

Focus: Sull'immagine / 2

## L'immagine che appare\*

Giovanni Matteucci

Nel commercio usuale con le immagini si danno per implicite numerose funzioni che appaiono problematiche solo in casi limite. Una di queste è il riferimento dell'immagine a un contenuto in senso lato concettuale. Il modello più diffuso con cui si liquida questo riferimento è quello della significazione semiotica. L'idea da cui muovono le presenti considerazioni è critica rispetto a tale soluzione, ed è articolabile in due parti: *i)* poiché è un fatto che le immagini non vengono prese meramente per segni, deve sussistere una qualche peculiarità intrinseca tale che, nel consentire la veicolazione di un contenuto, impedisca al tempo stesso che le immagini collassino *sic et simpliciter* in costrutti semiotici<sup>1</sup>; *ii)* tale peculiarità potrebbe risiedere in una "grammatica della sembianza" che sviluppa il potenziale percettivo dell'immagine, e che si rivela all'esperienza *prima* della determinazione di un qualche suo statuto ontologico<sup>2</sup>. Se l'idea che si propone è fonda-

\* Una versione a stampa di questo saggio (escluso il paragrafo introduttivo) è contenuta in T. Griffero (a cura di), *Potere delle immagini?*, Mimesis, Milano 2008; si ringrazia il curatore per aver permesso di pubblicare il testo anche in questa sede.

<sup>1</sup> Per non offuscare tale differenza si eviterà, in quanto segue, di svolgere un confronto con la classica scansione triadica di Peirce relativa alle modalità semiotiche fondamentali – indicale, iconica e simbolica. Per i miei limitatissimi scopi, quel che si può ricavare da Peirce è, infatti, una dissamina acutissima della contiguità tra segno (benché di un tipo particolare) e immagine (benché, come si vedrà al termine del saggio, *solo* di un tipo particolare), laddove invece il mio intento è di accentuare i motivi della loro divergenza e della loro dissomiglianza, e dunque di rilevare eventuali tipi di immagine di per sé irriducibili a uno statuto semiotico. Ciò detto, non pretendo affatto di aver confutato con queste scarse riflessioni le magistrali indagini di Peirce. – Devo a Fabrizio Desideri lo spunto per questa esplicitazione.

<sup>2</sup> Per alcune indicazioni al riguardo mi permetto di rinviare a G. Matteucci, *Giudicare dalle apparenze*, in S. Chiodo e P. Valore (a cura di), *Questioni di metafisica contemporanea*, Il Castoro, Milano 2007, pp. 20-39.

ta, sarà dunque nel modo in cui appare un'immagine che si estrinseca la capacità di essa di articolare fecondamente qualcosa come un pensiero.

1. Il rapporto delle immagini con contenuti di pensiero può disporsi a diversi livelli. Vi sono immagini che "veicolano" idee; altre che "testimoniano" una riflessione; altre ancora che "danno da pensare", magari per un qualche persistente tratto di enigmaticità. Non sorprende allora che si parli addirittura di "immagini filosofiche", intendendo strutture iconiche in cui è sedimentato un raffinato importo concettuale a cui si accede innanzitutto in virtù della compagine figurale. È quello che fa Reinhard Brandt nella sua *Philosophie in Bildern*, di cui mi interessano qui non i singoli risultati, ma le premesse. Si tratta di premesse trascurate dallo stesso Brandt, che si limita a constatare l'esistenza di immagini filosofiche che «danno forma a un'autonoma realtà intuitiva, con la quale comunicano pensieri che in base alle consuete classificazioni appartengono alla filosofia», ed egualmente si limita a riscontrare che «il loro modo di comunicare si distingue da quello dei testi filosofici e dei poemi didascalici per il fatto che non è verbale, ma avviene per mezzo del linguaggio figurativo»<sup>3</sup>. D'altro canto, come opportunamente segnala il titolo della traduzione italiana (*Filosofia nella pittura*), Brandt delinea itinerari filosofici che si snodano all'interno della pittura e, più in generale, dell'arte visiva occidentale, e certo non si prefigge di realizzare una riflessione espressa attraverso immagini. Mentre un'effettiva filosofia in immagini, "per immagini", dovrebbe chiedersi come possa accadere e che cosa significhi che un concetto appartenga a un'immagine, Brandt si accontenta di alludere a legami di associazione e di evocazione tra immagine e concetto<sup>4</sup>, senza uscire in fondo da un canone ecfrastrico quando esplicita il contenuto filosofico delle strutture iconiche considerate. Egli riconosce un peculiare «potere delle immagini, che andrebbe perduto traducendo il loro messaggio in affermazioni verbali», e che andrebbe «verificato di volta in volta» proprio nella misura in cui eccede il sistema verbale<sup>5</sup>. La discrasia tra iconico e verbale viene però presa in esame solo come causa dell'indesiderata prolissità che affliggerebbe un discorso teso a riportare nel registro della parola l'intero contenuto rappresentato figurativamente, sfuggente per la «capacità di rendere immediatamente intuitivo un nesso nascosto e di indicare nuove combinazioni possibili» che sarebbe «tipica della pittura»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> R. Brandt, *Filosofia della pittura. Da Giorgione a Magritte*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 3.

<sup>4</sup> *Ivi*, , p. 4.

<sup>5</sup> *Ivi*, , p. 13.

<sup>6</sup> *Ivi*, , p. 15.

La conclusione di questo ragionamento evidenzia il perimetro entro il quale si muove la ricerca di Brandt, che scrive: «l'immagine filosofica, dunque, si rivolge all'immaginazione che accompagna le idee e le stimola; offre, quando ha successo, una rappresentazione percettibile, chiara, del pensiero. Questo legame figurativo può valere soltanto in vista della conoscenza, ma può anche avere effetti emotivi e toccare il sentimento e la volontà. Dalle immagini filosofiche si possono ricavare un *docere* e un *movere*, l'uno e l'altro mediati»<sup>7</sup>. Insomma, la premessa implicita di Brandt è una concezione secondo la quale l'immagine ha la funzione, al massimo, di rappresentante e indice semiotico rispetto a contenuti di pensiero, come peraltro rivela in concreto l'analisi di molti dipinti considerati, dei quali si mostra in buona sostanza la cultura filosofica soggiacente.

È mia intenzione lavorare a una tesi molto diversa. Anzitutto vorrei mettere in rilievo come l'assimilazione della compagine iconica alla funzione semiotica sia indebita, nel senso che lo statuto dell'immagine non è conforme a quello del segno, benché in alcuni (o anche molti) contesti le immagini possano fungere da segni, e i segni da immagini. In secondo luogo vorrei delineare che cosa renda disponibile l'immagine al pensiero, ovvero quali siano le condizioni dell'immagine che le consentono di comunicare pensieri. Quest'ultima è un'attribuzione curiosa. Nessuno di noi credo sia dell'opinione che un'immagine possieda stati mentali, così come nessuno di noi credo attribuisca intelligenza a un'immagine per il fatto di veicolare idee. Il test di Turing è fuori dalla portata delle immagini. Eppure se non si esamina il fondamento in base al quale l'immagine "pensa" si corre il rischio obliquo e surrettizio di vagheggiare opinioni di questo genere, aprendo la strada all'ipotesi di una sorta di consistenza psico-vitale delle immagini, così da assegnare ad esse virtù ed effetti come quelli che confluiscono nella nozione dell'immaginazione transitiva<sup>8</sup>.

2. Che cosa distingue segno e immagine? La difficoltà di questa distinzione è evidenziata dal rilievo elementare per cui nulla di fattuale impedisce di prendere tanto una qualsiasi immagine per un segno quanto un qualsiasi segno per un'immagine. Su entrambi i versanti la confusione è dovuta allo scadimento dell'esperienza relativa: un'immagine presa per segno sarà meramente un segno (sollecitando contestazioni come: "Non vedi che è un dipinto, non un cartello?"); e, ugualmente, un segno preso per immagine sarà meramente un'immagine (sollecitando contestazioni come: "Non vedi che è un segnale di pe-

<sup>7</sup> *Ivi*, , p. 16.

<sup>8</sup> Cfr. T. Griffero, *Immagini attive. Breve storia dell'immaginazione transitiva*, Le Monnier, Firenze 2003.

ricolo, non una decorazione?"). Si potrebbe pertanto credere che, in assenza di criteri a posteriori autosufficienti e assoluti, occorra stabilire un principio di determinazione esclusivamente a priori.

La contrapposizione tra a priori e a posteriori è però più complicata di quanto dapprima si sospetti. L'esperienza effettiva non offre casi di studio concreti accettabili. Mi sembra utile, allora, introdurre una situazione tanto fittizia quanto cervelotica<sup>9</sup>. Ipotizziamo che un individuo dotato di tutte le capacità e facoltà umane e in più della capacità divinatoria di distinguere con certezza solo a priori tra segni e immagini, di nascosto abbia ordinato in una serie continua una quantità  $x$  di segni ( $S$ ) e una quantità  $y$  di immagini ( $I$ ), disponendo tutti i segni a sinistra e tutte le immagini a destra, senza intermettere tra le due parti una marca di divisione riconoscibile con un atto percettivo. E ipotizziamo che abbia collocato perfidamente alle ali estreme i casi più eclatanti in cui segni e immagini sono facilmente distinguibili, mentre al centro della serie continua abbia collocato segni e immagini che appaiono progressivamente più simili. Nella serie continua solo un segno (che indico con  $S_x$ ) si troverà accanto a un'immagine (che indico con  $I_y$ ), dando così origine a una sequenza  $S_1 S_2 S_3... S_x I_y ... I_3 I_2 I_1$  che risulta pseudo-armonica (i due segmenti componenti non sono infatti necessariamente equinumerosi, così da escludere criteri di identificazione estrinseci come la semplice enumerazione). Si chieda allora a uno di noi di individuare il confine critico  $S_x \leftrightarrow I_y$ .

Ora, stando alle assunzioni del caso avremmo un attore sovrumano che incarna la funzione del puro a priori e qualcuno che opera puramente a posteriori. Costui, per quanto colto e dotato di sensibilità percettiva, mancando della capacità divinatoria dell'individuo ordinatore, volti gli occhi alla serie continua e scorsi con lo sguardo i suoi membri per un tempo lungo a piacere, mai potrà stabilire con certezza dove terminano i segni e dove cominciano le immagini – o anche, scorsa la serie in senso inverso, dove terminano le immagini e cominciano i segni. È in questo caso che diviene attuabile l'artificio analitico di isolare davvero a priori e a posteriori, dando pienamente ragione a chi dicesse che il confine critico  $S_x \leftrightarrow I_y$  non è individuabile induttivamente o geneticamente.

<sup>9</sup> Riprendo qui con significativi ritocchi l'esperimento mentale che ho discusso una prima volta in G. Matteucci, *Osservazioni sulla natura para-semiotica dell'immagine*, in L. Russo (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 19, 2006 pp. 37-45.. – Devo ad Alessandro Ferrara puntuali sollecitazioni a cercare di esprimere con maggiore chiarezza alcuni aspetti dell'argomentazione, di per sé poco perspicua in quanto centrata su fenomeni spuri (anzitutto quelli connessi con ciò che viene anche indicato con la forma mista "prassi semantica").

Il soggetto posto di fronte alla serie  $S_1 S_2 S_3 \dots S_x I_y \dots I_3 I_2 I_1$  è in difficoltà perché è costretto a fare appello esclusivamente alla componente a posteriori della sua esperienza. Ma qual è questa componente? Si sarebbe dapprima tentati di affermare che essa consiste di tutto quello che rientra nella molteplicità sensoriale. Sembra allora che si abbia competenza nell'effettuare la distinzione richiesta se e solo se si può contare su un elemento che esula dai confini della sensorialità e che interviene a determinare il molteplice estetico dell'esperienza. L'*aisthesis* sarebbe cioè di per sé priva di fattori di articolazione interna e di moduli di discernibilità.

È vero che non basta aprire gli occhi su una serie come  $S_1 S_2 S_3 \dots S_x I_y \dots I_3 I_2 I_1$  per cogliere il discrimine tra segni e immagini. Consideriamo però le repliche che ci verrebbe da opporre a chi non riuscisse a distinguere tra segno e immagine in circostanze concrete. Sopra ne ho riportate due: "Non vedi che è un dipinto, non un cartello?"; "Non vedi che è un segnale di pericolo, non una decorazione?". Chi invita a distinguere tra segno e immagine non spiega che cosa è un segno o un'immagine, e neppure provvede a un incremento categoriale o comunque concettuale. Piuttosto invita a ritentare la percezione. In tal modo egli dimostra di confidare su una prassi in cui il pattern sensoriale si struttura intorno a un compito preciso, definito da regole che vengono praticate prima (o invece) che conosciute poiché emergono nel corso dell'osservazione, spesso come congetture di metamorfosi. Per riuscire in ciò non occorre uscire dall'ambito percettivo. L'attività con la quale effettuiamo e sfruttiamo la differenza tra segni e immagini non si riduce all'aprire gli occhi perché consiste nel dirigere lo sguardo su campi percettivi procedendo per riprese e proiezioni. Incarna ciò che in fondo è sempre la visione, comunque indicizzata da una maniera dello sguardo. Anziché l'applicazione di determinazioni categoriali, la questione è il groviglio tra fenomeno e struttura, nodo e relazione, fatto e valore – se si vuole: "a posteriori" e "a priori" –, di cui si avverte l'efficacia nei precisi campi esperienziali e nei precisi esercizi pragmatici in cui si incarna un orizzonte di senso.

Questa puntualizzazione serve a evitare risposte fuori tono alla domanda sulla distinzione tra segni e immagini, che pretendano di risolvere problemi relativi agli usi del linguaggio con discettazioni di metafisica speciale. Poiché la questione si disloca sul piano ibrido della prassi semantica, è scorretto dire che la distinzione va stabilita a priori invece che a posteriori, tanto più se con ciò si intende additare una via inscritta nella noeticità contrapposta ai percorsi immanenti all'esteticità. E che sia l'*aisthesis* a doversi far carico della distinzione (in quanto il suo stesso corso costituisce l'incarnazione pragmatica del senso, l'esercizio d'uso che profila il significato dell'evento), lo rivela l'invito perentorio-

rio rivolto a chi ci appare all'occasione incompetente, scopertamente analogo al gioco della discussione sulle proprietà estetiche ("Non *vedi* che è grazioso?"; "Come fai a non *sentire* che il brano è malinconico?"...). Una tale esteticità prena di competenza è tanto poco ridicibile all'aposteriorità quanto poco è assimilabile all'apriorità, nella stessa misura in cui non si risolve nella registrazione meccanica e passiva di dati sensoriali<sup>10</sup>.

La situazione fittizia sopra introdotta sfocia così in un problema fittizio. In essa si è dovuto fingere che solo un attore sovrumano detenesse le competenze necessarie a distinguere segni e immagini. Questo perché si è presunta la separabilità e l'isolabilità di a priori e a posteriori costringendo l'esteticità alla passività. La cogenza della separazione svanisce nel momento in cui si riconosce che vedere è una pratica complessa e intrinsecamente discriminante esercitata su pattern percettivi, ove si articolano sensi non direttamente noetici, tanto che sopravvengono smentendo talvolta costrutti concettuali. Ecco perché sul piano percettivo il pentimento e la correzione non danno scandalo, come invece avviene su un piano puramente teoretico. Nell'*aisthesis* affiora un ineludibile intreccio tra semantica e pragmatica assolutamente incompatibile con la scorporazione rigida di funzioni e ambiti categoriali.

Vedere un'immagine è un'attività meno banale di quel che si crede solitamente, soprattutto quando si dà credito alla dottrina dei dati sensoriali, che fa collassare il percepito a mero segno annullando la differenza tra segno, immagine e cosa in quanto contenuto percettivo. Solo in circostanze precise prendiamo qualcosa come un'immagine anziché come un segno o – all'estremo opposto – come un ritaglio del mondo visibile. A tal fine possiamo contare solo sulla nostra abilità di saper stare nella sensibilità avendo di mira tensioni figurali e valori espressivi prima che profili oggettuali da riconoscere o emblemi che stanno per idee, dunque quasi pervertendo l'orizzonte obiettivo della percezione piuttosto che producendo interpretazioni o schemi concettuali. Affiora così la variegata ampiezza dello spettro del vedere, che nel caso di immagini dipinte è plastica al

<sup>10</sup> La differenza tra segno e immagine non è dunque affatto a disposizione del ricevente. Se per vedere immagini piuttosto che segni occorre acquisire la competenza necessaria a cogliere dinamiche figurali, qualitative, simboliche nel pattern visivo, e non limitarsi a un disbrigo funzionale dell'icona, allora la differenza in questione cade, invece che tra "dati obiettivi" alternativi, tra "dinamiche obiettive" che assumono rilievo diverso nella relazione tra uomo e mondo a seconda non del "ciascuno vede ciò che vuole" ma del "ciascuno vede ciò che è in grado di vedere" in virtù del proprio addestramento a stare nel mondo. Ciò ha la stessa vincolatezza obiettiva che ha il vedere o meno un colore a seconda se si sia o meno esenti da patologie fisiologiche che possono affliggere il sistema visivo, *solo* che la competenza dipende nel nostro caso da dotazioni pragmatiche anziché fisiologiche.

punto da concernere simultaneamente pigmenti, forme, proprietà, qualità, ecc. Nello stesso pattern percettivo in quanto preso come immagine vediamo, ad esempio, dei colori, un viso, cupezza, tristezza, stilemi, e certo non per determinazione categoriale, per associazione o per empatia. La medesima plasticità della visione implica allora di per sé che il discrimine critico tra segni e immagini ( $S_x \leftrightarrow I_y$ ) sia nomade e indefinito, rendendo impraticabili regionalizzazioni ontologiche appena più che formali. Ciò che appare teoricamente uno scadimento (quando qualcosa viene preso per immagine anziché per segno) è dunque effetto di una virtù, e non di un difetto, della percezione.

Almeno così si presenta la situazione quando si tematizzano le immagini. Se si parte dai segni le cose appaiono diversamente, poiché vige una pronunciata asimmetria tra queste due compagini visive quanto alle rispettive prassi e prestazioni semantiche. È come se, guardando alla stessa serie  $S_1 S_2 S_3 \dots S_x I_y \dots I_3 I_2 I_1$  in rapporto ai segni o alle immagini, siano adottabili due atteggiamenti che esigono due forme eterogenee di competenza. Il segno, per generare senso, deve veicolare un contenuto eminentemente noetico. Nel suo caso si può delineare una polarizzazione tra componente a priori e componente a posteriori. La competenza semiotica è categoriale: chi non conosce noeticamente il significato del segno (che sia naturale o convenzionale poco importa) non potrà ri-conoscere nemmeno il segno stesso, ossia prendere l'oggetto che ha di fronte come segno. L'ambito dei segni viene quindi ampliato determinando categorialmente una nuova funzione designativa. Invece quello delle immagini si estende quando un oggetto entra inatteso in un campo d'esperienza in cui si struttura un nuovo compito visivo non finalizzato all'obiettivazione. Per vedere immagini bisogna essere capaci di svolgere la percezione a favore di un incremento della visibilità, con una pratica che è insieme addestramento, arricchendo così l'orizzonte di quel che si diviene in grado di cogliere. La serie continua  $S_1 S_2 S_3 \dots S_x I_y \dots I_3 I_2 I_1$  ha quindi un flesso critico in  $S_x \leftrightarrow I_y$  che nel caso del segno slitta per stipulazione, mentre nel caso dell'immagine migra per arricchimento estetico, se è vero che mai si potrà stipulare di vedere un'immagine.

Oltre a spingere a riconsiderare che cosa significhi vedere in generale, il confronto tra segno e immagine condotta sul piano pragmatico-semanticamente svela anche modi affatto differenti di percepire visivamente che discendono strutturalmente dalle peculiarità del molteplice sensoriale. È solo perché insistono virtualmente sullo stesso dominio (ordinabile *al limite* nella serie  $S_1 S_2 S_3 \dots S_x I_y \dots I_3 I_2 I_1$ ) che segno e immagine appaiono confrontabili. Per quest'ultima si dovrà parlare allora di una natura *para-semiotica*, oltre che *para-cosale*. Forse tale peculiare natura è la radice del fatto che le immagini comunicano pensieri.

3. Occorre anzitutto chiarire il nesso che sussiste tra percezione visiva e comunicazione al di là di mediazioni extra-estetiche. La comunicazione si definisce attraverso una serie di lemmi particolari. In quanto interazione, lo scambio di significati implica sistemicità, ossia partecipazione e relazione tra (1) almeno due soggetti e (2) almeno con un orizzonte oggettuale mai rigidamente effettuale, che costituisce ciò di cui si parla proprio perché prevede in sé lo scarto verso il potenziale, il margine del fraintendimento. Detto in altra forma, il processo comunicativo implica diversità, ossia non auto-identità, e possibilità, ossia non necessità. Su questi ordini d'esperienza si acquisiscono competenze proprio nella dinamica estetica della visione.

Elementi per un'analisi orientata in tale direzione si trovano in Gehlen, che individua l'orizzonte del carattere comunicativo dell'esperienza nell'ambito della sensibilità riscattata dal ruolo ancillare di aposteriorità ricettiva: «l'esperienza sensibile delle cose del mondo esterno nasce e si sviluppa da un rapporto *pratico* con esse, il quale, esonerato da apporti e preadattamenti direttamente istintuali, può essere compreso solo come una specie di "intrattenimento" sensomotorio con le cose, il cui sedimento [...] è la loro *oggettività* satura di simboli, quale abbiamo davanti a noi come *risultato* in qualsivoglia cosa visibile»<sup>11</sup>. La costituzione dell'oggettività qui descritta viene imputata a un processo che risponde a uno schema alternativo rispetto a quello del riscontro della datità. L'oggetto emerge di prim'acchito in virtù di un rapporto pragmatico che lo accoglie come partner dialogico. Tale carattere comunicativo, dovuto al confronto con un *aliud* che emette risposte (*alter ego*, "tu"), si radica nell'esperienza visiva grazie a due fattori. Da un lato, in virtù del fatto che nella visione (con un atto di *zurückempfinden*, di "sensazione di ritorno") tesaurizziamo il *feedback* delle nostre esperienze tattili e vocali, trovandoci immediatamente all'interno di una relazione indistricabile soggettivo-oggettiva, attivo-passiva. Dall'altro lato, in forza dell'incrocio sinestetico che vige in ogni rapporto percettivo con il mondo esterno, laddove avvertiamo le cose vicine intersecando vista-tatto e le cose lontane sulla base della cooperazione tra vista e linguaggio. In tal modo, quando la percezione non riguarda tattilmente il corpo proprio, si ottiene quello che Mead ha chiamato "to take the role of the other": non il proprio sentimento, né un proprio concetto, ma «il proprio comportamento si traspone nel comportamento della cosa esterna»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> A. Gehlen, *L'uomo. La sua posizione e il suo posto nel mondo*, trad. it. di C. Mainoldi, Feltrinelli, Milano 1983, p. 200.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 203.



Lo svincolamento dell'*aisthesis* da un'evenienza puntiforme che sarebbe necessaria e attuale consente di esplicitare la comunicatività intrinseca all'esperienza percettiva: «questi processi sono, per loro struttura, comunicativi, giacché, proprio come nell'esempio dell'oggetto rigirato nella mano, si tratta di distinguere il mutamento dell'entità di percezione che *risponde* ai nostri propri movimenti o *segue* da essi, da quello *al quale* rispondono i nostri propri movimenti o che li *cagiona* come conseguenza»<sup>13</sup>. L'*aisthesis* implica una competenza non categoriale, un saper cavalcare l'onda, matrice del dialogo e della comunicazione verbale. Fondandosi su tali processi comunicativi la struttura del campo visivo risulta immediatamente e intrinsecamente simbolica: «questo parallelogrammo di color bruno “significa” un libro, essendo inseribile, in una comunicazione piuttosto ampia, in una serie di abitudini, quelle dello sfogliare e del leggere. Quel lontano rettangolo annunzia una casa perché, avvicinandomi, esperisco tutte le serie di comportamenti e di conseguenti impressioni che appunto costituiscono una casa: ci si può entrare e via dicendo»<sup>14</sup>. Già nella prassi percettiva, ciò che si vede è carico dei suoi significati, dei suoi usi possibili. Di conseguenza, nella percezione ottica si verifica una «acquisizione di “simboli” per esiti attesi, resistenze, reazioni delle cose e “possibilità di conseguimento” nel contesto del nostro intervento pratico»<sup>15</sup>.

A tal riguardo appare significativo il perfetto parallelismo con Dewey, per il quale «*percepire* significa riconoscere possibilità finora non realizzate; significa porre in relazione il presente con delle conseguenze, con eventi finali e risolutivi, e perciò comportarsi in riferimento alle *connessioni* degli eventi. Come atteggiamento la percezione o la consapevolezza è attesa e previsione nello stesso tempo, attenzione anticipatrice degli eventi»<sup>16</sup>. Qui come in Gehlen nella percezione si verifica un'apertura al mondo resa possibile da processi esoneranti che implicano di necessità anche la dialettica gestaltica tra figura e sfondo, determinando in aggiunta quell'arretrare dello sfondo grazie al quale il reale si carica di densità emotive sfruttate nella produzione di immagini che sollecitano pensieri, e l'uomo focalizza il suo sé verso la coscienza.

In quest'ottica il linguaggio si configura come lo sviluppo potenziato della simbolicità percettiva, sviluppo finalizzato dal bisogno di dominare panoramicamente le potenzialità simbolicamente trattenute nella cosa e disponibili all'utilizzo. Non si compendia in un puro atto noetico, ma di intelligenza – di una sorta di intellettualità estetica che risiede

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 206.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>16</sup> J. Dewey, *Esperienza e natura*, a cura di P. Bairati, Mursia, Milano 1990, p. 142.

nel modo di darsi della relazione e dell'intrico tra mente e mondo mediato dal corpo organico. Non è dunque l'elaborazione linguistica dei concetti la fonte primitiva della sensazione del visibile, anche di quella che prende corpo nella compaginazione sensibile delle immagini.

4. Provo a riepilogare ciò che è emerso avviandomi a concludere. La visione come prassi percettiva è intessuta da una dinamica figurale, simbolica e comunicativa che non dipende in prima istanza da una prestazione noetico-concettuale. Al contrario, è la stessa funzione del linguaggio che si innesta sull'abilità percettiva potenziata da processi di esonero nell'interazione tra uomo e mondo. Perciò sarebbe fallace ridurre il rapporto tra percepito visivo e concetto esclusivamente a un meccanismo semiotico. Distinguo allora tre casi.

Un costrutto visivo come *segno* opera tendenzialmente a scapito della propria compaginazione percettiva, della quale conserva solo il principio della perspicuità. Quanto maggiore è la definizione concettuale dell'importo noetico che un segno deve veicolare, tanto più pronunciato è il procedimento di semplificazione visiva che il segno deve subire. Gli orpelli sono inessenziali fattori di disturbo, mentre tutto quello che compare deve obbedire all'articolazione noetica del concetto soggiacente e – in senso genuino – preesistente. È veicolo di un pensiero già formato che implementa la struttura iconica.

Un costrutto visivo come *porzione del mondo visibile*, invece, è un coagulo di sensazione figurale, simbolica e comunicativa che si distende verso la propria obiettivazione, senza tuttavia risolversi in essa. Come partner dialogico, se ne riconosce la compaginazione nella sembianza: lo si interpella per quel che mostra di sé, per la sua individua coerenza, ascrivendogli "caritatevolmente" una strutturazione a suo modo razionale, e dunque un profilo, una *forma naturale*, che assorbe in sé il tessuto di pensiero potenziale che l'intrama e la satura.

Vedere un'immagine è altro ancora. Non è vedere un segno, perché nell'immagine gli "orpelli" sono, o possono essere, l'essenziale, e perché la complicazione è la vitalità di cui si nutre l'esperienza relativa. Non è vedere una porzione di mondo, perché nell'immagine si esperisce l'*artificio* della sembianza che alimenta figuralità, simbolicità e comunicatività in una sorta di circuito chiuso, autotelico, che appunto per questo sollecita e genera riflessione. In altri termini, l'immagine è sospensione riflessiva, ossia propriamente un pensare estremamente duttile sempre proteso verso nuove articolazioni e perciò disponibile ad accogliere *anche* contenuti noeticamente determinati.

Grazie alla loro duttilità le immagini si caricano di contenuti di pensiero pur senza vivere stati mentali. E talvolta lo fanno, curiosamente, mutuando le dinamiche degli altri costrutti visibili. Le strutture iconiche sedimentate nella nostra tradizione artistica hanno infatti sperimentato tutti e tre i rapporti con il pensiero sopra delineate. Vi è l'immagine-segno, che veicola un testo elaborato a prescindere da essa e che serve all'omiletica e all'ideologia, ma anche al marketing e di cui è risorsa essenziale il codice iconologico che una tradizione o una forte agenzia sociale impone ai costruttori di immagini. Vi è l'immagine-cosa, che mostra se stessa per se stessa secondo un principio naturalistico che implica la costruzione di oggetti sulla base dell'interpolazione teorica dei dati percettivi dettata da una certa idea della natura (come tecnica sapiente e scientifica della prospettiva rinascimentale; come dottrina empiristica della percezione tra sei- e settecento; come analisi fisiologica dell'apparato oculare-visivo che si realizza negli esperimenti impressionisti dell'*en plein air*; come cognitivismo latente nella poetica del *ready-made*). Vi è, infine, l'immagine in quanto immagine, che dà molto da pensare, da commentare e da ricostruire come significato della pura dinamica figurale, simbolica e comunicativa esibita al limite in assenza di contenuti noetico-concettuali già elaborati (espressionismo astratto e arte informale) o in tensione proficua con elementi di riflessione elaborati intra-ionicamente (Picasso, Klee, forse Rothko).

Mi pare incoraggiante che questa griglia schematica tragga conforto almeno parziale dagli esiti di due analisi diversissime della pittura occidentale come *Quadri d'epoca* di Gehlen<sup>17</sup> e *Forme dell'intenzione* di Baxandall<sup>18</sup>. Per evitare una discussione prolissa di questi due volumi estremamente articolati, mi limito a mostrare sinotticamente in una tabella i momenti salienti della loro convergenza per quel che attiene i tre tipi di immagine sopra individuati.

<i>tipo di immagine</i>	Gehlen	Baxandall
immagine-segno	<i>arte ideale</i> : «Arte che si appoggia ai motivi secondari; essa presuppone connotazioni, dunque un sapere preliminare ed un bagaglio di idee che essa solleva all'intuizione» (p. 30); «arte che presuppone un apporto del pen-	<i>simbolismo iconologico che si rivela insufficiente quando l'immagine si emancipa dalla pura funzione semiotica (caso critico: Piero della Francesca)</i> : «Quando si affronta la mitologia classica o la teologia cristiana, si-

<sup>17</sup> A. Gehlen, *Quadri d'epoca*, a cura di G. Carchia, Guida, Napoli 1989.

<sup>18</sup> M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino 2000.

	<p>siero che essa tiene dinnanzi agli occhi ed aiuta a fissare. Il contenuto del rappresentato non va soltanto ricavato dall'immagine, esso le deve anche venire recato come connotazione: ciò che è rappresentato possiede già la sua validità al di fuori di questa» (p. 44)</p>	<p>stemi maturati ed elaborati nel corso di secoli, praticamente ogni dettaglio può avere un suo significato simbolico» (p. 190); «è molto probabile che Piero sapesse queste cose [...]. Ma esse non ci servono, in modo immediato e considerate singolarmente, a creare il costrutto intenzionale che presiede all'organizzazione delle forme e dei colori per come li vediamo disposti in questa opera specifica [<i>il Battesimo di Cristo</i>]» (p. 190-191)</p>
immagine-cosa	<p><i>arte realistica</i>: «Se si tolgono le connotazioni, non resta che il motivo primario del riconoscimento del mero oggetto: la razionalità dell'immagine è sorretta solo dal riconoscere», ossia da una gnoseologia che pone come unico a priori «la dignità e la autorità della natura» (p. 31); qui «l'arte diventa un fronte particolare dell'attacco generale mosso alla conquista della realtà mondana, dapprima una variante, poi addirittura un punto centrale dello <i>sforzo conoscitivo</i>, un tipo di impossessamento dell'esistenza strettamente congiunto con la scienza» (p. 54)</p>	<p><i>pittura lockeiana di Chardin</i>: «Il suo racconto non è la rappresentazione di "sostanze" [...], bensì la storia di una vicenda percettiva appena dissimulata al di sotto di uno o due episodi figurativi» (p. 148); «i quadri di stampo lockeiano rappresentano, in forma di sensazione, processi percettivi e idee complesse della "sostanza", non la "sostanza" in sé» (p. 149); così, il problema pittorico della nitidezza viene risolto da Chardin sulla base di un «fattore lockeiano essenziale», ossia «la distinzione, salda e radicale, tra "sostanza", "sensazione" e "percezione" o elaborazione dei dati di "sensazione"» (p. 149)</p>
immagine come tale	<p><i>pittura astratta</i>: «L'immagine astratta, portando via insieme con l'oggetto anche il riconoscere, appare allora "irrazionale" e nasce il problema del luogo in cui è trasmigrata la concettualità aggiunta alla nostra intuizione. Essa è finita nella letteratura di commento che va considerata propriamente una componente di quest'arte» (p. 32); uno dei casi emblematici è la <i>peinture concep-</i></p>	<p><i>quadri cubisti di Picasso</i>: «Nel 1906-7 [...] i quadri [di Picasso] diventano "quadri-problema" di un nuovo e duplice tipo. Disorientano che li osserva, sono difficili da capire: e Picasso lo sa. In modo estremamente significativo, inscenano la <i>performance</i> stessa di Picasso, il ripetersi del "trovare-il-problema" e del "risolvere-il-problema". Il pittore si fa acrobata conoscitivo» (p. 106); «i quesiti</p>

	<p><i>tuelle</i> incarnata dal cubismo, «una concezione dell'immagine nella quale è penetrata una riflessione che, in primo luogo <i>legittima col pensiero il senso della pittura, la sua ragione d'esistenza</i> e che, in secondo luogo, a partire da questa determinata concezione, <i>definisce i dati elementari specifici dell'immagine</i>» (p. 124)</p>	<p>che Picasso dapprima ravvisò in se stesso e in seguito inscenò sono reali e importanti, relativi tanto ai quadri quanto al mondo visibile. [...] la stessa narrazione è ridotta e viene ad essere schema dell'intenzionalità pittorica» (p. 107)</p>
--	--	---

Nell'analisi di Gehlen del nesso tra immagine e testo quale luogo di articolazione del suo significato "razionale" (che preesiste all'immagine "ideale", è tessitura gnoseologica interna all'immagine "realistica", ed è commento a fianco e a valle dell'immagine "astratta"), come pure nelle indagini di Baxandall volte a ricostruire processi intenzionali e agende in cui l'esplicazione critica rintraccia i propri bandoli di razionalità, trovo elementi utili a comprendere meglio il potere di "avere pensieri" che solitamente si assegna alle immagini. Esse pensano in modi differenti, ed esattamente in quelli che incarnano i luoghi notevoli che costellano lo spettro della plurivoca prassi percettiva riferita al mondo visibile.