

Whitney Davis

Quando le immagini sono presenti. Arthur Danto e la storicità dell'occhio*

“L'occhio non è storico – scrive Arthur Danto – ma noi sì”¹. Poiché non possiamo facilmente immaginare l'“occhio”, la percezione visiva umana, se non nel suo essere storicamente *in noi e di nostro appannaggio*, dev'essere difficile valutare un'affermazione del genere tanto quanto è difficile valutare l'affermazione contraria, quella che sostiene, con lo storicismo relativistico-culturale, che l'occhio è storico, e che Danto rifiuta². Per uno storico naturale delle *Lebensformen* umane potrebbe darsi che la nostra storicità – la variazione intraspecifica della nostra conoscenza e dei sistemi per rappresentarla – sia dovuta in parte alla storia dell'occhio. Ma per Danto è una condizione della “nostra” storia che l'occhio non sia storico in *alcun* senso. A suo parere l'occhio non ha conosciuto evoluzione durante tutto il periodo in cui non è stato una funzione di pratiche e stili di rappresentazione socioculturalmente variabili. “La visione ha una storia” – come egli ha scritto discutendo la filosofia della storia dell'arte di Heinrich Wölfflin – soltanto nel senso che “le rappresentazioni visive appartengono a forme di vita a loro volta storicamente connesse le une alle altre”³. Per contro, secondo Wartofsky “i modi della nostra conoscenza visiva cambiano con i modi delle nostre rappresentazioni figurative”. La visione umana “ha una storia che va oltre l'evoluzione biologica del sistema visivo degli ominidi ed è parte di quell'attività di autocreazione e autotrasformazione che chiamiamo evoluzione culturale”⁴. Il nocciolo della proposta di Wartofsky è che “gli stili tradizionali di rappresentazione del mondo visibile cambiano [...] e producono modificazioni della visione”⁵. Insomma, egli proporrebbe una “teoria storico-artistica dell'evoluzione stilistica” per la storia della visione, o addirittura come storia della visione⁶.

Tanto Wartofsky quanto Danto risolverebbero così il problema della connessione tra le storie dell'occhio e le pratiche rappresentazionali essenzialmente grazie a un *fiat*. Per il primo, in definitiva, “l'occhio” è semplicemente il variare socioculturale dei sistemi e delle pratiche di rappresentazione. Per il secondo, “noi” *siamo* in fondo semplicemente una fase o un prodotto dell'evoluzione umana in cui i meccanismi della visione – incluse, se ce ne fossero, le sue modificazioni naturali – sono impermeabili alla variabilità storica di quei sistemi e di quelle

* Il presente testo è la traduzione del saggio di W. Davis, *When Pictures Are Present. Arthur Danto and the Historicity of the Eye*, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 59, 1, 2001, p. 29-38. La traduzione, originariamente destinata all'edizione italiana di A. Danto, *La storicità dell'occhio*, a c. di M. Di Monte, Armando Editore, Roma, 2007, è stata infine tagliata per ragioni di spazio e formato editoriale[NdT].

¹ Vedi “Vedere e rappresentare”, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 59, 1, 2001 [trad. it., A. Danto, *La storicità dell'occhio*, a c. di M. Di Monte, Armando Editore, Roma, 2007, pp. 29-56. NdT]. Saggi correlati di Danto sono: “Description and the Phenomenology of Perception”, in *Visual Theory: Painting and Interpretation*, a c. di Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey, New York, Harper Collins, 1991, pp. 201-215; “Animals as Art Historians: Reflections on the Innocent Eye”, in *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York, Farrar Straus Giroux, 1992, pp. 15-31; “Depiction and Description”, in *The Body/Body Problem: Selected Essays*, University of California Press, 1999, pp. 98-121.

² Non sono sicuro che Marx Wartofsky sostenga esattamente il punto di vista del “Wartofsky” criticato da Danto, e che è pure quello che qui considereremo. Uno storicismo relativistico-culturale estremo è forse ammesso dall’“epistemologia storica” di Wartofsky. Vedi specialmente “Perception, Representation and the Forms of Action: Towards an Historical Epistemology”, nel suo *Models: Representation and Scientific Understanding*, Boston, Reidel, 1979, pp. 188-210.

³ Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997, p. 200.

⁴ Marx W. Wartofsky, “The Paradox of Painting: Pictorial Representation and the Dimensionality of Visual Space”, in *Social Research*, 51 (1984), pp. 864-865. Vedi pure il suo “Sight, Symbol, and Society: Towards a History of Visual Perception”, in *Philosophical Exchange*, 3, 1981, pp. 23-38.

⁵ Wartofsky, “The Paradox of Painting: Pictorial Representation and the Dimensionality of Visual Space”, cit., p. 877.

⁶ *Ibid.*, p. 864.

pratiche. In entrambi i casi tali correlazioni devono essere assicurate in parte grazie a storie naturali tendenziose: mentre Wartofsky deve sostenere che l'occhio è storicamente diverso dovunque un sistema o una pratica rappresentazionale si modifichi storicamente, Danto deve asserire che l'evoluzione dell'occhio – la storia della sua selezione naturale – si è “arrestata”.

Se i piccioni, le pecore o altre creature non umane possano fare qualcosa “di più che esibire delle capacità ricognitive di fronte alle immagini”, come Danto ritiene⁷, è una faccenda secondaria. Se essi possono vedere (ciò che rappresentano) le immagini, questa “competenza” deve avere una storia evolutiva in atto, che Danto nega agli esseri umani. Oppure deve essere determinata da una qualche forma di cultura o di educazione, che però Danto nega agli animali. Nelle loro forme di vita, una simile cultura – che riveli le loro competenze – non è una realtà storico-naturale, è qualcosa che deve esservi introdotto artificialmente. È la forma di vita *umana* che possiede naturalmente il linguaggio e i sistemi di rappresentazione. Allora, la presunta invarianza della percezione umana potrebbe essere a sua volta il precipitato della diffusione attraverso le nostre forme di vita di una cultura figurativa (e forse persino dei suoi modi e dei suoi stili diversi). Ma dacché questa è appunto la questione contesa tra Wartofsky e Danto, ci ritroviamo al punto di partenza senza aver tratto gran vantaggio da piccioni e pecore. Per conto mio, vorrei suggerire che, indipendentemente da quali modi o stili figurativi siano stati prodotti storicamente, la rappresentazione figurativa *in quanto tale* introduce nuovi contesti causali per la visione – per una nuova ecologia emergente della visione – intesa quale evento bio-culturale di lunga durata che si distribuisce nel corso di millenni e penetra o pervade ogni forma di vita individuale in misura e con importanza variabili secondo la presenza storica delle immagini in quegli stessi contesti. Ma ammettere l'evoluzione dell'occhio nella “nostra” storia naturale e in quanto possibile fattore di differenziazione delle nostre *Lebensformen*, come io vorrei fare *contra* Danto, non significa necessariamente sottoscrivere una tesi relativistico-culturale estrema.

Per Danto, ogni interazione tra “vedere” e “rappresentare” deve essere una relazione causale a senso unico: dalla percezione alla cognizione e il contrario. Per utilizzare il suo esempio, un pilota cinese vede delle macchie di colore in movimento come pieni, vuoti e superfici e atterra con successo sulla pista di un aeroporto occidentale. Presumibilmente, questo è quanto succede. Ma nella contesa tra Wartofsky e Danto il punto in questione è molto preciso. Non dobbiamo valutare in generale le capacità percettive di un pilota, cinese o no che sia, ma dobbiamo determinare l'incidenza che abilità figurative, attitudini e aspettative storicamente diverse hanno sul suo modo di pilotare. Il “pilota cinese” dell'esperimento mentale non sarebbe un pilota *cinese* nel senso richiesto se egli non raffigurasse invariabilmente l'aeroporto servendosi delle convenzioni tradizionali dell'arte cinese: questo “pilota cinese” è un “pilota” (può atterrare con successo sulle piste) *ed* è “cinese” (raffigurerebbe l'aeroporto, come qualunque altra cosa, in stile convenzionale cinese). In quanto è questo tipo di pilota cinese ovviamente può atterrare sulla pista dell'aeroporto. Ma per stabilire se egli guidi *nonostante* la sua attitudine figurativa o, al contrario, se egli guidi *a causa* della sua attitudine figurativa, dovremmo sapere se sarebbe in grado di atterrare nell'aeroporto qualora *non* fosse cinese nel senso menzionato, cioè qualora non raffigurasse l'aeroporto in stile convenzionale cinese – poiché solo questo proverebbe che la sua pratica figurativa cinese non esercita un ruolo causale sul suo modo di pilotare.

Ma sembra impossibile realizzare esattamente questa verifica. Se il pilota non è cinese nel senso richiesto, allora qualunque cosa faccia – che riesca o no ad atterrare – non è una prova diretta di ciò che farebbero persone che raffigurano gli aeroporti in stile convenzionale cinese. In tal caso non staremmo esaminando *lui*, il pilota cinese nel senso richiesto e le relazioni tra le sue capacità di guida e le sue attitudini figurative, ma *qualcun altro*, qualcuno che non è “cinese” nel senso richiesto dall'argomento. Potrebbe trattarsi di qualcuno con diverse attitudini figurative. Ma qui sorge esattamente lo stesso problema. Per mostrare che tali attitudini mentali non svolgono un ruolo causale sul modo di pilotare dovremmo vedere se egli sarebbe in grado di pilotare senza di quelle.

⁷ Danto, “Animals as Art Historians”, cit., p. 24.

Ma è presumibile che non riusciremmo facilmente a trovare una persona che stia fuori da *qualunque* forma di vita umana esistente – giacché ognuna di queste possiede attitudini rappresentazionali, abilità e aspettative. Senza questa prova tanto Wartofsky quanto Danto possono adattare la propria posizione al fatto osservativo che il pilota cinese atterra con successo. Per Wartofsky, ciò sarà almeno in parte *a causa* dei sistemi rappresentazionali del pilota – il che implica un mondo in cui esistono tante forme di vita diverse e ben adattate, comprendenti anche i processi bioperceptivi, quante sono le diverse tradizioni rappresentazionali. Per Danto, il fatto sussisterà *nonostante* queste – implicando con ciò un mondo in cui esiste, a livello bioperceptivo, una sola forma di vita ben adattata, indipendentemente dalle diverse tradizioni rappresentazionali.

Di una famosa icona cristiana Danto ha scritto altrove che “vedere l’uccello e sapere che esso vuol dire (significa) lo Spirito Santo potrebbe non essere *fenomenologicamente* distinto dal vedere l’uccello *tout-court*”⁸. Può darsi che si possa separare analiticamente la “percezione” (vedere l’uccello *tout-court*) dalla “descrizione” o “rappresentazione (vedere la colomba dello Spirito Santo), ma i vari test o esperimenti mentali proposti per una simile analisi, per quanto efficaci, non possono portarsi al di qua della coerenza fenomenologica che lo stesso Danto qui riconosce. A mio parere, questa è un’evidenza forte, *prima facie*, che una tale coerenza è percettivamente-cognitivamente, o neurofisiologicamente, fondata. Ma per Danto non c’è questa evidenza. Perché?

Altrove egli ha sostenuto che “non si possono attribuire alla fenomenologia della percezione le differenze” tra opere d’arte e semplici cose, differenze “che sono di ordine filosofico”⁹. Come è noto, nella sua definizione di arte Danto non ammette una forma, una bellezza o proprietà sensibili specifiche delle opere d’arte, che invece riguardano la “presenza materiale di significati”¹⁰. Egli insiste sul fatto che la rappresentazione del significato nelle opere d’arte visiva non può essere definita “nei termini di qualcosa che incontri l’occhio quando le si guarda”¹¹. La filosofia dell’arte di Danto richiede una percezione che resti parzialmente impervia alla conoscenza del significato o delle storie e delle funzioni di un’opera: se infatti una simile conoscenza modificasse ordinariamente la percezione di quell’opera d’arte, in quanto tale, rispetto alla percezione della “mera cosa” da cui sarebbe presuntivamente indiscernibile, allora né la logica del metodo né il supposto fatto storico che si diano opere d’arte indiscernibili dalle mere cose reali ci direbbero gran che sulla natura dell’arte. Più precisamente, la filosofia dell’essenza “filosofica” dell’arte rivendicata da Danto perderebbe un puntello di cruciale valore probante, vale a dire il fatto che le opere d’arte, in quanto tali, non devono di necessità essere percettivamente discriminabili dalle mere cose reali. Mentre la sua filosofia della *storia* dell’arte dovrebbe rinunciare a una peculiare pretesa ermeneutica, e cioè che dagli inizi degli anni ’60 le opere d’arte non devono più conformarsi a criteri di evoluzione e progresso (l’indiscernibilità dalle mere cose rende artisticamente inessenziali tali criteri) e perciò rientrano in una condizione “post-storica” che ammette la possibilità non solo logica, ma anche fenomenologica, di opere d’arte indistinguibili da semplici cose.

Per difendere la correlazione tra il suo metodo degli indiscernibili e la sua più ampia filosofia dell’arte Danto si è trovato costretto a elaborare una concezione fundamentalmente indipendente dell’impermeabilità della percezione visiva (delle opere) a ogni descrizione o comprensione percettivo-cognitiva (delle stesse opere) di ordine superiore¹². In questa difesa, il metodo degli

⁸ Danto, “Description and the Phenomenology of Perception”, cit., p. 211 (corsivo mio).

⁹ *Ibid.*, p. 212.

¹⁰ Arthur Danto, “The End of Art: A Philosophical Defense”, in *History and Theory*, 37 (1998), pp. 132-133.

¹¹ Arthur Danto, “Responses and Replies”, in *Danto and His Critics*, a c. di Mark Rollins, Oxford, Blackwell, 1993, p. 196.

¹² Vedi specialmente Richard Wollheim, “Danto’s Gallery of Indiscernibles”, in *Danto and His Critics*, cit., p. 28-38. Wollheim sostiene, in primo luogo, che la presunta indiscernibilità di alcune opere da alcune semplici cose non può essere generalizzata per la classe di tutte le opere d’arte in quanto rivelazione della loro essenza, come Danto vorrebbe, e, in secondo luogo, che la presunta indiscernibilità potrebbe essere superata – e sostituita da una possibile discernibilità – allorché le semplici cose o gli “oggetti” dell’arte si trasformano in opere d’arte nel processo della nostra percezione e comprensione.

indiscernibili riappare nelle varie dimostrazioni della possibile esistenza di una percezione impermeabile – almeno nel caso della percezione delle immagini. L’inferenza richiesta sembrerebbe essere che se può esserci una percezione delle immagini cognitivamente impermeabile – se cioè può esserci indiscernibilità percettiva tra le immagini e le cose reali che esse raffigurano (qui riaffermata come invarianza della percezione figurativa) – allora sicuramente possono esserci opere d’arte indistinguibili dalle cose reali. L’indiscernibilità tra opere d’arte e semplici cose e tra immagini e oggetti deriva in entrambi i casi dall’impermeabilità della percezione alla cognizione, benché non sia sempre chiaro se in entrambi i domini si tratti della *medesima* impermeabilità – l’invarianza, diciamo, nel riconoscimento delle forme. I modi in cui Danto conduce questi confronti sono ingegnosi. Ma per quel che riesco a vedere, la sua difficoltà sta nel modo in cui il possibile carattere rappresentazionale delle opere d’arte, presuntivamente indiscernibili dalle mere cose reali, disturba la sua filosofia dell’arte, così come, simmetricamente, il possibile carattere denotativo (cioè rappresentazionale) delle forme somiglianti, presuntivamente indiscernibili dalle mere cose reali, disturba la sua filosofia di una percezione cognitivamente immediata – anche se questa percezione *garantisce*, almeno in parte, la filosofia dell’arte. In entrambi i domini, è lo stesso Danto che identifica perfettamente i modi in cui questa figuratività emergente e perturbante si cela – i modi in cui le immagini, con il termine che utilizzerò qui, sono calligrammaticamente presenti. Per come la vedo io, la possibilità di una rappresentazione calligrammatica è precisamente quel che deve suggerirci con forza la presunta indiscernibilità delle opere d’arte, o delle immagini, dalle cose reali cui esse somigliano.

Eppure, nonostante tutto, l’argomento di Danto circa le opere d’arte, che fa appello al dominio di una percezione immediata presuntivamente operativa anche in ambito figurativo, è in un certo senso incompatibile con il suo discorso sulle immagini. O almeno, sembrerebbe che Danto debba inventare una sorta di percezione specifica per le opere d’arte, che egli stesso nega quando tratta della percezione di immagini che *non* vengono intese quali opere d’arte. Così, egli scrive che “l’esperienza della descrizione artistica” – la nostra comprensione, poniamo, delle complesse connotazioni di un’immagine allegorica – “penetra realmente la percezione”¹³, laddove una tale padronanza del “significato simbolico” di un’immagine (per esempio, la raffigurazione non artistica della colomba dello Spirito Santo) non penetrerebbe la percezione che ne abbiamo (il riconoscerla come colomba e non come un piccione o un coniglio). Questo perché, si suppone, nell’arte “alla percezione stessa è conferita la struttura del pensiero”¹⁴ e dunque la storia del pensiero artistico potrebbe infine identificarsi con la storia del pensiero vera e propria. Questa ipotesi di Danto – di cui qui non intendo occuparmi – è intrigante e ha molto da dire agli storici dell’arte. Vorrei però suggerire che, nonostante l’estetismo di Danto – “la percezione artistica è di tutt’altro genere”¹⁵ in confronto alla percezione delle immagini – il suo discorso dovrebbe includere la immagini *tout court*. Mentre egli suppone che il pensiero sia pervasivo e si trasformi in percezione quando l’arte è presente, io suppongo che il pensiero sia pervasivo e si trasformi in percezione quando le immagini sono presenti.

Secondo Danto, per quanto elastica, la capacità di riconoscere le immagini (diciamo di individuare l’immagine di un falco dopo aver imparato a riconoscere i falchi nel cielo) possiede “una costanza neurale attraverso il tempo e lo spazio”; il “riconoscimento della forma” – vedere che il falco reale e quello dipinto hanno la medesima configurazione – “in nessun senso di qualche interesse è un fatto storico”. Presumibilmente a causa del fatto che devono raffigurare cavalli, “le immagini-di-cavalli mostrano per forza una sufficiente somiglianza [...] da permetterci di identificare tutte le volte l’oggetto cavallo”. Mi sembra, però, che per quanto riesca a riconoscere benissimo i cavalli potrei nondimeno avere qualche momentanea e persino notevole difficoltà a individuare un’immagine di cavallo magdaleniana o cinese, indipendentemente dal fatto che la mia

¹³ Danto, “Description and the Phenomenology of Perception”, cit., p. 214.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

abilità nel riconoscere le forme cambi secondo le mie capacità figurative, le mie attitudini e le mie aspettative. Se l'immagine del cavallo magdaleniana o cinese *raffigura* la forma del cavallo così come io la riconosco posso in effetti individuarla nell'immagine e riconoscerla come immagine di cavallo. Ma la forma dell'immagine non è sempre facilmente riconoscibile per me come quella forma di cavallo che io sono in grado di riconoscere: l'immagine magdaleniana o cinese *somiglia* a cavalli la cui forma non somiglia ai cavalli che io posso riconoscere. Il riconoscimento della forma, in quanto tale, può non essere un fatto storico in alcun "senso di qualche interesse", ma il riconoscimento della forma *raffigurata* è, credo, storico, e precisamente perché il riconoscimento della forma somigliante, benché necessario, non è sufficiente a tal fine.

Ovviamente, potrebbe capitarmi di riconoscere delle forme in una figura che rappresenta effettivamente ciò che vi riconosco – il che spiega la mia precisione rispetto a molte, o forse alla maggior parte, delle figure magdaleniane o cinesi. Il mio corretto riconoscimento potrebbe essere un caso fortunato, il frutto di una convergenza tra la mia storia di riconoscimenti delle forme e quella dei produttori delle immagini. Ma probabilmente vi sono altri fattori importanti, e profondamente storici, che intervengono. Dire che "l'occhio" varia con le pratiche rappresentazionali non significa che quelle pratiche varino esclusivamente secondo le coordinate etniche o culturali "magdaleniane" o "cinesi", come vorrebbe un radicale storicismo relativistico-culturale. Forse le pratiche storiche hanno molto in comune da un punto di vista percettivo e cognitivo al di là di quei presunti confini, il che consente la possibilità, altrimenti inesplicabile, di una riuscita comprensione trans-culturale. Come ha scritto Alasdair MacIntyre, "l'identità di standard radicati in pratiche largamente simili fornisce all'occasione un terreno comune per coloro che appartengono per altro a culture e società molto diverse"¹⁶. Chiang Yee, per esempio, notò delle somiglianze tra i dipinti degli artisti cinesi tradizionali e gli acquerelli e i disegni di artisti inglesi come Alexander Cozens e John Constable – somiglianze che lo convinsero che "non c'è affatto una vera separazione tra arte inglese e arte cinese"¹⁷. È una possibilità storico-naturale che Chiang Yee avesse perfettamente ragione in un senso rilevante, ancorché, probabilmente, molto ristretto¹⁸. Il fatto che Danto voglia procedere in tutt'altra direzione – dall'impermeabilità dei confini culturali all'invarianza trans-storica della percezione – non è cosa da storico naturale.

Benché io possa riuscire a riconoscere le forme raffigurate in un'immagine che non mi è familiare, potrei ugualmente credere di aver riconosciuto una forma che in realtà rappresenta qualcosa che, di fatto, resta per me sconosciuto. E ciò non perché, o non solo perché, la forma che riconosco potrebbe in realtà simbolizzare qualcos'altro. Il mio errore potrebbe anche, o alternativamente, dipendere dal fatto che la forma riconosciuta non è una forma che somigli a ciò che l'immagine effettivamente rappresenta – di qualunque cosa si tratti. Anche qui, il problema non

¹⁶ Alasdair MacIntyre, "Colors, Cultures, and Practices", in *The Wittgenstein Legacy*, a c. di Peter A. French, Theodore E. Uehling Jr., Howard K. Wettstein, *Midwest Studies in Philosophy*, 17 (1992), pp. 1-23 (citazione a p. 20). Nel suo esempio, osservatori giapponesi ed europei possono arrivare reciprocamente a "vedere" – riconoscere, ammirare e riprodurre – colori, effetti di luce e ombra e così via sviluppati nelle rispettive arti, ma "invisibili" a ciascuna cultura nell'ambito delle proprie pratiche visive, nell'applicazione dei termini cromatici e nella classificazione. Ciononostante, "all'interno della pratica pittorica, su ciascun versante [...] si sono scoperti degli standard condivisi che hanno permesso la formulazione di giudizi trans-culturali di identità e differenza" (*ibid.*, p. 20). Nulla di tutto questo è contrario all'invariantismo sostenuto da Danto a proposito di *alcuni* meccanismi percettivi e cognitivi. Come Donald Davidson ha detto concisamente, "se qualche meccanismo discriminativo non fosse prestrutturato non si potrebbe imparare nulla" ("The Second Person", in *The Wittgenstein Legacy*, cit., p. 262).

¹⁷ *The Silent Traveller in London*, London, Country Life, 1938, pp. 161-162; vedi anche *The Chinese Eye*, London, Methuen & Co., 1935.

¹⁸ Secondo Danto, Chiang Yee "aveva interiorizzato un'idea occidentale di novità in quanto fattore concomitante dell'originalità" ("The End of Art: A Philosophical Defense", cit., p. 138). Così, egli potrebbe essere l'esempio di un pilota cinese che non è, precisamente, quel tipo di "pilota cinese" specificato nell'esperimento mentale che abbiamo già discusso sopra – quel tipo di artista vincolato a uno schema, come E. H. Gombrich lo riteneva piuttosto ingenerosamente: un pittore cinese che rappresenta (se non, di fatto, vede) il mondo inglese completamente secondo le convenzioni "del vocabolario relativamente rigido della tradizione cinese" (*Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press, 1960, pp. 84-85).

è che semplicemente non riesca a riconoscere la forma (corretta) e riconosca invece (erroneamente) un'altra cosa: potrei essere in grado di riconoscere *tanto* la forma corretta *quanto* quella scorretta, ma non riuscire a vedere o capire quale delle due sia il soggetto figurativo, posto che una delle due lo sia (queste possibilità sono state esplorate, tra gli altri, da Jackson Pollock, la cui pratica di deprivazione delle immagini, se così posso dire, è stata indicativamente rubricata da T. J. Clark come “Coscienza infelice”¹⁹). In simili casi il processo percettivo fa girare a vuoto la sua invarianza e non mi dice assolutamente nulla circa la rappresentazione.

Con un esperimento mentale, Danto propone di immaginare “una coppia di figure indiscernibili afferenti a diversi sistemi notazionali con significati del tutto diversi che l'occhio non potrebbe naturalmente discriminare”. Si suppone che questo sia un caso in cui il riconoscimento dell'immagine resta costante mentre il significato simbolico si modifica storicamente, ma qui l'occhio non discrimina tra i “significati” delle “immagini”, presumibilmente perché esso riconosce in esse esattamente la stessa forma, e questo è tutto. L'esperimento tratta l'osservatore come un piccione con capacità ricognitive e non come un essere umano che comprenda la rappresentazione: l'occhio non ha null'altro da fare, nulla da determinare, e *non solamente* il fatto che la forma riconosciuta in un'immagine abbia lo stesso “significato secondario o convenzionale” dell'altra – in un possibile caso di “disgiunzione iconografica” panofskyana, come specifica l'esperimento²⁰. L'occhio, per definizione, non può *neppure* determinare se la forma che costituisce il soggetto di un'immagine *sia* la stessa forma che costituisce il soggetto dell'altra, variando il significato secondo i due “diversi sistemi notazionali”, che possono individuare come figurativamente rilevanti diverse configurazioni formali – entrambe riconoscibili e indiscernibili in quanto forme vive. Potremmo parlare in questo caso di una disgiunzione *ricognitiva*: le immagini, percettivamente indiscernibili, sembrano raffigurare la stessa cosa cui entrambe somigliano, ma di fatto non è così. Per spezzare il circuito chiuso dell'esperimento mentale potremmo anche trattare piuttosto che “due immagini indiscernibili” due forme somiglianti indiscernibili, entrambe perfettamente riconoscibili, ma solo una delle quali è un'immagine. Pensiamo a un pittore (chiamiamolo Pittore J) che dipinga *Porta rossa di fienile*, un quadrato rosso che somiglia a e denota una porta rossa di fienile, percettivamente indiscernibile da una porta rossa di fienile dipinta dall'imbianchino. Potremmo chiamare questo un caso di disgiunzione *figurativa*. Tenendo conto di possibili disgiunzioni ricognitive e figurative – e senza considerare i possibili problemi di disgiunzione iconografica – possiamo chiederci legittimamente se il riconoscimento formale e figurativo avvenga *a dispetto* o *a causa* del processo cognitivo per cui si determina che solo una o alcune delle relazioni di somiglianza oggettuale, riconoscibili e riconosciute nella configurazione, denotino effettivamente ciò cui somigliano. Il mancato riconoscimento della forma implica simultaneamente il mancato riconoscimento della rappresentazione (lo statuto denotativo di certi *resemblata* della configurazione). Ma il *successo* del riconoscimento formale non implica simultaneamente il riconoscimento figurativo. Se quest'ultimo si realizza – se una qualche immagine è presente all'osservatore in questione – ciò deve essere perché si coglie la denotazione o perché si vede il soggetto e l'immagine. Nel mondo umano l'occhio vede quel che il mondo significa – almeno quando vede ciò che è significato.

Secondo Danto, “comprendere i significati [simbolici delle immagini] richiede un'archeologia di come le immagini sono state usate per significare e non semplicemente utilizzate per denotare i loro *resemblata*”. Ma siccome le immagini denotano solo *alcuni* dei loro *resemblata*, abbiamo bisogno di un'archeologia, che implichi la storia, anche quando quelle sono state semplicemente utilizzate per denotare i loro *resemblata* (o per denotarli *insieme* ai loro significati simbolici). Una simile archeologia potrebbe dirci che sebbene l'immagine somigli alla modella dell'artista essa non è stata intensa a denotarla, se non nel caso in cui volesse far vedere lo studio del pittore o mettere in mostra le qualità della modella stessa. Queste possibilità sono problematiche, paradossali, o

¹⁹ T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, 1999, pp. 299-369.

²⁰ Sulla disgiunzione, vedi specialmente Erwin Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1960.

“calligrafiche”, nelle loro relazioni interne ed esterne sul piano delle interazioni e disgiunzioni iconografiche, ricognitive e figurative²¹. Danto le liquida come sottigliezze o pedanterie di scarso interesse che non dovrebbero compromettere la nostra fiducia di poter “identificare tutte le volte le immagini di cavalli”, ma questa mossa, trascurando una parte significativa del vero e proprio meccanismo della rappresentazione così come esso funziona nella nostra forma di vita, è cruciale per l’assunto secondo cui il processo di identificazione non sarebbe storico. Ed è una mossa che sembra vanificarsi a fronte delle pratiche e degli interessi più importanti, e non semplicemente marginali o pedanteschi, della nostra tradizione artistica.

Nell’opera di Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656), ad esempio, le figure nello specchio sullo sfondo dovrebbero somigliare alle figure collocate nello spazio di fronte alla superficie del dipinto, che a loro volta dovrebbero essere presumibilmente ritratte dal pittore (dipinto) sulla tela di cui vediamo il retro nell’immagine. Ma, da un punto di vista prospettico, le figure nello specchio denotano ciò che *noi*, spettatori impliciti, vediamo riflesso nello specchio, qualunque cosa sia, laddove le figure apparentemente ritratte dal pittore sulla tela, benché dovrebbero somigliare strettamente a quel riflesso, denotano piuttosto ciò che egli vede di fronte a sé. Il quadro di Velázquez cela parzialmente allo spettatore queste relazioni di somiglianza e denotazione. Non possiamo essere sicuri che le figure dipinte dal pittore, quand’anche necessariamente somiglianti a quelle riflesse nello specchio, *somiglino* effettivamente alle figure fuori dal piano pittorico – sebbene tendiamo ad assumere che *debba* essere così. Alcune delle relazioni rappresentazionali dell’immagine sono ricognitivamente e, com’è comprensibile, persino figurativamente disgiuntive e quindi iconograficamente e simbolicamente indecidibili.

Vorrei collocare le varie forme di intransitività delle relazioni di riconoscimento, somiglianza e referenza non solo nel cuore del dibattito intorno alla logica della rappresentazione, ma anche al centro di ogni concezione complessiva di quest’ultima all’interno del mondo storico della vita umana. Danto stesso ci offre molte osservazioni a questo proposito sotto la rubrica della sua nozione di metaforicità, che distingue l’arte da ciò che non lo è²². Il suo approccio è strettamente legato al lavoro sugli stati proposizionali e sul carattere rappresentazionale del pensiero. Come Jerry Fodor, egli vorrebbe identificare il modulo del “linguaggio del pensiero”. In quest’ambito siamo essenzialmente storici, nella misura in cui il contenuto proposizionale degli enunciati di credenza deve variare secondo la collocazione o la situazione di colui che intrattiene quelle credenze²³. Il suo intento è distinguere questo modulo dagli altri che, come quello della percezione visiva o della digestione, restano immuni ai cambiamenti di collocazione o situazione storica. Per i nostri scopi presenti, la domanda che qui dobbiamo porci è se la rappresentazionalità o la metaforicità sia o non sia manifesta da un punto di vista percettivo. La mia posizione è che essa è calligraficamente manifesta nel carattere (in)transitivo – per l’osservatore – delle diverse e sovrapposte relazioni di riconoscibilità della forma, di somiglianza, di direzione referenziale, di cui facciamo esperienza in quanto pongono la questione percettiva se la forma riconosciuta denoti ciò cui somiglia o se un’immagine sia presente. Quando la questione percettiva non si pone o non può essere formulata, non è presente alcun’immagine, ma quando si pone e può essere formulata su un piano percettivo-cognitivo, allora un’immagine è presente. E in tal caso la percezione è storica, per la semplice ragione che “noi” siamo storici: il contenuto proposizionale degli enunciati di credenza (percettivo-cognitiva) – che chiedono in termini percettivo-cognitivi se e come un’immagine *sia* presente – deve variare secondo la collocazione o la situazione di colui che intrattiene quelle credenze.

²¹ Nella sua brillante dissezione del disegno del 1926 di René Magritte, *Ceci n’est pas une pipe*, Michel Foucault lo considera un calligramma (*This is Not a Pipe*, trad. a c. di James Harkness, University of California Press, 1983, in part. pp. 19-31. Vedi più ampiamente *Calligram: Essays in New Art History from France*, a c. di Norman Bryson, New York, Cambridge University Press, 1988.

²² Vedi il suo *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, 1981, pp. 165-208; nonché “Metaphor and Cognition”, in *Beyond the Brillo Box*, cit., pp. 73-87. Noël Carroll, “Essence, Expression, and History: Arthur Danto’s Philosophy of Art”, in *Danto and His Critics*, cit., pp. 79-106, ne offre un’acuta e lucida discussione.

²³ Danto, “Responses and Replies”, cit., p. 195; *Id.*, *The Body/Body Problem*, cit., pp. 206-226.

In generale, un'“archeologia” può dirci quali *resemblata* erano o non erano denotativi e dunque dove e che cosa l'immagine rappresentava per qualcuno nel contesto d'uso di una certa configurazione²⁴. In che misura vediamo il mondo intorno a noi in termini di o anche come immagine, o persino semplicemente come replica parziale di un'immagine, resta una questione aperta. Anche le mie facoltà di riconoscimento delle forme extrafigurative hanno condizionato la mia percezione delle immagini, divenendo un fattore della storia della mia capacità di cogliere quali *resemblata* di una configurazione siano denotativi, della facoltà di produrre e vedere immagini. Ma l'intero circuito – dall'immagine al mondo all'immagine – è sempre attivo. Wartofsky lo definisce una “spirale”²⁵, quale in effetti è, sebbene non si tratti della spirale degli stili tradizionali che pervadono la storia della visione umana, ma della spirale delle immagini che in essa si rendono presenti. La storicità, in questo senso, si dissemina nella nostra vita percettivo-sensoriale, ma non ne penetra ogni recesso nei modi suggeriti dai relativisti radicali o da quel genere di storicisti che Danto attacca. Ci sono relazioni più complesse da considerare, in cui l'interazione con le immagini rappresenta solo uno degli aspetti della nostra vita, anche se si tratta di un aspetto che ci indica come questa vita sia storica.

Secondo Danto, benché l'occhio non abbia storia, si sono dati e si danno, però, cambiamenti storici – e persino “progressi” – nella mano, nelle nostre abilità storicamente diverse e variabili di produrre immagini e altre rappresentazioni. Sicché l'evidente progresso della mano nella creazione delle immagini “presuppone che l'occhio stesso non sia storico” – altrimenti non saremmo in grado di percepire un tale progresso. C'è stato chiaramente nella storia un perfezionamento cumulativo della capacità umana di produrre immagini in cui certi *resemblata* denotano ciò cui somigliano, ma tutte queste storie progressive che riguardano la mano dovrebbero essere state penetrate – anche se certamente non pervase fino in fondo o completamente costituite – dalla storicità dell'occhio, nel senso sopra specificato, per la semplice ragione che in queste storie la mano è impegnata a produrre immagini. Una simile capacità non sarebbe quel che è se certi *resemblata* denotativi della configurazione costituissero il significato di questa – rappresentando e veicolando il soggetto agli spettatori dell'immagine – ma non potessero essere prodotti, rivisti e migliorati da quella stessa capacità.

Se il valore denotativo storicamente voluto di certi *resemblata* resta stabile o, per usare l'espressione di E. H. Gombrich, se la “funzione” delle immagini resta stabile, allora la storicità dell'occhio *nel* progresso di una tecnica intesa a produrre quel tipo di immagini rimarrà probabilmente stabile²⁶. Ci sarà un'invarianza *storica* della percezione – nel riconoscimento delle forme, nella cognizione della profondità e così via – *all'interno* della tradizione di quella funzione,

²⁴ Altrove ho proposto che quando comprendiamo delle rappresentazioni figurative vagliamo (o siamo già informati circa) la frequenza, la distribuzione e la variazione di una certa configurazione formale nei suoi usi correnti, tenendo conto, almeno in linea di principio, di tutti gli aspetti percettivamente discriminabili. Vedi Whitney Davis, *Replications: Archaeology, Art History, Psychoanalysis*, Pennsylvania State University Press, 1996, cap. 1-3. Se si tratta di un'immagine, che denoti necessariamente *qualcosa* cui somiglia, in quella che ho chiamato la storia di replicazione di quell'immagine – il suo reiterato scrutinio da parte di un osservatore e la sua riproduzione mnemonica e materiale – gli aspetti denotativamente somiglianti della configurazione saranno probabilmente ritenuti abbastanza costanti, mentre altri aspetti, somiglianti o no, cambieranno, passeranno in secondo piano o persino scompariranno a un livello percettivo, cognitivo e materiale. Ci sono molti collegamenti fra la posizione da me sostenuta e il modo in cui Stephen Mulhall discute, in relazione ai testi di Heidegger e Wittgenstein, “l'esperienza dell'apparire degli aspetti” e il “considerare-come”, disseminati nel nostro mondo così come lo vediamo, almeno in parte, rappresentato e riflesso nell'arte e nelle immagini (*On Being in the World: Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*, London, Routledge, 1990, in part. capp. 1 e 6). Grosso modo, la fenomenologia dell'apparire degli aspetti – e in essa la nostra costituzione soggettiva – potrebbe essere fondata nella storia sociale, o nell'archeologia, naturale e intersoggettiva della presenza (o dell'assenza) delle immagini.

²⁵ Wartofsky, “Paradox of Painting”, cit., p. 877

²⁶ In *Arte e illusione* Gombrich si occupa notoriamente della “funzione” della rappresentazione del mondo delle apparenze naturali, che egli associa alla cultura greca classica, ma altre “funzioni” storiche potrebbero essere, per esempio, la denotazione, nell'antico Egitto, della sezione interna (e non della superficie) degli oggetti che rappresenterebbe un'ontologia extra- o supervisiva. Vedi, per ulteriori elementi, Whitney Davis, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*, New York, Cambridge University Press, 1989.

o di quelli che Danto chiamerebbe forse “usi del significato”, specificamente *relativa* alla sua vicenda di replicazione, “da un capo all’altro della storia”. Il progresso si verificherà nell’arco di una particolare durata storica definita dalla continuità della funzione. Qualunque cosa egli stesso possa sostenere, non c’è nulla nella teoria storico-artistica di Gombrich – nella teoria del “fare e confrontare” – che richieda un’invarianza percettiva *trans-storica*, nella produzione o nella cognizione delle immagini, la quale si presenta a dispetto e non a causa di una cultura figurativa. Il processo del “fare e confrontare”, così come Gombrich lo descrive, può aver luogo precisamente laddove ci sia una sufficiente invarianza percettiva del tutto relativa alla riproduzione di una particolare funzione sociale della rappresentazione e adeguata alla (in parte pervasa dalla) sua presenza storica.

L’occhio, ci dice Danto, “conosce un’evoluzione piuttosto che una storia”. Per millenni l’evoluzione degli ominidi ha avuto corso nel mosaico della storia bioculturale, ma, si suppone, “non c’è stata alcuna significativa evoluzione negli ultimi 100.000 anni, e non di certo negli appena 600 anni che separano Giotto da Ingres”²⁷. Così Danto associa la propria convinzione che l’occhio non abbia storia, nel senso forte dei relativisti culturali, all’idea che, sebbene l’occhio si evolva, *questa* storia non deve interessarci. Quali prove suggeriscono che nel corso dell’evoluzione non vi siano state variazioni storiche che abbiano significativamente influenzato le pratiche di produzione delle immagini – almeno, come concede Danto, da quando gli umani moderni sono succeduti ai neanderthaliani? Per quanto ne so, questo è un campo di indagine ancora molto aperto; ma per Danto sono i dipinti delle grotte del Paleolitico Superiore a suggerire che “l’occhio in quanto occhio non conosce alcun’altra storia da raccontare”. Per utilizzare qui un’espressione dello stesso Danto, evidentemente il pittore paleolitico “possedeva tanta ‘arte’ della percezione quanta ne possiede lui o chiunque altri mai”²⁸. Dunque, egli conclude, l’occhio si era già evolutivamente “formato” all’epoca della pittura parietale paleolitica (diciamo 20.000 anni fa), e probabilmente molto prima, “forse un milione e mezzo di anni fa, forse di più”. Questa valutazione potrebbe ben essere corretta, ma le evidenze di cui disponiamo sembrano potersi accordare tanto con un’interpretazione storicista quanto con una invariantista degli ultimi centomila anni di storia. Il subentrare degli uomini moderni ai neanderthaliani è stato spesso spiegato come conseguenza dei vantaggi apportati dalla cultura delle emergenti popolazioni umane, una cultura sconosciuta ai neanderthaliani che con quelle popolazioni competevano per procacciarsi risorse in nicchie ecologiche parzialmente condivise²⁹. In effetti, le attività di produzione di immagini possono aver contribuito causalmente all’emergenza del linguaggio negli uomini moderni o almeno al generale equipaggiamento percettivo-cognitivo delle popolazioni che soppiantarono gli uomini di Neanderthal – indipendentemente dall’ipotesi che il linguaggio esistesse già o fosse una condizione o una coevoluzione rispetto all’attività figurativa³⁰. Non si è tenuti a sottoscrivere alcuno scenario

²⁷ Effettivamente Danto resta un po’ vago su questo punto. Altrove egli scrive che “la percezione stessa ha subito *cambiamenti relativamente modesti* nel periodo in questione – diciamo dal 1300 al 1900”: *After the End of Art*, cit., p. 49 (corsivo mio). Ma dal momento che *ogni* cambiamento potrebbe aver avuto specifiche conseguenze per le pratiche e la storia della rappresentazione (il punto dovrebbe essere indagato e valutato empiricamente), una tale concessione potrebbe essere tutto ciò che il mio storico naturale chiede per potersi riconciliare pienamente con Danto.

²⁸ Danto, *After the End of Art*, cit., p. 50. Metto qui da parte la questione sopra sollevata: è possibile considerare le somiglianze tra segni e cose – spesso sovrapposte, parziali, difficili da distinguere – negli assemblaggi di segni del periodo paleolitico come denotazione proprio di quelle stesse cose? È possibile considerare quegli assemblaggi in generale come fenomeno figurativo, come “pittura”? Il fenomeno dell’attività grafica del Paleolitico Superiore nel suo insieme richiede precisamente quel genere di archeologia che abbiamo sopra chiamato in causa. Vedi anche Davis, *Replications*, cit., cap. 3.

²⁹ Una buona trattazione complessiva è fornita da Clive Gamble, “The Peopling of Europe, 700,000-40,000 Years Before the Present”, e da Paul Mellars, “The Upper Palaeolithic Revolution”, in *Prehistoric Europe: An Illustrated History*, a c. di Barry Cunliffe, New York, Oxford University Press, 1998, pp. 5-41 e 42-78 rispettivamente.

³⁰ Vedi specialmente Iain Davidson e William Noble, *Human Evolution, Language and Mind: A Psychological and Archaeological Inquiry*, New York, Cambridge University Press, 1996. Secondo la proposta di Davidson e Noble, certi comportamenti degli ominidi – i più importanti tra i quali essi identificano nella capacità di “indicare” e “seguire” – condussero all’emergere del linguaggio. Questi comportamenti dovettero essere essenzialmente delle attività di

particolare per notare che la presenza delle immagini, dovunque e comunque siano apparse, divenne un contesto causalmente rilevante per la variazione bioculturale su larga scala – così come lo era stata la produzione di utensili per alcuni milioni di anni. Così, Danto si ritrova nella curiosa posizione per cui accetta che 50.000 anni fa gli storicisti relativisti avrebbero avuto ragione – e cioè che certe pratiche e certe tecnologie rappresentazionali riorganizzarono l’occhio, la mano e forse la stessa corteccia cerebrale, nella misura in cui la selezione naturale avrebbe favorito quelle popolazioni che conservarono le mutazioni idonee per tali pratiche – ma sostiene contemporaneamente che quelle forze giudicate così potenti allora abbiano oggi completamente smesso di operare. Secondo Danto, nell’evoluzione dell’occhio “non ci fu alcuna modifica generazionale, come succede con i computer”, ma la transizione dai neanderthaliani agli uomini moderni potrebbe aver comportato proprio una simile modifica, ben dentro quel periodo durante il quale “l’occhio non ha storia”. E chi può dire se un antropologo di Marte – tanto caro agli storicisti quanto gli indiscernibili lo sono per gli studiosi di scienze umane – non potrebbe considerare l’emergenza della scrittura (intorno al 3000 a. C.) o la rivoluzione informatica (intorno al 2000 d. C.) altrettante modificazioni di quel tipo?³¹

Le vere domande, mi pare, si situano in un terreno che si delimita ammettendo che ogniqualevolta le immagini sono presenti – il nostro problema più complicato – l’occhio ha *sia* una storia evolutiva in atto *sia* una specifica storia nel mondo della vita umana, nel senso certamente particolare (e forse non wartofskyiano) che ho indicato. Quando le immagini sono presenti, mutazioni della struttura oculare possono essere selezionate in relazione agli adattamenti di una popolazione che fa uso delle immagini. Così, il riconoscimento delle forme o la percezione della profondità possono essere legate al modo in cui quell’uso seleziona la riproduzione di certi motivi e di certe immagini e li localizza in una configurazione. Per quanto mi riguarda, la questione è come e in che misura tali storie di replicazione pervadano le nostre forme di vita in rapporto ad *altre* storie, e non se la percezione visiva sia più o meno permeabile alla rappresentazione. Da una parte, vi sono nella nostra vita invarianze sensoriali-percettive forse ben più sostanziali di qualunque cosa un’immagine possa consentirci, o richiederci, di vedere e che non vedremmo altrimenti. D’altra parte, vi sono cause alla base delle differenze tra le immagini forse ben più sostanziali di una variazione storica del nostro modo di vedere. Una teoria del dominio in cui vedere e rappresentare si annidano uno nell’altro – e una filosofia dell’arte – comincia lì.

produzione di immagini, se operarono come Davidson e Noble ci dicono. Vedi Davis, *Replications*, cit., pp. 160-161. Per quanto mi riguarda questo lascia aperta, nel loro scenario, la questione dell’origine dell’attività figurativa – ciò che ho chiamato qui la presenza delle immagini. Ma se i due autori hanno ragione, una volta che le immagini *furono* presenti, il linguaggio (che essi fanno risalire al più presto a circa 100.000 anni fa) fu un sottoprodotto bioculturale della figurazione.

³¹ Merlin Donald, *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Harvard University Press, 1991, pp. 269-360, sviluppa delle sofisticate suggestioni a proposito di “modifiche strutturali” (per esempio, per la localizzazione della “memoria”) e nuovi percorsi cognitivi “visuosimbolici” circa le origini della figurazione nel Paleolitico Superiore, lo sviluppo dei sistemi di scrittura nell’Età del Bronzo e dell’alfabetizzazione nel primo millennio d. C. Come ci si può aspettare, le prove archeologiche e le correlazioni neurologiche non sono sempre chiaramente evidenti, ma ciò non costituisce un difetto del modello teorico di storia percettivo-cognitiva in quanto tale proposto da Donald.