



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Immagini significanti e analoga morfologici

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Andrea Gatti (2022). Immagini significanti e analoga morfologici. *ESTETICA. STUDI E RICERCHE*, 12(2), 385-398 [10.14648/971113].

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/947325> since: 2023-11-02

Published:

DOI: <http://doi.org/10.14648/971113>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

ANDREA GATTI

IMMAGINI SIGNIFICANTI E ANALOGA MORFOLOGICI

Nell'ambito di una lunga e autorevole tradizione di studi estetici declinati volta a volta secondo prospettive fenomenologiche, ermeneutiche, epistemologiche, si pone in chiaro come una filosofia della rappresentazione e delle immagini debba misurarsi con la sensibilità in prima istanza¹, riconoscendo nell'illusione visiva un'alterazione cognitiva del percetto la cui ontofania viene distorta secondo varie tecniche organizzative dei dati sensoriali, già ampiamente schematizzate nella letteratura specialistica e opportunamente correlate ad aspetti dibattuti e studiati dalla percettologia, quali la dissonanza cognitiva, l'olografia, la realtà aumentata, la pareidolia ecc.². È anche noto che l'illusione – almeno negli esperimenti più noti, come le Linee di Zollner, la Spirale di Fraser, la Griglia di Hermann o più ancora il Cubo di Necker – da un lato mette

¹ Ampia la bibliogr. relativa alla filosofia della percezione, della quale non si citano che i saggi più prossimi ai temi qui trattati: J. Foster, *The Nature of Perception*, Oxford University Press, Oxford 2000; B. Brewer, *Realism and the nature of perceptual experience*, «Philosophical Issues», 14, 2004, pp. 61-77 (ma vedi la replica di N. Block, *The Direct Realist Approach to Illusion: Reply to Bill Brewer*, in A. Pautz D. Stoljar [eds.], *Blockheads! Essays on Ned Block's Philosophy of Mind and Consciousness*, The MIT Press, Cambridge [MA] 2019, pp. 35-39); D. Chalmers, *Perception and the Fall from Eden*, in T.S. Gendler, J. Hawthorne (eds.), *Perceptual Experience*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 49-125; B. Nanay (ed.), *Perceiving the World*, Oxford University Press, New York 2010, che raccoglie studi sul rapporto fra percezione, conoscenza e azione; S. Siegel, *The Contents of Visual Experience*, Oxford University Press, New York 2010; B. Brewer, *Perception and Its Objects*, Oxford University Press, Oxford 2011; N. Silins, *Seeing Through the "Veil of Perception"*, «Mind», 120, 2011, pp. 329-367; D. Stokes, M. Matthen, S. Briggs (eds.), *Perception and Its Modalities*, Oxford University Press, New York 2015; B. Nanay, *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford University Press, Oxford 2016.

² Sul tema dell'illusione in partic., vedi J. Dancy, *Arguments from Illusion*, «The Philosophical Quarterly», 45, 1995, pp. 421-438; M. Soteriou, *The Particularity of Visual Experience*, «European Journal of Philosophy», 8, 2000, pp. 173-189; K. Noguchi, *The Relationship Between Visual Illusion and Aesthetic Preference – an Attempt to Unify Experimental Phenomenology and Empirical Aesthetics*, «Axiomathes. Quaderni del Centro studi per la filosofia mitteleuropea», 13, 3-4, 2003, pp. 261-281; B. Brewer, *How to Account for Illusion*, in A. Haddock, F. Macpherson (eds.), *Disjunctivism: Perception, Action, Knowledge*, Oxford University Press, 2008, pp. 168-180, secondo il quale «The idea that the core subjective character of perceptual experience is to be given simply by citing the object presented in that experience is more fundamental than any appeal to perceptual content, and can account for illusion...» (p. 168); W. Fish, *Perception, Hallucination, and Illusion*, Oxford University Press, New York 2009 (ma vedi le obiezioni di M.G.F. Martin, *Shibboleth: some comments on William Fish's Perception, Hallucination & Illusion*, «Philosophical Studies», 163, 2013, pp. 37-48); L. Anthony, *The Openness of Illusions*, «Philosophical Issues», 21, 2011, pp. 25-44; C. Calabi (ed.), *Perceptual Illusions. Philosophical and Psychological Essays*, Palgrave Macmillan, London 2012; J. Genone, *Appearance and Illusion*, «Mind», 123, 2014, pp. 339-376.

in crisi le convinzioni riguardanti le nostre abilità percettive; dall'altro, sembra confermare il dato da tempo acquisito che la percezione, lungi dall'essere un fatto passivo o neutro, sia governata dalle intenzioni del soggetto e agisca diversamente sulla base delle singole esperienze, osservazioni intenzionali o cultura visiva individuali. Ne danno dimostrazione, secondo modalità contrapposte, il Triangolo di Kanisza e l'Anatra-coniglio di Jastrow: dal primo si è costretti a vedere triangoli che si fanno inesistenti; dall'altro si è invece resi consapevoli d'essere in presenza d'un complesso figurale che pure è impossibile cogliere nella sua esistenza integrale³.

Non che concentrarmi su modi o esempi di illusione che l'immagine necessariamente opera sullo sguardo, intendo in questa sede problematizzarne piuttosto la nozione e spingermi ai limiti di una topica metarappresentazionale che consideri le dinamiche degli schematismi avviati in quei casi sui dati della percezione, aprendo a un tema di cui non si intendono mostrare qui che alcune prospettive circoscritte. Quello che preme evidenziare è il modo in cui l'illusione genera una serie di compromessi valutativi nei confronti delle immagini che la determinano al fine di recuperare sul piano estetico quella perdita di certezze che essa infligge sul piano noetico, anche in considerazione del piacere estetico che l'illusione, pur confondendo, procura una volta che la si riconosca per tale. La mia idea è che l'illusione visiva operata dall'Anatra-coniglio di Jastrow, ad esempio, possa leggersi come metafora da un lato delle letture e dei valori ambivalenti che presiedono alle varie filosofie dell'immagine contemporanee, oscillanti fra una concezione della rappresentazione come visione illusoria o finzione veritativa⁴; dall'altra, del rapporto che si dovrebbe istituire su basi meno indeterminate fra mente e sguardo nei confronti di un'illusione intenzionale come quella operata prima dalle immagini (*certe* immagini), e poi dall'arte vera e propria.

³ Sul tema dell'illusione ottica, con vari riferimenti anche agli esperimenti percettologici qui menzionati: R.L. Gregory, *Visual illusions classified*, «Trends in cognitive sciences», 1, 5, 1997, pp. 190-194; Id., *Knowledge in Perception and Illusion*, «Philosophical Transactions of the Royal Society of London B (Biological Sciences)», 352, 1997, pp. 1121-1128; D.D. Hoffmann, *Visual Intelligence. How We Create What We See*, W.W. Norton, New York 1998; P.M. Baars, *Illusion, Confusion. The Wonderful World of Optical Deception*, Thames & Hudson, London 2001; P.H. Schiller, C.E. Carvey, *The Hermann Grid Illusion Revisited*, «Perception», 34, 11, 2005, pp. 1375-1397 (ma a lamentare l'obsolescenza delle interpretazioni tradizionali della griglia di Hermann è M. Bach, *Die Hermann-Gitter-Täuschung: Lehrbuchklärung widerlegt*, «Der Ophthalmologe», 106, 10, 2008, pp. 913-917).

⁴ Sulla filosofia delle immagini mi limito qui a citare W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago 1994; J.J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini* (1997), Einaudi, Torino 1999; J.E. Schroeder, *Introduction to the special issue on Aesthetics, image and vision*, «Marketing Theory», 6, 2006, pp. 5-10; A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Ed., Milano 2009; R. Heinrich (ed.), *Image and Imaging in Philosophy, Science and the Arts*, Proceedings of the 33rd International Ludwig Wittgenstein-Symposium (Kirchberg 2010), De Gruyter, Berlin 2011, 2 voll.; L. Wiesing, *The Philosophy of Perception: Phenomenology and Image Theory*, Engl. transl. by N.A. Roth, London, Bloomsbury Publ., 2014; Th. Nail, *Theory of the Image*, Oxford University Press, New York 2019.

Luglio 1688. Lo scienziato e politico irlandese William Molineaux legge nella «Bibliothèque universelle et historique» – stampata ad Amsterdam a partire dal 1686 e diretta dal teologo ed esegeta biblico Jean Le Clerc – un *Abrégé* del poi celeberrimo *Saggio sull'intelligenza umana* di John Locke, pubblicato integralmente alla fine dell'anno successivo⁵. In particolare, la lettura del capitolo sulla percezione lo induce a scrivere una lettera all'autore per sottoporgli un celebre quesito: un individuo cieco dalla nascita che riacquistasse improvvisamente la vista potrebbe riconoscere nel disco piatto attraversato da sfumature graduali di luce la sfera che sapeva riconoscere perfettamente al tatto? No, sostiene Molineaux; e Locke, che accolse la sollecitazione nella versione definitiva del suo *Saggio*, concorda: «... poiché, sebbene questo cieco abbia appreso per esperienza in qual modo il cubo e la sfera colpiscano il suo senso del tatto, egli però non sa ancora [...] che l'angolo prominente di un cubo che gli preme la mano in modo ineguale debba apparire ai suoi occhi così come esso appare nel cubo»⁶. La questione delle modalità ottiche e relative connessioni coi processi cognitivi avrebbe suscitato largo interesse fra i filosofi dell'Illuminismo, da Leibniz a Adam Smith⁷; nel suo *Saggio su una nuova teoria della visione* (1709) George Berkeley avrebbe ribadito, poco dopo Locke, che il riconoscimento visivo di volumi, distanze e piani non è esito che di esperienze corporee, normalmente acquisite in età infantile, quali il tatto o il percorrimto degli spazi. Così, oltre a mostrare i prodromi di una lunga tradizione di ricerca filosofica e scientifica, questi esempi – solo emblematici e tutt'altro che esaustivi – indicano la persistente problematicità di questioni che di fatto sopravvivono in tempi a

⁵ Vedi in proposito J.R. Milton, *Locke's Publications in the Bibliothèque Universelle et Historique*, «British Journal for the History of Philosophy», 19, 3, 2011, pp. 451-472.

⁶ J. Locke, *Saggio sull'intelligenza umana* II 9, 8 (1699), Introd. di C.A. Viano, Laterza, Roma-Bari 1994², vol. I, p. 147. Su Locke e la *Molyneux's Question*: R. Schumacher, *What are the direct object of sight? Locke on the Molyneux question*, «Locke Studies», 3, 2003, pp. 41-62; R. Hopkins, *Molyneux's Question*, «Canadian Journal of Philosophy», 35, 3, 2005, pp. 441-464; M.J.L. Degenaar, G.J.C. Lokhorst, *The Molyneux Problem*, in S.J. Savonius-Wroth, P. Schuurman, J. Walmsley (eds.), *The Continuum Companion to Locke*, Continuum, London and New York 2010, pp. 179-183; A. Vaughn, *Is Locke's answer to Molyneux's question inconsistent? Cross-modal recognition and the sight-recognition error*, «Canadian Journal of Philosophy», 49, 5, 2019, pp. 670-688.

⁷ Sul dibattito moderno e contemporaneo intorno alla *Molyneux's Question* vedi M.J. Morgan, *Molyneux's question: vision, touch, and the philosophy of perception*, Cambridge University Press, New York 1977; J. Campbell, *Molyneux's Question*, «Philosophical Issues» 7, 1996 (*Perception*, ed. by E. Villanueva), pp. 301-318; M. Degenaar, *Molyneux's Problem: Three Centuries of Discussion on the Perception of Forms*, Engl. transl., Kluwer Academic Publishers, Boston 1996; M. Bruno, E. Mandelbaum, *Locke's Answer to Molyneux's Thought Experiment*, «History of Philosophy Quarterly», 27, 2010, pp. 165-180. Sulle implicazioni specificamente estetiche della *Molyneux's Question*, A. Gatti, *La Molyneux's Question e le teorie della visione nell'età dei Lumi: alcuni riflessi estetici*, in P. Giordanetti, M. Mazzocut-Mis, G. Gori (a cura di), *Il secolo dei Lumi e l'oscuro*, Atti del Convegno (Milano, 29-30 novembre 2007), Mimesis, Milano 2008, pp. 48-63. Segnalo infine che una risposta affermativa alla *Question* è stata avanzata in tempi recenti da J. Thomson, *Molyneux's Problem*, «The Journal of Philosophy», 71, 18, 1974, pp. 637-650; J. Prinz, *Furnishing the Mind: Concepts and Their Perceptual Basis*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2002, e da A. Noë, *Action in Perception*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2004. Una biografia intellettuale di Molyneaux offre J.G. Simms, *William Molyneux of Dublin: A Life of the Seventeenth-Century Political Writer & Scientist* (ed by P.H. Kelly), Irish Academic Press, Blackrock 1982.

noi più prossimi, se dietro l'esecuzione di un immaginifico collage surrealista (*Solitude du citadine*, 1932), il teorico del Bauhaus Herbert Bayer dà ancora voce al fatto per molti piattamente realistico che le nostre mani sono, in termini esperienziali, i nostri occhi. Riconoscere un disco piatto come cavo o convesso in base al disporsi variabile di luci e ombre sulla sua superficie diventerebbe dunque possibile solo dopo una casistica sperimentale di raffronto fra visione e contatto, non essendo quel riconoscimento visivo un atto cognitivo spontaneo⁸. L'occhio, si dice, non nasce educato allo sguardo, né, di fatto, è colpito dalle cose secondo una datità immediata, neanche nel caso in cui veda da sempre. Semplici procedimenti sperimentali mostrano come il medesimo dato volumetrico possa leggersi in modi opposti (convesso, cavo, piatto) in base a quanto si conosce sugli effetti chiaroscurali nella definizione delle forme: in questo caso, come in ogni altro, soccorre l'esperienza, al modo in cui solo dopo aver appreso, per conoscenza diretta o mediata, che esiste un genere di rappresentazioni illusorie la cui peculiarità consiste nel celare volti umani fra composizioni floreali (*Roses and Noses Illusion*), si saprà da lì in avanti come orientare lo sguardo su immagini di quel tipo.

Nel rapporto mente e occhio non paiono dunque trascurabili i presupposti esperienziali, se solo dopo aver appreso il codice visivo d'un certo genere di immagini è possibile guardarle correttamente. Prima di quell'apprensione la mente attraverso l'occhio vaga sull'immagine in cerca di un senso possibile, e in assenza di esperienza non sa come decifrare le informazioni visive, o può decifrarle in maniera errata. È l'intuizione del senso a rendere poi lo sguardo informato e consapevole, ma alla base di quell'intuizione non possono esservi che le informazioni dell'occhio. È un tipico caso di *hysteron proteron*: nel caso dell'Anatra-coniglio solo dopo aver visto sequenzialmente la compresenza di due figure si gira lo sguardo a percepire l'una o l'altra sulla base di un'intenzione. «Vediamo un po' il coniglio?... l'anatra?...» e così via. Nel caso del triangolo di Kanisza, la mente *non può* controllare la visione, la quale asserisce la presenza di triangoli nonostante i divieti dell'altra, al modo in cui séguita a ritenere difforni i due punti rossi

⁸ Un esperimento condotto da un gruppo di studiosi del Massachusetts Institute of Technology (MIT) cerca di offrire una risposta sperimentale alla *Molyneux's Question*: un gruppo di giovani cui era stata asportata chirurgicamente una cataratta di cui soffrivano fin dalla nascita, sono stati invitati a riconoscere visivamente mattoncini di lego che erano stati prima sottoposti al loro esame tattile: «Our results suggest that the answer to Molyneux's question is likely negative. The newly sighted subjects did not exhibit an immediate transfer of their tactile shape knowledge to the visual domain. This finding has important implications for bimodal perception. Whatever linkage between vision and touch may pre-exist concomitant exposure of both senses, it is insufficient for reconciling the identity of the separate sensory representations. However, this ability can apparently be acquired after short real-world experiences» (R. Held *et al.*, *The Newly Sighted Fail to Match Seen with Felt*, «Nature Neuroscience», 14, 5, 2011, pp. 551-553). Ma l'esperimento è stato criticato da J. Schwenkler, *On the matching of seen and felt shapes by newly sighted subjects*, «i-Perception», 3, 3, 2012, pp. 186-188, che ha ribadito la sua posizione in *Do things look the way they feel?*, «Analysis», 73, 2013, pp. 86-96. Inoltre, K. Connolly, *How to test Molyneux's question empirically*, «i-Perception», 4, 8, 2013, pp. 508-510, cui ha risposto T. Cheng, *Obstacles to Testing Molyneux's Question Empirically*, *ivi*, 6, 4, 2015, pp. 1-5.

dell'illusione di Ebbinghaus anche dopo che la mente è a conoscenza dell'identità del loro diametro. Molti esperimenti mettono in luce quanto la mente possa essere inerme nei confronti del dispotismo visivo⁹. L'effetto Troxler è stato creato al fine di dimostrare come, in assenza di variazione di stimoli sensoriali, i neuroni smettano di reagire e l'immagine scompaia dalla coscienza: tuttavia, chiunque proceda a una prova sperimentale dell'effetto è probabile verifichi che alcune persone vedono sparire l'immagine solo *dopo* che sono state informate dell'effetto atteso. Se dunque è vero che la mente guida gli occhi, v'è ragione di ritenere sia vero anche il contrario: di fatto, gli occhi osservano fattualmente il dissolversi dell'immagine anche quando la mente *sa* dell'oggettiva permanenza dell'immagine, come appunto nell'effetto Troxler. La visione può perciò essere a tal punto adiafora rispetto alla volontà da indurre a riconsiderare il loro rapporto su nuove basi, come anche il problema delle implicazioni estetiche del rapporto fra reale e illusorio, e soprattutto delle ragioni per le quali un'illusione non veridica possa dar luogo a un piacere estetico spesso superiore a quello procurato dalla visione di una realtà non alterata.

Illusione, inganno: non sono sinonimi. «L'ha illuso per molto tempo» non è la stessa cosa che «l'ha ingannato per molto tempo»; al modo in cui illudersi (a torto) di essere amati non è la stessa cosa che essere traditi. L'ingannato è vittima della falsificazione di un antagonista; l'illuso invece, pur sulla base di indici ambigui, trae lui stesso conclusioni erronee. Il primo non *può*, il secondo non *sa* (o *vuole*) vedere, per questo la realtà gli appare distorta. E naturalmente quell'incapacità di chiara visione nell'illuso può essere determinata da un eccesso di fiducia nella propria percezione, dall'abitudine o dalla disattenzione. Soprattutto: l'illusione non si oppone alla verità (come l'inganno), ma alla realtà. L'illusione è la visione alterata dello stato di cose giudicato reale dal senso comune, una sorta di specchio deformante che consente di introdurre la questione della mimesi e dei paradossi che si creano fra illusione e realtà. Da tempo si riconosce infatti che proprio nell'ambito fluttuante della mimesis ha precipuamente luogo l'illusione, ossia la presentazione di una realtà difforme dal reale stato delle cose, al di là dell'apparente somiglianza. L'arte ha l'esigenza logicamente prioritaria di far sì che l'*adeguatio rei* mai si realizzi compiutamente, altrimenti l'immagine perde la propria autonomia rispetto all'oggetto rappresentato privandosi

⁹ Gli studi più recenti esaminano gli effetti di quegli esempi sul piano neurologico, non ne menziono qui che alcuni: W.W. Tryon, *Cognitive Neuroscience and Psychotherapy*, Academic Press, San Diego 2014, pp. 125-222 (chap. 3. «Core Network Principles: The Explanatory Nucleus»); J.V. Forrester *et al.*, *The Eye. Basic Sciences in Practice*, Saunders, Nottingham 2016, sulla fisiologia della visione; A. Bakshi, K. Ghosh, *A Neural Model of Attention and Feedback for Computing Perceived Brightness in Vision*, in P. Samui *et al.* (eds.), *Handbook of Neural Computation*, Academic Press-Elsevier, London 2017, pp. 487-513 (Chap. 26); N.M. Gage, B.J. Baars, *Fundamentals of Cognitive Neuroscience. A Beginner's Guide*, Academic Press, Cambridge (MA) 2018, pp. 99-141 (chap. 4. «The Art of Seeing»), che approfondisce le dinamiche in base alle quali il cervello subisce gli inganni visivi.

della possibilità di sottoporsi a un diverso ordine valutativo, quello estetico, che la pone in essere; e si disperde quello scarto creativo che di fatto si sottopone al giudizio e all'ammirazione; è sulla capacità di creare realtà alternative, mondi originali, esperienze non ordinarie che si misurano l'intelligenza dell'artista e il valore originale della sua opera.

Lo scarto tra realtà e finzione è lo spazio di libertà nel quale avviene quella «trasfigurazione del banale», secondo la felice definizione di Arthur C. Danto¹⁰, per cui può darsi la rappresentazione apprezzabile di un soggetto anodino. Senza un'alterazione più o meno evidente e significativa del reale (l'illusione, appunto), l'arte non si distingue da quest'ultimo, e dissimulandosi per altro, può generare sospetto e fastidio. Platone nello *Ione* distingue fra poeti evocativi e mimetici, osservando che i secondi escono dai limiti diegetici della narrazione mettendo in scena gli dèi e facendoli parlare come se fossero effettivamente presenti, il che è ingannevole (535a-536d). D'altronde, il filosofo condusse una battaglia inintermessa contro l'illusione, il «credere di vedere», come i prigionieri nella caverna che scambiano per sostanza le ombre. Da lì in avanti, quello dell'alterità rappresentazionale s'impose come tema persistente all'interno della letteratura artistica. Leonardo invitava l'artista a valutare la «naturalezza» del proprio dipinto confrontandolo non con la cosa in sé, ma con la cosa riflessa in uno specchio¹¹, ovvero con una realtà capovolta, *quasi* reale, ma non completamente. «Ceci n'est pas une pipe», avvertiva ancora Magritte nel suo celebre dipinto raffigurante una pipa (*La trahison des images*, 1928-29).

La questione si complica tuttavia nel passaggio dall'arte figurativa all'espositiva, che nelle sue forme contemporanee non crea rappresentazioni o *immagini di oggetti* reali, ma lascia che questi si offrano alla valutazione artistica senza la mediazione di segni o referenti allotrî che aiutino a collocarli in un contesto estetico definito. Nel momento in cui la realtà – non la sua riproduzione più o meno fedele – si autorappresenta *sub specie aethetica*, l'illusione iconica sembra definitivamente morta e sacrificata a nuove logiche estetizzanti, come nell'esempio fin troppo spesso evocato del *ready-made*¹², che induce il filosofo dell'arte a chiedersi quali riflessioni sull'illusione possono trarsi da un'operazione di quel tipo, dove l'artificio è azzerato e il manufatto artistico non si allontana minimamente dal reale, dove non v'è *mimesis*, né simbolo né

¹⁰ A.C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (1981), Introd. di S. Velotti, Laterza, Roma-Bari 2018⁸.

¹¹ Leonardo, *Trattato sulla pittura* III 402 («Come lo specchio è il maestro de' pittori»): « Quando tu vuoi vedere se la tua pittura tutta insieme ha conformità con la cosa ritratta di naturale, abbi uno specchio, e favvi dentro specchiare la cosa viva, e paragona la cosa specchiata con la tua pittura, e considera bene se il subietto dell'una e dell'altra similitudine abbiano conformità insieme».

¹² Per il dibattito estetico sollevato dal *ready-made* rimando a L.V. Distaso, voce «Ready-made», in *International Lexicon of Aesthetics*, Spring 2018 Edit., <<https://lexicon.mimesisjournals.com/archive/2018/spring/ReadyMade.pdf>, DOI: 10.7413/18258630021 (Cons. 03/2020)>, con bibliogr. aggiornata.

denotazione, ma perfetta e precisa identità del reale con se stesso. E inoltre: come può l'oggetto reale essere nello stesso tempo artistico se, come s'è detto, l'artistico vive nello scarto dal reale? È proprio questo il ganglio che si vorrebbe porre in luce. Il concetto d'illusione diventa qui più interessante perché in questo caso il massimo di illusione è ottenuto, paradossalmente, col massimo del realismo, e lo scarto rappresentativo permane perché quanto più reale è l'oggetto, tanto più l'arte conferma il suo carattere illusorio. Così l'altra questione è: quale illusione se qui l'opera artistica ha raggiunto quel grado di identificazione con la cosa reale per il quale, appunto, nessuno scarto pare possibile? La risposta sembra essere che quell'identificazione è solo apparente: illusoria, appunto. Di fatto, il *ready-made* pone di fronte a un'esperienza illusiva più sostanziale, complessa e originale di quella procurata dall'arte figurativa tradizionale, giacché in uno scolabottiglie esposto in un museo crediamo di vedere la medesima cosa che fino a un momento prima stava in un negozio o in un magazzino; eppure per effetto illusionistico dell'arte, di fatto non stiamo più vedendo la stessa cosa – né di fatto la cosa è *più* se stessa. È noto che intitolando *Fountain* (1917) il suo celebre orinatoio capovolto, Duchamp ha mostrato come l'alterazione dell'assetto ordinario e dello spazio di pertinenza di un oggetto possa determinare del pari un'alterazione ontologico-semanticale, in virtù della quale l'oggetto comune diventa oggetto artistico; l'orinatoio, che è ricettore d'acqua, come fontana se ne fa invece dispensatore; la funzione lascia il posto alla forma; la pratica all'estetica; l'uso alla contemplazione e così via¹³. Con Duchamp è revocata in dubbio la credenza che l'arte si connoti per l'alterità delle sue forme visibili rispetto al reale: il «tradimento delle immagini» può essere altrettanto artistico del suo contrario. L'illusione altera lo stato delle cose non solo *rappresentando* (ovvero offrendo *immagini di*), ma anche semplicemente *presentando* un oggetto a determinate condizioni, in virtù delle quali ci si rende conto che non solo non si sa cosa pensare riguardo all'arte (che si riteneva essere regno

¹³ Sull'estetica di Duchamp vedi almeno S. Goldsmith, *The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 42, 1983, pp. 197-208; R. Kuenzli, F.M. Naumann (eds.), *Marcel Duchamp Artist of the Century*, Cambridge (MA)-London, The MIT Press 1996²: in partic. vedi ivi il saggio di W.A. Camfield, *Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917*, pp. 64-94; G. Hagman, *The Artist's Mind: A Psychoanalytic Perspective on Creativity, Modern Art and Modern Artists*, Routledge, London-New York 2010, pp. 72-86 (8. «The beauty of indifference: The art of Marcel Duchamp»); H. Molderings, *Duchamp and the Aesthetics of Chance. Art as Experiment*, Engl. transl., Columbia University Press, New York 2010; W.A. Prager, *Making an Art of Creativity: The Cognitive Science of Duchamp and Dada*, «Creativity Research Journal», 24, 2012, pp. 266-277; J.J. Haladyn, *Duchamp, Aesthetics and Capitalism*, Taylor & Francis, Abingdon-on-Thames (UK) 2019.

dell'artificio e invece resta tale anche se apparentemente indifferenziata dal reale), ma che evidentemente neppure si conoscono i *realia*, i loro attributi e le loro possibilità concettuali se una più o meno semplice decontestualizzazione può metterne in crisi la nozione ordinaria. Con questo Duchamp apre la via a tutta una serie di variazioni e nuove ricerche sul tema del rapporto realtà-illusione nella quale si rinviene uno dei caratteri dominanti dell'arte e dell'estetica contemporanee, operando un ribaltamento per cui è incerto se l'illusione pertenga all'arte o alla realtà, e all'interno del quale gli oggetti avvertono che il reale è altrettanto illusorio della sua distorsione fittizia.

Il 1964 fu un anno assai fecondo per Andy Warhol: espose presso la Stable Gallery di New York le *Brillo Boxes* e quello stesso anno ritrasse anche le celebri *Campbell's Soup Cans*. Il pubblico credette di assistere a un'operazione piuttosto simile a quella di Duchamp ma, a uno sguardo più attento, la sua operazione – almeno dal punto di vista dell'illusione – si rivela diametralmente opposta. L'apparente natura di *ready-made* delle *Brillo Boxes* è intanto illusoria, perché quelle esposte da Warhol sono non vere scatole ma serigrafie acriliche su compensato: dunque, permangono nell'ambito dell'arte mimetica, sia pure a scarto pressoché azzerato. Inoltre, l'illusione prospettica in Warhol è enfatizzata dal fatto che quello che pare vicinissimo e familiare in realtà è concettualmente inarrivabile per l'osservatore comune, il quale osserva una confezione di spugne per i piatti e si chiede smarrito perché non provi alcun piacere estetico nell'osservarla e perché dovrebbe in ogni caso considerarla arte. Warhol in realtà inverte il percorso di Duchamp: mentre questi usa il reale per modificare le nostre visioni dell'artistico, Warhol al contrario usa l'artistico per modificare le nostre visioni del reale. Mentre Duchamp fa dell'orinatoio un *unicum* isolato all'interno della categoria degli oggetti comuni dai quali pure è fisicamente indiscernibile, almeno in termini fenomenologici, al contrario Warhol estende agli oggetti comuni quella dignità estetica che egli pone in evidenza mediante la loro inclusione artistica. La trasfigurazione del banale per il tramite dell'illusione invita a considerare la bellezza grafica di oggetti di consumo la cui presenza passa inavvertita, come rimedio a una visione fallace, a un'illusione che coinvolge il modello reale, non la sua rappresentazione. Warhol sembra dirci che l'oggetto comune in certi casi è *già* artistico, e che l'ideale a cui la sua raffigurazione rimanda è in esso già presente in quanto attributo dell'oggetto «banale» semplicemente sfuggito allo sguardo¹⁴. Nel caso di Warhol, la

¹⁴ Arthur C. Danto è il filosofo dell'arte che più approfonditamente ha studiato le implicazioni estetiche dell'arte di Warhol, di cui dà ragguaglio non solo nel già citato *La trasfigurazione del banale*, ma anche in *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia* (1992), Marinotti, Milano 2010, e *Andy Warhol* (2010), Einaudi, Torino 2010. S. Snyder, *Arthur Danto's Andy Warhol. The embodiment of theory in art and the pragmatic turn*, «Leitmotiv», 0, 2010,

Brillo Box non crea un'illusione propria, semplicemente pone fine a quella cui lo spettatore soggiaceva fino a quel momento, allorché credeva di avere una visione chiara e distinta di un oggetto e di tutte le sue proprietà quando invece ne ignorava almeno una: quella della sua possibile artisticità. E in effetti le Brillo Boxes, le lattine Campbell, le bottiglie Coca-cola costringono a considerare la qualità estetica delle loro grafiche o forme originali, ontologicamente date, che per una strana distorsione ottica, ci ostinavamo a *non vedere* – come fanno appunto gli illusi. E fra gli effetti illusionistici dell'arte di Warhol se ne annovera uno ulteriore: è noto che la grafica della Brillo Box era stata ideata da James Harvey, esponente dell'espressionismo astratto che aveva ripiegato, a ragione dello scarso successo, sul design commerciale; al contrario Warhol, com'è noto, aveva esordito nel campo dell'illustrazione pubblicitaria per approdare successivamente all'arte vera e propria. La Brillo Box originale, dunque, operava un'illusione ulteriore dissimulando un'indiscutibile vocazione artistica sotto una grafica apparentemente commerciale, che proprio un artista-grafico ha saputo cogliere e evidenziare: è un aspetto dell'operazione di Warhol altrettanto interessante della sua palingenesi di miti declinati al materialismo, la sua denuncia di etiche (ed estetiche) distorte, il suo mostrare l'America a se stessa togliendole le illusioni sulla propria reale natura e i propri valori dominanti, «buying is much more American than thinking» e così via.

Il fotografo Walker Evans è stato al centro di un'operazione artistica utile a mostrare come, anche nel caso della riproduzione tecnica – e teoricamente fedele – del reale, il livello di illusione possa assimilarsi a quello dell'arte figurativa manuale, complicando l'interpretazione di categorie ermeneutiche quali originale, copia, *mimesis*, *analogon*, doppio ecc. Nel 1941 egli realizza insieme allo scrittore James Agee un portfolio di immagini tratte dalla vita dei contadini americani, *Let Us Now Praise Famous Men*, del quale è stato detto: «Agee's intensely subjective, at times autobiographical writing and Evans' stunningly honest images of the faces, bedrooms, and clothing of individual farmers living on a dry Alabama hillside lead the reader/viewer on a lyric journey to the limits of direct observation»¹⁵.

pp. 135-151, ha analizzato l'approccio di Danto a Warhol, proponendo una lettura pragmatista dell'arte di Warhol contro la lettura in termini essenzialisti di Danto; ma vedi anche quanto ne scriveva J. Margolis, *Farewell to Danto and Goodman*, «British Journal of Aesthetics», 38, 1998, pp. 353-374. Sull'arte di Warhol e le sue valenze teoretiche: Hagman, *The Artist's Mind*, cit., pp. 142-160 (13. «The birth of postmodernism: Andy Warhol's perverse aesthetics»); J. Flatley, A.E. Grudin, *Introduction: Warhol's Aesthetics*, «Criticism», 56, 3, 2014 (*Andy Warhol*), pp. 419-423.

¹⁵ Così i curatori del Metropolitan Museum of Art di New York nella pagina web dedicata a una delle più celebri immagini di Evans, *Alabama Tenant Farmer* (1936): <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284047>> (cons. 03/2020). Sull'opera di Agee e Evans: W. Todd Schultz, *Off-Stage Voices in James Agee's «Let Us Now Praise Famous Men»: Reportage as Covert Autobiography*, «American Imago», 56, 1999, pp. 75-104; M. Morris Hamburg et

Qualunque cosa si possa dire della fotografia in generale come mezzo illusorio al punto da far credere al critico che quella di Walker, ad esempio, sia un'immagine «incredibilmente onesta» e realistica «ai limiti dell'osservazione diretta», per il momento resta in subordine rispetto all'urgenza di segnalare che nel 1981 un'altra artista americana, Sherry Levine, ha creato un portfolio di immagini che sono la copia esatta e senza variazioni di quello di Evans¹⁶. L'operazione, apparentemente illogica, è risultata invece interessante sul piano filosofico ed estetico per più motivi. In primo luogo, la foto di una foto rende quest'ultima un originale, pur essendo a sua volta la riproduzione meccanica di un originario frammento di realtà; la foto di Evans è una riproduzione tecnica, ma nel momento in cui viene a sua volta tecnicamente riprodotta dalla Levine, diventa opera d'arte «auratica», ossia originale, unica e autentica. Secondariamente, in quella duplicazione si determina un'illusione visiva, per cui in assenza di didascalia è difficile stabilire se si sia in presenza della copia o dell'originale. In questo modo si procede ben oltre la teoria degli indiscernibili giacché ci si trova di fronte non a un oggetto che è nello stesso tempo comune e artistico, bensì a due immagini che differiscono radicalmente pur nell'assoluta e totale identità. Riguardo questa illusione nessuna correzione sensoriale, visiva o percettiva può intervenire a distinguere la copia dall'originale. A meno che non si spogli la foto di Evans del valore auratico che gli viene convenzionalmente attribuito e lo si consideri un semplice oggetto fra gli oggetti («Use a Rembrandt as an ironing board»)¹⁷, non dissimile per valenza ontologica da un vaso di fiori, un paesaggio, un volto umano o una via cittadina. L'aporia, come si vede, è irredimibile, ma sta certamente nell'intenzione dell'artista. Infine, due oggetti identici si sottopongono qui a criteri valutativi totalmente differenti e impongono categorie giudiziali talmente difformi da rendere quell'identità davvero illusoria. Per intendersi: se per la foto di Evans è possibile adibire categorie di giudizio che fanno riferimento alla sua bellezza, intensità, drammaticità, espressività, «incredibile onestà», «lirismo» o altro, per la seconda l'utilizzo delle stesse categorie risulta insensato. L'illusione artificialmente creata dalla Levine rende consapevoli che il disorientamento è non solo

al., Walker Evans, Cat. of the Exhibit. (New York, MET, Feb. 1- May 14 2000, &c.), Metropolitan Museum of Art, New York 2000; C. Blinder (ed.), *New Critical Essays on James Agee and Walker Evans. Perspectives on Let Us Now Praise Famous Men*, Palgrave Macmillan, London 2010. Del testo di Agee/Evans vedi l'ed. it. di L. Fontana, *Sia lode ora a uomini di fama*, Prefaz. di L. Briasco, Il Saggiatore, Milano 2019.

¹⁶ In proposito mi limito a rimandare a questi studi recenti sull'artista americana: H. Singerman, *Art history: After Sherry Levine*, University of California Press, Berkeley 2012; E. Kraus, M. Kliege, R. Jablonka (eds.), *Sherrie Levine. After all*, Hirmer Verl., München 2016; H. Singerman (ed.), *Sherrie Levine*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 2018.

¹⁷ La celebre espressione si trova all'interno di un intervento di Duchamp (*Apropos of «Readymades»*), presentato nel corso della conferenza *The Art of Assemblage* organizzata dal Museum of Modern Art di New York (19 ott. 1961). Il testo di Duchamp fu originariamente pubblicato in «Art and Artists», I, 4, 1966, p. 47, ed è ora accessibile in *Duchamp du signe. Ecrits*, Flammarion, Paris 1994, pp. 191-192.

visivo e concettuale, ma anche propriamente estetico, giacché inibisce qualunque giudizio sulla sua eventuale efficacia rappresentativa. L'*aisthesis* qui deve risolversi in teoresi, il sentimento in comprensione, perché il piacere della prima foto può dipendere dalla ricerca formale del suo autore, quello della seconda dal senso di riprodurla tale e quale, muovendo così il giudizio dal visivo al concettuale. La Levine porta alle estreme conseguenze quanto sostenuto dalla quasi totalità dei filosofi dell'immagine, secondo i quali per *mimesis* deve intendersi non una goffa imitazione del reale ma una sua rfigurazione che dà luogo a una nuova struttura narrativa, secondo un processo al termine del quale le rappresentazioni artistiche possono esporre verità essenziali che i loro modelli reali tendono a nascondere. Quale mistificazione, dunque, se la forma mimetica può contenere più verità dell'originale dato? L'idea è che si debba guardare al concetto di illusione iconica come all'Anatra-coniglio di Jastrow, giacché da una parte confonde, dall'altra disvela; da una parte imita, dall'altra àltera; e soprattutto, il motivo per cui possiamo condannarla, in quanto visione fallace, è lo stesso che ci costringe a redimerla per via del suo portato veritativo: ad esempio, rendendoci consapevoli della possibile fallacia della nostra visione.

Come si è visto, il rapporto fra realtà e illusione può articolarsi in forme più o meno complesse e istituirsi non solo nel confronto fra arte e realtà, ma anche fra generi artistici contigui, i cui legami possono generare teratologie percettive. L'iperrealismo, per non citare che un esempio, esibisce il modo in cui immagini apparentemente banali diventano immediatamente significative nel momento in cui si disvela l'illusione che creano, e se ne comprenda la natura non fotografica, ma pittorica¹⁸. La mano getta qui la sfida alla macchina, riasserendo le proprie possibilità mimetiche e realizzando oltretutto un secondo genere di illusione: quella che rende possibile la massima esaltazione del gesto esecutivo nascondendolo e rendendo in questo modo esplicita la fonte, su cui ci si interrogava all'inizio, del piacere estetico determinata dall'illusione. Nelle opere iperrealiste l'occhio dell'osservatore inizialmente legge senza sospetti, e forse nemmeno interesse, l'immagine come una foto; ma quando apprende che si tratta invece di un disegno, la mente improvvisamente riattiva lo sguardo, impegnandolo a ravvisare nell'immagine i segni generatori della fallacia visiva per invalidarne a posteriori l'effetto. Perché una distrazione dell'occhio spiace

¹⁸ Sulle valenze estetiche dell'iperrealismo vedi L.K. MEISEL, *Photorealism*, H.N. Abrams Publ., New York 1980; ID., *Photorealism Since 1980*, H.N. Abrams Publ., New York 1993; J.-L. CHALUMEAU, *Peinture et photographie: Pop art, figuration narrative, hyperréalisme, nouveaux pop*, Ed. du Chêne, Paris 2007; L. Chase (a cura di), *Photorealism: The Liff Collection*, Naples Museum of Art, Naples 2001; J.R. TAYLOR, *Exactitude. Hyperrealist Art Today*, Thames & Hudson, New York 2009; P. Conte, *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Quodlibet, Roma 2015; ID., voce «Hyper-realism», in *International Lexicon of Aesthetics*, Spring 2018 Edition <<https://lexicon.mimesis-journals.com/archive/2018/spring/HyperRealism.pdf> DOI: 10.7413/18258630016 (cons. 03/2020)> con bibliogr. aggiornata.

meno di un errore dell'intelligenza, e quest'ultima può anzi trarre godimento nel constatare come, prima dell'agnizione, gli occhi vagassero senza costrutto in assenza di sue indicazioni precise. Gli occhi possono in certe circostanze muoversi liberi e non seguire alcun dettame della mente, e questo può essere di per sé un piacere, ma quando lo fanno, rischiano di vedere triangoli dove non ve ne sono e spirali al posto di cerchi, cadendo vittime di quell'inganno iperrealista di cui la mente gode trionfalmente non subendo la medesima mortificazione; e quanto più gli occhi ripetono: "Un disegno? Non è possibile", tanto più la mente, informata del contrario, si diverte. Certo, il piacere dell'illusione dura poco, il tempo di riconoscerla per tale e il suo effetto si disperde. Quanti quadri iperrealisti o foto di foto è possibile guardare prima che il piacere determinato dalla meraviglia¹⁹ si esaurisca? L'illusione ha un tempo limitato; il prestigiatore può sorprendere e divertire finché la magia resta inesplicata: il tempo di comprendere l'artificio e già il numero ha perso il suo fascino.

Quest'ultimo esempio porta al cuore dell'illusione suprema dell'arte delle immagini: vale a dire l'idea un po' cinica e disincantata che essa persegua mai altro che la messa in opera delle proprie possibilità; o che l'immagine significativa e simbolica voglia presentare verità diverse da quelle riguardanti la sua natura complessa e paludata. Tuttavia, anche all'interno di questa cornice autoreferenziale possono darsi (si danno) immagini non destinate ad esaurirsi nella loro immediatezza scopica e semiotica, in grado di mantenere fra sé e il reale uno spazio di ripiegamento che, come s'è visto, è uno spazio di pensiero. Quando ciò accade, l'oggetto riprodotto e l'arte che lo esibisce possono farsi strumenti per la rappresentazione della possibilità di un'organizzazione figurale inedita, portatrice di significati più ampi e valori meno ordinari dei suoi *analoghi* morfologici.

¹⁹ Sull'estetica della meraviglia: N. Sinclair and A. Watson, *Wonder, the Rainbow and the Aesthetics of Rare Experiences*, «For the Learning of Mathematics», 21, 2001, pp. 39-42; L.L. Kearns, *Subjects of Wonder: Toward an Aesthetics, Ethics, and Pedagogy of Wonder*, «The Journal of Aesthetic Education», 49, 2015, pp. 98-119; S. Gallagher et al., *A Neurophenomenology of Awe and Wonder. Towards a Non-Reductionist Cognitive Science*, London, Palgrave Macmillan, 2015; R. Quacchia, *The Aesthetic Experiences of Aura, Awe, and Wonder: Reflections on Their Nature and Relationships*, «Contemporary Aesthetics», 14, 2016, s.p.; J. Fingerhut and J.J. Prinz, *Wonder, Appreciation and the Value of Art*, in *The Arts and the Brain*, ed. by J.F. Christensen and A. Gomila, Amsterdam, Academic Pr. and Elsevier, 2018 («Progress in Brain Research», 237) pp. 107-128. Un approfondimento in prospettiva storico-filosofica del tema della "meraviglia" offre il numero monografico de «I castelli di Yale. Annali di filosofia» (*La meraviglia*, VII, 2019, 1-2), all'interno del quale, per una disamina specificamente estetica, vd. il mio *La meraviglia come dispositivo estetico* (ivi, pp. 111-124).

