

**Alberto Voltolini, *Immagine*, Il Mulino, 2013, pp. 187, €14.00, ISBN 9788815244369**

*Andrea Maistrello, Università degli Studi di Padova*

Il volume si presenta come un'accurata mappatura delle teorie contemporanee dell'immagine. Nell'Introduzione l'autore specifica che le immagini di cui si occuperà sono caratterizzate da due elementi: il veicolo – l'immagine è parte dell'arredo del mondo esterno ed è pubblica – e il soggetto – ciò su cui l'immagine verte, ossia il suo contenuto figurativo. Due sono state le strategie esplicative fondamentali: i) spiegare la loro pittorialità (ciò che ne assegna il valore figurativo), considerandole una sottoclasse delle rappresentazioni (da cui dipende la loro intenzionalità); oppure ii) chiarirne la peculiare intenzionalità attraverso l'analisi della loro specifica pittorialità. L'intenzionalità e la pittorialità sono quindi considerate come condizioni necessarie e congiuntamente sufficienti affinché si dia un'immagine. Le teorie percettiviste assumono la pittorialità come funzione di una proprietà visivamente rilevante o di un qualche tipo di esperienza legata al soggetto dell'immagine in chi la osserva, mentre per le teorie semiotiche essa dipende dal modo distintivo di significare di certi segni all'interno di una data struttura simbolica.

Nel primo capitolo viene preso in esame il candidato più naturale di stampo percettivista, la somiglianza tra immagine e il suo soggetto. Questa intuizione (di cui è ricordata la storia da Platone a Pierce) è stata però sottoposta a un numero considerevole di obiezioni volte a svuotarne il potere esplicativo (nella storia recente soprattutto da Nelson Goodman). In primo luogo, una rappresentazione (perlopiù) rappresenta qualcos'altro, ossia non è, al contrario della relazione di somiglianza, né riflessiva, né simmetrica; inoltre le raffigurazioni di soggetti inesistenti (Pegaso, paesaggi immaginari) non hanno nulla a cui assomigliare; infine, ogni cosa può somigliare ad ogni altra da un qualche punto di vista. Raffinamenti della teoria hanno mirato a salvarne l'intuizione fondamentale e a mantenere la somiglianza sotto qualche aspetto quale condizione necessaria alla raffigurazione: un'immagine raffigura il suo soggetto nella misura in cui lo rappresenta e condivide con esso un certo parametro visivo oggettivo (specificatamente geometrico) come la stessa forma di contorno.

Tuttavia, la varietà degli stili pittorici ed alcuni controesempi (caricature, distorsioni) mostrano sia la difficoltà sia la necessità di mantenere un solo parametro visivo invariante tra soggetto ed immagine come unica strada aperta al teorico della somiglianza oggettiva (parametro che Voltolini individua *in nuce* nella nozione gibsoniana di informazione).

Nel secondo capitolo, la comune esperienza di vedere qualcosa in qualcos'altro (come capita di scorgere animali o scene di battaglie nelle nuvole o nelle macchie sui muri) è considerata come primitiva e *sui generis*, invece che come provocata da una qualche somiglianza. È stato Richard Wollheim a porre al centro della propria teoria una tale esperienza (vedere-in, nella sua terminologia) considerata come irriducibile e originaria. Il vedere-in spiega così facilmente la pittorialità dell'immagine, laddove la sua intenzionalità è funzione della correttezza di tale esperienza, stabilita dalle intenzioni di chi ha prodotto l'immagine. Distintivo del vedere-in sarebbe la sua duplicità di aspetti esperienziali: uno visivo (diretto) del veicolo ed uno (indiretto) del soggetto pittorico al suo interno, due tratti che costituiscono un'unica e simultanea esperienza cosciente. Le critiche a un simile approccio si sono appuntate sulla fenomenologia dell'esperienza di vedere-in (i suoi criteri di identità e i suoi confini rispetto ad esperienze immaginative) che invece che spiegare sembra ridescrivere la comune percezione pittorica, e sulla stessa possibilità di mantenere aspetti dal contenuto differente in un'unica esperienza.

Nel terzo capitolo viene indagata l'intuizione (che la tradizione attribuisce a Platone) che un'immagine produca o miri a produrre un'illusione cognitiva di ciò che raffigura. Ernst Gombrich riformula (e indebolisce) quest'intuizione di stampo illusionistico: non si tratta di essere esplicitamente ingannati dalle immagini, quanto di sapere che l'esperienza illusoria è un episodio di vedere-come "in cui si fa ricadere sotto un concetto [...] il *veicolo* dell'immagine, ossia l'immagine come particolare oggetto materiale, che in realtà ovviamente non ricade sotto quel concetto" (p.70-1). Come nota Voltolini, è opportuno chiedersi se e in che misura le esperienze visive di vedere-in e vedere-come siano compatibili. È lo stesso Wollheim (che pur ha sviluppato la sua posizione a partire dal vedere-come e dalla lettura di Gombrich) a negarlo e a pensarle come irriducibili. Tuttavia, una volta ricostruita attentamente (come fa l'autore), la controversia Gombrich-Wollheim – che

ruota perlopiù attorno alla discussione e al valore paradigmatico delle figure bistabili (come la celebre anatra/coniglio) – è riconducibile ad un fraintendimento teorico: se Gombrich è interessato al carattere interpretativo delle immagini apparentemente coercitivo quando vi si è immersi, Wollheim sottolinea che proprio questo fenomeno è il risultato di una corretta, duplice e simultanea interazione tra veicolo e soggetto. Nel quarto capitolo è presa in esame l'idea (già kantiana) che sia l'immaginazione a fondare l'immagine: la raffigurazione fungerebbe quindi da semplice supporto esterno all'attività immaginativa. La tradizione fenomenologica ha rivitalizzato proprio questo programma: l'immagine pubblica deriva la propria intenzionalità da quella (originaria) dell'immagine mentale di quel certo soggetto percepito. Nell'intreccio tra percezione e immaginazione (di cui Voltolini ben ricostruisce le complesse vicende) emerge come prominente l'attività fittizia: "produrre immagini diventa allora un modo peculiare di far finta" (p.85). Kendall Walton si è fatto carico di difendere una teoria dell'immagine proprio nel quadro di una più ampia teoria della finzione. Attraverso alcuni supporti (*props*) e seguendo alcune regole (principi di generazione) si attua così un gioco di far finta che, nel caso dell'immagine, è visivo: in virtù, cioè, della percezione del veicolo dell'immagine "si fa finta, ossia si prescrive di immaginare, che quella percezione sia la percezione del soggetto da essa raffigurato" (p.89). Walton così punta a risolvere grazie all'immaginazione il problema sulla natura del vedere-in in cui era incorso Wollheim. Tuttavia non è chiaro come la congiunzione di percezione ed immaginazione possa risultare in un'unica esperienza genuinamente percettiva e non sia invece riconducibile ad altri casi (la lettura di un romanzo, per esempio), in cui una percezione (di un testo) si accompagna ad un'immaginazione visiva (indotta da esso) della scena descritta.

Nel quinto capitolo si discute l'altro corno della teoria della somiglianza, la somiglianza soggettiva, nelle sue due versioni possibili: la somiglianza di percezioni (del veicolo e del soggetto dell'immagine) e la percezione di somiglianze (del veicolo al soggetto dell'immagine). Nella prima versione si è di fronte ad una riproposizione della somiglianza oggettiva sotto altre spoglie attraverso la somiglianza di esperienze di campi visivi (isomorfismo strutturale) tra la percezione del veicolo dell'immagine e la percezione del soggetto dell'immagine

(laddove si intende con successo produrre tale somiglianza). Nuovamente, i problemi degli oggetti inesistenti e delle caricature si riaffacciano, sebbene emendati di qualche difficoltà, con la stessa efficacia: per rendere conto della pittorialità dell'immagine la somiglianza tra le due esperienze visive sembra non bastare se non è pensata nei termini di un'esperienza di *similarità* tra il veicolo e il soggetto (sotto un qualche rispetto). Quest'idea costituisce il nucleo teorico della seconda versione della somiglianza soggettiva, che fa suo il parametro oggettivo geometrico (il contorno) discusso nel primo capitolo. Il problema delle entità inesistenti e delle caricature sembra essere così arginato: “vedere qualcosa come *F* non implica vedere che quel qualcosa è *F* e dunque che quel qualcosa sia *F*” (p.109), ossia non ne segue alcuna assunzione di impegni ontologici e permette all'immagine caricaturale di raffigurare in modo distorto il proprio soggetto (ovvero come esso *non* è). Anche in questo caso però, come nei precedenti, la teoria non sembra fornire condizioni sufficienti di raffigurazione, nel senso della sua eccessiva liberalità: se le immagini non vincolassero in qualche modo ciò che vi può essere visto, renderebbero “del tutto arbitraria l'esperienza di somiglianza-come” (p.118).

Nel sesto capitolo si considera l'intuizione (ancora di sapore kantiano) che un'immagine sia ciò che permette di riconoscere l'oggetto raffigurato come se lo si percepisse direttamente. La versione matura di tale proposta precisa che un'immagine è tale se è in grado di innescare la medesima capacità di riconoscimento che si attuerebbe se ci si imbattesse nel suo soggetto. La pittorialità dell'immagine (e la differenza sostanziale tra il vedere una tigre e vederne un'immagine) sarebbe quindi catturata dal nostro sistema percettivo: una componente (identificativa) verrebbe attivata dal soggetto dell'immagine, mentre l'altra (di guida motoria) sarebbe operativa sul veicolo (stabilendone quindi lo statuto di immagine rispetto al soggetto in carne e ossa). Tuttavia, se sono le capacità percettive umane a far sì che un'immagine sia tale, se queste mutassero, non sarebbero immagini cose che ora ne costituiscono esempi paradigmatici e, ancora più controintuitivamente, potrebbero diventare immagini cose che categorialmente non lo sono (come le rappresentazioni verbali, che per quanto articolata possa essere la nostra capacità

cognitiva, difficilmente innescherebbero il riconoscimento di ciò che rappresentano).

Il settimo capitolo abbandona la cornice percettivista ed esamina l'idea che un'immagine sia tale in virtù di peculiari caratteristiche strutturali. È Nelson Goodman, dopo Wittgenstein, il principale interprete di questa concezione: né l'intenzionalità di un'immagine, né la sua pittorialità possono essere spiegate nei termini di una somiglianza tra immagine e raffigurato. Se la lezione di Goodman, ormai acquisita nel dibattito, è che l'intenzionalità di un'immagine è derivata e perciò, in linea di principio, non vi sono in questo senso differenze tra rappresentazioni verbali e pittoriche, occorre però chiarire che tipo di segno sia un'immagine. A differenza del linguaggio, un sistema pittorico è sintatticamente e semanticamente denso e relativamente pieno (ossia ha più proprietà rappresentazionalmente rilevanti): insomma, un cambiamento, anche minimo, in un'immagine produrrà una nuova immagine. Tuttavia, la densità non sembra condizione necessaria (anche grafici e termometri sono densi) nemmeno se unita alla pienezza relativa (in cui sorge il problema di stabilire che cosa renda più o meno ricco un sistema). Voltolini mostra convincentemente che i possibili emendamenti (come quelli di John Kulvicki) di una simile proposta non fanno che riportare giocoforza ad una qualche forma di percettivismo, concludendone che solo una proficua interazione di entrambi i paradigmi può risolvere il puzzle dell'immagine.

Il libro di Voltolini è una sistematica, minuziosa e aggiornatissima ricognizione delle posizioni recenti che ha, tra i molti meriti, anche quello di non lasciar cadere all'interno di tecnicismi e controesempi la prospettiva storica e l'orizzonte filosofico complessivo. Sebbene si senta la mancanza di un capitolo conclusivo in cui si tirino le fila di tanta letteratura così ben esposta e sapientemente articolata per trarne un bilancio, il lettore ha sempre l'impressione che l'esposizione sia condotta sullo sfondo di una conoscenza saldissima della materia e di ciò che essa presuppone (la cornice di filosofia della mente e i risultati delle scienze cognitive), il che rende questo libro un riferimento centrale e una guida fondamentale al tema e al dibattito filosofico sull'immagine.