

MICHELE DI MONTE
(Università di Roma Tor Vergata)

PRE-SCRITTO ALLA LOGICA DI UNA SCIENZA DELLE IMMAGINI

Lo sguardo della mente comincia
davvero a esser penetrante quando gli
occhi cominciano a veder meno
Platone, *Simposio*

1. Da dove parte la scienza delle immagini?

Ho di fronte le fotocopie dei testi dello scambio epistolare tra Gottfried Boehm e Tom Mitchell che abbiamo tradotto per l'occasione e che qui pubblichiamo. La fotocopia che ho sotto gli occhi è certamente un testo scritto, come ho detto e come molti, credo, ammetterebbero facilmente, ma, mi chiedo, non è anche una riproduzione o una rappresentazione visiva della pagina originale, vale a dire di un oggetto materiale dotato di proprietà sensibili che qui è presente 'solo' visivamente, in forma vicaria attraverso un altro oggetto? Non si potrebbe dire allora che anche questa è un'immagine? Una risposta immediata non è tanto semplice come potrebbe sembrare. Ma, prima ancora di lambiccarsi con le possibili soluzioni, ci si può chiedere ulteriormente: a che serve dare una risposta precisa alla domanda? Da un punto di vista pragmatico – per usare una fotocopia, ad esempio – non sembra così indispensabile disporre di un criterio rigoroso per decidere se e in che senso la stessa fotocopia sia un'immagine oppure no. Analogamente, non è detto che per dare espressione alla propria «intelligenza iconica», come la chiama Boehm, un pittore o uno spettatore debbano avere precise nozioni di ontologia, o che gli iconoclasti – evocati invece da Mitchell – debbano impelagarsi in difficili dilemmi categoriali prima di intervenire: quando lo scopo è sparare a una lepre, non è così rilevante stabilire se si tratti di un roditore o di un lagomorfo.

Tuttavia, resta il fatto che non è *la stessa cosa* asserire che un certo oggetto (o un certo tipo di oggetti) sia o non sia *propriamente* un'immagine, né si può escludere che la decisione, magari a lun-

go termine o imprevedibilmente, possa avere conseguenze anche sul piano pratico. Sicuramente, come che sia, interrogativi liminari (o, se si preferisce, apparentemente oziosi) come il nostro finiscono poi per avere ricadute di una qualche entità sulle nostre intuizioni preteoretiche, quelle con cui appunto ci regoliamo di solito nella vita pratica. Potrebbe non essere inutile, allora, cercare di fronteggiare persino quelle questioni che sembrano suggerite dall'*advocatus diaboli* per complicarci la vita. Ma per tentare di rispondere alla nostra domanda di partenza in modo ragionato dovremo disporre di un *criterio* che passi dal preteoretico al teoretico e quindi sia coerentemente applicabile anche al singolo caso – o dovremo disporre almeno di un criterio sufficiente per escludere che si possa rispondere nel caso specifico – e con ciò ci troveremo già nel bel mezzo di una filosofia, di una teoria o di una scienza delle immagini, comunque la si voglia chiamare. *In medias res*, come avverte Mitchell.

Anche ammesso, infatti, che sia troppo presto per scrivere la storia di una scienza siffatta, cosa su cui i nostri due autori sembrano convenire, sarebbe ben strano assumere nello stesso tempo che sia troppo presto pure per mettere a fuoco i *presupposti* che ne rendono attualmente possibili l'identità, le finalità, gli orientamenti. Questi presupposti potranno forse essere impliciti o taciti, ma non potranno essere ancora di là da venire, evidentemente. Perciò, prima di chiedersi dove possa portare il sentiero della *Bildwissenschaft* può essere opportuno capire meglio da dove intenda partire. E non c'è probabilmente modo migliore di metterlo in chiaro se non quello suggerito dallo stesso Boehm a chiusura della sua missiva: facendo ricorso al *pharmakon* del dialogo. Ma perché il *pharmakon* sia benefico non è importante che sia pure gradevole al palato, così come in un dialogo autentico non ci si dovrebbe limitare a prender nota delle posizioni dei propri interlocutori, ma si dovrebbe provare piuttosto a prenderle sul serio, con ciò che questo comporta.

Le brevi considerazioni che seguono si ispirano, in questo senso, al dialogo 'farmacologico' intessuto da Boehm e Mitchell, nel tentativo di saggiare la tenuta di alcune idee di fondo e delle loro conseguenze, spesso trascurate perché 'scomode', anche se necessarie. Il che significa cercare di mettere sotto pressione critica proprio e soprattutto quelle intuizioni, quei concetti e quelle tesi che ci paiono più immediatamente congeniali o più pacificamente plausibili.

2. Cosa sì e cosa no

A proposito di punti di partenza, proprio il lavoro di Boehm ha messo in evidenza con la massima chiarezza la questione fondamentale e inaggirabile per qualunque scienza delle immagini: *che cos'è l'oggetto di questa scienza?* Che non si possa eludere la questione dovrebbe essere chiaro, e invece bisogna subito aggiungere che, in verità, a dispetto della sua cristallina nettezza, la domanda non ha messo capo a tentativi altrettanto netti di fornire delle risposte convincenti, soprattutto, per un paradosso solo apparente, nell'ambito delle discipline che più 'naturalmente' delle altre avrebbero dovuto recepire l'urgenza del problema: la storia e la critica d'arte, da un lato, l'estetica, in particolare quella continentale¹, dall'altro. Non è difficile capire perché.

Cercare di rispondere significa infatti non solo sottoscrivere, volenti o nolenti, un *ontological commitment*, per dirla con Quine, ma anche impegnarsi sul piano definizionale. Si tratta, cioè, di riconoscere in primo luogo che gli oggetti in questione, le immagini, *esistono*, prima che le si sappia definire (o che le si sappia definire rigorosamente), e in secondo luogo che bisogna stabilire cosa sono e cosa non sono. Qui si intrecciano evidentemente ontologia ed epistemologia, esigenze di *definizione* ed esigenze di *identificazione*, in modi che per molti aspetti richiamano – e non è un caso – la *vexata quaestio* dell'individuazione dell'opera d'arte. Si potrebbe pensare che la definizione (che cos'è un'immagine e perché è quello che è) comporti un problema ontologico distinto da quello meramente epistemologico dell'identificazione (come faccio a sapere se questo X è un'immagine). In effetti, posso certamente identificare e reidentificare un quadro (se qualcuno mi ha detto che si tratta di un'immagine) senza far ricorso a una definizione categoriale, così come si può imparare a identificare una lepre senza chiedersi se è un roditore o un lagomorfo. Nondimeno, l'indipendenza dei due piani è limitata: per un verso, possono esserci casi di difficile identificazione, soprattutto in senso estensionale (come identificare un'occorrenza inedita insolita senza sapere quali sono le proprietà rilevanti che devo cercare?), per altro verso, il possesso di una definizione – tanto più ove si tratti di una definizione *re-*

¹ Nell'ambito dell'estetica analitica le cose sono andate diversamente e ci sono numerosi studi specificamente dedicati al problema dello statuto ontologico e cognitivo delle immagini, sui quali non è possibile qui soffermarsi. È però da notare, ed è forse sintomatico, come questa letteratura sia stata scarsamente considerata dagli autori impegnati nel dibattito intorno alla *Bildwissenschaft*, l'*iconic turn* o i *visual studies*.

ale o essenziale, più che solo *nominale* – condiziona inevitabilmente l'identificabilità delle sue istanziazioni e determina inclusioni o esclusioni che potrebbero sembrare, a prima vista, persino controintuitive, proprio perché, come ricordava Aristotele, «l'essenza non si mostra con un dito»².

Ma proprio per questi motivi, definizione e pratiche identificative si intrecciano anche in un altro senso. Se infatti le definizioni includono, ma anche escludono, benché qualcuno ogni tanto se lo dimentichi, bisogna stare attenti a non includere e non escludere gli oggetti sbagliati. Come ha scritto di recente Roger Pouivet – a proposito di opere d'arte, ma qui il punto fa anche al caso nostro – «dobbiamo eliminare ogni criterio definizionale che avrebbe per conseguenza di escludere, *a priori*, una parte di ciò che le nostre intuizioni ci presentano come» immagini³. Ma chi garantisce per le nostre intuizioni predefinazionali in modo non circolare? Inoltre, se queste fossero garantite su una base indipendente, ci sarebbe poi strettamente bisogno di pervenire a una definizione rigorosa? Il problema rischia di scivolare nel paradosso del *Menone*, ma è meno astratto di quanto si potrebbe credere, anche per ciò che qui ci interessa. Anzi, nel caso delle immagini, in cui la dimensione visiva si considera costitutiva, la difficoltà si acuisce.

Se infatti si sostiene, come qui sembra fare Boehm, che si possa avere un accesso immediato e «certo» a una dimensione «evidente» – per di più «di tipo specifico» e senza «riscontro in alcun modello reale» – si rischia di revocare in dubbio proprio «quanto sia giustificata e urgente la domanda: che cos'è un'immagine?». Se la domanda stessa è giustificata e urgente perché deve far fronte a una grande «varietà di immagini [*Erscheinungsvielfalt des Bildlichen*]», allora 'l'evidenza' su cui poggia l'identificazione di questa grande varietà, ancorché intuitiva, non può essere immediatamente presa per buona con «certezza» e sarà tutt'al più apparente, *prima facie*, ma bisognosa di una più rigida revisione definizionale condotta su più larghe basi cognitive. Senza contare che l'appello all'evidenza intuitiva – tanto più se depurata da una dimensione riflessiva e concettuale – mal si concilia con il monito di sottrarsi a un «oggettivismo ingenuo», che con Kant sarebbe stato definitivamente bandito da ogni seria indagine conoscitiva⁴. Come po-

² *Anal. post.*, II, 7, 92 b 2-3.

³ R. Pouivet, *Qu'est-ce qu'une oeuvre d'art?*, Paris, Vrin, 2007, p. 19.

⁴ Questo genere di appelli è sempre epistemologicamente problematico, non tanto e non solo perché rischia di dogmatizzare storicisticamente certe posizioni, come la gnoseologia kantiana, ma anche e soprattutto perché poi non riesce a sottrarsi a quella che i filo-

trebbe non essere ingenua – nel senso epistemologico del termine – quell'intuizione che coglie visivamente e direttamente il senso iconico nella sua presenza evidente e reale? La questione ha anche non poche ricadute sul piano delle implicazioni cognitive, su cui torneremo tra poco, ma intanto conviene ribadire che la domanda ontologica ha un costo, un costo che, per di più, *deve* essere pagato.

Aggirare la domanda, infatti, avrebbe un prezzo ancora più alto, giacché significherebbe dover ammettere che una *Bildwissenschaft* non è in grado di chiarire di cosa si occupi o dovrebbe occuparsi, e tanto meno di prospettare il proprio oggetto ad altri indirizzi di indagine scientifica, come anche Mitchell sembra qui giudicare auspicabile. Insomma, è difficile dar torto a Platone su questo punto: «Di ciò che non so che cosa è, come potrei mai sapere qual è?»⁵. Per questo neppure è facile cercare almeno di 'indebolire' la definizione reale che dovrebbe rispondere alla domanda, se proprio non la si può evitare del tutto.

Ipotizzare per via euristica, per esempio, che le immagini abbiano una natura evenemenziale più che sostanziale, che siano cioè 'eventi' più che 'cose' – e che quindi la domanda giusta dovrebbe suonare: '*quando* sono immagini?' invece di '*cosa* sono le immagini?' – non è una buona mossa e non porta molto lontano. Anche tralasciando il fatto che appare bizzarro chiedersi quando *qualcosa* è un'immagine senza implicare che vi sia qualcosa, resta che in ogni intervallo temporale tra T_1 e T_2 , breve e irregolare quanto si voglia il momento di immagine dovrà essere *di immagine*, appunto, e non d'altro tipo. Il che significa che andrà comunque identificato e discriminato non arbitrariamente da altri possibili diversi momenti⁶. Ma come farlo senza qualcosa (oggetto o proprietà) da identificare? Tutti i decorsi temporali, in quanto temporali, sono evidentemente indistinguibili, quindi l'identità dell'immagine non potrà essere determinata semplicemente da un 'quando'.

sofi medievali chiamavano *consequentia mirabilis*: che l'oggettivismo sia ingenuo, per esempio, deve essere preso come un fatto o una *verità oggettiva* oppure è opinabile? È oggettivamente dimostrato che l'oggettivismo sia intenibile o impraticabile? Le tesi di Kant sono oggettivamente inoppugnabili? È oggettivamente ingenuo rispondere affermativamente a queste domande?

⁵ *Menone*, II, 71 b.

⁶ Ciò vale ad evidenza anche nel caso in cui il momento si interpreti aspettualmente, in senso fenomenologico, o funzionalmente. Un oggetto potrebbe essere immagine solo *secundum quid*, ma dal punto di vista formale il problema definizionale resterebbe lo stesso.

Ispirandosi all'ontologia di plastilina fantasiosamente vagheggiata a suo tempo da Nelson Goodman, si potrebbe forse cercare di radunare un insieme di 'sintomi dell'iconico', per così dire, ma, di nuovo, l'impresa è più facile a dirsi che a farsi. Dove e come reperire in primo luogo i sintomi giusti, senza sapere già cosa stiamo cercando o senza supporre che siano i sintomi del *definiendum*? Come assicurarsi di aver raccolto quelli rilevanti e in numero almeno sufficiente? Gli stessi quesiti, peraltro, mettono pure in chiaro, se ce ne fosse bisogno, le difficoltà pragmatiche – di regola sottostimate – di un appello a definizioni puramente *prescrittive* o *stipulative*. Visto che di fatto l'accordo non sussiste o è insoddisfacente (altrimenti non ci sarebbe urgenza di porsi la domanda ontologica), come accordarsi senza far ricorso a elementi normativi extrastipulativi? E poi, chi mettere d'accordo? Tutti, la maggioranza, gli esperti, una commissione deputata? In ogni caso, una volta messa a punto, una simile definizione ideale dovrebbe comunque essere in grado di fronteggiare, da un punto di vista estensionale, anche nuove occorrenze, magari inusitate, come si è detto, il che rimette fastidiosamente in gioco il ruolo di un referente extrastipulativo.

3. Teoria e storia

Con ciò veniamo a un altro punto piuttosto delicato, che riguarda la dimensione storica della *Bildwissenschaft* e che ne condiziona in misura rilevante anche l'atteggiamento nei confronti dei propri presupposti definitivi. Il problema è che molti autori, soprattutto quelli di un certo indirizzo, hanno difficoltà a mettere insieme *teoria e storia* delle immagini, nella convinzione, spesso tacita, che la seconda renda di fatto impraticabile la prima. Purtroppo, finché una simile convinzione resta tacita non è facile capire quanto sia anche giustificata. Di qui il frequente richiamo a quelle posizioni che diano l'impressione di poter garantire una teoria 'a maglie larghe', per così dire, o, in altre parole, di evitare la 'chiusura' della definizione in termini di condizioni congiuntivamente necessarie e sufficienti.

Non diversamente da quanto è capitato in estetica, relativamente al concetto di arte, molti studiosi ritengono che il concetto di immagine debba restare 'aperto', giacché le trasformazioni storiche, tecnico-materiali o culturali, finiscono sempre, prima o poi, per *falsificare* qualunque definizione teorica rigidamente confezionata, come la storia stessa ci insegnerebbe. A qualcosa del ge-

nera allude lo stesso Boehm, quando mette in guardia contro quelle «precipitose generalizzazioni» cui si oppone «il potenziale metamorfico storico-culturale» delle immagini, e anche Mitchell, sia pure con accenti diversi, a proposito della cosiddetta rivoluzione digitale, che è oggi al centro di ampi dibattiti. Tuttavia, anche un approccio di tenore fallibilista difficilmente può riuscire ad aggirare del tutto il problema teorico della definizione. Il fatto che certi eventi storici, come l'avvento della fotografia, del cinema, dei mezzi di riproduzione digitale o semplicemente lo sviluppo dell'arte moderna, possano modificare un concetto tradizionale di immagine attestato fino a un certo momento è plausibile solo ammettendo che la nuova occorrenza, per quanto imprevista, venga riconosciuta come *rilevante* rispetto al vecchio concetto. Non ogni trasformazione storica, è ovvio, può avere effetti radicali su una teoria o una definizione, pena la rinuncia all'esistenza stessa delle immagini come entità riconoscibili. Ma come possiamo sostenere che un nuovo tipo di immagine cambi radicalmente lo scenario e le nostre idee in merito se prima non lo *identifichiamo* correttamente, appunto, come (un tipo di) immagine e non come (un tipo di) qualche altra cosa? Fino a quel momento, però, le nostre pratiche identificative o dipendono dalle vecchie teorie disponibili o hanno accesso a una realtà oggettiva preteorica, né potrebbe essere diversamente, se non si vuole invocare qualche forma di rivelazione mistica, dunque la nuova occorrenza non potrà falsificare troppo radicalmente (essenzialmente) il referente della definizione, in caso contrario non potremmo neppure individuare e misurare delle differenze o confrontare definizioni nominali diverse, che richiedono uno standard stabile comune. D'altra parte, se si sostiene che tutte le identificazioni, in quanto teoricamente dipendenti, sono per principio opinabili, allora anche l'identificazione delle nuove occorrenze storiche falsificanti poggia su basi malcerte ed è refutabile.

Per uscire da simili difficoltà certamente non basta ispirarsi a uno spirito wittgensteiniano ed evocare le fatidiche 'somialtanze di famiglia', come fanno in molti, se non altro perché l'appello alle somialtanze, tanto più se intese nel senso di Wittgenstein, non ci dice quali tra le tante ugualmente possibili siano effettivamente rilevanti per individuare non arbitrariamente nuovi candidati. Qui gli argomenti convenzionalisti antimimetici si ritorcono proprio contro coloro che di solito li favoriscono. Così ci ritroviamo ancora nella necessità di *definire* quali tratti o proprietà siano necessari o

sufficienti (o essenziali) per l'estensione pratica e storica del concetto di immagine, e in che modo possiamo sicuramente riconoscerli. Anzi, in assenza di specifiche delimitazioni normative, l'argomento delle somiglianze di famiglia tende intuitivamente e naturalmente a massimizzare la stabilità tipologica dei tipi o dei prototipi cognitivi collaudati (o salienti, nel senso di Rosch⁷) piuttosto che a favorire le deviazioni, tanto più se radicali. Applicando alla lettera la battuta di Wittgenstein – «Non pensare, guarda!» – potremo solo *vedere* che un busto di Bernini, per esempio, assomiglia infinitamente di più a un manichino che al ritratto di Tristan Tzara di Hans Arp o al *Lightning field* di Walter De Maria, e questo è tutto, ma quanti storici dell'arte sarebbero disposti a ridisegnare effettivamente il dominio delle immagini su queste basi?

C'è però anche un altro aspetto che produce una tensione persino più difficilmente risolvibile tra scienza e storia delle immagini ed è legato a una forma di prospettivismo o contestualismo storicista piuttosto diffuso, in particolare nell'ambito della storia dell'arte, di cui rappresenta, potremmo dire, una sorta di 'malattia infantile' ormai cronicizzata. Non è il caso di diffondersi qui estesamente su questa problematica, ma è sufficiente limitarsi a sottolineare un punto che dovrebbe essere abbastanza trasparente: assumere che le immagini siano state *diversamente concepite e percepite* in diverse epoche o culture storiche – motivo per cui dovremmo tener conto di tali differenze in sede teorica – comporta inevitabilmente un'autocontraddizione a livello epistemico. Il problema logico, di nuovo, è la *commensurabilità* della differenza postulata (o immaginata). Quale che sia il grado di diversità nella concezione *dell'immagine* presuntivamente vigente in un certo contesto distinto dal nostro, non potrà essere comunque tanto radicale da toccare l'identità concettuale o definizionale o intuitiva dell'oggetto di cui si suppone sia una concezione, l'immagine appunto, pena la non individuabilità della concezione stessa. Dunque, non ci sono tante alternative: se 1) le differenze in questione si intendono in senso *debole* (come una pluralità di punti di vista *a, b...n* tutti commensurabili allo *stesso* oggetto X), allora è ovvio che la prospettiva storico-culturale o storico-concettuale non modifica l'oggetto e non ne impedisce un'identica cognizione. Se invece 2) le differenze si assumono in senso *forte*, in quanto comporterebbero punti di vista storicamente incompatibili o incommensurabili, questi possono essere veramente tali solo se, di nuo-

⁷ E.H. Rosch, *Natural categories*, «Cognitive Psychology» 4 (1973), pp. 328-350.

vo, sono ordinati al medesimo oggetto X, altrimenti (se riguardassero per ipotesi o per accidente oggetti diversi) non avrebbe senso dire che sono incompatibili o alternativi. C'è dunque un piano oltre il quale la radicalizzazione della differenza prospettica non può procedere, se vuole sussistere in quanto differenza.

Nel caso delle immagini, oltretutto, la situazione si complica, giacché non si tratta solo di postulare schemi concettuali presuntivamente incompatibili, come avvertiva a suo tempo Donald Davidson in un saggio ormai classico⁸. La difficoltà sta infatti innanzitutto nel poter accedere a un'esperienza visiva diretta che in quanto tale può lasciare solo tracce indirette nella documentazione storica. Come faccio a sapere se (e in che misura) nel XV secolo, poniamo, le immagini venivano viste diversamente da come le vedo io oggi? Non certo attraverso la visione stessa, ovviamente, che non può che essere la mia (o, per ipotesi, quella del XX secolo). Non stupisce, perciò, che di tali scarti epocali si siano perlopiù ricercate testimonianze linguistiche, utilizzandole poi in modo tutt'altro che coerente. Tanto per capirci con un esempio concreto: quando Michael Baxandall – non a caso l'alfiere del *period eye* – sosteneva che un umanista che scrivesse in latino (Guarino Veronese) «non avrebbe mai potuto (anche se avesse voluto) rendere in termini latini» le qualità della pittura di Pisanello colte in volgare dal contemporaneo Angelo Galli, segretario di Federico da Montefeltro, e viceversa, dato che «il punto di vista di Galli sul pittore è compiutamente derivato e determinato dall'uso del volgare»⁹, non si rendeva conto, evidentemente, che stava illustrando esattamente quelle qualità che non avrebbero dovuto essere accessibili dal suo punto di vista, compiutamente derivato e determinato dall'uso dell'inglese moderno, per principio intraducibile nel volgare italiano non meno che nel latino umanistico, e viceversa.

In questo modo si finisce per confutare il principio che si vorrebbe difendere e si riduce la distanza storica a un problema di linguaggio invece che di occhio 'del periodo'. A maggior ragione, dunque, quando si rivendica l'irriducibilità dell'iconico al linguistico – com'è negli intenti dell'*iconic turn* – si rischia di essere fraintesi se, da una parte, si concede che «come l'occhio, così anche l'immagine non è affatto innocente o immediata, ma è invece

⁸ D. Davidson, *Sull'idea stessa di schema concettuale*, in R. Egidi (a cura di), *La svolta relativistica nell'epistemologia contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1988, pp. 151-167.

⁹ M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica. 1350-1450*, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 34-35.

variamente correlata ai contesti di pensiero, genere sessuale, cultura, ideologia e discorso in cui vede la luce», e dall'altra di escludere però che l'immagine stessa «possa essere dedotta da questi contesti»¹⁰. Delle due l'una: o la differenza storico-contestuale delle immagini e della loro percezione può essere mediata dai contesti, oppure la differenza è un postulato fideistico (o, forse meglio, un riflesso condizionato storicistico). Ma dovrebbe essere ormai abbastanza chiaro che il primo corno del dilemma è di fatto impraticabile.

4. Cognitivo e non cognitivo

Le possibili risposte alle questioni che abbiamo prospettato fin qui dipendono, in realtà, anche dal modo in cui si intendono i rapporti fra dimensione iconica e dimensione cognitiva, che è un altro dei problemi cardinali della *Bildwissenschaft*, fondamentale ma non facile, a cominciare dal fatto che il termine 'cognitivo' – come ha scritto tempo fa Allan Gibbard – «is not a word that carries its meaning on its face»¹¹. Anche sotto questo rispetto, perciò, può rivelarsi di una qualche utilità provare a rendere un po' più esplicito l'implicito, sia pure procedendo secondo un'ottica chirurgicamente selettiva, per così dire. Da questo punto di vista, la mia impressione è che le istanze fondative di una possibile scienza delle immagini si collochino fin dall'inizio in una posizione instabile e difficile da tenere. Per un verso, sembra che gli assunti teorici della 'svolta linguistica' debbano essere acquisiti come un dato di fatto inoppugnabile ovvero – che in fondo è lo stesso – come l'esito incontrovertibile di un 'cambio di paradigma'; per altro verso, quegli stessi assunti dovrebbero però essere 'superati' in favore di una più autentica autonomia dell'immagine rispetto al linguaggio – e non è detto, per inciso, che in tale superamento non si debba cogliere un'involontaria quanto sintomatica eco di un'*Aufhebung* di matrice hegeliana. Ciò produce una duplice, decisiva conseguenza: il cognitivo viene a essere tendenzialmente equiparato al linguistico (o al proposizionale) e, per proprietà transitiva, la dimensione specifica dell'immagine finisce quindi per restringersi allo spazio residuale e negativo del non-cognitivo. A questa equazione se ne aggiunge poi un'altra, non meno decisiva: quella tra cognitivo e ricognitivo, inteso qui nel senso tradizionale di figurativo o mime-

¹⁰ Così Boehm in *Iconic turn. Una lettera*, in questo stesso numero di «Lebenswelt», p. 6.

¹¹ A. Gibbard, *Wise choices, apt feelings. A theory of normative judgment*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 129.

tico, equazione per la quale – almeno secondo molti autori – già il riconoscimento degli oggetti raffigurati nelle immagini sarebbe compromesso con il linguaggio e il rappresentazionale dipenderebbe dal proposizionale, dal momento che sarebbe possibile riconoscere nelle figure solo ciò che è denominabile. La radicale alternativa tra ‘dire’ e ‘vedere’ icasticamente prospettata a suo tempo da Lyotard – «o il dire ammutolisce o è necessario che il visto sia già come un detto»¹² – anticipa così, pregiudizialmente, la propria soluzione.

Si capisce che su queste basi il *logos* distintivo dell’iconico – per parafrasare Karl Otto Apel¹³ – si determinerà come il risultato di un lavoro di *purificazione*, che corrisponde di fatto, però, a un’operazione di *sottrazione*. Le dimensioni del ‘figurale’, ispirato appunto a Lyotard¹⁴, o di una fenomenicità ‘predenotativa’ (*vordenotative*), come l’ha chiamata Imdahl¹⁵, o ancora di una opacità materiale e sensibile dell’“infrapreiconografico”, nell’espressione di Louis Marin¹⁶, dimensioni in cui andrebbe infine individuato l’*idios topos* dell’immagine, conservano tutte, non a caso e a dispetto delle differenze, un carattere più che metaforicamente ‘subliminale’, se non addirittura ‘sublogico’, come è arrivato a scrivere Didi-Huberman¹⁷.

Ora, questo scenario, sia pure qui assai sommariamente schematizzato, presenta non poche difficoltà, a partire dal fatto che bisognerebbe chiedersi, in primo luogo, se le equazioni tra cognitivo e linguistico che abbiamo richiamato siano effettivamente giustificate e argomentativamente tenibili, il che è tutt’altro che ovvio. Se si trattasse solo di un problema di etichette, si potrebbe senz’altro sostituire il termine ‘cognitivo’, probabilmente fin troppo abusato, con un’espressione alternativa, ma la sostanza non cambierebbe. E in sostanza non pare facile sostenere che la percezione, la comprensione e la produzione delle immagini possa fare

¹² J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, Milano-Udine, Mimesis, 2008, p. 39.

¹³ Il riferimento è a K.O. Apel, *Il logos distintivo della lingua umana*, Napoli, Guida, 1989.

¹⁴ J.-F. Lyotard, *op. cit.*

¹⁵ M. Imdahl, *Osservazioni storico-artistiche*, in H.R. Jauss, *Apologia dell’esperienza estetica*, Torino, Einaudi, 1985, p. 56.

¹⁶ L. Marin, *Mimesis e descrizione* (1988), in Id., *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001, p. 127.

¹⁷ G. Didi-Huberman, *Question de détail, question de pan*, in Id., *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 309. «L’immagine, in effetti – scrive Didi-Huberman – è capace di rappresentare la cosa e il suo contrario, è *insensibile alla contraddizione*». Piuttosto sorprendentemente, l’autore è in grado di riconoscere questa sorta di ‘sublogica’ non solo nel pensiero di Freud, ma persino in quello di Aristotele.

a meno di inferenze, induzioni, deduzioni, concetti, categorie e tutta una serie di operazioni che pur non riducendosi necessariamente a un ordine linguistico fanno comunque la differenza, ove pure non la si voglia far passare per il confine tra cognitivo e non-cognitivo.

Il punto non è, beninteso, prendere posizione a favore o contro le teorie della percezione di orientamento concettualista o proposizionalista, sul genere di quella avanzata esplicitamente da McDowell, per fare un solo esempio ben noto. Piuttosto, anche chi sostiene, con buone ragioni, che la percezione possa avere contenuti non-proposizionali, persino largamente estesi, dovrà riconoscere che l'esperienza visiva del cielo, poniamo, non è la stessa cosa dell'esperienza visiva di un'immagine dipinta del cielo, per quanto entrambe potrebbero condividere, almeno in parte, un identico contenuto non-proposizionale, per esempio la sfumatura infima del colore in questione. Ma se la differenza non si situa a questo livello, allora deve risiedere su un piano di ordine 'superiore'. D'altra parte, come già appariva ovvio a Husserl, «una cosa è certa: una coscienza della differenza deve esserci», giacché senza quella differenza non potrebbe neppure aver luogo una «Bildlichkeitsbewusstsein»¹⁸. Lo stesso Boehm, da parte sua, ha più volte sottolineato come un eccesso di illusionismo figurativo o mimetico rischi di cancellare piuttosto che rendere attuale la coscienza di essere di fronte a un'immagine. Una copia in tutto e per tutto indiscernibile di Cratilo, avvertiva Platone, è un altro Cratilo, *non una sua immagine*. Ma è chiaro, proprio per questo, che l'immagine illusionistica e ingannevole non presenta, in termini puramente percettivi, un contenuto diverso prima e dopo che si sia palesata l'illusione come tale: qui, che ci piaccia o no, conviene distinguere tra ciò che Dretske ha chiamato *simple seeing* o *non-epistemic seeing* (il contenuto dello scenario percettivo) e *seeing that* o *epistemic seeing* (che c'è un'immagine che dissimula la sua presenza materiale)¹⁹.

In realtà, un eccesso di anticognitismo finisce per perdere di vista, letteralmente, proprio l'identità discreta dell'immagine che pure vorrebbe invece salvaguardare nella sua specificità irriducibile. E ciò comporta di solito delle incoerenze persino vistose proprio in ordine a quei problemi definizionali che abbiamo già

¹⁸ E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, The Hague - Boston - London, Martinus Nijhoff, 1980, p. 20.

¹⁹ F. Dretske, *Seeing and knowing*, London, Routledge and Kegan Paul, 1969.

visto e che qui mostrano di nuovo la loro incidenza pratica. Pensare, ad esempio, come è stato suggerito tante volte, di escludere la dimensione figurativo/mimetica o genericamente rappresentazionale, magari nella speranza di mettere a punto un concetto di immagine meno cognitivamente vincolante, più comprensivo e più aperto alle sperimentazioni moderne e contemporanee, è una mossa meno promettente di quanto potrebbe sembrare. Prospettiamo un caso concreto sulla scorta degli autori che abbiamo citato sopra.

Supponiamo che la vera identità delle immagini non consista nel loro carattere rappresentazionale ma piuttosto nell'opacità intransitiva e 'tautegerica' della loro materialità, in quanto oggetto puramente sensibile, *prima* ancora che vi si possa riconoscere un qualunque tipo di referenza esterna, dunque *indipendentemente* dal fatto che si tratti di un'immagine – ad esempio un dipinto – altrimenti qualificabile come figurativa. Il problema è che una volta preso sul serio questo assunto ci troviamo nella non meno seria difficoltà di distinguere tra l'opacità materiale che spetta all'immagine (o alla pittura) dall'opacità materiale di un qualunque altro oggetto materiale, per esempio la superficie di un muro: *in quanto* oggetti materiali sono ovviamente entrambi opachi ed indistinguibili. Se la pittura è «question de matière», come ci dice Didi-Huberman, se quel che conta è la macchia, il *pan* che ossessionava Proust, nient'altro che «una colata di colore»²⁰, allora non si vede come, in mancanza di altre categorie concettuali, si possa discriminare più che *solo numero* una «colata di colore rosso» caduta sulla tela di un «incomparabile genio della pittura»²¹ (Vermeer) da quella caduta accidentalmente per terra. Forse che, *in quanto tali*, «piccole gocce rosse, verdi e bianche, grandi macchie pastose blu e gialle, superfici oleose, un piccolo lembo di giallo»²² non sarebbero pittura in quanto pittura, esattamente allo stesso titolo, se li si osservasse su una tavolozza di legno qualsiasi invece che su una tela incorniciata, appesa in un museo dell'Aja, con scritto sotto 'Vermeer'?

Allo stesso modo, ma da un'altra prospettiva, se possiamo contare come immagine, persino come immagine 'rivoluzionaria', una superficie coperta di «macchie di colore indifferenti alla forma» in quanto «unità auto-fondata [...] non più condizionata dalla

²⁰ G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 298.

²¹ *Ibid.*, p. 289.

²² L. Marin, *op. cit.*, p. 134.

riconoscibilità»²³, è solo perché *sappiamo già* che quella non è una superficie qualunque, ma è in realtà un'opera di Cézanne, anzi più precisamente un dipinto da cavalletto di Cézanne – dacché non ogni oggetto prodotto e neppure ogni oggetto dipinto da Cézanne è *ipso facto* un'immagine – e sappiamo anche che, a torto o a ragione, i dipinti da cavalletto, di solito, contano come immagini (o, più propriamente, come la controparte materiale, il *physische Bild*, per dirla ancora con Husserl, di un certo tipo di immagini). La descrizione che qui abbiamo estrapolato da Imdahl non è di per sé sufficiente a definire uno statuto iconico in senso proprio. Possiamo anche decidere di non chiamare 'cognitive' le ulteriori, preliminari operazioni che qui dobbiamo presupporre, ma si tratta comunque di inferenze categoriali che vanno ben oltre le possibilità di un *sehendes Sehen* puramente ottico inteso in senso fiedleriano. Come in ogni formalismo orientato in senso anticognitivistico, l'analisi del momento 'puramente' iconico, o putativamente 'autofondato', è possibile solo a condizione che si sia già *preliminarmente identificato* e stabilmente *determinato* il tipo giusto di cosa su cui condurre l'analisi.

Descrizioni e definizioni non sono la stessa cosa. Sarà anche auspicabile, come suggerisce Mitchell nella sua lettera, che «una scienza dell'immagine possa essere pure una scienza *fisica*, che abbia di mira la materialità delle immagini, la chimica e persino l'«alchimia» della pittura», ma è ovvio che tutti questi indirizzi debbano innanzitutto poter essere riferiti a un medesimo oggetto. Quando si dice – lo ha fatto James Elkins, non senza spirito provocatorio – che «dipingere è graffiare, scalfire, oscillare, colpire, spingere e trascinare»²⁴ non si sta in effetti rispondendo alla domanda 'che cos'è la pittura?' (come lascerebbe intendere il titolo stesso del libro di Elkins), ma si sta descrivendo, sia pure secondo una prospettiva insolita, un oggetto le cui condizioni di individuazione sono date di fatto per scontate, e se la descrizione 'funziona' è soltanto perché già sappiamo, in modo tacito e molto più convenzionale, che qui si tratta dell'attività di Monet, Magnasco e Pollock invece che dell'attività, poniamo, di un orso, che si adatterebbe altrettanto bene, se non meglio, al preteso *definiens*. Le reali condizioni che determinano il *definiendum* possono rimanere implicite o persino surrettizie, quando ad esempio sia già ovvio di

²³ M. Imdahl, *op. cit.*, p. 56.

²⁴ J. Elkins, *La pittura cos'è. Un linguaggio alchemico*, Milano - Udine, Mimesis, 2012, p. 105.

cosa si stia parlando, ma ciò non toglie che da un punto di vista ontologico quelle condizioni restino comunque necessarie.

5. Sapere o vedere

La questione dello statuto cognitivo dell'iconico si complica ulteriormente se si tiene conto che una delle rivendicazioni di maggior momento dell'*iconic turn* riguarda specialmente la valenza epistemica e la dignità conoscitiva dell'esperienza delle immagini. Il lavoro di Boehm, in particolare, ha insistito costantemente su questo punto. Per evitare possibili confusioni si dovrebbe quindi almeno distinguere tra il carattere cognitivo – o, se si preferisce, la penetrabilità cognitiva – delle operazioni richieste per l'*identificazione* e la reidentificazione di un'immagine, da una parte, e il formato del possibile importo conoscitivo che viene promosso con l'*esperienza* dell'immagine, dall'altra. Tuttavia, la distinzione, per quanto intuitivamente plausibile, non è tracciabile con sufficiente nitidezza, in parte per le ragioni concettuali che abbiamo già considerato ad altro proposito.

In primo luogo, se le immagini mettono capo a un sapere diciamo pure specificamente iconico, acquisibile solo attraverso le immagini, un sapere *sui generis*, resta da capire in che misura possa delimitarsi una tale specificità o peculiarità per poter continuare a parlare correttamente di un 'sapere' iconico invece che di qualche altro tipo di stato cui si annetta un'indebita etichetta. Se, d'altra parte, si presume che un sapere iconico di questo genere sia effettivamente e radicalmente non-proposizionale, allora si tratta di stabilire quanto un contenuto *proposizionale* sia essenziale, sia cioè una condizione necessaria, come di solito si ritiene, perché possa sussistere una forma di sapere. Non è questa la sede per poter entrare nel merito di una simile questione, ma è chiaro che il problema deve essere posto e affrontato: o la non-proposizionalità è un tratto accidentale e inessenziale del sapere iconico, oppure non ci sono forme di sapere essenzialmente proposizionali. L'unica altra alternativa è che quello delle immagini non sia un sapere autentico, ma solo *equivoco*.

Un secondo punto, non meno cruciale e comunque connesso al primo, riguarda un'adeguata distinzione concettuale di principio tra vedere e sapere. Senza una tale distinzione, una scienza delle immagini collassa inevitabilmente in una più generale scienza della visione o della percezione. Infatti, si può anche ammettere che esista una dimensione eminentemente qualitativa e fenome-

nologicamente irriducibile dell'esperienza visiva o percettiva – come si è cercato per esempio di dimostrare con il famoso esperimento mentale proposto da Frank Jackson a sostegno del cosiddetto *knowledge argument*²⁵ – e si potrebbe decidere di qualificare questo stato di esperienza come un sapere (quello che i greci antichi avrebbero forse distinto con il verbo *oïda*: so in quanto ho visto). Tuttavia, se si trattasse di questo, allora un sapere delle immagini coinciderebbe semplicemente con la percezione visiva delle immagini stesse. Sarebbe certamente una forma di sapere insostituibile e intraducibile, giacché non è la stessa cosa avere una conoscenza visiva diretta (una *acquaintance*) di un quadro di Cézanne e una conoscenza per sentito dire, ma lo stesso potrebbe dirsi di un qualunque altro oggetto sensibile. Posso guardare una pagina di un libro, senza leggerla o conoscerne il contenuto testuale e linguistico, e dunque posso dire di averne una conoscenza meramente visiva: 'so' cosa si prova a vedere una pagina, ma non per questo potrei definire la pagina stessa, almeno in senso proprio, un'immagine, non più di qualunque altra cosa capiti nel mio scenario percettivo cosciente.

Anche per questo, il tentativo recente di alcuni autori – soprattutto Hans Belting – di prospettare una scienza o un'antropologia generale delle immagini che includa allo stesso titolo immagini materiali (artefatti) e immagini mentali non sembra di fatto praticabile. A parte le difficoltà già messe largamente in evidenza da un serrato dibattito intorno allo statuto 'pittoriale' della *mental imagery*, che andrebbero tenute nel debito conto, resta da spiegare come si possano distinguere e classificare le immagini mentali, poniamo, di una pipa, di un quadro che raffigura una pipa, di una foto che raffigura il quadro: si tratta della stessa immagine o di immagini diverse? Che rapporto c'è tra l'immagine mentale e l'immagine materiale (il quadro o la foto)? E se la differenza dipende esclusivamente dal *medium*, come possiamo conferire uno statuto particolare e distintivo alle immagini materiali (dipinti, disegni, foto e simili) se tutti gli oggetti che compaiono nel nostro campo visivo possono diventare ugualmente immagini mentali allo stesso titolo?

Per sostenere che la visione delle immagini – posto che le si sappia distinguere – mette capo a un sapere genuino bisogna saper distinguere anche questo dalla visione stessa. Diversamente,

²⁵ Vedi F. Jackson, *Epiphenomenal qualia*, «Philosophical Quarterly» 32 (1982), pp. 127-136.

la *Bildwissenschaft* non saprebbe più, letteralmente, di cosa occuparsi.

Proposal: 20/11/2012, Review: 10/12/2012, Publication: 21/12/2012