

Chiara Cappelletto

La natura finzionale dell'immagine nel confronto con le neuroscienze

Apparenza di vita e rappresentazione della realtà

Nel 1998 Alain Badiou ha indicato in *Petit manuel d'inesthétique* i paradigmi secondo cui, nella storia dell'Occidente, la filosofia ha pensato l'arte, e ne ha individuato i rispettivi complimenti. Essi sono quello platonico-didattico, per il quale la filosofia sorveglia pedagogicamente

l'arte; quello romantico-heideggeriano, per il quale l'arte compie la finitudine del soggetto, e quello classicista per il quale l'arte dà forma al desiderio e la filosofia si fa estetica. L'esercizio storico, l'incarnazione divina e l'applicazione psicoanalitica all'oggetto artistico hanno saturato questi tre schemi, lasciando una vacanza critica non colmata.¹ Di questa attuale incapacità di pensiero organico – certo non necessariamente auspicabile – si

possono riscontrare a mio avviso diversi sintomi, che reperisco significativamente non nel dominio della riflessione teorica, bensì in quello delle concrete pratiche di gestione e invenzione di quegli artefatti cui si attribuisce per diverse ragioni un valore artistico. Ne menziono in particolare due: la museificazione estesa cui qualsiasi oggetto sembra avere oggi il diritto di ambire fin dalla sua ideazione, e lo slittamento progressivo dello statuto e del ruolo della nozione di finzione fino alla recente proposta della categoria di “parafiction”. Sono processi tra loro apparentemente contraddittorii, suggerendo il primo una definizione distintiva della natura artificiale di un oggetto e il secondo, al contrario, la degradazione progressiva della stessa. Tuttavia, la museificazione permanente acquieta il potere sovversivo dell’opera, proprio come la sempre più ampia costellazione di esemplari simil-fittivi suggerisce che la clausola della “finzione senza inganno” – necessaria a un’esperienza tradizionalmente estetica – venga

neutralizzata nelle odierne pratiche fruibili, che richiedono piuttosto un osservatore partecipe quando non artefice dell’opera stessa.

Come ha recentemente rilevato Carrie Lambert-Beatty, infatti:

Tra il 1998 e il 2008 gli artisti ci hanno proposto campagne pubblicitarie per prodotti immaginari, una mostra non-realmente-censurata, audioguide pirata per musei, diversi film mai-fatti, un supermarket fasullo, inesistenti video installazioni, aborti sospetti, la messa in scena di una proposta di matrimonio, l’impersonificazione di un Papa, archivi surrogati, dubbie unità militari, una finta vacanza, un critico inventato, un storico immaginario, una scimmia truccata, un coniglio senza dubbio autentico....²

I lavori di Sophie Calle, con il loro attestato e ambiguo radicamento biografico, mi sembrano emblematici di questa tipologia di opere – penso in particolare al libro *Douleur*

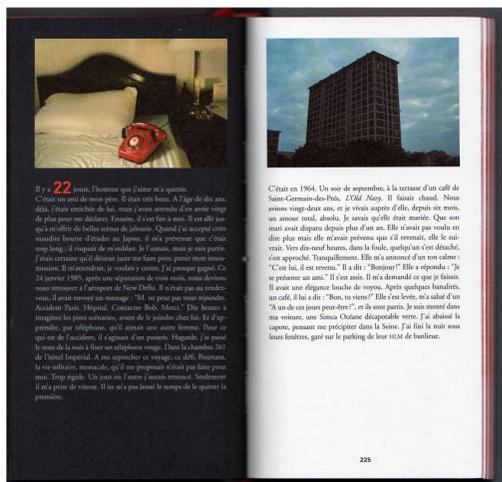


Fig. 1 – Sophie Calle, *Douleur Exquise*, Actes Sud, Paris 2003

exquise del 2003 (fig. 1) – e, con riferimento ad altri media, ricordo il fittizio realismo della serie fotografica *Winter stories* (2008) di Paolo Ventura (fig. 2) e del documentario *Flooded McDonald's* (2009) dei Superflex (fig. 3). Lavori che rivendicano al contempo la propria istituzionalizzata eccentricità di opera e una sorta di virtuale e-



Fig. 2 – Paolo Ventura, *Winter stories*, 2008

quivalenza a una vicenda plausibile, confondendo il dominio dell'esperienza estetica e quello del commercio mondano e dei suoi interessi e valori.

Tale confusione è l'espressione estrema di quella "possibilità fantastica" propria di ciascuna opera, per riprendere l'idea aristotelica secondo cui il poeta deve narrare quanto

può accadere preferendo ciò che è credibile in quanto possibile a ciò che è credibile in quanto accaduto, fino a optare per ciò che pur impossibile è verosimile rispetto a quanto di fattualmente possibile risultasse però incredibile (Ar., *Poetica*, IX). Nei casi citati tale “possibilità” non agisce però in primo luogo sul piano della narrazione, ovvero dell’invenzione dell’azione performativa – visiva, teatrale o mista che sia –, bensì su quello dell’invenzione della sua fruizione. Si colloca cioè dalla parte di chi riceve e accoglie l’opera e ne predispone l’esperienza. Tali lavori sono esteticamente possibili prima di essere racconti di vicende immaginabili: la loro plausibilità narrativa è una funzione della loro efficacia estetica, e specificamente della loro pregnanza visiva; il superamento dell’abbandono sentimentale patito da Calle è mostrato dalla progressiva evanescenza dei caratteri impressi sulla pagina: via via che si sfoglia il libro-diario nella cui seconda parte l’artista elabora il proprio lutto riscrivendo giorno dopo



Fig. 3 – Superflex, *Flooded McDonald's*, 2009

giorno il medesimo momento in cui ha scoperto che il suo amico non sarebbe più arrivato all’appuntamento, i caratteri diminuiscono non solo di quantità ma risultano più sfuocati così da scomparire del tutto insieme al dolore che raccontano. Il perturbante della vita è mostrato da Ventu-

ra grazie alla contraddizione tra il realistico nitore fotografico e i contorni e le posture innaturali e goffe dei pupazzetti che il fotografo realizza mettendo in scena delle vere e proprie ambientazioni storicamente connotate che poi ritrae. Nella messa in scena dei Superflex, la disfatta della globalizzazione si realizza man mano che l'acqua allaga il fast food facendo galleggiare patatine con il ketchup insieme a tutto l'arredamento del ristorante, creando una massa che impedisce a noi, suoi frequentatori abituali, di ripetere per via di immaginazione quei gesti e quelle azioni che ben ricordiamo di aver fatto.

Questi riferimenti possono essere assunti come cronachistiche attestazioni di una parte della recente produzione artistica, cui è ragionevole pensare di poterne contrapporre altri altrettanto persuasivi. Essi suggeriscono in ogni caso una modificazione di natura nel ruolo che l'idea del potere rappresentativo di un artefatto in genere, e in particolare di un'immagine, ha svolto e ancora svolge nelle

riflessioni loro dedicate, nel momento in cui si indaghi la plausibilità dell'opera, il rapporto tra contenuto e contesto, tra fruitore e narrazione, e in particolare il rapporto tra il suo aspetto, il modo del suo apparire, e ciò cui tale apparire rimanda. L'immagine, infatti, è per eccellenza quel luogo di mediazione in cui si incontrano il mondo per come esso è attualmente e il mondo per come potrebbe essere, le sue forme potenziali di esistenza. Al primo appartengono la materialità del supporto, la destinazione originale dell'opera e lo stile esecutivo; al secondo il potere che l'immagine ha di confermare, declinare, metamorfosare, contraddire i nostri accessi al reale. Essa è il luogo in cui l'uomo rifà il mondo *insieme* allo spettatore che la guarda. Questo incontro è stato regolato storicamente attraverso l'idea di rappresentazione. Come scrive Jacques Rancière: "Il regime rappresentativo dell'arte non è quello in cui l'arte ha per compito di produrre delle somiglianze". È semmai il regime in cui le somiglianze sono sotto-

poste a vincoli che sottraggono l'immagine

ai criteri di autenticità e di utilità normali per sottometerli a criteri intrinseci di verosimiglianza e adeguatezza. Questa separazione tra la ragione delle finzioni e la ragione dei fatti empirici è uno degli elementi essenziali del regime rappresentativo.³

Emblema tradizionale del governo di tale separazione nel dominio del figurativo è il *trompe l'œil*. Con la sua capacità di autonascondimento dell'inganno ottico, esso testimonia lo stratagemma percettivo cui corrisponde la fiducia che lo spettatore accorda all'immagine, e mostra l'ancoraggio estetico di tale attitudine fruitiva. E tuttavia, un simile emblema può essere scelto solo se facciamo preventivamente agire una concezione duplicativa della mimesis, in una prospettiva che interroga il modo in cui sia possibile ri-presentare con persuasione ottica l'aspetto

della realtà, secondo la convinzione che l'immagine citi la realtà "come se" essa stessa fosse la realtà, o meglio "come se" essa fosse quella stessa realtà che cita, in una circolarità del riferimento per la quale l'immagine risulta il sostituto di ciò cui rimanda. È su tale potere deittico dell'immagine che si fonda quel principio che "stabilisce l'equivalenza tra il fatto della somiglianza e l'affermazione di un legame rappresentativo",⁴ fondamento – secondo Michel Foucault – della pittura occidentale dal XV secolo al XX secolo. La finzione quale condizione di possibilità di una immagine artefatta, e proprio perciò "analoga", risulta dunque l'espressione di precise precondizioni estetiche ovvero, e prima, estesiologiche. Tali precondizioni sono l'invisibile dell'immagine intesa come figura, quadro, descrizione. Sono quanto, in termini wittgensteiniani, viene mostrato e non detto. Sono le condizioni formali di visibilità. W.J.T. Mitchell sembra confermare la collaborazione di condizioni di visibilità e artificio pittorico quando scri-

ve che

non potremo mai capire un'immagine se non cogliamo i modi in cui essa mostra ciò che non può essere visto. Ciò che non può essere visto in un'immagine illusionistica, o che tende a nascondere se stesso, è proprio la sua stessa artificialità.⁵

Rilevante non è però tanto il suo riferimento a una tecnica eventualmente adottata – qui l'illusionismo percettivo –, bensì alla preliminare capacità dell'immagine di mostrare l'accesso alla visione, e il suo processo, attraverso una figurazione artefatta. Da tale capacità dipende la presentazione della vita di una figura; non la vita di ciò che è convocato nell'immagine, del suo referente, secondo quanto sembra suggerire l'Alberti quando scrive:

Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti,

ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono" (*De pictura*, II, 25).

Non mi riferisco cioè alla vividezza dell'apparenza, ma al suo contrario, all'apparenza della vividezza.

Tale questione è stata sollevata fin dai *Memorabilia* di Senofonte, nel passo in cui Socrate chiede a Clitone come egli riesca a produrre nelle statue quella "apparenza di vita [*zootikon phainesthai*]" che non deriva solo dalla adizione delle parti del corpo, ciascuna delle quali è ben riprodotta nella propria giusta postura, ma dalla espressione della attività dell'anima che davvero soddisfa e seduce lo spettatore (*Memorabilia*, III x 6-8). Ancora per Platone "zoon" – essere vivente, animale – significherà immagine, come leggiamo sia nel mito della caverna (*Repubblica*, VII 515 a) che in un contesto per noi di grande importanza, il noto passaggio sulla riproducibilità di un

letto da parte dell'artigiano e del pittore in cui si indaga in che cosa consista la pittura e si propone di considerarla "arte dell'apparenza", secondo un'espressione che non significa affatto arte della superficie. Il pittore è chiamato *zoografo* e il suo dipingere è "*zoographein*": dipingere dal vivo (*Repubblica*, X 598). Senza sollevare i problemi che questa concezione della pittura pone rispetto alla vulgata di un Platone che squalificherebbe l'arte visiva per la sua deficienza epistemologica e ontologica,⁶ mi preme sottolineare come egli mostri invece di riconoscervi quella potenza vivificatrice dell'aspetto visivo, del fantasma, che sarà peraltro alla base di molte posizioni iconoclaste, essendo l'iconoclastia una prova del fatto che l'uomo vede nell'immagine artefatta una potenza di vita.⁷ Tale potenza non dipende dall'ambizione ontologica che noi attribuiamo all'immagine – dimostrandoci in questo davvero agenti di antropomorfizzazione ben prima che idolatri –, dal fatto cioè che quanto è raffigurato nella pittura e ciò

cui tale raffigurazione si riferisce si confonderebbero reciprocamente, che fantasma e paradigma risulterebbero indistinguibili.

Ora, l'idea che l'immagine possa non solo evocare, ma anche sostituire la realtà è certamente alla base dei più noti aneddoti sull'origine della pittura. Plinio il Vecchio racconta del convincimento diffuso tra i Greci secondo i quali la pittura sarebbe nata dall'uso di tracciare il contorno dell'ombra di un corpo umano (*Naturalis Historia*, XXXV, 15), così come riferisce della gara tra Zeusi e Parrasio, in cui il primo dipinse acini d'uva tanto realistici che gli uccelli li beccarono, mentre il secondo dipinse una tenda così ben fatta che lo stesso Zeusi chiese di sollevarla per vedere il dipinto (*Naturalis Historia*, XXXV, 65). Se ricordiamo poi il mito di Narciso, la pittura e il suo destino sembrano legati a una concezione dell'immagine speculare, bidimensionale, percettivamente riproduttiva e che compete con la realtà. Così facendo essa perde però la

propria essenza. Come afferma Gottfried Boehm: “Il vero trionfo della pittura consiste, secondo la logica di questi aneddoti, nella sua stessa dissoluzione. Il pittore è idealmente un iconoclasta”,⁸ in un senso qui opposto a quello suggerito dallo *zoographeia* platonico. Una pittura che miri a certificare il mondo, tradisce la propria natura specifica: si squalifica mettendosi al rango del proprio modello. Questa ultima affermazione può sembrare quantomeno avventata per chi venga, come noi veniamo, da una cultura dell’immagine radicata nelle posizioni iconofile discusse al II Concilio di Nicea, attente a evitare che legno e colori venissero *innalzati* a uno statuto superiore. Negli atti leggiamo infatti che “colui che guarda l’icona, una tavola riempita di colori con arte, non trae la somiglianza dalla tinta ma è condotto alla visione del prototipo.”⁹ L’immagine sensibile sarebbe medium verso ciò di cui è immagine, e mai destinatario principe e diretto del nostro sguardo, e proprio questa sua valenza la proteggerebbe da

ogni possibile fraintendimento. Tuttavia, che si intenda l’immagine come efficace memento dell’invisibile corpo divino o come divertente trucco percettivo, in entrambi i casi la si perde di vista. L’idea che una qualche configurazione di segni e colori sia via d’accesso per un mondo altro e analogo a quello dell’esperienza sensibile è possibile solo per un osservatore dimentico di avere di fronte un’immagine sensibile e di volta in volta specifica. Quanto poi al *trompe l’œil*, esso funziona per “un solo occhio in un punto di osservazione fisso e con un campo visivo limitato”,¹⁰ funziona cioè se chi guarda si trova in una condizione fruitiva non solo di difficile realizzazione e di ancor più difficile mantenimento, ma a sua volta artificiosa. Il credito che noi diamo alla qualità traduttoria, metaforica dell’immagine è dunque espressione dell’adesione preventiva a un’idea gerarchica del rapporto tra immagine e realtà, prima di essere in qualche modo esplicativo del suo effettivo funzionamento.

Proviamo allora a riconsiderare l'aneddoto di Zeusi e Parrasio, prendendolo un poco più alla lettera, senza leggerlo retrospettivamente alla luce della potenza epistemologica del paradigma rappresentativo. Ciò che fanno gli uccelli è *andare verso* gli acini d'uva per *beccarli*; ciò che fa Parrasio è *andare verso* la tenda per *afferrarne* un lembo e *tirarlo* verso l'alto. Se l'occhio del pittore ha la capacità di trasformare le forme in figure, i corpi in apparenze, l'occhio del fruitore ha la capacità di fare il percorso inverso, di intendere una figura per una forma, per un corpo. Se allora chi osserva un quadro non tenta di inserirvi la propria mano è perché conosce lo statuto dell'immagine, diffidando con ciò proprio della sua efficacia visiva. Se ne ha la prova quando si tenti di ricongiungere l'esperienza ottica e quella tattile una volta che esse siano state separate, come accade tipicamente nel noto esempio del bastone diritto al tatto e che immerso nell'acqua risulta spezzato alla vista. Come rilevava a ra-

gione Johann Gottfried Herder in *Plastica* nel 1778:

Se l'asta nell'acqua sembra spezzata, e la mano si protende verso il posto sbagliato, qui non è certo questione di un inganno dei sensi, poiché non posso afferrare un'immagine come tale. Ciò che io vedevo allora era una vera, effettiva immagine su una superficie effettiva; soltanto ciò verso cui stendevo la mano non era vero: chi vorrebbe prendere in mano un'immagine su di una superficie?¹¹

L'impossibilità di afferrare un'immagine, che tanto avrebbe frustrato i protagonisti dell'aneddoto pliniano, è volta in positiva condizione di fruibilità dalla cornice finzionale, dal "come se", che sanziona la non collaborazione effettiva dei sensi e conferma la priorità della vista, senso della distanza frontale e della condivisione pubblica.

Immagine vista e immagine artefatta

Tuttavia, cosa accadrebbe se l'accesso all'immagine in quanto tale non fosse vincolato allo stratagemma compositivo, alla seduzione dell'apparenza di realtà, ma dipendesse da una potenza estetica interna all'immagine stessa, a ciò che essa *mostra*? Se l'artificialità di cui parla Mitchell non fosse l'espressione artefatta dell'imitazione del reale, ma quella che chiamerei piuttosto "artificialità performativa", del tutto indipendente dal fatto di essere agita da una immagine figurativa o astratta? Se la finzione non fosse dunque un dispositivo per il quale trattiamo un'immagine come se fosse reale, ma proprio al contrario *come se non* lo fosse, nonostante la somiglianza percettiva e il valore patico? Proverò a indicare alcune linee di risposta, difendendo la tesi che le immagini ci mostrano la valenza poetica della mimesi e non quella mimetica. Riprendo dunque il principio di realismo sopra menzio-

nato, considerandolo però alla luce della sua capacità non di rappresentare, ma di far sentire. Michel Fried descrivendo *Cemetery among trees, with an open grave* (1846-47) di Menzel rileva che il dipinto ci conduce a proiettarci nell'immagine come se il nostro corpo vi si trovasse coinvolto, perdendo il senso della differenza tra la scena dipinta e la condizione in cui ci troviamo effettivamente.¹² Fried non ripropone semplicemente la posizione già espressa da Heinrich Wölfflin in *Psicologia dell'architettura*, secondo cui

le forme fisiche possono risultare caratteristiche solo nella misura in cui noi stessi possediamo un corpo. Se noi fossimo delle entità puramente ottiche, il giudizio estetico del mondo fisico ci sarebbe precluso.¹³

Non si tratta cioè di discutere la potenza dell'immagine nei termini di una analogia tra forza plastica e forza vi-

vente, nei termini di una relazione empatica per la quale lo schema dell'artefatto con le sue linee di tensione energetica e il nostro schema corporeo si corrispondono e si confermano reciprocamente.¹⁴ Stante la comprovata capacità dell'immagine di emozionare, se vincoliamo il suo potere poetico alla sua virtuosità formale e da qui alla sua efficacia psicologica, obliteriamo infatti lo scarto specifico tra la manipolazione artificiale del sensibile e le variazioni della qualità dell'esperienza vissuta indipendentemente da sollecitazioni estetico-artistiche. Ciò che vorrei invece mettere in luce è proprio tale scarto: come si realizza la dissomiglianza dalla realtà nell'immagine, in particolare in quella mimetica?

Il comportamento di Parrasio e quello del fruitore dell'arte di Menzel a ventitré secoli di distanza indicano che l'immagine visiva mobilita il corpo fenomenico inteso come facoltà di prendere, avvicinarsi, spostare. Diversi studi neuroscientifici confermano oggi la forza di questa

esperienza. In particolare gli studi sui neuroni specchio iniziati negli anni Novanta hanno individuato prima nella scimmia e poi nell'uomo una popolazione di neuroni che scaricano – con diversa intensità – sia quando un uomo compie un'azione sia quando egli vede compiere la stessa azione o un'azione molto simile da un altro soggetto non necessariamente della sua stessa specie né del suo sesso. L'azione può coinvolgere o meno oggetti e può essere orientata o meno a uno scopo. Questo scopo può a sua volta essere reale o fittizio. Il meccanismo a specchio sembra fornire il sostrato neurologico per la comprensione delle azioni altrui, poiché l'osservatore simulerebbe in se stesso quanto osserva senza eseguirlo effettivamente, riconoscendo l'intenzione motoria messa in atto dal soggetto osservato.¹⁵ Alla luce dell'attività dei neuroni visuomotori – definizione più precisa di “specchio” che suggerisce erroneamente la duplicazione dell'azione osservata –, la vista risulta dunque il medium sensibile del corpo cinetico,

l'agente di animazione dello spazio del soggetto. Vedendo partecipo corporalmente a quanto osservo, lo vivo in me attualizzando quella "illusione di vita" che mi seduce. La vista non è perciò il senso dell'immagine, ma il senso della metamorfosi che l'immagine produce nel suo fruitore.

Proprio la simulazione corporea dell'immagine ripropone però il tema dello scarto tra realtà e finzione sancito dalla cornice e quello del suo eventuale superamento. Alcuni studi pioneristici sembrano infatti suggerire di considerarlo inessenziale alla fruizione dell'immagine visiva anche artistica. David Freedberg e Vittorio Gallese¹⁶ hanno avanzato l'ipotesi che in virtù dell'attività del meccanismo a specchio uno spettatore reagisca a un dipinto *come se* si trovasse a osservare un'azione effettiva, non solo nel caso in cui l'immagine raffiguri realisticamente azioni, intenzioni, oggetti e gesti impliciti, come nel *San Tommaso* di Caravaggio (fig. 4) in cui l'indice di Tommaso entra nel costato di Gesù e lo perlustra con insistenza,



Fig. 4 – Caravaggio, *Incredulità di San Tommaso*, 1600-01

ma anche nel caso in cui nelle immagini tanto astratte quanto figurative sia riconoscibile la traccia materiale del gesto creativo dell'artista, di Lucio Fontana (fig. 5) che squarcia la tela, di Jackson Pollock che vi danza sopra; nel caso cioè in cui sia visibile l'impronta del corpo che ha agito venendo a contatto con la superficie materiale dell'immagine e che agendo ha messo in moto quello che

sarà il nostro processo di visione. Potremmo aggiungere come esempi i lavori di Giuseppe Penone (fig. 6), che imprime l'impronta del proprio corpo steso o accasciato su mucchi di foglioline secche o masse di argilla, e le antropometrie di Yves Klein (fig. 7). Soffermiamoci sull'idea dei due studiosi, che chi osserva una immagine figurativa possa fare esperienza al contempo della sua natura sensibile e della sua valenza rappresentativa, che fenomenologia e iconologia dell'immagine si concostituiscano.

Si noti che nei lavori sui neuroni specchio i neuroscienziati non si riferiscono a una immedesimazione del fruitore nel soggetto psicologico raffigurato che agisce o subisce l'azione, ma all'adesione del fruitore a un corpo coinvolto in una esperienza cinestetica e sensoriale: noi sentiamo la sensazione, simuliamo la relazione tra i corpi viventi e/o in immagine che osserviamo. Potremmo dunque considerare la vista come il grado zero del tatto e reciprocamente il tatto come il grado zero della vista. Non ipotizzo una

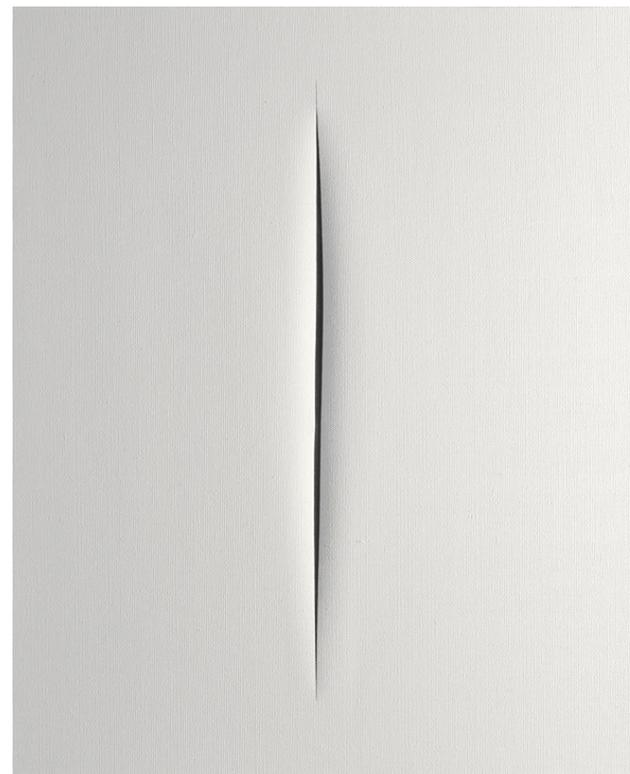


Fig. 5 – Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1968



Fig. 6 Giuseppe Penone, *Soffio di foglie*, 1979

struttura vicaria dei sensi; intendo piuttosto la visione come visione del corpo – tramite il corpo e nel corpo –. Diverse obiezioni possono essere sollevate all’uso di dati neuroscientifici per la comprensione dei processi di fruizione nell’arte visiva. Innanzitutto, ancorare neurobiolo-



Fig. 7 – Yves Klein, *Anthropometrie* 1960

gicamente la fruizione delle immagini non comporta la neutralizzazione della loro valenza simbolica? Non rende l’immagine un mero target ottico e l’osservatore una sorta di obiettivo fotografico che dà risultati la cui validità è genericamente statistica? Non trasforma l’immagine in un

atto di persuasione visiva e l'estetica in una retorica della persuasione che, al più, verifica la strategia compositiva degli artisti? Soprattutto, l'immagine non viene così intesa meramente come ciò che è "visto", con il risultato di ignorare la sua iscrizione nella storia e di tacitare la sua natura conflittuale, polemica, e così il suo potere specifico? A tali perplessità si può obiettare che individuare un archivio finito di reazioni estesiologiche all'arte permette di riconoscere meglio gli sguardi singolari e le differenze culturali, ma con ciò non si risolve il timore che una concezione neurobiologica dell'immagine possa trascurare gravemente il fatto che essa è un agente storico, simbolico e culturale. A mio avviso, e senza considerare le ragioni per cui i neuroscienziati ritengono l'arte un ricco catalogo di test, i contributi neuroscientifici allo studio dell'immagine trovano uno spazio di influenza anche per quella vacanza di pensiero organico sull'arte denunciata da Badiou, indipendentemente dal contributo degli studi

di teoria dell'immagine. Essi infatti sembrano poter rivendicare l'ambizione di un sapere stabile e in larga misura transtorico¹⁷; è un'ambizione ardita, non fosse perché tali studi non interrogano affatto l'immagine visiva artefatta in quanto tale, bensì la risposta a una certa configurazione visuo-spaziale in condizioni date. Tuttavia essi contribuiscono a indagare un tema classico della letteratura filosofica e storico-critica, ovvero la collaborazione di vista e tatto nella fruizione estetica, e proprio la naturalizzazione dell'oggetto di indagine – qui l'immagine artefatta – nel setting sperimentale consente a mio avviso di individuarne per contraccolpo la specificità finzionale.

Riformuliamo ulteriormente la questione del realismo in un'immagine figurativa, dopo aver menzionato il realismo iconico degli aneddoti pliniani e il realismo percettivo suscitato dai lavori di Menzel. Nel 1896 Bernard Berenson pubblica il suo lavoro sulla pittura fiorentina in cui rimarca la predominanza della pittura di figura che aveva in

Giotto (fig. 8) il massimo rappresentante, in grado di suscitare con i suoi dipinti, in particolare di figure umane, “una più intensa impressione di realtà e somiglianza col vero che non la realtà stessa.” Tale impressione a giudizio di Berenson vale ancora, indipendentemente dal fatto di conoscere assai meglio l’effettiva l’anatomia di un corpo. Giotto riusciva nell’impresa perché eccitava potentemente il “senso tattile” del fruitore, adempiendo così al compito proprio del pittore: “Poiché io devo avere l’illusione di toccare una data figura, devo avere nella palma della mano e nelle dita, l’illusione di stimoli muscolari corrispondenti alle varie proiezioni di questa figura stessa, prima che io possa assumerla come reale”. Ciò che conta nell’arte pittorica è infatti “stimolare la coscienza dei valori tattili; affinché il dipinto valga almeno l’oggetto rappresentato”.¹⁸ Così facendo la pittura supera la propria costrizione alla bidimensionalità – punto sottolineato da Berenson –, costruendo in immagine quella terza dimen-



Fig. 8 – Giotto, *San Francesco riceve le stimmate*, 1300 ca.

sione che noi decifriamo nella realtà.

Se l'analisi dello storico dell'arte si fermasse qui, potremmo ritrovarvi una versione preliminare di quanto affermerà molto più avanti il neuroscienziato Semir Zeki, il quale nel suo articolo pionieristico sulla neuroestetica *The neurology of kinetic art* del 1994 avanza l'idea che “quando esegue un'opera d'arte, l'artista intraprende senza saperlo un esperimento per studiare l'organizzazione del cervello visivo. [...] Proprio come i fisiologi hanno fatto in modo di identificare le aree visive nella corteccia cerebrale specializzate per il movimento visivo, così gli artisti, attraverso i loro esperimenti, hanno sviluppato senza saperlo una forma d'arte apparentemente fatta su misura per una stimolazione ottimale di queste aree visive.”¹⁹ Ciò che soprattutto preme a Berenson è però il fatto che un dipinto che solleciti l'immaginazione tattile possiede il fascino di una “realtà perennemente intensificata.” In altri termini, la pittura eccede la realtà in quanto tale proprio per la

sua capacità di sollecitare estesiologicamente il fruitore in un modo che nelle correnti prassi di commercio mondano risulta attutito. È in quanto arte, e non come semplice immagine, che la pittura stimola l'immaginazione tattile del fruitore, invitandolo a muoversi nello spazio – il tatto è il medium del movimento – e offrendo in tal modo “un piacere genuinamente artistico: separato cioè dal suo interesse come simbolo.” La pittura in quanto arte simula la realtà accrescendone l'esperienza e così facendo ci potenzia in quanto essere sensibili: “L'eccitamento della nostra immaginazione tattile ci rende consapevoli dell'importanza del senso tattile nel nostro funzionamento fisico e mentale; e facendocene sentire meglio provvisti che non avremmo creduto, accresce il senso delle nostre capacità.”²⁰

Ne *Il potere delle immagini* del 1989 Freedberg critica la posizione di Berenson proprio per l'insistenza che questi mette nel sottolineare che “è a causa dell'arte che si prova

un maggior piacere nell'oggetto dipinto che nell'oggetto in sé. [...] In un senso mistico e leggermente assurdo, è l'arte che 'accresce la vita'.²¹ Per entrambi gli storici dell'arte e per Freedberg in particolare tema centrale della questione è l'emozione. Non è però questo che mi preme evidenziare qui, quanto il rapporto tra immagine e immagine artistica. Abbiamo visto infatti da un lato che gli studi neuroscientifici sembrano rendere pretestuosa questa differenza e dall'altro che proprio questo rischio è quanto viene fortemente paventato dagli umanisti. Freedberg stesso ritiene d'altra parte che la nozione di arte sia relativamente poco interessante rispetto a quella di immagine²². In un recente articolo egli dà conto di un esperimento ideato con Fortunato Battaglia: si tratta della stimolazione elettrica della zona somatotopica della corteccia motoria dell'uomo corrispondente al polso, che reagisce sollevandosi. La presentazione ai soggetti testati di un dipinto in cui è raffigurato il medesimo movimento, come nella *Cac-*

ciata dall'Eden di Michelangelo alla Cappella Sistina, sembrerebbe consentire una minore somministrazione di corrente per indurre il medesimo movimento; ciò è accaduto anche nel caso di una sequenza filmica, ma non in quello di una fotografia del gesto.²³ Senza soffermarmi sulle molte variabili coinvolte in un simile esperimento, sembra se ne possa evincere che la visione di una immagine artistica contribuisce in un modo specifico a suscitare reazioni motorie nel fruitore. Questa prospettiva di indagine può senz'altro aprire interessanti ricadute in ambito terapeutico, tuttavia a meno di non mirare a una ontologia dell'immagine assoluta, trascura volutamente la specifica artificialità della immagine artistica che può accompagnare tanto una immagine figurativa quanto una immagine astratta, e con artificialità intendo finalmente la potenza di creare eventi di fruizione privi di conseguenze fattuali ma virtualmente analoghi a quelli di cui si può avere esperienza nella vita vissuta e selettivamente più

intensi. Ecco che Berenson poteva davvero ritenere che l'arte potenzia la vita.

Per questo, inoltre, sostenere il realismo tattile e motorio di un'immagine non significa porre un'equivalenza tra la sua struttura visibile e la struttura spaziale dell'ambiente, e non solo perché proprio alcuni recenti studi neuroscientifici sembrano dissuadere da una simile conclusione, mostrando che “il potere di un oggetto di dare automaticamente il via a un'azione è strettamente legato alla possibilità *effettiva* che un individuo ha di interagire con esso”²⁴. Marcello Costantini et. al. lo affermano in seguito a un setting sperimentale in cui sono state studiate le circostanze in cui si realizza quanto James Gibson ha chiamato *affordance*. Un oggetto ha un'affordance quando è disponibile a essere colto intellettualmente, sensibilmente e materialmente nel modo che gli è proprio – e che non gli è necessariamente né esclusivo né esaustivo – da un soggetto inteso come insieme di corpo, intenzioni e intelletto

insediato in un ambiente. L'idea alla base di questa prospettiva è che “l'eterocezione è accompagnata dalla propriocezione – percepire il mondo è co-percepire se stessi.”²⁵ Proprio la nozione di affordance consente a mio avviso di meglio comprendere la specificità dell'immagine artefatta. Gibson intende con essa una capacità performativa degli oggetti la quale include ma supera l'idea che essi possiedano “qualità”. La mia proposta è che l'immagine artefatta al contempo confermi l'affordance per via di simulazione e la contraddica quanto all'esperienza vissuta che ne abbiamo in virtù della sua natura finzionale.

Quanto alla conferma per via di simulazione, in ambito neuroscientifico Gallese ha proposto che, “quando viene presentato uno stimolo visivo, esso evoca direttamente la simulazione dello schema motorio congruente che, indipendentemente dal fatto che l'azione sia eseguita o meno, mappa la posizione dello stimolo in termini motori.”²⁶ “L'osservazione di un'azione causa automaticamente

nell'osservatore la ri-esecuzione simulata della stessa azione."²⁷ Questa attività simulatoria è incarnata "non solo perché è realizzata neurologicamente, ma anche perché usa un modello corporeo preesistente nel cervello e perciò coinvolge una forma non proposizionale di autorappresentazione."²⁸ La concostituzione di vista e tatto e gli studi sperimentali che la confermano invitano dunque a pensare che l'immagine non venga tanto vista dall'occhio quanto sentita dal corpo di un osservatore vivente, tanto che si può parlare a mio avviso di una "immagine incorporata."²⁹ Questo può forse dar conto della citata capacità dell'osservatore di intendere una figura per una forma, di ritradurre una silhouette in un corpo. L'immagine è una forma dinamica che performa il proprio osservatore e perciò essa possiede la capacità eminentemente estetica di creare l'apparenza della vividezza. Tale processo accade non grazie, bensì indipendentemente dal realismo della sua fattura. Nella imprecisa anatomia di Giotto c'è non

solamente una conoscenza approssimativa del corpo, ma una indifferenza alla sua effettiva struttura fisica. Quanto poi all'idea che l'immagine contraddica la realizzabilità della simulazione, si comprenderà meglio svolgendo ulteriormente il caso del *trompe l'œil*: tale artificioso e instabile inganno percettivo suggerisce al fruitore non tanto la falsa rottura della superficie materiale che gli si para davanti, quanto la trasformazione di un'occlusione spaziale in uno spazio che egli può percorrere virtualmente, come il Tommaso caravaggesco suggerisce la penetrabilità del corpo di Gesù per me che lo guardo qui e ora. In altri termini, l'idea che la visione sia legata al movimento porta a non ritenere l'osservazione di un'immagine come un rivedere, un vedere al passato ciò che si è già visto nella realtà: vedere un'immagine artefatta è sempre un atto originario, ed è proprio per tale originarietà estetica esperita a ogni incontro che l'immagine dipinta è *come se non fosse* la realtà. Essa è capace di mantenere in atto quel no-

stro esercizio di visione che ci consente di esperire virtualmente tutte le possibilità che ci si aprirebbero oltre la tela, in quel mondo che ci appare così vivo e a portata di mano – e che nessuna immagine in 3D potrà mai suggerirci con tanta libertà –; è capace di *non* portare a compimento quella relazione che l’affordance suggerisce e invita a perseguire, che sia afferrare un mela o seguire il buio oltre il taglio della tela. Non di frustare la nostra voglia di afferrare le cose del mondo si tratta, dunque, ma della libertà di afferrarle ogni volta originariamente radicandone l’esperienza nel nostro corpo vivo in una dimensione dello spazio altra rispetto alla distinzione di spazio personale, peripersonale e extrapersonale, ovvero in una dimensione virtuale che presenta il grado zero di ogni possibile cornice finzionale.

NOTE

¹ Si veda A. Badiou, *Inestetica* (1998), a cura di L. Boni, Mimesis, Milano 2007, in particolare il capitolo “Arte e filosofia”.

² C. Lambert-Beatty, *Make-Believe: Parafiction and Plausibility*, in “October”, 129, estate 2009, pp. 51-84, qui p. 56.

³ J. Rancière, *Il destino delle immagini* (2003), introduzione di R. De Gaetano, Luigi Pelegrini Editore, Cosenza 2007, p. 168.

⁴ M. Foucault, *Questo non è una pipa* (1973), tr. it. di R. Rossi, SE, Milano 1988, p. 46.

⁵ W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986, p. 39.

⁶ Per la critica a questa tradizione di lettura, si veda S. Halliwell, *L'estetica della mimesis: testi antichi e problemi moderni* (2002), a cura di G. Lombardo, tr. it. di D. Guastini, L. Maimone Ansaldo Patti, Aesthetica, Palermo 2009, p. 58.

⁷ Si veda D. Freedberg, *Iconoclasts and Their Motives*, Maarssen, Gary Schwartz 1985.

⁸ G. Boehm, *Il ritorno delle immagini* (1995), in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Cortina, Milano 2009, pp. 39-71, qui p. 62.

⁹ Si veda *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, a cura di L. Russo, Aesthetica, Palermo 1999, p. 45.

¹⁰ J.J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (1986), tr. it. di R. Luccio, Il Mulino, Bologna 1999, p. 420.

¹¹ J.G. Herder, *Plastica* (1778), a cura di G. Maragliano, Aesthetica, Palermo 1994, pp. 43-44.

¹² "It leads us to project ourselves as if corporeally onto the nearest portion of the scaffold (say between the near end and the upward-poking ladder), or at least to lose firm hold of the distinction between our implied situation (at a window looking out, or at any rate physically separated from the scaffold) and the depicted scene" (M. Fried, *Menzel's Realism. Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, Yale University Press, New Haven and London 2002, p. 34. Si veda E.J. Esrock, *Embodying Art: The Spectator and the Inner Body*, in "Poetics Today", 31:2, estate 2010, pp. 217-250).

¹³ H. Wölfflin, *Psicologia dell'architettura* (1886), a cura di L. Scarpa e D. Fornari, et al./ edizioni, Milano 2010, p. 16.

¹⁴ Si veda A. Pinotti (a cura di), *Estetica e empatia*, Guerini, Milano 1997.

¹⁵ Vedi G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Cortina, Milano 2006.

¹⁶ D. Freedberg, V. Gallese, *Movimento, emozione ed empatia nella esperienza estetica* (2007), in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Cortina, Milano 2009, pp. 331-351.

¹⁷ J. Onians, *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, New Haven-London 2007.

¹⁸ B. Berenson, *Pittori fiorentini* (1896), in *I Pittori Italiani del Rinascimento*, tr. it. di E. Cecchi, Hoepli, Milano 1949, libro II, pp. 56-58.

¹⁹ S. Zeki, M. Lamb, *The neurology of kinetic art*, in "Brain", 117, 1994, pp. 607-636, qui p. 608.

²⁰ B. Berenson, *Pittori fiorentini*, cit., p. 60.

²¹ D. Freedberg, *Il potere delle immagini* (1989), tr. it. di G. Perini, Einaudi, Torino 2009, seconda edizione italiana, p. 501.

²² Si veda D. Freedberg, *Empatia, movimento ed emozione* (2007), in *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, a cura di G. Lucignani, A. Pinotti, Cortina, Milano 2007, pp. 13-67.

²³ D. Freedberg, *Immagini e risposta emotiva: la prospettiva neuroscientifica*, in *Prospettiva Zeri*, a cura di A. Ottani Cavina, Umberto Allemandi, Torino 2009, pp. 85-105, qui pp. 100-101.

²⁴ M. Costantini et. al., *Where does an object trigger an action? An investigation about affordances in space*, Exp. Brain Res, novembre

2010, 207(1-2), pp. 95-103, qui p. 95, corsivo mio.

²⁵ J.J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, cit., p. 226.

²⁶ V. Gallese, *Embodied simulation: From neurons to phenomenal expérience*, in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 4, n. 4, dicembre 2005, pp. 23-48, p. 26.

²⁷ Ivi, p. 32.

²⁸ Ivi, p. 42.

²⁹ Si veda F. Fimiani, *Simulations incorporees et tropismes empathiques. Notes sur la neuro-esthétique*, in *Images re-vues*, n. 6, 2009, http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=44.