

TRASCRIZIONE INTERVENTO SPINICCI DEL 26/3/12 su
“L’immagine tra ombre e sogno”.

C’è tutta una impostazione filosofica e nel dibattito contemporaneo che ritiene come nel libro di Kendall L. Walton, tradotto da Mimesis, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali* che le immagini sono sempre sostenute da una procedura immaginativa. Ma è da stabilire con chiarezza qual è lo statuto concettuale delle raffigurazioni da una parte e qual è il loro rapporto con la percezione come un fatto non determinato immaginativamente. Cominciamo con il chiederci: Cosa è una immagine? E poi: è vera la teoria humeana secondo la quale la immaginazione è essenziale per il contenuto esperienziale e percettivo dell’oggetto? E ancora: qual è il ruolo che l’immaginazione ha nel nostro utilizzo delle immagini? Ciò che accomuna varie teorie fortemente presenti nel dibattito attuale (quelle convenzionaliste, oggettivistiche, soggettivistiche, quelle fondate sul riconoscimento, quelle fondate sulla esperienza illusoria), sono tutte sostenute da una tesi di fondo: che il punto di partenza per capire che cosa è una immagine è subordinate la nozione di immagine alla nozione di rappresentazione, vedere l’immagine come una certa forma di rappresentazione, dove con rappresentazione si intende qualcosa di questo tipo: un certo contenuto, questo sì sensibile, che rimanda a qualcosa d’altro. Nella famiglia della rappresentazione stanno quindi tante cose, per esempio le rappresentazioni verbali, le parole e le rappresentazioni acustiche – le parole parlate – i diagrammi, le carte geografiche, e quindi anche le immagini, le quali ultime rappresentano come in senso generalissimo rappresentano le parole, i diagrammi, le carte geografiche e quindi il nesso essenziale da comprendere è la relazione particolare che lega un certo contenuto percettivo con ciò per cui la rappresentazione sta. Il punto essenziale è questo: se vogliamo capire che tipo di rappresentazione è in un quadro, dovremo caratterizzare questa operazione particolare, che lega l’oggetto percepito, la tela raffigurata con ciò per cui la qualcosa sta in essa, ad es. il paesaggio raffigurato. Questo nesso è centrale per tutto il dibattito sulla teoria delle immagini, il dibattito del ‘900 si è fermato su questo punto che gli anglosassoni chiamano la relazione di *depiction*, il nesso di raffigurazione. Il sostegno a questa tesi secondo me è duplice: la prima è che questa tesi ci riconduce ad una spiegazione fisico-reale, genetica, cioè dobbiamo chiarire qual è il nesso che lega la superficie pittorica a ciò che essa raffigura, così abbiamo spiegato in che modo è fatta quella raffigurazione per essere quella raffigurazione che è. Questo può voler dire dare una teoria causalistica, una teoria sul segno pittorico, una teoria convenzionalistica, ma il punto essenziale è questo, che abbiamo spiegato il nesso raffigurativo per cui certi oggetti funzionano così come raffigurazione. Ma vorrei vedere la posizione teorica sottostante questa impostazione e sostenere una prima tesi critica: non vi è dubbio che se il problema è quello di spiegare come funziona quel tipo di oggetti in quanto raffigurazione l’indagare il nesso figurativo è essenziale **ma la domanda di fondo è se questa indagine fa luce sul concetto di figurazione o piuttosto sulle cause fisiologiche-psicologiche che determinano l’apprensione della raffigurazione.** La mia risposta è che si tratta senz’altro del secondo caso. Ovvero analizzare il nesso di depiction, di raffigurazione è rilevante se la nostra domanda è questa: Come deve essere fatto quell’oggetto reale che determina in quel soggetto reale che è l’uomo in circostanze normali un tipo di esperienza come l’esperienza di immagine; ora questa è una domanda fattuale che non ha a che fare con il concetto di immagine, ma ha a che fare con la genesi delle immagini, è una domanda importantissima, forse più importante di tutte le domande filosofiche che si possono porre sull’immagine, **ma non è una domanda filosofica**, non verte sul concetto di immagine, verte sulle cause reali che determinano l’insorgere dell’immagine. Ora immaginiamoci di avere davanti una fotografia, per esempio della folla con i piccioni sullo sfondo del Duomo di Milano, qual è il nesso di raffigurazione: se si esamina la superficie bidimensionale, ci si chiede qual è la percezione per un soggetto normale di folla/piccioni/Duomo in una certa ora del pomeriggio, ma questo non determina quello che noi intendiamo

quando parliamo della immagine in quanto dobbiamo aver già deciso che cosa è una immagine, sappiamo già che cosa è una immagine e quello che ci chiediamo è: Che cosa, in che modo fisicamente reale può essere strutturata una certa superficie perché un soggetto come l'uomo reagisca percettivamente, ad esempio vedendo piccioni che prendono il volo davanti al Duomo. A questa domanda esiste un solo tipo di risposta, che passa per una indagine empirica attraverso lo studio della configurazione psicologico-reale degli individui e non ha nulla a che fare con quello che mi sembra il carattere filosofico della riflessione, che è sempre una indagine di carattere concettuale, cioè che mira non a chiarire quando realmente sorga qualcosa come una immagine, ma in che modo utilizziamo la parola di immagine, ovvero qual è il concetto di immagine. Questa domanda evidentemente si può nutrire di riflessioni empiriche, ma non è una domanda empirica in senso stretto e cioè non c'è un esperimento che chiarisca la natura di un concetto. Ora quando mi chiedo cosa è un'immagine posso essere interessato a due fatti differenti: 1) quali sono le cause reali che determinano l'insorgere di una immagine, ma quello che decide in questo caso è un tipo di causa che appartiene a un fatto naturale del tutto paragonabile a quello della digestione. Se qualcuno mi proponesse una teoria filosofica della digestione, mi preoccuperei, perché in quel caso quali siano i modi concreti in cui si dà quel fenomeno, è una domanda reale che appartiene all'ambito delle cause. Se uno mi chiedesse invece che cosa intendo quando parlo di "oggetto di esperienza", la domanda è duplice, perché potrei provare a chiarire dicendo: "in che modo io parlo degli oggetti di esperienza, qual è il concetto di cui mi avvalgo per parlare di oggetto di esperienza, oppure "come accade che per una persona normale certi stimoli conducono a certi effetti". La prima è domanda filosofica, la seconda psicologico-reale. Dunque, il punto rilevante è che una parte considerevole –vorrei dire tutta – ha ritenuto che le immagini dovessero essere intese prevalentemente a partire dalla nozione di nesso figurativo, ma dietro questa tesi ce ne è un'altra, per cui, a mio avviso, questa domanda sembra acquisire una rilevanza filosofica centrale ed è la riconduzione della nozione di immagine a quella di segno perché quello che sembra valere nel caso della riflessione così stretta tra raffigurazione e nesso raffigurativo è che si debba intendere l'immagine come qualcosa caratterizzato dal fatto di essere una superficie materiale che rimanda ad altro, una tesi per cui la *depiction* è centrale è parte dell'idea che le immagini sono segni che stanno per altro. Questa relazione può essere convenzionale – vedi N. Goodman – oppure è causale/naturale, quindi c'è una qualche relazione che ci conduce dal segno al designato. Questa tesi, comunque formulata, dispone il problema su un terreno sbagliato perché il primo punto su cui vorrei attirare l'attenzione è che **le immagini sono innanzitutto qualcosa, oggetti visivi, e non segni**. Che cosa vuol dire che sono oggetti visivi? Che la domanda che ci viene da formulare l'immagine sembra tradurcela in una prospettiva sbagliata. Così quando guardiamo un quadro la domanda "Per che cosa sta questo quadro?" è falsante, perché gioca su una ambiguità in quanto io, posto davanti a un quadro, posso chiedermi cosa sta quel quadro NEL CASO DI un ritratto o a un quadro storico, cioè posso, avvalendomi della conoscenza di un certo uso di quell'immagine ritrattistico o documentaria, chiedermi qual è il fatto reale di cui quel quadro parla. Però, anche davanti a un ritratto o un quadro storico, è sempre possibile semplicemente guardarlo e qualcosa davanti agli occhi c'è, ma non c'è un segno, c'è per esempio un certo volto ritratto, oppure una certa folla che si accalca dentro un locale o una certa battaglia; e rispetto alla domanda "di che tipo di battaglia sta parlando, per esempio di una battaglia reale, per che cosa sta questo quadro", potremmo rispondere o dire "non lo so" e naturalmente dovremmo dire che qualcosa sarebbe cambiato nel rapporto con essa, ma non tutto, e cioè alla domanda "Per che cosa sta questo quadro?", la risposta "sta per un certo evento reale" è del tutto diversa dalla domanda che si pone davanti a un segno, "per che cosa sta questa successione di grafemi" che potrebbe essere per la parola "tavolo", ma se penso che possiamo dire che non c'è nulla dietro quella successione di segni sta, dovremmo negarlo per esempio per la parola "pipiric", che smetterebbe di essere una parola, sarebbe solo una successione scritta secondo i segni del nostro alfabeto, mentre l'osservazione secondo la quale "la tela è sul tavolo di Botticelli" sta per nulla perché non esiste la

tela e tanto meno il tavolo di Botticelli, ma ciò non toglie proprio nulla al carattere di immagine dell'immagine. Allora dovremmo dire che il carattere primario della immagine è di assumere l'immagine come oggetto percettivo, le immagini ci mostrano qualcosa. Potremmo dire così, quando Wittgenstein distingue ciò che una proposizione in qualche modo dice da ciò che si mette in scena nella proposizione stessa, ciò che la proposizione rappresenta e ciò che invece mette in scena, (*Darstellen*), allora dovremmo dire così: Che anche nelle immagini innanzitutto si mette in scena qualcosa, e questo qualcosa è ciò che vediamo guardando l'immagine, ciò che vediamo è una certa configurazione, che può essere più o meno strutturata. Del resto, quando noi facciamo una linea su un muro, potremmo parlare di una certa configurazione percettiva: le immagini sono configurazioni percettive particolari. Qual è la condizione minima perché si possa parlare di una certa configurazione percettiva: una configurazione minima che si dia **come un fenomeno di "profondità apparente"**. Una immagine inizia ad essere tale quando la configurazione che vediamo su una superficie piana ha almeno questi requisiti, di avere qualcosa come una profondità apparente, dove con profondità apparente non intendo dire qualcosa come una struttura prospettica (ci sono infinite immagini che non hanno struttura prospettica!), ma possiamo parlare di immagine come quel tipo di configurazione che ci impedisce in qualche misura di disporre tutti i suoi aspetti su un unico piano percettivo. Le immagini sorgono quando ci sono fenomeni di sovrapposizione, fenomeni percettivi tali da costringerci a parlare di una dualità. Questo non vuol dire che le opere d'arte debbono essere necessariamente immagini, un monocromo di Klein, se fossero davvero monocromi, (ma in realtà non lo sono perché contengono delle aree con tonalità cromatiche differenti), non sarebbe una immagine, ma sarebbe una opera d'arte. L'immagine tale in quanto di profondità apparente inaugura un fatto nuovo perché da un punto di vista puramente percettivo ci consente di chiamare in causa qualcosa come un oggetto apparente che si mette in scena: dove c'è profondità apparente c'è una oggettività apparente, dove la parola apparente va intesa non nel senso del rimando ad una erroneità di principio, ma alla lettera, una oggettività che si manifesta in quanto tale e che si manifesta soltanto visivamente. I girasoli del quadro di Van Gogh sono oggetti meramente visivi e cioè se qualcuno dicesse di prenderli come girasoli, noi interpreteremmo questa affermazione e stenderemmo le mani verso la cornice del quadro, sappiamo percettivamente che quella che vediamo come una profondità che si manifesta è una profondità puramente visiva che è molto differente nel suo modo di manifestarsi dalla profondità ambientale nella quale normalmente siamo immersi. Ci sono molte ragioni psicologiche perché questo accade: la visione monoculare, la visione bioculare, i quadri possono rappresentare solo indici monoculari di profondità e via ma direi che immagini sono ciò che presenta profondità apparente e che mettono in scena queste oggettività apparenti, non che rimandano ad altro: i girasoli li vediamo proprio lì! Quella tela non rimanda ad altro, costruisce un fenomeno percettivo! Di qui la risposta alla posizione hegeliana, che si muove esclusivamente sul terreno filosofico e non psicologico-esplicativo, ma trovo un altro problema, e cioè se la domanda è "Per vedere quello che vedo ho bisogno di immaginare qualcosa e se con immaginare qualcosa si intende una procedura che sia analoga a quella del costruire contenuti narrativi di qualunque genere, allora possiamo dire con assoluta tranquillità che quando io guardo quel quadro per vedere quello che quel quadro mette in scena, non ho bisogno di alcun contenuto immaginativo". Non c'è bisogno di immaginare per vedere un quadro: questa è una immagine che ha una profondità apparente e consente un riconoscimento percettivo di qualche tipo. Esauriti i primi due punti, arriviamo ad un terzo punto con questa domanda: "Ma allora l'immaginazione dove è che entra a far parte del contenuto delle immagini?" Quando dobbiamo parlare di immaginazione per parlare di immagini? Credo che dobbiamo parlarne quando chiamiamo in causa che la nozione di immagine mette in scena due significati profondamente diversi del termine: un primo significato è puramente percettivo; ma quando abbiamo a che fare con un "gioco della immaginazione"? Risposta: quando usiamo le immagini, cioè quando ci rapportiamo alle immagini secondo una qualche modalità che non si ferma alla pura percezione delle immagini, ma

comporta il fatto che le immagini possano entrare in una qualche relazione rilevante con il nostro ruolo di spettatore. In calce alle *Ricerche Filosofiche* Wittgenstein scrive che “riflettere sul fatto che noi appendiamo alle pareti quadri e non, per esempio, proposizioni fisiche rilevanti”, così entrando in casa di qualcuno non vedremmo scritto per esempio che “ i corpi si attraggono in proporzione diretta rispetto alle masse ed in proporzione inversa rispetto al quadrato delle distanze” (anche se è vero!), mentre possiamo vedere la fotografia del Milan così meno rilevante, ma perché attacchiamo alle pareti fotografie (o proverbi) e non massime della fisica. L’aspetto su cui Wittgenstein vuole richiamare l’attenzione è che abbiamo un rapporto particolare con le immagini che non abbiamo e non possiamo avere con le massime della fisica, anche se in linea di principio dovremmo essere più interessati alla fisica. Se invece mettiamo i proverbi è perché evidentemente ci indicano un certo modo di comportamento che dovremmo assumere rispetto a certe verità conclamate. Il proverbio ha una funzione di commento alle nostre azioni oppure indica una massima che dovremmo seguire se fossimo saggi. Potremmo dire così ,che una immagine può servire per qualcosa, indicare una persona che non c’è più, come nella ritrattistica rinascimentale che raffigura le persone morte appendendo il ritratto al muro che sta ad indicare una spazialità altra, una localizzazione altra rispetto alla differenza vita/morte ed il quadro propone un modo per oltrepassare questo diaframma. Il quadro propone un uso “memorativo”, ma lo fa se e solo se noi investiamo ciò che vediamo di una serie di predicati immaginativi che si attagliano non alla presenza sulla tela di una certa configurazione sensibile, ma che si attaglierebbero a ciò che sembra di poter vedere e riconoscersi in quella tela stessa , quindi possiamo considerare un quadro memorativo se e solo se di fronte alla immagine che osserviamo possiamo proiettare su quella visione che abbiamo una serie di predicati all’interno di una procedura immaginativa che dice che la persona che abbiamo nell’immagine pone nel nostro spazio, pone di fronte ai nostri occhi esattamente una persona che non c’è più. Quindi la immaginazione entra nel momento in cui la raffigurazione entra a far parte di un uso in cui va al di là di un mero fatto percettivo e che rimanda alle molteplici forme di coinvolgimento dello spettatore rispetto alla immagine. Proprio come il proverbio in fondo implica un coinvolgimento nella forma che fissa la massima alla parete, così l’immagine entra a far parte di un coinvolgimento dello spettatore. Di quale spettatore? Non dello spettatore reale evidentemente, come soggetto reale in un mondo reale, che sa bene di avere di fronte a sé solo una immagine (e questo vale anche nelle dimensioni del rito: quando il selvaggio mette uno spillo nella bambola voodoo, non per questo si dimentica di avvelenarlo, perché sa che mettere uno spillo nella bambola di per sé non è efficace causalmente. Così, per esempio, quando uno strappa un manifesto con la faccia, del nostro ex-presidente del consiglio, sa di compiere un gesto puramente immaginativo. Vorrei provare a concretizzare questo punto della rilevanza della immaginazione rispetto all’immagine con due esemplificazioni molto rapide, le immagini di due quadri, il *San Marco con il Vangelo* di Mantegna, un Mantegna giovane ancora sotto l’influenza dello Squarcione a Francoforte e Il *Vecchio con il bambino* di Ghirlandaio al Louvre. Sono diverse: la I prima immagine ha coinvolgimento spaziale, la seconda temporale. Il senso dell’immagine di Marco è determinata nel momento in cui riusciamo a trasporre l’immagine da puro oggetto visivo – una tela in cui vedo apparire davanti ai miei occhi un volto, che non è reale, ma dipinto – oggetto immaginativo ed il gioco immaginativo fa presa quando questo volto appare in una certa relazione particolare con lo spettatore, in questo caso una relazione spaziale, (ed in generale le immagini hanno sempre una connotazione spaziale in quanto poste non soltanto in un luogo fisico ma in quello che potremmo chiamare lo spazio di risonanza della immagine, cioè lo spazio che è determinato immaginativamente secondo un vicino/lontano rispetto allo spettatore). Qui Mantegna rappresenta San Marco dentro una nicchia, lo pone al di là della nicchia stessa, ma pone un libro, il Vangelo, che scavalca la nicchia e che propone una sorte di figura aggettante ed allora il senso del quadro è legata al gioco immaginativo che questa configurazione spaziale ci suggerisce: il vangelo è l’oggetto che media lo spazio reale dello spettatore con lo spazio dell’immagine, è il punto di unione tra i due spazi. Il Vangelo è spinto

dallo spazio sacro dell'Evangelista verso il luogo dello spettatore: si ha il gioco immaginativo che connette allo spazio visivo del quadro, attribuendogli uno spazio che non è semplicemente percettivo. Nel momento in cui come spettatore mi metto in rapporto con l'immagine, colgo lo spazio come orientato rispetto al mio essere di soggetto che guarda da qui, dal luogo in cui mi trovo e guarda un quadro che mostra una spazialità, in questo caso particolare, che tende a mettere in questione lo spazio figurativo e lo spazio dello spettatore, per cui c'è una struttura dialogica e questo c'è solo se il contenuto percettivo entra a far parte di una dinamica immaginativa, se diventa il sostegno di un gioco immaginativo. Potremmo dire così: guarda il quadro, guarda la figura apparente che si manifesta in esso, rapportati ad essa come se il suo spazio fosse in una comunicazione possibile con il tuo, guarda quel libro che sporge come un messaggio che da quello spazio giunge al tuo. L'altro quadro è più complesso, anche più bello, molto commovente che potrebbe essere accentuato dal fatto che il Ghirlandaio lo dipinge quando l'uomo è morto da un pezzo, ne richiama un altro che rappresenta questo stesso uomo con il naso deturpato già morto, prima il pittore fa uno schizzo del morto e poi costruisce un quadro. Qui dobbiamo notare un gioco di richiami di coinvolgimento in questo caso temporale. Il quadro infatti rappresenta una volta nella forma dell'accadimento ed un'altra nella forma di un commento il mistero della vecchiaia, quello che accade quando si invecchia, il dramma della morte incipiente. Una volta è rappresentato in forma proverbiale: dietro i volti del bambino e del vecchio si intravede una finestra che come accade molto spesso nei quadri rinascimentali propone un commento alla immagine stessa, ci propone un commento alla immagine con il paesaggio verdeggianti, primaverile unito ad una montagna che si intravede bruna senza colore, che appare sullo sfondo del panorama ridente da una strada flessuosa e ripete in forma di allegoria il disegno della relazione in primo piano tra il bambino ed il vecchio. Così il bambino ora si chiede che cosa accade invecchiando: questo accade nel presente, mentre il commento è un pura allegoria, ma il quadro non può essere di mostrare una allegoria su una allegoria ma **di mostrare una relazione con dietro una allegoria** e questo vuol dire che noi dobbiamo in un certo senso da una parte essere spettatori di una allegoria cogliendo quel che si mostra nel vano della finestra (il quadro che ci mostra il senso metaforico della immagine: si invecchia e si muore), ma l'immagine ci mostra un commento che ci mette davanti ai nostri occhi qualcosa come un fatto di cui noi dobbiamo cogliere il senso, ma questo fatto dobbiamo coglierlo ora, nel presente. Ora cosa vuol dire cogliere qualcosa nel presente? L'immagine è nel presente? Ora nella realtà, non avrebbe senso domandarsi quando avviene il dialogo tra il bambino e il vecchio, perché questo dialogo semplicemente non accade mai, non avrebbe senso qualificare questa relazione come una relazione che ha una qualche connessione obiettiva con un qualche istante del tempo. Ora il bambino mette la mano sul corpo del vecchio prima o dopo un certo fatto storico passato è privo di senso, dobbiamo dire però che questa mano viene messa in questo momento in cui noi come spettatori immaginiamo che questa scena abbia luogo, perché questa è un evento di cui dobbiamo comprendere il senso, è una scena 'puntuale', mentre quello che compare dalla finestra non lo è. Un evento a cui assistiamo non realmente, ma immaginativamente. Non si tratta di una temporalità che appartiene al contenuto del quadro, non vi è dubbio che le cose stanno anche così, anche il contenuto del quadro in questo caso è temporale. Ora il quadro rappresenta qualcosa che ha a che fare con il passare del tempo, però lo rappresenta in due modi: lo rappresenta ponendo sullo sfondo una allegoria del tempo e questo deve essere spazialmente a distanza rispetto alla scena centrale perché quello che accade in primo piano davvero ha la forma dell'accadere e noi siamo costretti a pensare come se ci fosse da una parte l'allegoria e dall'altra l'evento e cioè che il bambino è raffigurato con i caratteri di pura perfezione, mentre la vecchiaia, ma l'evento è il momento dell'instaurarsi, del comprendere il fatto che ci sono questi due momenti e che c'è una relazione tra i due momenti. Il gesto del bambino è come corrispondesse ad una comprensione istantanea del fatto che si diventa vecchi, comprensione che implica una presa d'atto nel presente che è la stessa che deve fare lo spettatore che davanti a questa scena ne trae la stessa conclusione. Ora l'immaginazione è narrativa, ma questo potrebbe

insorgere un fraintendimento, ovvero che tutti i quadri sono narrativi. Larga parte della pittura rinascimentale è narrativa, ma non è narrativa parte della pittura olandese, non sono narrative le nature morte e non è narrativo un quadro di Mondrian. Allora qui narrazione in che senso? Nel senso che guardando il quadro di Mondrian che non è narrativo, però nel momento in cui cominciamo a vederlo come se fosse ossessivamente legato alla regola della perpendicolare del filo a piombo, allora cominciamo a vederlo narrativamente, cioè diciamo che quelle linee non possono che essere così, verticali e orizzontali, quando vediamo la loro disposizione come un rifiuto esplicito della capricciosità della linea mossata o della temporalità delle oblique perché le oblique non sono ancora dritte, orizzontali. È chiaro che questa osservazione non è ancora un racconto.

Osservazione di **Armando de Vidovich**: Ma non un racconto di un evento reale o possibile o fantastico ma un racconto è anche la trasformazione della superficie pittorica del quadro di Mondrian che da vela comunque intesa diventa oggetto provocatorio piuttosto che dichiarativo o di scoperta. L'immagine che leggiamo è vedere la trasformazione di un oggetto che poi diventerà immagine in qualcosa di raccontabile.

Risposta di **Spinicci**: Io sono molto d'accordo. Ma un unico punto che sottolineo è questo: la condizione per fare questo discorso è di restituire l'immagine ad una prima dimensione percettiva. Solo perché l'immagine è innanzitutto qualcosa che si dà là, nella sua autonomia, è un puro fatto percettivo, proprio per questo è possibile un gioco immaginativo. Se trasformiamo l'immagine in un segno, in qualcosa che ha una lettura che però si sottrae in linea di principio al rapporto spaziale-temporale, ma soprattutto se inglobiamo la natura percettiva della immagine cancellandone la dimensione immaginativa, se facciamo sì che l'immagine tutta sia un prodotto immaginativo, allora non possiamo più rendere conto del modo determinato con cui giochiamo con l'immagine. Mi spiego meglio: io posso dare a un bambino un ramo di una pianta e dire "in guardia gaglioffo!", e naturalmente il ramo è adatto ad essere usato come una spada perché ha la forma, la consistenza, il peso che consentono quel tipo di gestualità che si fa con la spada (parare, colpire, dare la stoccata), non lo si può fare con oggetti che abbiano una natura percettiva e fisica tale da non consentire un certo gioco della immaginazione ed i quadri in questo sono molto simili ai giocattoli specializzati che distruggono la fantasia dei bambini, cioè sono oggetti che contengono dentro di sé una molteplicità di ricette per l'immaginazione che sono scritte percettivamente. Il compito che il pittore si assume è anche questo, quello di costruire qualcosa che non determini in modo univoco ma che sorregga bene l'azione nella sua prassi. Se non fosse così la presunta libertà dell'immagine si tradurrebbe in una reale indifferenza dell'immagine e cioè l'immagine diventerebbe un mezzo che invita ad una possibile immaginazione ma che non è in grado di sorreggere l'immaginazione nella procedura che mette in atto e questo vale anche per i testi letterari, per i fatti musicali. (A questo punto iniziano una serie di interventi).

Osservazione di Anna Ciniselli: Ci sono tre elementi nella dialettica tra immagine ed immaginazione, cioè il rapporto tra un'opera d'arte, la sua comprensione ed il piacere che dà. Non è detto che la migliore comprensione dello sfondo allegorico di un quadro di Botticelli me lo faccia piacere di più, quel quadro mi piace anche senza comprenderne a fondo i sensi che contiene.

Osservazione di Mario Borgese: Se prendiamo un quadro di Mondrian non si tratta solo di un insieme di linee verticali e orizzontali, ma ci sono dei presupposti storici per cui ci sono dei significati legati alla Bauhaus, c'è la ripresa di termini platonici nella composizione del quadro. Un altro aspetto è la materia attraverso cui si costruisce il quadro perché c'è anche una tecnica da possedere. Bisogna sapere della crisi della ragione di fine '800 per cui Picasso decostruisce la prospettiva inserendo un punto di vista unico rispetto alla prospettiva di Brunelleschi basata sulla proiezione monoculare sulla linea di orizzonte ed in base ad essa si costruiscono delle finzioni di immagini. Quindi capacità tecnica e prospettiva storico-culturale (vedi differenze medioevo/Rinascimento) sono elementi attraverso cui l'artista giunge alla

rappresentazione di una immagine e dopo arriva le varie interpretazioni che dipendono dalla situazione culturale e dalla sensibilità dello spettatore.

Osservazione di Riccardo Lazzari: Vorrei inserire nel discorso anche le immagini naturali, i riflessi, per esempio la superficie di un lago su cui si rispecchiano le montagne circostanti certo ci portano su un margine di discorso un po' diverso rispetto a quello fatto finora, però forse ci fanno capire in un certo modo meglio il ruolo delle immagini rispetto ai segni. Risposte di **Spinicci:** Rispondo prima a Lazzari. Senz'altro, le immagini come i riflessi sono spesso immagini che diventano trasparenti, che noi non le percepiamo come immagini ma come un modo più diretto di parlare di un oggetto. Faccio un esempio: se guardiamo uno specchio, noi ci guardiamo allo specchio, guardiamo "noi", però è anche vero che quando Parmigianino dipinge il suo ritratto allo specchio, dipinge poi la mano in modo da far vedere un pezzo effettivo del reale nel riflesso, allo dovremmo dire che si vede il corpo ed il riflesso, quindi anche i riflessi sono immagini. Però in linea di principio, al di là di queste sottigliezze, possiamo dire che le immagini naturali ed i riflessi sono sicuramente immagini perché sono un classico esempio di profondità apparente. Se dovessi dire che cosa è da un punto di vista descrittivo la percezione di immagine direi questo: l'immagine di un quadro è tale quando una certa configurazione di una superficie mi fa vedere un fenomeno di profondità apparente. Non si riferisce ad altro, semplicemente si mostra questo e non è un segno, è un fenomeno percettivo. Per le osservazioni di Borgese, cioè che il pittore deve avere consapevolezza di nature diverse tecniche e culturali, questo è semplicemente vero, io sono lontanissimo dal pensare che la immaginazione sia una facoltà che non abbia alle spalle tecniche e cultura, che si riesca ad immaginare soltanto qualcosa che da un lato è appartenente ai limiti della nostra coscienza possibile e dall'altro ai limiti della nostra capacità concreta dall'altro e che la immaginazione sia orientata dalle nostre prese di posizione valoriali. È abbastanza interessante che se uno va a prendere la questione tecnica e ci chiedessimo come mai la prospettiva come tecnica figurativa diventa dominante, ora la prospettiva nasce non perché c'è bisogno di maggiore realismo, non è questo, perché in fondo la convergenza delle ortogonali al piano in un punto sull'orizzonte prospettico c'è già prima del '500 (vedi le figurazioni di parecchi pittori fiorentini del '400), quello che non c'era però era l'accordo con un punto esterno al quadro, questo è quello che fa Brunelleschi; il problema era quello di dire "io voglio agganciarvi allo spettatore là fuori e dirgli dove deve stare", questo è il punto nuovo, questa idea del raccordo con lo spazio esterno nasce in un processo di teatralizzazione dell'immagine, di mettere in scena e teatralizzare lo spettacolo pittorico. Questa idea di fondo è centrale nel caso dell'uso della prospettiva, poi ce ne sono altri, per esempio, c'è una raffigurazione del Guercino, *Susanna e i vecchioni*, in cui vi è una Susanna bianchissima in contrasto con i vecchioni ed uno si accorge il coinvolgimento dello spettatore, come se i vecchioni ci dicessero "Non fare il moralista tu, che non sei poi tanto giovane e poi anche tu stai facendo esattamente le stesse cose così come facciamo noi, dunque fatti guardare Susanna in santa pace" e, secondo, la distinzione tra spazio figurativo e spazio reale diventa una allegoria della pittura, altro che distinzione tra spazio sacro e spazio profano, la stessa struttura può significare tante diverse cose. Ora il punto è che non vale una struttura qualunque se vogliamo coinvolgere lo spettatore, allora ci deve essere un modo per fissare la sua attenzione, una teatralizzazione della immagine chiede una struttura percettiva. Tutto questo è vero, però l'immagine innanzitutto come fatto percettivo. Una immagine significa qualcosa nella forma di un messaggio sempre e comunque? La mia risposta è no. In che senso? Che mentre per una parola scritta, essa ha un senso se e solo se pensiamo che sia stata scritta, per cui se io sbattendo ad una porta improvvisamente sentissi declamare l'Infinito di Leopardi e dovessi dire che quello dipende da un gioco di quella porta, non direi che quella porta ha delle domande esistenziali e non direi che c'è stato alcun senso nel rumore che ho sentito, ma direi che starei sul senso di quel rumore che ho sentito, è soltanto meramente casuale che quel rumore assomigli ad un verso poetico, lo cancellerei come evento, e se all'improvviso chiudendo gli occhi avessi una immagine di un quadro come quello del Ghirlandaio, il senso di quel quadro ci sarebbe lo stesso perché un

quadro parla non nella forma di una asserzione ma in una forma di una quasi- esperienza e questo determina una differenza profonda nella modalità del suo rapporto rispetto al mittente, cioè un quadro ed una immagine mostrano qualcosa ma il fatto che le immagini mostrino qualcosa fa sì che questo qualcosa ci appaia nella forma di un contenuto possibile di esperienza, non nella forma di un “detto” da qualcuno. Quindi il rapporto tra immagine e pittore in questo caso è diverso da quello tra il poeta e la sua poesia perché una qualunque asserzione verbale non può essere casuale, se è casuale non è una asserzione, e cioè possiamo pensare che le scimmie battano a macchina la Divina Commedia senza sapere di stare facendolo, ma dovremmo dire che se non ci fosse un linguaggio all’interno creato di una comunità umana questo sarebbe un mero gesto grafico. Una immagine non parla nella forma di una asserzione, ma parla nella forma di un oggetto di una quasi-esperienza, il mondo così come lo percepiamo non ha la forma di un ‘mandato-da’, ha la forma della presenza. Sulle emozioni ed il piacere estetico: il momento estetico è l’unica vera emozione che dovrebbe avere a che fare con l’arte, il resto fa parte di una lettura ingenua (leggo le *Metamorfosi* di Kafka e partecipo al dolore di Gregor Samsa), ma credo che queste quasi-emozioni siano una condizione, cioè tanto più proviamo quelle emozioni che sono la forma del nostro coinvolgimento con il contenuto narrativo, tanto più può sorgere quell’unica esperienza che non è dentro l’immaginazione della storia ma è fuori da essa. Credo che questo capiti con le immagini: tanto più riusciamo ad entrare dentro il contenuto immaginativo del quadro, riusciamo a farne esplodere il contenuto immaginativo in qualche direzione, tanto più siamo coinvolti nel suo mondo immaginativo, tanto più proviamo emozioni, tanto più le emozioni immaginarie ti inventano delle prospettive, però è vero che certe volte che uno guarda un quadro e dice che è bello senza ulteriori conoscenze specifiche. Credo che alla fine di questo discorso si possa dire che, mentre un contenuto immaginativo del tipo letterario implichi il fatto che ci sia qualcosa come un detto che deve essere inteso, nell’immagine accade che percepiamo la capacità di sollecitare l’immaginazione; tanto più quanto le spiegazioni sono invece incapaci di riprendere quei fili immaginativi in quanto implicano innumerevoli riferimenti che ci si può perdere.

Osservazione di Gabriele Scaramuzza: solo un chiarimento su questa ultima risposta: C’è una immagine che è ‘rinvio a’ e diventa portatrice di un significato allegorico, tutto questo non basta per costituire un’opera d’arte, si costituisce come opera d’arte nella misura in cui da referenziale diventa autoreferenziale, in qualche modo si chiude dentro se stessa, poi c’è una immagine che io posso costituire come oggetto estetico, che si differenzia dall’opera d’arte ed è l’oggetto estetico che è costituito nel piacere. Il godimento estetico non è un fatto estraneo in fondo all’immagine, è un fatto che si costituisce in relazione ad un certo modo di vedere l’immagine, un modo di porsi di fronte all’immagine che è quello che è animato da un sentimento, da un piacere, da un godimento estetico.

Risposta di Spinicci: Sono del tutto d’accordo, anche se io sono per cautele non accademiche, diciamo per cautele reali, non mi sento del tutto a mio agio nel passare dalla discussione dell’immagine come un oggetto di riflessione filosofica e dell’immaginazione come oggetto di una facoltà che ampia ad una considerazione propriamente estetica. Questo comporta una ulteriore serie di domande su cui ho qualche perplessità. Quel che dici mi sembra molto giusto, di distinguere l’opera d’arte da opera di godimento estetico, ma su questo tema non sono sicuro di avere le idee chiare. Ma si ampliano le domande, per esempio “che cosa in genere va considerato opera d’arte”, mentre una volta di un’opera d’arte si diceva che è bella o brutta, adesso si dice per esempio “ma questa non è arte”, insomma sono problemi non semplici.

Osservazione di Emilio Renzi: In sostanza tu neghi che le immagini siano segni e quindi non appartengono per stare ad una definizione classica alla semiotica – tipo *aliquid pro aliquo-*, e sostieni che le immagini sono oggetti percettivi. Però non è che togliendo di mezzo una spiegazione che naturalmente è criticabile, però ha una sua ricchezza pertinenza perché distingue segno da segno, icona da simbolo e dalle figure retoriche e così via, e andando invece a porre le immagini come oggetti percettivi non è che ci si mette di fronte ad

una difficoltà di tipo conoscitivo. Come è che l'immagine in quanto oggetto percettivo, io la percepisco attraverso i sensi, la visione, l'udito, cioè non torno all'origine del discorso cioè al processo biologico che però non è che esso riguardi la semiotica e la filosofia, ma si tratta di un processo interpretativo, al di là dalla fuga in avanti della semiotica, ecco resta a questo punto una difficoltà per me. Risposta di Spinicci: Io non credo che i fenomeni percettivi siano determinati da processi semiologici in due sensi : da un lato si può sostenere con una serie di esempi che la ubriacatura della interpretazione di cui siamo stati in un modo e nell'altro artefici primi abbia davvero un suo fondamento, cioè che la percezione sia un modulo incapsulato, chiuso, presso cui le credenze non agiscono, che non abbia una natura concettuale, che tutto questo è fortemente plausibile, insomma ci sono una marea di buone ragioni per sostenere che non è vero che vediamo quello che crediamo, 'per fortuna' vorrei aggiungere, perché se questo fosse non saremmo quel tipo di animale che è riuscito a farsi i suoi 500.000 anni di Homo Sapiens, e che la percezione sia relativamente- relativamente a percentuale molto alta-, sorda alle sollecitazioni della credenza, ora noi vediamo quello che vediamo in una immagine e il fatto che qualcuno ci dica guarda che quella superficie è disomogenea dal punto di vista cromatico non cambia proprio niente e cioè il sistema della nostra percezione si dà per quello che si dà e io non credo che questo discorso che è molto complesso possa essere fatto nel senso di dichiarazioni di principio nel senso che ci sono dei modesti casi in cui si può parlare di influenza delle credenze sulla percezione, per esempio in tutti i casi in cui l'informazione è insufficiente, per esempio i casi in cui il vedere fa parte di un processo che cerca di fissare, però il punto è che in generale sembra di poter dire che la percezione arriva da sola. Allora che cosa vuol dire sostenere che quando guardo una immagine non guardo un segno? Vuol dire sviluppare una considerazione di questo genere: se qualcuno fa una traccia , un segno sulla parete, una linea sulla lavagna, quello che noi dovremmo dire è che vediamo una serie di punti molto ravvicinati sulla lavagna, e noi ***diciamo di vedere una linea fatta di punti , questa è una configurazione semplice , non è ancora una immagine***, se io però ad esempio metto questa linea sullo sfondo di un quadrato colorato, ed i punti li vedo passare sopra o dietro, secondo che gli uni occludano gli altri o viceversa, qui ho qualche cosa come una immagine e la mia domanda è: "Questo fatto implica qualcosa come una interpretazione e se sì una interpretazione di che cosa?" Di niente, perché si può mostrare che il nostro vedere in un modo o vedere in un altro non è determinato da avere il concetto di linea, il concetto di quadrato; il concetto di linea ed il concetto di quadrato derivano da qualche parte e da dove se non da figurazioni concrete, che devono dunque essere presupposte nella loro percettibilità perché abbia senso una qualunque pratica esemplificativa di quel concetto. In secondo luogo: noi abbiamo forse un nome per le infinite forme geometriche di cui possiamo distinguere le articolazioni? No, perché il nostro occhio è in grado di discriminare una quantità sterminata di forme e di colori, siamo in grado di riconoscere anche ventimila facce umane, non abbiamo ventimila nomi, inoltre siamo in grado di discriminare una quantità enorme dei colori, se prendiamo il nostro vocabolario cromatico abbiamo nomi , per esempio, se prendiamo i colori che vengono dati per le vernici, arriviamo a 300, mettiamo di arrivare a 500, max. 1000 colori, mentre noi siamo in grado di distinguere trentamila sfumature cromatiche, per le quali non abbiamo i nomi, eppure le conosciamo. Allora non è vero che i colori come le forme siano riconosciuti sulla base di un vocabolario concettuale. Vorrei dire in un certo senso una cosa più banale, il fatto che queste nostre capacità di dare dei nomi presuppongono il fatto che sia possibile esibire qualcosa come un esempio e introdurre sulla base di quel qualcosa una certa significazione linguistica. Prima c'è la esibizione concreta, percettiva, i concetti entrano a far parte del mondo, non è il mondo che è una figura che entra a far parte del concetto. Il linguaggio ha bisogno del mondo per poter significare, se non altro abbiamo bisogno di poter capire discriminando le singole parole, e prima ancora di significare qualcosa vi sono oggetti che devono essere differenziati.