



Società Italiana d'Estetica

Alberto Voltolini

PERCEZIONE DI IMMAGINE E APPREZZAMENTO ESTETICO *

A prima vista, la nostra esperienza di immagini non ha niente a che fare coll'apprezzamento delle loro qualità estetiche. Infatti, come il senso comune potrebbe ben far notare, esperire un'immagine viene concettualmente prima dell'ascriverle un valore estetico. Di fatto, tanto la nostra esperienza dei capolavori dell'arte occidentale come *La Gioconda* quanto l'esperienza di una fotografia presa al volo col nostro cellulare contano come esperienza di immagini. Tuttavia, la nostra valutazione estetica di tali immagini è radicalmente differente; nel secondo caso, un apprezzamento estetico potrebbe mancare del tutto. Così, ascrivere ad un'immagine un certo valore estetico sembra semplicemente dipendere dalla nostra preliminare esperienza di essa.

In realtà, però, riconoscere *che cosa* è presentato da un'immagine può non andare disgiunto dal nostro riconoscere *come* quel qualcosa è presentato, almeno per molti tipi di immagine.

Da questo punto di vista, si considerino prima di tutto le immagini rompicapo o più in generale le immagini in cui 'balena un aspetto', immagini per cui solo improvvisamente si esperisce il loro valore figurativo dopo averle per lungo tempo esperite come mere superfici bidimensionali. Presi nel loro insieme, i segni che troviamo sulla superficie di un'immagine siffatta possono non rivelare il valore figurativo di tale immagine; bisogna considerare quei segni in un modo particolare per riconoscere tale valore, un modo che genera almeno un senso di sorpresa. In questo senso, la rivelazione del valore figurativo di una tale immagine va insieme al suo apprezzamento estetico. Inoltre, questo tipo di immagine mostra a livello globale ciò che l'anamorfosi mostra in modo locale. L'anamorfosi è quel fenomeno per cui una proiezione o una prospettiva distorta da cui è dato un particolare di una scena pittorica richiede a colui che fa esperienza dell'immagine rilevante di assumere un particolare punto di vista o comunque mettere in atto delle tecniche ispettive per afferrare il valore figurativo anche di quel particolare. Rispetto a tale fenomeno, sembra che per esperire il valore figurativo dell'immagine che ci sta di fronte, dobbiamo al tempo stesso apprezzare l'ingegnosità dell'artista nel mostrare in modo così celato attraverso i segni pittorici che cosa intendeva raffigurare. Anche in immagini che presentano tale fenomeno, perciò, esperienza pittorica e esperienza estetica sono intrinsecamente intrecciate. Dunque, almeno per tutta una serie di immagini, l'atto di riconoscimento pittorico può essere anche un'esperienza estetica, che coinvolge tra l'altro una ricapitolazione mentale dei movimenti autoriali che hanno prodotto i segni che troviamo sulla superficie pittorica.

Proseguendo in tale direzione, si può dire che la stessa elaborazione in generale dei segni pittorici che consentono di discernere in tali segni un valore figurativo è anche responsabile del fatto che si ha un'esperienza estetica di tali segni. Si potrebbe allora dire che l'autore di un'immagine traccia quei segni in modo tale che fare attenzione pittorica ad essi già conta come esperirli in un modo esteticamente rilevante. Riconoscere le azioni autoriali nel tracciare segni pittorici può allora già essere un modo di apprezzare un'immagine. Infatti, questa è una strada per l'apprezzamento estetico che si apre anche in altri campi artistici che non hanno a che fare con la rappresentazione pittorica; si pensi a quando apprezziamo configurazioni scultoree o architettoniche, o persino i movimenti dei danzatori in un balletto.

Un modo per tenere insieme entrambe queste tendenze – la comprensione pittorica precede quella estetica; la comprensione pittorica è condizione sufficiente per quella estetica – consiste nel dividere la comprensione pittorica in tipi diversi di stati mentali; uno stato rappresentazionale ma non cosciente, o

* Relazione tenuta il 30 aprile 2016 in Modena al Convegno "Estetica: figure, retoriche" promosso dalla Società Italiana d'Estetica.

almeno non attenzionale, e uno stato cosciente o attenzionale, per assegnare poi la comprensione estetica solo al secondo tipo di stato. Secondo Nanay (2016), un conto è avere una mera rappresentazione del valore figurativo di un'immagine, tutto un altro conto è avere un'esperienza attenta di essa, in quanto stimolata dalle attività segniche dell'autore di tale immagine. Infatti, mentre il primo stato rappresentazionale non ha alcun impatto estetico (può anche essere del tutto inconscio, come mostrano certi studi di scienze cognitive: cfr. Berti 2010), l'esperienza in questione è sufficiente perché si apprezzi esteticamente quell'immagine. In particolare, le cose stanno così se l'esperienza pittorica è quella esperienza percettiva *sui generis* proposta da Wollheim (1980, 1987, 1998), l'esperienza 'duplice' di *vedere-in* in cui non solo il suo momento *riconoscitivo*, quell'aspetto di tale esperienza che afferra ciò che l'immagine presenta, il suo *soggetto*, ma anche il suo momento *configurativo*, l'aspetto di tale esperienza che afferra la base fisica di un'immagine, il suo *veicolo*, comportano attenzione da parte del soggetto esperiente.

Certamente, questa suona come una tesi controversa. Si può accettare che vi siano delle immagini *inconsce*, che si afferrano solo rappresentazionalmente (Voltolini 2015), ma dubitare ancora che ogni volta che si fa esperienza di un'immagine questa sia colorata esteticamente. Se ci si concentra sui casi più semplici delle cosiddette immagini *trasparenti*, quelle immagini il cui contenuto rappresentativo è fissato causalmente (Walton 1984), ci si può ben chiedere se l'esperienza dei tratti che costituiscono tali immagini si accompagni ad un apprezzamento estetico. La visione del più banale dei selfie è connessa ad alcun apprezzamento estetico?

Chi difende l'idea di una connessione interna tra esperienza pittorica e apprezzamento estetico può ben replicare che quest'ultimo ha luogo anche ogni qual volta abbiamo a che fare con immagini trasparenti. Il valore estetico infatti ben sopravanza la questione della bellezza di un'immagine. C'è riconoscimento di una certa qual ingegnosità che soggiace alla pianificazione di come riprodurre iconicamente una scena in uno strumento così piccolo come uno smartphone. Ma anche se si lasciano da parte le immagini trasparenti, resta che, come aveva già capito lo stesso Wollheim (2003), sembra difficile distinguere esperienzialmente tra il *cosa* di un'immagine, il suo contenuto pittorico di cui si fa esperienza in un'esperienza di immagine, e il *come* di un'immagine, il modo in cui tale contenuto si presenta ad un soggetto che fa esperienza di quell'immagine attraverso l'afferramento di quel particolare ordinamento di segni pittorici che l'autore realizza nel suo disegno. Lo stesso Nanay specifica che non è l'attenzione di per sé come rivolta tanto al veicolo quanto al soggetto dell'immagine a determinare l'apprezzamento estetico di quell'immagine, quanto l'attenzione alla relazione tra aspetti del veicolo e aspetti del soggetto che afferrano come tali aspetti sono intrecciati. Propriamente parlando, per Nanay (2010, 2016) l'attenzione che è coinvolta nell'apprezzamento estetico cattura le proprietà 'di disegno e di scena', laddove una siffatta proprietà è una proprietà relazionale che dev'essere caratterizzata facendo riferimento tanto alle *proprietà di disegno* (primariamente, forme e colori) proprie del veicolo dell'immagine, le proprietà responsabili del fatto che un certo soggetto è visto in quell'immagine (Lopes 2005), quanto alle proprietà di quanto presentato dall'immagine. Ciò avviene paradigmaticamente nei casi prototipici di *vedere-in inflesso* (Podro 1998), in cui il soggetto dell'immagine è visto avere proprietà la cui caratterizzazione rimanda alle proprietà di disegno del veicolo dell'immagine. Nell'esempio ripreso da Hopkins (2010), nel ritratto a schizzo del pastore Jan Cornelisz Sylvius da parte di Rembrandt, si vede in esso una mano di inchiostro del pastore che così si caratterizza in virtù di quelle proprietà di disegno proprie di quello schizzo, le macchie d'inchiostro, responsabili del fatto che in tale ritratto si vede quella mano.

Forse a questo punto è importante vedere più in dettaglio come l'esperienza di *vedere-in* è costituita, per capire se tale esperienza, presa a modello dell'esperienza pittorica, è solo condizione necessaria o anche sufficiente dell'apprezzamento di un'immagine. In Voltolini (2015), ho sostenuto che perché il momento configurativo possa far emergere il momento riconoscitivo di tale esperienza in modo da costituire due aspetti inseparabili di tale esperienza, quel primo momento non deve afferrare solo forme e colori del veicolo dell'immagine, ma anche le sue *proprietà di raggruppamento*, quelle proprietà degli elementi di tale veicolo di essere ordinati secondo una certa direzione lungo una dimensione dello spazio oggettivo. Solo una volta così raggruppati tali elementi, in particolare lungo la dimensione della profondità, emerge il soggetto che un'immagine presenta. Ancora una volta, le immagini in cui 'balena l'aspetto' sono paradigmatiche al riguardo. In un famosissimo esempio, solo se in una superficie bidimensionale si raggruppano certe macchie in bianco e nero come stanti di fronte ad altre macchie che recedono sullo sfondo, si staglierà in quell'immagine il profilo di un cane dalmata.

Se l'opportuno raggruppamento è dunque l'aspetto essenziale che bisogna cogliere per poter esperire la figuratività di un'immagine, allora almeno uno dei suoi valori estetici è immediatamente dato dall'apprezzare, p.es., quanto scarno quel raggruppamento dev'essere per poter fare quell'apprezzamento, come avviene in tutte le immagini stilizzate, apprezzando così l'ingegnosità e la maestria dell'autore nel saper dare la figuratività dell'immagine in così pochi tratti, o al contrario, all'altro estremo, quanti dettagli di disegno bisogna aggiungere a tali raggruppamenti per rendere l'immagine un'immagine *naturalistica*, il più possibile fedele al soggetto che presenta, apprezzando così la minuziosità e la finezza di grana di un autore. Dal più oscuro degli emoticon che presentano faccine, al capolavoro di Van Eyck, *Il ritratto dei coniugi*

Arnolfini, che presenta le compunte facce e le ricche vesti della famosa coppia toscana, l'investigazione nel momento configurativo dell'esperienza di vedere-in del modo in cui il contenuto figurativo di un'immagine si dà nel momento ricognitivo di quella stessa esperienza si accompagna dunque immediatamente ad una valutazione che non può non dirsi estetica.

Bibliografia

- Berti, A. (2010), *Neuropsicologia della coscienza*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Hopkins, R. (2010), "Inflected Pictorial Experience: Its Treatment and Significance", in C. Abell & K. Bantinaki (eds.), *Philosophical Perspectives on Depiction*, Oxford, Oxford University Press, 151-80.
- Lopes, D. (2005), *Sight and Sensibility*, Oxford, Oxford University Press.
- Nanay, B. (2010), "Inflected and Uninflected Experience of Pictures", in C. Abell & K. Bantinaki (eds.), *Philosophical Perspectives on Depiction*, Oxford, Oxford University Press, 181-207.
- Nanay, B. (2016), *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford, Oxford University Press.
- Podro, M. (1998), *Depiction*, New Haven, CT & London, Yale University Press.
- Voltolini, A. (2015). *A Syncretistic Theory of Depiction*, Basingstoke, Palgrave.
- Walton, K. (1984), *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, "Critical Inquiry", 11, 246-77.
- Wollheim, R. (1980), "Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation", in *Art and its Objects*, Cambridge, Cambridge University Press, 205-26.
- Wollheim, R. (1987), *Painting as an Art*, Princeton, Princeton University Press.
- Wollheim, R. (1998), *On Pictorial Representation*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 56, 217-26.
- Wollheim, R. (2003), *What Makes Representational Painting Truly Visual?*, "Proceedings of the Aristotelian Society", 77, 131-47.