

Aesthetica Preprint

*La rappresentazione pittorica*

a cura di Gabriele Tomasi



Centro Internazionale Studi di Estetica

## **Aesthetica Preprint**<sup>®</sup>

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**<sup>®</sup> (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



## **Il Centro Internazionale Studi di Estetica**

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**<sup>®</sup> e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**<sup>®</sup> con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

# Aesthetica Preprint

87

Dicembre 2009

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato con un contributo dai fondi PRIN 2007 cofinanziati dal MIUR e dal Dipartimento di Filosofia dell'Università di Pisa, e con fondi per progetti di ricerca di Ateneo (Bando 2008) e fondi 60% (2009) dell'Università degli Studi di Padova.

# *La rappresentazione pittorica*

a cura di Gabriele Tomasi



## *Indice*

<i>Introduzione</i> di Gabriele Tomasi	7
<i>La rappresentazione pittorica: le ragioni di un dibattito</i> di Elisa Caldarola	11
<i>Rappresentazione eteronoma</i> di Simona Chiodo	21
<i>Il soggettivismo nella teoria delle arti pittoriche</i> di John Hyman	31
<i>Conseguenze del sincretismo raffigurativo</i> di Alberto Voltolini	57
<i>La deissi nelle immagini</i> di Paolo Spinicci	67
<i>Astrazione e rappresentazione pittorica.</i> <i>I dipinti in quanto immagini e in quanto semplice design</i> di Andy Hamilton	79
<i>Autori</i>	97



## *Introduzione*

di Gabriele Tomasi

Il presente volume raccoglie gli atti di un workshop dedicato al concetto di rappresentazione pittorica, tenutosi presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università di Padova nei giorni 23 e 24 settembre 2009.

Sul tema si discute, soprattutto nell'estetica analitica ma non solo in essa, all'incirca dalla pubblicazione, nel 1960, di *Art and Illusion* di Ernst Gombrich. Storico dell'arte, Gombrich spiegava la rappresentazione pittorica in riferimento all'elaborazione di immagini capaci di sostenere una sorta di illusione di realtà. Nella sua concezione lo sviluppo dell'arte occidentale consiste, infatti, in una serie di scoperte sulla natura della percezione visiva e sui mezzi per simulare l'effetto degli oggetti visibili sui nostri sensi. Per Gombrich, ciò che gli artisti cercano è un effetto psicologico. Altra pietra miliare nel dibattito fu *Languages of Art* di Nelson Goodman, pubblicato qualche anno dopo, nel 1968. Rifiutando l'enfasi di Gombrich sull'illusione, Goodman pensava la rappresentazione pittorica come simile all'uso di linguaggi e perciò la spiegava in termini di mediazione di un sistema simbolico arbitrario se non convenzionale. Da allora, molti e molto importanti sono stati i contributi al dibattito sulla natura della rappresentazione. Credo non si vada molto lontano dal vero, se si sostiene che al centro del dibattito c'era e c'è la questione se la rappresentazione dipenda in modo essenziale dalla somiglianza. Probabilmente l'attenzione si è focalizzata su questo tema perché il paradigma della rappresentazione pittorica è costituito dai quadri in cui sono dipinti oggetti, eventi o scene riconoscibili. Che la rappresentazione pittorica sia un tipo di rappresentazione e che essa abbia qualcosa a che fare con la somiglianza sono dati che nessuno nega. Le posizioni teoriche divergono e si complicano, quando si tratta di stabilire i termini della relazione di somiglianza e dunque di rispondere alla domanda "come riconosciamo che cosa un dipinto rappresenta?". Come spesso accade in filosofia, il problema, semplificando un po', è una questione di priorità fra due opzioni fondamentali: si può assumere la centralità della somiglianza, ritenendo che essa sia alla base della capacità di riconoscere l'oggetto rappresentato; oppure si può assumere che sia perché si riconosce che

un dipinto rappresenta un certo oggetto, che noi esperiamo ciò che esso dipinge come somigliante a quell'oggetto. Per chi adotta questo secondo punto di vista, ciò che è importante è che il dipinto fornisca l'informazione visiva sufficiente per permettere all'osservatore di vedere l'oggetto in esso. Qualche sorta di somiglianza appare nondimeno fondamentale, magari fra le esperienze visive provocate dalla rappresentazione e dall'oggetto, anche se è difficile specificare tale somiglianza nei termini di una singola proprietà. L'impressione è che una spiegazione soddisfacente della rappresentazione pittorica non possa non tener conto di entrambi gli aspetti, ovvero sia della somiglianza, sia delle capacità di riconoscimento; come si diceva, la questione cruciale appare quella della priorità. Questa, abbozzata in modo molto sommario, la cornice teorica entro la quale anche l'incontro padovano si è collocato. Quale contributo portano, rispetto ai problemi evocati, le relazioni presentate alla discussione?

Direi che in parte evidenziano problemi presenti in alcune concezioni della rappresentazione pittorica, in parte tentano dei passi avanti rispetto allo stato del dibattito, in parte, approfondendo questioni apparentemente marginali, illuminano aspetti essenziali delle rappresentazioni che consideriamo *pittoriche*. Il saggio che apre il volume – quello di Elisa Caldarola – descrive in modo più esteso di quanto qui si è fatto i termini fondamentali del dibattito. Caldarola non si limita però all'esposizione di alcune delle posizioni più significative, ma suggerisce anche una definizione di rappresentazione pittorica, sulla quale ritiene sia possibile convenire. Secondo tale definizione le rappresentazioni pittoriche sono immagini fisiche bidimensionali statiche che rappresentano aspetti visibili degli oggetti che rappresentano, attraverso gli aspetti visibili della propria superficie, ossia attraverso le linee e i colori impressi sulla propria superficie. Si tratta di una definizione piuttosto ampia, capace forse di funzionare anche per certa pittura astratta, benché molta di questa pittura sia non rappresentazionale. Resta aperta la questione, se tale pittura configuri effettivamente un limite per la teoria della *depiction*; questione intrigante, perché si tratterebbe di un limite segnato da ciò che appare sulla superficie del dipinto. Comunque stiano al riguardo le cose, da più di un secolo la storia dell'arte documenta una tendenza della pittura a emanciparsi dal riferimento a un contenuto o un oggetto eterogeneo. Nel suo contributo Simona Chiodo, muovendosi tra storia dell'arte e teoria filosofica, sostiene che tale tendenza è riconducibile alla natura stessa della rappresentazione. Le rappresentazioni, sostiene la Chiodo, hanno la capacità di rendere visibile qualcosa che non è presente, che non è direttamente percepibile. Perciò intrattengono una relazione ambigua con gli oggetti che rappresentano: fanno riferimento ad essi ma insieme dissolvono in qualche modo tale riferimento. Nella rappresentazione è dunque presente una tensione che, come documenta appunto la storia della pittura, si tende

a risolvere rendendo autonoma la rappresentazione. A questa soluzione la Chiodo oppone una serie di argomenti a favore di quella che definisce “rappresentazione eteronoma”, cioè una rappresentazione le cui leggi sono date da qualcos’altro, ovvero da un oggetto eterogeneo rispetto alla rappresentazione stessa. La relazione con oggetti eterogenei abbastanza da costringerci, di fronte a una loro rappresentazione, a interrogarci, a tentare, attraverso un’esperienza che è sia sensibile, cioè estetica, sia intellettuale, risposte possibili, è, sostiene la Chiodo, una condizione essenziale di senso.

Dal piano dell’interpretazione filosofica di episodi della storia dell’arte, il corposo saggio di John Hyman ci riporta nel cuore del dibattito teorico sulla rappresentazione pittorica. In particolare, Hyman sottopone a un esame critico quella che considera la tendenza soggettivistica nella concezione della rappresentazione pittorica. Tale tendenza è riconducibile all’approccio illusionista di Gombrich e alla critica di Goodman all’idea che la relazione di rappresentazione pittorica sia spiegabile attraverso la nozione di somiglianza. Si è così prodotto un consenso abbastanza generalizzato sul fatto che la rappresentazione pittorica possa essere chiarita solo definendo l’effetto psicologico che le macchie di colore e i segni sulla superficie di un dipinto producono. Hyman prende in esame quelle che considera le due concezioni più influenti di questa famiglia di teorie, e cioè quelle di Richard Wollheim e di Christopher Peacocke e commenta, in termini generali, la strategia che perseguono.

Sullo sfondo di questa discussione si può meglio apprezzare la proposta di una teoria sincretista della *depiction*, avanzata da Alberto Voltolini nel suo contributo. Così egli chiama una teoria che cerca di combinare i punti di forza delle concezioni esperienziali e di quelle semiotiche, in modo da dar conto di due elementi che sembrano giocare un ruolo fondamentale nella spiegazione della relazione di rappresentazione pittorica e cioè la *figuratività* dell’immagine e la sua *intenzionalità*. Nella teoria proposta da Voltolini un ruolo importante è assunto dalla somiglianza oggettiva tra l’immagine e il suo soggetto in proprietà gestaltiche, cioè in proprietà di raggruppamento visuale orientamento-dipendente di elementi dell’immagine e del suo soggetto. In tale somiglianza Voltolini individua una condizione necessaria della raffigurazione.

A un aspetto piuttosto intrigante delle rappresentazioni pittoriche è dedicato il saggio di Paolo Spinicci: che significato e che funzione può avere, in relazione a un dipinto, l’uso di certe espressioni deittiche – ad esempio “Questo è Pietro Bembo” detto indicando il ritratto dell’umanista dipinto da Tiziano? La domanda investe la questione della trasparenza delle rappresentazioni. Per ammettere un riferimento deittico agli oggetti che denotano, le rappresentazioni di tali oggetti dovrebbero essere in grado di individuare il loro referente e distinguerlo da altri. Non sembra, però, che i dipinti possano soddisfare

questa condizione. Se si mette da parte l'idea che i dipinti abbiano una funzione denotativa la questione si fa ancor più complessa, perché chi indica un elemento di una scena dipinta non appartiene allo stesso spazio dell'elemento indicato: non c'è continuità tra lo spazio figurativo e quello reale. Spinicci si impegna nel difficile compito di decifrare le complesse relazioni tra lo spazio della scena e quello in cui è l'osservatore, e di individuare le condizioni che, consentendo la costituzione di una continuità percettiva tra i due spazi, restituiscono una funzione alla deissi.

Alla questione, sopra accennata, se la nozione di rappresentazione pittorica possa essere applicata alla pittura astratta, è dedicato il saggio di Andy Hamilton. Hamilton presenta e discute le diverse posizioni sull'astrattismo sostenute dallo storico dell'arte Charles Harrison e da Clement Greenberg, ed esamina se, come suggerisce Greenberg, vi sia un residuo di rappresentazione anche nell'astrattismo "forte", esemplificato dai lavori di Mondrian, Malevič o Frank Stella. Al fondo la questione è a cosa tali lavori debbano il loro *status* di opere d'arte. Secondo Harrison, nell'astrattismo privo di soggetto, venendo meno la distinzione tra figura e sfondo, la pittura è ridotta a mero *design*. Hamilton contesta che l'arte possa essere distinta dal *design* nel modo assunto da Harrison. L'arte islamica non ha carattere figurativo né possiede una *aboutness*; nondimeno, come la calligrafia in Giappone, è arte in senso alto.

Va da sé che il riferimento a culture figurative diverse da quella occidentale, pertinente nel contesto dell'argomentazione di Hamilton, può risultare insidioso perché in tali culture potrebbe essere assente proprio la nozione in discussione, cioè quella di rappresentazione. Al di là della questione della possibilità che il modo di *vedere* sia in parte culturalmente codificato, resta il fatto che l'astrattismo, proprio perché documenta il venire meno della relazione di rappresentazione, ripropone la questione-chiave delle condizioni di possibilità della rappresentazione e del ruolo della somiglianza. Quando c'è rappresentazione? La relazione di rappresentazione ammette dei gradi come la somiglianza? Da cosa dipende il darsi di tale relazione? Dal fatto che la somiglianza superi una certa soglia? E ancora: che cosa rende *pittorica* una relazione di rappresentazione e che cosa fa di un dipinto una *rappresentazione*? Quando e come vengono meno questi fattori? Qualche risposta i saggi raccolti in questo volume la suggeriscono; in ogni caso aiutano a chiarire il senso delle domande.

Ringrazio Luigi Russo per avere accettato di ospitare questa pubblicazione nel periodico del Centro Internazionale Studi di Estetica.

## *La rappresentazione pittorica: le ragioni di un dibattito*

di Elisa Caldarola

Questo workshop è dedicato alla “rappresentazione pittorica”: una dicitura che suona subito tecnica. Abbiamo motivi per preferirla ad altre? Perché non abbiamo intitolato il workshop “Le immagini”? E che cos’è che rende questo argomento interessante per dei filosofi? Non lo abbiamo chiamato “Le immagini” perché sarebbe stato un titolo troppo vago. Le immagini sono oggetti fisici o fenomeni mentali (immagini della mente, visioni, sogni) e – se sono oggetti fisici – possono essere statiche o in movimento, analogiche o digitali, bidimensionali o tridimensionali, per menzionare solo alcune dicotomie. Non lo abbiamo chiamato neppure “La rappresentazione per immagini bidimensionali” perché non tutte le immagini bidimensionali sono rappresentazioni pittoriche. Le mappe, i grafici, le fotografie, i dipinti, per esempio, sono immagini che impiegano diverse strategie rappresentative: fotografie e dipinti figurativi sono rappresentazioni pittoriche, mentre grafici e (perlomeno alcune) mappe non lo sono. Questo perché laddove, dato un grafico o una mappa, è possibile pensare ad una traduzione in termini verbali, o numerici, o – con più fantasia – musicali del loro contenuto rappresentativo, non è possibile ottenere un simile equivalente nel caso delle fotografie e dei dipinti figurativi. È solo nelle rappresentazioni pittoriche che ogni particolare fa la differenza e non può essere sostituito se non con un elemento identico ad esso <sup>1</sup>. In altre parole, le rappresentazioni pittoriche sono rappresentazioni di carattere prettamente visivo, perché intraducibili in altri tipi di rappresentazioni, come quelle verbali o musicali. Al contrario, possiamo per esempio tradurre la parola “gatto” nell’immagine di un gatto o – una volta stabilito che la nota “la” sta per “gatto” – nella nota “la”. Buona parte del dibattito filosofico contemporaneo sulla rappresentazione pittorica ruota attorno alla ricerca di una teoria che renda conto della validità di queste affermazioni o fornisca argomenti forti per dissiparne l’influenza. Ciò detto, d’ora in poi, per comodità, userò i termini “rappresentazione pittorica” e “immagine” in maniera intercambiabile.

Di fronte a tante immagini sembriamo essere immediatamente in grado di dire che cosa rappresentano, soprattutto se confrontiamo il

comportamento che abbiamo come osservatori di immagini con il nostro esercizio delle abilità linguistiche. Se non conosciamo la lingua inglese, non siamo in grado di comprendere degli enunciati in inglese. Inoltre, se conosciamo l'italiano, ma non l'inglese, non per questo saremo in grado di comprendere degli enunciati in inglese. Sembra invece che se conosciamo un certo stile pittorico, per esempio lo stile della ceramica attica a figure rosse, abbiamo già quello che ci serve per riconoscere, per esempio, un paesaggio impressionista. Non solo siamo in grado di riconoscere *lo stesso oggetto* rappresentato in uno stile diverso da quello con il quale abbiamo familiarizzato, ma riconosciamo anche *altri oggetti*, diversi da quelli rappresentati nelle immagini con cui abbiamo già familiarizzato, quando questi sono rappresentati in uno stile pittorico che ci è nuovo <sup>2</sup>. La capacità di riconoscere immediatamente il soggetto di una rappresentazione pittorica figurativa è tradizionalmente spiegata dalla teoria mimetica della rappresentazione pittorica che, come vedremo, ha preso due forme principali.

In principio, e per oltre un millennio a seguire, era la teoria secondo cui una rappresentazione pittorica rappresenta il proprio oggetto grazie al fatto che *copia* la forma e il colore di quell'oggetto. La prima formulazione che conosciamo di questa teoria è nel *Cratilo* di Platone <sup>3</sup>. Copiare la forma e il colore di un oggetto significa costruire un'imitazione di tale oggetto, un'imitazione che è diversa da una copia perfetta in quanto condivide con l'oggetto imitato solo alcuni aspetti, la forma e il colore, appunto. Quanto questo copiare sia da concepirsi come un atto puramente passivo, un vero e proprio copiare – così come sembra avere in mente Platone nella *Politeia*, probabilmente riferendosi alla pittura illusionista a lui contemporanea – o come un attivo produrre, libero e soggettivo (come sembra per primo aver sostenuto Aristotele nella *Poetica*) è una questione che in questa fase possiamo lasciare da parte <sup>4</sup>. La teoria mimetica, in questa *prima formulazione*, è anche una teoria della somiglianza, perché se due oggetti condividono alcuni aspetti, allora possiamo dire che essi si somigliano.

La teoria mimetica ha dominato incontrastata per più di un millennio. Le ragioni di questo dominio le spiega bene Ernst Gombrich in *Arte e illusione* – un'opera apparsa nel 1960, prima che l'attenzione dei filosofi dell'area anglo-americana nei confronti delle rappresentazioni pittoriche si intensificasse – e che è stata termine di confronto e motivo ispiratore per costoro <sup>5</sup>. Come ha sostenuto Gombrich, alla tradizione antica e rinascimentale, che faceva ruotare il dibattito sulla natura delle rappresentazioni pittoriche e sullo sviluppo delle tecniche di rappresentazione attorno ad un punto fermo, quale il conferimento alle immagini raffigurative dello status d'imitazione della realtà, si sovrappose progressivamente l'attenzione ai processi percettivi, che raggiunse il culmine con la filosofia empirista britannica. Di conseguenza, la teoria secondo cui le immagini rappresentano in quanto assomigliano a ciò

che rappresentano venne mantenuta, ma cambiarono gli argomenti a sostegno di essa: dall'attenzione alle proprietà degli oggetti che sono le immagini, si passò alla considerazione delle peculiarità dell'esperienza della visione e si sostenne che si poteva trascrivere su tela l'impressione retinica stessa, ritenuta responsabile causale della visione, portando all'esito estremo l'idea platonica di arte pittorica come copia della realtà, imitazione della natura che ha come punto d'arrivo l'illusione di realtà. Nacque così il mito dell'occhio vergine – *the innocent eye*, come lo chiamava John Ruskin – l'occhio scevro d'interpretazione a cui doveva aspirare il pittore, il cui obiettivo era riprodurre su tela *la realtà così come la vediamo* <sup>6</sup>. Le immagini dunque, secondo questa *seconda versione* della teoria mimetica, rappresentano in quanto producono un'esperienza visiva nell'osservatore che è simile a quella che costui ha guardando gli oggetti che esse rappresentano. Il progetto di produrre tali esperienze nella maniera più efficace è quello che ispirò tanti pittori impressionisti nelle loro sperimentazioni coloristiche.

Il dibattito filosofico sulle rappresentazioni pittoriche ha avuto inizio quando la teoria mimetica, nelle sue due forme, è andata in crisi <sup>7</sup>. Quando Gombrich scrive *Arte e illusione* l'idea che le immagini, per essere tali, debbano imitare ciò che rappresentano, è già da più parti considerata insostenibile. Mi soffermerò qui su tre principali fattori extra-filosofici che hanno contribuito alla contestazione del paradigma mimetico da parte dei filosofi:

– l'enorme sviluppo della medicina, della fisiologia, della psicologia della percezione e delle scienze cognitive, che ci ha restituito un quadro complesso della percezione visiva e ha reso insostenibile la teoria secondo cui i nostri dati sensoriali ci sono cognitivamente accessibili e l'immagine retinica è causalmente responsabile della visione, ossia la *seconda versione* della teoria mimetica, su cui si fondava l'idea dell'occhio vergine <sup>8</sup>;

– la nascita della semiotica, una disciplina che propose un nuovo modo di guardare alle immagini, partendo dall'assunto che il riconoscimento del soggetto di un'immagine è un processo essenzialmente strutturato, proprio d'individui che fanno parte di una certa società e cultura e che vivono in un certo tempo, e non può essere spiegato a prescindere dalla considerazione delle stipulazioni proprie della cultura visiva di riferimento;

– l'affrancarsi dell'arte pittorica dal modello di arte imitativa del modo in cui ci appaiono gli oggetti, dettato dalla teoria mimetica. In questo orizzonte teorico la resa della modalità di apparenza degli oggetti era intesa (se non nella pratica pittorica, perlomeno a livello di volgarizzazione manualistica) come produzione di immagini in prospettiva albertiana con attenzione alla riproduzione dei colori degli oggetti e/o dei giochi di luce ed ombra a cui l'illuminazione sottoponeva tali oggetti. È noto come le sperimentazioni portate avanti dalle varie avan-

guardie “storiche” a partire dalla fine del XIX secolo furono volte, fra l’altro, a contestare radicalmente tale dettame.

Da un punto di vista filosofico tutti questi elementi portano, se spinti all’estremo, alla contestazione della definizione di “rappresentazione pittorica” come imitazione del modo di apparire degli oggetti rappresentati. Da una parte, infatti, abbiamo le teorie della visione secondo cui – per esprimersi con uno slogan – quanto vediamo non è di fronte all’occhio, ma nella mente, e perciò non ha senso chiedersi che cosa sia la realtà come essa appare all’occhio, poiché questa è sempre un costrutto mentale <sup>9</sup>. Di conseguenza, non ha senso cercare di costruire qualcosa di simile alla realtà. Dall’altra abbiamo le teorie semiotiche delle arti visive, che hanno visto molteplici declinazioni nel corso del ’900 (due fra gli autori più noti sono Yves-Alain Bois e Rosalind Krauss) e, più in generale, un ri-orientamento delle pratiche artistiche e critico-artistiche, che lascia spazio a nuove definizioni di che cosa significa rappresentare la realtà, e implica che tale pratica presenti forti variazioni di cultura in cultura anche nei suoi aspetti più basilari.

Questi elementi contribuiscono a dar forma alle teorie filosofiche sulla rappresentazione pittorica fiorite in ambito anglo-americano dopo la pubblicazione di *Arte e illusione*. Il primo celebre contributo è *I linguaggi dell’arte* di Nelson Goodman (1968). Secondo Goodman, la *somiglianza visiva* fra immagine e oggetto rappresentato non è sufficiente né necessaria a definire la rappresentazione pittorica. Che non sia sufficiente è ampiamente accettato, perché ogni cosa assomiglia ad ogni altra in molti rispetti, ma non per ciò di due cose che si assomigliano dobbiamo dire che una rappresenta l’altra. Che la somiglianza non sia necessaria è però un problema aperto: dipende dal fatto che siamo o meno in grado di indicare gli aspetti rilevanti di somiglianza che dovrebbero essere fondamentali per la rappresentazione pittorica. Goodman sostiene che non c’è modo di indicare aspetti più fondamentali di altri. L’anti-realismo di Goodman, infatti, lo porta a sostenere che non c’è un modo particolare in cui un oggetto appare ai nostri occhi, perché costruiamo il mondo così come ci appare, e questa costruzione può assumere forme variabili. Di conseguenza, anche le forme in cui rappresentiamo il mondo potranno essere costruite in una varietà di modi <sup>10</sup>. L’immediatezza con cui riconosciamo il soggetto di un’immagine, dunque, è puramente un fatto di abitudine e di familiarità con lo stile pittorico dell’immagine in questione. Per Goodman la rappresentazione pittorica è essenzialmente un fatto convenzionale e culturale. La sua teoria condivide con l’approccio semiotico l’idea che le immagini sono anzitutto sistemi di segni. Ciò che distingue le due teorie è che solamente secondo Goodman è possibile indicare in cosa le immagini *qua* sistemi simbolici differiscono dai sistemi simbolici

verbali, ossia le caratteristiche sintattiche e semantiche che individuano il sistema di rappresentazione proprio delle sole immagini <sup>11</sup>. Indipendentemente dalle critiche che sono state sollevate sia all'approccio anti-realista di Goodman, che nello specifico alla sua descrizione dei tratti caratteristici dei sistemi di rappresentazione pittorica, la sfida che Goodman lancia resta però un punto su cui riflettere, e su cui altri autori si sono successivamente misurati: è possibile sostenere che nessuna somiglianza fra immagine e oggetto rappresentato è necessaria perché ci sia rappresentazione pittorica?

Fra coloro che hanno raccolto la sfida c'è sicuramente Richard Wollheim. In *Painting as an Art* (1989) – così come in altri suoi articoli e saggi – Wollheim mette da parte la questione della somiglianza e ritiene che ciò che è cruciale per definire la rappresentazione pittorica è il fatto che le rappresentazioni pittoriche sono oggetti essenzialmente bifronti, in grado di suscitare una particolare *esperienza visiva*, che egli chiama *seeing-in*, vedere in. Wollheim sostiene che quando guardiamo un'immagine siamo consapevoli, nello stesso momento, di guardare una superficie bidimensionale ricoperta di segni e colori e di vedere *in essa* rappresentata una certa situazione. Inoltre, secondo Wollheim, è fondamentale per la nostra esperienza delle immagini che siamo in grado di apprezzare che sia proprio il modo specifico in cui forme e colori sono disposti in una certa immagine a permetterci di riconoscere la situazione (gli oggetti, gli eventi) che l'immagine rappresenta <sup>12</sup>. Anche questa teoria è andata incontro a numerose critiche. Intanto, è difficile descrivere le peculiarità dell'esperienza del *seeing-in*. Wollheim stesso sembra essere scettico riguardo la possibilità di darne una descrizione soddisfacente. Ne risulta che il concetto di *seeing-in* sembra postulato da Wollheim, piuttosto che giustificato. Inoltre, l'idea che dobbiamo essere in grado di apprezzare forme e colori sulla superficie pittorica per comprendere che cosa un'immagine rappresenta sembra applicarsi solo alle immagini artistiche mentre le teorie sulla rappresentazione pittorica ambiscono a rendere conto anche di immagini che non sono opere d'arte.

Dopo Wollheim, altri autori si sono concentrati sugli aspetti determinanti dell'esperienza delle immagini. Fra le proposte di maggior rilievo spicca *Understanding Pictures* di Dominic Lopes (1996). Lopes sostiene che una teoria della rappresentazione pittorica non solo necessita di fondarsi su un'appropriata teoria della visione, ma deve guardare alle teorie della visione più aggiornate per indagare l'abilità che abbiamo di riconoscere specifici oggetti in specifiche immagini: il pittore – per usare una locuzione gombrichiana – si muove nello stesso ambito dello psicologo sperimentale <sup>13</sup>. Ciò che distingue le rappresentazioni pittoriche, secondo Lopes, è che esse sono strumenti che stimolano le nostre abilità cognitive in maniera particolare: quando guardiamo un'immagine siamo in grado di riconoscere in essa aspetti

di oggetti che abbiamo già incontrato nella nostra esperienza visiva. È il riconoscimento, a livello pre-conscio, di questi aspetti che ci permette, di fronte a certe immagini, di considerarle simili a ciò che rappresentano<sup>14</sup>. Questo – sostiene Lopes – è quanto accade quando guardiamo un dipinto realizzato con uno stile realista, per esempio. Ma è sempre il riconoscimento a spiegare com'è che riconosciamo facilmente il soggetto di una caricatura anche se non per questo ci sentiamo di dire che la caricatura *rassomiglia* a ciò che rappresenta. Un aspetto affascinante di questa proposta è che, per riassumere l'argomento di Lopes con uno slogan, non dobbiamo imparare a vedere le immagini, ma sono le immagini che ci insegnano a vedere, perché ci permettono di cogliere aspetti delle cose che altrimenti non noteremmo.

Al paradigma esperienziale e convenzionalista si sono poi recentemente affiancate teorie che volevano rivalutare almeno alcuni aspetti della teoria della somiglianza, in chiave oggettivista. Robert Hopkins (*Picture, Image, and Experience*, 1998) e John Hyman (*The Objective Eye*, 2006), fra gli altri, hanno sostenuto che c'è una proprietà che le immagini condividono con gli oggetti che rappresentano e che fonda la rappresentazione pittorica: si tratta della *outline shape*, il contorno degli oggetti, visti da un certo angolo visivo. Secondo Hyman, in particolare, ad essere condiviso fra immagini e oggetti rappresentati pittoricamente non è soltanto il contorno, ma anche il colore<sup>15</sup>. Questo permette di annoverare oggetti privi di un contorno definito (il cielo, il mare, del fumo, per esempio) fra gli oggetti che possono essere rappresentati. Il limite di questa teoria è che, finché resta sul piano dell'individuazione di somiglianze oggettive fra immagini e oggetti rappresentati, può indicare aspetti che sono comuni a tanti oggetti, e quindi non riesce a spiegare com'è che in una certa immagine riconosciamo proprio un certo oggetto e non un altro. Tuttavia non è detto che una teoria mimetica della rappresentazione pittorica *debba* farsi carico di questa spiegazione. Hopkins, a differenza di Hyman, sostiene che ciò sia necessario e asserisce che la somiglianza nell'*outline shape* è cruciale per suscitare un'*esperienza visiva di somiglianza* fra l'immagine e la scena rappresentata nella loro interezza<sup>16</sup>. Hopkins, dunque, muove in seconda battuta un passo in direzione della proposta di Wollheim: benché un certo aspetto oggettivo di somiglianza sia necessario alla rappresentazione pittorica (*outline shape*), ciò che spiega perché riconosciamo in un certo oggetto una certa immagine è, in ultima analisi, la particolare esperienza visiva che l'immagine provoca in chi la osserva. Hyman, invece, si attiene a una teoria che definirei "minimalista" di rappresentazione pittorica, e sostiene che il fatto che riconosciamo un oggetto piuttosto che un altro in una certa rappresentazione pittorica è un fatto culturale, che dipende dal contesto d'uso dell'immagine e dalle convenzioni rappresentative vigenti in tale contesto, fermo restando il fatto che l'oggetto che riconosciamo deve

godere di somiglianza di contorno e/o di colore con ciò che vediamo sulla superficie dell'immagine.

Di fronte ad approcci filosofici sulla rappresentazione pittorica così eterogenei (per non parlare della varietà di studi fioriti in altri ambiti disciplinari!) ci si può domandare se abbia senso parlare di un vero e proprio dibattito sulla rappresentazione pittorica. Sorge il dubbio che, al tramonto della tradizionale teoria mimetica, le numerose domande sorte riguardo alle immagini esprimano gli interessi teorici più disparati (dallo studio dei sistemi simbolici alla fenomenologia della visione, dalle teorie rappresentazionali della mente alla distinzione fra le qualità primarie e le qualità secondarie), spesso tangenti allo studio delle immagini, piuttosto che focalizzati su di esse, e che non si ravvisi – perlomeno in ambito filosofico – un terreno comune per lo studio della rappresentazione pittorica. Ci si può allora domandare se sia almeno possibile concordare su una definizione di minima di che cosa è rappresentazione pittorica. A questo proposito una caratterizzazione per via negativa si può avere considerando che le rappresentazioni pittoriche non sono immagini puramente simboliche, né sono immagini frutto di un'azione causale operata dall'oggetto che sono dette rappresentare (come le orme di un cavallo). Questi elementi di differenziazione sono notoriamente stati introdotti da Peirce, agli albori della riflessione contemporanea sulle immagini<sup>17</sup>. Vorrei qui tuttavia proporre una definizione positiva di minima di “rappresentazione pittorica”. La illustrerò brevemente e, in conclusione, menzionerò alcune motivazioni a difesa di questa scelta.

La definizione è la seguente: le rappresentazioni pittoriche sono immagini fisiche bidimensionali statiche che rappresentano aspetti visibili degli oggetti che rappresentano, attraverso gli aspetti visibili della propria superficie, ossia attraverso le linee e i colori impressi sulla propria superficie. Detto altrimenti, la modalità di rappresentazione della rappresentazione pittorica è prettamente visiva, e gli aspetti degli oggetti che le rappresentazioni pittoriche rappresentano sono i loro aspetti visibili.

Affermare che le rappresentazioni pittoriche rappresentano visivamente aspetti visibili degli oggetti che rappresentano non richiede d'impegnarsi su una definizione di che *tipi* di oggetti siano rappresentati. Corpi fisici dotati di un certo contorno? Il cielo e il mare sembrano fare eccezione: non possiamo dire quale sia il loro contorno. Oggetti tridimensionali? Le rappresentazioni pittoriche delle ombre sembrano fare eccezione. Oggetti a cui sappiamo dare un nome? Le immagini non-figurative fanno eccezione in questo caso. Su questo punto la definizione lascia ampio spazio per il dibattito.

La definizione, inoltre, non esclude che le rappresentazioni pittoriche possano essere usate per rappresentare in modalità diverse da quella specificamente pittorica. Se per esempio prendiamo uno dei

ritratti appesi alla parete di una stanza, lo possiamo su una delle sedie presenti nella stanza, e stipuliamo che il ritratto sta per una certa persona, il ritratto rappresenterà quella persona, indipendentemente da quali siano i suoi aspetti visibili e gli aspetti visibili della persona in questione. Anche il dipinto di un paesaggio, o un dipinto astratto, potrebbero avere la stessa funzione. Analogamente, possiamo stipulare che una rappresentazione pittorica che presenta certe forme e colori rappresenti qualcosa di astratto.

Ci sono almeno due ragioni per accettare una simile definizione come punto di partenza. In primo luogo, la definizione garantisce un orizzonte realista di minima al dibattito: se quando parliamo di rappresentazione pittorica parliamo di ciò che è visibile *di un oggetto* (e non di ciò che è visibile *in un'immagine*, o che è *riconoscibile attraverso un'immagine*), significa che parliamo di qualcosa che non varia di cultura in cultura, né di soggetto della percezione in soggetto della percezione. Le teorie sul contenuto cognitivo della percezione delle immagini, sulla fenomenologia dell'esperienza delle immagini, sugli aspetti convenzionali della rappresentazione per immagini sono, a mio giudizio, compatibili con la definizione che ho proposto, ma si collocano un passo più in là di questa e, a differenza di questa, non delimitano in partenza un terreno di discussione condivisibile da proposte teoriche diverse. In secondo luogo, la definizione che ho proposto aiuta a gettare luce sull'assunto comunemente condiviso da cui siamo partiti: le rappresentazioni pittoriche sono intraducibili in altri sistemi di segni perché sono oggetti che vengono compresi per quello che sono se e solo se vengono percepiti visivamente. Al contrario, se un grafico, che di norma percepiamo visivamente, fosse tradotto in termini verbali, questo non inficerebbe la comprensione del suo significato. Rendere conto del carattere intraducibile delle immagini significa mostrare cosa rende unica la rappresentazione pittorica. Orientare il dibattito in questa direzione è a mio giudizio necessario, poiché sinora la discussione – quando non si è focalizzata sull'esperienza delle immagini – si è concentrata soprattutto sugli aspetti di somiglianza fra la rappresentazione pittorica e quella linguistica<sup>18</sup>.

<sup>1</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1976, capp. 4 e 5.

<sup>2</sup> F. Schier, *Deeper into Pictures*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, cap. 3.

<sup>3</sup> Platone, *Cratilo*, XL [434 a].

<sup>4</sup> Platone, *Politeia*, III [386-396], X [596-608].

<sup>5</sup> E. H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, tr. it. R. Federici, Leonardo Arte, Milano 2002<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> J. Ruskin, *The Elements of Drawing*, cit. in Gombrich, *Arte e Illusione*, cit., p. 26.

<sup>7</sup> I contributi di maggior rilievo sono – oltre ai già citati *I linguaggi dell'arte* (Goodman, 1968) e *Deeper into Pictures* (Schier, 1986) – Ch. Peacocke, *Depiction*, “Philosophical Review” 96 (1987), pp. 383-410; R. Wollheim, *Painting as an Art, Thames and Hudson*, London 1987; M. Budd, “How Pictures Look”, in *Knowles and Skorupski, Virtue and Taste*, Oxford, Blackwell 1993, pp. 154-75; D. Lopes, *Understanding Pictures*, Clarendon Press, Oxford 1996; R. Hopkins, *Picture, Image and Experience*, Cambridge University Press, Cambridge 1998; D. Lopes, *Sight and Sensibility*, Clarendon Press, Oxford 2005; J. Kulvicki, *On Images*, Oxford University Press, Oxford 2006; J. Hyman, *The Objective Eye*, The University of Chicago Press, Chicago 2006.

<sup>8</sup> Per un'introduzione dettagliata cfr. S. E. Palmer, *Vision Science. Photons to Phenomenology*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1999.

<sup>9</sup> Una celebre teoria rappresentazionale della visione è formulata in D. Marr, *Vision. A computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*, W.H. Freeman & Co., New York 1982.

<sup>10</sup> Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., pp. 6-9.

<sup>11</sup> Ivi, cap. 4.

<sup>12</sup> Wollheim, *Painting as an Art*, cit., capp. 1 e 2.

<sup>13</sup> Gombrich, *Arte e illusione*, cit. p. 60 e ss.

<sup>14</sup> Lopes, *Understanding Pictures*, cit. capp. 2 e 7.

<sup>15</sup> Hyman, *The Objective Eye*, cit., capp. 1 e 2.

<sup>16</sup> Hopkins, *Picture, Image, and Experience*, cap. 3.

<sup>17</sup> Secondo Peirce, esistono tre famiglie di segni visivi: i simboli, che rappresentano per convenzione, gli indici, che rappresentano per relazione causale, e le icone, che rappresentano per somiglianza. Le rappresentazioni pittoriche si possono identificare con quelle immagini che Peirce chiama “icone” e che egli, seguendo una tradizione millenaria della filosofia occidentale, sostiene assomiglino a ciò che rappresentano e rappresentino ciò che rappresentano proprio in virtù di tali somiglianze (*Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition*, a cura di Edward C. Moore, Max H. Fisch, Christian J.W. Kloesel, Don D. Roberts, Lynn A. Ziegler, Indiana University Press, Bloomington 1984, vol. 1, p. 475; vol. 2, pp. 56, 446-47; vol. 3, pp. 62-68, 75-77; vol. 4, p. 251; vol. 5, pp. 162-66; vol. 6, pp. 211-15).

<sup>18</sup> Questo è vero ad esempio per Goodman e Schier, ma anche per Lopes (*Understanding Pictures*, capp. 3, 4, 5), nonché per il più recente *On Images* di J. Kulvicki (2006).



## Rappresentazione eteronoma

di Simona Chiodo

Dire che una rappresentazione è eteronoma significa, qui, usare il significato letterale dell'aggettivo: una rappresentazione è "eteronoma" se una parte delle sue "leggi" (*nomos*) è data a sé da "altro" (*heteros*), cioè da un oggetto qualsiasi eterogeneo alla rappresentazione. Viceversa, una rappresentazione è "autonoma" se la totalità delle sue "leggi" (*nomos*) è data a sé da "sé" (*autos*). E titolare *Rappresentazione eteronoma* significa fare una scelta altrettanto letterale: la tesi delle pagine che seguono è che una rappresentazione lavora al massimo, cioè usa al massimo il suo potere, quando è eteronoma, e non autonoma, per ragioni che, prima di essere estetiche, sono sia epistemologiche sia, e soprattutto, etiche.

La storia della rappresentazione pittorica sembra testimoniare la tensione a passare dalla costruzione di rappresentazioni eteronome alla costruzione di rappresentazioni autonome. Attraverso un caso esemplare: *Las meninas* di Velázquez sembra quasi introdurre il lavoro, che caratterizza già l'empirismo britannico settecentesco, a una nozione di rappresentazione che non è uno strumento eteronomo di accesso all'oggetto che è la nostra meta, ma che è in sé la nostra meta, e che è, allora, un oggetto autonomo (la gerarchia compositiva di *Las meninas* è sintomatica: vediamo non l'oggetto di riferimento del ritratto, cioè il re e la regina di Spagna, ma il loro rappresentatore, cioè Velázquez, e soprattutto la loro rappresentazione, cioè la tela). Le variazioni che Picasso dipinge trecento anni dopo sembrano radicalizzare la tensione della rappresentazione all'autonomia: il rappresentatore (Velázquez) e la rappresentazione (la tela) occupano uno spazio maggiore: il protagonista del dipinto è la rappresentazione, non il suo oggetto di riferimento – Picasso sembra rappresentare il meccanismo attraverso il quale noi rappresentiamo, e soprattutto il suo risultato ultimo, che sembra essere la nostra meta ultima: una rappresentazione autonoma, che non ci fa arrivare ad altro, cioè a un oggetto eterogeneo, che "legifera" su "altro" da sé, ma che ci fa arrivare a sé, e alle "leggi" date a sé da "sé".

Un ragionamento rapido sul significato etimologico di rappresentazione può essere istruttivo per provare ad analizzare il *discrimen* che separa una rappresentazione eteronoma da una rappresentazione au-

tonoma. “Rappresentare” significa “presentare” (*praesentare*) “ancora” (*re*) “a” (*ad*) uno sguardo un oggetto che non è in sé visibile, perché è passato e non presente, immaginato e non esistente, astratto e non concreto *et cetera*. Una rappresentazione, allora, ha il potere di dare visibilità a un oggetto non visibile – una rappresentazione ha il potere di metterci in relazione con un oggetto non attuale, non dato *hic et nunc* attraverso la sensibilità, cioè in modo estetico. E la specificità che sembra caratterizzare una rappresentazione è la capacità di dare visibilità a un oggetto, e di metterci in relazione con un oggetto, a prescindere dall’imitazione del suo statuto sensibile, estetico <sup>1</sup>. La rappresentazione, allora, sembra possedere due capacità quasi contraddittorie: il potere di essere in relazione con un altro oggetto e il potere di sciogliere in parte la relazione – le rappresentazioni sembrano istituire un rapporto ambiguo con gli oggetti, perché hanno sia il potere di fare riferimento a oggetti eterogenei *in toto* (a oggetti che non hanno una forma: astratti, anche complicatissimi) sia il potere di sciogliere, *ex parte aut in toto*, sé dal riferimento.

La soluzione che la contemporaneità sembra scegliere con frequenza maggiore è la sperimentazione del secondo potere: il potere che la rappresentazione ha di essere autonoma dal riferimento, e di fare riferimento a sé, all’identità di sé.

Proviamo a paragonare due ritratti: il ritratto (quattrocentesco) di van Eyck a Niccolò Albergati e il ritratto (novecentesco) di Picasso a Françoise Gilot. Il primo sembra essere una rappresentazione “eteronoma” al suo grado massimo: Niccolò Albergati, cioè lo statuto sensibile, estetico che caratterizza l’individuo registrato all’anagrafe con il nome Niccolò Albergati, “legifera” su “altro”, cioè sulla sua rappresentazione pittorica, che deve seguire “leggi” formali date da “altro” per essere una rappresentazione, cioè per funzionare. Il secondo sembra essere una rappresentazione “autonoma”: Françoise Gilot, cioè lo statuto sensibile, estetico che caratterizza l’individuo registrato all’anagrafe con il nome Françoise Gilot, agisce in modo diverso. La sua rappresentazione pittorica può seguire “leggi” formali date da “sé” per essere una rappresentazione, cioè per funzionare. E la sua forma è trasformata nella forma di un fiore azzurro e verde su uno sfondo oro. Ma la rappresentazione di Picasso non ha un’autonomia totale dal riferimento: Françoise Gilot testimonia nei suoi scritti (e Picasso fa altrettanto) che la trasformazione, che passa dall’adesione a una forma data all’adesione a una forma creata, è scelta per dire una verità maggiore sull’oggetto di riferimento, che continua a essere essenziale – Picasso trasforma la forma di Françoise Gilot non per autonomizzare la sua rappresentazione, ma per dire la sua verità con un rigore maggiore: la verità importante da dire su Françoise Gilot non è l’immagine della sua faccia, ma la singolarità della sua femminilità, che Picasso sintetizza nella sua luce e nella sua espressione (Françoise Gilot testimonia), cioè

nelle sue dimensioni non formali, alle quali una rappresentazione che funziona può, comunque, dare visibilità.

L'uso dell'eteronomia della rappresentazione, e addirittura la sua radicalizzazione, per provare a dire una verità considerata importante su oggetti considerati importanti è antico. *Trinità* di Rublev è un caso istruttivo, che sembra farci vedere che se la volontà è di "presentare ancora a" uno sguardo l'oggetto eterogeneo *par excellence* a una tavola dipinta (l'illimitatezza della trinità attraverso la limitatezza della tavola dipinta), allora la soluzione può essere l'uso radicale di un codice altrettanto eterogeneo – un codice di simboli, che costringe la rappresentazione all'"eteronomia", perché "legifera" su "altro", cioè su qualsiasi dettaglio della tavola dipinta, e che garantisce, allora, la perspicuità (la visibilità, l'attualità) della verità importante sull'oggetto importante. Un insieme di simboli ha il potere di unire due oggetti eterogenei *in toto*, e il suo potere sembra essere fondato sull'eteronomia della rappresentazione – la sua capacità di dire qualcosa di vero su un oggetto diversissimo sembra avere genesi dalla radicalizzazione della loro relazione, che è possibile attraverso un codice legale dato dall'oggetto rappresentato all'oggetto rappresentante.

Ma la contemporaneità sperimenta soluzioni polari. Goodman argomenta attraverso Hokusai: se è possibile che le rappresentazioni di due oggetti diversi siano identiche (un disegno di Hokusai del monte Fujiyama e un elettrocardiogramma), allora la rappresentazione è autonoma dall'oggetto di riferimento, e il suo uso referenziale, se e quando c'è, è convenzionale, cioè è fondato su criteri di coerenza interna, e niente altro <sup>2</sup>. E continua: se Picasso ha affermato che non importava affatto se il suo ritratto di Gertrude Stein non somigliasse alla donna, perché «non importa; lo sarà» <sup>3</sup>, allora non succede che l'oggetto determina la sua rappresentazione, ma che la rappresentazione determina il suo oggetto, perché il tempo futuro del verbo scelto da Picasso («lo sarà») significa che, prima, noi rappresentiamo e, poi, gli oggetti assumono un'esistenza autentica, cioè caratterizzata.

*Sic stantibus rebus*, perché la rappresentazione contemporanea dovrebbe sperimentare ancora, anche se attraverso articolazioni cangianti, la soluzione eteronoma, e non radicalizzare la sua autonomia? La risposta possibile è antica: «“Per esempio, se sei d'accordo, esistono molti letti e tavoli, non è vero?”. “Come no?”. “Però le idee relative a questi mobili sono soltanto due, una del letto e una del tavolo”. “Sì”. “[...] Ma l'idea stessa non la costruisce nessun artigiano”» <sup>4</sup>. Platone spiega una cosa importante attraverso le sue righe celeberrime: qualsiasi letto attuale (reale) è in relazione con un letto non attuale (ideale), qualsiasi tavolo attuale (reale) è in relazione con un tavolo non attuale (ideale) – qualsiasi oggetto attuale, ed empirico, è fondato su una relazione: la sua relazione con un oggetto non attuale, e non empirico, che è essenziale, perché è la condizione della «costrui[bilità]»

ideale, e soprattutto della «costru[zione]» reale, dell'oggetto attuale, ed empirico. A che cosa serve la relazione tra due oggetti eterogenei, il primo (l'oggetto ideale) "legiferante" e il secondo (l'oggetto reale) "legiferato"? La risposta è che l'eterogeneità riconosciuta tra i due oggetti in relazione serve, *in primis*, a dividere la verità dalla falsità. Cassirer spiega con intelligenza la posizione di Platone: «il primo passo dell'artista mimetico consiste proprio nell'eliminare questa separazione»<sup>5</sup> «netta e precisa, veramente "esatta", delle sfere dell'essere, che tentano di dividere con il massimo rigore l'essenza e l'apparenza, la pura forma e l'impressione sensibile»<sup>6</sup>, ma il risultato della sua operazione è negativo, perché succede che «Il suo regno è il regno dell'illusione, dell'intreccio e del reciproco compenetrarsi di parvenza e realtà. Tutto il fascino che le opere dell'artista imitativo esercitano su di noi si basa su questo pericoloso incantesimo magico»<sup>7</sup>. L'artista mimetico nega l'eterogeneità che il dialettico afferma – e negare l'eterogeneità significa non potere dividere l'oggetto vero dall'oggetto falso, cioè non potere capire che cosa è vero, e il suo statuto di identità (ad esempio un essere umano, che è sia un oggetto reale sia, e soprattutto, un oggetto ideale, che è l'essenza universale della sua identità), e che cosa è falso, e il suo statuto di identità (ad esempio un dipinto di un essere umano, che è un oggetto non reale e non ideale, perché è una rappresentazione). La spiegazione di Platone è epistemologica, non estetica: la ragione per la quale l'artista non deve essere mimetico ha a che fare non con che cosa non è bello dipingere, ma con che cosa non è corretto dipingere. E non è corretto dipingere una rappresentazione di un essere umano che sembra un essere umano, perché il pericolo, epistemologico, della loro omogeneità è grave: se non ho la possibilità di dividere la verità dalla falsità, allora non ho la possibilità di capire l'identità dell'oggetto vero e l'identità dell'oggetto falso, cioè scambio una rappresentazione con un oggetto reale e un oggetto reale con un oggetto ideale, e soprattutto blocco la mia ricerca, soddisfatta già, alla rappresentazione, che non è il mio strumento di destinazione ad altro, perché è già la mia destinazione ultima – e il pericolo più grave del blocco epistemologico non è la possibilità di scambiare la falsità con la verità, cioè di fare qualcosa di non corretto, di fare un errore: il pericolo più grave del blocco epistemologico è la possibilità di fermare la ricerca troppo presto, cioè prima del suo arrivo a qualcosa di più ultimo.

Torniamo alla relazione tra un oggetto rappresentante e un oggetto rappresentato, ad esempio il ritratto di Gertrude Stein e Gertrude Stein: perché può essere sensata, e addirittura essenziale, l'eterogeneità tra il primo oggetto e il secondo oggetto, e soprattutto l'eteronomia della rappresentazione? La risposta possibile può essere, adesso: perché la rappresentazione che spinge a uscire da sé alla ricerca di altro da sé funziona al suo grado epistemologico massimo, perché costringe

al superamento della *praesentia* verso l'*absentia*, cioè alla scoperta della relazione (delle relazioni) possibile (possibili) tra la *praesentia* data con l'*absentia* non data, che è una dimensione estesissima, e da trovare – l'*absentia* non data verso la quale la rappresentazione costringe fonda la nostra possibilità di ricercare di continuo, che è già in sé un esercizio epistemologico importante, e di trovare di continuo altro, qualcosa che è altro dalle cose presenti che abbiamo già. Allora, l'eterogeneità tra il ritratto di Gertrude Stein e Gertrude Stein può essere essenziale perché è la condizione alla quale la seconda può fondare l'occasione di ricerca epistemologica che il primo è per noi.

Platone ama l'arte dell'Egitto antico perché afferma, e non nega, l'eterogeneità, e l'eteronomia conseguente, che caratterizza l'oggetto rappresentante, diviso dall'oggetto rappresentato. Viceversa, odia l'arte greca contemporanea a sé perché è l'*exemplum* dell'omogeneità del primo al secondo, e del loro scambio conseguente, che significa l'errore epistemologico di sostituzione della cosa vera con la cosa falsa. C'è una vignetta di Alain <sup>8</sup> che sembra fare vedere il meccanismo rappresentativo dell'arte dell'Egitto antico: un gruppo di studenti di disegno dell'Egitto antico lavora di fronte a una modella che assume la posa egizia classica (la torsione di profilo, le braccia alzate e piegate, la prima gamba che avanza rispetto alla seconda gamba). La vignetta di Alain è umoristica e, in effetti, ci fa ridere, perché crediamo che la situazione che ci fa vedere sia assurda (e cioè: crediamo che i disegnatori egizi non abbiano un oggetto di riferimento). Che cosa disegnano, allora? Se i disegnatori egizi non fanno riferimento a una modella che assume la posa, poco naturale, caratterizzata dalla torsione di profilo, dalle braccia alzate e piegate, dalla prima gamba che avanza rispetto alla seconda gamba, allora a che cosa fanno riferimento? La risposta probabile è: a qualcosa che è astratto, e non concreto. E cioè: a qualcosa che è astratto, ma attraverso qualcosa che è concreto (ad esempio all'eternità, ma attraverso l'iterazione continua dei disegni degli esseri umani) – e gli esseri umani disegnati hanno il potere di fare riferimento all'eternità, cioè di rappresentare l'eternità, perché, Platone *docet*, sono eterogenei, e non omogenei, agli esseri umani veri: gli esseri umani disegnati, non naturali affatto, mostrano *in toto* la loro falsità, e la loro falsità mostrata *in toto* è, anche, la condizione alla quale hanno il potere di fare riferimento a un oggetto altro da sé, diversissimo da sé e complicatissimo in sé, cioè di rappresentare niente di meno dell'eternità, e non bloccare l'osservatore prima del suo arrivo qui, al superamento di una *praesentia* banale, facile da rappresentare (gli esseri umani) verso un'*absentia* non banale, non facile da rappresentare (l'eternità) <sup>9</sup>.

Non a caso, Picasso, anche se è di frequente l'*exemplum* degli autori contemporanei che argomentano l'autonomia della rappresentazione, dichiara sulla sua pittura astratta: «L'arte astratta non esiste» <sup>10</sup>, che è quasi dire che l'arte autonoma non esiste, perché «Si deve sempre par-

tire da qualcosa. Si può togliere, dopo, qualsiasi apparenza di realtà, ma l'idea dell'oggetto avrà comunque lasciato il suo segno inconfondibile»<sup>11</sup>, perché, «Lo voglia o no, l'uomo è lo strumento della natura, che gli impone il suo carattere, la sua apparenza»<sup>12</sup>. L'astrazione, cioè l'autonomia, non è effettiva. Picasso sembra dire che l'obiettivo della sua pittura astratta non è lo scioglimento della relazione referenziale con la «natura», ma la rappresentazione più ambiziosa della «natura», della quale provare a fare vedere qualcosa di più complicato da fare vedere (ad esempio il suo tempo: la «natura» è sia spazio sia tempo, cioè spazio sviluppato, di necessità, nel tempo, e una natura morta risolta dal cubismo può fare vedere il tempo che lo spazio della «natura» è, perché srotola le sue parti, che sono visibili se sono sviluppate nel tempo, cioè se sono viste nel tempo, attraverso il tempo che passa – allora, e ancora, l'arte astratta di Picasso non nega, ma afferma, la referenzialità, perché sperimenta addirittura una referenzialità più ambiziosa e complicata, diretta a oggetti astratti e non concreti, e in qualche caso passati e non presenti, immaginati e non esistenti).

Proviamo, adesso, a concentrarci su qualche dipinto novecentesco: *Ritratto di una ragazza americana in stato di nudità* (1915) di Picabia, *Senza titolo* (1949) di De Kooning e *Diecimila linee lunghe 2,5 cm spaziate regolarmente su ciascuna delle sei pareti* (1972) di LeWitt. E proviamo a considerare i dipinti gli oggetti rappresentati e i titoli gli oggetti rappresentanti, e a sperimentare le loro relazioni. Nel primo caso leggiamo un titolo che non sembra istituire una relazione facile, cioè istantanea, con il suo oggetto: leggiamo *Ritratto di una ragazza americana in stato di nudità* e vediamo uno strumento meccanico. La relazione non è facile, istantanea, ma serve a capire qualcosa: se non avessimo il titolo, cioè se non avessimo la relazione, vedremmo uno strumento meccanico e capiremmo poco – ed è possibile, addirittura probabile, che smetteremmo di interrogarci e di ragionare. Ma abbiamo il titolo, cioè la relazione, e capiamo qualcosa: il titolo che leggiamo sembra avere il potere di dare densità al senso dell'oggetto che vediamo – e non smettiamo di interrogarci e di ragionare, perché le nostre interrogazioni e i nostri ragionamenti ci portano a destinazioni ulteriori: ci sembra di potere capire qualcosa di significativo sulle identità di una ragazza americana in stato di nudità e di uno strumento meccanico. Nel secondo caso leggiamo un titolo che non sembra istituire una relazione con il suo oggetto: leggiamo *Senza titolo* e vediamo una serie di linee bianche su uno sfondo nero. Ci sembra di capire poco, e con un po' di irritazione. Allora, proviamo a istituire una relazione comunque: ad esempio proviamo a lasciare significare al titolo che leggiamo di usare l'oggetto che vediamo con libertà. Nel terzo caso leggiamo un titolo che sembra istituire una relazione facile, cioè istantanea, con il suo oggetto: leggiamo *Diecimila linee lunghe 2,5 cm spaziate regolarmente su ciascuna delle sei pareti* e vediamo diecimila linee lunghe 2,5 cm spaziate rego-

larmente su ciascuna delle sei pareti. Ci sembra di capire poco, e con un po' di irritazione. Allora, proviamo a istituire una relazione meno facile, cioè meno istantanea, comunque: ad esempio proviamo a lasciare significare al titolo che leggiamo di usare l'oggetto che vediamo con ironia (con una specie di distanza ironica che serve ad affermare, e a non negare, l'eterogeneità tra il titolo e l'oggetto, perché ci sembra, ancora, che i sensi di entrambi siano più densi se la relazione che unisce il primo al secondo non è troppo facile, troppo immediata, cioè non è letterale, ma, se non altro in parte, da trovare, quasi *à la* Kant).

E cioè: i tre casi analizzati sembrano significare che la condizione (una condizione) che fonda i sensi dei nostri oggetti rappresentanti è la relazione con gli oggetti rappresentati – una condizione essenziale di senso sembra essere la relazione con oggetti rappresentati eterogenei abbastanza da costringerci, se siamo di fronte ai loro oggetti rappresentanti, a provare a farci una domanda e a provare a trovare, attraverso un'esperienza che è sia sensibile, cioè estetica, sia razionale, cioè epistemologica, una risposta possibile.

Ma la ragione per la quale dovremmo provare (potremmo provare) a sperimentare una rappresentazione eteronoma, che è fondata sulla relazione con altro da sé, e che ci costringe a trovare altro da sé, è soprattutto etica: è epistemologica, perché una rappresentazione eteronoma sembra avere il potere, straordinario, di dare densità al senso, ma è soprattutto etica, perché la densità del senso, sia se c'è sia se non c'è, sia se è minore sia se è maggiore, ha trasferimenti etici, cioè pratici, di importanza eccezionale, anche perché in qualche caso sono irreversibili, irrimediabili – e provare a sperimentare rappresentazioni eteronome estetiche può essere, anche, un'occasione istruttiva per capire e per sofisticare il meccanismo dell'eteronomia, da sperimentare soprattutto altrove, cioè soprattutto se la nostra rappresentazione ha trasferimenti etici importanti.

Il dipinto di Magritte *La chiave dei campi* esemplifica la tesi contraria: i vetri rotti sui quali è dipinto l'ambiente esterno significano che *La chiave dei campi*, insieme con gli altri dipinti, cioè con la totalità dei dipinti possibili, non fa riferimento all'ambiente esterno, cioè alla totalità degli oggetti possibili, ma che è *sic et simpliciter* una figura. *La chiave dei campi* esemplifica il meccanismo dell'autonomia, e dell'autonomia assoluta: è una figura, e non una rappresentazione, cioè è una rappresentazione autonoma, e non eteronoma. Ed esemplifica una visione sintetizzabile in *cuique veritas atque ontologia suae*: il dipinto di Magritte non è una rappresentazione che prova a dire qualcosa, cioè qualcosa di vero, sull'ambiente esterno, ma è autonomo, e dice al massimo qualcosa di sé, cioè della sua verità e della sua ontologia (in alternativa, *à la* Goodman, della verità sull'ambiente esterno che costruisce e dell'ontologia dell'ambiente esterno che costruisce). La tesi di Magritte sembra essere l'apoteosi della tolleranza (estetica, e

soprattutto epistemologica): ancora, *cuique veritas atque ontologia suae*, cioè ci sono verità numerose, anche se contrarie, e ci sono ontologie numerose, anche se contrarie, e sia le prime sia le seconde possono continuare a esserci, e noi possiamo continuare a tollerare con soddisfazione, e anche con gioia, la disponibilità di verità numerose da usare e di ontologie numerose da usare.

Ma se ad esempio fossimo medici che devono fare con urgenza una diagnosi, prima, cioè una rappresentazione dello *status quo*, e una prognosi, poi, cioè una rappresentazione dello *status in fieri*, saremmo altrettanto soddisfatti, e anche altrettanto gioiosi, di avere una disponibilità infinita di verità possibili e di ontologie possibili? È probabile che faremmo qualcosa del genere: cercheremmo di sicuro diagnosi e prognosi, cioè rappresentazioni, diverse dalle nostre, e addirittura alternative alle nostre, ma il nostro obiettivo non sarebbe affatto l'aumento del numero delle rappresentazioni possibili – viceversa, il nostro obiettivo sarebbe la riduzione del numero delle rappresentazioni possibili, cioè la ricerca, urgente, di una verità possibile più sicura delle altre su un'ontologia possibile più sicura delle altre: ci serviremmo della “comparazione” delle nostre diagnosi e prognosi con diagnosi e prognosi diverse, e addirittura alternative, ma “compareremmo” per arrivare a ridurre sia il numero delle diagnosi sia il numero delle prognosi, cioè per arrivare a potere scegliere una diagnosi possibile e una prognosi possibile, perché, altrimenti, non potremmo agire. Ma dobbiamo agire, e con urgenza, e il meccanismo dell'autonomia, attraverso il quale costruiamo rappresentazioni autoreferenziali, ci sembra quasi assurdo, e di sicuro pericoloso.

Il significato più radicale della rappresentazione eteronoma è capibile qui: la rappresentazione eteronoma ci istruisce a credere che ci sia altro di importante al di là dalla rappresentazione, e a sperimentare il potere della sua relazione con altro – allora, se la nostra situazione è estetica possiamo provare a sperimentare uno strumento che può portarci a una destinazione ambiziosa, cioè a una destinazione epistemologica, se la nostra situazione è etica possiamo provare a sperimentare uno strumento che può portarci a una destinazione addirittura cruciale, cioè a una destinazione che non sia un trasferimento etico, cioè pratico, irreversibile e irrimediabile (e sappiamo da due secoli e mezzo circa che l'abitudine è essenziale: abituarci a sperimentare, anche, la rappresentazione eteronoma può salvare sia la nostra possibilità di continuare a trovare una verità sia la nostra possibilità di continuare a essere un'ontologia).

<sup>1</sup> Capacità che anche Gombrich registra attraverso la contrapposizione tra l'etimologia di rappresentazione e l'etimologia di immagine: un'immagine fa riferimento a

un oggetto non visibile e non attuale attraverso l'imitazione della sua forma sensibile, estetica. Cfr. E. H. Gombrich, *Il cavallo a manico di scopa ovvero le radici della forma artistica*, in Id., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, tr. it. di C. Roatta, Einaudi, Torino 1971, p. 3 ss.

<sup>2</sup> Cfr. N. Goodman, *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 2003, p. 198 ss.

<sup>3</sup> Ivi, p. 36.

<sup>4</sup> Plat. *Resp.* X 596 a-b.

<sup>5</sup> E. Cassirer, *Eidos ed eidolon*, a cura di M. Carbone, "Postille" di M. Carbone, R. Pettoello, F. Trabattoni, tr. it. di A. Pinotti, Cortina, Milano 2009, p. 29.

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> Citata anche da Gombrich quasi a *incipit* del suo *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, tr. it. di R. Federici, Leonardo Arte, Milano 1998. La vignetta di Alain è stata pubblicata in un numero del *The New Yorker magazine* (1 ottobre 1955).

<sup>9</sup> Anche il caso del *trompe-l'œil* è esemplare. Un *trompe-l'œil* è un dipinto che sembra fare l'operazione alla quale Platone è contrario, perché sembra cercare di sostituire la verità (ad esempio una porzione vera di cielo) con la falsità (ad esempio una porzione falsa, cioè dipinta, di cielo). Ma l'operazione fatta dal *trompe-l'œil* è più sofisticata: se sostituisse *in toto* la verità, cioè se sostituisse *in toto* la porzione vera di cielo, allora non funzionerebbe, perché negherebbe al suo autore la possibilità di essere riconosciuto talentuoso dagli osservatori, che crederebbero *sic et simpliciter* di essere di fronte a un soffitto aperto verso un cielo vero, e non falso. Un *trompe-l'œil* deve rispettare una regola precisa per funzionare: deve fare scambiare quasi *in toto*, e non *in toto*, la falsità (l'oggetto rappresentante) con la verità (con l'oggetto rappresentato), cioè deve fare dire all'osservatore "Sembra un cielo vero!", e non "È un cielo vero!". Viceversa, la rappresentazione non funziona, perché, ancora, non è riconosciuto il suo potere referenziale, che è il suo potere di fare riferimento a un cielo vero, insieme con il talento del suo autore – sembra che una rappresentazione troppo poco eterogenea al suo oggetto di riferimento, dal quale arriva a essere addirittura autonoma, funzioni poco, perché ci fa uscire poco da sé, *et ergo* ci fa trovare meno cose: sia meno cose che hanno a che fare con altro da sé (ad esempio l'eternità) sia meno cose che hanno a che fare con sé (ad esempio il talento).

<sup>10</sup> P. Picasso, *Scritti*, a cura di M. De Micheli, tr. it. di M. De Micheli e D. Montali, Feltrinelli, Milano 1964, p. 21.

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> *Ibidem.*



## *Il soggettivismo nella teoria delle arti pittoriche* \*

di John Hyman

1. Una quarantina d'anni fa nella teoria delle arti pittoriche cominciò ad affermarsi una nuova corrente soggettivista, che da allora ha seguito il ritmo delle mutazioni di orientamento nella filosofia della mente. La spinta iniziale venne dalla pubblicazione delle *Mellon Lectures* tenute da Ernst Gombrich nel 1956, con il titolo di *Arte e illusione* <sup>1</sup>. In quest'opera, e in molti altri articoli e lezioni successivi che ne hanno sviluppato il tema principale, Gombrich sostiene che lo sviluppo dell'arte occidentale – in sostanza l'arte dell'antica Grecia e l'arte dell'Europa occidentale da Giotto a Cézanne – consiste di una serie di scoperte sulla natura della percezione visiva e sui mezzi con cui possiamo simulare gli effetti che gli oggetti visibili hanno sui nostri sensi. «Ciò che può rendere un dipinto simile a una veduta a distanza attraverso una finestra – egli scrive – non è il fatto che le due cose possono essere indistinguibili come lo sono facsimile e originale: è la somiglianza fra le attività mentali a cui ambedue possono dare luogo». E, in un altro passaggio: «L'obiettivo perseguito dall'artista con tale rigore autocritico è [...] un effetto di natura psicologica» <sup>2</sup>.

Queste considerazioni riguardano una specifica tradizione artistica, con specifiche tecniche pittoriche, come lo scorcio e l'ombreggiatura, di cui non mi occuperò qui. L'opera di Gombrich, però, dette il via alla ricerca di una teoria generale della rappresentazione pittorica basata sullo stesso tipo di approccio. La ricerca s'intensificò sulla scia della pubblicazione di *I linguaggi dell'arte* di Nelson Goodman, un'opera che convinse molti lettori del fatto che non si poteva riuscire a far funzionare la teoria della rappresentazione pittorica basata sul concetto di somiglianza, ma che non fornì una plausibile alternativa a tale teoria. Oggi c'è ampio consenso fra i filosofi sul fatto che la natura delle arti pittoriche non può essere spiegata da un'analisi della relazione fra i segni tracciati sulla superficie di un'immagine e i tipi di oggetti che i segni rappresentano. L'opinione generale è che la si possa spiegare solamente definendo l'effetto psicologico provocato da tali segni <sup>3</sup>. Le due più influenti teorie della rappresentazione pittorica a essere guidate da questa idea di fondo sono quella di Richard Wollheim e quella di Christopher Peacocke. Comincerò col criticare prima l'una e poi

l'altra teoria, rispettivamente nei paragrafi da 1 a 6 e da 7 a 10. Nei restanti paragrafi farò considerazioni più generali sulla strategia che ambedue gli autori adottano.

2. Il soggettivismo nella teoria delle arti pittoriche appartiene alla più ampia famiglia delle teorie soggettiviste – del colore, dei valori, e così via. E deve affrontare questioni simili a quelle che le altre teorie soggettiviste sollevano. In primo luogo, occorre definire l'effetto psicologico prodotto dall'immagine di un certo tipo di oggetto. In secondo luogo, dal momento che è possibile percepire erroneamente il contenuto di un'immagine, una teoria soggettivista dovrà anche definire uno standard di correttezza, ossia dovrà spiegare che cos'è che fa la differenza fra una percezione corretta e una percezione erronea del contenuto di una certa immagine da parte di un osservatore. Tale standard di correttezza, dunque, avrà il ruolo che nella teoria del gusto di Hume ha l'accordo con il giudizio congiunto dei critici dotati di fine immaginazione, libertà dai pregiudizi, ecc.

La teoria della rappresentazione pittorica di Wollheim è progettata per rispondere ad ambedue le questioni. Wollheim sostiene che l'effetto psicologico che un'immagine deve produrre è «un'esperienza con una certa fenomenologia». L'esperienza è chiamata “vedere-in”, laddove il trattino serve a ricordare al lettore che l'espressione è tecnica e ha bisogno di essere definita. La fenomenologia che definisce l'esperienza è chiamata “raddoppiamento”, per una ragione che spiegherò brevemente sotto. Wollheim dunque definisce l'effetto psicologico prodotto da un'immagine come un effetto di *raddoppiamento* e affronta così la prima questione. Poi, per affrontare la seconda questione, egli propone che lo standard di correttezza, che determina se l'osservatore ha percepito correttamente il contenuto di un'immagine, «sia stabilito – per ogni immagine – dalle intenzioni dell'artista, nella misura in cui esse sono soddisfatte»<sup>4</sup>. Vedremo brevemente sotto di che genere dovrebbero essere tali intenzioni.

Ecco intanto, per cominciare, il passaggio in cui il raddoppiamento, e con esso il vedere-in, vengono spiegati:

Il vedere-in è un tipo specifico di percezione, causata dalla presenza di una superficie disuniforme all'interno del campo visivo. Non tutte le superfici disuniformi avranno questo effetto, ma dubito che si possa dire qualcosa di significativo relativamente a come esattamente deve essere una superficie per produrre questo effetto. Quando la superficie è appropriata, allora si ha un'esperienza con una certa fenomenologia, e tale fenomenologia è la caratteristica distintiva del vedere-in. [...] Chiamerò “raddoppiamento” la caratteristica distintiva della fenomenologia perché, quando si dà vedere-in, accadono due cose: siamo visivamente consapevoli della superficie che stiamo guardando e distinguiamo qualcosa che emerge davanti a qualcos'altro o che (in alcuni casi) recede dietro qualcos'altro. E così che, per esempio, seguiamo il famoso consiglio di Leonardo da Vinci a un aspirante pittore e guardiamo un muro sporco, o lasciamo vagare gli occhi su una superficie di vetro coperto

di brina, e siamo visivamente consapevoli del muro, o del vetro, e simultaneamente riconosciamo un ragazzo nudo, o danzatrici in elusivi vestiti di garza, in ambedue i casi davanti a uno sfondo più scuro. In virtù di questa esperienza si può dire che vediamo il ragazzo nel muro e le danzatrici nel vetro coperto di brina <sup>5</sup>.

Wollheim aggiunge che essere visivamente consapevoli della superficie e distinguere qualcosa che emerge davanti a qualcos'altro sono due aspetti di una singola esperienza, e non due esperienze distinte. Non farò commenti su questa precisazione, perché Wollheim non spiega come pensa che le esperienze vadano numerate <sup>6</sup>.

Wollheim non dice che i segni su una superficie di vetro coperta di brina (fotografati da Minor White) rappresentano pittoricamente delle danzatrici, o che i segni su un muro sporco (fotografati da Aaron Siskind) rappresentano pittoricamente un ragazzo. Possiamo vedere queste cose in tali superfici, ma le superfici stesse non sono immagini. Tuttavia, prosegue Wollheim:

La rappresentazione si può spiegare in termini di vedere-in, come si può dedurre dalla seguente situazione: in un comunità dove la pratica del vedere-in si è instaurata stabilmente, un qualche membro della comunità – chiamiamolo (prematuro) un artista – si mette a tracciare segni su una superficie con l'intenzione che altri membri si raccolgano attorno a lui per vedere nella superficie qualcosa di specifico: un bisonte, per esempio. Se l'artista riesce nelle sue intenzioni, nella misura in cui un bisonte può essere visto nella superficie in quanto egli vi ha tracciato sopra dei segni, allora la comunità stabilisce che chi vede un bisonte nella superficie vede la superficie correttamente, mentre chi nella superficie vede qualcos'altro, o non vede nulla, non la vede correttamente. Ora la superficie su cui sono stati tracciati i segni rappresenta un bisonte <sup>7</sup>.

Quindi si ha rappresentazione pittorica quando i segni su una superficie sono tracciati efficacemente al fine di provocare l'esperienza del vedere-in nell'osservatore. Non è sufficiente che si dia tale esperienza. È necessario che, quando si dà, essa soddisfi l'intenzione della persona che ha tracciato i segni sulla superficie.

3. Un'obiezione che è stata sollevata più volte a questa teoria è che Wollheim si sottrae silenziosamente al compito di definire l'esperienza del vedere-in che lui stesso si era assegnato. Se scorriamo rapidamente attraverso le sue considerazioni, possiamo farci un'idea di ciò che Wollheim ha in mente: l'esperienza che si deve intendere un'immagine provochi in chi la osserva richiede che l'osservatore sia visivamente consapevole di una superficie e simultaneamente «distingua qualcosa che emerge davanti a qualcos'altro». Ma cosa significa esattamente l'espressione “distinguere qualcosa”? Ci viene offerto come esempio il caso in cui «riconosciamo un ragazzo nudo» nei segni visibili su un muro macchiato. Tuttavia, noi non riconosciamo o distinguiamo veramente un ragazzo nudo, perché non c'è nessun ragazzo che vada riconosciuto o distinto. Né la nostra esperienza è indistinguibile da

quella di riconoscere o distinguere un ragazzo. Se lo fosse, sarebbe un'esperienza illusoria, ma (come Wollheim giustamente insiste) non lo è. Che sorta di esperienza è allora questo quasi-riconoscimento di un ragazzo nudo? Sembra essere allo stesso tempo simile e dissimile dall'esperienza di riconoscere veramente un ragazzo nudo: sufficientemente simile ad essa da incoraggiarci a prendere in prestito l'espressione; sufficientemente dissimile da poter essere distinta da un'esperienza illusoria. Ma come dovremmo descrivere questa somiglianza e questa dissomiglianza? L'obiezione è che Wollheim manca di prendere in considerazione queste domande. Io stesso ho mosso questa obiezione in una mia pubblicazione, e resto tuttora della mia idea <sup>8</sup>. Ma c'è di più.

4. Se la teoria della rappresentazione pittorica di Wollheim è corretta, un osservatore che percepisca il contenuto di un'immagine deve avere un'esperienza del tipo di quella postulata da Wollheim. L'osservatore, cioè, deve essere visivamente consapevole della superficie dell'immagine e distinguere qualcosa che emerge davanti a qualcos'altro. Inoltre, l'artista deve intendere che l'osservatore abbia un'esperienza di questo tipo. Discuterò prima l'uno e poi l'altro aspetto dell'esperienza postulata da Wollheim.

C'è un'obiezione che concerne la pittura *trompe-l'oeil* e che si può sollevare di fronte all'affermazione che l'osservatore deve percepire la superficie dell'immagine e l'artista deve intendere che egli faccia così. L'obiezione è che un dipinto *trompe-l'oeil* non è prodotto con l'intenzione che l'osservatore sia visivamente consapevole della sua superficie. Anzi, è proprio prodotto con l'intenzione opposta – cioè con l'intenzione che l'osservatore manchi di essere visivamente consapevole della sua superficie. Quindi, se la teoria della rappresentazione pittorica di Wollheim fosse corretta, un efficace dipinto *trompe l'oeil* non sarebbe un'immagine. Non rappresenterebbe proprio nulla. E questo, l'obiezione stabilisce, mostra che la teoria non funziona.

Wollheim accetta che la sua teoria abbia questa conseguenza – vale a dire che un dipinto *trompe-l'oeil* non è una rappresentazione pittorica. Non la considera, però, un difetto della sua teoria:

Ci sono – scrive – dipinti che sono non-rappresentazionali [...] perché non richiedono che si ponga attenzione alla superficie su cui sono stati tracciati i segni, ma anzi respingono tale attenzione. I dipinti *trompe-l'oeil*, come la squisita serie delle vetrinette di pittura a guazzo di Leroy de Barde [...] rientrano sicuramente in questa categoria. Essi stimolano la nostra consapevolezza della profondità, ma lo fanno in una maniera pensata per deviare la nostra attenzione dai segni apposti sulla loro superficie.

Credo che questa sia la replica sbagliata all'obiezione. È sbagliata perché l'obiezione non ha forza a meno che un dipinto *trompe-l'oeil*

non sia progettato per provocare un'esperienza illusoria, e per prolungarla per tutto il tempo che l'osservatore lo guarda. Ma questa è di certo un'esagerazione che travisa gli obiettivi e gli effetti della pittura *trompe-l'oeil*. In realtà, se ciò fosse vero, l'apprezzamento dell'abilità, del virtuosismo – che il *trompe-l'oeil* coltiva e soddisfa – verrebbe frustrato. Ecco perché, come nota Ruskin, il *trompe-l'oeil* ha sempre «qualche modo per dimostrare allo stesso tempo di essere un'immagine illusoria»<sup>9</sup>.

Questa è una considerazione che Wollheim sembra ammettere. Egli non sostiene che un dipinto *trompe-l'oeil* è progettato per evitare che l'osservatore sia visivamente *consapevole* dei segni apposti sulla superficie pittorica. Egli sostiene che il *trompe-l'oeil* è concepito per deviare l'attenzione dell'osservatore dai segni sulla superficie. E queste sono affermazioni piuttosto diverse. Per esempio, possiamo essere consapevoli del colore o della forma di un oggetto senza prestare attenzione a queste proprietà. Prestare attenzione alla forma o al colore di un oggetto significa mettere queste proprietà al centro, al fulcro della nostra considerazione dell'oggetto<sup>10</sup>. Ma non siamo obbligati ad assegnare questo ruolo a qualsiasi cosa di cui siamo consapevoli. Anzi, spesso non siamo in grado di farlo. Per esempio, possiamo essere consapevoli che una dozzina di persone stanno parlando in una stanza, ma non possiamo simultaneamente prestare attenzione a cosa ciascuna di loro sta dicendo.

Tuttavia, se Wollheim ha ragione ad impegnarsi solo sulla tesi più debole sulla pittura *trompe-l'oeil* – ossia che essa è concepita per respingere l'attenzione alla superficie pittorica, e non che essa è concepita per evitare che si abbia consapevolezza della superficie – ne segue che la sua teoria non implica che i dipinti *trompe-l'oeil* non sono rappresentazionali. La teoria non richiede che l'osservatore presti attenzione ai segni apposti sulla superficie del dipinto, né che l'artista intenda che l'osservatore lo faccia. Quindi Wollheim di per sé non fornisce una motivazione convincente per negare che i dipinti *trompe-l'oeil* siano rappresentazionali. Ma, per lo stesso motivo, questo tipo di obiezione alla sua teoria è inappropriato.

5. Esaminerò ora il secondo aspetto dell'esperienza definita da Wollheim, ossia il fatto che l'osservatore distingue qualcosa che emerge davanti a qualcos'altro – per esempio un ragazzo nudo o danzatrici dalle vesti di garza. Prima di prendere in considerazione l'idea che un'immagine deve provocare un'esperienza di questo tipo, occorre che ne dissipiamo l'ambiguità. L'idea, così posta, è ambigua, perché Wollheim non chiarisce se il qualcos'altro davanti a cui un oggetto rappresentato pittoricamente deve emergere è la superficie dell'immagine, o se fa parte della scena rappresentata<sup>11</sup>.

Supponiamo che si tratti della superficie del dipinto. Se questa è

l'interpretazione corretta, allora Wollheim afferma che l'osservatore deve distinguere un oggetto rappresentato pittoricamente che emerge davanti alla superficie del dipinto e che l'artista deve intendere che l'osservatore faccia così. Questo non è plausibile. Per esempio, il dipinto a guazzo di Picasso *I due fratelli* rappresenta un ragazzo nudo che sta davanti a un muro color argilla. Ovviamente è richiesto che l'osservatore veda questo. Ma è anche richiesto che l'osservatore veda un ragazzo che emerge davanti alla superficie del dipinto? Io, se non altro, non sono consapevole di avere un'esperienza di questo tipo. Il ragazzo non mi sembra stare in nessuna relazione spaziale con la superficie del dipinto. Anzi, è difficile capire come potrebbe starci, perché la superficie del dipinto non è qualcosa che l'artista ha rappresentato pittoricamente, laddove il ragazzo lo è. Sostenere che il ragazzo sembra emergere davanti alla superficie del dipinto non è più plausibile che sostenere che il ragazzo sembra starsene in piedi all'interno della cornice posta attorno al dipinto, o davanti al muro a cui il dipinto è appeso.

La stessa cosa è vera nel caso di un semplice disegno a inchiostro di una figura umana su semplice carta. L'osservatore deve ovviamente essere in grado di distinguere i segni d'inchiostro dalla superficie priva di segni. E questa distinzione può essere esperita dal punto di vista spaziale, cosicché i segni d'inchiostro sembrano stare al di sopra della superficie cartacea. Questo, però, non sembra essere un fatto fondamentale per la teoria della rappresentazione pittorica, per tre motivi. Primo, si tratta dell'esperienza di una relazione fra i segni d'inchiostro e la superficie cartacea, e non fra la figura umana rappresentata e la superficie cartacea. Secondo, benché i segni d'inchiostro *possano* sembrare stare al di sopra della superficie cartacea, non c'è ragione per ritenere che *debbano* starci. Terzo, se la distinzione è esperita dal punto di vista spaziale nel caso di un disegno a inchiostro, non c'è motivo per cui non debba essere esperita dal punto di vista spaziale quando leggiamo un testo stampato e distinguiamo i segni d'inchiostro che formano le lettere dalla carta su cui è stampato il testo.

Supponiamo invece di interpretare l'affermazione di Wollheim come se dicesse che un osservatore che vede che cosa un'immagine rappresenta deve distinguere qualcosa che emerge davanti a qualcos'altro all'interno della scena rappresentata pittoricamente, per esempio un ragazzo che sta in piedi di fronte a un muro color argilla. Anche quest'affermazione non è convincente. Infatti, se fosse vero, allora ogni immagine rappresenterebbe pittoricamente qualcosa che emerge davanti a qualcos'altro, ma sembrano esserci molte immagini che non lo fanno. Per esempio una silhouette. O un pupazzetto disegnato da un bambino, in cui singole linee rappresentano gli arti e il tronco. Alcuni artisti hanno deliberatamente ripudiato la profondità, come ha fatto Picasso in molteplici incisioni su linoleum realizzate nei primi anni '60. E oltretutto non c'è ragione per cui un dipinto non debba rappresen-

tare pittoricamente un'ombra gettata su un muro perfettamente liscio, perpendicolare alla linea visiva dell'osservatore, o un cielo stellato, in cui nulla sembra – o perlomeno *deve* sembrare – emergere davanti a qualcos'altro.

Per queste ragioni dubito che un osservatore che percepisce che cosa un'immagine rappresenta debba avere un'esperienza del genere postulato da Wollheim. A maggior ragione, dubito che l'artista debba riuscire nell'intenzione che l'osservatore abbia un'esperienza di questo genere.

6. Infine, farò alcune considerazioni sulla proposta di Wollheim secondo cui lo standard di correttezza, che determina se l'osservatore ha percepito correttamente il contenuto di un'immagine, «è stabilito [...] per ogni dipinto dalle intenzioni dell'artista, nella misura in cui esse sono soddisfatte». Come abbiamo visto, questa proposta è concepita per far fronte a un problema che una teoria soggettivista della rappresentazione pittorica è obbligata ad affrontare, se riconosce la possibilità che un osservatore percepisca erroneamente il contenuto di un'immagine.

La proposta di Wollheim mi sembra sbagliata per due ragioni. Primo, implica che se un artista traccia dei segni su una superficie con l'intenzione che un osservatore veda in essa un certo tipo di oggetto, e le sue intenzioni vanno a buon fine, allora la superficie rappresenta pittoricamente quel tipo di oggetto. Ma si può dimostrare che ciò è falso. La pagina del libro di Wollheim su cui è riprodotta la fotografia di Aaron Siskind è essa stessa una superficie coperta di segni prodotta con l'intenzione che l'osservatore veda in essa un ragazzo, ma non rappresenta pittoricamente un ragazzo. Ancora, un dipinto che rappresenta pittoricamente il dipinto di un uomo è una superficie su cui sono stati tracciati dei segni e che è stata prodotta con l'intenzione che chi la osserva veda in essa un uomo. Ma rappresenta pittoricamente il dipinto di un uomo, e non un uomo<sup>12</sup>. Infine, i dipinti antropomorfi delle quattro stagioni di Arcimboldo rappresentano pittoricamente alberi, frutta, verdura e fiori – ma non volti. Questi dipinti però sono composti in maniera tale che non possiamo fare a meno di vedere in essi dei volti.

Gli ultimi due esempi si possono mettere in dubbio, perché si può sostenere che è possibile vedere un uomo nella superficie del dipinto rappresentato pittoricamente, ma non nella superficie del dipinto che lo rappresenta. Oppure si può dire che è possibile vedere un volto nelle composizioni di verdura e frutta, ma non nelle superfici dei dipinti di Arcimboldo. Tuttavia, per quanto ne so, l'unico motivo per cui si potrebbe sostenere questa tesi è che il primo dipinto non rappresenta pittoricamente un uomo e il secondo non rappresenta pittoricamente un volto. Ne segue che l'obiezione non è convincente per due motivi.

Primo, il vedere-in dovrebbe avere una portata più ampia della rappresentazione pittorica, e quindi l'argomento sarebbe un caso di *non sequitur*. Secondo, la rappresentazione pittorica non si può spiegare in termini di vedere-in se la risposta a apparenti controesempi consiste nel far sì che i limiti della rappresentazione pittorica determinino i limiti del vedere-in.

Il secondo motivo per cui la proposta di Wollheim relativamente allo standard di correttezza mi sembra sbagliata è che essa implica che una superficie su cui sono stati tracciati dei segni non possa rappresentare pittoricamente un tipo di oggetto se l'artista non ha l'intenzione che l'osservatore veda in essa quel tipo di oggetto. Anche questa affermazione mi sembra errata. Un artista può avere l'intenzione di rappresentare pittoricamente un larice, o un uomo in uniforme da cadetto di marina. Tuttavia egli può ritrovarsi a rappresentare pittoricamente, per errore, un abete, o un uomo in un uniforme da capitano. Quindi, può esserci una differenza fra ciò che l'immagine rappresenta e ciò che l'artista ha inteso che essa rappresentasse – proprio come ci può essere differenza fra ciò che un enunciato significa e ciò che un parlante intendeva dire.

Non ne segue che non ci sia alcuna connessione fra intenzione e contenuto pittorico, ed è possibile *che ci sia* qualche connessione, come si può vedere portando avanti l'analogia con la significazione linguistica. Ammettere che ciò che un enunciato realmente significa non deve necessariamente essere identico a ciò che un parlante intende dire è consistente con la tesi che un enunciato non significa nulla finché il parlante non intende o vuole significare *qualcosa* tramite le parole che pronuncia; inoltre, è consistente con la tesi che le espressioni dotate di significato non sono possibili se non in un quadro generale che include l'abitudine di costruire espressioni con l'intenzione di dire qualcosa. Ambedue queste tesi connettono il significato all'intenzione; ambedue potrebbero essere vere, o parzialmente vere, ed è ovviamente possibile difendere tesi corrispondenti relativamente al contenuto pittorico. Quindi, ci può essere benissimo qualche connessione fra l'intenzione e il contenuto pittorico. Tuttavia, se c'è, non è la connessione proposta da Wollheim e, in mancanza di ulteriori argomentazioni, non è chiaro come essa si colleghi a uno standard di correttezza – ossia, a un modo per distinguere fra il caso in cui si percepisce correttamente il contenuto di un'immagine e il caso in cui lo si percepisce erroneamente.

7. Ora considererò la teoria della rappresentazione pittorica di Peacocke. Come Wollheim, Peacocke cerca di spiegare la natura della rappresentazione pittorica definendo il genere di esperienza che l'immagine di un certo tipo di oggetto dovrebbe essere efficacemente intesa provocare. Ma il genere di esperienza in questo caso è piuttosto diverso, e decisamente più difficile da definire. La mia fonte principale

sarà l'articolo "Depiction", pubblicato nel 1987. Il quadro generale, però, è in parte esposto nel libro di Peacocke intitolato *Sense and Content*, per cui farò riferimento ad ambedue i testi. Includerò riferimenti fra parentesi alle pagine, che permetteranno al lettore di vedere che testo viene citato senza bisogno di consultare le note. I riferimenti alle pagine attorno al numero 380 sono all'articolo, quelli alle pagine fra 1 e 20 sono al libro <sup>13</sup>.

Peacocke sostiene che è possibile spiegare la natura della rappresentazione pittorica – «fornire una spiegazione di ciò che è essenziale nella rappresentazione pittorica» (383) – definendo un tipo specifico di esperienza visiva, che le immagini sono progettate per provocare. Per definire quest'esperienza, egli dice, «dobbiamo distinguere la forma esperita nel campo visivo dalla forma materiale esperita» (385). Peacocke descrive il concetto di campo visivo da lui adottato come "in parte stipulativo", ma non lo definisce. Lo introduce, invece, con il seguente esempio:

Un normale individuo che vede una larga busta da lettere rettangolare bianca la vede, dalla maggior parte delle angolature, occupare una regione rettangolare dello spazio che lo circonda, ma a meno che non stia guardando la busta da un punto di osservazione immediatamente al di sopra del suo centro, la carta compare in una zona del suo campo visivo dalla forma irregolare, una zona che non ha alcuna coppia di lati paralleli (385).

Può sembrare che qui Peacocke si riferisca alla forma del contorno della busta. È vero che una busta rettangolare apparirà di forma rettangolare dalla maggior parte delle angolature. Apparirà come un normale oggetto di forma rettangolare. Ma la forma del suo contorno – che ho altrove chiamato la sua *forma di occlusione* – non apparirà rettangolare <sup>14</sup>. Può sembrare perciò che l'idea espressa nel passo citato sia che un normale individuo percepisca la forma rettangolare della busta e percepisca anche la sua irregolare forma di occlusione. Ma in realtà non è questo che Peacocke sta dicendo. Come egli ammette, se una busta appare a un osservatore come se avesse una certa forma di occlusione, questa percezione può essere corretta o sbagliata; è corretta se e solo se la busta ha la forma di occlusione che sembra avere <sup>15</sup>. Ma il fatto che una busta compaia in una zona del campo visivo dalla forma irregolare è (egli spiega) «[una proprietà] del campo visivo bidimensionale» (13) e non una proprietà di un'esperienza in virtù di cui esso «rappresenta l'ambiente [...] come se esso fosse fatto in un certo modo» (5).

L'idea di Peacocke è quindi che un'esperienza visiva ha due tipi di proprietà. Da una parte ha un contenuto rappresentazionale, che «riguarda il mondo esterno al soggetto esperiente» (9). Dall'altra, ha ciò che Peacocke chiama «proprietà della sensazione» (8) – proprietà del «campo visivo bidimensionale» (13). È come se le nostre espe-

rienze visive fossero esse stesse simili a delle immagini, e la forma di una zona del campo visivo in cui un oggetto compare fosse simile alla forma della zona di una superficie pittorica che lo rappresenta pittoricamente. L'idea espressa nel passo citato è che quando un normale individuo vede una busta inclinata, la sua esperienza rappresenterebbe la busta come rettangolare. Ma avrà anche una proprietà della sensazione, una proprietà che non riguarda «il mondo [o la busta] esterno al soggetto esperiente», dal momento che la busta comparirà in una zona del suo campo visivo di forma irregolare. Peacocke non nega che l'esperienza potrebbe anche rappresentare la busta come se avesse una forma di occlusione irregolare. Tuttavia, non è questo che egli dice, o di cui verosimilmente si occupa, in questo passaggio.

Vediamo ora come Peacocke spiega la rappresentazione pittorica in termini di forma esperita nel campo visivo. Consideriamo il dipinto di Vermeer *La lettera d'amore*<sup>16</sup>. Il dipinto mostra una donna seduta, vista attraverso un portone d'ingresso aperto, alla quale sembra che una cameriera in piedi dietro di lei abbia appena consegnato una busta da lettere. Quando guardiamo il dipinto, la parte di esso che rappresenta pittoricamente la busta (secondo Peacocke) compare in una zona di forma irregolare del nostro campo visivo, una zona simile nella forma ad una in cui un pezzo di carta che realmente ha una forma irregolare potrebbe comparire. Ma è anche una zona simile nella forma a una zona in cui una busta rettangolare potrebbe comparire, se la busta non fosse dritta davanti a noi, ma spostata di qualche grado verso la nostra sinistra, e se il suo recto fosse leggermente inclinato in avanti.

Ora immaginiamo di essere consapevoli della seconda somiglianza. Immaginiamo che la parte del dipinto che rappresenta pittoricamente la busta non semplicemente è, ma anche *ci sembra che compaia* in una zona del campo visivo simile nella forma a una zona in cui una busta rettangolare – situata a qualche grado alla nostra sinistra, e con il recto leggermente inclinato in avanti – potrebbe comparire. Immaginiamo inoltre che questa parte del dipinto non ci sembri essere rettangolare, e perciò non sembri simile nella forma a una busta rettangolare. Il tipo di esperienza che abbiamo descritto, sostiene Peacocke, spiega «che cos'è essenziale nella rappresentazione pittorica». Questo è esattamente il tipo di esperienza che un rappresentazione pittorica è intesa produrre.

Quindi, una rappresentazione pittorica di una busta da lettere è (secondo Peacocke) qualcosa di cui si intende, efficacemente, che provochi – nelle condizioni di visione stabilite per essa – un'esperienza visiva con due proprietà: primo, comparirà in una zona del campo visivo esperita come simile nella forma alla zona in cui potrebbe comparire una busta da lettere; secondo, non verrà però esperita come se avesse la stessa forma materiale di una busta da lettere (388). E lo stesso varrà per qualsiasi altro tipo di oggetto.

8. La parte che colpisce di più di questa teoria è l'idea di definire l'esperienza che un'immagine è progettata per provocare in termini di proprietà di un'esperienza visiva che non, o almeno non direttamente, riguarda il mondo esterno al soggetto esperiente – una proprietà che, secondo un'espressione di Peacocke altrettanto degna di nota, *non rappresenta l'ambiente come se fosse fatto in un certo modo*<sup>17</sup>.

Se ciò è vero, allora possiamo vedere che il nostro ambiente contiene, per esempio, un pezzo di carta di una certa misura e forma, con vari segni d'inchiostro sparsi sulla sua superficie; e possiamo vedere che questi segni d'inchiostro rappresentano pittoricamente un tulipano o uno scarpono. Ossia, la nostra esperienza visiva può renderci consapevoli di entrambi questi fatti. Ma i modi in cui può renderci consapevoli di essi sono notevolmente differenti. La nostra consapevolezza del secondo fatto, a differenza della nostra consapevolezza del primo, deve risultare dal nostro esperire le forme delle zone del nostro campo visivo in un modo particolare. Ciò non è analogo a esperire in un certo modo le forme, o le forme di occlusione, di oggetti materiali, perché le forme delle zone del nostro campo visivo non sono parte del contenuto rappresentazionale della nostra esperienza. Esperire *queste* forme – le forme delle zone del campo visivo – è analogo a esperire le forme delle immagini postume causate da oggetti materiali, piuttosto che a esperire le forme o le forme di occlusione degli oggetti stessi. E il modo in cui la nostra esperienza ci rende consapevoli del fatto che i segni d'inchiostro rappresentano pittoricamente un tulipano o uno scarpono è perciò simile al modo in cui una immagine postuma ci può rendere consapevoli di una proprietà dell'oggetto che l'ha provocata. Per esempio, se il sole è troppo luminoso per poter essere guardato direttamente durante un'eclissi, possiamo guardarlo con gli occhi socchiusi per un attimo, e poi far riferimento alla immagine postuma per vedere di quanto l'eclissi è progredita. Secondo Peacocke, la nostra esperienza visiva del contenuto di un'immagine è simile a questa, ma viene sovrapposta (o in qualche modo combinata) alla nostra percezione della superficie dell'immagine.

Se questa è una scoperta che riguarda l'esperienza del vedere che cosa un'immagine rappresenta, è una scoperta sorprendente. Consideriamo un esempio di Wittgenstein, tratto dall'ampia serie delle sue considerazioni sul vedere aspetti. Si tratta dell'esperienza di vedere un groviglio di linee e di notare per la prima volta che si tratta del disegno di un volto. La ragione immediata dell'interesse di Wittgenstein per questo tipo di esperienza è lo strano fatto che la configurazione sembra sia apparire diversa sia restare immutata, quando si verifica questo cambiamento di aspetto – come lo chiama Wittgenstein. Vediamo proprio lo stesso groviglio di linee. Nessuna sembra essere stata cambiata o cancellata e nessuna linea sembra essere stata aggiunta. Tuttavia, l'aspetto della configurazione sembra piuttosto diverso. Percepriamo in essa una

forma intelligibile, che non eravamo in grado di percepire prima. È così, perlomeno, che io sono tentato di descrivere il cambiamento nella mia esperienza. Se la teoria di Peacocke è corretta, però, il cambiamento non è un cambiamento nel «modo in cui la nostra esperienza rappresenta il mondo»; è un cambiamento nel modo in cui noi esperiamo la forma di una zona nel nostro campo visivo. Quindi, se diciamo che percepiamo una forma intelligibile nella configurazione, stiamo scambiando un tipo di proprietà della nostra esperienza con un altro.

Peacocke perciò appartiene all'influente tradizione filosofica le cui teorie riguardo alla percezione comprendono la tesi secondo cui noi tendiamo a fraintendere le nostre proprie esperienze percettive – in questo caso l'esperienza di vedere che cosa un'immagine rappresenta. La parola "fraintendere" va sottolineata. Questo non è un caso simile a quello della teoria di Hume sulla nostra esperienza dei colori – la teoria che la fenomenologia della nostra esperienza comprende erroneamente i fatti, e che noi ingenuamente prendiamo la nostra esperienza per come ci appare. È un caso simile alla teoria di Cartesio – secondo cui siamo devianti da false concezioni riguardo alla nostre proprie esperienze, e le interpretiamo alla luce di idee false. L'errore, secondo questa teoria, va imputato all'intelletto, non ai sensi. I *Principi della Filosofia* di Cartesio (I, 71) contengono un interessante tentativo di spiegazione di come questo tipo di errore può verificarsi; ma non considererò la questione a un livello così generale. Al contrario, prima criticherò l'idea fondamentale sulla percezione della forma su cui si fonda la teoria della rappresentazione pittorica di Peacocke. Poi sosterrò che la produzione intenzionale del tipo di esperienza che Peacocke postula non è una condizione sufficiente né necessaria per la rappresentazione pittorica.

9. Torniamo all'esempio della busta da lettere di Peacocke. «Un normale individuo – egli scrive – che vede una larga busta da lettere rettangolare bianca la vede, dalla maggior parte delle angolature, occupare una regione rettangolare dello spazio che lo circonda, ma a meno che non stia guardando la busta da un punto di osservazione immediatamente al di sopra del suo centro, la carta compare in una zona del suo campo visivo dalla forma irregolare, una zona che non ha alcuna coppia di lati paralleli». Peacocke riconosce che in queste condizioni la busta sembrerà avere una forma di occlusione irregolare. La questione che voglio sollevare è se Peacocke offre un argomento persuasivo riguardo al fatto che, oltre a *sembrare avere una forma di occlusione irregolare*, la busta ha anche la proprietà di *comparire in una zona del campo visivo dalla forma irregolare*. Sosterrò che Peacocke non offre un tale argomento e che quindi non riesce a dimostrare che non si tratta sempre della stessa proprietà, che è stata male interpretata.

Quello che mi fa sospettare che questa *sia* la fonte dell'idea di for-

ma di una zona del campo visivo è il parallelismo degno di nota, che ho già menzionato, fra le percezioni visive, così come sono pensate da Peacocke, e le immagini. Come ho detto, la forma di una zona del campo visivo in cui un oggetto compare ricorda la forma della zona della superficie di un dipinto che rappresenta pittoricamente un oggetto. Più in generale, la distinzione fra le proprietà della rappresentazione e della sensazione di un'esperienza visiva ricorda molto la distinzione fra le proprietà rappresentazionali di un'immagine e le sue proprietà non rappresentazionali – le forme e i colori sulla superficie dell'immagine – sulle quali le prime sopravvengono.

In ogni caso, come ho sostenuto altrove, la forma di occlusione di un oggetto rappresentato pittoricamente e la forma effettiva della più piccola parte della superficie dell'immagine che lo rappresenta pittoricamente devono essere identiche<sup>18</sup>. Per esempio, se un'incisione rappresenta pittoricamente la testa di un uomo, la forma della più piccola parte dell'immagine che rappresenta pittoricamente la testa (o il naso o il mento) deve essere identica alla forma di occlusione della testa (o del naso o del mento) nell'immagine. Analogamente, sembra che la forma della zona del campo visivo in cui un oggetto compare debba essere identica alla forma di occlusione con cui l'esperienza rappresenta l'oggetto. E la forma di occlusione con cui un'esperienza rappresenta un oggetto è la forma di occlusione che l'oggetto sembra avere alla persona che sta facendo quell'esperienza: è la forma di occlusione che la persona attribuirebbe all'oggetto «prendendo la propria esperienza per come gli appare» (12)<sup>19</sup>.

Sembra quindi che queste proprietà apparentemente distinte debbano coincidere. Questo, però, rende difficile pensare che ci sia una buona ragione per postulare proprietà di ambedue i tipi che non sia un impegno iniziale sull'analogia fra le esperienze e le immagini – un impegno iniziale notoriamente bollato da J. Gibson come un'abitudine cronica, nella sua descrizione del campo visivo come «prodotto dell'abitudine cronica degli uomini a vedere il mondo come un'immagine»<sup>20</sup>.

10. Peacocke non discute specificamente la relazione fra *sembrare avere una forma di occlusione irregolare e comparire in una zona del campo visivo di forma irregolare*. Egli però spiega nei particolari che il comparire in zone del campo visivo con particolari forme e dimensioni reciproche non può essere eguagliato a nessuna proprietà rappresentazionale delle esperienze visive, e in particolare che «la proprietà di comparire in un'ampia zona del campo visivo non può essere identificata con la proprietà di comparire come sottendente un ampio angolo visivo» (21). Il suo argomento si può adattare abbastanza facilmente al caso in questione.

Primo, egli nega (17 ss.) che gli enunciati che riguardano esplici-

tamente la dimensione nel campo visivo possano essere *tradotti* (cioè parafrasati) in enunciati che riguardano esplicitamente gli angoli visivi sottesi dagli oggetti; e se ha ragione di negare questo, allora gli enunciati che riguardano esplicitamente le forme delle zone del campo visivo in cui compaiono gli oggetti ovviamente non possono essere parafrasati da enunciati che riguardano esplicitamente le forme di occlusione che gli oggetti sembrano avere. La forma di occlusione di un oggetto è la forma dell'angolo solido che esso sottende relativamente all'occhio dell'osservatore.

Questo argomento presuppone che si possa dare un senso chiaro all'idea che un oggetto compare in una zona dalla forma irregolare nel campo visivo senza identificare questa con l'idea che l'oggetto sembra avere una forma di occlusione irregolare. Per decidere se un tipo di enunciato può essere tradotto da un altro o meno, il significato di tutti e due i tipi di enunciati deve essere chiaro. Come abbiamo visto, però, Peacocke non definisce la nozione "parzialmente stipulativa" di forma nel campo visivo, e l'esempio che usa per introdurla riguarda un caso in cui una busta da lettere sembra avere una forma di occlusione irregolare. Perciò possiamo nondimeno sentirci in diritto di domandarci se gli enunciati che hanno l'intento di riguardare la forma nel campo visivo possano restare comprensibili, nel momento in cui sono separati dal concetto ben-definito di forma di occlusione. Se io ho ragione, non possono.

Il primo argomento di Peacocke presuppone anche che se due predicati esprimono la stessa proprietà, un enunciato in cui ricorre uno dei due si possa parafrasare in un enunciato in cui l'altro ricorre in vece sua. Altrimenti, l'affermazione che «A Paul sembra che la busta abbia una forma di occlusione irregolare» non è una parafrasi corretta di «La busta compare in una zona dalla forma irregolare del campo visivo di Paul» non supporterebbe l'affermazione che sembrare avere una forma di occlusione irregolare e comparire in una zona del campo visivo dalla forma irregolare sono, come Peacocke sostiene che siano, proprietà distinte. Ma si può dimostrare che questa presupposizione è sbagliata. Per esempio, il colore della mia bicicletta è cremisi. Quindi, i predicati "x è il colore della mia bicicletta" e "x è cremisi" esprimono la stessa proprietà. Non lo farebbero se il colore della mia bicicletta fosse turchese. Ma, per come stanno le cose in realtà, lo fanno. Tuttavia, l'enunciato "Il sangue è cremisi" non ha lo stesso significato dell'enunciato "Il sangue è il colore della mia bicicletta", ed è ovvio che nessuno dei due enunciati è una corretta traduzione dell'altro <sup>21</sup>.

Il secondo argomento di Peacocke è simile. La forma di occlusione di un oggetto, egli sostiene, può essere definita nei termini di ciò che *accadrebbe* se le circostanze differissero da come sono attualmente. Per esempio, la forma di occlusione del ramo fuori dalla mia finestra, relativa alla mia linea visiva, è la forma della più piccola porzione opaca

della finestra che *occluderebbe* il ramo, se esistesse. La forma della zona del mio campo visivo in cui compare l'albero invece dipende, Peacocke sottolinea, da che cosa *accade* – riguarda le circostanze attuali, e non quelle controfattuali. E c'è, egli dice, «un'obiezione di principio a un'analisi controfattuale di una proprietà intrinseca dell'esperienza» (18). Quindi, un predicato come “a *y* sembra che *x* abbia una forma di occlusione irregolare” non può esprimere la stessa proprietà espressa da un predicato come “*x* compare in una zona dalla forma irregolare del campo visivo di *y*”.

L'osservazione che ho fatto inizialmente a riguardo del primo argomento vale anche in questo caso. C'è poco da guadagnare dall'insistere sul fatto che un'idea che non ci è familiare non deve essere confusa con una che ci è familiare, se il risultato del dividere queste idee l'una dall'altra consiste nel privare l'idea che non ci è familiare di qualsiasi chiarezza. E comunque, a parte questo, l'argomento non è convincente per due motivi. Primo, non c'è bisogno di definire la forma di occlusione di un oggetto in termini controfattuali, dal momento che è la forma di una sezione trasversale dell'angolo solido che l'oggetto sottende all'occhio dell'osservatore. Secondo, il principio generale da cui l'argomento dipende è sbagliato. Per esempio, “*x* è il colore che le banane avrebbero se le banane fossero del colore di cui sono i pomodori maturi nel mondo attuale” esprime la stessa proprietà di “*x* è il colore che un pomodoro maturo ha nel mondo attuale”. Ma il primo enunciato riguarda che cosa *accadrebbe*, se le banane differissero per un certo aspetto da come sono nel mondo attuale, laddove il secondo enunciato riguarda solo com'è il mondo attuale – non c'è nulla d'ipotesico in esso.

Infine, Peacocke sostiene che «è una verità concettuale che nessuno può avere un'esperienza con un certo contenuto rappresentazionale finché non possiede i concetti a partire dai quali quel contenuto è costruito» (19). Per esempio, un oggetto non può sembrare sottendere un angolo visivo più ampio di un altro a «un soggetto percipiente inesperto, che non possiede il concetto di angolo sotteso» (20). Allo stesso modo, un oggetto non può sembrare avere una forma di occlusione circolare a un soggetto percipiente inesperto, che non possiede il concetto di forma di occlusione. Ma egli ribadisce che gli oggetti compaiono in zone di forme specifiche anche nei campi visivi di soggetti percipienti inesperti. Quindi, la forma della zona del campo visivo in cui compare un oggetto e la forma di occlusione che l'oggetto sembra avere non possono essere la stessa proprietà.

La replica a questo argomento è che un oggetto *può* sembrare avere una forma di occlusione circolare a un soggetto percipiente inesperto. Per esempio, potrebbe essere manifesto che un animale ha percepito la forma di occlusione di un oggetto, grazie a una risposta che esso è stato addestrato a dare, indipendentemente dal fatto che la risposta sia

considerata un motivo sufficiente per attribuire all'animale il concetto di forma di occlusione. Lo stesso è vero del colore. Potrebbe essere manifesto che un animale ha percepito il colore di un oggetto, grazie a una risposta che esso è stato addestrato a dare, indipendentemente dal fatto che la risposta sia o meno considerata una ragione sufficiente per attribuire il concetto di quel colore all'animale. Quindi, se c'è un modo di intendere l'idea metaforica che il contenuto è costruito a partire da concetti secondo cui essa implica che un oggetto non possa apparire rosso, o avere una forma di occlusione circolare, a un soggetto percipiente che non abbia tali concetti, allora l'idea, così intesa, è errata <sup>22</sup>.

11. Per questi motivi, sostengo che Peacocke non riesce a dimostrare che c'è una forma irregolare, di cui siamo normalmente consapevoli quando vediamo obliquamente una busta da lettere rettangolare, che è diversa dalla proprietà ben nota della forma di occlusione. Il comparire di un oggetto in una zona di forma irregolare del campo visivo non è altro che il fatto che quell'oggetto sembra avere una forma di occlusione irregolare, fatto che Peacocke ha confuso con una proprietà di un'esperienza che non «riguarda il mondo esterno al soggetto esperiente».

La teoria di Peacocke si può perciò presentare in una forma più maneggevole. L'affermazione che una rappresentazione pittorica di una busta da lettere compare in una regione del campo visivo che viene esperita come simile nella forma a quelle in cui potrebbe comparire una busta da lettere non ha più bisogno di essere interpretata come se introducesse una proprietà di un'esperienza visiva che non "riguarda il mondo esterno al soggetto esperiente". La si può considerare equivalente all'affermazione secondo cui una rappresentazione pittorica di una busta da lettere è esperita come simile in forma di occlusione a una busta da lettere <sup>23</sup>. Quindi la teoria può essere espressa così: una rappresentazione pittorica di un certo tipo di oggetto è qualcosa di cui è inteso, efficacemente, che nelle condizioni di visione intese per essa provocherà un'esperienza visiva con due proprietà: primo, la rappresentazione pittorica sarà esperita come simile nella forma di occlusione al tipo di oggetto che rappresenta pittoricamente; secondo, non sarà tuttavia esperita come se avesse la stessa forma materiale di quel tipo di oggetto. D'ora in poi le mie considerazioni verteranno sulla teoria così esposta. I riferimenti alla forma di occlusione che un oggetto sembra avere, comunque, si possono facilmente sostituire con riferimenti alla forma della zona del campo visivo in cui l'oggetto compare, senza che la validità della teoria ne sia intaccata.

Una volta riformulata così la teoria, i controesempi non sono difficili da trovare. Intanto, immaginiamo che parte di un'immagine sia composta efficacemente in modo da essere esperita come simile in forma di

occlusione a un certo tipo di oggetto, e in modo da non essere esperita come se avesse la stessa forma materiale di quel tipo di oggetto. Non ne consegue che tale parte dell'immagine rappresenta pittoricamente quel tipo di oggetto, perché un'immagine può rappresentare un tipo di oggetto con l'intenzione che l'osservatore percepisca la sua somiglianza ad un altro oggetto per quanto riguarda la forma di occlusione. I dipinti antropomorfi delle quattro stagioni di Arcimboldo ne sono un esempio. Un altro esempio è fornito da *Danzatrici alla sbarra* di Degas. In questo dipinto, un annaffiatoio, presumibilmente usato per spargere sabbia sul pavimento, evoca spiritosamente la forma di una ballerina con una gamba sollevata in modo che il piede si appoggi saldamente alla sbarra e un braccio esteso con la mano poggiata sulla gamba sollevata. Se è vero che la parte del dipinto che rappresenta pittoricamente l'annaffiatoio è stata prodotta efficacemente in modo da essere esperita come simile nella forma di occlusione a un annaffiatoio, allora è anche vero che è stata prodotta efficacemente in modo da essere esperita come simile nella forma di occlusione a una ballerina con una gamba sollevata, ecc. Ulteriori esempi sono forniti da dipinti che rappresentano pittoricamente intagli o immagini, come *L'adorazione del vitello d'oro* di Poussin. Se è vero che la parte del dipinto che rappresenta il vitello è stata efficacemente prodotta per essere esperita come simile nella forma di occlusione alla immagine dorata di un vitello, allora è anche vero che è stata efficacemente prodotta per essere esperita come simile nella forma di occlusione a un vitello vivo. Ma non rappresenta pittoricamente un vitello vivo.

Quindi, la produzione intenzionale di un'esperienza del tipo in questione non è una condizione sufficiente per la rappresentazione pittorica di un tipo di oggetto. Ma non è neppure una condizione necessaria, per due motivi. Primo, se fosse una condizione necessaria, un'immagine non potrebbe rappresentare un tipo di oggetto, a meno che l'artista non intendesse che lo facesse. Ma questo è errato. Come abbiamo visto, un artista può intendere rappresentare pittoricamente un tipo di oggetto (per esempio un larice, o un uomo in uniforme da cadetto della marina), ma rappresentarne pittoricamente un altro per errore (per esempio un abete, o un uomo in uniforme da capitano). Inoltre, la proposta di Peacocke implica che una rappresentazione pittorica di un tipo di oggetto non può essere esperita come se avesse la stessa forma materiale di quel tipo di oggetto. Ma anche questo è errato. Parte della superficie di un'immagine che rappresenta pittoricamente, per esempio, un foglio di carta o un dipinto può essere esperita come se avesse la stessa forma materiale di quel tipo di oggetto, se la carta o il dipinto nell'immagine sono mostrati come perpendicolari alla linea visiva dell'osservatore. Ma Peacocke non può abbandonare il requisito secondo cui una rappresentazione pittorica non può essere esperita come se avesse la stessa forma materiale del tipo di oggetto che rappresenta pittoricamente. Questo

perché, se un'immagine di una banconota da un dollaro è prodotta per essere esperita come simile in forma di occlusione a una banconota da un dollaro, altrettanto è vero di una banconota da un dollaro falsa. Ma una banconota da un dollaro falsa non è un'immagine di una banconota da un dollaro.

12. Se le versioni più influenti del soggettivismo in materia di rappresentazione pittorica non funzionano, dovremmo chiederci perché questo tipo di approccio è attraente, se lo è per buone ragioni, e se si possono fare tentativi efficaci di affinarlo. Nel resto di questo articolo mi occuperò di tali questioni, non nella speranza di fornire una risposta definitiva, ma nella speranza di incoraggiare lo scetticismo e di ampliare il dibattito.

Si può essere tentati di pensare che un motivo del fascino esercitato dal soggettivismo sulla rappresentazione pittorica è che è facile confondere due affermazioni. La prima è che un'immagine è una superficie su cui sono stati tracciati dei segni, o una superficie disuniforme, che è stata progettata per provocare un certo tipo di effetto psicologico. La seconda è che una superficie su cui sono stati tracciati dei segni è un'immagine – o che un tentativo di produrre un'immagine è andato a buon fine – *perché* questa provoca un certo tipo di effetto psicologico. La seconda affermazione è la dottrina centrale dello psicologismo. Ma i filosofi che difendono lo psicologismo spesso partono dalla prima affermazione. «L'artista dipinge – scrive Wollheim – al fine di produrre una certa esperienza nella mente dello spettatore»<sup>24</sup>. «Nessun oggetto è una rappresentazione pittorica [...] – scrive Peacocke – a meno che non sia inteso avere certi effetti sugli osservatori»<sup>25</sup>.

Non voglio trovare da ridire su questa affermazione. Possiamo, se vogliamo, considerare le immagini, o parlare come se le considerassimo, superfici disuniformi che provocano percezioni. E anzi, possiamo considerare qualsiasi artefatto che è progettato per avere un certo aspetto o profumo o sapore, o per produrre un certo suono, come se fosse stato progettato per provocare esperienze. Possiamo pensare a una bottiglia di birra o a un pezzo di formaggio in questo modo, o a un sassofono o a una spilla di diamanti. Ma non possiamo inferire che qualcosa è un'immagine – un'immagine di un tulipano, o di uno scarponcino – *perché* provoca «una certa esperienza nella mente dello spettatore», più di quanto possiamo fare le corrispondenti inferenze negli altri casi.

Quindi, se il soggettivismo in materia di contenuto pittorico fosse motivato dalla prima affermazione che ho riportato, ciò sarebbe l'indice di un errore di ragionamento piuttosto primitivo – un errore che sicuramente non può essere diffuso. Ora vorrei approfondire l'analogia fra il soggettivismo in materia di contenuto pittorico e il soggettivismo sulla bellezza. Ciò farà emergere un'altra possibile motivazione per

l'adozione di un approccio soggettivista, ma ci permetterà anche di porre un limite ai tipi di proprietà su cui le teorie soggettiviste possono esprimersi veridicamente. Non tenterò di stabilire se le proprietà rappresentazionali delle immagini rientrano in o sono al di fuori di questi limiti.

13. È noto che una teoria oggettivista plausibile sulla bellezza deve identificare i tipi di proprietà su cui la bellezza sopravviene; e che queste proprietà devono essere indipendenti dai nostri gusti e dalle nostre sensibilità, e sufficientemente astratte da essere presenti ovunque ci sia bellezza. È parimenti noto che la teoria matematica della bellezza – la teoria secondo cui la bellezza consiste nella proporzionalità delle parti di un oggetto – offre l'unica soluzione plausibile a questo problema sollevato dai filosofi. Il soggettivismo sulla bellezza fece proseliti nel diciottesimo secolo perché la teoria matematica finì per apparire più l'espressione di un gusto per la simmetria che una teoria estetica convincente, e perché essa faceva sembrare fortuita la relazione fra bellezza e piacere<sup>26</sup>. Se la bellezza di un oggetto consiste nella proporzionalità delle sue parti, è una felice coincidenza che il piacere funga per noi da guida affidabile a qualcosa di cui solo misurazioni e calcoli possono decidere con sicurezza. Ma questo non può essere corretto. Il test decisivo per la bellezza è l'esperienza piacevole che questa produce nelle nostre menti: «Devo provare il piacere direttamente [...] – dice Kant – e non posso essere convinto da alcuna ragione o prova».

La teoria della somiglianza è analoga alla teoria matematica della bellezza. Come la teoria matematica, finì per sembrare un pregiudizio stilistico – un pregiudizio in favore di ciò che Roger Fry chiamava «l'imitazione descrittiva di forme naturali»<sup>27</sup>. Perciò, non è sorprendente trovare un argomento in favore del soggettivismo in materia di teoria della rappresentazione pittorica che assomiglia all'argomento di Kant contro la teoria matematica. L'argomento, nella sua forma più semplice, è che l'occorrenza di un tipo specifico di esperienza visiva, in un osservatore esperto e informato, è l'unico modo di determinare che cosa un'immagine rappresenta. È l'unico modo in cui il contenuto pittorico è trasmesso. E la migliore, forse l'unica, spiegazione di questo fatto è che ciò che un'immagine rappresenta dipende dall'esperienza visiva che essa provoca. Quindi, se essa rappresenta un tulipano, è perché provoca (o è stata efficacemente progettata per provocare) un tipo di esperienza visiva; se rappresenta uno scarpono, è perché provoca (come sopra) un altro tipo di esperienza visiva; e così via. In ciascun caso, il fatto che l'immagine ha un certo contenuto è *spiegato* dall'esperienza visiva prodotta<sup>28</sup>.

Così posto, questo argomento non è convincente. L'esperienza, nel senso più ampio, è l'unico modo in cui possiamo determinare che qualcosa è bello, rosso, flessibile, rappresenta pittoricamente una mela,

o è fatto di vetro. Quindi, l'argomento deve concentrarsi in un modo o nell'altro sullo specifico tipo di esperienza in questione. Ossia, deve farlo se ha lo scopo di sottolineare una differenza fra alcune di queste proprietà ed altre – se, per esempio, *non* ha lo scopo di provare che il piombo è flessibile perché esperiamo una resistenza moderata e costante quando cerchiamo di curvarlo. Perciò, un'idea condivisa è che un argomento di tal forma funziona – ossia, dimostra che una proprietà è soggettiva – se l'esperienza è limitata a un singolo senso, come nei casi del colore e del contenuto pittorico. Per esempio, Peacocke sostiene che «è una virtù del [soggettivismo circa la proprietà di essere rosso] che il fatto che non si possono esperire oggetti come rossi in modalità diverse da quella visiva non rimane una misteriosa e inesplicabile verità necessaria»<sup>29</sup>.

Di nuovo, l'osservazione non è convincente, per due motivi. In primo luogo, l'affermazione che essere rosso è una proprietà soggettiva è supportata con una motivazione che non supporterebbe la stessa affermazione a proposito dell'essere acido, dal momento che possiamo esperire l'acidità del latte odorandolo o assaggiandolo. Ma non sembra plausibile che l'essere rosso sia soggettivo e l'essere acido non lo sia; o che siano tutte e due qualità soggettive, ma per ragioni diverse. In secondo luogo, è vero che non possiamo percepire, udire, odorare o assaporare i colori. Se, però, sembra essere una verità necessaria – e non una che dipende dalla biologia – che non possono darsi esperienze non visive del colore, ciò deve dipendere dal fatto che abbiamo implicitamente stabilito un modo di distinguere fra loro esperienze visive e non visive. Tradizionalmente, i filosofi hanno pensato che i sensi si identificano e distinguono fra loro nei termini delle proprietà che ci permettono di percepire, delle circostanze e del modo in cui possono essere esercitati, o di una combinazione di questi fattori. Ma se quest'idea tradizionale è corretta, allora non è per nulla strano che non si possano esperire oggetti come rossi in modalità altre da quella visiva. Parte di ciò che fa di un'esperienza un'esperienza visiva è che questa è (o sembra essere) un'esperienza del tipo di quelle che ci permettono di essere consapevoli dei colori.

14. Ora, per finire, invece di considerare quando questo tipo di argomento in favore del soggettivismo funziona, voglio sostenere che ci sono casi in cui possiamo essere sicuri che non funziona. Per distanziarmi dal terreno familiare della percezione sensoriale, dove certe idee comuni sono molto profondamente radicate, considererò i sogni.

Tutti abbiamo avuto l'esperienza di ricordare un sogno al momento del risveglio. Supponiamo che un'esperienza di questo tipo sia l'unico modo di determinare il contenuto di un sogno. Questa è una semplificazione, ma non più di quanto non lo sia l'affermazione che l'occorrenza di un tipo specifico di esperienza visiva è l'unico modo di determinare

il contenuto di un'immagine. Se facciamo questa supposizione, supponiamo che il nostro ricordare un nostro sogno – per esempio il mio ricordo di aver sognato di mangiare fragole la notte scorsa – è l'unico modo di determinare che tale sogno è avvenuto. Ora, è la migliore, o l'unica, spiegazione di questo fatto – il fatto che ricordarmi del sogno è l'unico modo di determinare che ho sognato di mangiar fragole – che il contenuto del mio sogno dipende dal ricordo che questo produce? Detto altrimenti, dobbiamo inferire che il mio sogno riguardava il mangiar fragole *perché* questo è ciò che ho ricordato di aver sognato quando mi sono svegliato?

Penso che sia chiaro che non dovremmo fare questa inferenza – che sia chiaro, cioè, se vogliamo continuare a considerare l'esperienza come quella di ricordare qualcosa. Possiamo (deliberatamente o no) allentare la presa su questa concezione, e concepire l'esperienza fatta al risveglio non come un ricordo, ma meramente come una sequenza di pensieri o immagini mentali causate da un sogno. E possiamo allo stesso tempo concepire il sogno stesso come un episodio intrinsecamente vuoto, il cui contenuto *dipende* dai pensieri e dalle immagini che esso produce al risveglio. Descrivere il contenuto di un sogno dunque sarebbe un modo di descriverlo nei termini dei suoi effetti. Quindi, un sogno riguarderebbe il mangiar fragole *perché* questo è quanto i pensieri e le immagini riguardavano – i pensieri e le immagini che il sogno mi ha causato quando mi sono svegliato. Ma se concepiamo l'esperienza prodotta dal sogno al risveglio come un ricordo, allora non possiamo sostenere anche che il contenuto del sogno dipende dal contenuto di quest'esperienza.

Quindi, se il darsi di uno specifico tipo di esperienza di memoria è l'unico modo di determinare che un sogno aveva un certo contenuto, non ne segue che il contenuto di un sogno dipende dal contenuto dell'esperienza di memoria che questo produce. Questo risultato conferma che l'argomento corrispondente a proposito delle immagini non è persuasivo. Ma possiamo andare oltre. Non abbiamo semplicemente appurato che l'argomento non è valido. Abbiamo appurato che non possiamo sostenere in maniera consistente *sia* che l'esperienza che il sogno produce al risveglio è un ricordo, *sia* che il contenuto del sogno dipende dal contenuto di tale esperienza. Questo risultato non sembra attribuibile a nessuna proprietà dei sogni, e dei ricordi di sogni, di cui non siano dotate anche le immagini e le percezioni di immagini. Sembra attribuibile al semplice fatto che ricordare un sogno è un'esperienza cognitiva – un caso di consapevolezza di qualcosa di distinto dalla nostra conoscenza o consapevolezza di esso, ossia distinto dall'esperienza fatta al risveglio. Questa sembra essere la spiegazione corretta, perché abbiamo appurato che basta rinunciare a caratterizzare come cognitiva la nostra concezione dell'esperienza fatta al risveglio per spogliare il sogno di ogni contenuto intrinseco, e permettere che

il suo contenuto sia proiettato retrospettivamente su di esso, a partire dall'esperienza che esso ci provoca quando ci svegliamo.

Ma a questo punto, posto che il mio ragionamento sia corretto, non siamo semplicemente in diritto di respingere un argomento in favore del soggettivismo circa il contenuto delle immagini. Abbiamo una ragione per credere che il soggettivismo sia una posizione sbagliata. Sembra che non possiamo sostenere in maniera consistente sia che un'esperienza è una percezione o cognizione di una proprietà, sia che il contenuto dell'esperienza stabilisce la proprietà a cui l'esperienza si riferisce. Quindi, non possiamo sostenere in maniera consistente che un'esperienza è una percezione del contenuto di un'immagine, e che il contenuto della percezione stabilisce che cosa l'immagine rappresenta, più di quanto possiamo sostenere la tesi corrispondente relativamente ai sogni. La cognizione deve portar rispetto al mondo, e non lo può modellare a propria immagine. Ecco perché i casi in cui il fatto che un oggetto abbia una certa proprietà dipende senza ombra di dubbio dall'effetto psicologico che esso produce sono casi in cui le esperienze prodotte sono senza ombra di dubbio non cognitive. Per esempio, una sostanza è un analgesico *perché* produce sollievo dal dolore; una sostanza è un allucinogeno *perché* ci dà allucinazioni; e così via.

Se sosteniamo che il darsi di un certo tipo di esperienza visiva è l'unico modo di determinare che un'immagine rappresenta un certo tipo di oggetto, è facile immaginare che essere un'immagine, o essere un'immagine di un certo tipo di oggetto, è simile ad essere un analgesico. Detto altrimenti, è facile inferire che un'immagine rappresenta un certo tipo di oggetto *perché* provoca (o è stata efficacemente progettata per provocare) questo tipo di esperienza. Ma l'inferenza non è giustificata; e la conclusione è inconsistente con l'idea che il contenuto pittorico di un disegno è una proprietà visibile che incontriamo direttamente. Può essere vero che un'immagine rappresenta un certo tipo di oggetto *solo se*, nelle circostanze appropriate, è in grado di provocare un certo tipo di esperienza in un certo tipo di osservatore – vale a dire l'esperienza di percepire ciò che essa rappresenta. E, se questo è vero, le proprietà rappresentazionali delle immagini sono logicamente connesse agli effetti psicologici che sono in grado di produrre, come molti ritengono che sia il caso per i colori. Ma il “perché” non sarà valido, finché non rinunceremo all'idea che questi effetti sono percezioni del contenuto di un'immagine.

Siamo dunque liberi di concepire un'immagine come una superficie disuniforme che è stata progettata per provocare un certo tipo di esperienza visiva, se vogliamo, benché il tentativo di fornire una definizione non circolare di questa esperienza si possa rivelare tanto futile quanto il tentativo di fornire una definizione non circolare dell'esperienza prodotta da oggetti di colore rosso. E siamo liberi di ammettere che il darsi di questo tipo di esperienza è l'unico modo di determinare il tipo

di oggetto che un'immagine rappresenta. Ma non possiamo inferire che una superficie su cui sono stati tracciati dei segni è un'immagine, o un'immagine di un certo tipo di oggetto, *perché* produce questo tipo di esperienza. Questa è la dottrina centrale del soggettivismo nella teoria della rappresentazione pittorica. Ma se il contenuto pittorico è una proprietà visibile del disegno, allora questa dottrina è errata.

15. L'argomento della sezione precedente avrà probabilmente suscitato ricordi. La posizione che difendo, del resto, è quella ben nota secondo cui il soggettivismo e il cognitivismo riguardo le proprietà sono teorie inconsistenti. Ma lo scopo di questo articolo non è di convincere della mia opinione i lettori dissenzienti, neppure nel caso particolare delle arti pittoriche. Spero, piuttosto, di aver dimostrato tre cose. Primo, che faremo pochi progressi in questo campo finché non saremo costantemente attenti ai parallelismi fra gli argomenti a sostegno delle teorie della rappresentazione pittorica e gli argomenti a sostegno di altre teorie filosofiche, dove problemi analoghi sono stati ampiamente analizzati; secondo, che si può dimostrare che le versioni più influenti del soggettivismo nella teoria della rappresentazione pittorica sono errate; infine, che ciò avrebbe potuto essere più evidente, se il primo punto fosse stato più largamente compreso. Posto che il mio argomento sia corretto, la teoria della rappresentazione pittorica potrebbe fare dei grandi passi avanti se, per esempio, venisse studiata insieme alla teoria del gusto. Accetto perciò una teoria convenzionale per una ragione non convenzionale: l'estetica potrebbe essere il luogo da cui partire, se vogliamo comprendere la natura delle arti pittoriche <sup>30</sup>.

\* Il presente saggio è apparso con il titolo *Subjectivism in the Theory of Pictorial Art* in "The Monist: Art and the Mind", 86 (2003), pp. 676-701. Si ringrazia l'editore per l'autorizzazione a riprodurlo in traduzione in questo volume. La traduzione è di Elisa Caldarola.

<sup>1</sup> E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon, Oxford 1977<sup>5</sup>. Le lezioni erano intitolate *The Visible World and the Language of Art*.

<sup>2</sup> Id., "Illusion in Art", in *Illusion in Nature and Art*, a cura di E. H. Gombrich e R. L. Gregory, p. 240; "Experiment and Experience in the Arts", in *The Image and the Eye*, Phaidon, Oxford 1982, p. 228, [NdT: traduzione mia].

<sup>3</sup> Le seguenti recenti opere di filosofia analitica sono fra quelle che cercano di spiegare la natura delle arti pittoriche nei termini di un effetto psicologico: R. Wollheim, *Art and its Objects*, 2° ed., Cambridge University Press, Cambridge 1980; N. Wolterstorff, *Worlds and Works of Art*, Oxford University Press, Oxford 1980; R. Scruton, *Art and Imagination*, Routledge and Kegan Paul, Londra 1982; F. Schier, *Deeper into Pictures*, Cambridge University Press, Cambridge 1986; C. Peacocke, "Depiction", *The Philosophical Review* 96 (1987); R. Wollheim, *Painting as an Art*, Thames and Hudson, Londra 1988; M. Budd, "On Looking at a Picture", in *Psychoanalysis, Mind and Art*, a cura di J. Hopkins e A. Savile, Basil Blackwell, Oxford 1992; R. Hopkins, *Picture, Image and Experience*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

<sup>4</sup> *Painting as an Art*, p. 48 [NdT: traduzione mia].

<sup>5</sup> Ivi p. 46 [NdT: traduzione mia]. Cfr. Gombrich, *Art and Illusion*, p. 89 ss.

<sup>6</sup> Sono d'accordo sul fatto che è possibile essere simultaneamente consapevoli della superficie di un'immagine e del suo contenuto – ossia delle proprietà non rappresentazionali e rappresentazionali. È una questione diversa (è più difficile) se sia possibile prestare attenzione ad ambedue i tipi di proprietà simultaneamente. Tuttavia tali questioni possono essere discusse (e forse risolte) senza bisogno di considerare come le esperienze dovrebbero essere individuate, e se sto avendo un'esperienza o due se (per esempio) due giunture di un mio stesso dito fremono contemporaneamente.

<sup>7</sup> *Painting as an Art*, p. 48 [NdT: traduzione mia].

<sup>8</sup> Si veda J. Hyman, *Pictorial Art and Visual Experience*, “British Journal of Aesthetics”, gennaio 2000, pp. 1-25; cfr. M. Budd, *On Looking at a Picture*, in particolare p. 273; R. Hopkins, *Picture, Image and Experience*, p. 19 ss.

<sup>9</sup> J. Ruskin, *Modern Painters 1*, in *The Complete Works of John Ruskin*, a cura di E. T. Cook e A. Wedderburn, George Allen, London 1902, vol. 3, p. 100.

<sup>10</sup> Si veda A. R. White, *Attention*, Basil Blackwell, Oxford 1964, cap. 2, in particolare § 7.

<sup>11</sup> Gli esempi del ragazzo nudo e delle danzatrici suggeriscono la prima lettura. Ma Wollheim sembra ritenere che il marchio Pura Lana Vergine® sia in un certo senso una rappresentazione pittorica, laddove i pittogrammi dei bagni pubblici in un certo senso non sono rappresentazioni pittoriche, il che supporterebbe la seconda lettura. È possibile che Wollheim non abbia tracciato una chiara distinzione fra le due letture.

<sup>12</sup> C'è un'interessante discussione delle immagini che rappresentano pittoricamente immagini in D. Lopes, *Understanding Pictures*, Oxford University Press, Oxford 1996, cap. 11. Quest'opera è anche degna di nota per il fatto che oppone resistenza alla corrente soggettivista: Lopes sostiene che «piuttosto che spiegare la rappresentazione pittorica, l'esperienza delle immagini ha bisogno di essere spiegata da essa» (p. 175) [NdT: traduzione mia].

<sup>13</sup> I riferimenti bibliografici completi sono i seguenti: C. Peacocke, *Depiction*, “The Philosophical Review” 96 (1987); C. Peacocke, *Sense and Content*, Oxford University Press, Oxford 1983. Gli argomenti di Peacocke sono in alcuni punti molto complessi e mi sono concesso più libertà nella parafrasi di quanto farei normalmente, per poterli presentare il più semplicemente possibile.

<sup>14</sup> In altri luoghi mi sono occupato della forma di occlusione e della sua importanza nella teoria della rappresentazione pittorica, per esempio in J. Hyman, “Words and Pictures”, in *Thought and Language*, a cura di J. Preston, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 69 ss. La forma di occlusione di un oggetto è ciò che alcuni filosofi hanno chiamato la sua “forma apparente” – in altri termini, il suo contorno o silhouette. Per esempio, un piatto circolare visto obliquamente ha una forma di occlusione ellittica. Esso occluderà o sarà occluso da una zona ellittica su un piano perpendicolare alla linea visiva di un osservatore. La forma di occlusione di un oggetto è perciò una funzione della sua forma e del suo orientamento rispetto alla linea visiva di un osservatore.

<sup>15</sup> Peacocke non usa il termine «forma di occlusione»: egli parla invece degli angoli visivi sottesi da un oggetto. *Sense and Content*, p. 19 ss.

<sup>16</sup> Peacocke non fa riferimento a questo dipinto in particolare, ma io mi sono permesso di scrivere come se lo facesse.

<sup>17</sup> C'è un'interessante discussione di quest'idea in Hopkins, *Picture, Image and Experience*, p. 88 ss.

<sup>18</sup> Si vedano i riferimenti nella nota 14 sopra.

<sup>19</sup> Peacocke sostiene che la relazione fra gli angoli sottesi da due oggetti può differire dalla relazione fra le regioni del campo visivo in cui essi compaiono, perché «i raggi luminosi possono curvarsi localmente [...] il soggetto esperiente può soffrire di astigmatismo» (*Sense and Content*, p. 18). La seconda possibilità conferma (cosa che è comunque ovvia) che ci può essere una differenza fra la dimensione di occlusione reciproca di due oggetti, relativa alla linea visiva di un osservatore, e la dimensione di

occlusione reciproca che questi sembrano avere a quell'osservatore. Ma nessuna delle due possibilità implica (o sembra essere intesa implicare) che la dimensione reciproca delle zone del campo visivo in cui i due oggetti compaiono può differire dalla dimensione di occlusione reciproca che questi *sembrano* avere.

<sup>20</sup> J. Gibson, *The Visual Field and the Visual World*, "Psychological Review" 59 (1952), p. 149 ss.

<sup>21</sup> Due enunciati denotativi che hanno lo stesso significato devono essere "equipolenti", come dice Frege: ossia, nessuno che li comprenda tutti e due può accettare che ciò che uno dei due dice sia vero, e negare che sia vero ciò che dice l'altro. Questa è una condizione necessaria, e non sufficiente, per l'identità del significato.

<sup>22</sup> Peacocke accetta questa obiezione in C. Peacocke, *Analogue Content*, "Aristotelian Society Supplementary Volume", LX (1986), pp. 1-17.

<sup>23</sup> Questa è precisamente la tesi che Robert Hopkins mette al centro della propria difesa del soggettivismo. Si veda R. Hopkins, *Picture, Image and Experience*, capp. 3 e 4, in particolare p. 77.

<sup>24</sup> *Painting as an Art*, p. 44.

<sup>25</sup> *Depiction*, p. 390. Anche gli autori del bando per raccogliere contributi per questo volume [NdT: il volume della rivista *The Monist*, in cui questo articolo è stato originalmente pubblicato] dicono qualcosa di simile: «Le opere d'arte sono strumenti cognitivi che mirano alla produzione di ricchi effetti cognitivi».

<sup>26</sup> Un primo segno di ribellione si trova in questa nota di Bacon: «Non c'è alcuna squisita bellezza che non presenti qualche stranezza nelle proporzioni» [NdT: traduzione mia].

<sup>27</sup> *Vision and Design*, Chatto & Windus, Londra 1957, p. 239.

<sup>28</sup> La seguente considerazione di Wollheim potrebbe avere l'obiettivo di avanzare questo argomento [NdT: traduzione mia]: «Non c'è bisogno di dire che, se un artista ha intenzione di suscitare piacere, egli dipinge in modo da provocare una certa esperienza. Dipinge in modo da provocare un'esperienza piacevole. Ma io sostengo che, parimenti, quando egli ha intenzione di produrre contenuto o significato [...] egli dipinge in modo da provocare una certa esperienza. Fa così perché è così che si trasmette il significato pittorico, e questo si deve a ciò che il significato pittorico è» (*Painting as an Art*, p. 44).

<sup>29</sup> *Sense and Content*, pp. 30, 35. Hopkins esprime una riflessione simile a proposito della rappresentazione pittorica, benché in maniera più incerta. Si veda *Picture, Image and Experience*, p. 14 ss.

<sup>30</sup> Questo articolo è stato scritto mentre ero titolare di una borsa di ricerca Getty al *Getty Research Institute* di Los Angeles. Voglio esprimere la mia gratitudine al GRI, e al suo direttore, Thomas Crow. Voglio anche ringraziare Hanjo Glock, Peter Hacker e Charles Harrison per le preziose critiche e i consigli.



# Conseguenze del sincretismo raffigurativo

di Alberto Voltolini

## Introduzione

In questo paper intendo mostrare come la teoria sincretista della raffigurazione che faccia della somiglianza oggettiva tra l'immagine e il suo soggetto in proprietà gestaltiche, in proprietà di raggruppamento visuale orientamento-dipendente di elementi dell'immagine e del suo soggetto, una condizione necessaria della raffigurazione può rendere conto di due fenomeni importanti che riguardano la raffigurazione: le immagini ambigue e le immagini impossibili.

### 1. La teoria sincretista della raffigurazione

In questa sessione cercherò di delineare i caposaldi di quella che chiamo la teoria sincretista della raffigurazione. Prima di tutto, una siffatta teoria è una dottrina che concepisce la raffigurazione come una *forma specifica* di rappresentazione, ossia per essa la raffigurazione è una rappresentazione che, a differenza di altri tipi di rappresentazione, ha anche la caratteristica di *presentare figurativamente* il suo *contenuto semantico*, il suo essere una rappresentazione *di* qualcosa. Questa concezione consente alla teoria di condividere con le cosiddette teorie semiotiche della raffigurazione (Goodman 1968, Kulvicki 2006) <sup>1</sup> la spiegazione dell'*intenzionalità* di un'immagine, del fatto che l'immagine abbia un certo contenuto semantico, e invece di condividere con le teorie percettualiste della raffigurazione (su cui, vedi immediatamente sotto) la spiegazione della *figuratività* di un'immagine, il fatto che l'immagine presenti un siffatto contenuto semantico in modo figurativo.

Vediamo le cose più in dettaglio. Da un lato, per un sincretista una raffigurazione è rappresentazione *di* qualcosa, ha cioè intenzionalità, così come ogni altra rappresentazione non figurativa. Come ogni altra rappresentazione pubblica non figurativa, la raffigurazione è inoltre dotata di intenzionalità *derivata*, ha cioè il suo contenuto semantico non in modo originario, di proprio pugno per così dire, come presumibilmente è invece il caso di una rappresentazione mentale, ma tale contenuto le viene ascritto <sup>2</sup>. In particolare, l'essere una raffigurazione una rappresentazione *di* qualcosa è frutto di una negoziazione convenzionale; la raffigurazione è usata come rappresentazione *di* un de-

terminato oggetto. Per dirla con Wittgenstein, «Come faccio a sapere che quest'immagine è la mia rappresentazione del Sole? La chiamo una rappresentazione del Sole. L'impiego come immagine del Sole» (1956: I §129). Come anticipavo poc'anzi, quest'idea è perfettamente in linea con le già ricordate teorie semiotiche della raffigurazione.

A differenza delle teorie semiotiche della raffigurazione, però, per la teoria sincretista la figuratività di una rappresentazione non consiste in caratteristiche che tale rappresentazione possiede in virtù del fatto di essere inserita in un certo sistema simbolico. Piuttosto, come vogliono le teorie percettualiste della raffigurazione, la figuratività di una rappresentazione ha a che fare o con caratteristiche percepibili delle immagini – su questo insistono le teorie della somiglianza oggettiva, da Peirce (1960) in avanti – o con la particolare esperienza che si ha nel confrontarsi con immagini (come sostengono, a differente titolo, le teorie illusioniste (Gombrich 1960), le teorie della somiglianza soggettiva (Hopkins 1998, Peacocke 1987), le teorie del vedere-in (Wollheim 1980<sup>2</sup>), le teorie del riconoscimento (Lopes 1996, Schier 1986)). Come vedremo subito sotto, questo “o” va inteso in modo inclusivo.

Messe così le cose, non solo ovviamente l'intenzionalità di un'immagine non è condizione sufficiente dalla sua figuratività e viceversa (qualcosa può avere proprietà figurative senza essere un'immagine *di* qualcosa), ma anche, meno ovviamente, la figuratività di un'immagine pone per il sincretista vincoli alla sua intenzionalità: se un'immagine vuol essere non semplicemente rappresentazione, ma *raffigurazione* di qualcosa, allora il suo contenuto semantico va selezionato, per via di negoziazione convenzionale, all'interno di quello che possiamo chiamare il suo *contenuto figurativo*, vale a dire tutto ciò che l'immagine presenta in quanto *immagine* prima ancora di essere un'immagine *di*. Per esempio, una medesima immagine è capace di presentare tanto Madonna quanto Marilyn Monroe (e chissà che altro: Evita Peron, per esempio), quindi potrebbe essere una raffigurazione tanto *dell'*una quanto *dell'*altra persona (o di altro ancora); di fatto conta come raffigurazione di Madonna o di Marilyn a seconda di quale negoziazione sulla sua intenzionalità venga effettuata a partire da quel più ampio contenuto figurativo.

Inoltre, come si accennava poc'anzi, la teoria sincretista sarà tale in un senso più specifico, ossia perché cerca di recuperare il meglio di tutte le teorie percettualiste della raffigurazione per rendere conto della figuratività dell'immagine. In prima approssimazione, questo è ciò che sostiene al riguardo il sincretista:

(TS) Un  $x$  (l'oggetto materiale che fa da immagine) presenta figurativamente un  $y$  (il soggetto dell'immagine) se e solo se in presenza di  $x$  si ha un'esperienza conscia a due facce in cui, nel vedere direttamente  $x$ , si vede indirettamente  $y$ , lo si '*vede in*'  $x$ .

Fin qui, il sincretista si limita a riprendere la già citata teoria del vedere-in di Wollheim (1980<sup>2</sup>). A differenza di Wollheim, però, il sincretista si pone l'obiettivo di spiegare in che cosa consista il lato propriamente di vedere-in che si ha nell'avere l'esperienza a due facce in questione. La mancanza di chiarezza al riguardo da parte di Wollheim è considerata da molti uno dei difetti principali della sua teoria, che la fa praticamente scadere ad un dato da spiegare – ci sono pochi dubbi sul fatto che ogni qual volta un oggetto ha proprietà figurative vediamo qualcosa *in* quell'oggetto<sup>3</sup>. Per il sincretista, la visione indiretta in  $x$  di  $y$  è la fenomenologicamente consapevole esperienza di misriconoscimento che  $x$  è  $y$ , ossia è la fenomenologicamente consapevole visione illusoria di  $x$  come  $y$ , che si ha non appena ci si accorge altrettanto fenomenologicamente che  $x$  è l'oggetto che si sta vedendo direttamente; la scoperta fenomenologica del fatto che ciò che si sta vedendo direttamente è l'oggetto materiale che fa da immagine porta ad una riconsiderazione altrettanto fenomenologica dell'esperienza del soggetto dell'immagine come visione illusoria di quell'oggetto materiale come un siffatto soggetto<sup>4</sup>. Dunque, (TS) va meglio ricompresa come:

(TS') Un  $x$  (l'oggetto materiale che fa da immagine) presenta figurativamente un  $y$  (il soggetto dell'immagine) se e solo se in presenza di  $x$  si ha un'esperienza conscia a due facce in cui, nel vedere fenomenologicamente consapevole  $x$  direttamente, si ha la visione illusoria altrettanto fenomenologicamente consapevole di  $x$  come  $y$ .

In questo modo il sincretista ricomprende il meglio della teoria illusionista della raffigurazione, almeno nella sua versione sofisticata (per cui, cfr. Schier 1986: 10-11). Per il sincretista, la visione illusoria fenomenologicamente consapevole di  $x$  come  $y$  è però, a differenza dell'illusionista sia pur sofisticato, solo un lato dell'esperienza conscia a due facce che complessivamente si ha nel confrontarsi con qualcosa dotato di contenuto figurativo, un'immagine. Ma il sincretista riprende anche il meglio della teoria della somiglianza soggettiva, nella misura in cui è per l'appunto un'esperienza di vedere-come che, come faccia di una più complessa duplice esperienza, è alla base della figuratività (in almeno una versione della teoria, quella già ricordata di Hopkins (1998), il teorico della somiglianza soggettiva dice che l'esperienza in questione consiste nel vedere  $x$  come simile a  $y$  sotto un particolare parametro, indipendentemente dal fatto che  $x$  sia poi effettivamente simile a  $y$  sotto quel parametro). Infine, descrivendo l'esperienza in questione come una fenomenologicamente consapevole esperienza di misriconoscimento, il sincretista cerca di tener conto anche dell'apporto delle teorie del riconoscimento. Queste ultime però si limitano a dire che una medesima esperienza di riconoscimento è alla base tanto della percezione diretta di un certo  $y$  quanto di una percezione indiret-

ta di quell' $y$  all'interno di una percezione diretta di un  $x$ . Il sincretista invece non solo sostiene che la percezione diretta e la percezione indiretta di  $y$  sono esperienze fenomenologicamente diverse – la seconda ha luogo nel contesto di un'esperienza duplice che contempla anche la percezione diretta di un altro oggetto  $x$ , ed è dunque solo una faccia di quest'esperienza duplice – ma pensa anche che si debba trovare una ragione *oggettiva* perché nel contesto di quell'esperienza duplice si dia una siffatta esperienza di misriconoscimento di  $x$  come  $y$ . Vale a dire, per il sincretista la ragione di una siffatta esperienza non sta in un fattore *soggettivo*, ossia nella particolare psicologia o neurologia del percettore, come il sostenitore della teoria del riconoscimento vuole, quanto in qualità percepibili ma *oggettive* che tanto l' $x$  quanto l' $y$  in questione condividono. Ogni qualvolta si dà una siffatta esperienza di misriconoscimento,  $x$  e  $y$  condividono tali qualità; dunque non solo quando  $x$  è una raffigurazione *di*  $y$ , ma per l'appunto in tutti i casi in cui intuitivamente ci verrebbe semplicemente solo da dire che si vede  $y$  in  $x$  – un animale in una nuvola, come direbbe Leonardo, ma anche una persona in un'altra persona, ad esempio Bush jr. in Bush sr. – ossia, in tutti i casi in cui  $x$  ha meramente proprietà figurative.

Ora, le qualità in questione sono delle proprietà percepibili in quanto proprietà *gestaltiche*; vale a dire, proprietà di raggruppamento visuale non solo degli elementi che costituiscono l'oggetto  $x$ , ma anche degli elementi che costituiscono l' $y$  visto in  $x$ . Tale raggruppamento ha luogo lungo le tre direzioni; quando l'oggetto entro cui tale raggruppamento viene effettuato è un oggetto tridimensionale (dunque anche nel caso di un'immagine tridimensionale, come una scultura), il raggruppamento è effettivamente *visto*; quando invece tale raggruppamento viene effettuato entro un oggetto bidimensionale (com'è la più parte delle immagini), esso è in parte *visualizzato*, per ciò che concerne la terza dimensione appunto. Certamente, tale raggruppamento dipende da un certo orientamento, per cui a mutamento di orientamento corrisponde un differente raggruppamento dei medesimi elementi (l'importanza di questa caratteristica verrà chiaramente fuori nella prossima sezione). Tuttavia, la dipendenza dall'orientamento non rende le proprietà gestaltiche delle proprietà soggettive, proprietà dell'esperienza invece che proprietà dell'oggetto di esperienza<sup>5</sup>. Tali proprietà infatti non sono proprietà prospettiche; collocandosi da differenti punti di vista rispetto ad un'immagine si è sempre in grado di cogliere lo stesso raggruppamento.

Appellandosi a tali qualità, il sincretista riesce anche a rivalutare la teoria della somiglianza oggettiva; condizione necessaria perché  $y$  faccia parte del contenuto figurativo di  $x$  è che  $x$  e  $y$  grosso modo condividano certe proprietà gestaltiche. La formulazione più sofisticata della teoria sincretista sarà dunque:

(TS”) Un  $x$  (l’oggetto materiale che fa da immagine) presenta figurativamente un  $y$  (il soggetto dell’immagine) se e solo se in presenza di  $x$  si ha un’esperienza conscia a due facce in cui, nel vedere fenomenologicamente consapevole  $x$  direttamente, si ha la visione illusoria altrettanto fenomenologicamente consapevole di  $x$  come  $y$ , basata sul fatto che  $x$  e  $y$  grosso modo condividono certe proprietà gestaltiche.

## 2. *Conseguenze del sincretismo*

Inutile dire, una teoria del genere è parecchio controversa, non ultimo proprio perché va a rivalutare un tipo di teoria come quella della somiglianza oggettiva che oggi è parecchio vituperata; come ha detto autorevolmente Lopes, i problemi che quest’ultimo tipo di teoria incontra “hanno reso le teorie della somiglianza [oggettiva] delle curiosità storiche” (Lopes 2005: 26). Non è questa la sede per rispondere alle obiezioni che si possono ragionevolmente muovere ad una siffatta teoria; rimando al riguardo a Voltolini (2010), in cui la teoria è presentata nella sua articolatezza. Qui mi limiterò a far vedere alcuni almeno dei suoi possibili pregi, vale a dire la capacità di render conto di due fenomeni controversi, il caso delle immagini ambigue e quello delle cosiddette immagini impossibili.

Partiamo dalle prime. Prendiamo la famosissima figura ambigua portata alla ribalta da Jastrow, la figura anatra-coniglio. Ovviamente una tale immagine non è né un’anatra né un coniglio, ma, a seconda di come la si guarda (da destra a sinistra piuttosto che da sinistra a destra), conterà come immagine di anatra o come immagine di coniglio. Ebbene, qui le due differenti intenzionalità di una tale immagine (l’essere immagine di anatra piuttosto che l’essere immagine di coniglio) conseguono a due differenti contenuti figurativi. Come si accennava prima, un contenuto figurativo è più ampio di un contenuto semantico; in questo caso, i due contenuti figurativi in questione sono rispettivamente più ampi dei due contenuti semantici – il primo contenuto figurativo include p.es. anche le papere, non solo le anatre, mentre il secondo contenuto figurativo include per esempio anche le lepri, non solo i conigli – di modo tale che il rispettivo contenuto semantico è scelto in base ad una negoziazione convenzionale a partire da un certo contenuto figurativo – che l’immagine sia per esempio (anche) un’immagine di coniglio piuttosto che di lepri dipende dal fatto che, posto il secondo contenuto figurativo, l’abbiamo intesa così. Ma dato un *certo* contenuto figurativo, l’immagine non può avere l’intenzionalità che discende dall’aver focalizzato l’*altro* contenuto figurativo – se ci concentriamo sul guardare la figura da sinistra a destra, nessuna convenzione ce la potrà fare assumere come *immagine di* anatra, poniamo.

Ora, da che cosa sono determinati quei differenti contenuti figurativi dell’immagine ambigua? Ebbene, proprio dal fatto che in un caso raggruppiamo visivamente gli elementi dell’immagine in un *determinato*

modo, nell'esempio in questione orientando l'organizzazione strutturale dell'immagine da sinistra a destra, mentre nell'altro caso raggruppiamo visivamente gli stessi elementi in un *altro* modo, orientando sempre nell'esempio in questione l'organizzazione strutturale dell'immagine da destra a sinistra. Ora, così facendo, selezioniamo differenti proprietà gestaltiche dell'immagine; le proprietà sono diverse perché l'orientamento lungo cui si dà luogo al raggruppamento degli stessi elementi muta. Queste saranno poi le proprietà che rispettivamente l'immagine ha in comune con i suoi differenti soggetti, le anatre e i conigli nel nostro caso.

Il caso delle immagini ambigue sembra a tutta prima marginale – solo poche immagini si comportano così, verrebbe da dire. Ma, a parte il fatto che quelle immagini che esplicitamente si comportano così possono essere particolarmente rappresentative, per esempio dal punto di vista della storia dell'arte (si pensi ad esempio ai quadri di Arcimboldo, in cui l'immagine di una persona è anche immagine di una collezione di frutta e verdura), il punto importante è che in linea di principio tutte le immagini sono ambigue, se è vero che è possibile focalizzare in una stessa figura differenti proprietà gestaltiche che consentono di cogliervi esperienzialmente differenti contenuti figurativi e dunque differenti contenuti semantici. Chi vuole ad esempio mettere alla berlina G. W. Bush potrà fare un quadro che da un lato è esplicitamente un quadro di G. W. Bush ma implicitamente – se si focalizzano appropriatamente certe parti, e quindi cambia il raggruppamento degli elementi dell'immagine – risulta essere anche l'immagine di svariate nudità.

Veniamo adesso alle immagini impossibili, le immagini che appaiono essere raffigurazioni *di* oggetti impossibili<sup>6</sup>. Immagini del genere nuovamente campeggiano trionfalmente all'interno della storia dell'arte – si pensi per esempio ai quadri di Escher. A tutta prima, non sembra questa volta plausibile dire che *tutte* le immagini siano potenzialmente impossibili – quale soggetto impossibile viene o potrebbe essere presentato per esempio in un semplice schizzo? Ma le cose sono più complesse di così. Basta connettere elementi di per sé consistenti in un modo inconsistente per ottenere un'immagine impossibile<sup>7</sup>.

Ora, le immagini impossibili costituiscono un fenomeno distinto da quello delle immagini ambigue. A tutta prima, si potrebbe pensare che le immagini impossibili siano soltanto il caso limite delle immagini ambigue – per esempio, se estendiamo progressivamente in lunghezza la famosa immagine ambigua del cubo di Necker, finiamo per ottenere un'immagine impossibile.

Ma le cose sono più complesse di così. Ci sono infatti casi di immagini ambigue in cui ciascuna delle interpretazioni è inconsistente, come nella figura di Katz rappresentante cubi impossibili. Dunque, non si può ridurre l'impossibilità di un'immagine alla sua eventuale ambiguità<sup>8</sup>.

Ebbene, le immagini impossibili costituiscono un serio problema per ogni teoria percettualista della raffigurazione, ergo anche per la teoria sincretista nella misura in cui quest'ultima vuole conservare il meglio di ogni teoria percettualista. Chiaramente, perché in ciò che fa di un'immagine un'immagine debba contare a un qualche titolo l'esperienza percettiva, il soggetto di tale immagine dev'essere qualcosa che almeno *possa* essere oggetto di esperienza percettiva; dunque, dev'essere almeno un oggetto *possibile* anche se non reale. Ma come può allora un'immagine raffigurare un oggetto *impossibile*?

Per vedere come la teoria sincretista se la cava con le immagini impossibili, prendiamo ad esempio l'immagine del pesce stella, risultante dalla combinazione delle immagini di cinque cosiddetti triangoli di Penrose. Ebbene, l'immagine del triangolo di Penrose sembra essere la classica immagine di un oggetto impossibile – di un oggetto tridimensionale a forma apparentemente triangolare i cui vertici però non sono consistenti.

Ora, se si confronta una tale immagine con una qualsiasi immagine ambigua alla luce del trattamento che ho dato di quest'ultima, si capisce subito qual è il problema per la teoria sincretista. In un'immagine ambigua, uno stesso insieme di elementi dell'immagine è *ora* raggruppato visivamente in *un* modo, *ora* raggruppato visivamente in *un* altro, di modo tale che ora vediamo nell'immagine un oggetto di un *certo* tipo, un oggetto che condivide coll'immagine il *primo* modo di raggruppamento – un'anatra, poniamo – ora vediamo un oggetto di un *altro* tipo, quello che condivide coll'immagine il secondo modo di raggruppamento – un coniglio. Ma nell'immagine impossibile, uno stesso insieme di elementi è raggruppato *allo stesso tempo* in *differenti* modi che, sebbene possano stare insieme nell'immagine *bidimensionale* perché in tale raggruppamento la terza dimensione è visualizzata ma non vista – non si può vedere ciò che non c'è, non si può vedere ma solo visualizzare la terza dimensione in un che di bidimensionale – non possono stare insieme nel supposto oggetto di raffigurazione, che in quanto tridimensionale prevede che la terza dimensione sia vista e non visualizzata. Ciò che viene almeno apparentemente visto *nell'*immagine contiene per esempio qualcosa che al tempo stesso occlude, sta *davanti* a qualcos'altro, ed è occluso, sta *dietro* a qualcos'altro, quando dovrebbe occludere (o viceversa, che al tempo stesso è occluso ed occlude quando dovrebbe essere occluso). Ma nessun oggetto tridimensionale possibile è tale che i suoi elementi sono raggruppati in modi siffatti; in un oggetto tridimensionale possibile a forma triangolare un bordo non è al tempo stesso occluso e non occluso da altri bordi che stiano tra loro sullo stesso piano.

A questo punto, le opzioni in campo per il sincretista sono chiare: a) sostenere che l'immagine è immagine di un oggetto impossibile in quanto vi somiglia in determinate proprietà gestaltiche, che rendono

conto di come il secondo sia un oggetto impossibile <sup>9</sup>; b) negare che la rappresentazione in questione di un oggetto impossibile sia una sua immagine; c) dire che è la risultante delle immagini di oggetti possibili (i lati tridimensionali del 'triangolo' tridimensionale) ma non composibili <sup>10</sup>. L'opzione a) per il sincretista è impraticabile, perché rende implausibilmente le proprietà gestaltiche proprietà non percepibili, almeno se si tiene ferma l'assunzione che proprietà percepibili devono essere proprietà di oggetti almeno possibili. L'opzione b) sembra andar contro l'evidenza – è difficile non attribuire contenuto figurativo all'immagine in questione, perché ci viene immediatamente da dire che qualcosa è visto in essa, anche se non è chiaro cosa. Resta l'opzione c), che è quella che secondo la teoria sincretista salva i dati. Secondo quest'opzione, parti diverse di una stessa figura somigliano nelle rispettive proprietà gestaltiche ad oggetti diversi, che sono sì possibili ma non composibili. Dunque, nelle parti di quella figura si vedono rispettivamente quegli oggetti possibili, che saranno poi gli oggetti che quelle parti raffigurano se così viene negoziata la loro intenzionalità. Così, se la figura in questione ha da essere un'immagine, non può in realtà che essere la risultante delle immagini di questi oggetti. Non è un'immagine in quanto tale, non c'è così nessun'immagine di un oggetto impossibile; ma è un'immagine in quanto le sue parti, quali raffigurazioni di oggetti possibili ma non composibili, lo sono.

### Bibliografia

- Dretske, F. (1995), *Naturalizing the Mind*, The MIT Press, Cambridge (Mass.).
- Gombrich, E. (1960), *Art and Illusion*, Phaidon, London.
- Goodman, N. (1968), *The Languages of Art*, Boobs-Merrill, Indianapolis [trad. it. Il Saggiatore, Milano 1976].
- Hopkins, R. (1998), *Picture, Image and Experience*, Cambridge U.P., Cambridge.
- Kennedy, J.M. (1974), *A Psychology of Picture Perception*, Jossey-Bass, San Francisco.
- Kulvicki, J.V. (2006), *On Images*, Oxford U.P., Oxford.
- Lopes, D. (1996), *Understanding Pictures*, Oxford U.P., Oxford.
- Lopes, D. (2005), *Sight and Sensibility*, Oxford U.P., Oxford.
- Peacocke, C. (1983), *Sense and Content*, Clarendon Press, Oxford.
- Peacocke, C. (1987), "Depiction", *Philosophical Review* 96, 383-410.
- Peirce, C.S. (1960), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Volume 2, Harvard U.P., Cambridge (Mass.).
- Schier, F. (1986), *Deeper into Pictures*, Cambridge U.P., Cambridge.
- Searle, J.R. (1983), *Intentionality*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Sorensen, R. (2002), "The Art of the Impossible", in T. Szabò Gendler, J. Hawthorne (eds.), *Conceivability and Possibility*, Clarendon Press, Oxford, 337-368.

Voltolini, A. (2010a), "Towards a Syncretistic Theory of Depiction" in C. Calabi, K. Mulligan (eds.), *The Crooked Oar, The Moon's Size and The Necker Cube. Essays on the Illusions of Outer and Inner Perception*, The MIT Press, Cambridge MA (forthcoming).

Voltolini, A. (2010b), "Varietà di esperienza percettiva: 'vedere-in' vs. scambiare qualcosa per un'altra", *Atque* (in corso di stampa).

Wittgenstein, L. (1956), *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*, Blackwell, Oxford [trad.it. Einaudi, Torino 1971].

Wollheim, R. (1980<sup>2</sup>), "Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation", in *Art and its Objects*, Cambridge U.P., Cambridge, 205-226.

Wollheim, R. (1998), "On Pictorial Representation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56, 217-226 [trad.it. in *Estetica e filosofia analitica*, a cura di P. Kobau, G. Matteucci e S. Velotti, Il Mulino, Bologna 2007, 257-276].

<sup>1</sup> L'etichetta "teoria semiotica" per denominare questo tipo di teorie viene da Wollheim (1998:260).

<sup>2</sup> Per questa distinzione tra intenzionalità originaria e derivata e la sua applicazione al caso delle immagini cfr. Dretske (1995), Searle (1983).

<sup>3</sup> Cfr. Lopes (1996:50).

<sup>4</sup> Come argomento più diffusamente in Voltolini (2010b).

<sup>5</sup> Come invece pensa Peacocke (1983:24-6).

<sup>6</sup> Ci concentriamo su questo caso piuttosto che su quello di (presunte) immagini di situazioni impossibili, perché l'essere una (presunta) immagine di un oggetto impossibile implica l'essere una (presunta) immagine di una situazione impossibile ma non viceversa. Cfr. Sorensen (2002:337).

<sup>7</sup> Cfr. Sorensen (2002:356-7).

<sup>8</sup> Su questi punti cfr. nuovamente Sorensen (2002:356,362).

<sup>9</sup> L'idea viene positivamente contemplata da Kennedy (1974:146).

<sup>10</sup> Come suggerisce Sorensen (2002:358).



## *La deissi nelle immagini*

di Paolo Spinicci

1. In questo mio contributo <sup>1</sup> vorrei cercare di far luce su un problema marginale: vorrei cercare di proporre qualche considerazione sul nostro libero impiego di espressioni deittiche in relazione alle immagini. Si tratta di un uso frequente e che non crea alcun imbarazzo: quando sfogliamo un album di vecchie fotografie capita spesso di indicare e di pronunciare un nome, così come può accadere di scorgere in un muro scrostato un volto e di cercare di far vedere anche ad altri ciò che ci ha colpito indicando una dopo l'altra una serie di macchie e di linee e proponendo insieme che cosa si debba cercare di scorgervi. Nel primo caso indicheremo una fotografia e diremo, per esempio, “*Questa è Chiara*”, nel secondo alluderemo con un gesto a diversi punti e a diverse macchie sul muro e insieme diremo “qui devi vedere gli occhi, questa invece è la bocca, quello il naso” e così di seguito, e nessuna di queste operazioni creerà in chi ci ascolta il benché minimo sospetto. Eppure sembra essere chiaro che, in un senso ovvio del termine, indicando una fotografia non indichiamo Chiara e che queste macchie non sono gli occhi; non solo: basta riflettere appena un poco per rendersi conto che nel caso delle espressioni che abbiamo appena citato una stessa forma linguistica nasconde significati diversi. Quando indico una fotografia e dico che questa è Chiara parlo di Chiara, ma quando indico i contorni dell'intonaco che lo rendono visibile non parlo affatto di un naso e di un volto reali. E ancora: quando dico che il drago che San Giorgio uccide e che è raffigurato nella predella di un quadro del Bellini è qui davanti a me e mi è più vicino del cavaliere che l'ha colpito mi avvalgo ancora una volta di espressioni deittiche, ma in un senso ancora una volta nuovo.

Di qui l'obiettivo che mi propongo. Vorrei cercare di fare un poco d'ordine in questa intricata matassa e per farlo credo che la prima mossa consista in questo: nel chiedersi se è davvero opportuno venire a capo di queste peculiari forme deittiche richiamandosi a ciò che Quine chiamava ostensione differita (*deferred ostension*) <sup>2</sup>. Il senso che Quine attribuiva a questa nozione è presto detto: talvolta additiamo un oggetto che si trova nel nostro spazio di indicazione per alludere a qualcosa che non vi appartiene e a cui si può fare riferimento

solo perché l'uno è connesso all'altro da una qualche relazione ben nota. Possiamo in altri termini additare l'indicatore di livello della pompa per dire che c'è ancora benzina, il termometro per lamentarci del caldo, così come possiamo seguire un ragionamento metonimico e dire che *questo* (mostrando un libro) è il mio autore preferito o una sineddoche, come accade quando mostriamo a qualcuno una chiave e gli diciamo «prendi: *qui c'è* (o *questa è*) la mia auto». L'ostensione differita funziona così e non sembra difficile comprendere come queste considerazioni possano forse dirci qualcosa sulla deissi nelle immagini: ti mostro una fotografia e ti dico che è Chiara e così facendo ti invito a differire il rimando da ciò che vedo a ciò che è raffigurato e che è tuttavia connesso all'immagine da una relazione ben nota.

Si tratta di una spiegazione plausibile e tuttavia vi è un punto su cui è opportuno riflettere. L'ostensione differita ci consente di guidare il riferimento ostensivo al di là del campo percettivo cui apparteniamo, ma per farlo ci costringe a rinunciare alla conoscenza intuitiva che la deissi porta solitamente con sé, al suo effettivo mostrarci ciò cui infine rimanda. Vedo la lancetta e dico che qui c'è benzina, ma che ci sia proprio della benzina e che sia qui è un'inferenza che è legittimata da ciò che so sulla funzione degli indicatori di livello, non da ciò che vedo. Ti mostro un libro e ti dico che questo è il mio autore preferito, ma non serve a nulla guardare bene quel libro per sapere qualcosa di quello scrittore e uno stesso discorso vale per la chiave che mi porgi: ciò che mi mostri non mi dice che auto hai né dove sia, anche se credo che sia qui nei paraggi, perché altrimenti non ti saresti espresso in questo modo.

Le cose non sembrano stare esattamente così quando abbiamo a che fare con le immagini: le immagini – siano esse fotografie o ritratti, carte geografiche o dipinti – non sono legate da un nesso qualsiasi all'oggetto cui alludono, ma sono appunto raffigurazioni e come tali si rapportano all'oggetto *rappresentandolo*: il gesto dell'indicare non guida lo sguardo su un oggetto da cui immediatamente ritrarsi, ma lo conduce ad un'immagine su cui deve indugiare perché proprio qui si manifesta ciò che deve essere colto e su cui si deve attirare l'attenzione.

Di qui il farsi avanti di un dubbio che mi sembra legittimo: ricondurre la deissi nelle immagini sotto il titolo dell'ostensione differita non vuol dire semplicemente chiudere gli occhi sul fatto che le immagini ci mostrano ciò di cui ci parlano? E se le cose stanno così, se le immagini mostrano gli oggetti per cui stanno, non è forse opportuno mettere da parte, almeno provvisoriamente, le riflessioni sull'ostensione differita per cercare una risposta al nostro problema che non sia sorda alla specificità delle immagini in quanto tali?

Porsi in questa prospettiva significa chiedersi se non sia possibile lasciare da canto le forme differite della deissi per rivolgere l'attenzione alla sua forma più semplice: alla deissi che rimanda ad un oggetto che

ci si dà percettivamente e che si determina nella sua individualità a partire dal modo in cui è colto intuitivamente e dalla sua appartenenza alla situazione percettiva cui il soggetto appartiene. Punto il dito e indico *questo* libro o *quel* tavolo e nella loro forma più semplice e originaria queste espressioni indicative assumono il loro senso dal rimando ad una situazione percettiva che le accomuna a me e che consente loro di individuare su questo fondamento gli oggetti cui si riferiscono. Di qui la domanda che dobbiamo porci: possiamo intendere la deissi che si rivolge a immagini a partire da questa forma semplice e originaria della relazione indicativa?

Un primo modo per rispondere a questa domanda consiste nel chiedersi se, indicando un ritratto o un disegno che abbia una funzione denotativa, si possa sostenere che l'oggetto indicato sia il referente dell'immagine e che l'immagine sia a sua volta capace di condurre lo sguardo autonomamente alla sua meta. Se così stessero le cose, l'ostensione non sarebbe differita, ma diretta perché mostrando il ritratto di Pietro Bembo che Tiziano ha dipinto io in un certo senso mostro Pietro Bembo alla persona cui mi rivolgo.

Ora che le cose stiano così nel caso dei dipinti o dei disegni è difficile sostenerlo: di per sé, un dipinto non conduce lo sguardo sino all'oggetto raffigurato, perché un'immagine non è in linea di principio in grado di *individuare* l'oggetto o la situazione reale cui si riferisce. Un ritratto può essere molto simile alla persona raffigurata, ma la somiglianza non è una relazione che ci consenta di discriminare tra molti possibili candidati l'unicità del referente della raffigurazione che può essere individuato solo grazie ad un rimando esterno all'immagine – le intenzioni dell'autore, una consuetudine d'uso dell'immagine, e così via. Ne segue che anche se riconosco Chiara in un ritratto non posso escludere *sulla base di ciò che vedo* che si tratti di una persona che le assomiglia o di un volto creato dalla fantasia di un pittore. Un ritratto non è *permeabile* allo sguardo e non ci fa vedere *la* persona raffigurata: per condurre lo spettatore dall'immagine al suo denotato è necessario fare riferimento ad un nesso di individuazione che non è determinato figurativamente poiché l'informazione che l'immagine ci offre è in linea di principio priva di ogni riferimento perspicuo alle determinazioni spazio-temporali che individuano il suo possibile referente <sup>3</sup>. Ne segue che se vogliamo sostenere che il gesto indicativo rivolto a un ritratto si riferisce comunque alla persona raffigurata e se il nesso che ad essa conduce non è di natura figurativa, allora dobbiamo riconoscere che non vi è una differenza rilevante dagli esempi che abbiamo discusso sotto il titolo dell'ostensione differita.

Le raffigurazioni pittoriche sono opache e non ci lasciano vedere il loro oggetto, ma è un fatto che almeno per le immagini fotografiche si è parlato in diversi contesti di *trasparenza*: molti filosofi hanno sostenuto infatti che ciò che vediamo quando guardiamo una fotografia di Chiara

è propriamente Chiara, e null'altro. Quest'affermazione non deve essere intesa in senso metaforico – Walton lo dice a chiare lettere <sup>4</sup>. Quando guardiamo una fotografia di un amico noi vediamo bene di avere tra le mani un pezzo di carta: le fotografie *non sono invisibili*. Sono tuttavia *trasparenti*, anche se questa parola deve essere intesa questa volta in un'accezione metaforica perché dicendo così Walton non intende affatto affermare che una fotografia lasci vedere ciò che sta dietro di essa e quindi in un luogo determinato rispetto a chi guarda, ma vuole invece alludere al fatto che la fotografia è un medium inerte che ci conduce all'oggetto fotografato lungo un cammino segnato da una concatenazione causale – proprio come accade nella normale relazione percettiva che lega il soggetto all'oggetto percepito. Insomma, le fotografie sono simili ai bastoni del cieco di cui parla Cartesio: come il bastone consente di *toccare* qualcosa che le mani non possono ancora sfiorare, così le fotografie sono *protesi* che ci consentono di vedere qualcosa che nella norma non è direttamente presente allo sguardo. E la constatazione ovvia secondo la quale avvertiamo il bastone tra le mani e vediamo la fotografia non è, per Walton, indice di un problema: riconoscere che vi è un rapporto di mediazione non significa rinunciare alla tesi della trasparenza delle immagini fotografiche perché il carattere descrittivo dell'immediatezza non è, a suo avviso, un tratto essenziale della percezione. Vediamo le case attraverso il vetro della finestra, le stelle attraverso le lenti del telescopio, l'auto che sopraggiunge nello specchio retrovisore e nessuna di queste forme di mediazione ci impedisce di dire che vediamo l'oggetto mediato, perché ciò che davvero conta è il sussistere di una concatenazione causale priva di lacune che unisca il soggetto percipiente all'oggetto percepito, l'ostacolo che il bastone urta alla mano che mediatamente l'avverte. Di qui l'ultima conclusione che dobbiamo trarre. Se, guardando una fotografia di Chiara, posso sostenere che vedo Chiara e se è lecito estendere l'uso del verbo «vedere» al di là della dimensione della mera immediatezza, allora perché non affermare che, nel caso delle fotografie, la deissi non è differita, ma allude propriamente all'oggetto che la percezione ci mostra?

Non credo che le cose stiano così e in un suo recentissimo articolo John Zeimbekis ha sostenuto in modo persuasivo che la nozione di trasparenza non può essere chiamata in causa per sorreggere la deissi <sup>5</sup>. Per Walton, posso dire di vedere ciò che la fotografia raffigura anche se l'oggetto non appartiene al contesto egocentrico della percezione e non fa parte della scena percettiva che dal mio qui si dischiude allo sguardo <sup>6</sup>: il criterio che deve essere soddisfatto perché (per Walton) si possa dire che vedo Chiara nella fotografia di Chiara non è il suo appartenere al contesto egocentrico della percezione, ma il suo essere parte di una concatenazione causale che passa attraverso l'immagine fotografica e che giunge sino a me. Credo che un simile ampliamento del concetto di percezione visiva sia, in ultima istanza, ingiustificato e

che renda irrilevanti molti aspetti che sembrano appartenere alla sua definizione intuitiva <sup>7</sup>. Il vincolo egocentrico non è inessenziale alla percezione visiva, ma anche se lo fosse credo che Zeimbekis abbia comunque ragione quando osserva che la presunta trasparenza delle immagini fotografiche non basta per stringere in un unico nodo la percezione di una fotografia e la consapevolezza che essa ci parli proprio di questo e non di un altro oggetto.

Così, anche se per ipotesi accettiamo che sia vero che nella fotografia di Chiara si veda proprio Chiara, non possiamo dire che Chiara sia *questa* – non possiamo dirlo perché la fotografia non ci consente di dire dell'oggetto che raffigura che è questo, poiché non ci dice affatto in quale relazione spaziale e temporale si trovi rispetto a me. Così, anche se si *assumesse*, per ipotesi, la trasparenza delle immagini fotografiche, si dovrebbe poi riconoscere che anche se, guardando una sua fotografia, vedo di fatto Chiara, non per questo potrei *sapere* che Chiara è proprio *questa* persona e non un'altra: la fotografia dice che c'è una persona che è stata fotografata e che si connette ad essa in virtù di un nesso causale, ma non per questo mi dà le informazioni necessarie per sapere *chi* io stia vedendo. Quando vedo una persona, *so* necessariamente anche individuarla: il fatto che la veda non può essere disgiunto dal mio sapere di vederla – di vedere proprio quella persona che mi è di fronte e che è individuata dalla natura deittica della percezione. Se invece accettiamo di dire che in una fotografia si vede proprio la persona ritratta, allora si deve anche riconoscere che in questo caso il fatto di vedere una persona determinata è in linea di principio disgiunto dal mio sapere se sia questa o un'altra, anche se la foto mi mostra come essa sia. Così, se il dito puntato allude alla persona che la fotografia ci mostra, ciò nonostante il suo indicare non dice nulla di rilevante perché non aggiunge al contenuto della percezione la determinazione che la individualizza. Insomma: se in questo caso riteniamo che la deissi attraversi l'immagine per condurci al suo referente, allora siamo costretti a riconoscere che il carattere figurativo delle immagini non ci pone in una situazione differente da quella cui abbiamo accennato quando abbiamo parlato dell'ostensione differita. Se, mostrandoti la fotografia della mia auto, ti dico «questa è la mia auto» non ho risposto alla domanda «*quale?*», ma ti ho soltanto mostrato *come* è fatta: che poi quell'auto ci sia ancora e sia questa, piuttosto che un'altra, è qualcosa che puoi desumere sulla base di altre informazioni, che tuttavia non sono contenute nel rimando intuitivo cui la deissi in prima istanza allude.

Basta connettere queste considerazioni con le perplessità che abbiamo sollevato a proposito della tesi di Quine perché si faccia avanti una diversa ipotesi che potremmo formulare così: quando punto il dito verso un ritratto o una fotografia, non mi dispongo sul terreno di un'ostensione differita, ma mi rivolgo propriamente *all'immagine in quanto tale*, anche se il mio intendere di volta in volta parti determinate

dell'immagine acquista il suo senso complessivo a partire dalla relazione di proiezione che lega quest'ultima a ciò che essa raffigura. Che cosa intendo dire è presto detto. Le immagini, tutte le immagini, possono assumere una funzione denotativa: un ritratto può raffigurare una persona nota, una veduta può raffigurare un paesaggio reale ed anche se la dimensione figurativa che le caratterizza non è di per sé sufficiente per fissare l'unicità del riferimento, vi sono tuttavia altri mezzi per sancirla una volta per tutte. Così facendo, tuttavia, non ci si limita a definire il nesso che lega un'immagine ad un oggetto determinato, ma si creano insieme i presupposti per attribuire alla figuratività dell'immagine una funzione *descrittiva*: come in una mappa, il contorno del volto in un ritratto mi dice qualcosa del volto che raffigura e io posso cercare nell'uno, passo per passo, i lineamenti dell'altro. Le immagini possono in altri termini assumere una funzione *supplente*. Proprio come i libri di zoologia e di botanica ci consentono di sapere nel dettaglio come sono fatti animali e piante che non abbiamo mai visto, così un ritratto può insegnarci qualcosa sull'aspetto di una persona anche se non la conosciamo: la regola di proiezione che sorregge l'uso dell'immagine ci consente infatti di caratterizzare ciò che essa denota a partire dalla sua figuratività, anche se di fatto la regola di proiezione varia con il variare dello stile e della funzione che caratterizzano l'immagine.

Credo che una simile prassi possa assolvere a molte e diverse funzioni; un tratto tuttavia le accomuna: se voglio sapere qualcosa dell'oggetto raffigurato, debbo rivolgere attentamente lo sguardo alla sua raffigurazione che è dunque di per sé la meta della mia deissi. Di qui, da queste considerazioni di carattere generale, possiamo muovere per sostenere che quando diciamo «questa è Chiara», indicando un'immagine, non stiamo in realtà pronunciando un giudizio di identità, a dispetto di quello che sembra essere il senso della forma linguistica di cui ci avvaliamo. La forma dell'enunciato ci invita a fraintenderne il senso: la parola «questa» non indica infatti la stessa persona che il nome «Chiara» denomina. Tutt'altro: quella proposizione dice che sussiste una corrispondenza di natura rappresentativa tra il luogo dell'immagine che indico e ciò che gli corrisponde in virtù di una regola di proiezione. Ne segue che per essere intesa nel senso che le compete quella proposizione deve essere riformulata: quando, indicando un'immagine, diciamo che questa è Chiara intendiamo affermare che *questa* (la raffigurazione-di-Chiara che fa parte dell'immagine) è ciò che nella raffigurazione fa intuitivamente le veci di Chiara. Si tratta, io credo, di una riformulazione necessaria, cui siamo del resto abituati e che tacitamente facciamo senza porci poi troppi problemi quando assegniamo ai punti che appartengono ad una carta geografica gli stessi nomi delle città per cui stanno. Ciò che chiamo Milano sulla carta non è evidentemente la città di Milano, ma è ciò che ad essa corrisponde sul terreno rappresentativo: indicarla, tuttavia, è importante perché ci consente di sostenere che tutto ciò che è vero dei

rapporti spaziali che sulla mappa si disegnano deve essere vero anche della situazione geografica di quella città.

Del resto, verso questa conclusione ci spinge anche una constatazione apparentemente marginale, che ci costringe a riflettere su una mossa che deve essere presupposta quando in un'immagine si cerca un sostegno per comprendere come sia fatta una determinata realtà, sia essa un paesaggio, una persona, un volto. Si tratta di una mossa tanto ovvia, da rimanere necessariamente sullo sfondo: prima di poter usare un'immagine, dobbiamo comprendere *come si applica* allo stato di cose di cui parla, per far combaciare la forma dell'uno con la figuratività dell'altra. Ancora una volta, per poter cogliere questo gesto nel suo darsi, dobbiamo volgere lo sguardo alle mappe – questa forma di raffigurazioni in cui il rapporto che le lega alla realtà per cui stanno è così manifesto. Perché si possano usare, le mappe debbono essere *orientate* e questo significa che è necessario fissare nella realtà alcuni punti, per poi individuare che cosa corrisponda loro sul terreno della raffigurazione. Si tratta di una prassi ben nota che, qualche volta, è resa più facile dal fatto che sulle mappe che sono esposte in un luogo determinato e che servono d'aiuto al turista per orientarsi in una città poco nota o in una passeggiata in montagna, vi è un contrassegno e una scritta che recita «voi siete qui!». Come ci si debba avvalere di un simile espediente lo sappiamo tutti: l'informazione che ci viene data deve aiutarci ad applicare la mappa allo spazio che essa descrive, ora che almeno un punto è stato individuato con chiarezza. Quel contrassegno indica *nella mappa* il luogo in cui siamo, ma se cercassimo di intendere questa deissi alla luce della logica dell'ostensione differita ci troveremmo a mal partito: in fondo è privo di senso dire a chi si è smarrito che si trova proprio nel posto in cui è poiché è difficile pensare che non lo sappia! Gli si dà invece un'informazione utile se gli si dice qual è il posto che nella mappa corrisponde al luogo in cui egli (o in cui essa) si trova: quell'informazione è quanto gli serve per potere dapprima orientare la mappa e per cercare poi di orientarsi grazie ad essa.

2. La duplicità di piani in cui ci siamo appena imbattuti è in qualche misura una caratteristica della deissi rivolta alle immagini, e non a caso: le immagini sono oggetti visibili che tuttavia possono rimandare ad altro. Vi è tuttavia una seconda duplicità insita nelle immagini e questa volta siamo ricondotti al loro constare di una superficie reale che ospita una profondità apparente. Ora anche questa duplicità ha un'eco sul terreno della deissi. Guardiamo un muro scrostato e diciamo di scorgervi un volto e a chi ci ascolta perplesso rispondiamo indicando dei punti e suggerendo come dovrebbe riuscire a vederli: puntiamo l'indice e diciamo che *questo* è il naso, *quelli* gli occhi, *questa* la bocca. Basta tuttavia riflettere un attimo per rendersi conto che non si tratta di giudizi di identità: la mano che ripete il contorno di una macchia di intonaco ci

invita a osservare una forma – *questa* forma – per invitarci poi ad un riconoscimento percettivo che apre una diversa scena percettiva. Ma ciò è quanto dire che quando diciamo «questa è la bocca» indicando una macchia sul muro non diciamo due volte la stessa cosa, né tanto meno parliamo di una bocca reale, in un volto reale. Anche in questo caso, dunque, è necessaria una parafrasi: ciò che quella proposizione intende esprimere si comprende infatti soltanto se alludiamo alla relazione che sussiste tra i materiali di cui un'immagine consta e la dimensione figurativa che le è propria. Quando dico che questa è la bocca indicando una macchia sul muro dico appunto che in *questa* macchia puoi vedere una bocca – non certo una bocca reale, ma la sua raffigurazione.

Sarebbe tuttavia un errore credere che la deissi rivolta alle immagini implichi sempre la duplicità di piani su cui ci siamo sin qui soffermati. Le cose non stanno così, e per rendersene conto è sufficiente riflettere sulle relazioni deittiche che attraversano la situazione ricettiva. Guardo la predella della Pala Pesaro e vedo proprio *qui*, di *fronte a me*, San Giorgio, proprio come vedo *questo* drago ferito a morte che mi appare ben più vicino di quanto non accada per *quella* giovane donna che vedo pregare in lontananza. Certo, noi ci esprimiamo così, ma quale senso attribuiamo a queste espressioni deittiche? Possiamo davvero parlare di una deissi in senso proprio o dobbiamo sostenere che nel nostro avvalerci di quei termini ci esprimiamo in una forma che deve essere in qualche modo emendata?

Non vi è dubbio che un problema vi sia poiché la deissi nella sua forma più propria sembra avere come presupposto l'appartenenza dell'indicante e dell'indicato ad una stessa situazione complessiva, ad un unico contesto spaziale. Ora, una considerazione balza agli occhi: l'immagine ha un suo spazio figurativo che non sembra integrarsi con lo spazio reale e questa loro reciproca estraneità nega quell'accomunamento di spazi che sembra essere una condizione del rimando deittico. Davanti a me vedo una scena dipinta: il *Paesaggio invernale* di Pieter Brueghel. Si tratta di una scena che ha una sua chiara configurazione spaziale: vedo una scena che sembra stagliarsi in lontananza, come se la osservassi dall'alto di una collina. Vedo così, ma continuo a vedere così, anche se mi avvicino al quadro o se lo guardo dal basso verso l'alto: lo spazio figurativo fa centro a se stesso e non obbedisce, se non in minima parte, alle leggi dello spazio reale. Per dirla in breve: l'altezza dell'orizzonte figurativo, il punto di convergenza delle ortogonali, la dimensione visibile degli oggetti familiari e il gioco degli scorcî prospettici hanno più voce in capitolo della mia posizione reale di spettatore nel determinare l'aspetto che la scena raffigurata ha per me.

Che non vi siano poi relazioni spaziali obiettive tra ciò che sta al di qua e ciò che sta al di là della cornice è un fatto evidente. Il San Giorgio che uccide il drago è nella predella di un quadro di Bellini, che si trova accanto al muro di un palazzo di Pesaro, ma il drago che

vedo dipinto non è in quel palazzo e non è vicino alla scalinata che dà accesso alla pinacoteca o a pochi passi dall'interruttore della luce. Nessuno si esprimerebbe così, e del resto nel luogo verso cui quelle descrizioni ci orientano il drago non può esserci, poiché in quel posto vi è già qualcos'altro – la tavola che lo ospita. Uno stesso discorso vale anche per la relazione che lo spazio figurativo stringe con quella cosa particolare che è il corpo di chi osserva la tela: tra lo spettatore e il drago che San Giorgio uccide non c'è alcuna determinazione metrica obiettiva perché non è possibile porre un metro tra quell'oggetto che è soltanto raffigurato e qualsiasi cosa reale.

Una relazione spaziale obiettiva non vi è – questo è ovvio ed è una conseguenza evidente del nostro discorrere dello spazio figurativo nella forma di una profondità apparente che non si integra con la profondità reale dello spazio in cui siamo e in cui percepiamo di essere. Eppure appartiene al contenuto descrittivo di ogni raffigurazione il suo implicare un *osservatore ideale* che sembra rapportarsi all'immagine da un luogo dello spazio. Le raffigurazioni sono fatte così: ci mostrano ora un volto *vicino* che si staglia su un paesaggio *lontano*, ora dall'*alto* un campo di battaglia e di *scorcio*, laggiù *in basso*, i corpi dei cavalieri caduti – e “lontano”, “vicino”, “in alto”, “in basso” o “di scorcio” sono espressioni che non parlano di relazioni spaziali obiettive, ma di una spazialità apparente in cui — *nella forma dettata dall'immagine* — si dipana la relazione tra la scena raffigurata ed un *possibile osservatore*. Ogni immagine contiene dunque qualcosa di più di uno spazio irreal: contiene anche una certa *direzionalità* che addita il luogo più o meno circoscritto dal quale dovrebbero potersi vedere gli eventi raffigurati.

Possiamo dare a queste considerazioni di carattere descrittivo la forma di una regola generale e sostenere che appartiene alla struttura fenomenologica di ogni raffigurazione il suo avere un *osservatore implicito* rispetto al quale si orienta e si situa lo spazio figurativo che essa dischiude. Tuttavia, ciò non significa *ancora* sostenere che nella struttura fenomenologica delle immagini sia già racchiusa una qualche relazione spaziale con un punto esterno ad essa. Tutt'altro: parlare di un osservatore implicito significa in fondo proporre un *nome per definire una caratteristica fenomenologica di ogni immagine* – il suo presentare uno spazio che, per la sua stessa natura intuitiva, dice qualcosa sul luogo apparente da cui quella scena dovrebbe potersi dischiudere. Nella predella della Pala Pesaro si vede il drago vicino e la donna lontana, ma non li si vede vicini e lontani da un luogo dello spazio reale e questo perché non vi è una comunanza effettiva di spazi tra la scena raffigurata e il luogo che ospita colui che la guarda – un fatto questo su cui ci siamo già soffermati.

All'osservatore implicito che caratterizza ogni immagine fa tuttavia eco l'*osservatore reale* dell'immagine non appena qualcuno si pone di fronte alla tela e la guarda: le immagini *di fatto* si vedono e davanti a

un quadro non vi è soltanto uno sguardo sospeso nel nulla, ma vi è un corpo che guarda da un luogo determinato. Di questo luogo reale il quadro tace e nel gesto di guardare un'immagine non vi è ancora nulla che ci inviti a dare un peso al luogo in cui siamo: che la scena raffigurata dica di sé che è vista da vicino o da lontano, dall'alto o dal basso dipende *prevalentemente* dal modo in cui è raffigurata e non dal luogo in cui si trova colui che la guarda.

*Quel luogo tuttavia c'è*<sup>8</sup> e non possiamo dimenticarci della sua presenza. Non possiamo farlo perché *in qualche misura* l'osservatore implicito e l'osservatore reale *debbono coincidere*. Le raffigurazioni si *vedono* e per vederle non ci si può certo mettere in un posto qualunque: lo specchio della tela fissa la posizione di chi guarda l'immagine e questo fatto così ovvio — dobbiamo volgerci verso la tela per vedere ciò che raffigura — determina una relazione spaziale *sui generis* tra lo spazio figurativo e chi l'osserva. Proprio di fronte a me, che sono qui in piedi di fronte ad una tavola in un palazzo di Pesaro, il drago espia con la morte la sua attitudine ad assumere una valenza simbolica negativa. Ora, questa coincidenza tra osservatore reale e implicito ha gradi: posso semplicemente trovarmi davanti alla scena raffigurata, senza definire ulteriormente il mio essere qui rispetto a ciò che mi chiede la costruzione dello spazio raffigurato, ma posso anche avvicinarmi alla tela e dispormi alla *giusta* distanza — per es. alla distanza definita dalla costruzione prospettica — dagli oggetti raffigurati, per poi adattare il mio orizzonte all'orizzonte del quadro, costringendomi così passo dopo passo ad uno sguardo sulla scena raffigurata che obbedisce al dettato dell'immagine. Posso, in altri termini, mettermi nei panni dell'osservatore implicito del quadro, le cui vesti sono tanto strette quanto lo è, a sua volta, la capacità dello spazio figurativo di additare il luogo dal quale dovrebbero potersi vedere gli eventi raffigurati.

Ora, questo mio adattare lo sguardo al dettato dell'osservatore implicito ha conseguenze di carattere percettivo: se la guardo dal punto di stazione, la scena prospettica di un affresco mi appare più persuasiva e la cesura tra lo spazio raffigurato e lo spazio reale si fa meno marcata e si affianca necessariamente il farsi più urgente della percezione di una continuità. Alla radice di questa continuità vi è un fatto che si radica nella natura di tutte le immagini. Vi è immagine solo se si dà una profondità apparente; la profondità, tuttavia, ha un *verso*: si allontana muovendo dal luogo da cui la si coglie. Di qui il fondamento percettivo su cui poggia il farsi avanti di una continuità percettiva tra gli spazi di cui discorriamo: per quanto diverso e incerto possa divenirne il passo una volta che abbia varcato la cornice, l'*incedere della lontananza* che conduce il nostro sguardo sino alla tela continua anche al di là di essa, allontanandosi così dal luogo da cui osserviamo la scena dipinta. Una precisazione è tuttavia necessaria. Lo spazio ambientale ha sempre la stessa struttura fenomenologica: la sua forma non muta. Muta invece la

forma dello spazio figurativo che varia con il variare degli stili e delle tecniche pittoriche. Ne segue che la continuità percettiva che lega l'uno e l'altro spazio può manifestarsi in forme *differenti*: anche se *ogni immagine ha una profondità apparente*, diverso è il passo con cui si dispiega perché molteplici sono le forme in cui si può rendere visibile sulla tela l'incedere della profondità o la dinamica dei punti di vista.

Vi è dunque sempre una qualche continuità percettiva tra il luogo in cui sono e la scena raffigurata, anche se questa apparente continuità è di fatto messa a tacere dalla consapevolezza percettiva dell'alterità dello spazio figurativo. Quanto più mi accosto al punto di costruzione prospettica, tanto più mi apparirà persuasiva la scena raffigurata, ma non per questo verrà meno la cesura tra lo spazio reale e lo spazio figurativo: dal punto di vista percettivo, la scena raffigurata non appartiene al mio mondo, proprio come il luogo che occupo non appartiene al suo spazio.

Le cose mutano quando alla percezione dell'immagine si affianca la sua *drammatizzazione immaginativa* e ci rapportiamo ad essa come ad un racconto che si dispiega davanti ai nostri occhi <sup>9</sup>. Quando assumo il ruolo dello spettatore, lo spazio figurativo smette di essere soltanto il luogo circoscritto entro cui si raffigura una scena determinata e diviene parte di un gioco più vasto che mi coinvolge in vario modo: ora, come soggetto che immagina, sono il testimone occulto o palese di un evento in sé concluso, ora il destinatario di uno sguardo o di un'azione che proprio a me si rivolge, ora sono chiamato ad assumere un ruolo attivo nella scena raffigurata e così via. Le possibilità sono appunto molteplici, ma qualunque sia il ruolo che lo spettatore deve far suo, *il luogo che egli realmente occupa diviene il teatro che ospita una scena immaginativa* ed entra quindi a far parte del *gioco in cui si dipana il senso della scena raffigurata* <sup>10</sup>.

Un punto deve essere chiarito: il farsi avanti della dimensione del gioco e dell'immaginazione *non cambia e non può cambiare nulla dal punto di vista percettivo*. Non basta rendersi disponibile a giocare con ciò che l'immagine propone per vederla *diversamente*, e se è possibile *sentirsi* spiati o giudicati dallo sguardo di un ritratto, questo non significa che l'immaginazione abbia saputo accecarci rispetto alle molte differenze che sussistono tra un volto reale e un volto dipinto. Il bambino che gioca con un tronco di legno fingendo che sia una nave non smette per questo di vedere un tronco di legno, anche se nel gioco *non si cura* delle molte differenze che lo distinguono da una barca. Così accade anche a noi quando guardiamo un quadro: lo spazio figurativo ci appare nella sua separatezza, ma se ci disponiamo sul terreno immaginativo, allora possiamo sentirci coinvolti da ciò che l'immagine ci propone e possiamo fare come se il luogo in cui siamo fosse in vario modo legato alla scena raffigurata.

Possiamo allora avviare le nostre considerazioni verso una du-

plice conclusione. Di per sé, lo spazio figurativo non sembra essere accomunato al nostro spazio ambientale e questo sembra negare le condizioni della deissi. Tuttavia, il carattere fenomenologico delle raffigurazioni – il loro essere percettivamente orientate rispetto ad un osservatore – e la possibilità di atteggiarsi immaginativamente rispetto alla scena raffigurata consentono allo spettatore di creare uno spazio che lo accomuna alla scena raffigurata e di fatto la situazione ricettiva non può essere in alcun modo compresa se non nel linguaggio delle relazioni deittiche. Se voglio comprendere il senso di quel San Giorgio che uccide il drago che il Bellini dipinge e se voglio lasciarmi muovere da ciò che vedo non posso non dare peso *immaginativamente* al fatto che il drago – il male – è vicino a me e che la battaglia che è volta ad allontanarlo dal mondo si svolge proprio qui, presso di me, e cioè in prossimità del soggetto che, guardando, immagina e che per questo finge di assistere a una scena che a vario titolo lo coinvolge.

<sup>1</sup> Alberto Voltolini ha discusso con me una prima versione di questo articolo e a lui debbo molti e importanti suggerimenti.

<sup>2</sup> W. V. O. Quine, *Ontological relativity*, "Journal of Philosophy", 7, 1968, p. 195

<sup>3</sup> È per questa ragione che non riesco a trovare persuasive le tesi che a questo proposito Dominic Lopes sostiene nel suo *Understanding Pictures*, Clarendon, Oxford 1996, pp. 106-07.

<sup>4</sup> K. Walton, *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, "Critical Inquiry", XI, 2, 1984, pp. 246-77.

<sup>5</sup> J Zeimbekis, *Pictures and Singular Thoughts*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", in corso di pubblicazione.

<sup>6</sup> L'importanza della dimensione egocentrica della percezione di contro alla presunta trasparenza delle immagini fotografiche è stata sottolineata soprattutto da G. Currie, *Photography, Painting and Perception*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", XLIX, 1991, pp. 23-29, e da Jonathan Cohen & Aaron Meskin, *On the Epistemic Value of Photographs*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 62, 2004, p. 201.

<sup>7</sup> P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno. Filosofia dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 62-67.

<sup>8</sup> Questo luogo c'è: le immagini si manifestano nello spazio reale e il luogo che la loro direzionalità addita appartiene allo spazio reale. In un quadro del Guercino (*Venere, Marte e Cupido*, 1633) la dea indica il luogo in cui deve trovarsi lo spettatore verso cui Cupido è chiamato a scagliare la sua freccia. Quel luogo c'è: si trova nella Pinacoteca Estense di Modena. *Il suo esserci, tuttavia, non è garantito dal rimando deittico, ma – viceversa – è la condizione di quella apparente deissi*: proprio perché la tela del Guercino ha un suo luogo nello spazio reale – in un palazzo di Modena – può accadere che la sua direzionalità possa alludere ad un luogo reale: ad un posto che può essere di fatto occupato da uno spettatore in carne e ossa.

<sup>9</sup> P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno. Filosofia dell'immagine*, cit., pp. 171-79.

<sup>10</sup> Su questi temi e sulla loro rilevanza per un'analisi estetica della pittura ha scritto pagine molto belle John Shearman in *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, Jaca Book, Milano 1995.

*Astrazione e rappresentazione pittorica*  
*I dipinti in quanto immagini e in quanto semplice design* \*  
di Andy Hamilton

In questo contributo si valutano le tesi moderniste di Greenberg e Harrison, secondo cui i dipinti astratti manifestano una profondità residua e quindi una qualità pittorica; essi necessitano di manifestare tale profondità, al fine di evitare di essere considerati semplice *design*.

1. *La rappresentazione pittorica residua nella pittura astratta*

«La pittura astratta – scrive lo storico dell’arte Charles Harrison – fonda il proprio *status* di arte sulle aspettative suscitate dai dipinti che sono immagini di qualcosa»<sup>1</sup>. Egli si riferisce «alla dialettica che determina l’*arte* del dipingere come alla tensione esistente tra il tracciare segni sulla superficie pittorica e la creazione di una profondità illusoria», una dialettica di cui si avvale fundamentalmente persino la pittura astratta. Lo *status* di quest’ultima quale «potenziale forma di arte superiore (*high art*) [...] deriva dalla nostra tendenza a guardare alle superfici dei dipinti astratti come ad *altro* che a superfici semplicemente piatte – a guardarle [...] come *potenzialmente* figurative». La tendenza di cui discute Harrison fu notata relativamente presto nella storia dell’astrazione modernista. Nel 1925, ad esempio, El Lissitzky osservava che «la nuova esperienza ottica [riscontrabile nei dipinti di Malevič e Mondrian] ci ha insegnato che due superfici di intensità differente devono essere concepite come aventi tra loro un rapporto di distanza variabile, anche nel caso in cui esse giacciono sullo stesso piano», vale a dire, nel caso in cui esse si trovino sulla stessa superficie fisica<sup>2</sup>. Per Harrison, finché vediamo un dipinto di Mondrian come piatto, lo vediamo senza significato, come semplice ornamento (*design*)<sup>3</sup>. La pittura astratta ha, però, «un livello di contenuto o significato sufficiente a soddisfare quel genere di aspettativa che i dipinti – e non le semplici decorazioni – hanno tradizionalmente suscitato»<sup>4</sup>.

Questi sono i punti che prendo in considerazione nel presente contributo. Stavo discutendo di tali questioni con un amico all’esposizione di Bridget Riley alla Tate Britain nel 2003, quando la nostra conversazione fu udita per caso da un professore di lettere australiano. “Semplice *design*?” egli esclamò. “Suvvia, questo è il ventunesimo secolo!”. Molti concorderebbero che il dibattito modernista su astrazione

e *design* è stato da tempo superato. A partire dagli anni Sessanta, l'arte concettuale e altri sviluppi nel mondo dell'arte a quanto pare hanno reso possibile la creazione di opere d'arte (*high art*) senza che vi sia un dispiegamento di abilità manuali <sup>5</sup>. Hans Belting sostiene che l'arte concettuale potrebbe essere una continuazione dell'astrazione: «L'astrazione di Duchamp dell'*idea* dall'*opera* è più radicale dell'astrazione della *forma* dall'*oggetto*». E infatti Karol Berger sostiene che l'arte concettuale è «il raggiungimento della completa astrazione [...] la distinzione tra l'opera e il mondo dell'arte crolla e l'ambizione dell'artista è di non fare altro che oggetti reali» <sup>6</sup>. Il risultato, sembra, è quello di causare un corto circuito nel dibattito modernista su astrazione e *design*; così, forse, si spiega il fatto che l'opera di Bridget Riley non viene giudicata spesso – se mai lo è stata – come semplice ornamento. L'idea modernista del semplice *design* come arte subordinata è oggi superata – o la sfida all'astrazione pittorica resiste ancora?

Da convinto modernista, non ritengo il dibattito superato, per quanto si debbano riconoscere alcuni limiti del modernismo più estremo. Si devono innanzitutto distinguere due sensi del termine "*design*": come decorazione o ornamento, e come struttura. La preoccupazione modernista che la pittura astratta possa cadere nel semplice *design* si riferisce alla prima di queste due accezioni. L'estetica modernista riconosce, invece, l'esistenza di classici del *design* nella seconda accezione, e ammette che, in tali casi, il *design* ripaghi adeguatamente chi gli dedica un'attenzione seria – come in realtà accade anche per la decorazione e l'ornamento. Resta il fatto che il *design* della sveglia di Dieter Rams per la Braun, o quello della carta da parati di William Morris giustificano un'attenzione artistica o estetica minore rispetto ad una rappresentazione di Shakespeare o una sinfonia di Beethoven. Ma i modernisti possono concedere che la dieta estetica migliore sia una dieta varia – non esclusivamente McDonald's o alta cucina <sup>7</sup>.

Il modernismo solleva il dubbio che la pittura astratta possa essere pura e semplice decorazione o ornamento, dunque – tuttavia resta ancora molto da dire riguardo al concetto di *design* <sup>8</sup>. Il termine "astratto", anche se radicato nel discorso critico dell'arte visiva del XX secolo, è ugualmente problematico. L'astrazione è solo un elemento del modernismo – altri sono il realismo e il surrealismo – ma si è finiti per considerarlo quello dominante o più caratteristico. Il realismo in pittura è andato in declino con la comparsa della fotografia – un fattore importante per lo sviluppo dell'Impressionismo e dell'astrazione secondo molti artisti e critici – e così la rappresentazione pittorica realistica ha smesso di essere centrale per le arti superiori (*high art*). Di qui il commento di Harrison – un'espressione della posizione ortodossa – che «la pittura ha dovuto progressivamente rinunciare al compito di rappresentare direttamente, per sopravvivere in quanto arte». Nel 1882, Oscar Wilde notò che «una raffigurazione è in primo luogo una superficie

piatta, colorata al fine di produrre un effetto piacevole nell'osservatore»; e nel 1890, Maurice Denis dichiarò che «un'immagine, prima di essere un cavallo da battaglia, una donna nuda o un qualche aneddoto, è essenzialmente una superficie piatta con dei colori assemblati in un certo ordine»<sup>9</sup>. Queste osservazioni si rivelarono profetiche, e i primi dipinti astratti, in senso forte, furono prodotti nel 1910-11, quasi simultaneamente, da Kandinsky e Kupka.

Come osservò Alfred Barr, l'espressione "dipinto astratto" è disorientante e persino paradossale: «dal momento che un dipinto "astratto" è in realtà un dipinto dei più decisamente concreti, poiché costringe l'attenzione alla superficie fisica immediata e sensibile molto più di quanto non faccia la tela di un tramonto o di un ritratto»<sup>10</sup>. Il paradosso forse sorge a causa di un'ambiguità nell'aggettivo "astratto". Un primo senso è quello di venire privato di alcune proprietà, per rivelare un'essenza. Di qui l'*abstract* di un articolo: un sunto, l'essenza dell'argomento. Il secondo senso, sul quale si concentra Barr, è quello di non-concreto: che non ha un'interazione causale con il mondo, possibilmente in quanto risultato dell'astrazione, nel primo senso, di proprietà concrete. I numeri, e le qualità universali, se non le idee stesse in generale, sarebbero esempi di oggetti astratti in questa seconda accezione. Pertanto, forse, si potrebbe astrarre (nel primo senso) dal concetto astratto (nel secondo senso) di un numero reale, per arrivare al concetto astratto di un numero razionale.

È difficile valutare questi tentativi di definizione senza un esame più attento dell'origine di espressioni come "pittura astratta" e "arte astratta" – ed esse comparvero per la prima volta non come idee filosofiche o estetiche, ma come stratagemmi impiegati in polemiche nell'ambito del mondo dell'arte, attraverso cui artisti e critici esprimevano le loro posizioni contrastanti. Ma si potrebbe affermare che anche se i dipinti astratti non sono simili all'*abstract* di un articolo, o ai numeri e alle idee, la pittura modernista è però astratta nel primo senso – essa sottrae le proprietà figurative, pittoriche o spaziali del dipinto, per rivelare un'essenza non-rappresentativa. Lo sviluppo dello stile maturo di Mondrian, ad esempio, consisteva nel puntare verso l'essenza proprio in questo modo, tramite il quale le rappresentazioni di un paesaggio diventavano più astratte. Nel momento in cui a una scena o a un oggetto rappresentati pittoricamente con precisione naturalistica vengono strappati via proprio gli aspetti naturalistici, essi non rappresentano più il mondo visibile. Artisti come Mondrian hanno sostenuto che le proprietà fondamentali o essenziali vengono tuttavia preservate – la verità fondamentale dietro al velo dell'apparenza quotidiana. La connotazione di non-concretezza è inappropriata. Non si dovrebbe inferire che se l'arte astratta ha perso un legame col mondo allora ha perso concretezza, immediatezza e fisicità – come sostiene Barr, la pittura astratta è spesso la più concreta.

Ciò non si può dire della produzione matura di Mondrian, che ha abbandonato la concretezza diventando pura essenza. Ma *l'astrazione debole*, in cui il soggetto del dipinto è difficile ma non impossibile da identificare, e le cui forme si potrebbero riassumere in termini di solidi geometrici, può mostrare concretezza, immediatezza e fisicità. Nella *Composizione IV* di Kandinsky (1911), con l'aiuto del titolo alternativo *Cosacchi*, si possono vedere dei cosacchi con delle lance in un senso più letterale di quello in cui si può affermare di vedere paesaggi ed edifici negli *stripe painting* di Bridget Riley. Picasso, che non dipinse opere astratte in senso forte, a sua volta mostra concretezza. *L'astrazione forte*, al contrario, come i lavori di Mondrian e dell'ultimo Kandinsky, non è concreta; non rivendica un soggetto, e presenta se stessa semplicemente come una composizione, suggerendo quel parallelo con la musica cercato, in particolare, da Kandinsky. L'opera altamente astratta di Malevič, o le tele dipinte con pigmenti metallici di Frank Stella del 1960, si avvicinano di più a ciò che letteralmente è una superficie piatta e dipinta. Esse trattano la tela come un oggetto scultoreo piuttosto che come una "superficie incavata".

I dipinti astratti variano, quindi, nella misura in cui producono uno spazio immaginativo. "Essere non-figurativo" implica "non offrire alcuno spazio, né tecnicamente né concettualmente, che si potrebbe immaginare occupato da un corpo solido". Quindi "astratto" non significa "non-figurativo", dato che, anche quando non presenta figure riconoscibili, la pittura debolmente astratta può usare delle tecniche figurative. Per Harrison, "raffigurazione" significa "presentazione di un corpo solido", e nelle raffigurazioni viene data forma alle figure solide per mezzo di tecniche tradizionali, incluso l'utilizzo del chiaro-scuro, che crea l'impressione di vedere la figura sotto specifiche condizioni di illuminazione, e quindi in una situazione credibile; e per mezzo di effetti sfondo-figura, attraverso cui forme individuali vengono contrastate con lo sfondo. (Potrebbe darsi anche uno sfondo senza figure – Barnett Newman, Mondrian). Pittori surrealisti come Dalí o Tanguy – quest'ultimo forse non propriamente un surrealista – presentano un mondo di sogni e allucinazioni, con organismi microscopici e congiunzioni illogiche, in uno spazio pittorico realistico.

Si dovrebbero distinguere, pertanto, tre elementi nell'attività pittorica:

- (1) il raggruppamento ordinato bidimensionale di segni colorati sulla superficie della tela;
- (2) la rappresentazione di volumi astratti, spazialmente connessi gli uni agli altri (la forma pittorica);
- (3) il soggetto di questi volumi.

Dove è presente (2), il dipinto è solo debolmente astratto. È il punto (3), e non il (2), che i formalisti come Bell dichiarano irrilevante per il valore estetico o artistico. Il consiglio di Cézanne a Émile Bernard, di

«trattare la natura per mezzo del cilindro, della sfera e del cono», ispirò delle interpretazioni eccessivamente formaliste della sua opera, le quali trascurarono il modo in cui egli registrava le sensazioni della natura in maniera impressionistica, servendosi di tocchi di colore singoli <sup>11</sup>.

Durante la sua prima fase, nei primi decenni del XX secolo, vennero offerte due giustificazioni per l'arte astratta. Una *giustificazione letterale* considerava l'opera astratta come il risultato finale di un processo di astrazione nel primo senso definito sopra. Una *giustificazione espressiva*, al contrario, si appellava a sentimento ed espressione, ed era appropriata per l'espressionismo di Kandinsky, e per pittori modernisti di un periodo successivo come Howard Hodgkin. Di qui la definizione di arte astratta fornita dallo scrittore d'arte Robert Clark come «arte che cerca di rappresentare cose che non hanno una forma fisica, ovvero idee, emozioni, sentimenti ed esperienze». (L'affermazione di alcuni dei primi critici che essa *raffigurava* idee o emozioni era, ad ogni modo, una confusione linguistica piuttosto ovvia.) I simbolisti della fine del XVIII secolo lamentavano che la somiglianza sopprimeva la capacità dell'arte di rappresentare emozioni; un regno di soggettività psico-spirituale avrebbe sostituito la natura come fonte rappresentativa. Questa è una ragione per evitare di chiamare la pittura astratta “non-rappresentativa”; e “non-figurativa”, come si è visto, non rende completamente l'idea.

C'è tuttavia un *caveat*. Anche se la definizione di “figurativo” di Harrison riflette il suo uso normale nella teoria e nella storia dell'arte, si dovrebbe distinguere ciò che è rappresentato pittoricamente dal modo in cui esso è rappresentato pittoricamente. Si potrebbe obiettare che la pittura medievale “non offre alcuno spazio, né tecnicamente né concettualmente, che si potrebbe immaginare occupato da un corpo solido”, ma essa che, anche se non mira a presentare dei corpi umani solidi, è figurativa. (Un'idea alternativa è che gli artisti medievali semplicemente non erano molto abili nel presentare corpi umani solidi, quantomeno per un occhio moderno, e questo finché gli artisti del primo Rinascimento non fecero il primo passo verso una concezione moderna dello spazio illusorio; forse la verità è che i progressi delle abilità legate alla rappresentazione andarono di pari passo con il desiderio di rappresentare). Come nella pittura cinese pre-moderna, non c'è nessuna rappresentazione pittorica realistica dello spazio; le figure poste in scala riflettono lo *status* sociale, piuttosto che la distanza che le separa. La statuaria medievale, al contrario, mostra chiaramente l'abilità di rendere le figure umane in tre dimensioni.

## 2. *La rappresentazione pittorica residua: Greenberg e la superficie piatta*

A una prima analisi, la tesi di Harrison potrebbe sembrare in contrasto con gli scritti più influenti di Clement Greenberg sulla pittura modernista; i critici del formalismo neo-kantiano di Greenberg, i quali

prendono troppo alla lettera la sua difesa della superficie piatta, potrebbero giudicare la sua posizione come un' *affermazione* modernista in favore del *design*. In realtà, nonostante Harrison fosse un artista concettuale, membro del gruppo Art and Language, egli prese sul serio Greenberg. La sua posizione nasce, infatti, dalla prospettiva di Greenberg e si distingue in primo luogo per diversità di accentuazione. L'apparenza del contrasto è dovuta al modo in cui l'ultimo Greenberg ha finito, specialmente per i filosofi, per rappresentare il proprio pensiero nella sua interezza. In effetti, come sostiene Gaiger, l'ultima fase del suo pensiero, con il suo dare importanza a una "logica dello sviluppo" dell'arte, e con l'affermazione della superficie piatta, esprime una prospettiva cristallizzata <sup>12</sup>. I primi lavori, invece, assumono le stesse premesse, ma non ne traggono conclusioni così inflessibilmente normative.

Il punto chiave, per Greenberg, è che «in linea di principio, la pittura modernista nella sua ultima fase non ha abbandonato la rappresentazione di oggetti riconoscibili. Ciò che essa ha abbandonato, in linea di principio, è la rappresentazione del tipo di spazio che gli oggetti riconoscibili, e tridimensionali, possono occupare» <sup>13</sup>. Nondimeno, come Harrison, anche Greenberg riconosce che persino l'astrazione forte rappresenta pittoricamente in maniera residua, e individua una "tensione dialettica" tra superficie piatta e contenuto illusionistico – o, per usare un termine a me più congeniale – pittorico: «il primo segno che viene fatto su di una superficie distrugge la sua virtuale piattezza e la composizione di un Mondrian suggerisce ancora l'illusione di una terza dimensione. Solamente che adesso si tratta di una terza dimensione strettamente pittorica, strettamente ottica» <sup>14</sup>.

Prenderemo tra breve in esame questa precisazione, secondo cui la terza dimensione è strettamente ottica. Prima, è importante collocare le affermazioni di Greenberg nel contesto della sua storia kantiana dell'arte moderna. La sua tesi è che nel XIX secolo, quando ci fu la minaccia di un'assimilazione dell'arte all'intrattenimento, ogni forma d'arte fu spinta a esercitare un'autocritica, analogamente a quella di Kant in rapporto alla ragione, attraverso cui lottare per chiarire quale fosse «la propria ed unica area di competenza» in quanto mezzo espressivo <sup>15</sup>. Ogni arte era chiamata a dimostrare «attraverso le operazioni che più le sono peculiari, gli effetti che più le sono peculiari [...] Solo la superficie piatta risultò propria unicamente ed esclusivamente [della pittura]. La forma racchiusa del supporto era una condizione, o norma, limitante che la pittura condivideva con l'arte del teatro; il colore era una norma o un mezzo condiviso sia con la scultura sia, ancora una volta, con il teatro. La superficie piatta, la bidimensionalità, invece, era l'unica condizione che la pittura non condivideva con nessun'altra arte, ed è per questo che la pittura modernista si orientò verso di essa come non fece rispetto a nessun'altra caratteristica» <sup>16</sup>.

La preoccupazione dell'avanguardia per le questioni formali non

nasce dal sentimento dell'arte per l'arte, né da un estetismo apolitico, ma da una "reazione salutare" contro la confusione delle arti, un tentativo di preservare la pittura delimitandone il campo di attività, sostiene Greenberg – una tesi storicamente controversa, se si considera l'insistenza, da parte di eminenti rappresentanti delle arti superiori, quali Kandinsky e Schoenberg, a unire, piuttosto che a separare, le diverse forme d'arte.

Greenberg non si pronuncia più di tanto sulla questione della superficie piatta della fotografia; ma anche se, diversamente dal "semplice *design*" la fotografia è un mezzo espressivo rappresentativo, i fotografi non si trovano di fronte alla stessa contesa tra superficie piatta ed illusionismo che impegna invece i pittori. Per riprendere quanto detto sopra, non è la superficie piatta della pittura, ma la "tensione dialettica" in questa contenuta tra superficie piatta virtuale e contenuto pittorico, che Greenberg sottolinea nelle sue più meditate riflessioni. In *Modernist Painting*, un articolo dei primi anni Sessanta, egli si batte per un rifiuto, da parte della pittura, dell'elemento scultoreo, e sostiene che, mentre non è possibile per la pittura evitare completamente "l'illusione", l'evitarla resta tuttavia un ideale. Questa forte affermazione contrasta con la posizione precedente più moderata di Greenberg, secondo cui i grandi maestri della pittura prediligono il contenuto alla superficie piatta, mentre la pittura modernista si concentra sull'essenza del mezzo espressivo – le qualità fisiche del pigmento, la forma del supporto, la piattezza della superficie – prima di renderci consapevoli del suo contenuto. Greenberg ammette che anche gli artisti del Rinascimento ponevano attenzione alla superficie dell'immagine, che includeva proprietà di fattura, di manipolazione del materiale e di disegno, ma osserva che essi cercavano di evitare l'effetto *push and pull* proprio invece di un Cézanne, artista che enfatizzò i «diritti estetici equamente validi» della superficie fisica del dipinto <sup>17</sup>.

Ciò a cui si riferisce Greenberg è messo in risalto dal contrasto tra il primo e il tardo Cubismo. Durante la prima fase del movimento, cioè la fase analitica, le profondità fittizie del dipinto furono prosciugate, la scena portata in primo piano e identificata con la superficie fisica della tela; l'invenzione del *collage* nella seconda fase del movimento, quella sintetica, concentrò, invece, l'attenzione su tale superficie in maniera più radicale <sup>18</sup>. Dalla prospettiva formalista di Greenberg, che è indifferente al soggetto dell'opera, il rapporto tra la materialità della superficie dell'immagine e la rappresentazione della profondità è centrale nello sviluppo della pittura modernista. Il risultato dell'avanguardia sono «la riconquista della realizzazione letterale delle condizioni e limitazioni fisiche del mezzo espressivo, e i vantaggi che devono essere ricavati dallo sfruttamento di queste limitazioni» <sup>19</sup>.

Greenberg sostiene, con Harrison, che se un'immagine piatta suggerisce una profondità spaziale in modo tale che «le figure siano suffi-

cientemente distinte e tenute in una drammatica assenza di equilibrio», allora essa rimane un'immagine, e, pertanto, conserva la potenzialità di essere un'opera d'arte. Come ha messo in luce Greenberg, Barnett Newman voleva evitare i tradizionali tipi di rapporto sfondo-figura, fra cui il contrasto tra figure modellate in primo piano dal chiaro-scuro, e sfondi più semplici o distanze ampie; in *Onement I*, ad esempio, il marrone è lo "sfondo", e la *zip* è la "figura". Ma Greenberg si rese conto che, quando Newman, Rothko e Pollock iniziarono a produrre dipinti di grandi dimensioni riempiendo il campo visivo dell'osservatore, rischiarono di compromettere del tutto tale convenzione in ultima istanza indispensabile dell'arte pittorica; il nuovo stile "totale" di Pollock – "decentralizzato", "polifonico" – minacciava di compromettere la distinzione tra la pittura da cavalletto e il *design* decorativo, in quanto vedeva la prima come una «singola, indivisibile tessitura grafica» piuttosto che come una «scena di forme»<sup>20</sup>.

In realtà, le sfide più serie che la pittura da cavalletto affrontò durante gli anni Sessanta provenivano da una direzione differente: superficie piatta, visualità e "astrazione pittorica" – il termine usato da Greenberg per "espressionismo astratto" – erano messe in discussione da movimenti quali la Pop Art e il Minimalismo. L'arte astratta della metà del XX secolo è oggi riconosciuta come un momento elevato dello sviluppo della pittura, dopo il quale l'interesse per il mezzo espressivo entrò in declino; la "crisi della pittura da cavalletto" non fu causata da Pollock, Rothko e Newman, ma da Oldenberg, Rauschenberg, Lichtenstein, Warhol, Robert Morris e Judd<sup>21</sup>.

La tesi modernista secondo cui la pittura astratta mostra una spazialità residua è plausibile, ma una sua interpretazione dipende dal punto di vista che si adotta in relazione alla nascita di tale fenomeno. La precisazione di Greenberg sopra citata, secondo cui «ora si tratta di una terza dimensione strettamente pittorica, strettamente ottica», sembra difficile da cogliere – è ovvio, si potrebbe obiettare, che la pittura può avere a che fare solo con dimensioni pittoriche, almeno fino a Jaspas Johns, che ha fatto diventare la sua pittura un oggetto reale.

Ciò che Greenberg sta affermando, invece, è che la terza dimensione può ora essere riconosciuta per quello che è – una dimensione virtuale, e non la finestra trasparente sulla natura dell'Alberti. Nel vedere un dipinto a griglia di Mondrian, si vede il blu di fronte al nero – ma per Greenberg, questo spazio non è occupabile, è stato già "riempito". A differenza del realismo del XIX secolo di un Courbet, ad esempio, non è possibile raccontare una storia che comporti un coinvolgimento immaginativo con il soggetto del dipinto; questo non è un mondo in cui si può fare ingresso, non ci sono personaggi con i quali si possa entrare personalmente in relazione. Così si vuole che la "terza dimensione ottica" contrasti con il tipo di spazio pittorico che una persona può immaginare di occupare. Questo spazio "ristretto"

dell'astrazione pittorica, sembra suggerire Greenberg, è interamente formale. Non sembra possibile sostenere che dal momento che si può vedere tale spazio in Mondrian, allora un osservatore potrebbe immaginare se stesso in quello spazio, una volta date sufficienti risorse alla sua immaginazione.

Quali fattori, sia per Greenberg che per Harrison, stanno alla base della comparsa di questa spazialità residua? La risposta non è immediata. Harrison fa derivare la spazialità residua dalle aspettative suscitate dall'arte figurativa tradizionale e contemporanea; presumibilmente, queste aspettative sorgono da fattori culturali piuttosto che da fattori ottici. Da parte mia, io considero fondamentale il fatto che la tela sia, istituzionalmente, esposta in una galleria, e assomigli ai dipinti raffigurativi esposti anch'essi nel medesimo luogo. Poiché, tradizionalmente, i dipinti occidentali sono stati rappresentativi, è il figurativo ciò che normalmente ci si aspetta. Frank Stella, un pioniere del Minimalismo degli anni Sessanta, ammette che egli «non avanzerebbe alcuna obiezione nei confronti di chi sostiene che l'impulso raffigurativo è l'impulso dominante»<sup>22</sup>. E questo impulso è così forte, che perfino i dipinti monocromi di Malevič, Manzoni e altri possono essere visti come dipinti che offrono uno spazio – vale a dire, possono essere visti come spazi o profondità che recedono, tali da poter contenere un corpo solido. Forse non esiste nessun dipinto veramente “non-figurativo”.

Una spiegazione istituzionale della spazialità residua considera l'attribuzione dello *status* di arte (*high art*) ai dipinti astratti come qualcosa di parassitario rispetto all'esistenza dei dipinti non-astratti – senza tuttavia mostrare la dipendenza radicale dei *ready-made* dallo *status* di arte proprio dei non-*ready-made*. In una certa misura, tutta l'arte si riferisce all'arte, ma l'*Orinatoio* di Duchamp è essenzialmente “arte che riguarda l'arte”; come argomenta Radnoti, i «gesti filosofico-artistici come quelli di Duchamp non possono diventare una forma dominante di pratica artistica»<sup>23</sup>. Tali gesti, infatti, acquistano il loro significato dall'esistenza di quell'arte che non è semplicemente “sull'arte”; risulta pertanto difficile immaginare dei *ready-made* che costituiscono la tradizione artistica di una società. (Potrebbe darsi, forse, il caso di una società dove non si costruiscono manufatti, ma dove individui dotati selezionano oggetti significativi – gruppi di pietre, alberi incastrati fra inferriate, scheletri di uccelli – per metterli in mostra in gallerie.) La pittura astratta, al contrario, non è un gesto filosofico-artistico, e non è neppure, fondamentalmente, un commento all'arte raffigurativa. Si potrebbe, pertanto, immaginare che essa dia vita, in una società, ad una tradizione nell'ambito delle arti visive – e infatti c'è chi sostiene, erroneamente tuttavia, che la pittura astratta costituisce la tradizione artistico-visiva dell'Islam.

### 3. Pittura astratta e “*semplice design*”

Questo per quanto riguarda la tesi modernista secondo cui la pittura astratta manifesta una profondità residua. Si tratta ora di esaminare la tesi secondo cui la pittura astratta necessita di manifestare tale profondità, al fine di evitare di diventare semplice *design*. Sin dai suoi esordi, la pittura astratta è stata criticata come meramente decorativa. Kandinsky era consapevole del fatto che, da quando si era immerso nell'astrazione, stava affrontando un «abisso spaventoso di domande»: «di queste, la più importante: cosa dovrebbe sostituire l'oggetto che non c'è più? Il pericolo dell'ornamentazione era palese...»<sup>24</sup>. Scrive Greenberg nella recensione a un'esposizione di Kandinsky del 1941: «com'è facile per un pittore astratto degenerare in un decoratore [...] è il pericolo imminente dell'arte astratta». La tendenza tarda di Kandinsky verso un'astrazione geometrica piuttosto sterile mostra che le sue preoccupazioni erano fondate. Matisse, invece – il quale non sviluppò mai uno stile fortemente astratto – sposò questo capo d'accusa: «Il decorativo per un'opera d'arte è una qualità [...] essenziale. Non è peggiorativo dire che [un dipinto è] decorativo». Nel 1908 egli osservò, inoltre, che «la composizione è l'arte con cui il pittore dispone in maniera decorativa i diversi elementi che egli ha a disposizione per esprimere i propri sentimenti»<sup>25</sup>. Il suo *Interno con melanzane* (1911) – un dipinto che è astratto solo in modo molto debole – potrebbe essere interpretato come un'assimilazione di pittura e *design*.

Nonostante la difesa da parte di Matisse, la separazione del *design* dalle arti superiori (*high art*), su cui insistevano Harrison e Greenberg, resta un tema tanto della pratica quanto della critica del modernismo maturo. I modernisti vedono la pittura astratta come parte di una tradizione pittorica continua, distinta dal *design* e con esso incompatibile. (Un'equivalente ostilità alla decorazione si trova anche nel modernismo musicale, in particolare nell'impulso verso il tematismo totale, presente in Brahms e Schoenberg, che mira ad eliminare ciò che è meramente ornamentale e decorativo.) La spiegazione può essere davvero così unitaria, o è preferibile una spiegazione più articolata e frammentaria? Alex Coles osserva che «i formalisti da Roger Fry a Michael Fried tendevano a mettere in primo piano ciò che essi chiamavano “*design*” di un'opera, mentre allo stesso tempo, paradossalmente, essi sminuivano l'importanza del contesto del *design*». Ma la posizione di Fry e Fried è coerente, se si distinguono i due sensi di *design*, quello funzionale o strutturale e quello decorativo. Per tornare a quanto detto sopra, è al secondo senso a cui si riferiscono generalmente Harrison e Greenberg con “*semplice design*”. *Design*, nel senso strutturale, al contrario, è una delle abilità che i pittori devono avere, un elemento essenziale dell'arte del dipingere; era proprio in questo senso che gli scrittori Rinascimentali opponevano il *disegno* fiorentino al *colorito* veneziano.

Il semplice *design* è, per usare una terminologia che ho spiegato

altrove, eteronomo – vale a dire, esso non può ottenere l'autonomia delle arti superiori (*high art*)<sup>26</sup>. Questa tesi si trova esposta, a volte – come nel caso del saggio *Du Cubisme* (1912) di Albert Gleizes e Jean Metzinger, in termini di *trasferibilità della pittura*: «l'opera decorativa è l'antitesi della pittura. [Essa è] essenzialmente dipendente, necessariamente incompleta [...] Un dipinto, al contrario, può essere trasferito, impunemente, da una chiesa a un salotto, da un museo ad uno studio. Essenzialmente indipendente, necessariamente completo... non si armonizza con questo o quell'insieme, ma con la totalità delle cose, con l'universo»<sup>27</sup>.

Il concetto di trasferibilità suggerisce dei confronti sorprendenti con la crescente autonomia dell'opera musicale nel XVIII e XIX secolo; negli ultimi anni del XX secolo, il movimento per l'interpretazione autentica diede forma alla reazione contro questa tendenza.

Come si è visto, il decorativo vanta dei difensori moderni come Matisse, e inoltre una reazione alla trasferibilità si trova tra i fondatori vittoriani del movimento Arts and Crafts. Ruskin, il quale, al pari di William Morris, idealizzava l'era medievale perché poneva sullo stesso piano arte e artigianato, nel 1859 sosteneva che «non esiste un livello sommo per l'arte che non sia decorativo. La miglior scultura sinora prodotta è stata la decorazione del frontone di un tempio – la miglior pittura, la decorazione di una stanza... Liberiamoci, allora, una buona volta di qualsiasi idea che consideri l'arte Decorativa un genere separato e degradato di arte»<sup>28</sup>.

Ruskin attaccava "l'opera trasferibile", autonoma rispetto alle origini e al contesto sociali, e difendeva piuttosto un'arte non-autonoma e socialmente radicata, non-elitista e assimilata all'artigianato. Per lui, l'arte per l'arte era un anatema; separare l'arte dal suo contesto sociale e dai più ampi interessi del genere umano significava banalizzarla.

L'ideale d'integrazione di Ruskin ebbe fra i suoi seguaci movimenti quali il Bauhaus, il De Stijl e i Costruttivisti Russi. In *The Theory and Organisation of the Bauhaus* (1923), Walter Gropius scriveva: «il Bauhaus si sforza di coordinare tutta la fatica creativa, per ottenere... l'unificazione di tutte le pratiche dell'arte e del *design*. Il fine ultimo è l'opera d'arte collettiva... nella quale non esistono barriere tra le arti strutturali e quelle decorative»<sup>29</sup>.

Ma Ruskin e Gropius avevano delle concezioni molto differenti di come le arti strutturali e decorative dovessero essere assimilate, e gli artisti del De Stijl dubitavano che il Bauhaus mirasse seriamente a creare un'opera d'arte unificata<sup>30</sup>. Nei decenni successivi, attraverso il dialogo con gli architetti, alcuni artisti di diverso orientamento come van Doesburg, Buren e l'Independent Group produssero delle installazioni e degli ambienti che manifestavano un «impulso verso l'arredamento» da parte dell'arte moderna e contemporanea<sup>31</sup>.

Perché non lasciar fiorire mille fiori, per usare lo slogan di Mao?

(Il Grande Timoniere, si sa, non diceva sul serio.) Accusare un dipinto astratto di essere semplice *design* è compatibile con l'idea che una sintesi di pittura, *design* e/o scultura sia attuabile – che un artista possa muoversi tra l'arte e il *design* ravvivandoli entrambi. Nel discutere di artisti-designer come Sonia Delaunay e Ray Eames, Coles osserva: «Se entrambi avessero rinunciato alla relazione fra arte e *design*, sarebbero finiti più come Bridget Riley o Donald Judd... È probabile che la Riley non abbia mai avuto alcun desiderio di dilettersi con il *design*, ma se l'avesse fatto la sua pratica artistica avrebbe avuto sicuramente più carattere; allo stesso modo, i tentativi insulsi di Judd di evitare il *design* lo hanno portato ad un senso della pratica artistica limitato»<sup>32</sup>.

Nel 1965 un produttore di vestiti affiliato al MOMA di New York donò alla Riley una versione tessile, prodotta in serie, di uno dei suoi dipinti. L'artista, più preoccupata dalla mancanza di appropriatezza del gesto che dalla trasposizione in un altro mezzo espressivo, consultò un avvocato per fermare il tutto<sup>33</sup>. Nonostante ciò, l'influenza della Riley sulla moda degli anni Sessanta fu considerevole.

Donald Judd raccontò di quando, nei primi anni Settanta, gli fu chiesto di creare il modello per un tavolino da caffè, ed egli adattò una scultura: «Questo svilì l'opera e produsse un pessimo tavolino da caffè, che in seguito gettai via. Lo scopo dell'arte è diverso da quello di un tavolo, il quale deve essere funzionale. Se una sedia o un edificio non sono funzionali, se sembrano solo arte, essi appariranno ridicoli [...] L'arte nell'arte è in parte l'affermazione dell'interesse di qualcuno, senza che questi presti attenzione ad altre considerazioni»<sup>34</sup>. Judd creò sedie e tavoli in uno stile molto simile alle sue sculture minimaliste, ma tenne le due attività separate, per timore che le sue opere d'arte venissero trattate come opere di *design* – cosa che Greenberg di fatto fece, osservando che esse lo riportavano «nel regno del Bel *Design*»<sup>35</sup>.

Sebbene tra pittura e scultura ci sia un *continuum*, ci sono dei casi evidenti in cui stabilire se un oggetto d'arte è un dipinto o una scultura è una questione di fatto; non è, invece, altrettanto una questione di fatto, né una questione istituzionale, stabilire se qualcosa è un dipinto astratto genuino o semplice *design*. Questo perché la distinzione in questione implica un giudizio critico; ad esempio, che un dipinto astratto di Poliakov è sterile, e più vicino al *design*. Il mondo dell'arte può conferire lo *status* di candidato all'apprezzamento estetico a *My Bed* di Tracey Emin, oppure al *design* di arredi o di carta da parati, ma non può conferire lo *status* di arte superiore (*high art*). «Conferire» qui implica “per nessuna ragione non-arbitraria”, e lo *status* di arte superiore o classica non può essere conferito su tale base, o mancanza di base. Allo stesso modo, il conferimento puro e semplice dello *status* di arte superiore da parte del mondo dell'arte non basta a distinguere la pittura astratta dal semplice *design*.

Si possono chiarire e sviluppare queste tesi prendendo in conside-

razione l'istruttivo paragone con la distinzione fra musica e *muzak*<sup>36</sup>; distinzione che, al pari di quella fra arte superiore e semplice *design*, si deve in parte all'uso. Con ciò intendo che queste due opposte categorie si sovrappongono, creando un dominio in cui lo stesso oggetto può contare sia come musica che come *muzak* – o come una delle arti superiori e *design* – a seconda dell'uso che se ne fa. In una serie di immagini divenute ben note agli storici dell'arte, i dipinti di Jackson Pollock furono lo sfondo di un *fashion shoot* di Cecil Beaton alla Betty Parsons Gallery a New York, apparso in un servizio speciale dal titolo *American Fashion: The New Soft Look*, nel numero di *Vogue* del marzo 1951<sup>37</sup>. E negli anni Trenta, il Works Progress Administration's Federal Artists Project di New York, trovò più facile ottenere delle commissioni per dei murali astratti se questi erano chiamati "decorazione"; proprio come, in musica, l'avanguardia atonale viene accettata come musica da film, e rifiutata, invece, dal pubblico dei concerti. Alcuni lavori di Magritte sono efficaci come *design* per carta da parati – e non a caso, dato che per un certo periodo della sua vita egli lavorò proprio per una fabbrica di carta da parati. In casi del genere, lo *status* di arte superiore è deciso dalla dimensione, dalla cornice e dalla presentazione istituzionale. Analogamente, pezzi di Mozart e Vivaldi fungono da *muzak* o musica di sottofondo, un uso che, da un punto di vista artistico, non richiede che si giudichi negativamente l'originale.

Se da un lato c'è un settore di sovrapposizione, dall'altro ci sono anche molti casi di semplice *design* che non possono rientrare fra le arti superiori, e viceversa. Il *design* della carta da parati con motivi floreali di William Morris è rigorosamente non-pittorico; esso è troppo stilizzato, e la rappresentazione troppo convenzionale perché possa essere considerato pittorico. Per contro, alcuni capolavori delle arti superiori, quali le opere di Rembrandt o Wagner, o la sinfonia *Jupiter* di Mozart – se opposta al suo capolavoro di intrattenimento aristocratico, *Eine kleine Nachtmusik* – sono troppo impegnativi per fungere, con successo, rispettivamente da carta da parati o musica di sottofondo. Una carta da parati di Rembrandt sarebbe un'incongruenza tanto quanto usare Wagner come *muzak*, anche se quest'ultimo lo si poteva udire ai grandi magazzini Barkers di Kensington, dove lavoravo alla fine degli anni Settanta. (L'analogia non è completa, tuttavia, in quanto "*muzak*" è inteso come peggiorativo, mentre una certa tappezzeria – gli arazzi, ad esempio – potrebbe essere annoverata fra le arti superiori.)

Ma in che modo, esattamente, la profondità o spazialità residua previene il pericolo – se di pericolo si tratta – della decorazione o del semplice *design*, e apre alla possibilità dell'arte superiore? Una posizione condivisa ritiene che ciò avvenga attraverso la *duplicità* pittorica (*pictorial two-foldness*), così come essa è analizzata da Richard Wollheim<sup>38</sup>. Questi sostiene che l'apprezzamento della pittura implica un'attenzione simultanea e compenetrante alla superficie materiale e

al contenuto rappresentato pittoricamente. La tesi modernista è che il fenomeno della duplicità deve essere esteso all'arte astratta al fine di distinguerla dal *design* o dalla decorazione<sup>39</sup>. Tale fenomeno implica la creazione di un mondo immaginario – un'opera d'arte piuttosto che semplice *design*, qualcosa che, come sostiene Danto, ha significato, e *si riferisce* a qualcosa. Il *design*, al contrario, non ha qualità che costruiscono un mondo, e non si riferisce a nulla.

Il contrasto delineato da Karol Berger fra edificio e opera architettonica aiuta a chiarire queste idee difficili da cogliere. La sua affermazione iniziale sembra inadeguata, tuttavia «un edificio potrebbe essere inteso semplicemente come un manufatto progettato, alla pari di qualsiasi altro manufatto, per adempiere a un dato insieme di funzioni. Ma esso potrebbe anche essere inteso come un'opera, un oggetto nel quale noi vediamo in forma concreta le aspirazioni, i valori e le preferenze di chi lo possiede o lo ha costruito, in merito alle forme di vita che vale la pena coltivare». Berger riconosce che il dare forma concreta alle aspirazioni può essere inteso come una funzione; io aggiungerei che anche un uso cospicuo di beni di consumo esprime concretamente tali aspirazioni, senza trasformare però questi in oggetti d'arte<sup>40</sup>. Più pertinente, invece, è la sua tesi che un'opera è «una forma concreta reale di un mondo immaginato [...] di consuetudini e aspirazioni umane» – a condizione che “immaginario” non sia inteso nel suo significato di “fanzionale”, dal momento che si possono immaginare tanto oggetti reali quanto funzionali. Secondo Berger, un'opera deve essere interpretata come un mondo, mentre un manufatto lascia aperta la questione se dobbiamo interpretarlo in questo modo e renderlo così un'opera; io aggiungerei, ancora, che alcuni manufatti non possono essere interpretati come opere, se non come *ready-made* che ripropongono, inutilmente, l'intuizione di Duchamp<sup>41</sup>.

È solo con il Rinascimento che compaiono le arti superiori o autonome; prima di questa epoca, infatti, la maggior parte delle culture non possedevano tale concetto. In culture artistiche come quella islamica, che conferisce meno importanza alle funzioni pittoriche dell'arte e più, invece, alla decorazione e all'ornamento, “un'arte astratta” non sarebbe così significativa. L'arte islamica è una tradizione prevalentemente non-figurativa, costruita sull'astrazione, anche se l'idea generalmente accettata che, in essa, la rappresentazione pittorica di figure animali e umane sia condannata, è in larga misura erronea<sup>42</sup>. Il significato di tali opere non è qualcosa che emerge dallo sfondo delle nostre aspettative sulla rappresentazione pittorica, dunque: molte di queste opere consistono in un *design* geometrico, che non si basa su forme naturali, e non crea, quindi, uno spazio tridimensionale illusionistico – anche se la costruzione del *design* può produrre effetti cinetici, come avviene, per mezzo dell'illusione ottica, anche nella Op-art di Bridget Riley. Queste opere non fanno riferimento a nulla, per usare la terminologia di Dan-

to. Come la calligrafia in Giappone, anche il *design* geometrico islamico potrebbe essere la forma d'arte più elevata in quella cultura; ma non è una delle arti superiori nel senso Occidentale di arte autonoma.

In apertura ho riconosciuto il fatto che, per i modernisti, il *design* di una sveglia di Dieter Rams, o quello di una carta da parati di William Morris giustificano un'attenzione estetica o artistica, anche se minore rispetto ad una rappresentazione di Shakespeare o una sinfonia di Beethoven; e che la migliore dieta estetica è una dieta varia – non esclusivamente McDonald's o alta cucina. Tuttavia, se presentate nel linguaggio di elevata ambizione artistica di Michael Fried, ad un postmodernista queste concessioni appariranno fatte a denti stretti; da modernista impegnato, io non respingerei mai la posizione di Fried su due piedi, e quindi non posso accettare l'opzione di lasciar fiorire mille fiori. Ma i problemi che ne conseguono, riguardanti lo *status* di arte superiore (*high art*), meritano – e richiedono – di essere portati avanti in ulteriori occasioni.

Un ringraziamento particolare va a Gabriele Tomasi per avermi invitato al seminario sulla rappresentazione pittorica tenutosi a Padova nel settembre 2009, dove questo contributo è stato presentato. Una prima bozza era stata discussa alla conferenza della Australasian Association of Philosophy ad Adelaide nel 2003, a cui ho avuto il privilegio di partecipare grazie al finanziamento della British Academy. Un ringraziamento va anche a Emma Bennett, Jason Gaiger, Charles Harrison, David Lloyd, Roger Squires e Ed Winters per il loro prezioso aiuto e i loro commenti, e a Stuart Gluth per aver sollevato il dubbio iniziale.

### Bibliografia

- Barr, A. (1936), "Cubism and Abstract Art" exhibition catalogue, New York.
- Belting, H. (2001), *The Invisible Masterpiece*, London: Reaktion Books.
- Berger, K. (2002), *A Theory of Art*, New York: Oxford University Press.
- Coles, A. (2005), *Designart*, London: Tate.
- Danto, A. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard: Harvard University Press.
- Espósito, J. (1999), *Oxford History of Islam*, New York: Oxford University Press, chapter on "Art and Architecture" by S. Blair and J. Bloom.
- Gaiger, J. (2004), *Frameworks for Modern Art*, Yale: Yale University Press.
- Gaiger, J. (2008), *Aesthetics and Painting*, London: Continuum.
- Greenberg, C. (1995), "Modernist Painting" in his *Collected Essays and Criticism: Vol. 4*, Chicago: Chicago University Press.
- Hamilton, A. (2007), *Aesthetics and Music*, London: Continuum.
- (2009), "Scruton's Philosophy of Culture: Elitism, Populism, and Classic Art", *British Journal of Aesthetics* 49: 389-404.
- (2010, forthcoming), "The Aesthetics of Design: Problem-Solving versus Fashion and Style", in J. Kennett ed. *Fashion and Philosophy*, Oxford: Blackwell.

- Harrison, C., (2004) “Abstract Art: Reading Eve”, in Gaiger ed. (2004).
- Harrison, C., Frascina, F., and Perry, G. (1993), *Primitivism, Cubism, Abstraction*, Yale: Yale
- Harrison, C. and Frascina, F. eds. (1982), *Modern Art And Modernism*, London: Harper and Row.
- Harrison, C. and Wood, W. (1993), *Art In Theory: 1900-1990*, Oxford: Blackwell.
- Judd, D. (1985), *Furniture*, Zurich: Raabe and Vitali
- Matisse, H. (2001), *Matisse on Art*, Berkeley: University of California Press.
- Mattick, P. (2003), *Art and Its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics*, Andover, UK: Routledge.
- Radnoti, S. (1999), *The Fake*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield.
- Ruskin, J. (1956), “The Decorative Arts”, in *The Two Paths*, London: Dent.
- Wilde, O. (2001), *The Collins Complete Works of Oscar Wilde*, London: Collins.
- Wollheim, R. (1987), *Painting as an Art*, Princeton: Princeton University Press.

\* La traduzione è di Alessandra Brusadin.

<sup>1</sup> Harrison, Frascina e Perry (1993), cap. 3.

<sup>2</sup> In Harrison e Wood (1993), p. 319.

<sup>3</sup> Nel passo in questione il termine “*design*” sta chiaramente per ornamento o decorazione. Il punto è la preoccupazione che la pittura astratta collassi nel semplice ornamento. Tuttavia, data la difficoltà di rendere le sfumature di significato che il termine assume nel testo, per lo più si è scelto di lasciarlo in lingua originale [NdT].

<sup>4</sup> Harrison (2004), p. 204.

<sup>5</sup> Il concetto di *big art* è delucidato e discusso in Hamilton (2009).

<sup>6</sup> Belting (2001), p. 315. Berger (2000), p. 154. “Sottrazione dell’idea dall’opera” è forse un’espressione più corretta. Michael Fried descrive questo processo come “la comprensione graduale della ‘verità’ fondamentale che i dipinti non sono essenzialmente diversi da altre classi di oggetti del mondo” – una “verità” che egli rifiuta veementemente (citato in Danto [1981] p. 86).

<sup>7</sup> Desumo che una versione di questa posizione sia stata difesa dal critico della Pop Art Lawrence Alloway.

<sup>8</sup> Il concetto di *design* è il tema principale di Hamilton (2010, in corso di stampa).

<sup>9</sup> Wilde, “The House Beautiful”, nel suo (2001), p. 916. Denis, “Definition of neo-traditionalism”, trad. in Harrison *et al.* (1993), p. 863.

<sup>10</sup> Barr (1936), p. 11. Barr è stato il curatore di *Cubism and Abstract Art*, la famosa esposizione che ha avuto luogo a New York nel 1936.

<sup>11</sup> Gaiger (2008), p.119.

<sup>12</sup> Ivi, cap. 6.

<sup>13</sup> Citato in Harrison (2004), p. 202.

<sup>14</sup> “Modernist Painting”, in Harrison e Frascina (1982), p. 8.

<sup>15</sup> Di qui in avanti si tradurrà con “mezzo espressivo” l’originale inglese “*medium*” [NdT].

<sup>16</sup> “Modernist Painting”, in Harrison e Frascina (1982), p. 6.

<sup>17</sup> Gaiger (2008), p. 127.

<sup>18</sup> La conquista del “*collage*” da parte di Picasso attorno al 1912, in *Violino*, a

differenza del *design* non enfatizzava i motivi grafici della superficie in quanto tali, ma creava una tensione dinamica tra la superficie e la rappresentazione della profondità: “Le strisce, le scritte, le linee a carboncino e la carta bianca cominciano a cambiare di posto, in profondità, le une rispetto alle altre ... ogni sezione dell’immagine, a turno, occupa ogni piano, sia esso reale o immaginato... L’effetto che si ottiene è di fondere l’illusione con il piano dell’immagine senza che né l’una né l’altro ne risultino indeboliti...” (ivi, p. 128).

<sup>19</sup> Ivi, p. 131.

<sup>20</sup> Ivi, p. 133.

<sup>21</sup> Robert Morris, in quanto minimalista, stava a cavallo tra tarda astrazione e supremazia della scultura; le sue sculture, sebbene tridimensionali, sono da vedersi frontalmente.

<sup>22</sup> “Io non mi sono mai sentito granché minimalista”, intervista al *Daily Telegraph* del 30 aprile 2003.

<sup>23</sup> Radnoti (1999).

<sup>24</sup> Harrison (2004), p. 204.

<sup>25</sup> Matisse (2001), p. 165; Matisse, “Notes of Painter”, trad. in Harrison e Wood (1993), p. 70. Greenberg riteneva che un’eccessiva presenza dell’elemento decorativo fosse il motivo del “fallimento” dei dipinti di Matisse degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta (Coles [2005], p. 41).

<sup>26</sup> Hamilton (2007), cap. 6.

<sup>27</sup> Citato in Harrison e Wood (1993), pp. 195-6.

<sup>28</sup> Ruskin (1956), pp. 74-6. Le sue ultime prese di posizione sullo scopo dell’arte furono più didattiche.

<sup>29</sup> Gropius, in Harrison e Wood (1993), p. 340.

<sup>30</sup> Coles (2005), p. 85.

<sup>31</sup> Ivi, p. 98.

<sup>32</sup> Ivi, p. 134.

<sup>33</sup> Si veda ivi, pp. 43-6.

<sup>34</sup> Judd (1985), senza indicazione di pagina.

<sup>35</sup> Coles (2005), pp. 10, 13 e 14. Ironicamente, il suo libro *Designart* è rilegato così poveramente, che la copertina si staccò prima che io ne avessi letto la metà.

<sup>36</sup> Il termine “*muzak*” denota la musica registrata e diffusa in ambienti pubblici, come i centri commerciali o gli ascensori [NdT].

<sup>37</sup> La storia di Beaton/Pollock si trova nell’articolo di Mattick “The Avant-Garde in Fashion” in Mattick (2003). All’epoca, Pollock non era famoso e aveva bisogno di pubblicità.

<sup>38</sup> Per Wollheim gran parte della pittura astratta è rappresentativa; si veda Wollheim (1987), pp. 46 e 62.

<sup>39</sup> Gaiger (2008), cap. 6.

<sup>40</sup> Il contrasto fra manufatto e opera d’arte potrebbe essere espresso in termini di *definizione* e altre funzioni – si veda Hamilton (2010, in corso di stampa).

<sup>41</sup> Berger (2000), pp. 23-24.

<sup>42</sup> Tale questione altamente complessa – complessa, innanzitutto, a causa delle molte e diverse tradizioni legate all’espressione “arte islamica” – si trova discussa nell’eccellente capitolo su arte ed architettura in Esposito (1999).



## Autori

ELISA CALDAROLA (elisa.caldarola@unipd.it) si è laureata in Filosofia all'Università degli Studi di Padova nel 2005 e, presso la stessa Università, sta completando gli studi di Dottorato di ricerca in Filosofia. Le sue ricerche sono focalizzate sulle teorie analitiche della rappresentazione pittorica, con particolare riguardo al fenomeno dell'arte. Nel 2008 è stata *visiting student* all'Università di Oxford (The Queen's College).

SIMONA CHIODO (simona.chiodo@polimi.it) insegna Estetica al Politecnico di Milano. Le sue ricerche riguardano l'estetica contemporanea (soprattutto anglo-americana), la ricezione della fenomenologia in Italia, la relazione tra *áisthesis* ed *epistémé*, la nozione di rappresentazione e lo status degli oggetti d'arte. Tra le sue monografie: *La rappresentazione. Una risposta filosofica sulla verità dell'esperienza sensibile* (2008); *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica* (2007); *Visione o costruzione. Nelson Goodman e la filosofia analitica contemporanea* (2006). Ha inoltre curato il volume *Architettura formativa* (2008); *Questioni di metafisica contemporanea* (2007) con Paolo Valore, e *Ad Antonio Banfi cinquant'anni dopo* (2007) con Gabriele Scaramuzza.

ANDY HAMILTON (a.j.hamilton@durham.ac.uk) ha studiato all'Università di St Andrews (MA, M.Phil e PhD). Ha insegnato in diverse Università scozzesi e inglesi e attualmente è *senior lecturer* presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università di Durham. I suoi interessi di ricerca riguardano la filosofia della mente, la filosofia del XIX e XX sec., Wittgenstein, l'estetica e la filosofia politica. Tra le sue monografie: *Memory and The Body: Exploring Self-Consciousness* (in preparazione); *The Autonomy of Art* (in preparazione); *Aesthetics and Music* (2007); *Lee Konitz: Conversations on the Improviser's Art* (2007). Ha curato con Nick Zangwill il volume *Scruton's Aesthetics* (2009) e con Will Montgomery *The Nature of Rhythm: Aesthetics, Music, Poetics* (2009). È pianista jazz e critico per la rivista "The Wire".

JOHN HYMAN (john.hyman@queens.ox.ac.uk) ha studiato all'Università di Oxford (MA, B. Phil, D. Phil). Attualmente è professore di Estetica presso la stessa Università e Senior Tutor al Queen's College. I suoi interessi di ricerca riguardano l'epistemologia, la metafisica, la filosofia della mente e dell'azione, l'estetica, la filosofia dell'arte e la filosofia di Wittgenstein. Nel 2002-2003 è stato Fellow al Wissenschaftskolleg di Berlino e nel 2001-2002 Getty Scholar al Getty Research Institute di Los Angeles. Tra le sue pubblicazioni: *A Com-*

*panion to Wittgenstein* (Blackwell Companions to Philosophy), curato con H.-J. Glock (in preparazione); *Wittgenstein and Analytic Philosophy: Essays in honour of P. M. S. Hacker*, curato con H.-J. Glock (2009); *The Objective Eye: colour, form and reality in the theory of art* (2006); e *Agency and Action* (2004) con Helen Steward. È editor del *British Journal of Aesthetics*.

PAOLO SPINICCI (paolo.spinicci@unimi.it) ha studiato all'Università di Milano dove è professore di Filosofia Teoretica. Le sue ricerche sono focalizzate in particolare sulla fenomenologia e sui giochi linguistici di Wittgenstein. È interessato in particolare alla relazione tra le forme dell'esperienza e le modalità della loro trascrizione linguistica, alla percezione visiva e al linguaggio pittorico figurativo. Tra le sue pubblicazioni: *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine* (2008); *Analitico e sintetico. Lezioni su Kant, Husserl e Quine* (2007); *Percezioni ingannevoli* (2005); *Il mondo della vita e il problema della certezza. Lezioni su Husserl e Wittgenstein* (2000). Ha pubblicato con Elio Franzini e Vincenzo Costa il volume *La fenomenologia* (2002).

GABRIELE TOMASI (gabriele.tomasi@unipd.it) insegna Storia dell'estetica presso l'Università degli Studi di Padova. I suoi interessi di ricerca sono rivolti soprattutto all'estetica moderna (in particolare a Kant) e al rapporto tra estetica, etica e metafisica. Tra le sue pubblicazioni: *La bellezza e la fabbrica del mondo. Estetica e metafisica in G. W. Leibniz* (ETS, Pisa 2002), *Logica, etica, senso del mondo nel "Tractatus" di Wittgenstein* (ETS, Pisa 2006), *Un bicchiere con Hume e Kant. Divertissement estetico-metafisico sul gusto del vino* (in corso di stampa).

ALBERTO VOLTOLINI (alberto.voltolini@unito.it) ha studiato alla Scuola Normale Superiore di Pisa e attualmente è professore di Filosofia del Linguaggio e della Mente all'Università di Torino. Si occupa di ontologia (in particolare di entità non esistenti, finzionali e intenzionali), di Wittgenstein, di filosofia del linguaggio e della mente e di estetica (in particolare di teoria della raffigurazione pittorica). Tra le sue pubblicazioni: *Wittgenstein: Mind, Meaning and Metaphilosophy*, pubblicato con Paolo Frascolla e Diego Marconi (2009); *I problemi dell'intenzionalità*, con Clotilde Calabi (2009); *How Ficta Follow Fiction. A Syncretistic Account of Fictional Entities* (2006). Nel 2007 è stato *Visiting Professor* all'Università di Auckland (New Zealand) e alla Australian National University di Canberra. Nel 1998 è stato *Visiting Professor* alla University of California, Riverside.

# Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrighiani
- 5 *Oruel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Battlori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricerca Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Letture del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettegini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicologica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
- 77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
- 78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
- 79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
- 80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
- 81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna
- 82 *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, di L. Vargiu
- 83 *Il suono eloquente*, a cura di M. Semi
- 84 *Estetica analitica. Un breviario critico*, di S. Velotti
- 85 *Logiche dell'espressione*, a cura di L. Russo
- 86 *Il Gabinetto delle Belle Arti*, di Ch. Perrault
- 87 *La rappresentazione pittorica*, a cura di G. Tomasi

## **Aesthetica Preprint**<sup>®</sup>

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andaloro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Mario Costa, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

## *Pictorial Representation*

It seems that an inquiry into the specific ways in which pictures represent is needed in order to achieve the kind of conceptual precision that is not a constant feature of philosophical investigation on painting as an artform. In this regard, recent research carried out in analytical aesthetics has proved very fruitful.

The essays collected in this volume belong to or are inspired by the analytical debate on pictures. Originally, they were presented at a workshop on pictorial representation organized by the department of philosophy of the university of padua on september 23<sup>RD</sup> and 24<sup>TH</sup> 2009. The authors are scholars of aesthetics and philosophers who have recently engaged with such concerns. Some of them address central issues of the debate, such as the alternative between an approach focussed on the definition of features that characterize the experience of images and an approach focused on the explanation of the phenomenon of pictorial representation in terms of objective resemblance between the image and what it represents. Other authors examine issues that have so far remained somehow marginal to the debate and that might lead to interesting developments. For instance, on which grounds can we claim or deny that abstract images represent? What is the meaning that deictic expressions can have in relation to a painting?

This volume, edited by Gabriele Tomasi ([gabriele.tomasi@unipd.it](mailto:gabriele.tomasi@unipd.it)), is one of the first publications in italian to be exclusively devoted to recent contributions on the topic of pictorial representation, and it will appeal to the curiosity of those who wish to keep up with this ongoing debate.