

Andrea Pinotti

L'immagine come forma del sapere

Se consideriamo anche solo a volo d'uccello la storia della nostra tradizione culturale, dobbiamo riconoscere che – a fronte di una ricchissima produzione di immagini (nell'ambito delle arti visive, della fotografia, del cinema) – lo statuto conoscitivo riconosciuto all'immagine è stato per lo più ritenuto inferiore al registro della parola che fissa il concetto. La diffidenza nei confronti delle figure, paradigmaticamente espressa dalla severa condanna che Platone affida al libro X della *Repubblica* (là dove paragona i produttori di immagini ai sofisti in quanto impegnati a costruire false apparenze) si diffonde lungo i secoli in innumerevoli pensatori tra loro anche molto diversi, e finisce per depositarsi nel linguaggio ordinario: “È tutto immagine e niente sostanza”.

I libri scolastici o scientifici illustrati sembrano a prima vista accordare diritto di cittadinanza alle immagini nella cittadella del sapere, salvo poi relegarle a una funzione meramente ancillare: figurine *for dummies*, ausili propedeutici alla comprensione di formule chimiche (**FIG. 1**), teoremi geometrici e leggi fisiche, che possono essere utili dal punto di vista euristico per avviare l'intellezione, e che poi possono venire finalmente scartate quando si sia afferrato il nocciolo concettuale e logico della questione.

È proprio in Platone, tuttavia, nel filosofo considerato il grande avversario delle immagini, che possiamo trovare le ragioni di una visione radicalmente diversa, se non opposta, che riconosce all'immagine il suo profondo valore conoscitivo: nel *Menone* lo schiavo digiuno di geometria segue insieme a Socrate un ragionamento intorno al lato e all'area del quadrato perché ne comprende il disegno che viene tracciato sul terreno. Le verità geometriche che concernono le proprietà di una figura, poniamo *il* triangolo rettangolo, si imparano lavorando su *questo* triangolo rettangolo, proprio questo qui, di questa grandezza e con questo orientamento; e si imparano al contempo trascendendo il *questo* di questo triangolo per accedere al triangolo rettangolo in generale. Un accesso che avviene non semplicemente guardando questo triangolo, bensì insieme guardandolo e disegnandolo e ripetendolo nel gesto della mano che si allea all'occhio.

Il “pensiero visivo” teorizzato da Rudolf Arnheim nel suo volume omonimo del 1970¹ getta le sue antiche radici in quel momento educativo, squisitamente socratico, che è insieme un percepire e un fare insieme. “Se non lo disegno, non lo capisco”: con questa semplice formula ci si potrebbe arrischiare a tirare una linea che colleghi lo schiavo del *Menone* ad Arnheim, passando fra gli altri per Leonardo e per Klee. Una linea, o piuttosto un complicatissimo arabesco, perché dovrebbe tenere insieme, oltre a questi e ad altri grandi nomi della storia della nostra cultura visuale, anche tutti quegli scarabocchi, frecce, diagrammi, sottolineature, colorazioni (**FIG. 2**) che produciamo da quando impariamo a tenere una matita in mano, spesso e volentieri al fine di “digerire” un testo fatto di parole. Creiamo segni iconici che metabolizzano il significato affidato allo scritto, rendendolo assimilabile dal nostro apparato cognitivo: e, quel che è più importante, creiamo segni che a loro volta producono senso, un senso originario che viene al mondo solo in quella freccia, in quel cerchio, in quella relazione fra l’asterisco e il sottolineato. Una relazione che esternalizza il nostro pensiero e la nostra immaginazione, li obiettiva e li rende pubblici (si veda a tal riguardo, in questa sezione, il saggio di Nicola De Pisapia).

Platone è un’arma a doppio taglio²: condanna, lo abbiamo visto, le immagini come false apparenze e vi ricorre per fondare la propria teoria della conoscenza; identifica la produzione di immagini con la *mimesis*, l’imitazione riproduttiva, e secoli di teoria dell’arte, invertendo di segno il suo giudizio ostile, diranno appunto che un bravo artista è colui che sa ben imitare la realtà, così bene da ingannare l’occhio di chi guarda: *trompe l’œil*. Ma sarà proprio nel Settecento, il secolo che vede la nascita concomitante tanto del museo come istituzione quanto dell’estetica come disciplina filosofica autonoma, che a questo paradigma mimetico si affiancherà un modello epistemologico alternativo, il paradigma *espressivo*.

Sarà Paul Klee, nella sua *Confessione creatrice* del 1920, a pronunciare una sentenza definitiva poi sempre di nuovo ripetuta dalla filosofia dell’immagine del Novecento (da un Merleau-Ponty, da un Deleuze, per non fare che due grandi nomi): “L’arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile”³. Con la forza della sua autorevolezza di artista e insieme di fine teorico, Klee sintetizza un processo che era maturato nel corso dell’Ottocento (proprio in un secolo che aveva visto nella pratica artistica il fiorire del realismo, e di quel realismo *sui generis* che è l’impressionismo) nella riflessione di molti autori, uno per tutti Konrad Fiedler⁴: l’arte, e più in generale la produzione di immagini,

non è illustrazione in linee, colori, piani, volumi, di una realtà che esiste prima dell'immagine e indipendentemente da essa; al contrario, è produzione di realtà, configurazione di un senso inedito del mondo, senso che solo in quelle linee, colori, piani, volumi, viene per la prima volta a esistenza. L'attività artistica, argomentava Fiedler (che si era vista affibbiare da Benedetto Croce l'etichetta di "purovisibilista"), comincia davvero solo quando l'occhio passa la staffetta alla mano, al gesto che dà forma, e che innesca un processo formativo. Non importa tanto il "fatto" (non abbiamo bisogno di aggiungere altri oggetti iconici a un mondo già così affollato), quanto il "fare" che conduce al fatto. Alle sue spalle la morfologia di Goethe, davanti a lui la teoria del rendere visibile di Klee: cattiva la forma formata, buona la formazione. È già qui prefigurata *in nuce* la poetica dell'*Action Painting* e di tutte le innumerevoli declinazioni della *performance* nell'arte del XX e XXI secolo. Ma anche la riflessione sulla coappartenenza di visuale e motorio esplorata dalle neuroscienze cognitive, come ben chiarisce il contributo di Vittorio Gallese a questa sezione.

Se così stanno le cose, come la mettiamo con la fotografia? Non si tratta forse di un'immagine che, per usare la terminologia di Peirce, è insieme indice e icona? *Indice*, perché affinché si produca un'immagine fotografica (non importa se analogica o digitale) occorre che qualcosa o qualcuno si ponga davanti all'obiettivo e modifichi con la sua stessa presenza l'interazione fra la luce e la superficie (o sensore) fotosensibile, lasciando la propria traccia sul supporto. *Icona*, perché la fotografia fin dal suo avvento aspira alla palma di immagine massimamente mimetica, perfettamente somigliante al modello che rappresenta. Con la genesi del fotografico assistiamo a un radicale rovesciamento di una tradizione secolare, che a partire da Platone aveva concepito l'immagine come "immagine-di", come funzione del reale: un ritratto pittorico dipende, sia dal punto di vista conoscitivo sia da quello ontologico, dalla persona in carne ed ossa che viene ritratta. La fotografia ribalta il rapporto: ora, perché la realtà sia davvero creduta, perché un evento si possa dire accaduto, ne occorre la certificazione fotografica: "È davvero successo, abbiamo la foto (o il video)". Per inchiodare un rapinatore di una gioielleria l'accusa può portare in tribunale una fotografia o una registrazione video che lo riprende mentre scassina le bacheche di una gioielleria; nessuno si sognerebbe di addurre come prova un acquerello o un dipinto a olio. In pagine molto acute, Günther Anders⁵ ha efficacemente

descritto questo rovesciamento, spingendosi ad affermare che il reale viene prodotto e inscenato al fine di essere fotografato: la realtà diviene funzione dell'immagine.

È paradossale, e proprio perciò molto stimolante per una riflessione sulla natura delle immagini, che per la certificazione del reale ci si affidi a un medium che, fin dagli albori della sua esistenza e ben prima che “to photoshop” diventasse un verbo, è sempre stato costitutivamente manipolabile, e quindi strumento di manipolazione dello stesso effetto di realtà. Ma è proprio in questa strutturale manipolabilità del fotografico – da diverso tempo ormai diventata prassi diffusa tra i non professionisti grazie alle tecnologie user-friendly di editing e di post-production che sono implementate nei nostri smartphones, tablet e camere digitali – che si riafferma con forza quella performatività del soggetto che gli apocalittici avevano paventato potesse scomparire in seguito all'avvento della disumanizzante macchina fotografica. Il fotografico è un atto⁶, anzi meglio è un'azione. Certo, ci mette in guardia Vilém Flusser, possiamo fotografare quel che vogliamo: a patto che obbediamo alle regole della macchina, e che ci sottomettiamo ai vincoli del dispositivo⁷. Ma non vale lo stesso anche per un pittore, per uno scultore? Non devono anch'essi sottomettersi alla volontà del colore a olio piuttosto che dell'acquerello, della texture della tela o della seta, alla resistenza del marmo o del legno, ai limiti di manipolabilità della creta?

Nel suo contributo a questo volume, Gustavo Pietropolli Charmet cita fra gli atti/azioni iconiche i selfies, i tag, e le pratiche del cosplay. Vorrei aggiungere a questa lista gli “internet memes”⁸. La loro proliferazione oggi rappresenta un formidabile bacino di sperimentazioni e di creatività dal basso, il più delle volte anonima, che sfrutta una costellazione di possibilità fino a non molti anni fa impensabili per il grande pubblico: la facilità e accessibilità nella catena che lega la produzione dell'immagine alla sua manipolazione (editing, post-production, filtri di ogni sorta, fino al deep-fake), archiviazione (su supporti sempre più piccoli e sempre più capienti), distribuzione virale (a livello planetario con un semplice clic attraverso la rete capillare dei social network), consumazione. Il consumatore e il produttore si fondono nella figura del “prosumer”, che Alvin Toffler aveva preconizzato fin dal 1980⁹.

Certamente vi sono lati oscuri in questo scenario: il meme si presta per sua natura a una replicazione clonale che induce una anestetizzazione, a uno svuotamento progressivo di senso. Tristemente noto è il caso (scoppiato nell'ormai lontano 2004) delle fotografie

degli abusi perpetrati dai militari americani ai danni dei detenuti del carcere iracheno di Abu Ghraib¹⁰: immagini di quel che Baudrillard ha definito “porno di guerra”¹¹ che hanno alimentato una sequela di variazioni memetiche, la maggior parte delle quali completamente svincolate dall’origine traumatica e dalla carica politica dei loro lugubri modelli. È il caso della postura della soldatessa Lynndie England mentre umilia un prigioniero denudato e lo costringe a masturbarsi, divenuta nota come “Doing a Lynndie” (FIG. 3)¹.

Eppure, quegli stessi dispositivi che consentono tali forme di anestesia di massa della coscienza etica e politica possono, se riconsegnati a una strategia di educazione all’immagine, diventare strumenti formidabili di sensibilizzazione, e di promozione di una coscienza critica e politica in senso lato, come capacità di convivere nella *polis* come casa comune del digitale planetario, *polis* dove il conflitto non è negato né soffocato, ma espresso in immagine e non nel gesto omicida.

Si gioca qui, credo, una delle sfide più urgenti, e insieme più difficili e stimolanti, per una pedagogia dell’iconico oggi.

¹ Si veda una rassegna di questi memi all’indirizzo <https://knowyourmeme.com/memes/lyndie-england-pose/photos> (22.04.2021).

Didascalie delle illustrazioni

1. Birgit Lachner, illustrazione di un legame atomico per spiegare l'elettronegatività (2019);

immagine libera disponibile su:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C-H-Bindung-fuer-Elektronegativitaet.svg>

2. Michael Jahn WMDE, Scribble Struktur (2014);

immagine libera disponibile su:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scribble_Structur.jpg

3. La soldatessa Lynndie England umilia un prigioniero iracheno nella prigione di Abu Ghraib (8 novembre, 2003) - particolare.

immagine libera disponibile su:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AG-10.jpg>

¹ Rudolf Arnheim, *Il pensiero visivo* (1969), Einaudi, Torino 1982.

² Sulle molteplici sfaccettature della teoria platonica dell'immagine si veda il classico studio di Ernst Cassirer, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone* (1922-23), Cortina, Milano 2009.

³ Paul Klee, *La confessione creatrice* (1920), in Id., *Teoria della forma e della figurazione*, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1976, vol. I, pp. 76.

⁴ Si vedano i saggi risalenti agli anni Settanta-Novanta dell'Ottocento raccolti in Konrad Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo 2006.

⁵ Günther Anders, *L'uomo è antiquato, vol. I. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale* (1956), Bollati Boringhieri, Torino 2003.

⁶ Sull'immagine come atto cfr.: Philippe Dubois, *L'atto fotografico* (1990), QuattroVenti, Urbino 1996; Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* (2010), Cortina, Milano 2015.

⁷ Vilém Flusser, *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo* (1995), Fazi, Roma 2009.

⁸ Anastasia Denisova, *Internet Memes and Society: Social, Cultural, and Political Contexts*, Routledge, New York 2019

⁹ Alvin Toffler, *La terza ondata* (1980), Sperling & Kupfer, Milano 1987.

¹⁰ Cfr. Susan Sontag, *Davanti alla tortura degli altri* (2004), in Ead., *Nello stesso tempo*, Mondadori, Milano 2008, pp. 104-16; William J. T. Mitchell, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi* (2011), La Casa Usher, Firenze 2012.

¹¹ Jean Baudrillard, *Pornographie de la guerre*, in "Libération", 19 maggio 2004.