

Michele Di Monte

**Se un leone potesse disegnare.
Osservazioni sul *Pictorial Turn***

Non è che, se le cose mutano, non sono per questo per natura.
Aristotele, *Magna Moralia*, 1194b 38

Sto in filosofia esattamente dove sto nella vita quotidiana;
diversamente non sarei onesto.
George Santayana, *Scetticismo e fede animale*

1. Per fornire qualche chiarimento preliminare in merito all'argomento che il titolo suggerisce allusivamente ma anche, certo almeno per qualcuno, un po' troppo cripticamente, prendiamo le mosse dall'osservazione di un caso concreto in cui è appunto questione di disegno, di animali e di competenze cognitive. Nella figura 1 vediamo una simpatica vignetta dell'illustratore americano Roger Bollen, comparsa diversi anni fa sul *Chicago Tribune*.

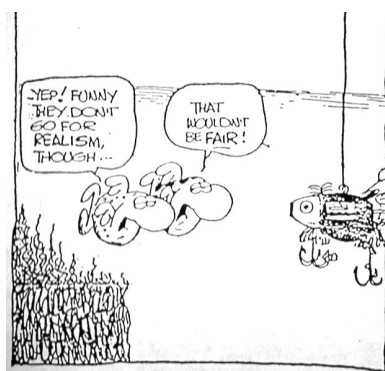


Fig. 1. R. Bollen, *Animal Crackers Cartoon*

Due pesciolini dall'aria piuttosto annoiata si sono imbattuti in un'esca a dire il vero decisamente ridondante, di quelle che talvolta i pescatori si ingegnano di sovraccaricare nella convinzione che risultino irresistibili per i malcapitati pesci. Qui però i flemmatici protagonisti non sembrano particolarmente eccitati da questo che gli etologi chiamerebbero stimolo "supernormale", anzi, i due si scambiano commenti di tenore "filosofico" intorno alle implicazioni speculative sollecitate dalla circostanza. Il primo (diciamo quello più interessato a problemi di teoria dell'immagine e della percezione) si meraviglia del fatto che gli uomini si servano di una tecnica figurativa così miseramente poco "realistica"; l'altro (incline a cogliere le valenze etiche del problema ovvero mosso da un davidsoniano "principio di carità") gli fa notare che, nel presente contesto, un eccesso di realismo illusionistico, e ingannevole, sarebbe stato davvero poco sportivo da parte dei pescatori.

La scena sintetizza in termini esemplarmente icastici alcuni dei problemi fondamentali che da anni sono ormai al centro, secondo prospettive molto diverse, di indagini e discussioni che coinvolgono studiosi di varie discipline ugualmente interessati alle manifestazioni di quelle che si usano oggi chiamare, preferibilmente al plurale, "culture visive" ovvero, con termine più tecnicamente esoterico, "regimi scopici". Non per caso l'illustrazione non è sfuggita all'attenzione di un autore come W. J. Thomas Mitchell, che l'ha pubblicata in un suo recente volume significativamente intitolato *Picture Theory* (Mitchell 1994), lavoro che conviene qui citare espressamente perché non solo vi si rivendica l'attualità di questo genere di studi, ma ci si chiede addirittura se non sia ormai opportuno parlare a questo proposito di una vera e propria "svolta" epistemica epocale, un *Pictorial Turn* appunto (o *Visual*, o anche *Iconic*, come talvolta si preferisce scrivere), che naturalmente dovrebbe far eco e succedere alla più nota "Svolta linguistica" invocata a suo tempo da Richard Rorty. E vedremo in che senso i legami tra le due non sono solo nominali.

Volontariamente o no, il disegno di Bollen, proprio scegliendo ironicamente il punto di vista dei pesci, chiama in causa alcuni di quelli che sono divenuti i bersagli polemici preferiti di una corrente oggi

largamente diffusa nell'ambito degli studi di cultura visuale; temi tutt'altro che nuovi, premettiamolo, ma più o meno ciclicamente ricorrenti. Qui possiamo enumerarne almeno tre, tutti abbastanza cruciali e interdipendenti: a) la *vexata quaestio* del "mito" di un realismo figurativo percettivamente "ingenuo"; b) la pretesa illusoria che il nostro modo di vedere e riconoscere le cose debba essere il modo in cui le vedono e le riconoscono anche coloro che sono (persino molto) diversi da noi; c) la pretesa altrettanto illusoria che vi sia in generale un modo "naturale" di vedere e riconoscere (per esempio come quello dei pesci), non compiutamente condizionato e determinato dal linguaggio (che i pesci proverbialmente e per antonomasia non hanno), accessibile anche ad animali linguistici come gli uomini.

Il fatto stesso che simili questioni divengano oggetto di una vignetta umoristica testimonia in effetti un fenomeno frequentemente riscontrabile in molta letteratura, specialistica e non, dedicata ai problemi di produzione e ricezione delle immagini: vale a dire la formazione di una sorta di *koinè* disciplinarmente trasversale in cui si riconoscono da tempo storici e teorici dell'arte (soprattutto ascrivibili alla cosiddetta *New Art History*), semiotici, sociologi, antropologi culturali. Questi autori mostrano spesso – almeno tale è l'impressione che se ne ricava – di considerare le questioni cui abbiamo accennato non tanto come un problema (come minimo) aperto, quanto piuttosto come illusorie pretese, "ingenuae" appunto, non recepibili e sconfessate ormai da posizioni sufficientemente assodate da poter definire un solido paradigma, sulla base del quale avviare eventualmente più circoscritte e specifiche ricerche. Questa chiusura – che ha peraltro l'effetto di far apparire attraverso la propria risoluzione qualcosa come un sapere di sfondo indisputato e dunque irrinunciabile (ciò che appunto permetterebbe di parlare di "svolta") – può però considerarsi anche come un'esigenza strategica, per non dire retorica, che garantisca la staticità di un assetto storico-disciplinare, ancorché trasversale, ne renda riconoscibili i "progressi" e ne giustifichi i protocolli. Ciò diviene più chiaro se si considerano da vicino opzioni e moventi che orientano la cosiddetta "svolta visuale".

Si tratta qui, non ci sarebbe neppure bisogno di sottolinearlo, di limitarsi a una diagnosi parziale prima ancora che sommaria, che mortifica necessariamente le specificità e la variabilità delle singole posizioni per concentrarsi su alcuni nodi teorici centrali o, come si è detto, sugli assunti di fondo nella loro generalità. Assunti che non sono necessariamente condivisi da tutti coloro che si riconoscono in una certa area di ricerca, ma che forse proprio per questo andrebbero riconsiderati più esplicitamente per capire fino a che punto siano cogenti, più che semplicemente "condivisibili" per libera scelta personale.

2. Uno degli obiettivi cardinali dei teorici dei *Visual Culture Studies* è, comprensibilmente, quello di mettere in luce il ruolo attivo svolto dal vedere e dall'immagine all'interno di una cultura o una società, i modi e i processi attraverso cui ne informano l'ordine e la struttura ma ne vengono, nel contempo, reciprocamente condizionati e strumentalizzati. Si capisce che tali finalità – legittimate quanto meno dal fatto, incontestabile, che culture diverse, nel tempo e nello spazio, hanno prodotto immagini, sistemi figurativi, stili pittorici molto diversi e diversamente utilizzati – sono perseguibili secondo procedure e metodologie variabili. Sennonché molti autori hanno optato per una via sulla quale si incontra prima o poi una pietra d'inciampo piuttosto ingombrante, che è rappresentata dal fatto, apparentemente altrettanto incontestabile, che di tanto in tanto, in questa o quella cultura e da un'epoca all'altra, compaiono immagini, sistemi figurativi, stili pittorici che sembrano decisamente più naturalistici o realistici di altri, nel senso, minimale, che ci consentono di riconoscere facilmente gli oggetti (il mondo) in essi rappresentati anche quando non apparteniamo affatto né sappiamo alcunché della cultura o dell'epoca storica cui quelle immagini sono legate e devono la loro genesi materiale. L'ingombro, anzi, è tanto più scomodo dacché la spiegazione più immediata e intuitiva (più ingenua, se si preferisce) di questo irresistibile effetto di realtà sembra far appello a basilari competenze percettive e psicologiche, transculturali e transepocali, biologicamente fondate, soprattutto laddove le immagini si presentano, come capita, quale intenzionale raffigurazione di oggetti reali e naturali che l'osservatore può tener presente come termini di confronto.

Ora, invece di aggirare l'ostacolo – come pure sarebbe possibile – ci si è ostinati a volerlo rimuovere del tutto, evidentemente incoraggiati dal fatto che ciò potrebbe rivelarsi una mossa decisiva nella battaglia per la demitizzazione delle credenze di senso comune intorno al problema delle immagini; oppure convinti che sia necessario sbarazzarsi di ogni zavorra che possa rallentare il progetto di riassorbire completamente e senza residui il fatto *naturale* nel fatto *culturale*, un altro dei disegni non troppo reconditi dei sostenitori della svolta visuale. In questo senso, quindi, poteva tornare utile una qualche forma di *convenzionalismo radicale*, sul genere di quello, regolarmente citato e ancora pressoché paradigmatico, che il filosofo americano Nelson Goodman, ormai molti anni fa, ha suggerito di adottare nel trattamento dei problemi della rappresentazione figurativa e di quelli che egli stesso ha chiamato *linguaggi dell'Arte* (Goodman 1968).

Il termine “linguaggi” non va qui inteso, peraltro, in senso metaforico o *equivoco*, ma va preso piuttosto alla lettera. Come è noto, infatti, per Goodman le immagini figurative possono considerarsi alla stregua di *descrizioni*, non troppo diverse da quelle linguistiche, dalle quali si distinguono per caratteri che l’autore definisce di “densità sintattica e semantica” e sui quali non ci interessa in questa sede soffermarci. Poiché il punto decisivo è che le immagini, come le parole, si riferiscono agli oggetti di cui sono immagine, più precisamente li *denotano*, solo in virtù di rapporti convenzionali. Il concetto di convenzione, a sua volta, deve assumersi in senso forte, vale a dire nella classica accezione saussureana di *arbitrarietà*, che nel *Corso di linguistica generale* è il primo principio che qualifica la natura del segno linguistico nella sua relazione con il significato, relazione – dice appunto Saussure – *immotivata*, che “non ha nella realtà alcun aggancio naturale” (Saussure 1922, p. 87). Anche in Goodman, in modo non diverso, il rapporto tra un’immagine e l’oggetto rappresentato è appunto un rapporto di *denotazione*, che non è condizionato da vincoli intrinseci, tanto che una qualunque immagine X potrebbe virtualmente denotare qualsiasi oggetto Y, indipendentemente dal suo aspetto sensibile. Si capisce qui come la pietra d’inciampo da rimuovere sia precisamente quel fenomeno di *somiglianza visiva*, che per il senso comune garantisce il *realismo* della rappresentazione e il *riconoscimento naturalmente (e prelinguisticamente) motivato* dell’oggetto raffigurato.

È altrettanto evidente però che il rapporto arbitrario di denotazione non si presenta mai così indeterminato, né potrebbe, perché un’immagine che denoti qualunque cosa in realtà non denota nulla. Si tratta dunque di spiegare come si determini l’individuazione del referente. Ma dal punto di vista di Goodman non è sufficiente mettere in evidenza i casi in cui le immagini denotano il loro oggetto in forza di un codice convenzionalmente stipulato, e neppure basta, in verità, sostenere che *tutte* le immagini *potrebbero* (ipoteticamente) funzionare secondo un meccanismo convenzionale, poiché quand’anche fosse possibile (magari in modi meno inverosimili di quelli suggeriti dallo stesso Goodman), ciò non escluderebbe che almeno alcune immagini funzionino *di fatto*, o comunque potrebbero funzionare, in modo diverso. Questo lascerebbe rientrare comodamente dalla finestra il realismo *naturalistico* (nel senso del fondamento naturale del riconoscimento) che appunto si voleva bandire.

Qui è opportuno segnalare una decisiva asimmetria di posizioni, affinché siano chiari i termini del dibattito. Per il realista, infatti, non fa alcun problema che si diano *anche* codici figurativi convenzionali, al modo in cui per Aristotele – tanto per citare un autore certamente realista, pure nell’accezione che stiamo qui trattando – non fa problema, per esempio nel *Peri Hermeneias*, che ci siano segni per natura (le immagini, i *Phantasmata* degli oggetti percepiti) e segni per convenzione (i suoni e le parole che si riferiscono a quelle immagini)¹. Per contro, il convenzionalista convinto non potrà tollerare un modello altrettanto inclusivo, poiché se si limitasse a sostenere, come abbiamo accennato, che è *possibile* in linea di principio, ed è *di fatto* accaduto, che si siano stipulati codici iconici puramente arbitrari ma perfettamente funzionali, la sua tesi diverrebbe tanto debolmente ovvia che non avrebbe bisogno di difensori, anche perché non avrebbe oppositori. Nessuno, neppure il più agguerrito dei realisti, si sognerebbe di contestare seriamente che un qualunque geroglifico, indipendentemente da ogni somiglianza percettiva, possa riferirsi e designare con successo un qualunque oggetto, sulla base, presente o culturalmente ereditata, di un certo accordo.

Nella prospettiva convenzionalista è dunque non meno necessario escludere, meglio se tassativamente, la possibilità che anche quelle figurazioni che saremmo inclini a giudicare realistiche per ragioni puramente visive rappresentino autentici casi di somiglianza percettiva, o percettivamente rilevabile senza dimestichezza con specifici codici semiotici o linguistici. Il punto da difendere, perciò, non è tanto che vi siano rappresentazioni figurative che funzionano solo all’interno di convenzioni storico-culturali, e neppure che lo siano talvolta anche alcune che potrebbero non sembrarlo, quanto piuttosto che *in generale non vi siano che* rappresentazioni di natura convenzionale. Ipotesi decisamente più impegnativa, ma l’unica che in

¹ Più precisamente, nel *Peri Hermeneias*, Aristotele parla di *homoiomata* (16a 7-8), cioè di “similitudini” degli oggetti reali percepiti, termine che chiama in causa proprio la nozione di somiglianza percettiva naturale che qui ci interessa. Recentemente Franco Lo Piparo (Lo Piparo 2003) ha proposto una lettura dell’intero passo che si discosta sensibilmente dalla tradizione esegetica consolidata e mira, da una parte, a fornire un’interpretazione non convenzionalista della variabilità linguistica richiamata da Aristotele, ma tende anche, dall’altra, a considerare l’*homoiosis* più in senso proporzionale (in un’accezione geometrico-matematica) e meno come “immagine”, “copia” o “somiglianza” causalmente determinata (secondo un modello presuntivamente troppo “ingenuo”). Tuttavia, dal momento che lo stesso Lo Piparo riconosce ovviamente che gli oggetti e i fatti (*pragmata*) sono esterni e indipendenti dalle facoltà logico-cognitive dell’anima che deve “intercettarli” (p. 171), resta inevitabile un rapporto di priorità e di conformità per dipendenza causale tra *pragmata* e *homoiomata*, secondo il modello classico dell’*adaequatio*. Si veda su questo punto anche il notevole Charles 2000 e, più recentemente, Modrak 2001 e Crivelli 2004.

effetti valga la pena di tentare. Detto ancora più sinteticamente, la tesi deve sostenere che la convenzione è non solo condizione *sufficiente* ma anche *necessaria*.

La difficoltà del passaggio è naturalmente avvertita, anche se assai di rado portata a tema del tutto esplicitamente, e si capisce. Lo si può rilevare chiaramente considerando un approccio come quello di Cesare Brandi, il quale, anche più radicalmente di Goodman, ha individuato nell'“arbitrarietà di base” – con aperto richiamo a Saussure – la radice comune tanto all'espressione linguistica quanto a quella figurativa. Dico più radicalmente perché nel suo *Teoria generale della critica* lo studioso italiano non sembra nemmeno richiamarsi a meccanismi in senso stretto convenzionali, ma insiste propriamente solo sull'arbitrio creativo incondizionato di colui che produce il segno (l'espressione), operazione che può realizzarsi persino *privatim* e in regime solitario, senza dar conto ad altro che alla propria assoluta libertà (Brandi 1974). In un primo momento ci vien detto dunque che “l'arbitrarietà del linguaggio [...] deriva da una struttura generale e fondamentale” per la quale “la funzione simbolica, che è lo strumento stesso dell'attività espressiva, non si esplica *solo* modellandosi sulla somiglianza o la contiguità, ma in quanto assume, senza motivazione razionale, una cosa per un'altra” (p. 61, corsivo mio). Ma nello sviluppo del discorso questa ammissione di possibilità scompare senza ulteriori delucidazioni e si giunge piuttosto ad asserire che anche “dove sembri apparentemente corazzata e inoppugnabile” la scelta figurativa motivata si risolve solo in “illusione destinata a disfarsi al primo assalto” (p. 67).

Tuttavia, l'unico assalto lanciato dall'autore resta l'enfatica enunciazione di un *caveat* a non fidarsi dell'apparenza di somiglianza, che certo non diventa un argomento per il semplice fatto di essere continuamente reiterato. In tal senso, l'esempio della punta di freccia prodotta dal cacciatore primitivo è sufficientemente indicativo – per implausibilità non meno che per estremismo – dei rischi cui si espone una simile linea. Quando il primitivo trova una selce e la trasforma lavorandola in “strumento offensivo che fenda l'aria e colpisca a morte la preda o l'avversario [...] quel che conta – per Brandi – non è la disposizione della selce a divenire punta di freccia, ma l'individuazione simbolica che ne ha fatto il primitivo, e questa individuazione simbolica è un atto di libertà, di libero arbitrio” (p. 69). Sennonché lo stesso Brandi, appena dieci righe sopra, ha già precisato come l'individuazione dell'oggetto avvenga in forza del fatto che la selce “*per la sua conformazione* si presta ad essere sommariamente lavorata e ridotta a punta di freccia” (*Ibid.*, corsivo mio), senza contare che ben difficilmente “uno strumento che fenda l'aria e colpisca a morte” potrà avere una forma qualsiasi scelta immotivatamente, irrazionalmente o a beneplacito, come mostra se non altro il fatto banalissimo che le punte di freccia di ogni epoca e cultura si riconoscono all'istante senza che nessuno ci dica cosa siano o a cosa servano. Che poi il primitivo sia libero di costruire o non costruire certi utensili, o di vagheggiare altri sistemi di caccia, questo è tutt'altro discorso; ma se vuol tirare frecce queste devono essere fatte in un certo modo e a certe condizioni: semplicemente o così o niente, non c'è spazio né per arbitrio né per convenzioni.

3. Resta perciò ancora da render conto dell'*explanandum*; nel caso più specificamente figurativo: dell'intuitivo effetto di somiglianza, che così si cerca solo, inutilmente, di neutralizzare o aggirare, invece che di spiegare. Un modo per tentare di farlo è di puntare piuttosto che sull'arbitrio del singolo sulla latitudine di condivisione collettiva di certi schemi, pratiche, tecniche, abitudini. Tanto più potendo assumere che la duratura esposizione a specifici comportamenti culturali può produrre un'assuefazione tanto profonda da diventare addirittura inconscia, donde, presumibilmente, l'illusione (falsa) di naturalezza di certe attitudini. Anche qui, evidentemente, sarebbe necessario qualche argomento decisivo, che però di solito viene dato per acquisito, così da poter procedere speditamente a un momento deduttivamente applicativo.

A questo proposito, teorici, storici e antropologi della cultura visiva di orientamento convenzionalista possono far appello a una qualche versione di storicismo, più o meno rivisitata secondo preferenze. Di nuovo, più che l'ortodossia delle scuole ci interessa il nucleo delle tesi, e qui, per quel che concerne il nostro tema, la tesi centrale è che anche la somiglianza visiva, come tutto il resto, sarebbe fenomeno storicamente condizionato. Si capisce che, essendo in questione non solo i modi dell'interpretare, ma anche, più elementarmente, i modi di vedere e percepire, lo storicismo cui si intende richiamarsi deve essere sufficientemente radicale se vuol fornire appiglio a tesi forti in questo senso. Non stupisce perciò che in una simile prospettiva una delle autorità più frequentemente invocate sia il Foucault de *Le parole e le cose*: proprio il testo, ormai classico, che prospetta una storia della somiglianza (o meglio, anche qui significativamente al plurale, delle somiglianze), i cui variabili significati si articolerebbero contestualmente secondo i movimenti di quella matrice che ne determina storicamente le condizioni di possibilità: l'*episteme*, anch'essa peraltro storicamente determinata (Foucault 1966). Il lavoro di Foucault è assunto

spesso come modello dagli “archeologi” della cultura visiva, anche perché tratta largamente di tassonomia e storia naturale, dove è questione per l'appunto di osservazioni e descrizioni, occhi più o meno innocenti e retaggi di saperi, segni e scritture, sebbene in verità vi sia poco spazio – a parte le celeberrime pagine iniziali su Velázquez – per le immagini dipinte, anche per quelle scientifiche che pure dovrebbero essere pertinenti, e a dominare è pressoché solo il linguaggio. Anche questo è un punto di cui dovremmo tener conto quando parliamo di *Pictorial Turn*.

Comunque è per questa via che si giunge a teorizzare, o per meglio dire a *postulare*, quella che si è potuta invocare come la “storicità dell’occhio”. La stessa idea si può anche formulare in termini di “genesi sociale dell’occhio”, come ha fatto ancora di recente Pierre Bourdieu (Bourdieu 1996, p. 313), il quale ha sintetizzato chiaramente il nocciolo della questione, che consisterebbe nel fatto – tale almeno lo riteneva lo studioso francese – che “le categorie della percezione (ingenuamente ritenute universali ed eterne [sic!]) [...] sono *di fatto* categorie storiche” (p. 313), ragion per cui “la relazione di falsa familiarità che noi intratteniamo con le tecniche d’espressione e con i contenuti espressivi della pittura” antica – per esempio quattrocentesca – “ci impediscono di percepire la misura dello scarto tra gli schemi di percezione [...] che noi applichiamo oggi a queste opere e quelli che esse *oggettivamente pretendono* e che i destinatari originari applicavano loro” (pp. 315-316). Cito queste parole non solo per l’autorevolezza dello studioso, ma anche perché mettono in evidenza, più esplicitamente che in altre formulazioni, come l’approccio convenzionalista – qui declinato appunto in termini genericamente storicistici – non sia mosso necessariamente da un’istanza di anarchismo metodologico (e neppure da un coerente scetticismo), ma possa anzi dichiarare di ambire ad uno smascheramento di fallaci ingenuità in nome di una più autentica pretesa di oggettività.

Qui, tuttavia, si annida pure il carattere aporetico della tesi della “storicità dell’occhio”. Da una parte, infatti, bisogna rimuovere la “falsa familiarità” che ci deriva dal carattere apparentemente intuitivo delle nostre esperienze percettive, sicché quel che effettivamente *vediamo non è* quanto dovremmo vedere; dall’altra, ciò può essere garantito solo perché *sappiamo* (evidentemente per altra via) che altri, prima o lontano da noi, hanno visto diversamente. Ma, in primo luogo, come lo sappiamo? Stando a quanto ci dice Bourdieu noi non percepiremmo “la misura dello scarto”, ma qui il vero problema è percepire lo scarto stesso, poiché – anche ammesso che si possa cogliere uno scarto che non sia di una qualche grandezza e di qualcosa rispetto a qualcos’altro – se non ce ne accorgiamo attraverso l’esperienza visiva diretta degli oggetti, chi dovrebbe informarci della sua esistenza? Gli storici? Foucault? Pare difficile, dacché proprio Foucault, primo fra tutti, cade vittima del suo sistema, visto che discetta di discontinuità e incommensurabilità tra universi epistemici diversi pur non potendo, *ex hypotesi*, spingersi di là dal proprio.

Tra l’altro – diciamolo per inciso, benché il punto sia fondamentale – attraverso questo presunto scarto si cerca di far passare di solito surrettiziamente una confusione tra ontologia ed epistemologia che troppo spesso si evita di chiarire: un conto sono i *modi* di vedere, un altro le *cose* che ci sono da vedere. Cosa vuol sostenere a questo riguardo, precisamente, la tesi della “storicità dell’occhio”? Se ci si chiede, come ha fatto tempo fa Thomas Nagel, “Cosa si prova ad essere un pipistrello?” (Nagel 1979), possiamo semplicemente rispondere che non lo sappiamo perché non ci è dato averne un’esperienza di prima persona, ma da questo non segue che facciamo parte di mondi diversi, tanto meno incommensurabili, altrimenti anche il mondo della *mia* vista e del *mio* tatto, che certo sono sensorialmente diversi, non sarebbero lo stesso mondo, il che pare un po’ troppo incredibile da mandar giù.

Finché si resta nell’ambito dell’esperienza visiva non c’è alcun modo di afferrare, di misurare e neppure immaginare le differenze di cui parlano volentieri certi storici e antropologi, indipendentemente dalla loro scala temporale o geografica. Forse per questo gli stessi studiosi, volenti o nolenti, ricorrono più frequentemente alle testimonianze linguistiche (scritte o orali, dove possibile). In tal senso pare intanto lecito osservare che la sedicente “svolta visuale” sembra aver preso ben poco le distanze dalla “svolta linguistica” che intendeva superare. Il convenzionalismo culturalistico non fa altro che riproporre il paradigma “verbocentrico” anche per l’analisi delle immagini: sia al livello di competenze cognitive – giusta la tesi di Goodman per cui impareremmo a *leggere* le immagini così come impariamo una lingua – sia sul piano della ricerca storica, poiché se una storia dell’occhio passa per l’assunto foucaultiano che in epoche diverse “lo sguardo non era riaccordato alle cose attraverso lo stesso sistema, né attraverso la stessa disposizione dell’episteme” (Foucault 1966, p. 54), si finisce sempre col ricostruire il sistema e l’episteme attraverso le fonti scritte, cioè col trovare la visione (e la sua storia) attraverso le parole, che è appunto quanto ha preteso di fare Foucault.

Ma quando pure non volessimo indagare i modi in cui veniamo a sapere dell’esistenza di tali fratture e discontinuità, ci si potrà pur sempre chiedere – e veniamo a un secondo dubbio – perché mai questo *sapere*,

che oltretutto, come ci dicono, dovrebbe essere abbondantemente acquisito, non sembra poter condizionare il nostro modo di *vedere*, che è quanto dovremmo invece aspettarci proprio in una prospettiva storico-culturalista, e anzi, al contrario, sembra lasciare immutata quell'impressione di "familiarità" che si vorrebbe già smascherata come falsa. Se Bourdieu non poteva vedere la pittura del Quattrocento con l'occhio del Quattrocento e neppure poteva fidarsi del proprio, con l'occhio di quale altro periodo riusciva a vederla (diversamente)? Che tipo di condizionamento è allora quello di cui si parla? Dovremmo prenderlo alla lettera o è solo, non per caso, un modo di *dire*?

4. Problemi non meno imponenti riguardano pure il tentativo, in buona misura convergente, di sovrapporre storia dell'arte e storia della visione, di modo che una diversa rappresentazione figurativa della realtà corrisponderebbe a una diversa visione della realtà. A parte le difficoltà già considerate – che comportano sempre qualche forma fallace di *quaternio terminorum* (l'artista alieno avrebbe dovuto raffigurare fedelmente la realtà da lui diversamente percepita e noi dovremmo percepire fedelmente le sue raffigurazioni ma non la sua realtà!) – si può osservare come la strategia per culturalizzare la percezione (la tesi forte) si fondi su un'altra tesi (debole) per cui l'artista chiamato a raffigurare un oggetto non riesce a dipingere quel che dovrebbe vedere senza farsi condizionare da quel che sa (gli schemi culturali convenzionali che gli sono familiari), come dimostrerebbe (tesi ancora più debole) il fatto che ogni dipinto ha uno stile riconoscibilmente storico e perciò culturale. Il *locus classicus* che esemplifica e sintetizza tutto il processo è rappresentato dall'artista messo di fronte ad un animale esotico che non ha mai visto e che quindi non riesce a riprodurre correttamente, come nel caso del celebre rinoceronte di Dürer discusso da Gombrich (Gombrich 1960).

Ora, è evidente che nessuno di questi livelli implica il precedente. Infatti qui si confonde possibilità con necessità. Nella mia vita potrebbe non capitarmi mai di disegnare un leone, ma ciò non implica che non saprei farlo, né che non sappia riconoscerne uno disegnato da altri, e tanto meno che sia cieco ai leoni. Allo stesso modo potrebbe succedermi, e succede molto spesso, di non dare mai un nome ad un certo oggetto (un odore, un colore, un sapore ecc.) senza che ciò escluda che io possa percepirlo e riconoscerlo immediatamente. C'è una bella differenza tra "impossibile che *p*" e "possibile che *non p*" – per esprimere il problema in termini modali. Anche nella storia dell'arte ci sono cose che non capitano non perché siano impossibili, ma perché, per esempio, possono non costituire un obiettivo pagante: ciò potrebbe valere, a un certo momento, per un realismo perfetto ma anonimo che non premia nessuno. Ma da ciò non consegue affatto che una raffigurazione realistica non sia in linea di principio possibile, anche in epoche "dominate" da stili non naturalistici; come peraltro diviene chiaro solo che ci si discosti dalla storia necessariamente progressiva della manualistica e si consideri, per esempio, la storia dell'illustrazione naturalistica, che disegna percorsi molto diversi e forse mette persino capo a qualcosa come una "storia naturale" dell'illustrazione.



Fig. 2. Jacopo Ligozzi, *Illustrazione per la Divina Commedia*, Oxford, Christ Church

Confrontiamo, a puro titolo d'esempio, due immagini (figg. 2 e 3): la prima è un'illustrazione per la *Divina Commedia*, sicché, sapendolo, non abbiamo esitazioni a riconoscere gli animali qui raffigurati (se non lo sapessimo faremmo forse più fatica e resteremmo con qualche dubbio tassonomico); ma in ogni caso non sfugge, soprattutto allo specialista, come il disegnatore si sia servito in buona misura di modelli e

schemi iconografici disponibili nella sua cultura visiva (cinque-seicentesca), che hanno lasciato tracce apprezzabili.



Fig. 3. Jacopo Ligozzi, *Steganura Paradisea*, Firenze, Uffizi.

Che dire invece della seconda immagine? Dal confronto si potrebbe persino escludere che abbiano qualcosa a che fare l'una con l'altra. Ma non è così, poiché si tratta dello stesso pittore, il veronese Jacopo Ligozzi, che qui è appunto alle prese con la prova dell'animale esotico. Se mostriamo questa figura ad un ornitologo ci dirà senza difficoltà – e senza sapere nulla di Ligozzi e di storia dell'arte – che vi è raffigurata una *Steganura paradisea*, un uccello effettivamente esotico che vive in Africa orientale ed appartiene ad un gruppo di piccoli volatili volgarmente chiamati *Vedove*. La cosa interessante è che, in questo caso, né l'ornitologo né lo storico dell'arte saprebbero dire altrettanto facilmente dove stanno quegli stessi schemi culturali epocali che dovrebbero aver interferito con la percezione e la riproduzione dell'oggetto. In realtà, quanto più spinto è il realismo figurativo tanto più difficile diventa individuare e le componenti idiomatiche e quelle convenzionali, che siano di ordine biografico, geografico o cronologico, come peraltro basta a mostrare il caso piuttosto ovvio delle copie o dei calchi.

Qui la separabilità della componente percettiva e di quella culturale (o concettuale, o comunque non percettiva) è decisiva. Per asserire sensatamente che la percezione è *theory-laden*, cioè contaminata da credenze e costrutti culturali, bisogna poter sceverare, almeno in teoria se non in pratica, i due elementi del composto, che altrimenti non sarebbe tale (Alston 1998). Il che resta vero e necessario anche quando si asserisce che la visione è *sempre* di fatto contaminata, oppure, più restrittivamente, che nel percetto c'è sempre una certa "quantità" di concetto. Ma quando si dice, come fa per esempio Goodman, che le due componenti non sono *mai* separabili, perché nel "prodotto finito" dell'artista sono addirittura *indistinguibili* (Goodman 1968, p. 15), allora ci si confuta da soli. E soprattutto, come potrebbe un simile assunto anche solo indurci a sospettare che l'occhio non possa mai essere innocente? La tesi diventa più che un articolo di fede una cosa senza senso.

Né è molto più chiaro come dovremmo intendere in tal caso la spiegazione convenzionalista dell'effetto realistico di somiglianza. Anche ammettendo che tutte le rappresentazioni figurative riuscirebbero *indifferentemente* realistiche sulla scorta di adeguate competenze e informazioni, resterebbe da giustificare il fatto – cui abbiamo già accennato ed è difficilmente ignorabile – che l'effetto di somiglianza e di realismo pare piuttosto resistente non solo alla carenza ma anche all'acquisizione di competenze e informazioni. Se un simile effetto dipendesse solo dal fatto che si giudica più convincente quell'immagine il cui codice ci è più familiare – come letteralmente sostengono i teorici della *Visual Culture* che si rifanno a Goodman – allora ne seguirebbe che l'impressione di realismo e somiglianza dovrebbe covariare causalmente col grado di informazione, sicché, per esempio, un egittologo dovrebbe trovare iperrealistica la pittura egizia e in casi come quello delle figure precedenti l'uccellino raffigurato da Ligozzi dovrebbe sembrarci molto meno convincente degli animali danteschi, visto che immagini naturalistiche di tal genere rappresentano, anche fra Cinque e Seicento, un'assoluta minoranza. Senza contare, per giunta, che in questo modo si renderebbe addirittura impossibile la produzione di figure più realistiche di altre anche all'interno di una stessa cultura, perché sistemi di rappresentazione già familiari risulteranno sempre più familiari di qualunque elemento innovativo.

5. Insomma, la via seguita dal convenzionalismo, che lo si declini in termini storicistici o etno-antropologici, non sembra portare molto lontano, quanto piuttosto girare in circolo. A gettare qualche luce sulla questione si potrebbero invero convocare elementi di natura più positiva, come quelli che ci vengono offerti dalle ricerche recenti di psicologia sperimentale – e più in particolare di psicologia comparata – che però storici e antropologi delle culture visive mostrano di tenere ben poco in considerazione, non certo per mancanza di curiosità interdisciplinare, quanto forse per un certo sospetto genericamente “antipositivistico”. Tuttavia, se uno dei punti al centro della controversia è lo statuto di strutture cognitive e ricognitive biologicamente e prelinguisticamente fondate, sembra persino ovvio prendere in esame quel che succede, per esempio, nel mondo animale, che può offrirci appunto la possibilità di condurre qualche valido *experimentum crucis*, come persino la vignetta con cui abbiamo aperto questo saggio ci suggerisce intuitivamente. D'altra parte, quando si dice, per esempio, che non siamo sicuri se un aborigeno sarebbe in grado di riconoscere correttamente una rappresentazione figurativa di un essere umano in un dipinto di Canaletto (Meo 2002, p. 60) ci si rimette implicitamente all'evidenza di un possibile reperto osservativo, che come tale è ritenuto probante².

Ora, a proposito di riconoscimenti, negli ultimi dieci anni una cospicua messe di ricerche di psicologia comparata della percezione ha mostrato come il modo di percepire la realtà esterna di molti animali non è tanto diverso dal nostro (naturalmente se non si considerano solo vermi e ricci di mare, che Heidegger poteva qualificare come *Weltarmen*, poveri di mondo)³. In particolare, è stato recentemente messo in evidenza che persino certe esperienze di percezione considerate tipicamente soggettive, come le illusioni ottiche studiate dai gestaltisti, siano largamente distribuite tra specie animali molto diverse e tassonomicamente distanti. Un caso esemplare è quello del cosiddetto completamento amodale, sperimentabile con figure come il noto “triangolo di Kanizsa”. Proprio a tal proposito si è potuto appurare che il riconoscimento e la percezione amodale sono comuni a mammiferi, uccelli, pesci e finanche insetti, il che significa che una stessa esperienza fenomenologica è “implementata” da strutture fisiologiche fortemente diverse persino a livello di citoarchitettura cerebrale (Vallortigara 1999). Una tale convergenza funzionale dovrebbe peraltro apparire prevedibile, dacché è facile intuire quali vantaggi cognitivi “ecologici” il completamento amodale comporti nella percezione dell'ambiente naturale. Gli stessi vantaggi, aggiungiamo, che valgono pure nella percezione dell'ambiente figurativo. Da questo punto di vista, ancora più istruttive sono quelle evidenze sperimentali che mostrano come certe specie – i piccioni, per esempio, comunque certamente poveri di linguaggio – siano in grado di riconoscere oggetti attraverso le loro rappresentazioni figurative, e anzi, a quanto pare, si siano rivelati capaci non solo di distinguere quadri impressionisti di Monet da quelli cubisti di Picasso, ma addirittura di operare estensioni “categoriali”, associando rispettivamente al primo e al secondo quadri di Renoir e Braque (Watanabe, Wakita, Sakamoto 1995). Osservazioni di questo genere non si spiegano se non ricorrendo ad una qualche nozione primitiva di somiglianza percettiva *intermodale*, che possa essere cioè riconosciuta non solo tra oggetti ed oggetti, ma anche tra oggetti ed immagini di oggetti (Fagot 2000).

Queste acquisizioni non dovrebbero tanto sorprenderci per il carattere simil-umano delle prestazioni che attestano negli animali quanto semmai, molto più elementarmente, per il carattere animale di certe nostre prestazioni. Ma il fatto che l'esperienza della somiglianza percettiva si situi a questo livello “primitivo” e certamente prelinguistico e preculturale non la priva di importanti implicazioni gnoseologiche, che “ridondano”, per così dire, anche sulla fenomenologia della rappresentazione figurativa.

Quando un cane riconosce il proprio padrone attraverso occorrenze contestuali diverse evidentemente identifica e reidentifica un individuo in forza di tratti percepibili determinanti. Già questo piano di esperienza è qualificabile come *particular-involving* e non solamente come *feature-placing*, per usare una classica distinzione di Strawson (Strawson 1959)⁴. Ma quando il cane riconosce un altro cane che non ha

² Un esempio lampante dei controversi rapporti tra convenzionalismo e sperimentalismo ci è offerto proprio da Goodman (1968) che, nel quadro di una critica del presunto fondamento naturale della rappresentazione prospettica, dopo aver ricordato che le leggi che regolano il comportamento dei raggi luminosi sono convenzionali come tutte le leggi scientifiche (p. 18), si appella all'argomento secondo cui “gli esperimenti hanno dimostrato che l'occhio non può vedere normalmente senza muoversi relativamente a ciò che vede” (p. 19), donde la conclusione che “l'occhio immobile è pressoché cieco quanto l'occhio innocente”. Non è chiaro dunque quando dovremmo ricorrere a “dimostrazioni” o “evidenze” sperimentali e quando considerarle solo convenzioni.

³ Per una visione assai diversa delle capacità animali in fatto di “possesso” del mondo, e per altrettanto diverse implicazioni filosofiche, si veda per esempio Sorabij 1993 e MacIntyre 1999.

⁴ Non è molto chiaro in che misura i due livelli possano essere veramente indipendenti. Non concorderei, per esempio, con Bermúdez (Bermúdez 2003, p. 58) sull'ipotesi che un animale possa percepire un albero come *affordance* di protezione ma non

mai visto, e diverso da quelli già visti, evidentemente non si limita a reidentificare un singolare precedentemente percepito, un *token*, ma è in grado di cogliere somiglianze strutturali interindividuali di livello superiore, che permettono, almeno entro certi limiti, di vedere e riconoscere *nella* nuova occorrenza l'identità di un *type*. E ciò indipendentemente sia dalla modalità sensoriale occasionalmente privilegiata⁵ sia dal formato aconcettuale, preconconcettuale o protoconcettuale che si è disposti ad accreditare alle conoscenze percettive del cane. In realtà, quanto meno si è propensi a concedere sotto questo profilo tanto più decisivo risulta il fatto che le discriminazioni categoriali operate dagli animali – e largamente omogenee alle nostre – sono causalmente determinate dalla struttura del percepito, da un *molteplice* dell'intuizione che si può definire tale proprio perché presenta già entità discrete e non un che di informe e indifferenziato su cui il cane “ritaglierebbe” stimoli specifici in forza di qualche altro criterio di oscura origine.

In questo senso, il caso della percezione animale milita a favore di una teoria causale e contro una troppo netta segregazione di quello che è stato variamente chiamato, da autori diversi come Sellars, Rorty o McDowell, “spazio logico dei concetti” o “delle ragioni” (Vision 1997). Ma soprattutto mostra come la percezione di somiglianze implichi fin dall'origine una dimensione *sortale* e costituisca il fondamento della “più primitiva forma di categorizzazione” (Bermúdez 2003, p. 94)⁶.

6. Questi rilievi empirici, sia pure estemporanei, ci permettono di inquadrare meglio lo specifico problema della rappresentazione figurativa e le sue necessarie connessioni ontologiche. Se è vero che anche gli animali – almeno molti tipi di animali – non percepiscono meri dati sensoriali ma hanno accesso ad un mondo di *cose* e persino di cose dotate di uno statuto categoriale universale, pare nondimeno da escludersi che essi possano cogliere contemporaneamente in una sola percezione più che un solo oggetto. Un uccello che riconosce correttamente un conspecifico in un disegno, o un Monet in una fotoreproduzione di un quadro di Monet, riconosce appunto un medesimo oggetto non *a dispetto* di una completa ignoranza in materia di disegno e fotografia, ma proprio in quanto non distingue il medium della rappresentazione, che resta perciò perfettamente “trasparente”. Quel che conta è la presenza immediata di un oggetto concreto, nient'altro⁷.

Ma questo modello illusivo (o *confusion model*, come è stato giustamente chiamato, in opposizione a un *equivalence model*) vale per l'uomo solo in circostanze eccezionali, che sono proprio quelle in cui il soggetto non si accorge di essere di fronte a una rappresentazione, la quale non può essere sufficientemente definita da un semplice effetto psicologico di illusoria identità. Né basta, in effetti, parlare di somiglianza in quanto relazione puramente *simmetrica*, perché – e qui Goodman ha ragione – se un dipinto può rappresentare, poniamo, un uomo, non sembra lecito dire allo stesso titolo che l'uomo possa rappresentare (o raffigurare) il dipinto (o l'immagine dipinta) cui pure somiglia (e non solo per convenzione, come s'è detto). La rappresentazione comporta piuttosto un'asimmetria tra oggetto raffigurato e ciò che lo raffigura, asimmetria determinata dalla fondamentale struttura intenzionale del rapporto di raffigurazione, in forza del quale un'immagine non solo *somiglia a*, ma è contemporaneamente *immagine di* qualcosa, da cui è ontologicamente distinta ma vicaria e da cui dipende nella sua configurazione sensibile.

A questo proposito è comunque opportuno fare qualche precisazione. La dipendenza ontologica e non biunivoca dell'immagine dal suo oggetto non è dettata semplicemente da una diversa e inferiore posizione nella gerarchia di perfezioni della “grande catena dell'essere” (Sonesson 1994), giacché è ben possibile che anche un uomo – per esempio in posa e abbigliato come l'*Innocenzo X* di Velázquez o l'autoritratto di Bernini – possa rappresentare un quadro e non viceversa. Quel che conta qui non è però l'oggetto nella sua concretezza ilemorfica, ma l'immagine in quanto organizzazione visiva *formale e non materiale*. Anzi,

come albero, dato che ciò richiederebbe solo la percezione di una somiglianza con altre *affordances* e un comportamento conforme, ma non la percezione di una “individual thing”. Sennonché lo stesso comportamento (per esempio salire sull'albero) sembra richiedere proprio quelle prestazioni che Bermúdez ritiene indispensabili nel riconoscimento di oggetti (“to perceive it as an individual thing, as something that persists over time and can be encountered at different times and in different sensory modalities”).

⁵ Il discorso vale non diversamente per l'olfatto, per esempio, che in tal caso non percepisce e riconosce solo *questo* odore, e tanto meno solo queste molecole numericamente individuate, quanto piuttosto l'odore *tipico* dei cani (eventualmente con ulteriori discriminazioni di carattere generale: ad esempio, tra maschi e femmine, adulti e subadulti ecc.).

⁶ Per i rapporti tra somiglianza e categorizzazione si veda anche la recente, ampia panoramica in Hahn e Ramscar 2001.

⁷ Ci si è chiesti, per esempio Currie 2004, se anche tra gli animali si possano riscontrare casi genuini di *pretence game*, o di *seeing in*, casi cioè in cui un oggetto figura finzionalmente per qualche altro. I dati finora a disposizione non sembrano univoci. Un gatto che gioca con un gomitolino si comporta in effetti *come se* fosse alle prese con un topo pur “cogliendo” che non si tratta di un topo reale (e il suo comportamento ne è conseguentemente limitato), ma questo è forse ancora troppo poco per parlare di discriminazione tra medium e oggetto *rappresentato*.

affinché l'immagine sia tale è necessario cogliere la sua stratificazione differenziata, a cominciare dalla *sopravvenienza* della figura, se così possiamo dire, sul proprio supporto materiale. Ciò determina pure il carattere fondamentale della fenomenologia della percezione figurativa, la quale si presenta – riprendendo la ben nota tesi di Richard Wollheim – come un *seeing-in* (Wollheim 1980, 1987). Costitutivo di questo vedere è appunto una *twofoldness*, una duplicità che mi permette di cogliere in una stessa esperienza di fruizione tanto l'oggetto rappresentato quanto la configurazione bidimensionale del quadro, della tela – nel caso della pittura – o comunque la dimensione materiale della rappresentazione, che non si identifica con quella dell'oggetto. Si tratta, in altre parole, di vedere e riconoscere insieme il medesimo e il diverso, quello in questo.

Ciò non vuol dire che la *twofoldness* teorizzata da Wollheim debba prendersi necessariamente alla lettera. In realtà, la struttura dell'immagine può descriversi anche più propriamente secondo una molteplicità più complessa. Quando guardo un dipinto, poniamo il ritratto di Innocenzo X, non solo riconosco ciò che l'immagine raffigura pur essendo cosciente del fatto che si tratta solo di un quadro, ma posso anche fissare la particolare identità dell'immagine stessa (questo ritratto di Velázquez), che infatti sono in grado di riconoscere attraverso repliche, copie, imitazioni, riproduzioni di vario tipo e anche attraverso riduzioni grafiche “parziali” (disegni, incisioni e simili). Allo stesso modo, e sempre di fronte alla stessa immagine, mi è pure possibile mettere a fuoco un altro livello, che è quello che chiameremmo stilistico, a sua volta ancora ulteriormente articolabile (stile personale, nazionale, epocale ecc.) e riconoscibile secondo occorrenze e casistiche variabili.

Ciò che è essenziale è che l'immagine – per utilizzare i termini già messi in chiaro da Aristotele prima di Wollheim⁸ – si presenta allo stesso tempo come “qualcosa in sé” (e contemplabile come tale) e come “qualcosa d'altro” (contemplabile attraverso l'immagine), di cui conserva un *eidōs*, una struttura formale, senza la materia (*De memoria* 450b 25). Ma anche qui conviene precisare che l'*eidōs* in questione resta comunque una configurazione sensibile – visibile, più specificamente – benché non si limiti a individuare numericamente un mero particolare ma possieda già un carattere di universalità, in quanto possibilmente condivisa da una classe di oggetti. Per questo proprio Aristotele ha potuto scrivere, senza contraddizione, in un passo giustamente celebre degli *Analitici Secondi* (100a 16-b 1) che “l'atto della percezione coglie il singolare, ma la facoltà percettiva mira all'universale”, parlando a questo proposito di “primo universale”. L'*eidōs* dell'immagine si presenta dunque come una sorta di matrice delle possibili permutazioni aspettuali secondo le quali uno stesso oggetto, o oggetti dello stesso tipo, possono presentarsi nell'esperienza visiva; tanto che se ne conosco l'immagine sono pure capace, entro certi limiti, di riconoscerlo persino quando mi appaia secondo modalità e condizioni percettive inedite e imprevedute.

7. Torniamo ancora brevemente all'illustrazione artistico-scientifica di Ligozzi. Che cosa vediamo e riconosciamo precisamente? Potremmo certo dire di “vedere” il particolare esemplare che il pittore ebbe come modello (se lo ebbe), un oggetto singolare che egli avrebbe anche potuto individuare battezzandolo nominalmente, con un designatore rigido alla Kripke. Ma altrettanto per certo un oggetto così, se è esistito, non l'abbiamo mai visto direttamente e dunque non è quello che precisamente riconosciamo. Piuttosto identifichiamo un'occorrenza particolare di un tipo generale (che abbiamo acquisito induttivamente attraverso altre occorrenze singolari simili). L'immagine conserva quella “trasparenza” cognitiva che, come abbiamo ricordato, resta funzionale, sia pure con differenti limiti gnoseologici, anche per animali non linguistici. Nel medium figurativo possiamo perciò contemplare l'intera specie in quanto istanziata in un singolo esemplare, come faremmo di fronte a un animale in carne e ossa, senonché, nel nostro caso, più che con un prototipo abbiamo propriamente a che fare con un *iconotipo*. L'esemplare di cui parliamo – reale (e storico) o meramente possibile – è infatti concretamente “presente” solo in quanto figura, a sua volta istanziata in una certa occorrenza visiva materiale: quella che osserviamo in questo libro, per esempio, non è l'immagine prodotta da Ligozzi, ma una sua riproduzione, un'immagine di un'immagine, per così dire.

Come si vede, per cogliere questi diversi piani devo distinguere tra aspetti essenziali e aspetti accidentali, sia per quel che riguarda il rapporto tra esemplare e specie sia per quanto riguarda il rapporto tra l'immagine (nei suoi possibili diversi substrati materiali) e ciò che essa fa vedere, *salva veritate*. Il fatto che l'illustrazione pubblicata in queste pagine “raffiguri” il disegno di Ligozzi, come a rigore si potrebbe pure

⁸ La nozione di *twofoldness* è evidentemente fondamentale dal punto di vista dell'analisi fenomenologica dell'immagine: non per caso è già chiaramente teorizzata, sia pure in termini e con implicazioni variabili, in Husserl (1913, pp. 243-245; 1980) e negli autori che vi si richiamano, da Ingarden (1962, pp. 201-205) a Iser (1990).

sostenere, non mi impedisce di compiere le stesse operazioni cognitive e ricognitive che sono possibili di fronte all'originale e prima ancora di fronte al "modello" reale. In un'immagine come quella che vediamo qui – e non solo se la vedessimo in un manuale di ornitologia – l'oggetto intenzionale della rappresentazione può essere propriamente il *type* (la specie *Steganura paradisea*) e non solo un particolare *token* (l'esemplare ritratto dal pittore) o una sua particolare resa figurativa (il disegno degli Uffizi)⁹.

Dovrebbe essere chiaro, comunque, che qui la connessione tra i diversi piani non è di natura integralmente concettuale, proprio per quella costitutiva differenza e discontinuità ontologica tra oggetto e immagine dell'oggetto che abbiamo già notato. È del tutto evidente, infatti, anche per quanto concerne il problema del linguaggio, che la definizione, più o meno scientifica, che Ligozzi aveva in mente (se pure ne aveva una) di ciò che oggi chiamiamo *Steganura Paradisea* non ci interessa affatto, come non ci interessa la definizione fornitaci dalla zoologia moderna. E tanto meno può essere rilevante una storia della tassonomia, più o meno foucaultiana. L'anonimo estensore delle didascalie aggiunte ai disegni di Ligozzi nell'Ottocento ha fatto ricorso, correttamente, alla classificazione binomia linneana, che però né il pittore né il suo ammiratore Aldrovandi conoscevano. Oggi, per giunta, questi passeriformi non sono più ascritti alla famiglia *Estrildidae*, ma a quella *Ploceidae*, e sussistono incertezze se si debbano considerare appartenenti all'unico genere *Vidua* o individuare generi diversi. Ma tutto ciò non ci impedisce (e non ha impedito ai nostri predecessori) di riconoscere e identificare con successo sempre un identico tipo d'uccello. Quando pure si scoprisse, per assurdo, che si tratta in realtà di un rettile, questo non ce lo farebbe sembrare più simile a una vipera che a un passero. L'"episteme" (forse) e le parole cambiano, ma la percezione delle cose resta la stessa. Se fra l'occhio e le cose c'è qui "racordo", certo non è in primo luogo linguistico.

Il fenomeno della percezione *diretta* della somiglianza sembra in effetti inaggrabile e non facilmente riducibile, come mostrano peraltro proprio quei tentativi di mediazione che devono infine ricorrere a strutture di incerto e ambiguo statuto, quali sono, per un esempio sintomatico, le varie forme di schematismo, tanto nelle versioni più o meno kantianamente ortodosse quanto in quella più "flessibile", ma non per questo più chiara, notoriamente proposta da Gombrich. Se lo schema è una regola di costruzione o di "applicazione" di concetti è chiaro che lo schema del cane e lo schema del disegno (del cane) sono cose affatto diverse che vanno sussunte sotto concetti del tutto indipendenti, se non per pura omonimia, come "tra l'occhio reale e l'occhio dipinto", per citare ancora Aristotele. La relazione presuppone perciò di nuovo una primitiva somiglianza, che però non può essere solo di ordine concettuale, altrimenti, come ricordava Goodman, un quadro qualsiasi somiglierebbe al ritratto di Wellington più di quanto il ritratto non somigli al suo modello. Ma in che modo uno schema può somigliare a un altro schema e spiegare un fenomeno percettivo innegabile? Non diversamente, se lo schema è una sorta di "filtro" cognitivo inconscio – come pare a tratti credere Gombrich – allora è per lo stesso motivo incorreggibile e indistinguibile nella percezione. Se invece si tratta di un "ausilio" cognitivo nel processo di produzione figurativa, che possa essere distinto, selezionato, adattato e corretto – come lo stesso Gombrich sostiene altrove esplicitamente – ne consegue di necessità che questo schema, a qualunque cosa serva, non è misura della somiglianza e, al contrario, può soltanto esserne misurato¹⁰.

L'omonimia di cui parla Aristotele si fonda allora su una più originaria *homoiosis*, che è già direttamente determinabile nei percetti, ragion per cui due cose mi si presentano alla vista intuitivamente come uguali, diverse o simili sotto qualche rispetto, ed è garantita dalla ritentività della percezione, grazie alla quale una cosa può apparirmi uguale, diversa o simile a ciò che ho già visto ma che non è attualmente presente. Quel

⁹ L'universale che l'immagine *ci presenta* è pur sempre un iconotipo, in quanto registra le caratteristiche visivamente distintive di una specie, ma oltre ad essere presente *in re*, e dunque riconoscibile nell'occorrenza di un particolare, come sarebbe anche nel caso della specie reale, esso può costituire l'oggetto proprio della rappresentazione, ciò cui l'immagine "intende" riferirsi. Da un punto di vista logico-semantico, dunque, il referente dell'immagine può anche essere l'universale *tout court*. Tuttavia, particolarmente in un caso come questo, non è possibile individuare un *solo* oggetto intenzionale di rappresentazione a scapito degli altri possibili, perché l'immagine potrebbe pure essere, *contemporaneamente* e altrettanto propriamente, un ritratto di un particolare esemplare. Qui viene meno la distinzione suggerita da Nicholas Wolterstorff (Wolterstorff 1980, pp. 18-20) tra *rendering* e *representation*, per la quale, per esempio, Rembrandt può ritrarre la sua modella, ma rappresentare soltanto Bethsabea, che in quanto *soggetto* del dipinto potrebbe essere rappresentata anche da modelle diverse. Ligozzi, al contrario, può ritrarre e rappresentare lo stesso modello (come avviene di norma nel caso del ritratto inteso quale genere) e *con ciò* anche un oggetto più generale (mentre nel ritratto vero e proprio non tendiamo a vedere una rappresentazione della specie *homo sapiens*, per esempio). Quel che qui ci interessa è comunque sottolineare la priorità della stratificazione intenzionale dell'oggetto dell'immagine rispetto alle questioni poste dall'identificazione del soggetto, in un senso che diremmo iconografico.

¹⁰ Per una critica più articolata del modello di schema e correzione proposto da Gombrich, in una prospettiva analoga a quella qui trattata, rimando a Di Monte 2004.

che viene ritenuto, tuttavia, quale che sia il suo formato “mentale”¹¹, non è ancora una figura concretamente realizzata, quanto piuttosto l’iscrizione di una traccia del percepito o, meglio, di un insieme di tracce, di aspetti coordinati e controllati dall’identità e dalla consistenza ontologica dell’oggetto reale percepito, che è anzi misura e condizione di possibilità della sua “trascrizione” figurativa in occorrenze sempre diverse ma sempre riconoscibili come figure di una stessa cosa. In questo senso abbiamo parlato di forma e di *eidōs*.

Qui è opportuno distinguere – come finora non abbiamo fatto abbastanza chiaramente – lo statuto dell’*immagine*, in quanto oggetto mentale, dalla *figura*, in quanto occorrenza particolare e materiale. È infatti proprio quel disavanzo, quella eccedenza dell’immagine (mnemonica o mentale) rispetto a ogni singola figura, che spiega perché talvolta, anche quando ci è difficile o impossibile descrivere, disegnare e persino ricordare (nel senso anamnastico di rievocare deliberatamente) quello che abbiamo veduto, siamo comunque capaci di identificarlo immediatamente vedendolo di nuovo, sia pure per il solo tramite di una rappresentazione grafica. Ma il confronto di conformità, di adeguatezza, di congruenza, in breve: ciò che comunemente chiamiamo una “sensazione” di somiglianza, non ha bisogno di ulteriori strutture e schemi di raccordo, linguistici o di altra natura, che finirebbero fatalmente per produrre un regresso terminabile comunque solo con un surrogato di ciò che si vorrebbe mediare. L’unico schema per cui c’è spazio, se così vogliamo chiamarlo, è il possesso della memoria visiva della cosa, anzi è la cosa in quanto è stata (già) percepita.

Non dovrebbe stupire che fin dall’inizio di una riflessione teoretica intorno ai problemi della percezione – a partire almeno dalla trattazione aristotelica – per spiegare il fenomeno del riconoscimento delle immagini si sia fatto ricorso, con apparente paradosso, alla metafora del disegno e della figura (all’immagine di un’immagine, si direbbe), che sono appunto possibili solo grazie a ciò che dovrebbero aiutare a chiarire. Quella “specie di disegno” (*zographema ti*) impresso nell’anima dalla percezione (*De memoria* 450a 30) – in cui si coniuga in realtà una duplice e duratura metafora, quella grafica dell’iscrizione e quella plastica del sigillo (Ricoeur 2000, pp. 31-32) – non solo rimanda a un’esperienza diretta, la cui primitiva evidenza non sembra ulteriormente risalibile, ma designa altresì lo statuto di un universale “iconico”, che può essere determinatamente visibile soltanto in una certa occorrenza concreta pur non risolvendosi in nessuna singolarmente e anzi “trascendendole” tutte come ciò che è uno nei molti, come il medesimo nel diverso, vale a dire come la “presenza” iconica del raffigurato in ciò che lo raffigura. Non a caso, per lo stesso Aristotele il simile pertiene all’uno (*Metaphysica* 1054a 30).

8. Ci si può allora chiedere per questa via se il fenomeno della somiglianza percettiva, irriducibile sul piano fenomenologico, sia analizzabile, almeno da un punto di vista logico, in termini di rapporti di identità.

Si è detto che due oggetti possono essere percepiti come simili sotto un certo rispetto ed è abbastanza ovvio che sotto un altro quegli stessi oggetti potrebbero non esserlo, o comunque non esserlo per un rispetto qualsiasi. A questo fatto evidente ci si riferisce quando si sottolinea che il rilevamento della somiglianza dipende sempre da un punto di vista o da una descrizione particolari (Novitz 1987, p. 126). Ma su questa medesima circostanza fanno ugualmente leva i critici di ogni forma di *Resemblance Theory*, sostenendo che qualunque oggetto può assomigliare a qualunque altro da un certo punto di vista, così che il concetto di somiglianza sarebbe troppo indeterminato per servire a spiegare alcunché. Tuttavia un truismo del genere difficilmente può costituire un vero argomento, poiché non si vede come questo fatto dovrebbe impedirmi, per esempio, di riconoscere che un mio ritratto A mi somiglia (motivo per cui parlo di “mio” ritratto) mentre un altro B non mi somiglia affatto, anche se per caso il primo fosse una miniatura e il secondo invece misurasse la mia stessa altezza, peso e non so quale altra proprietà fisica. Moltiplicare anche all’infinito i punti di vista di una possibile somiglianza non toglie determinatezza a quelli che ci interessano specificamente, e soprattutto non ne fa una questione di arbitrio, di convenzione o di competenza linguistica. Ma come distinguiamo in effetti quelli che ci interessano?

Proprio la dipendenza da punti di vista particolari comporta che la somiglianza possa analizzarsi in termini di proprietà discrete, il che – a parte il fatto che ci saranno alla fine proprietà perfettamente semplici

¹¹ Il dibattito sul problema delle immagini mentali ha ormai assunto dimensioni cospicue. Come è noto, da una parte si schierano i cosiddetti “proposizionalisti”, che appunto riconoscono agli oggetti mentali esclusivamente formato preposizionale, dall’altra si attestano i “pittorialisti”, che riconoscono invece alle immagini mentali un carattere espressamente “figurativo”. Un’alternativa valida – e aggiungerei preferibile – che accomoda in ogni caso i dati delle ricerche sperimentali, è quella che recentemente Colin McGinn (2004, pp. 67-69) ha chiamato “naïve realist theory”, per cui l’oggetto proprio delle operazioni mentali, come l’esplorazione e la manipolazione, non è una figura (picture), ma lo stesso oggetto reale esterno, attraverso il veicolo dell’immagine, così come non il percepito ma l’oggetto reale è oggetto proprio della percezione. Ciò spiega perché nelle nostre operazioni mentali intenzionali possiamo contare su una “riserva” di informazione maggiore di quella disponibile in una rappresentazione (figurativa).

(per esempio una specifica sfumatura di colore) per le quali non sarà più possibile relativizzare la somiglianza a un qualche rispetto – pone comunque un classico problema di rilevanza. L'esempio del ritratto appena citato lo mostra semplicemente, e un'ampia casistica empirica è stata vagliata a questo proposito dagli psicologi sperimentali, in particolare quelli di orientamento gestaltista¹². In molti casi l'identità di alcune proprietà non è sufficiente a determinare un effetto di somiglianza, ed è perciò necessario ricorrere a categorie più complesse di ordine superiore, strutturale o, appunto, gestaltico.

Un modo per analizzare il rapporto tra somiglianza, identità e proprietà, in termini più filosofici che psicofisiologici, è quello di inquadrarlo a partire dal problema, solo apparentemente distante, degli universali, come ha fatto, ad esempio, Panayot Butchvarov (1966). Dire che due qualità perfettamente semplici si somigliano significa – per Butchvarov – formulare una proposizione ancora logicamente incompleta, che non specifica il grado relativo della rapporto di somiglianza. Ciò, in realtà, perché la somiglianza stessa non può essere definita come una relazione (in senso proprio), quanto piuttosto come un genuino caso di identità qualitativa “generica”¹³. Secondo questa prospettiva si dovrebbe dire infatti che due qualità si somigliano in quanto instanziano una più generica proprietà *comune* da cui non sono logicamente indipendenti, vale a dire un universale, con uno specifico grado di generalità (*Ibid.*, pp. 128-129), così come diremmo, per esempio, che un porpora e un carminio instanziano (si somigliano in quanto sono entrambi) uno stesso colore rosso o, a un diverso livello, un lupo e un coyote instanziano in modo specificamente diverso lo stesso genere *Canis*. In questo modo la somiglianza finisce per essere considerata più semplicemente come una particolare forma di identità, più precisamente come una *quality identity*, che a differenza di una *token identity* (identità numerica) coinvolge solo un certo tipo di proprietà degli oggetti in questione (McGinn 2002).

Ma se una simile ridefinizione può essere plausibile e persino raccomandabile quando si tratti di qualità semplici o di generi naturali, si può dire lo stesso a proposito della rappresentazione figurativa? Si può dire cioè che una figura e l'oggetto che essa rappresenta condividano un certo numero di proprietà identiche qualitativamente rilevanti? E si può sostenere che l'una e l'altro siano instanziazione di un medesimo universale?

La questione richiederebbe un esame assai più ampio di quel che qui si può condurre, tuttavia non sembra sussistano ragioni decisive per escludere una risposta positiva. Si potrebbe dire, infatti, che certe proprietà *dell'oggetto*, che ne determinano l'aspetto visivo caratteristico e la riconoscibilità percettiva, siano in effetti possedute e condivise anche da certe raffigurazioni di quello stesso oggetto. La “forma di occlusione” di un gatto (Hyman 1997)¹⁴, per esempio, visto sotto un determinato angolo, può essere perfettamente la stessa di quella delimitata dalla sua ombra proiettata su un muro o dalla silhouette tracciata su un pezzo di carta. E non è un caso se proprio questa semplice operazione di trascrizione e “conservazione”, dal naturale all'artificiale, sta al cuore del racconto fondativo d'origine della storia della pittura occidentale, così come viene tramandato da Plinio in poi.

Ma l'insieme delle proprietà che rende riconoscibile il contenuto rappresentazionale di una figura tollera in realtà un grado assai più ampio e variabile di astrazione, come mostra il fatto banale che anche uno scarabocchio appena abbozzato riesce a instanziano le invarianti percettive essenziali grazie alle quali vediamo la figura di un gatto e non di un altro oggetto, pur senza poter specificare molto di più in termini di qualità particolari.

È anzi proprio la nostra capacità di “separare” non solo l'immagine dall'oggetto (come si dà nei singoli percetti), ma pure di coglierne selettivamente soltanto alcune proprietà fondamentali trascurandone altre, che ci permette di operare riconoscimenti anche a partire da tratti estremamente poveri ed essenziali; di identificare, come in uno scarabocchio appunto, rapporti e proporzioni indipendentemente da dimensioni, colori, consistenza materiale e simili: di vedere, insomma, in questi segni un “primo universale”. Ciò che al contrario sembra precluso agli animali, i quali, come si è detto, si “scomodano” solo di fronte al riconoscimento pieno (quand'anche ingannevole) della presenza reale dello stesso oggetto o dello stesso tipo di oggetto: “dove noi percepiamo mera somiglianza, l'animale percepisce o un medesimo o un diverso, ma non tutti e due *in uno*” (Jonas 1994, p. 214).

¹² Si veda, per esempio, il classico di Erich Goldmeier (1972).

¹³ Per Butchvarov la somiglianza non può definirsi logicamente e in senso tecnico una “relazione” perché non è possibile definire chiaramente e inequivocabilmente il numero dei suoi termini (pp. 122-123).

¹⁴ Il concetto di forma, nel senso della percezione dei “confini” o dei “contorni” degli oggetti, è tanto intuitivo quanto difficile da definire senza ambiguità. Per forma di occlusione si intende la sagoma con cui un oggetto intero si stacca da uno sfondo. In termini figurativi: qualcosa come quella che John Willats (1997, p. 22) ha chiamato semplicemente “effective shape representation”.

Se è così, diventa meno importante chiedersi quale sia il numero minimo di proprietà che una figurazione deve ritenere per poter rappresentare qualcosa. In altre parole, la tipica domanda: quando si può cominciare a parlare di somiglianza e a che punto non c'è più?, suona persino impropria. Il tenore soritologico della questione non dovrebbe infatti minacciare la nostra intuizione comune di somiglianza, non più di quanto ci impedisca di riconoscere (o concepire) dei mucchi di sabbia, per esempio, anche se non sappiamo dire esattamente da quanti granelli dovrebbero essere come minimo composti. A differenza dell'identità individuale – che, come avrebbe detto Thomas Reid, “quando è reale non ha gradi” – la somiglianza si presenta solo per gradi o, meglio, per “salti” qualitativi, la cui selezione, ma non la cui esistenza, dipende dalle nostre attitudini e dai nostri interessi cognitivi: è più intelligente mettere a fuoco la somiglianza tra ritratto e modello individuale (perché è quello che al pittore interessava essenzialmente), ma ciò non toglie che si possa considerare, se si vuole, anche la somiglianza del quadro con una finestra, un francobollo, un rettangolo o quant'altro.

Proprio le arti figurative, d'altra parte, come è stato giustamente osservato (Ingarden 1962), servono a esplorare questi scarti e a sondarne i limiti empirici. Proprio l'esperimento della raffigurazione mi permette di verificare di volta in volta quanto si può sottrarre all'immagine conservandone la riconoscibilità. Il che non significa, peraltro, che se la riconoscibilità può essere il criterio empirico della somiglianza figurativa, ne è per questo anche la *causa reale*. Un ritratto non rappresenta qualcuno *perché* io vi riconosco soggettivamente una certa persona, ma, al contrario, posso riconoscerla solo perché il ritratto possiede quelle proprietà reali (Hyman 2003).

9. Dovrebbe apparire chiaro, alla fine, che la possibilità di una *teoria naturale della somiglianza figurativa*, o di una teoria naturalistica della rappresentazione figurativa¹⁵ – se vogliamo chiamarla così – non sia tanto assurda come molti continuano a ripetere, né invero tanto datata. Quanto alla presunta ingenuità, alla quale s'è fatto cenno a più riprese, non fa così problema. Se per ingenuo intendiamo tutto ciò che non è linguistico o linguisticamente riducibile, allora avremo a che fare con una teoria ingenua della somiglianza, il che, come abbiamo visto, può essere un punto di forza.

Anche questo spiega da ultimo perché la nozione di somiglianza visiva riscuota sempre poche simpatie presso studiosi di un certo orientamento. Ciò che importa, infatti, non è tanto come se ne parli, quanto, al contrario, proprio il fatto che non se ne possa parlare più di tanto. Tutt'al più se ne può dare quella che Wiggins (2001, p. 11) chiama una “definizione reale” e che implica sempre una deissi ostensiva di un caso genuino. Qui la somiglianza è primitiva. Continuamente, e comunque molto più spesso di quanto si creda, discriminiamo la presenza di qualità ricorsive e ne rileviamo il grado di somiglianza senza essere in grado di descriverle e talvolta nemmeno di nominarle.

Nondimeno, se è vero, come è stato detto, che “il disegnare l'immagine è analogo al chiamare per nome” (Jonas 1994, p. 221), ciò è vero anche perché fin dall'inizio e spontaneamente noi siamo capaci di dare alle immagini il nome delle cose, così come il bambino chiama “gatto” il disegno del gatto che non ha mai visto prima.

Quando si sostiene, come abbiamo fatto qui decisamente, che tanto nella visione quanto nella produzione delle immagini c'è un nucleo d'esperienza essenzialmente prelinguistica, o meglio indipendente dal linguaggio, non si intende affatto che questa esperienza sia perciò incompatibile o incommensurabile con il linguaggio, posto che il linguaggio stesso non si consideri l'unica forma di conoscenza della realtà, o, peggio, l'unica realtà conoscibile. Se dunque l'universalità del nome può tornare a coincidere con l'universalità dell'immagine è grazie a quell'anteriore, più originaria “disponibilità dell'*eidos* al di là delle cose singole” (*Ibid.*) che ci permette di conoscere, descrivere e parlare della stessa realtà.

Wittgenstein, è noto, pensava che se un leone potesse parlare noi non lo capiremmo. Difficile dire. Resta però da chiedersi se le *cose* di cui potrebbe parlare possano essere poi tanto diverse da quelle di cui, a modo nostro, parliamo noi. E se un leone potesse disegnare, potremmo ancora pretendere che non lo capiremmo?

Bibliografia

¹⁵ Recentemente Noël Carroll (1999, pp. 42-47) ha difeso un teoria “neo-naturalistica” della rappresentazione figurativa, che tiene conto in primo luogo delle abilità cognitive naturali dell'uomo e considera la somiglianza come il possibile meccanismo sotteso che spetta però alla psicologia appurare, più che alla filosofia.

- Alston, William, 1998, *Perception and Conception*, in K. Westphall, a cura, *Pragmatism, Reason and Norm. A Realistic Assessment*, New York, Fordham University Press, pp. 59-87
- Bermúdez, José L., 2003, *Thinking Without Words*, Oxford, Oxford University Press.
- Bourdieu, Pierre, 1996, *The Rules of Art*, Cambridge, Polity Press.
- Brandi, Cesare, 1974, *Teoria generale della critica*, Torino, Einaudi.
- Butchvarov, Panayot, 1966, *Resemblance and Identity. An Examination of the Problem of Universals*, Bloomington and London, Indiana University Press.
- Carroll, Noël, 1999, *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*, London and New York, Routledge.
- Charles, David, 2000, *Aristotle on Meaning and Essence*, Oxford, Clarendon.
- Crivelli, Paolo, 2004, *Aristotle on Truth*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Currie, Gregory, 2004, *Arts and Mind*, Oxford, Clarendon Press.
- Di Monte, Michele, 2004, *Il mito dello "schema innocente". Gombrich, Popper e il realismo senza aggettivi*, in R. Bösel, M.G. Di Monte, M. Di Monte, S. Ebert-Schifferer, *L'arte e i linguaggi della percezione. L'eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, Milano, Electa, pp. 43-56.
- Fagot, Joël, 2000, a cura, *Picture Perception in Animals*, Hove, Psychology Press.
- Foucault, Michel, 1966, *Le mots et le choses*, Paris, Gallimard; trad. it. 1967, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli.
- Goldmeier, Erich, 1972, *Similarity in Visual Perceived Forms*, New York, International Universities Press.
- Gombrich, Ernst, 1960, *Art and Illusion*, New York, Pantheon Books; trad. it. 1965, *Arte e illusione*, Torino, Einaudi.
- Goodman, Nelson, 1968, *Languages of Art*, London, Bobbs Merrill, trad. it. 1976, *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore.
- Hahn, Ulrike, Ramscar, Michael, 2001, *Similarity and Categorization*, Oxford, Oxford University Press.
- Husserl, Edmund, 1913 (1950-52), *Ideen zu einer reiner Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Den Haag, Nijhoff; trad. it. 1976 *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi
- Husserl, Edmund, 1980, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, Den Haag, Nijhoff.
- Hyman, John, 1997, *Words and Pictures*, in J. Preston, a cura, *Thought and Language*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 69.
- Hyman, John, 2003, *Subjectivism in the Theory of Pictorial Art*, «The Monist», 88, 4, pp. 676-702
- Ingarden, Roman, 1962, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Max Niemeyer Verlag, trad. ingl. 1989, *Ontology of the Work of Art*, Athens, Ohiho University Press.
- Iser, Wolfgang, 1990, *The Aesthetic and the Imaginary*, in D. Carroll, a cura, *The State of Theory. History, Art and Critical Discourse*, Stanford, Stanford University Press, pp. 201-220.
- Jonas, Hans, 1994, *Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*, Frankfurt a. M.-Leipzig, Insel Verlag; trad. it. 1999, *Organismo e libertà*, Torino, Einaudi.
- Lo Piparo, Franco, 2003, *Aristotele e i linguaggio*, Roma-Bari, Laterza.
- MacIntyre, Alasdair, 1999, *Dependent Rational Animals*, Carus Publishing Co., trad. it. 2001, *Animali razionali dipendenti*, Milano, Vita e Pensiero
- McGinn, Colin, 2002, *Logical Properties. Identity, Existence, Predication, Necessity, Truth*, Oxford, Oxford University Press.
- McGinn, Colin, 2004, *Mindsight. Image, Dream, Meaning*, Cambridge and London, Harvard University Press.
- Meo, Oscar, 2002, *Mondi possibili. Un'indagine sulla costruzione percettiva dell'oggetto estetico*, Genova, Il Melangolo.
- Mitchell, W. J. Thomas, 1994, *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press.
- Modrak, D. K. W., 2001, *Aristotle's Theory of Language and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Nagel, Thomas, 1979, *Mortal Questions*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it. 1988, *Questioni mortali*, Milano, Il Saggiatore.
- Novitz, David, 1987, *Knowledge, Fiction and Imagination*, Philadelphia, Temple University Press.
- Ricoeur, Paul, 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Pris, Éditions du Seuil; trad. it. 2003, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina.

- Saussure, Ferdinand de, 1922, *Cours de linguistique générale*, Paris, Editions Payot; trad. it. 1970, *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza.
- Sonesson, Göran, 1994, *Pictorial semiotics, perceptual ecology and gestalt theory*, «Semiotica», 99, 3/4, pp. 319-399.
- Sorabji, Richard, 1993, *Animal Minds and Human Morals. The Origins of Western Debate*, Ithaca, Cornell University Press.
- Strawson, Peter, 1959, *Individuals*, London, Methuen, trad. it. 1978, *Individui. Saggio di metafisica descrittiva*, Milano, Feltrinelli.
- Vallortigara, Giorgio, 1999, *Altre menti*, Bologna, Il Mulino.
- Vision, Gerald, 1997, *Problems of Vision. Rethinking the Causal Theory of Perception*, Oxford, Oxford University Press.
- Watanabe, S., Sakamoto, J., Wakita, M., 1995, *Pigeons' discrimination of paintings by Monet and Picasso*, «Journal of the Experimental Analysis of Behaviour», 63, pp. 165-174.
- Wiggins, David, 2001, *Sameness and Substance Renewed*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Willats, John, 1997, *Art and Representation. New Principles in the Analysis of Pictures*, Princeton, Princeton University Press.
- Wollheim, Richard, 1980, *Art and its Object*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Wollheim, Richard, 1987, *Painting as an Art*, London, Thames and Hudson.
- Wolterstorff, Nicholas, 1980, *Works and Worlds of Art*, Oxford, Clarendon Press.