

T E M I

RAPPRESENTAZIONE PITTORICA

di Elisa Caldarola

ABSTRACT - Le immagini sono rappresentazioni visive: quello che mostrano ai nostri occhi è rilevante per la comprensione di ciò che rappresentano. Le rappresentazioni pittoriche sono immagini che rappresentano visivamente aspetti visibili di altri oggetti: per questo motivo, ci sembra spesso che queste immagini assomiglino agli oggetti che rappresentano, ci sembra di riconoscere tali oggetti guardando le immagini che li rappresentano e può anche capitarci che ci sembri di avere un'esperienza degli oggetti rappresentati attraverso l'immagine che li rappresenta. Potrebbe però anche darsi che ci sbagliamo e che queste nostre intuizioni non siano affidabili. Questo contributo è un'introduzione alle principali teorie della rappresentazione pittorica, che mirano a comprendere la natura della modalità di rappresentazione che distingue le immagini che rappresentano visivamente aspetti visibili di altri oggetti. Dopo alcune considerazioni preliminari, presento cinque concetti centrali per la comprensione della natura delle rappresentazioni pittoriche: proprietà prospettiche, riconoscimento, esperienza, somiglianza, struttura. Secondo alcuni, la natura della rappresentazione pittorica si può comprendere considerando certe particolari proprietà degli oggetti che chiamiamo "rappresentazioni pittoriche" (come le proprietà prospettiche, di somiglianza, o strutturali), secondo altri la si può comprendere indagando le peculiarità dell'esperienza di visione di una rappresentazione pittorica, o individuando quali abilità cognitive sono mobilitate quando afferriamo il contenuto di una rappresentazione pittorica. Talvolta più strategie esplicative sono adottate nel contesto della stessa teoria.

1. INTRODUZIONE
2. PROPRIETÀ PROSPETTICHE
3. RICONOSCIMENTO
4. ESPERIENZA
5. SOMIGLIANZA
6. STRUTTURA
7. BIBLIOGRAFIA

1. INTRODUZIONE

Una rappresentazione è qualcosa (il rappresentate) che sta al posto di qualcos'altro (il rappresentato). Ci sono molti modi in cui qualcosa può rappresentare qualcos'altro e tutti sono argomento di ricerca e dibattito per i filosofi. Pensare, sognare, parlare, scrivere, sono alcune modalità di rappresentazione. Anche produrre immagini è una modalità di rappresentazione. Le immagini, in particolare, sono rappresentazioni visive: stanno al posto di – ossia rappresentano – qualcos'altro, in una maniera tale per cui ciò che vediamo quando le guardiamo è (almeno in parte) quello che ci guida nel comprendere che cosa rappresentano. Quando osserviamo un ritratto di Carlo V eseguito da Tiziano vediamo delle configurazioni di linee e colori su una superficie che stanno per il corpo dell'imperatore. È guardando quelle configurazioni e quei colori che riconosciamo che il dipinto è un'immagine di un uomo (e, se sappiamo che aspetto aveva Carlo V, riconosciamo anche che è un suo ritratto). Quando guardiamo una mappa della metropolitana di Londra vediamo linee di diversi colori che stanno per diversi percorsi ferroviari all'interno della città. È guardando queste linee, insieme ai nomi indicati a varie altezze su di esse, che possiamo comprendere lungo quale percorso si trovano certe stazioni. Le immagini possono essere bidimensionali (come disegni e fotografie) e tridimensionali (come bassorilievi e sculture), statiche (come i dipinti) e in movimento (come i film), fisiche (come un acquerello) e virtuali (come un ologramma), singole (come un affresco) e multiple (come un'incisione in 50 copie) e ci sono altre distinzioni rilevanti che qui tralascio.

A partire dagli anni '60 è cresciuto l'interesse da parte dei filosofi analitici per una particolare modalità di rappresentazione tramite immagini, la raffigurazione (in inglese

depiction, d'ora in poi RF). Come indica uno dei significati del verbo "raffigurare", ci si riferisce così alla rappresentazione, per mezzo di proprietà visive di un oggetto, di alcune proprietà visive di altri oggetti. La RF è la caratteristica che distingue quelle che in inglese sono chiamate *pictures* dal resto delle immagini (*images*) – una categoria più ampia che comprende anche, per esempio, grafici e immagini ottenute attraverso la tecnica della risonanza magnetica. Ci si riferisce allora al fenomeno della RF anche con il termine *pictorial representation*, ossia rappresentazione pittorica (d'ora in avanti RP), intendendo con questo la modalità di rappresentazione visiva tipica delle *pictures*. Come vedremo sotto, la questione terminologica è ulteriormente complicata dal fatto che, secondo alcuni, certe immagini raffigurano (RF) certi oggetti ma sono anche RP (*pictures*) di altri oggetti. Qui userò RP in tutti i casi in cui non occorre tracciare una distinzione fra RF e RP, alla quale ricorrerò solo quando necessario.

Le teorie della RP mirano a comprendere la natura della modalità di rappresentazione che distingue le immagini che rappresentano visivamente aspetti visibili di altri oggetti da altri tipi di immagini. Le teorie della RP di solito lasciano da parte le immagini in movimento come quelle cinematografiche visto che il movimento non è caratteristico di tutte le RP: una teoria dell'immagine in movimento potrà forse essere anche una teoria della RP, ma non solo (cfr. Terrone [2013]). Inoltre, le teorie della RP si concentrano sulle immagini bidimensionali, che sembrano le più problematiche: una scultura è un oggetto tridimensionale che, visivamente, può apparire del tutto somigliante all'oggetto

tridimensionale che rappresenta; lo stesso, invece, non si potrà mai dire dell'immagine bidimensionale di un oggetto tridimensionale.¹

Immaginiamo di guardare il muro di fronte a noi e vedere una macchia che ha la forma del continente africano, visto dall'alto, come lo potrebbe presentare una carta geografica. Immaginiamo poi che vi sia uno specchio di fronte al muro, cosicché, quando ci scostiamo, la macchia a forma di continente africano appare riflessa sullo specchio. La macchia è una RP? E l'immagine restituita dallo specchio è una RP? Di solito, chi costruisce una teoria della RP distingue fra le RP, che sono fondate su una relazione intenzionale (fra un soggetto e una superficie su cui, tipicamente, il soggetto disegna linee e applica colori), che è intesa fungere da supporto per una RP, e quelle immagini, simili alle RP, che sono esclusivamente il risultato di un processo causale che avviene in natura. L'immagine sullo specchio è causata dal modo in cui si propaga la luce e quella sul muro è causata dalla distribuzione di colore sulla sua superficie e dunque nessuna delle due immagini si qualifica come una RP.

Lopes [1996, pp. 15-20; 32-35] ha sottolineato che ogni teoria della RP è tenuta a rispettare il *vincolo della diversità*, secondo cui una stessa teoria della RP deve poter spiegare la natura della modalità di rappresentazione comune a ogni immagine che è una RP, nonostante le significative differenze che intercorrono fra RP tracciate secondo stili diversi (pensiamo a quante differenze intercorrono fra un volto di donna dipinto da Raffaello e uno tracciato da Picasso durante il periodo del cubismo analitico); inoltre, Lopes ha sostenuto che, se una teoria della RP si basa sull'idea che immagine e oggetto

¹ Goodman [1976], Schier [1986] e Wollheim [1987] suggeriscono che una teoria della RP offre quanto occorre anche per costruire una teoria della scultura. Hopkins [2003b] offre una spiegazione più articolata, che distingue fra RP e rappresentazione scultorea.

rappresentato si assomigliano, e dunque condividono alcune proprietà (un'idea condivisa da numerose teorie, ma declinata in modi diversi, come vedremo), essa è tenuta a rispettare il *vincolo dell'indipendenza*, secondo cui, per ogni RP, dobbiamo poter identificare visivamente ciò che essa rappresenta anche quando non siamo già in possesso di informazioni circa cosa sia tale contenuto rappresentativo. Sarebbe poi auspicabile che una teoria della RP fosse in grado di spiegare non soltanto come funzionano le RP di oggetti ed eventi attuali, ma anche quelle di oggetti ed eventi finzionali e quelle di oggetti generici.

Qui sotto raggrupperò le teorie della RP in base ai concetti centrali per le principali proposte avanzate: proprietà prospettiche, riconoscimento, esperienza, somiglianza e struttura. Ascriverò alcune teorie a più di un gruppo, qualora esse ruotino attorno a più di uno dei concetti elencati.²

2. PROPRIETÀ PROSPETTICHE

Alcuni teorici sostengono che la natura della particolare modalità di rappresentazione che distingue le RP è spiegata dal fatto che una RP e gli oggetti da essa raffigurati condividono *sempre* (vincolo della diversità) certe proprietà, definite, come vedremo sotto, nei termini delle proprietà prospettiche degli oggetti raffigurati. Se conosciamo le regole del sistema prospettico secondo cui una RP è stata tracciata – o se, cosa più usuale, ne abbiamo una comprensione intuitiva – possiamo anche comprendere che cosa quell'immagine raffigura.

² Dati i limiti di spazio, non considererò i seguenti argomenti: il realismo pittorico; le immagini fotografiche; l'ascrizione di alcune immagini astratte all'ambito delle RP; l'apprezzamento delle RP. Per un'ampia introduzione alle teorie della RP si vedano Voltolini [2013] e Kulvicki [2014]. Sull'apprezzamento delle RP cfr. Lopes [2005].

Una proposta di questo tipo è la teoria della somiglianza oggettiva avanzata da Hyman [1989, cap. 4; 2006, cap. 5; 2012]. Si noti che, secondo Hyman, RP e RF non sono espressioni sinonime. Per comprendere la natura delle RP bisogna concentrarsi sulla RF, ma la RP è una modalità di rappresentazione più complessa della RF, benché sia fondata su quest'ultima. Su questo punto tornerò sotto, vediamo intanto quali sono le peculiarità della RF secondo Hyman.

La RF, sostiene Hyman, è fondata sulla somiglianza fra il contorno delle figure tracciate sulla superficie di un'immagine e la *forma di occlusione* dell'oggetto rappresentato, che è una proprietà prospettica di tale oggetto. Le proprietà prospettiche di un oggetto tridimensionale sono proprietà che si possono rendere attraverso un'immagine bidimensionale di tale oggetto, ottenuta applicando un certo sistema di proiezione dell'oggetto tridimensionale su una superficie bidimensionale. La forma di occlusione è un aspetto degli oggetti tridimensionali che si può rendere su superfici bidimensionali. Una RF di un oggetto X mostra necessariamente la forma di occlusione di X (relativamente a un certo punto di vista) sulla propria superficie. Per capire cosa sia la forma di occlusione di un oggetto e perché una RF mostri sempre la forma di occlusione degli oggetti che rappresenta, immaginiamo di guardare un cubo attraverso un piano di vetro e di tracciare sul vetro il contorno del cubo, relativo al nostro punto di osservazione. Il contorno che abbiamo tracciato è lo stesso del contorno del cubo, visto dal nostro punto di osservazione. Se ricoprissimo con un materiale opaco lo spazio delimitato dal contorno sul vetro, non vedremmo più il cubo. Per questo motivo il contorno che abbiamo tracciato è chiamato "forma di occlusione". La forma della figura che vediamo sulla superficie del vetro assomiglia (più propriamente è) la forma di occlusione dell'oggetto che vediamo

attraverso il vetro. Se sostituiamo a “vetro” il termine “superficie pittorica” (pensando dunque all’immagine come a una proiezione prospettica dell’oggetto rappresentato) otteniamo che la forma della figura che vediamo sulla superficie di una RF assomiglia alla, anzi, è la forma di occlusione dell’oggetto raffigurato.³ Comprendiamo dunque quale sia l’oggetto raffigurato da un’immagine perché ne vediamo la forma di occlusione sulla superficie dell’immagine (vincolo dell’indipendenza).⁴ Secondo questa teoria, dunque, la RF è fondata sulla presenza di somiglianze oggettive fra i contorni delle figure tracciate sulla superficie pittorica e le forme di occlusione degli oggetti rappresentati, che sono proprietà prospettiche di tali oggetti.

A mio giudizio, questa proposta ha le risorse per spiegare anche la RF di oggetti ed eventi finzionali e quella di oggetti generici (Abell [2009], Blumson [2009a] e Voltolini [2013] esprimono invece perplessità in proposito). Come spiega Hyman, a oggetti o eventi finzionali noi siamo in grado di attribuire proprietà visive e quindi, anche se non sosteniamo che tali oggetti esistono, siamo in grado di pensare che aspetto essi avrebbero, se esistessero, e siamo dunque in grado di raffigurare come apparirebbero, se esistessero. La teoria spiega anche la RF di oggetti generici: la RF di un oggetto generico, per esempio una mela, non mostra la forma di occlusione di una particolare mela, ma presenta figure con un contorno che equivale alla forma di occlusione che le mele, in generale, hanno. Non occorre che vi sia una particolare mela che l’immagine raffigura perché noi possiamo

³ Alcuni (per esempio Podro [2010] e Newall [2011]) hanno sostenuto che questo tipo di teoria spieghi bene le sole immagini realistiche della tradizione occidentale (tracciate secondo i dettami della prospettiva albertiana). Hyman [2012, pp. 145-146] ha replicato a questa critica.

⁴ Hyman [2006; 2012] sostiene anche che RF e oggetti raffigurati possano, ma non debbano, condividere anche alcune proprietà coloristiche, ma non approfondirò qui questo punto.

comprenderne il contenuto, ma occorre che noi siamo consapevoli che le mele, in generale, se osservate da un certo punto di vista, presentano una certa forma di occlusione. Ci sono però dei casi problematici per la teoria della somiglianza oggettiva. Consideriamo uno dei numerosi autoritratti “distorti” di Francis Bacon. Sappiamo che forma di occlusione hanno, grosso modo, i vari elementi del volto di un uomo, osservati da vari punti di vista. E con una fotografia possiamo anche accertarci di che aspetto avesse Bacon. Quando guardiamo uno dei suoi autoritratti, però, ci sono pochi aspetti del suo volto, o del volto di qualsiasi altro uomo, che il dipinto ci sembra restituire. Le forme di occlusione di fronte, occhi, naso, guance, mento, orecchie sono distorte e sovrapposte, ben poche o nessuna sono forme che questi elementi del volto potrebbero presentare, osservati da un qualche punto di vista. In che senso, allora, questo dipinto è un autoritratto? Si tratta di una RF del volto di Bacon? Dal punto di vista raffigurativo, ben pochi elementi degli autoritratti di Bacon contano come RF di aspetti che generalmente attribuiamo al volto di un uomo, e tantomeno al volto di Bacon, stando alla teoria della somiglianza oggettiva. Per considerare uno di questi dipinti come un autoritratto di Bacon abbiamo bisogno di essere informati circa le intenzioni, da parte del pittore, di produrre un autoritratto tramite tale RF. Se però avessimo bisogno di essere informati su tali intenzioni per comprendere di che tipo di RF si tratta, la teoria violerebbe il vincolo dell’indipendenza. Secondo Hyman dobbiamo invece distinguere fra ciò che l’immagine raffigura e il soggetto che l’immagine ritrae, ossia il soggetto rappresentato pittoricamente attraverso quella RF.⁵ La teoria della somiglianza oggettiva spiega, senza violare il vincolo dell’indipendenza, che l’immagine raffigura un certo tipo di oggetti, ossia quegli

⁵ Una distinzione analoga è tracciata da Peacocke [1987, p. 383].

oggetti dotati delle forme di occlusione che osserviamo sulla superficie del dipinto. L'immagine, dunque, non raffigura Bacon. Il punto da comprendere, secondo Hyman, è che a una RF si può attribuire un riferimento diverso dall'oggetto raffigurato: Francis Bacon è il riferimento attribuito dallo stesso Bacon a una RF di oggetti diversi da Francis Bacon. Francis Bacon è il soggetto di cui quella RF è una RP. Comprendere quale sia il riferimento di una RP è un'operazione che richiede abilità e informazioni variabili a seconda dello spettatore e del contesto di produzione dell'immagine. Secondo Hyman, una teoria della RF non ha bisogno di essere una teoria che spiega come comprendiamo quale sia il riferimento di RP come l'autoritratto di Bacon. Secondo molti altri, invece, non possiamo accontentarci di una buona teoria della RF, ma abbiamo bisogno di una teoria della RP che spieghi non solo su che cosa si fonda la RF, ma anche come funziona l'attribuzione di un certo riferimento a una RF, ossia come avviene che, in alcuni casi, il soggetto di una RP e il soggetto della RF su cui questa si basa differiscano.

Altri teorici condividono con Hyman l'idea che le proprietà prospettive dell'oggetto raffigurato siano fondamentali per spiegare la natura delle RP. Anche Kulvicki [2006: capp. 3 e 6; 2014: cap. 3] sostiene che vi sia identità fra forme di contorno delle figure e forme di occlusione degli oggetti raffigurati, il che determina delle somiglianze oggettive fra immagine e oggetti rappresentati. Secondo Kulvicki, però, non basta una teoria della somiglianza per comprendere le peculiarità delle RP, ma bisogna anche introdurre la nozione di "trasparenza". Tornerò su questo nel paragrafo 6.

Secondo Greenberg [2013], infine, fermo restando che vi sono delle regolarità nella raffigurazione di oggetti tridimensionali su superfici bidimensionali, spiegate come fanno Hyman e Kulvicki, non è però corretto sostenere, a differenza di quanto fanno costoro,

che vi sia una genuina somiglianza fra RP e oggetto raffigurato, perché una RP non mostra la forma che il contorno dell'oggetto raffigurato assume se osservata da un certo punto di vista, bensì presenta la proiezione di un oggetto tridimensionale su un piano bidimensionale secondo certe regole prospettiche (che cambiano a seconda del sistema prospettico adottato): la forma delle figure sulla superficie delle immagini non è la forma di occlusione degli oggetti rappresentati, ma è la *trasposizione* del contorno di tali oggetti tridimensionali su una superficie bidimensionale. La RP, allora, non si fonda sulla somiglianza fra oggetto rappresentato e sua immagine, ma sulla trasposizione prospettica del primo nella seconda.

3. RICONOSCIMENTO

Arte e illusione (Gombrich [2002, 1° ed. 1960]) è l'opera, scritta da un insigne storico dell'arte, che si può dire abbia inaugurato il dibattito filosofico di area analitica sul concetto di RP: per quanto interessanti considerazioni in proposito si possano trovare negli scritti di Peirce [1955] e Wittgenstein [1998, 1° ed. 1921; 1967, 1° ed. 1953], apparsi precedentemente, è dopo la pubblicazione di *Arte e illusione* che il dibattito sulla RP emerge. Secondo Gombrich le RP sfruttano la capacità del nostro apparato visivo di riconoscere oggetti con estrema facilità notandone pochi tratti: non solo ci bastano pochi aspetti di un oggetto tridimensionale *O* per riconoscerlo nelle tre dimensioni, ma ci basta che su una superficie bidimensionale siano riproposte, tramite l'accostamento di segni e colori, relazioni analoghe a quelle che la forma di *O* intrattiene con lo spazio che lo circonda, o fra le diverse zone di luminosità sulla superficie di *O*, per riconoscere *O*. Per questo motivo un'immagine può essere creata tramite la semplice opposizione di campi

vuoti e campi pieni, come avviene nei ricami e nei merletti, o fra tre toni di colore, uno neutro, uno più chiaro e uno più scuro, come in numerosi mosaici di epoca romana.

Le RP, dunque, produrrebbero in noi un'esperienza illusoria, inducendoci a riconoscere, guardandole, oggetti che non sono realmente di fronte a noi. D'altra parte, però, le RP sarebbero anche esperite in maniera non illusoria, perché quando le guardiamo siamo solitamente consapevoli di stare osservando delle immagini. Secondo Wollheim [1996, pp. 214-215], Gombrich propone una fenomenologia inverosimile della visione pittorica, giacché sostiene che non è possibile essere, allo stesso tempo, immersi nell'illusione del riconoscimento dell'oggetto rappresentato e consapevoli di stare guardando un'immagine che lo rappresenta e non chiarisce come mai, guardando un'immagine, non abbiamo la sensazione di passare continuamente dall'esperienza illusoria a quella non illusoria. Come vedremo, Wollheim [1987] ha proposto una teoria alternativa per spiegare come la peculiare esperienza prodotta dalle RP è *allo stesso tempo* quella della loro superficie e quella del loro contenuto rappresentativo. È possibile però che Gombrich, con la sua teoria "dell'illusione" non abbia difeso la posizione ricostruita da Wollheim, ma abbia sostenuto una tesi su come riconosciamo il contenuto delle RP, compatibile con la proposta di Wollheim.

“Ricordate che un quadro prima di essere un cavallo da battaglia, una donna nuda, o un qualche aneddoto, è essenzialmente una superficie piana coperta di colore in un certo ordine”. [...] Ma è possibile “vedere” il cavallo da battaglia e la superficie piana contemporaneamente? [...] la risposta non può essere che: impossibile. Intendere il cavallo da battaglia significa non considerare per un momento la superficie piana. Non si possono fare le due cose insieme (Gombrich [2002, p. 254]).

Si può sostenere che, quando Gombrich afferma che non possiamo vedere insieme il cavallo e la superficie del dipinto, non intenda che non possiamo vedere che cosa un'immagine rappresenta pittoricamente mentre siamo consapevoli che quello che stiamo

guardando è appunto un'immagine, costituita da linee e colori apposti su una superficie bidimensionale, ma intenda che non possiamo vedere che cosa un'immagine rappresenta pittoricamente e allo stesso tempo vedere quegli elementi dell'immagine che supportano la RP – ossia linee e colori sulla sua superficie – *come tali*, privi di senso (per questo punto cfr. Bantinaki [2007]). L'esperienza di una RP sarebbe allora, *allo stesso tempo*, esperienza dell'immagine in quanto rappresentazione e esperienza di riconoscimento dell'oggetto rappresentato. Le due esperienze incompatibili su cui Gombrich si soffermerebbe sarebbero invece quella del riconoscimento dell'oggetto rappresentato grazie ai segni e ai colori sulla superficie dell'immagine e quella dei segni e colori sulla superficie dell'immagine *in quanto tali*, scevri di ogni potenziale rappresentativo. Sottolineando l'incompatibilità di queste due esperienze Gombrich porrebbe l'accento sul riconoscimento degli oggetti rappresentati: il nostro apparato visivo, posto di fronte a certi stimoli, privilegierebbe l'interpretazione (a livello subcosciente) che li vede come segni della presenza di un certo oggetto (ossia l'oggetto rappresentato), anzi che come linee e colori su una superficie bidimensionale.

In tempi più recenti Lopes [1996, pp. 95-156] ha avanzato una nuova teoria del riconoscimento pittorico, supportata da più aggiornati studi di psicologia cognitiva (un'altra teoria del riconoscimento pittorico è stata proposta da Schier [1986]). Secondo Lopes, le RP funzionano come delle protesi visive: la protesi di una gamba, per esempio, è qualcosa che sta al posto della gamba e la sostituisce e similmente una RP sta al posto dell'oggetto che rappresenta e ci permette di vederlo anche in sua assenza, sostituendosi così a esso. Lopes non fonda la sua proposta su una teoria "dell'illusione" supportata dalla letteratura psicologica su cui si basava Gombrich, ma si rifà a studi più recenti sulla

percezione pittorica e alle analisi filosofiche di Evans [1982]. Lopes sostiene che tutte le RP (vincolo della diversità) permettono di riconoscere e identificare, a livello sub-scienze, oggetti visivi che abbiamo precedentemente incontrato nella nostra esperienza del mondo, siano esse immagini di particolari o di oggetti generici. Evans ha mostrato che comprendere certi tipi di espressioni linguistiche referenziali significa pensare a ciò cui esse fanno riferimento sulla base delle informazioni che possiamo ricavare da tali espressioni. Analogamente, secondo Lopes, le RP trasmettono informazione percettiva in base alla quale gli oggetti che rappresentano possono essere identificati. In questo modo Lopes ci offre una teoria del riconoscimento affine, nello spirito, a quella di Gombrich. Non è mancato chi ha criticato questa proposta per via del fatto che postula l'esistenza di alcune abilità di riconoscimento visivo facendo riferimento a una letteratura scientifica che permette di formulare l'ipotesi che vi siano tali abilità, ma senza fornire una cornice filosofica che giustifichi la credenza nella loro esistenza (cfr. Hopkins [2003a, pp. 666-669; 2006, pp. 156-157] e Lopes [2006] per una replica). Può poi sorgere il dubbio che questa teoria valga solo per le RP di oggetti ed eventi attuali: che spieghi cosa succede quando guardiamo un ritratto, ma non cosa succede quando guardiamo l'immagine di un unicorno, o un'immagine distorta come quelle degli autoritratti di Bacon menzionati sopra.⁶ In che senso possiamo riconoscere visivamente un oggetto o un evento meramente possibile, come un personaggio mitologico o un Francis Bacon dal corpo mostruoso? Lopes offre una risposta [1996, pp. 197-208]: nel caso delle immagini di oggetti che non

⁶ Bantinaki [2008, pp. 187-188] ha osservato che anche nei casi in cui, secondo Lopes, tutto quello di cui abbiamo bisogno per comprendere una certa RP è l'abilità di riconoscere il suo soggetto nell'immagine, in realtà abbiamo bisogno anche di altre nozioni per interpretare la RP, per esempio informazioni sul tipo di convenzioni che governano il sistema pittorico a cui appartiene l'immagine (fotografia in bianco e nero, disegno a matita, pittura puntinista, ecc.).

esistono, la nostra abilità di riconoscimento visivo tramite immagini coopera con la nostra abilità di immaginare oggetti che non esistono, di fingere (*make-believe*) che questi esistano (cfr. Walton [1990]). Le RP di oggetti finzionali sfruttano la nostra capacità di riconoscimento di oggetti reali nelle immagini: quando le guardiamo ci sembra di riconoscere qualcosa che in realtà non possiamo riconoscere, giacché non esiste, ma la nostra consapevolezza che quest'oggetto non esiste non inficia la nostra comprensione dell'immagine perché, grazie alla nostra capacità di far finta che una cosa che esiste stia al posto di una cosa che non esiste, attribuiamo le informazioni visive raccolte guardando l'immagine a un oggetto d'invenzione. Quando guardiamo Pegaso, ci sembra di riconoscere un cavallo alato, perché siamo in grado di riconoscere cavalli e creature alate, e quindi di ricavare informazioni visive da tale immagine, e perché siamo in grado di fare finta che i segni e i colori sulla superficie dell'immagine siano un cavallo alato. Quando guardiamo uno degli autoritratti "distorti" di Bacon, ci sembra di riconoscere un uomo (e forse persino Francis Bacon, se conosciamo qual era il suo aspetto), per quanto alcune delle sue fattezze siano inverosimili e siamo in grado di far finta che i segni e i colori sulla superficie dell'immagine siano un uomo dalle fattezze inverosimili (o lo stesso Francis Bacon).

4. ESPERIENZA

Wollheim [1987] ha sostenuto che la chiave per comprendere la natura delle RP sta nel capire quale particolare tipo di esperienza queste suscitano in chi le osserva. Come ho accennato sopra, egli ritiene che la fenomenologia della visione pittorica sia caratterizzata

dall'essere un'esperienza *allo stesso tempo* della superficie della RP e del suo contenuto rappresentativo (un'esperienza duplice, *twofold*, nella sua formulazione). Secondo Wollheim le RP, come altri oggetti, sono passibili di essere esperite visivamente in modo duplice, cosicché guardandole quella che si ha è l'esperienza di vedere *in esse* qualcos'altro (*seeing-in*): possiamo vedere cavalli nelle nuvole, la forma del continente africano in una macchia sul muro e un volto di donna nella superficie pittorica della *Gioconda*. In tutti questi casi, siamo *allo stesso tempo* consapevoli di stare osservando una certa superficie (o un certo oggetto tridimensionale, nel caso delle nuvole) e di stare distinguendo, attraverso lo scrutinio di tale oggetto, una dinamica fra forme, dove una (o più di una) emerge o, meno spesso, recede rispetto all'altra/alle altre. La dinamica di emergenza o recessione di una forma rispetto a un'altra provoca la particolare esperienza percettiva di uno spazio *nell'immagine* e di un contenuto rappresentativo dell'immagine distinto dal contenuto della nostra percezione dell'immagine come mera superficie ricoperta di segni e colori (o semplice nuvola, per esempio).⁷

La descrizione fenomenologica del vedere-in non riguarda solo la visione delle RP e non è ancora una descrizione completa della visione di una RP, ossia di un oggetto prodotto *intenzionalmente* per rappresentare un altro oggetto. Secondo Wollheim [1987, pp. 20-25], la differenza fra guardare la macchia sul muro e vedere in essa la forma del continente africano e guardare la *Gioconda* è che nel primo caso semplicemente ci accade di vedere la forma del continente africano nella macchia sul muro, mentre nel secondo caso, consapevoli di stare osservando una RP (informazione che ci viene dal nostro contesto di azione), guardiamo l'immagine mettendoci alla ricerca del suo significato e cercando

⁷ Teorie simili a quella di Wollheim sono state avanzate da Husserl [1980] e, più recentemente, da Wiesing [2005]. Per un approccio in parte analogo a quello di Wollheim cfr. anche Spinicci [2008].

dunque di cogliere le intenzioni di chi l'ha prodotta. Di conseguenza, se in una RP vediamo quello che chi l'ha prodotta ha inteso rappresentare, allora abbiamo un'esperienza corretta dell'immagine, altrimenti ne abbiamo un'esperienza non corretta, in quanto non conforme alle intenzioni del produttore. Secondo Wollheim, dunque, tutte le RP producono un'esperienza di vedere-in (vincolo della diversità) e un'esperienza corretta di vedere-in è conforme alle intenzioni rappresentative di chi ha prodotto l'immagine, che non occorre conoscere in partenza, ma che sono colte attraverso lo scrutinio dell'immagine da parte di un osservatore che abbia sufficiente familiarità con lo stile pittorico dell'autore.

Una prima obiezione che si può muovere a Wollheim concerne il fatto che, almeno in alcuni casi, è difficile capire in che senso, per individuare ciò che una RP raffigura, dobbiamo cogliere le intenzioni di chi l'ha prodotta (Hyman [2006, pp. 137-138]). Io potrei per esempio avere l'intenzione di raffigurare un puma e però, senza rendermene conto, sbagliare nell'esecuzione dell'immagine e produrre invece una verosimile RF di un leopardo. Sembra che chi osservasse l'immagine e vi vedesse la RF di un leopardo sarebbe nel giusto. In altre parole, la proposta di Wollheim non sembra lasciare spazio all'opportuna distinzione fra ciò che un'immagine raffigura e ciò che un'immagine è intesa rappresentare, analoga alla distinzione che, nel linguaggio, si traccia fra significato linguistico e significato inteso. Come abbiamo visto, sia Hyman che Lopes hanno invece le risorse per operare questa distinzione.

Un problema ancora più ampio è che Wollheim ci ha non tanto offerto una teoria della RP, quanto una descrizione fenomenologica di un'esperienza che egli postula aver luogo necessariamente quando si guarda un'immagine di tal genere. Budd [1992, pp. 269-273]

ha posto in dubbio la validità di tale descrizione fenomenologica, notando che, poiché Wollheim [1987, pp. 42-43] insiste sul fatto che il vedere-in non è comparabile alla percezione visiva standard, non gli resta alcun mezzo per caratterizzare in che cosa consista l'esperienza di *vedere* qualcosa nelle RP. Hyman [2006, p. 134], inoltre, ha sostenuto che l'esperienza di vedere-in non è necessaria perché vi sia RP. Sembra che in un'immagine come quella che presenta una figura di uomo (o donna) senza suggerire la profondità della terza dimensione, tale figura non appaia come se stesse emergendo da o recedendo dietro qualcosa d'altro (Figura 1).



Fig. 1

Quest'ultima critica non è però accettata da tutti. Secondo molti, c'è un senso in cui è corretto sostenere che se un'immagine è una RP allora questa ci restituisce anche un'impressione di profondità. A pensarla così è per esempio Hopkins [1998].⁸ La sua strategia consiste nell'indicare alcune proprietà delle superfici pittoriche che, per ogni RP (vincolo della diversità), sarebbero necessarie e, insieme alla possibilità di vedere una superficie pittorica in maniera duplice, sufficienti, a suscitare in chi le osserva un'esperienza di vedere-in. Tale esperienza di vedere-in consentirebbe di identificare il contenuto rappresentativo delle RP (cfr. Wollheim [2003, pp. 131-147]; e Hopkins

⁸ Per una versione più concisa della teoria cfr. anche Hopkins [1995, pp. 425-455] e Hopkins [2006, pp. 145-159]. Un'altra proposta ispirata da quella di Wollheim è stata avanzata da Walton [1990], che ha cercato di implementare la descrizione fenomenologica di Wollheim con la sua teoria del far finta (*make-believe*). Per la valutazione critica della proposta di Walton si vedano Schier [1986, pp. 24-25], Wollheim [1991; 2003, p. 145], Budd [1992, p. 275], Nanay [2004].

[2003b, pp. 155-167]). Analogamente a quanto propone Hyman, Hopkins sostiene che le proprietà rilevanti sono quelle del contorno delle figure tracciate sulla superficie pittorica, per qualsiasi tipo di RP. Ciò che spiega perché una figura *Y* su una certa superficie pittorica rappresenta un certo oggetto *X*, però, non è l'oggettiva somiglianza fra il contorno di *Y* e la forma del contorno di *X*, ma è il fatto che vedere *Y* suscita in noi *un'esperienza* di somiglianza, in cui ci sembra che *Y* assomigli a un certo oggetto tridimensionale *X* (vincolo dell'indipendenza).⁹ Per questo motivo, la proposta di Hopkins si qualifica come un tentativo di riabilitare il concetto di vedere-in di Wollheim: «Il vedere-in è l'esperienza della somiglianza di forma di contorno» [Hopkins 2003b, p. 153, traduzione mia]. Anche secondo Hopkins, come per Wollheim, le intenzioni dell'autore circa l'oggetto da rappresentarsi tramite una certa RP stabiliscono un criterio di correttezza per tale immagine: un'immagine è la RP di un certo oggetto solo se tale oggetto è stato inteso dall'autore dell'immagine come l'oggetto rappresentato. Hopkins [1998, pp. 137-138] sostiene che chi osserva una RP è in grado di formulare delle ipotesi verosimili circa il suo contenuto rappresentativo, grazie alla propria conoscenza del mondo, di come appaiono gli oggetti e delle tecniche pittoriche (cfr. Hyman [2006: p. 141] per una diversa proposta e alcune critiche).

Il principale critico della teoria di Hopkins è Lopes [2003, pp. 638-639; 2006, pp. 163-168], secondo cui questa proposta non ha le risorse sufficienti per spiegare il contenuto pittorico di diversi tipi di RP, perché non sempre ha senso sostenere che si possa esperire una somiglianza di forma di contorno fra figure sulla superficie della RP e oggetto

⁹ Per quanto riguarda il contorno dell'oggetto rappresentato Hopkins parla di "forma del contorno" mentre Hyman parla di "forma di occlusione". Ci sono alcune differenze fra le due nozioni che non sono rilevanti in questo contesto. Secondo Abell [2009, p. 192] Hopkins non riesce davvero a rispettare il vincolo dell'indipendenza.

rappresentato, come nel caso dell'immagine del dalmata nella Figura 2 (cfr. Hopkins [2006, pp. 154-159] per alcune repliche).¹⁰



Fig. 2

Hopkins è ben equipaggiato per spiegare la RP di oggetti finzionali: l'oggetto rappresentato, per esempio Pegaso, è un oggetto esperito mentre guardiamo la superficie dell'immagine, e non è rilevante che questo sia attuale perché possiamo esperirlo. Quello che accade è che esperiamo una RP come se somigliasse a un oggetto che però non esiste. Hopkins è anche in grado di spiegare che differenza c'è fra la RP di un particolare e quella di un oggetto generico: nel primo caso esperiamo la RP come simile a un particolare, mentre nel secondo caso la esperiamo come simile a diversi oggetti che hanno delle proprietà in comune, senza essere in grado di identificarne uno. Hopkins, infine, spiega anche casi di rappresentazione distorta come quello degli autoritratti di Bacon: qui accade che esperiamo l'immagine come simile a come apparirebbe Bacon se il suo corpo fosse deformato nella maniera che ci mostra il dipinto (su questi tre punti cfr. Abell [2009, pp. 189-190]).

¹⁰ Lopes e Hopkins sono in disaccordo anche per quanto riguarda l'attribuzione alle RP di un carattere essenzialmente visivo: una tesi criticata da Lopes [1997; 2002] e difesa da Hopkins [2000].

Un'altra teoria che si è concentrata sul tipo di esperienza che abbiamo quando osserviamo un'immagine è stata avanzata da Peacocke [1987], secondo cui vi è una somiglianza fra l'*esperienza* del contorno di una figura e l'*esperienza* del contorno dell'oggetto tramite essa rappresentato e non una somiglianza a livello di *contenuto* delle due esperienze, dal momento che la prima è la percezione del supporto dell'immagine, mentre l'altra è la percezione del soggetto rappresentato dall'immagine (cfr. Voltolini [2013], pp. 100-109; una teoria parzialmente analoga è sostenuta da Budd [2004]). Peacocke è stato però criticato perché la sua proposta non spiega in che cosa consiste il carattere pittorico delle immagini, dal momento che non prende in considerazione le proprietà figurative delle immagini, che conferiscono all'esperienza di queste un certo contenuto, e si sofferma invece solo sull'esperienza del supporto delle immagini (cfr. Hyman [2010]; per un'altra critica cfr. Lopes [1996], pp. 20-24).

5. SOMIGLIANZA

La teoria più diffusa sulla RP, prima del dibattito sviluppato a partire dagli anni '60, è stata, almeno dai tempi di Platone [1982a, 432b-d, 434a; 1982b, 208e; 1982c, 235d-336c; 1982d, 386-396, 596-608] sino ad arrivare a Peirce [1955, p. 154], quella – declinata in diverse versioni – secondo cui la RP è spiegata dalla somiglianza fra immagine e oggetto rappresentato. Una teoria della somiglianza, però, può fare poca strada se non è opportunamente emendata, come si evince dalle famose obiezioni mosse da Goodman [1976]. Egli osserva che: (1) somigliare è una relazione necessariamente riflessiva e simmetrica, ma una RP non è necessariamente né riflessiva né simmetrica, giacché una RP (normalmente) non rappresenta se stessa e ciò che essa rappresenta non è a sua volta

una rappresentazione della RP che lo rappresenta. La somiglianza, dunque, non è *sufficiente* a spiegare la RP; (2) ci sono tantissime RP che non assomigliano ad alcunché, perché rappresentano soggetti che non esistono (come Pegaso, un satiro, ecc.). Secondo Goodman non ha senso parlare di somiglianze visive a qualcosa che non esiste, e che dunque non ha aspetti visibili e perciò, visto ci sono RP di cose che non esistono, la somiglianza agli oggetti rappresentati non è neppure *necessaria* perché ci sia RP; (3) di ogni cosa si può dire che assomiglia a qualche altra cosa sotto qualche aspetto, per cui la somiglianza sembra essere una nozione dalle maglie troppo larghe per poter catturare ciò che è proprio delle sole rappresentazioni visive.

Chi vorrà difendere una teoria della somiglianza non ingenua, dunque, dovrà (a) specificare altre condizioni che, congiuntamente alla presenza di somiglianze con l'oggetto rappresentato, sono sufficienti perché ci sia RP; (b) isolare alcuni aspetti di somiglianza che sono rilevanti per tutte le RP (vincolo della diversità); (c) spiegare se, e in che senso, certe immagini assomigliano a oggetti meramente possibili. Questo è quanto hanno cercato di fare sia i sostenitori di teorie della somiglianza *esperita*, come Peacocke [1987], Budd [1992] e Hopkins [1998], sia Hyman [2006] con la teoria della somiglianza *oggettiva*. Nei paragrafi precedenti ho distinto le teorie della RP in base all'elemento su cui queste fanno perno per spiegare la natura della RP: proprietà prospettiche, riconoscimento del contenuto pittorico, esperienza pittorica. Sia alcune teorie che si concentrano sulle proprietà prospettiche (come quella di Hyman) che alcune teorie che si concentrano sull'esperienza pittorica (come quella di Hopkins) ricadono sotto l'etichetta di "teorie della somiglianza".

Quanto ad (a), tutti i difensori di teorie della somiglianza considerano condizioni necessarie e sufficienti perché ci sia RP la presenza di certe somiglianze congiuntamente all'intenzione realizzata, da parte dell'autore dell'immagine, di produrre una RP. Quanto a (b), come già detto, le teorie si dividono fra quelle che si concentrano su aspetti dell'esperienza delle immagini somiglianti ad aspetti dell'esperienza degli oggetti rappresentati e quelle che si concentrano su aspetti del contenuto pittorico delle immagini somiglianti ad aspetti degli oggetti rappresentati (ossia alle loro proprietà prospettiche). Anche su (c) troviamo differenze a seconda dell'approccio: per esempio, da una parte, per Hopkins, quando un'immagine rappresenta un oggetto meramente possibile, a noi sembra però che rappresenti un oggetto attuale, perché esperiamo l'immagine come simile a un particolare oggetto che ci sembra di vedere in essa; dall'altra parte, per Hyman, come abbiamo visto, ha senso parlare di un'immagine che assomiglia a oggetti meramente possibili.

Una recente teoria della somiglianza, che s'inserisce solo in parte nel solco delle precedenti, è quella proposta da Abell [2009]; ciò che la distingue è (1) l'idea che non siano solo le somiglianze a livello di forma di occlusione a essere rilevanti perché vi sia RP, ma somiglianze sotto vari aspetti (per esempio: somiglianze oggettive di trama, ma anche somiglianze a livello di aspetti risposta-dipendenti, come l'esperienza di relazioni analoghe fra due o più tonalità di colore, nell'immagine e nell'oggetto rappresentato). La proposta si qualifica dunque come una teoria della somiglianza "mista", in quanto tiene conto sia di somiglianze oggettive che di somiglianze esperite; (2) l'idea che per comprendere quali aspetti sono rilevanti in quale contesto ci si affidi a una pragmatica della RP, che Abell descrive ispirandosi alle teorie di Grice sulla pragmatica del

linguaggio (per un approccio simile cfr. anche Blumson [2009b] e Novitz [1977]). Grazie a (2) la teoria di Abell è in grado di soddisfare il vincolo dell'indipendenza, grazie a (1) quello della diversità.

Quanto alla RP di oggetti finzionali, l'approccio di Abell è controfattuale, come quello di Hyman. Diverso è però il modo in cui Abell tratta casi come quello della rappresentazione distorta, esemplificati dagli autoritratti di Bacon. Semplificando molto, secondo Abell tali RP assomigliano, almeno sotto un aspetto, all'oggetto a cui fanno riferimento (Bacon, nel mio esempio) e assomigliano, almeno sotto un altro aspetto, all'oggetto usato per costruire una rappresentazione distorta del primo. Basandoci sulla percezione di tali somiglianze e sulla nostra abilità pragmatica di inferire le intenzioni dell'autore dell'immagine a partire da queste, riusciamo a comprendere a cosa una RP distorta si riferisce. Infine, per quanto riguarda la rappresentazione di oggetti generici, Abell [2009, p. 186; cfr. anche Blumson [2009a]] sostiene che, se un'immagine rappresenta una mela, questa necessariamente deve rappresentare una mela particolare: l'immagine di un oggetto generico, dunque, è l'immagine di una particolare mela, un oggetto possibile, del quale non è rilevante sapere altro se non che si tratta di una mela.

6. STRUTTURA

Come ha recentemente osservato Kulvicki [2014], il dibattito sulla RP è ora giunto a un risultato apparentemente paradossale: quando Goodman [1976] avanzò le sue critiche alla teoria della somiglianza e la sua proposta sulla RP (che descriverò brevemente qui sotto), presentò una teoria che considerava radicalmente alternativa alla teoria della somiglianza; tuttavia, alcune recenti teorie, fra cui quelle di Hopkins, Kulvicki, Hyman e Abell, che

danno rilievo, almeno parzialmente, alla nozione di somiglianza oggettiva, permettono un'analisi delle immagini che mostra delle affinità con alcune idee di Goodman.

Vediamo anzitutto quali sono i punti principali e i limiti della proposta di Goodman. Secondo Goodman le RP si distinguono da una parte in ritratti di particolari e immagini di oggetti generici, che denotano ciò che rappresentano e, dall'altra, in immagini di oggetti fittizi, che invece non denotano nulla. Quando diciamo che un ritratto, per esempio, rappresenta, usiamo il verbo "rappresentare" come un predicato a due posti, che esprime una relazione tra due oggetti esistenti, ossia l'immagine e l'oggetto rappresentato; quando diciamo che le immagini con denotazione nulla rappresentano, invece, usiamo il verbo "rappresentare" come un predicato a un posto, ossia lo usiamo per classificare, descrivere, il tipo d'immagine che abbiamo di fronte, ma non per metterla in relazione con qualcos'altro.

Goodman ritiene poi che vi siano diversi "linguaggi" per costruire immagini, ossia diversi sistemi di "simboli" (le configurazioni di linee e colori sulla superficie di un'immagine) che denotano, con diverse caratteristiche sintattiche e semantiche. Lo stesso simbolo può comparire in diversi sistemi di simboli e può denotare oggetti diversi a seconda del sistema in cui compare. Goodman elenca cinque parametri per descrivere questi sistemi: (i) ambiguità; (ii) disgiunzione sintattica; (iii) differenziazione sintattica; (iv) disgiunzione semantica; (v) differenziazione semantica.

(i) I sistemi di simboli pittorici sono ambigui, a differenza del sistema di simboli costituito dall'alfabeto italiano, per esempio, perché ciascun simbolo non sta sempre per un solo e uno stesso elemento ogni volta che è utilizzato all'interno di un certo sistema,

come si deduce confrontando queste immagini di un'ape (Figura 3) e della testa di un uccellino (Figura 4):

Fig. 3

Fig. 4

I sistemi simbolici pittorici non sono neppure sintatticamente disgiunti o differenziati, a differenza del sistema di simboli che costituisce l'alfabeto italiano, per esempio, ma "sintatticamente densi".

(ii) Non sono sintatticamente disgiunti perché fra due segni appartenenti a un sistema di simboli pittorico ce ne potrà essere sempre un terzo appartenente allo stesso sistema. Per esempio, quanto al sistema impiegato negli esempi sopra, fra i due segni “\” e “/” ci potrebbero essere un'infinita varietà di linee inclinate in maniera leggermente diversa da “\” e “/”, ma appartenenti al loro stesso sistema pittorico.

(iii) I sistemi di simboli pittorici non sono neppure sintatticamente differenziati, perché, visto che possono annoverare un'infinita varietà di simboli diversi fra loro, non sarà sempre possibile venire a capo di casi ambigui, come per esempio quelli in cui non è chiaro se un certo segno, che in un certo contesto tendiamo a interpretare come stante per una certa cosa, è stato magari tracciato con poca cura o se si tratta di un segno nuovo. Nel caso dell'alfabeto italiano, invece, la differenziazione sintattica fra simboli è tale per cui siamo in grado di riconoscere, per esempio, una grande quantità di iscrizioni della lettera “a”, ognuna diversa dall'altra all'aspetto, come iscrizioni della stessa lettera “a”.

I sistemi di simboli pittorici, secondo Goodman, non sono neppure semanticamente disgiunti e differenziati, ma “densi”.

(iv) Non sono semanticamente disgiunti perché lo stesso oggetto può essere denotato da simboli diversi all’interno dello stesso sistema di simboli pittorico. Per esempio le immagini nella Figura 5 e nella Figura 6 possono denotare ambedue degli occhi.

o o e O O

Fig. 5

Fig. 6

(v) I sistemi di simboli non sono poi semanticamente differenziati perché allo stesso segno o gruppo di segni, all’interno di un certo sistema di simboli pittorici, possono corrispondere oggetti di tipo diverso. Per esempio il segno “O” potrà essere usato per rappresentare un occhio, una biglia, il sole, un pallone, una perla e moltissimi altri oggetti all’interno dello stesso sistema pittorico di simboli (in cui è rilevante che “O”, essendo circolare, rappresenti qualcosa di circolare).

Quello che distingue i sistemi di simboli pittorici densi da altri sistemi denotativi è che solo i primi sono “relativamente saturi”. Immaginiamo un termometro con quattro tacche, tre linee orizzontali (blu) a indicare il livello raggiunto dalla temperatura su una scala 1:4 e un punto (rosso) a indicare l’ultimo livello, non raggiunto dalla temperatura misurata (Figura 7).



Fig. 7

Lo stesso insieme di segni, in un sistema simbolico pittorico, può valere come l'immagine di un sole rosso che tramonta su un mare blu. Nel caso del termometro il colore dei segni e la loro dimensione non sono rilevanti per la comprensione dell'immagine. Nel caso della RP del sole che tramonta sul mare colori e dimensioni sono invece rilevanti. Il punto, secondo Goodman, è che solo nel caso delle RP abbiamo a che fare con sistemi di simboli denotativi densi, in cui ogni caratteristica di ciò che vediamo rappresentato è potenzialmente dotata di significato, ossia sistemi che sono anche "relativamente saturi". Che si parli di saturazione "relativa", anziché semplicemente di saturazione, è spiegato dal fatto che non in tutti i sistemi di RP tutti gli aspetti dei segni che vediamo sulla superficie pittorica devono essere rilevanti per la determinazione di ciò che l'immagine rappresenta: in un dipinto puntinista, per esempio, la dimensione dei singoli punti non è di norma rilevante per la determinazione del contenuto pittorico dell'immagine.

La proposta di Goodman non riesce però a isolare caratteristiche proprie delle sole RP (cfr. Hopkins [1998]; Kulvicki [2014]). Una superficie che presenti aree colorate diverse che corrispondono a diversi livelli di temperatura in diversi luoghi appartiene a un sistema di segni relativamente saturo, perché sia i colori che le forme sulla superficie dell'immagine sono aspetti sintattici al variare dei quali la semantica dell'immagine cambia significativamente. Il sistema si qualifica anche come sintatticamente denso, perché un numero indefinito di piccole differenze di colore e forma vale come differenza sintattica per l'immagine, e come semanticamente denso, perché un numero indefinito di piccole differenze di colore e forma può determinare una differenza semantica nel contenuto dell'immagine. Secondo Goodman, questo fatto non è problematico, perché il

sistema di simboli a cui appartengono le RP non ha niente di speciale rispetto ad altri sistemi di simboli con analoghe caratteristiche sintattiche e semantiche (come per esempio quello a cui appartiene l'immagine sopracitata) e la ragione per cui usiamo le RP, anzi che altre immagini con analoghe caratteristiche sintattiche e semantiche per rappresentare il mondo così come ci appare visivamente è solo che siamo abituati ad adottare queste convenzioni, anzi che altre.

Il problema che Goodman pone ai teorici della RP è allora questo: egli chiede di accettare che non si possano isolare le caratteristiche che fanno di un'immagine una RP e solo una RP e inoltre chiede di accettare che la nostra predilezione per le RP come immagini che rappresentano l'aspetto visivo del mondo sia una questione di abitudine e che il sistema della RP sia tanto convenzionale quanto gli altri sistemi di simboli. Goodman, quindi, lascia scontento chi ha il progetto di pervenire a una definizione che si applichi alle sole RP e inoltre richiede di accettare un'idea controintuitiva secondo la quale né la somiglianza che sembra esserci fra almeno alcune RP e gli oggetti da esse rappresentati né la nostra capacità di riconoscere nelle RP gli oggetti rappresentati per come ci appaiono sono aspetti significativi su cui fondare una teoria della RP.

C'è però anche un aspetto affascinante della proposta di Goodman, dal momento che questa mira non solo a farci comprendere come funzionano le RP, ma anche come funzionano vari tipi di immagini e i sistemi di simboli che denotano in generale. Il raggio esplicativo di questa teoria non è comparabile a quello delle proposte che abbiamo visto sinora. Secondo Kulvicki [2014] è possibile costruire una teoria che mantenga questa virtù della proposta di Goodman e allo stesso tempo resti fedele alla linea argomentativa

di coloro che ritengono che le RP assomiglino a ciò che raffigurano/rappresentano e che questa somiglianza si dia a livello di proprietà prospettiche.

Kulvicki [2014, cap. 5], con alcune modifiche, recupera la descrizione di Goodman delle caratteristiche sintattiche e semantiche dei sistemi di rappresentazione pittorici, sostenendo che le RP appartengono a sistemi dotati di “sensibilità sintattica relativa” (nozione che rimpiazza quella goodmaniana di “densità sintattica”) e che sono semanticamente ricchi e relativamente saturi. A queste caratteristiche Kulvicki ne aggiunge una, la “trasparenza”, che ha una doppia funzione: da una parte permette di isolare le RP da altri sistemi di rappresentazione con analoghe caratteristiche sintattiche e semantiche, superando una delle criticità della proposta di Goodman; dall’altra mostra che l’idea portante di alcune teorie della somiglianza può essere formulata anche nei termini di una nozione sintattica e semantica compatibile con l’approccio goodmaniano alla comprensione delle immagini. La nozione di trasparenza è definita così: in un sistema di rappresentazione trasparente, le rappresentazioni di rappresentazioni appartenenti a quello stesso sistema (aspetto semantico) sono sintatticamente identiche ai loro oggetti (aspetto sintattico). Per esempio, sia F1 la fotografia frontale a colori di F2 e sia F2 un’altra fotografia a colori che rappresenta un paesaggio: F1 è sintatticamente identica a F2, ossia ci mostra lo stesso paesaggio che ci mostra F2, nello stesso modo. Secondo Kulvicki, tutte e solo le RP appartengono a sistemi di rappresentazione che non solo sono semanticamente ricchi, relativamente saturi e dotati di sensibilità sintattica relativa, ma sono anche trasparenti. Diversi sistemi di rappresentazione, tutti relativi alle RP, sono per esempio: la fotografia a colori, la fotografia in bianco e nero, il disegno a matita. Secondo Kulvicki, per ogni RP, indipendentemente dal sistema di rappresentazione a cui

appartiene, vi è poi la possibilità di distinguere fra un contenuto pittorico di base (*bare bones content*) e un contenuto pittorico più dettagliato (*fleshed out content*). Il primo è un tipo di contenuto che è sempre istanziato dalle configurazioni di linee e colori sulla superficie pittorica di una RP, non così il secondo. Il contenuto pittorico di base varia a seconda del sistema di rappresentazione pittorica a cui appartiene l'immagine e può essere descritto grazie alla nozione di trasparenza: per una fotografia a colori si tratterà di somiglianze di contorno e somiglianze coloristiche, per una in bianco e nero di somiglianze di contorno e luminosità, per un disegno a matita di sole somiglianze di contorno, e così via. Consideriamo il caso della fotografia a colori di un'altra fotografia a colori: il contenuto di base è identico per tutte e due, mentre ciò che cambia è il contenuto più dettagliato (dal momento che F1 è la fotografia di una fotografia, mentre F2 è una fotografia di un paesaggio). La trasparenza, dunque, implica identità di contenuto pittorico di base e questo è vero anche per le fotografie in bianco e nero e per i disegni a matita, così come per tutti gli altri sistemi pittorici relativi alla produzione di RP. Ma che cos'è il contenuto pittorico di base? È quello che presenta somiglianze strutturali agli oggetti raffigurati, osserva Kulvicki, cioè il contenuto pittorico di cui parlano tutte le teorie che danno rilevanza alla presenza di somiglianze oggettive fra immagine e oggetti rappresentati (Hyman *in primis*, ma anche Abell e Blumson, fra gli altri).

7. CONCLUSIONE

La teoria ingenua, secondo la quale la natura della modalità di rappresentazione che distingue le RP è spiegata dal fatto che una RP assomiglia a ciò che rappresenta, non è

difendibile, come sostennero già Ernst Gombrich e Nelson Goodman, che aprirono con i loro contributi il dibattito contemporaneo sulla definizione di RP. Tutte le attuali teorie sulla RP vanno alla ricerca di approcci alternativi a quello della teoria della somiglianza ingenua per la definizione della natura della RP. Posto che le somiglianze fra immagine e oggetto rappresentato non sono sufficienti a spiegare la natura della RP, resta da chiarire se somiglianze sotto alcuni particolari rispetti non siano necessarie a farlo e, qualora lo siano, se si tratti di somiglianze oggettive o di somiglianze esperite. Come abbiamo visto, a sostenere che le somiglianze fra immagine e oggetto rappresentato non sono neppure necessarie perché vi sia RP sono, oltre a Nelson Goodman, i difensori delle teorie del riconoscimento (Ernst Gombrich e Dominic Lopes), ma anche Gabriel Greenberg, secondo cui una RP è una trasposizione prospettica dell'oggetto che rappresenta, ma non assomiglia propriamente a questo. Secondo John Hyman, invece, le somiglianze oggettive a livello di forma di contorno fra figure tracciate sulla superficie di un'immagine e oggetti rappresentati sono necessarie perché vi sia RP e non occorre fare riferimento a nessun particolare aspetto della nostra esperienza delle RP per definirne la natura. Secondo Robert Hopkins e Catharine Abell, d'altra parte, le somiglianze necessarie a definire la natura delle RP sono sempre (secondo Hopkins) o talvolta (secondo Abell) somiglianze esperite, non oggettive. Secondo John Kulvicki, infine, la nozione di somiglianza oggettiva può fare un buon lavoro esplicativo, ma è opportuno estenderne i confini: le RP assomigliano a livello strutturale agli oggetti che rappresentano, e la somiglianza strutturale comprende, ma non si limita, alle somiglianze a livello di forma di contorno.

Molte vie alla definizione di RP restano ancora aperte e alcuni paradigmi in passato ritenuti alternativi l'uno all'altro si sono rivelati compatibili. Da una parte Robert Hopkins e Catharine Abell hanno mostrato come, per spiegare la natura della RP, si possa far leva sia sulla nozione di somiglianza che sull'idea che le RP diano luogo a un'esperienza visiva con una particolare fenomenologia. Dall'altra, John Kulvicki ha avanzato una proposta che incorpora aspetti della teoria della somiglianza oggettiva e dell'approccio strutturale di Nelson Goodman. In questo contributo ho offerto una tassonomia delle principali teorie della RP con l'obiettivo di mostrare i punti di originalità di ciascuna proposta, ma anche i possibili anelli di congiunzione fra teorie solo all'apparenza incompatibili.

8. BIBLIOGRAFIA

Abell C. (2009), "Canny Resemblance", *Philosophical Review*, 118, pp. 183-223.

Bantinaki K. (2007), "Pictorial Perception as Illusion", *British Journal of Aesthetics*, 47, pp. 268-279.

Bantinaki K. (2008), "The Opticality of Pictorial Representation", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66, pp. 183-192.

Blumson B. (2009a), "Images, Intentionality and Inexistence", *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 79, pp. 531-533.

Blumson B. (2009b), "Defining Depiction", *British Journal of Aesthetics*, 49, pp. 143-157.

- Budd M. (1992), "On Looking at a Picture", in Hopkins J. e Savile A. (a cura di), *Psychoanalysis, Mind and Art*, Blackwell, Oxford, pp. 259-280.
- Budd M. (2004), "How Pictures Look," in P. Lamarque e S. H. Olsen (a cura di), *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford, pp. 385-394.
- Evans G. (1982), *The Varieties of Reference*, Oxford University Press, Oxford.
- Gombrich E. H. (2002, 1° edizione originale 1960), *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, tr. it. di R. Federici, Leonardo Arte, Milano.
- Goodman N. (1976, edizione originale 1968), *I linguaggi dell'arte*, ed. it. a cura di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano.
- Greenberg G. (2013), "Beyond Resemblance", *Philosophical Review*, 122, pp. 215-287.
- Hopkins R. (1995), "Explaining Depiction", *Philosophical Review*, 104, pp. 425-455.
- Hopkins R. (1998), *Picture, Image and Experience*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hopkins R. (2000), "Touching Pictures", *British Journal of Aesthetics*, 40, pp. 149-167.
- Hopkins R. (2003a), "Pictures, Phenomenology and Cognitive Science", *The Monist*, 86, pp. 653-675.
- Hopkins R. (2003b), "What Makes Representational Painting Truly Visual?", *Aristotelian Society Supplementary Volume*, 78, pp. 151-167.
- Hopkins R. (2006), "The Speaking Image: Visual Communication and the Nature of Depiction", in Kieran M. (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford, pp. 145-159.

- Husserl E. (1980), *Husserliana: Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, Breda H. L., Ijsseling S. e Boehm R. (a cura di), Kluwer Academic, Archives Husserl, Louvain.
- Hyman J. (1989), *The Imitation of Nature*, Clarendon Press, Oxford.
- Hyman J. (2010), “Il soggettivismo nella teoria delle arti pittoriche”, in G. Tomasi (a cura di), *La rappresentazione pittorica*, Aesthetica Preprint, pp. 31-56.
- Hyman J. (2006), *The Objective Eye*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Hyman J. (2012), “Depiction”, *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 71, pp. 129-150.
- Kulvicki, J. (2006), *On Images*, Oxford University Press, Oxford.
- Kulvicki J. (2014), *Images*, Routledge, Abingdon – New York.
- Lopes D. (1996), *Understanding Pictures*, Clarendon Press, Oxford.
- Lopes D. (1997), “Art Media and the Sense Modalities: Tactile Pictures”, *Philosophical Quarterly*, 47, pp. 425-440.
- Lopes D. (2002), “Vision, Touch, and the Value of Pictures”, *British Journal of Aesthetics*, 42, pp. 191-201.
- Lopes D. (2003), “Pictures and the Representational Mind”, *The Monist*, 86, pp. 632-652.
- Lopes D. (2005), *Sight and Sensibility. Evaluating Pictures*, Oxford University Press, Oxford.
- Lopes D. (2006), “The Domain of Depiction”, in Kieran M. (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford.
- Nanay B. (2004), “Taking Twofoldness Seriously: Walton on Imagination and Depiction”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62, pp. 285-289.

- Newall M. (2011), *What Is A Picture?*, Palgrave, New York-Basingstoke.
- Novitz D. (1977), *Pictures and Their Use in Communication*, Martinus Nijhoff, Den Haag.
- Peacocke C. (1987), “Depiction”, *Philosophical Review*, 96, pp. 383-410.
- Peirce, C. (1955), *Philosophical Writings*, Buchler J. (a cura di), Dover, New York.
- Platone (1982a), *Cratilo*, tr. it. di L. Minio-Paluello, Laterza, Roma-Bari.
- Platone (1982b), *Teeteto*, tr. it. di M. Valgimigli, Laterza, Roma-Bari.
- Platone (1982c), *Sofista*, tr. it. di A. Zadro, Laterza, Roma-Bari.
- Platone (1982d), *La Repubblica*, tr. it. di F. Sartori, Laterza, Roma-Bari.
- Podro M. (2010), “Literalism and Truthfulness in Painting”, *British Journal of Aesthetics*, 50, pp. 457-468.
- Schier F. (1986), *Deeper into Pictures*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Spinicci P. (2008), *Simile alle ombre e al sogno*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Terrone E. (2013), “Filosofia analitica del cinema”,
<http://www.aphex.it/index.php?Temi=557D0301220274032107020777327>,
(16/06/2014).
- Voltolini A. (2013), *Immagine*, Il Mulino, Bologna.
- Walton K. (1990), *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, Cambridge MA - London.
- Wiesing L. (2005), *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Wittgenstein L. (1998, edizione originale 1921), *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A. Conte, Einaudi, Torino.

-
- Wittgenstein L. (1967), *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino.
- Wollheim R. (1987), *Painting as an Art*, Thames & Hudson, London.
- Wollheim R. (1991), “A Note on Mimesis as Make Believe”, *Philosophy and Phenomenological Research*, 51, pp. 400-406.
- Wollheim R. (1996, 2° edizione), *Art and its Objects*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Wollheim R. (2003), “What Makes Representational Painting Truly Visual?”, *Aristotelian Society Supplementary Volume*, 78, pp. 131-147.

AphEx.it è un periodico elettronico, registrazione n° ISSN 2036-9972. Il copyright degli articoli è libero. Chiunque può riprodurli. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.aphex.it

Condizioni per riprodurre i materiali --> Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di AphEx.it, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "www.aphex.it". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla home page www.aphex.it o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.aphex.it dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo (redazione@aphex.it), allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

In caso di citazione su materiale cartaceo è possibile citare il materiale pubblicato su AphEx.it come una rivista cartacea, indicando il numero in cui è stato pubblicato l'articolo e l'anno di pubblicazione riportato anche nell'intestazione del pdf. Esempio: Autore, Titolo, <<www.aphex.it>>, 1 (2010).
