

Paolo Spinicci

Immaginazione e percezione nell'esperienza pittorica

Due sono gli obiettivi che in questo saggio mi propongo. Vorrei in primo luogo raccogliere qualche argomento che ci consenta di dimostrare (o almeno di rendere plausibile) la tesi secondo la quale per vedere un disegno o un dipinto non vi è affatto bisogno del contributo specifico dell'immaginazione. Ma se per *vedere* un quadro l'immaginazione non è chiamata in causa, ciò non toglie che essa abbia un suo ruolo rilevante nell'esperienza pittorica, poiché dell'immaginazione c'è bisogno se vogliamo prendere attivamente parte al gioco che le immagini ci propongono – un gioco che può essere di volta in volta comunicativo, celebrativo, memorativo o puramente espressivo. Di qui il secondo fine che questo saggio si propone: mostrare come, una volta che si sia messa da canto la tesi secondo la quale all'immaginazione spetta il compito di spiegare che cosa crediamo di vedere in un'immagine, resti per quella facoltà un compito rilevante che concerne propriamente la funzione in senso lato espressiva e narrativa che attribuiamo alle forme figurative – un compito ampio cui in queste pagine ci si limita soltanto ad alludere, poiché di fatto esse si fermano alla constatazione secondo la quale, una volta che si sia liberata l'immaginazione da compiti che non le spettano, è possibile nuovamente chiamarla in causa in tutta la ricchezza del suo significato.

Affrontiamo innanzitutto il primo punto. Non vi è dubbio che se ci poniamo nella prospettiva del linguaggio ordinario e del senso comune la tesi secondo la quale l'immaginazione riveste un ruolo nella nostra percezione di immagini dovrebbe suonarci per lo meno strana.

Non c'è bisogno di immaginare quello che si vede bene con gli occhi e sembrano esserci molte buone ragioni per escludere che ciò che normalmente chiamiamo immaginazione operi sul terreno dell'esperienza pittorica. Su queste ragioni vorrei indugiare un poco, anche se innanzitutto è forse opportuna una riflessione metodologica di carattere generale. Forse parlare oggi di senso comune e di linguaggio ordinario può far storcere la bocca a molte persone. Vi è infatti un senso ovvio in cui il nostro discorrere di facoltà come la percezione, l'immaginazione o il ricordo e il nostro discuterne senza abbandonare il significato consueto che a quei termini attribuiamo, può sembrare del tutto ingiustificato. Vi è infatti un senso preciso che ci costringe a riconoscere che solo le scienze cognitive possono decidere che cosa propriamente percepiamo, immaginiamo o ricordiamo. L'immaginazione, proprio come la percezione o il ricordo, sono processi che avvengono nella mente degli uomini ed è solo l'indagine empirica che può decidere se e quando e come tali processi hanno luogo. Ora, dalle indagini empiriche vi è sempre da imparare e nessuna distinzione di principio può esimerci dal controllare di volta in volta che cosa ci insegnano la fisiologia, la psicologia e, in generale, le scienze cognitive, ma questo non toglie che qualche distinzione di principio si possa tracciare egualmente, e tra queste una deve essere fin da principio indicata. La percezione non è solo un processo che accade nella mente; è anche un concetto di cui ci avvaliamo nella nostra esperienza quotidiana – un concetto che ha un insieme di regole che lo sorreggono e che rimanda a una dimensione descrittiva dell'esperienza che non può essere ignorata, anche se non costituisce necessariamente il punto di arrivo delle indagini e nemmeno forse una condizione preliminare di ogni riflessione sull'esperienza. Questa dimensione c'è tanto per la percezione, quanto per la memoria o il ricordo e non vi è una ragione che ci impedisca di metterla in luce. Non parliamo a caso di percezione o ricordo, e se il nostro obiettivo è quello di mettere in luce la dimensione fenomenologica del percepire, del ricordare o dell'immaginare, allora si deve rammentare che il linguaggio di cui quotidianamente ci avvaliamo non è uno strumento approssimativo di descrizione in mancanza di un mezzo migliore, ma è – come scriveva P. Bozzi ⁻¹ il linguaggio tecnico dell'esperienza ordinaria. Ma soprattutto occorre fare attenzione a un possibile fraintendimento che

nasce da una tentazione molto forte: quella che ci conduce a credere che una diversa impostazione teorica debba tradursi nel linguaggio falsante delle sorprese. Abbiamo imparato (ed è stata una conquista di cui è davvero difficile sopravvalutare l'importanza) quanto diverso sia il mondo reale dall'immagine che ce ne facciamo sul terreno percettivo, ma sarebbe semplicemente privo di senso trasformare la constatazione del tutto legittima secondo la quale non ha davvero senso dare ai colori un posto nell'immagine obiettiva del mondo nell'invito a stupirci del fatto che l'erba non è verde o che la neve non è bianca. Un simile invito è fuori luogo perché l'erba e la neve sono oggetti che appartengono al nostro mondo percettivo e sono dunque davvero verdi e bianchi, anzi bianchissimi: il fatto poi che da questi oggetti macroscopici e alla mano ci si debba liberare se vogliamo capire come è fatto il mondo è una constatazione importante che tuttavia non giustifica la richiesta secondo la quale dovremmo considerare false affermazioni che non hanno alcuna pretesa di parlare del mondo della fisica e che hanno una loro parziale legittimità sul terreno del mondo della vita. Lo stesso accade sul terreno della nostra esperienza. Assumiamo per ipotesi che l'indagine empirica ci mostri in un futuro che non vi è alcuna differenza essenziale tra i processi dell'immaginazione e del ricordo. Una simile scoperta ci consentirebbe senz'altro di comprendere molte cose, rilevanti anche da un punto di vista filosofico, ma non ci consentirebbe di stupirci della nostra trascuratezza e non giustificherebbe l'atteggiamento di chi ci invitasse a liberarci di un errore commesso per un'ignoranza divenuta incusabile. Non ce lo consentirebbe per una ragione ben precisa: perché il linguaggio quotidiano che pone una differenza grammaticale tra il ricordo e l'immaginazione non avanza alcuna pretesa di dire qualcosa sulla natura dei processi mentali, ma fissa per esempio quali sono le conseguenze che tu mi consenti di trarre quando dici che non immagini affatto, ma ricordi un determinato evento.

Di qui, da queste considerazioni di carattere generale vogliamo muovere per chiederci se davvero ha senso dire che non *vediamo* in un quadro ciò che in esso si raffigura e se è davvero necessario attribuire un ruolo all'immaginazione in seno all'esperienza pittorica. Credo che vi siano molte ragioni che ci invitano a dare una risposta negativa. Vediamole.

In primo luogo l'immaginazione è, nella norma, un atto volontario di cui siamo pienamente consapevoli, ma non vi è dubbio che quando guardiamo un quadro di P. Claesz non crediamo di immaginare frutti, pani, piatti e bicchieri: siamo certi di vederli. O più propriamente: siamo certi di vedere un insieme di oggetti dipinti che occupano un loro luogo nello spazio figurativo; li vediamo, e non possiamo evitare di vederli, così come non possiamo non vedere la cornice di quel dipinto e la parete cui è appeso in un museo di Amsterdam. Del resto, quando camminiamo nelle stanze di quel museo vediamo molte tele e cornici e pareti, ma anche scene di caccia, paesaggi, battaglie, natiuità, ritratti e non possiamo fare a meno di vedere tutte queste cose, anche se non sempre il nostro sguardo indugia sugli uni e sulle altre. E ciò è quanto dire che i contenuti di un dipinto sembrano imporsi allo sguardo con la stessa passività degli oggetti che ci circondano. Non abbiamo bisogno di far nulla per vedere nel dipinto di Claesz un bicchiere di cristallo colmo di vino – per i nostri occhi quella scena si impone, proprio come si impongono infine altre scene che non possiamo fare a meno di vedere.

L'immaginazione, tuttavia, non è soltanto un atto volontario e consapevole: può anche modificare i suoi oggetti secondo la sua volontà. Immaginare che un ramo sia una spada è un'azione che è in nostro potere compiere: basta disporsi in una dimensione ludica e accettare di giocare a un gioco in cui duelli e stoccate abbiano un loro ruolo. Ma se possiamo immaginativamente fare di un ramo una spada, non possiamo invece vedere una spada in un ramo perché il vedere non è affatto un'azione che sia in nostro potere compiere: è uno stato che si dà o non si dà. E poi: tutti sappiamo che un ramo può servire come sostegno in molti e diversi giochi, poiché possiamo usarlo per fingere di tirare di scherma o per dirigere un'immaginaria orchestra o per agitarlo nell'aria, pronunciando una qualche formula magica. Le cose non stanno certo così quando guardiamo un quadro: non posso vedere una spada dipinta se davanti a me vi è un ramo dipinto, anche se nulla mi impedisce di immaginare di vederla.

Si potrebbe forse obiettare a queste considerazioni che vi sono quadri che possono essere visti in differenti modi, proprio come usiamo in diversi modi il ramoscello con cui giochiamo. Un quadro di S. Dalì raffigura un mercato di schiavi e lo fa in modo tale da consentir-

ci di vedere ora due suore che camminano l'una accanto all'altra, ora un busto di Voltaire. Sarebbe tuttavia un errore non cogliere la differenza che corre tra questi due casi. Afferrare l'ambiguità di una figura bi-stabile come il cubo di Necker, la scala di Schröder o, appunto, *Il mercato di schiavi con il busto di Voltaire che scompare* è un compito di natura percettiva che chiede di essere affrontato su questo terreno e che rimanda a un'attività percettiva che può raggiungere o fallire il suo scopo: può accadere che, nonostante tutti i miei sforzi, io non riesca a vedere le due suore, anche se per vederle è di solito sufficiente avvicinarsi alla tela, perché il quadro di Dalì gioca con un diverso grado della definizione delle figure che divengono per questo visibili o invisibili a seconda della distanza da cui le osserviamo. Insomma: per vedere in un identico quadro ora due suore, ora il busto di Voltaire dobbiamo metterci nella posizione giusta e dobbiamo orientare lo sguardo in un certo modo, perché è solo così che riusciamo a vedere quello che comunque ci sarebbe stato sin da principio possibile vedere. Al contrario, per fare di un ramo una spada o una bacchetta magica non c'è bisogno di tentare di vederle diversamente, né può accaderci di fallire nel nostro intento: è sufficiente cambiare giuoco.

Potremmo forse esprimerci così: in un certo senso si potrebbe dire che le immagini sono una sorta di illusione percettiva: vediamo una profondità apparente, anche là, dove non si può affatto parlare di una profondità reale. Certo, basta parlare di illusione percettiva perché qualcuno arricci il naso – e non a torto: i quadri non ci ingannano e se non crediamo che gli oggetti dipinti siano realmente tridimensionali non è perché abbiamo dovuto, per qualche ragione, ricrederci di un errore che abbiamo tacitamente compiuto, ma perché vediamo che un oggetto *dipinto* è diverso da un oggetto *reale* e se ne differenzia innanzitutto (anche se non solo) perché non gode di un'identica percepibile tridimensionalità. E tuttavia, seppur con qualche cautela, parlare di illusione non è del tutto fuori luogo poiché di fatto ciò che accade è che dove vi è una superficie bi-dimensionale vediamo uno spazio peculiare che ha i tratti di un'apparente profondità – lo spazio figurativo. Ora, sembra plausibile sostenere che le illusioni percettive sono appunto fenomeni percettivi e obbediscono dunque alle stesse regole che si fanno valere sul terreno della percezione veridica. Vediamo stagliarsi sullo sfondo il triangolo di Kanizsa in ragione delle

stesse leggi – occlusione, completamento amodale, contorni soggettivi... – che sono alla base della nostra percezione degli oggetti reali. Uno stesso ordine di considerazioni vale ovviamente per le immagini. Quando osservo un quadro di K.S. Malevich (giusto per rammentare un esempio che L. Walton discute) io vedo un insieme di figure geometriche che hanno una loro consistenza fenomenica, un loro orientamento nello spazio, un loro disporsi su *differenti* piani che sembrano scandire uno spazio che non è privo di una sua apparente profondità. Ora se vediamo così un quadro di Malevich ciò accade perché la percezione, *ceteris paribus*, obbedisce alle stesse regole che si fanno valere nel caso della percezione di oggetti reali. Vediamo aprirsi nella tela una profondità apparente per le stesse ragioni per le quali vediamo la profondità reale del nostro spazio, e sono ancora le stesse leggi del percepire che ci costringono a cogliere che nel caso delle immagini la profondità è soltanto apparente e non ha la stessa consistenza fenomenica di quella che appartiene visibilmente al mondo reale. Insomma: il modo in cui le immagini ci si manifestano è strettamente coerente con le regole della percezione visiva di cui dunque possiamo avvalerci per spiegare perché percepiamo le immagini proprio così. Basta rileggere le considerazioni che abbiamo proposto perché si faccia avanti un certo stupore. Si tratta di un'ovvietà, non vi è dubbio: vediamo le immagini in accordo con le regole della percezione – e come altrimenti avremmo dovuto vederle? Vi sono dati sensibili (una certa configurazione dei raggi luminosi che determina un insieme di impressioni sensibili) e vi è una certa resa percettiva che è coerente con le informazioni che i nostri organi di senso congiuntamente elaborano. Accade così e non può che accadere così. Quest'ovvietà diviene tuttavia meritevole di essere rammentata se pretendiamo invece di attribuire all'immaginazione un compito costitutivo nell'esperienza pittorica: non si vede infatti per quale motivo dovremmo immaginare in accordo con le regole della visione. Del resto, assumere – come fa Walton – che noi vediamo soltanto ciò che realmente sussiste di fronte a noi – la tela e le macchie di colore – e non i rettangoli e le figure orientate nello spazio che dovremmo appunto soltanto immaginare sul fondamento degli stimoli percettivi che il dipinto di Malevich ci offre, mi sembra essere soltanto un nuovo modo di riproporre ciò che un tempo si chiamava l'errore dello stimolo.

Credo che queste considerazioni colgano in larga misura nel segno, e tuttavia se vogliamo saggiare un poco più in profondità la questione di cui discorriamo è necessario soffermarsi un poco su almeno due delle ragioni che sembrano costringerci a ritenere che l'immaginazione sia un ingrediente necessario dell'esperienza percettiva e che di fatto sono state storicamente all'origine di questa tesi.

La prima ragione ci riconduce alla dualità di piani – la *twofoldness* – su cui si ritiene che la percezione di immagine si scandisca. Per R.A. Wollheim, quando per esempio guardiamo un ritratto, non vediamo soltanto un volto, ma *anche* un insieme di macchie di colore e di linee che si dispongono su una tela secondo un certo ordine peculiare – quello che ci consente di vedere ciò che il dipinto raffigura. Di qui si vuol trarre una conclusione che sembra capace di connettere la fenomenologia dell'immagine alla sua grammatica. Le immagini, si sostiene, appartengono alla categoria delle *rappresentazioni*: stanno per ciò che rappresentano. Tuttavia, quando le guardiamo, non ci inganniamo: non crediamo di essere di fronte a un oggetto reale. Sappiamo di percepire soltanto un dipinto e questo “sapere” non è il frutto di un ragionamento o di una qualche inferenza, ma di una qualche esperienza di natura percettiva. Ora – così prosegue il ragionamento – se le immagini non ci ingannano è perché noi vediamo che sono composte da pigmenti disposti in vario modo su una tela: lungi dall'essere soltanto parti dello stimolo distale, le pennellate di colore devono dunque essere componenti essenziali della percezione di immagine poiché è soltanto in virtù del loro essere percepite che è possibile comprendere quale sia la ragione per la quale noi siamo consapevoli del carattere figurativo delle rappresentazioni e non confondiamo di conseguenza gli oggetti dipinti con gli oggetti reali del nostro mondo.

A sua volta, la percezione di immagine non può essere pensata come un continuo oscillare tra due poli che si escludono reciprocamente, poiché è la coesistenza di questi due momenti contrapposti che determina il significato di quell'atto percettivo: di fronte a un quadro non possiamo vedere ora i pigmenti ora la scena che raffigura perché la coscienza di immagine non è coscienza di una scena reale e questa consapevolezza può essere acquisita solo se il volto che è davanti a miei occhi non può avanzare la pretesa di essere reale perché insieme a esso vedo che nello stesso luogo vi sono pigmenti e tela. Ne segue che ave-

re coscienza di un'immagine significa da un lato *vedere* propriamente e veridicamente i pigmenti e la tela di cui realmente consta, dall'altro *cogliere* ciò che l'immagine rappresenta – il volto per cui il ritratto sta, per esempio. Possiamo allora trarre una conclusione di carattere generale: l'esperienza pittorica deve scandirsi in una duplicità di livelli e questo perché implica da un lato la *percezione* delle componenti reali del quadro, i pigmenti e la superficie materiale che li ospita, dall'altro l'esperienza di natura intuitiva del contenuto dell'immagine.

Un'esperienza di natura intuitiva: su questo punto è opportuno indugiare un poco. Per R.A. Wollheim non si può certo negare che, quando guardiamo un quadro, ci *sembra di vedere* ciò che esso raffigura: ci *sembra* per esempio di vedere un volto di un vecchio assorto se guardiamo l'ultimo dei ritratti di P. Bembo che Tiziano dipinge a metà del XVI secolo. E tuttavia sembra essere altrettanto evidente che in senso proprio *non* possiamo vedere nello stesso tempo e in uno stesso luogo due scene interamente distinte: non posso *vedere* la tela e i pigmenti da un lato e allo stesso tempo *vedere* un volto dipinto. Due scene interamente distinte non possono occupare uno stesso campo visuale: questo sembra essere del tutto ovvio e di fatto la percezione delle figure bi-stabili ci mostra che la possibilità che una stessa base sensibile sfoci in due rese percettive differenti si accompagna a una dualità interna alla percezione che oscilla tra due oggetti che si susseguono e che si escludono reciprocamente.

Di qui un ragionamento che muove da una premessa plausibile e da una constatazione filosofica generale. La premessa dice che se è soltanto la compresenza dei due momenti che caratterizzano l'esperienza pittorica che può rendere conto della sua natura non illusoria e se effettivamente le immagini nella norma non ci ingannano, allora sembra necessario concludere che i due atti in cui si scandisce la coscienza di immagine non possono essere tutti e due a pieno titolo forme semplici di percezione visiva. Ora – ed è questa la constatazione di carattere generale – sembra essere per certi versi evidente che solo la percezione della tela e dei pigmenti appartiene alla dimensione del reale e che solo essa si integra coerentemente con l'ambiente circostante che pure è da noi percepito. Ne segue che se di una scena percepita si può a rigore parlare, questa deve avere per suo oggetto la componente reale dell'esperienza pittorica. Di qui la conclusione che

sembra necessario trarre: in un qualche senso non vediamo affatto un volto in un ritratto, ma lo *visualizziamo* o lo *immaginiamo* in virtù di un atto che concretesce sulla base di ciò che propriamente vediamo e che ha i tratti esteriori della percezione, ma non può essere un percepire in senso proprio. Wollheim parla di «vedere-in», ma nelle sue pagine è tutt'altro che chiaro se si debba intendere questa forma intenzionale come un vedere *sui generis* che confina con i processi di visualizzazione o come una forma di immaginazione vera e propria, che cresce sul terreno di un'intuizione visiva. E non è un caso che le cose stiano così: ci sembra di vedere un volto in un ritratto, ma ci sembra anche di capire che non è possibile volgere gli occhi a uno stesso angolo del mondo – la superficie di un quadro – e vedere in uno stesso istante di tempo una tela e un volto, il colore dei pigmenti sul piano e l'adombrarsi dell'incarnato di un viso.

Come abbiamo osservato, Wollheim non vuole interamente rinunciare a porre sotto l'egida della sensibilità la nostra esperienza intuitiva di ciò che un quadro raffigura e per questo parla di un «vedere in», sulla cui natura non sembra tuttavia capace di raggiungere un'effettiva chiarezza. Al contrario, Walton è disposto a pagare alla chiarezza formale un prezzo più alto e attribuisce all'immaginazione visiva un ruolo centrale nella fenomenologia dell'esperienza pittorica: noi vediamo *esclusivamente* la tela e i pigmenti, che fungono tuttavia da sostegno per un immaginare coerente che rende intuitivamente afferrabile il contenuto della scena raffigurata.

Alle tesi di Walton e Wollheim fanno eco molte altre voci che sembrano condividere l'assunto di cui discorriamo: la tesi della duplicità di livelli su cui si articola l'esperienza pittorica. Si tratta in effetti di una tesi che è stata solitamente accettata come un punto fermo nelle molte e diverse teorie della raffigurazione, ma io non credo che debba essere accettata. Tutt'altro: credo che si tratti di un errore da cui occorre liberarsi.

In modo particolare, credo che questa tesi debba essere messa da canto per una prima importante ragione: se ci disponiamo sul terreno descrittivo, non sembra essere affatto vero che noi vediamo in uno stesso istante di tempo sia i pigmenti e la tela, sia l'oggetto raffigurato, e basta dare uno sguardo a un quadro o a una fotografia per rendersene conto. Per negare questa tesi, E. Gombrich ci porge un aneddo-

to che merita di essere rammentato. Davanti a *Las Meninas* di D. Velázquez, e cioè a un quadro che sembra invitarci a riflettere sulla duplice natura delle immagini, K. Clarke cerca di catturare in un unico sguardo i pigmenti e il disegno, la tela e lo spazio figurativo, ma non c'è nulla da fare: per quanto si avvicini e si allontani dalla tela, per quanto tenti la scena con sguardi sempre diversi, di fatto il farsi avanti della presenza percettiva dei pigmenti cancella la percezione della scena raffigurata, che riesce nuovamente a imporsi solo quando la consapevolezza dei pigmenti si dilegua e le pennellate si trasformano nelle forme figurative – nella scena dipinta.

Credo che quest'aneddoto colga nel segno. E tuttavia riconoscere che Gombrich ha ragione nel negare la tesi della duplicità di livelli dell'esperienza pittorica non significa costringersi a sostenere la sua concezione illusionistica dell'esperienza pittorica. Questa tesi può essere messa da canto per due diverse ragioni. In primo luogo, negare che la percezione della componente reale di una raffigurazione appartenga al terreno descrittivo della nostra esperienza di immagine non significa negare che tela e pigmenti facciano parte dello stimolo distale della percezione e che in qualche modo determinino il risultato percettivo cui perveniamo. Quando guardo una fotografia non vedo un foglio di carta con un colore disomogeneo, ma uno spazio figurativo che ha una sua peculiare profondità e in cui si stagliano persone e cose raffigurate, ma questo fatto così evidente non significa che quel che vedo non basti per guidare la mano che intende prendere quella fotografia per riporla nell'album. Percepire un'immagine significa anche essere consapevoli del sostrato che la ospita, anche se questa consapevolezza (che pure sorge dalla percezione) non sembra fare parte del suo contenuto descrittivo, ma solo dello sfondo della percezione stessa – della sua dimensione *subpersonale*.

Vi è tuttavia una seconda ragione che ci impedisce di accogliere come plausibile l'illusionismo di Gombrich ed è la consapevolezza che ciò che percepiamo ha una sua peculiare qualità percettiva: un volto dipinto non è percettivamente identico a un volto reale e questo non solo perché la profondità delle immagini non è eguale alla profondità dello spazio reale, ma anche perché l'essere dipinti o disegnati è una *caratteristica interna e fenomenologicamente attingibile* di ciò che in un quadro si raffigura.

Su questo punto è necessario soffermarsi un poco poiché queste considerazioni ci invitano a tracciare una distinzione concettuale importante: la distinzione tra ciò che potremmo chiamare la *dimensione pittorica* di un'immagine e ciò che compete invece alla sua *dimensione figurativa*. Che cosa intendo con dimensione pittorica è presto detto: appartiene alla dimensione pittorica di un'immagine ogni singola configurazione di pigmenti che modifichi realmente la superficie della raffigurazione, rendendola capace di suscitare causalmente nello spettatore una qualche esperienza figurativa. Avremo dunque a che fare con momenti della dimensione pittorica di un'immagine tutte le volte in cui pigmenti, tracce di penna o anche soltanto il disporsi di differenti punti di luce su uno schermo rendono la superficie che li ospita da un lato sensibilmente eterogenea e dall'altro capace di suscitare nello spettatore l'esperienza percettiva di una profondità apparente. Non vi è dubbio che potremmo raccogliere ciò che appartiene alla dimensione pittorica sotto ciò che normalmente si intende quando si parla di segni pittorici o grafici, e tuttavia anche se di questo termine potremmo senz'altro avvalerci per i nostri fini è opportuno sottolineare che parlare in generale di *segni* potrebbe essere in qualche modo ambiguo, poiché nulla nella dimensione pittorica di un quadro rimanda a un nesso di designazione: gli elementi che appartengono alla dimensione pittorica non stanno per ciò che in virtù di essi si raffigura, ma sono momenti che appartengono alla dimensione dello stimolo e che hanno rispetto a ciò che si raffigura non una relazione di designazione, ma una relazione causale.

Dagli aspetti pittorici si debbono distinguere gli aspetti figurativi e cioè l'insieme delle componenti descrittivamente rilevabili nel contenuto di un'immagine che segnalano il suo appartenere a un certo tipo figurativo e a un certo stile pittorico. Quando guardiamo un quadro non vediamo la tela e i pigmenti, ma non per questo percepiamo un volto in tutto e per tutto identico ai volti che ci circondano quando per esempio siamo in mezzo a una folla: vediamo invece un volto dipinto a olio oppure un ritratto a sanguigna o al tratto, e così via. Un volto raffigurato ha una sua specifica dimensione fenomenologica: è fatto di linee tracciate in un certo modo e dire che non percepiamo la dimensione pittorica di un ritratto quando siamo rivolti alla sua figuratività non significa negare che si veda la

sua dimensione figurativa, il suo presentarci oggetti dipinti o disegnati in un certo determinato modo.

Gombrich aveva ragione: per riuscire a vedere un dipinto nella sua mera dimensione pittorica è necessario assumere una posizione particolare rispetto al dipinto – quella posizione che ci consente di tacitare per intero la sua figuratività, il suo farci vedere una qualche scena dipinta. Riconoscere questo rapporto di mutua esclusione, tuttavia, non significa che si possa vedere ciò che un dipinto raffigura senza vederne la dimensione figurativa. Se guardo l'autoritratto di V. Van Gogh non ho una visualizzazione non veridica di un volto reale e, accanto a essa, la percezione effettiva di una molteplicità di pennellate di colore che mi consente di non cadere vittima di un'illusione: vedo invece un oggetto apparente e lo vedo perché non posso non vedere che quel volto si presenta nel suo essere fatto di colori e di linee, colte nella loro dimensione figurativa e quindi nella funzione che loro spetta in quanto momenti che danno vita a una certa figurazione.

Il punto essenziale è proprio qui: quando ci disponiamo sul terreno della dimensione figurativa, linee e colori non sono macchie di pigmento o tracce di carboncino o di grafite, ma sono colti nella *funzione figurativa* che loro compete. Non ci appaiono quindi come determinazioni reali della superficie pittorica, ma come aspetti visibili di ciò che si raffigura, come parti che contribuiscono a rendere presente quell'oggettualità virtuale che prende forma nello spazio figurativo. Ancora una volta: anche nel caso dei componenti della dimensione figurativa – delle linee, delle pennellate che fanno da contorno a un volto, dei gradienti cromatici che rendono visibile un'ombra propria e quindi anche il piegarsi di una determinata superficie verso la profondità... – *sarebbe fuorviante parlare di segni* poiché anche in questo caso non ha affatto luogo una funzione di rimando, ma una diretta relazione di percepibilità. Per dirla con un esempio: l'adombramento che si manifesta in un gradiente cromatico non è un indizio che il pittore abbia disseminato sulla tela e non sta per una profondità che debba essere in qualche modo intesa, ma *rende visibile* il piegarsi della superficie raffigurata verso la dimensione della profondità. Riconoscere che così stanno le cose non significa tuttavia sostenere che non si veda la consistenza delle tempere o dei tratti di carboncino o l'incrociarsi dei tratti che rende visibile un gioco di

ombre: non vediamo la profondità reale, ma una profondità raffigurata. E ciò significa: non vediamo la dimensione reale della superficie dell'immagine – la dimensione pittorica che le compete – ma vediamo il disegno nella sua *funzione figurativa*.

Su questo punto è forse opportuno insistere ancora. Distinguere tra una dimensione pittorica e una dimensione figurativa di un disegno vuol dire sottolineare che vi è un senso in cui colori e linee appartengono al contenuto figurativo e fanno necessariamente parte della descrizione del raffigurato in quanto tale. Un disegno raffigura un uomo, ma lo raffigura proprio così: tracciando un ovale di un certo tipo e un insieme di linee che hanno una loro funzione nell'economia del disegno, ma che proprio per questo determinano il modo concreto in cui esso ci appare. La linea che in un disegno – anche il più elementare dei disegni fatti da un bambino – rende visibile un volto non ci appare come se fosse una proprietà cromatica reale del foglio su cui è tracciata: non la vediamo insomma come un *confine* più o meno spesso che separa due differenti regioni che appartengono a una stessa superficie. Non la vediamo così, ma questo non toglie che in qualche modo la vediamo; la linea che abbiamo tracciato non scompare di fronte ai nostri occhi, ma si manifesta percettivamente nel suo fungere da *contorno* di una figura, nel suo separare dunque un oggetto apparente da uno sfondo. Dire che vediamo la linea che circonda il volto come un contorno, significa asserire che la cogliamo come un discrimine che potremmo *muovere* sul foglio (anche se non rimuovere da esso): la linea che funge da contorno e che ritaglia un oggetto apparente rendendolo visibile non appartiene percettivamente alla superficie del foglio, non si dà come una linea di confine che separa due regioni della stessa superficie e che, proprio per questo, non potrebbe muoversi sul piano senza perdere la sua identità. Quella linea la vediamo diversamente: ci appare nella sua funzione di circoscrizione di un oggetto apparente che non appartiene alla superficie del foglio, ma si staglia su uno sfondo rispetto al quale può occupare differenti posizioni. E ciò è quanto dire che quando guardiamo un disegno non vediamo nella norma una tela coperta di pigmenti; non siamo tuttavia nemmeno immersi in una qualche forma di esperienza intuitiva che abbia per tema un qualche oggetto reale cui la raffigurazione potrebbe riferirsi: vediamo, invece, un oggetto dipinto

in quanto tale, un'entità essenzialmente figurativa che occupa lo spazio virtuale che si apre visivamente davanti ai nostri occhi.

Possiamo trarre di qui una conclusione di carattere generale: un'immagine ha luogo quando una superficie bidimensionale ospita una profondità apparente, ma la profondità che appare in una fotografia o in un dipinto non è identica *dal punto di vista fenomenologico* alla profondità reale, e uno stesso ordine di considerazioni vale per tutte le caratteristiche visibili degli oggetti che sul terreno figurativo ci appaiono alla luce di una corrispondente modificazione. Gli oggetti si stagliano sullo sfondo, ma non in virtù di un tratto di penna, come accade nei disegni; il cielo ha un colore che ha una sua trasparenza che non è quella dell'acquarello e delle velature della pittura a olio, e ciascuna di queste differenze – che rendono fenomenologicamente avvertibile la modificazione di immagine – rende insieme visibile la natura di ciò che osserviamo quando guardiamo una raffigurazione: non vediamo qualcosa di reale, ma un oggetto dipinto nella sua consistenza meramente fenomenica. Ne segue che per venire a capo della coscienza di immagine non è affatto necessario affidarsi a una presunta duplicità insita nell'esperienza pittorica; se le immagini non ci ingannano non è perché l'esperienza che ce ne mostra il contenuto è smentita dal nostro vedere che realmente vi è una tela e dei colori, ma perché un oggetto raffigurato ci appare simile, ma non identico a un oggetto reale. La peculiarità della percezione di immagine non riposa dunque sulla pretesa complessità dell'atto che la pone, ma sulla peculiarità del suo oggetto.

Le considerazioni che abbiamo proposto sono forse sufficienti a rendere plausibile il rifiuto della tesi della dualità dell'esperienza pittorica. Vi è tuttavia una seconda ragione che sembra costringerci a chiamare in causa l'immaginazione per spiegare la natura degli oggetti figurativi. Questa ragione sembra essere ovvia: gli oggetti raffigurati sono appunto oggetti virtuali e ci appaiono, anche se non crediamo affatto che esistano. Il loro essere non va al di là del loro essere percepiti: sembra dunque legittimo sostenere che sono entità irreali e che, come tali, appartengono al novero delle produzioni immaginative.

Che le cose stiano così sembra del resto essere confermato da una riflessione su un concetto su cui ci siamo più volte soffermati nel corso di queste considerazioni: il concetto di spazio figurativo. Ora, una

delle proprietà che lo caratterizzano è la sua separatezza dallo spazio reale, il suo porsi come uno spazio altro che appare in un luogo – il luogo in cui c'è la tela – ma che non è in senso proprio in quel luogo, né intrattiene con i luoghi circostanti una qualche relazione obiettivamente spaziale. Lo spazio figurativo è proprio là dove c'è la tela, ma la tela non è separata dallo spazio che la circonda, anche se è protetta dalla cornice: la superficie fisica della tela appartiene infatti allo spazio reale e ha proprio per questo perfettamente senso misurare la distanza che separa ogni suo punto da un qualsiasi punto della parete cui è appesa o della stanza che la ospita. Si tratta evidentemente di ovvietà, ma basta riflettere un attimo per rendersi conto che le cose mutano quando ci riferiamo non alla superficie che è racchiusa tra i quattro legni della cornice, ma allo spazio figurativo – allo spazio raffigurato. In questo caso non sembra affatto legittimo chiedersi quale sia la distanza che separa uno qualsiasi degli oggetti raffigurati dalla cornice o dalla porta che dà accesso alla stanza. Lo spazio figurativo è uno spazio assoluto che non tollera di essere messo in una qualche relazione spaziale obiettiva con lo spazio reale. Un esempio può aiutarci a comprendere meglio. Il *Paesaggio invernale* (1565) di P. Brueghel raffigura una cittadina nel Brabante: la scena ci sembra distante, come se la vedessimo dalla sommità di una collina, e ciò che può essere visto da questa tradizionale prospettiva aerea non muta certo in modo rilevante se mi avvicino o mi allontano dalla tela. Lo spazio figurativo fa centro a se stesso e non obbedisce, se non in piccolissima parte, alle regole che sorreggono i nostri movimenti nello spazio reale: l'altezza dell'orizzonte prospettico, il punto di convergenza delle ortogonali, la grandezza degli oggetti che hanno una dimensione familiare e altre simili variabili figurative sembrano avere un impatto molto più considerevole nel determinare la posizione dello spazio figurativo rispetto all'osservatore di quanta non ne abbia la posizione che egli occupa nello spazio reale.

L'assolutezza dello spazio figurativo non si manifesta tuttavia soltanto nel suo essere indipendente dalla posizione che occupa nello spazio reale: se parliamo di chiusura dello spazio figurativo è infatti anche perché nessuna scena raffigurata sembra trovare un suo possibile completamento percettivo in ciò che sta al di là della cornice. Di qui un tratto che caratterizza in profondità la scena figurativa: il suo porsi

come uno spazio che non sembra confinare con ciò che lo circonda, ma irrompe in esso, come qualcosa di interamente nuovo e altro.

Ora non vi è dubbio che la chiusura sia un tratto caratteristico dell'universo immaginativo. Le favole hanno un inizio e una fine assoluta che è sancita da un insieme di clausole di apertura ("c'era una volta...") e chiusura ("...e vissero felici e contenti") e così pure i giochi infantili che marciano in vario modo il discrimine che li separa una volta per tutte dalla realtà. Di qui la conclusione che sembra possibile trarre: se la chiusura è un tratto essenziale dei processi immaginativi, perché non sostenere che l'immaginazione abbia una sua voce in capitolo anche nel determinare la chiusura dello spazio figurativo e degli oggetti che in esso si manifestano?

Non credo che questi argomenti, che abbiamo esposto così rapidamente, siano davvero cogenti, e per una serie di differenti ragioni. In primo luogo non è affatto evidente che per rendere conto della natura peculiare degli oggetti virtuali della raffigurazione ci sia bisogno dell'immaginazione. Certo, le finzioni immaginative non appartengono alla sfera degli oggetti reali ed esistenti, ma questo ancora non significa che debba trattarsi necessariamente di oggetti immaginari; non significa questo, *se* resistiamo alla tentazione di asserire che la percezione deve sempre e comunque avere per oggetto entità reali. Certo, la percezione è un evento reale e deve quindi avere origine da un processo reale, ma la causa reale della percezione non coincide con il suo oggetto: vediamo perché la luce modifica causalmente i nostri recettori, ma ciò che vediamo non è la luce, ma la nuvola in cielo o il mare che si stende a perdita d'occhio. E ciò è quanto dire che la percezione vi è solo quando vi è un evento reale che la determina. Così, se ci si pone da un punto di vista fenomenologico-descrittivo, sembra lecito sostenere che quando guardiamo una raffigurazione vediamo gli oggetti virtuali nello spazio figurativo, proprio come vediamo gli oggetti reali che ci circondano quando guardiamo dalla finestra di casa – sempre che si possa davvero dire degli oggetti che appartengono alla nostra esperienza quotidiana che sono reali poiché tutto sembra parlare contro questa ipotesi.

Di qui la conclusione verso cui queste considerazioni convergono. Se così stanno le cose non è chiaro perché si debba ritenere più esatto e più fondato il sostenere che – quando guardiamo *La tempe-*

sta del Giorgione – vediamo soltanto la tela e i pigmenti che la ricopro. Certo, la tela c'è e ci sono anche i pigmenti, ma non è questo quello che ci sembra di vedere quando guardiamo quel quadro: vediamo infatti un paesaggio, una città bianca sullo sfondo di un cielo tempestoso, e poi ancora rovine, e un uomo e una donna che allatta un bambino. Si tratta di oggetti virtuali che non hanno natura reale e che in un senso ovvio del termine non esistono; ciò non toglie tuttavia che si tratti di oggetti peculiari che si danno in un'esperienza intersoggettiva e ripetibile. Non sono oggetti reali, ma non sono nemmeno allucinazioni o mere illusioni: sono oggetti virtuali che hanno un loro standard di correttezza e che si manifestano in modo chiaro ed evidente al nostro sguardo.

Del resto vi è una differenza rilevante tra oggetti immaginari e oggetti apparenti su cui è forse opportuno richiamare brevemente l'attenzione. Le entità fittizie dell'immaginazione sono entità *inemendabili*: posso decidere di immaginarle diversamente, ma non posso in alcun modo correggerle poiché non c'è nessuna esperienza che possa costringermi a prendere atto del fatto che l'oggetto immaginato era diverso da come l'avevo pensato. Una favola si può riscrivere, ma non si può correggere, perché non c'è un metro che ci consenta di decidere quale sia la versione esatta di *Cappuccetto rosso* o di *Pinocchio*. Diversamente stanno le cose nel caso degli oggetti apparenti: in questo caso può accadere che un'analisi più approfondita o uno sguardo da una prospettiva più favorevole mi costringa a correggere la mia prima impressione e a riconoscere che avevo visto male l'oggetto raffigurato che non è così come a prima vista credevo che fosse. Ne segue che benché la situazione non sia del tutto comparabile a quella della percezione di oggetti reali, è tuttavia possibile che qualcuno ci dica che abbiamo visto male e ci inviti a guardare meglio un dipinto che avevamo descritto erroneamente.

Infine, anche la chiusura dello spazio figurativo non sembra in ultima istanza ricondurci all'immaginazione e non è difficile scorgere quali siano le ragioni meramente percettive che la sorreggono. Lo spazio figurativo ha una sua peculiare profondità – ci appare profondo, anche se non per questo confondiamo la sua tridimensionalità apparente con la tridimensionalità reale dello spazio che circonda l'immagine. Non la confondiamo, e questo di fatto significa che non è in

generale possibile integrare lo spazio dell'immagine con lo spazio reale: da un punto di vista percettivo, lo spazio figurativo è uno spazio che si segrega e che si rivela come tale nella sua indipendenza relativa dalla posizione dello spettatore che non vede più vicina la scena dipinta quando si avvicina alla tela e che non può osservarla dal basso disponendosi sotto l'orizzonte prospettico se il quadro rende visibile una veduta aerea. Se guardo un quadro, vedo dunque uno spazio che si ritaglia rispetto al mondo cui la tela appartiene e vedo la sua non integrabilità rispetto allo spazio reale: la vedo, e non ho bisogno di fare ricorso all'immaginazione.

Del resto che così stiano le cose sembra possibile coglierlo anche se si riflette su un differente tema – il tema della trasparenza delle immagini. Un quadro può raffigurare un altro quadro in modo tale che la scena dipinta nell'uno si integri con la scena dell'altro – un fatto questo che assume una forma paradossale in un quadro famoso di R. Magritte: *La condizione umana*. Ora, ciò che può accadere tra immagini non ha luogo invece quando confrontiamo lo spazio figurativo con lo spazio reale: qui una piena trasparenza non può avere luogo perché vi è una differenza visibile tra la scena dipinta e la realtà che la ospita. Così, se dipinti come *La condizione umana* di Magritte possono raggiungere il loro obiettivo illusionistico è solo perché la porzione di paesaggio, che è nascosta dal quadro che raffigura esattamente quella stessa porzione di paesaggio, è a sua volta soltanto dipinta. Se il quadro che è racchiuso nel dipinto di Magritte coprisse non un paesaggio dipinto, ma fosse accostato direttamente alla realtà – a un paesaggio reale identico per forma e colore – la magia verrebbe meno: vedremmo infatti – e con chiarezza – lo stagliarsi di uno spazio figurativo sullo spazio reale. Vedremmo, in altri termini, un paesaggio dipinto che copre un paesaggio reale che gli fa da sfondo.

Insomma: non credo che vi sia bisogno dell'immaginazione per percepire le immagini e penso che le teorie che si fanno portatrici di questa tesi siano in realtà espressione di una tendenza, che attraversa una larga parte della filosofia moderna e che è caratterizzata da un concetto angusto di percezione e dalla convinzione che spetti all'immaginazione e alla sua natura intuitiva il compito di integrare la dimensione percettiva, per consentirle di far fronte a quei compiti che normalmente le attribuiamo. Una concezione angusta che può assu-

mere forme diverse: può vestire i panni dell'atomismo psicologico di Hume o può disporsi nel solco di una teoria della percezione secondo la quale è necessario sostenere che l'unico oggetto del percepire è il reale. L'immaginazione diviene così un vicino di casa servizievole alla cui porta bussare quando avvertiamo il bisogno di integrazioni di natura intuitiva che una qualche teoria presupposta ci vieta di cercare sul terreno percettivo.

In un *Dialogo* di L. Dolce si legge che per percepire un volto in un ritratto non vi è bisogno di nulla, se non degli occhi, e in fondo questo è quello che abbiamo detto sin qui. Ma basta spingersi poche battute più avanti nel *Dialogo* per rendersi conto che questo non significa affatto che l'immaginazione non giochi un ruolo attivo nella percezione di immagine: le raffigurazioni si usano in molti modi e se non vi è davvero nulla da immaginare quando guardiamo una foto segnaletica, è invece evidente che da immaginare vi è, e molto, quando guardiamo un ritratto e ci sentiamo interrogati dal suo sguardo o quando non possiamo fare a meno di attribuire passioni e timori a un volto dipinto. Per vedere un volto angosciato bastano gli occhi poiché è sufficiente saper scorgere una certa fisionomia espressiva; per sentirsi smuovere da quella angoscia e per sentirsi pervasi e agitati dai pensieri che la sorreggono gli occhi non bastano più: è necessaria l'immaginazione, perché solo l'immaginazione può disporre l'immagine in un contesto narrativo che l'animo di molteplici pensieri e di varie sollecitazioni emotive.

Le immagini si guardano e guardarle è sufficiente per accedere a una scena virtuale: a un paesaggio, a un volto, a una battaglia. Ciò che vediamo tuttavia non basta per definire l'uso che di un'immagine data intendiamo fare e non è sufficiente nemmeno per consentirci di assumere un atteggiamento di condivisione emotiva e di comprensione del mondo che si dispiega di fronte ai nostri occhi. Un volto dipinto può apparirci saggio e meditativo, ma è solo l'immaginazione che può consentirci di *prendere sul serio* quell'aspetto e di coglierlo nella sua vita espressiva.

È ancora una volta il *Dialogo di pittura* di Dolce a metterci sulla giusta via, quando osserva che *se* le figure dipinte parlano e ci sollecitano in vario modo questo non è solo per ciò che mostrano ai nostri occhi, ma per la narrazione immaginativa che suscitano in chi le

osserva. Così, dopo aver rammentato che la pittura è poesia muta e dopo aver celebrato la sua capacità di suscitare emozioni e pensieri di varia natura, il Dolce osserva che «*questa è imaginatione di chi mira*, causata da diverse attitudini che a ciò servono, e non effetto o proprietà della pittura» – un'osservazione questa che credo si possa interamente condividere e che suggerisce quale sia il ruolo effettivo dell'immaginazione in seno all'esperienza pittorica, aprendo così un capitolo ampio di problemi che non possiamo qui discutere, ma che meriterebbero di essere ampiamente analizzati e discussi.

Note

- ¹ P. Bozzi, *Fisica ingenua. Oscillazioni, piani inclinati e altre storie: studi di psicologia della percezione*, Garzanti, Milano 1990, p. 177.
- ² L. Dolce, *L'Aretino, ovvero dialogo di pittura* (1557), Forni, Sala Bolognese 1990, p. 110.