

A BOCCA APERTA. RIFLESSIONI SUL GRIDO
E IL CANTO NELLE IMMAGINI
Paolo Spinicci*

Abstract: Screaming and singing mouths are often amusing, and wide-open mouths in paintings are often the outcome of a lack of skill or pieces of evidence of a risky attempt to depict in a too simple way something elusive like sounds and voices. According to Schopenhauer, paintings representing screams and cries, choirs and concerts *create* in the spectator *a strong feeling of stillness*, which seems to be at least disappointing and unexpected. The paper aims to show that Schopenhauer is wrong because he doesn't take into account the role of imagination in our pictorial experience. On the other hand, pictorial narrativity depends on its nature on pictorial medium – a subject on which I try to cast a glance in the concluding remarks of this paper.

Key words: depiction; pictorial experience; imagination; narrativity

Nel repertorio delle arti figurative ci sono immagini che possono lasciare perplesso lo spettatore, anche se sono raffigurazioni di stampo naturalistico e prive di qualsiasi peculiarità stilistica che le renda astruse o di difficile comprensione: mi riferisco ai dipinti, alle fotografie, ma anche alle sculture che rappresentano bocche spalancate nel grido o nel canto. Capiamo bene che cosa rappresentino: non è difficile riconoscere in quei tratti del volto la fisionomia di persone che cantano o che gridano, e possiamo senz'altro dire che questo è ciò che quelle immagini rappresentano.

Possiamo dirlo, eppure c'è qualcosa che talvolta ci lascia perplessi: quelle grida e quei canti non li udiamo e di fatto non appartengono in senso stretto al *contenuto figurativo* dell'immagine, se con contenuto figurativo intendiamo tutto ciò che si vede immediatamente guardando l'immagine e ha un suo *analogon* sul terreno della raffigurazione come superficie materiale¹. In senso stretto, ad essere raffigurata è solo una bocca spalancata, non una persona che urla o che canta, e questo fatto ha talvolta una sua eco nella ricezione dell'immagine: vediamo una bocca spalancata, ma avvertiamo con un qualche disappunto il *silenzio* della raffigurazione – un silenzio che si fa tanto più avvertibile, quanto più l'immagine sembra costringerci a rammentare un mondo pieno di suoni. Sembrerebbe allora lecito sostenere che le grida e il canto possono essere rappresentati, ma non raffigurati: possiamo vedere in una fotografia una bocca spalancata, ma la constatazione che questo è ciò che l'immagine *raffigura* non ci impedisce di capire che cosa l'immagine intenda *rappresentare*².

Vi sono del resto innumerevoli mezzi di cui ci si può avvalere per rendere facile un simile riconoscimento e per consentirci di capire quello che in senso immediato non si può percepire: si può esasperare il gesto dello spalancare la bocca per renderlo più espressivo, si può rappresentare qualcuno che si tappa le orecchie per costringerci ad immaginare l'urlo che lo tormenta e nei fumetti le grida ci appaiono nella forma grafica di onde che danno forma visibile al propagarsi del suono e in fondo la soluzione che Munch ci propone sembra fondere insieme tutti questi artifici. Ciò non toglie, tuttavia, che quando guardiamo il disegno di una bocca spalancata non soltanto non udiamo nulla, ma talvolta ci sembra di avvertire una peculiare sensazione di silenzio, e se così stanno le cose perché

* Università di Milano.

¹ Vedo in un dipinto il *contorno* di un volto perché vi è sulla tela una *linea* che divide due aeree cromatiche differenti, vedo il gioco di luci e di ombre che gli attribuisce una visibile profondità perché sulla tela vi è un alternarsi di superfici cromatiche differenti, ma non posso certo udire un canto o sentire il protrarsi di un grido perché sulla tela non c'è spazio per il tempo e per i suoni.

² La differenza tra ciò che un'immagine raffigura (ciò che si vede guardando l'immagine) e ciò che un'immagine rappresenta (ciò di cui si dice che la raffigurazione è immagine) è stata tracciata in modo chiaro per la prima volta nelle lezioni husserliane del 1905. Su questo punto si veda E. Husserl, *Fantasia e immagine*, a cura di C. Rozzoni, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017.

non sostenere che simili immagini sono il frutto di scelte figurative azzardate che sarebbe stato più opportuno evitare? Non dovremmo semplicemente riconoscere che si tratta di errori da cui le arti figurative farebbero meglio a tenersi lontane?

Basta formulare quest'ipotesi perché un dubbio si faccia avanti: nessuno, credo, ha mai cercato di dipingere in un quadro un bicchiere di vino che sappia di tappo³, mentre vi sono innumerevoli pittori che hanno raffigurato bocche aperte, spalancate in un grido o nel canto. E non si tratta di pittori minori: Giotto, Crivelli, Niccolò dell'Arca, Caravaggio, Reni, Goya o Francis Bacon hanno fatto della bocca spalancata una cifra ricorrente delle loro opere e sarebbe strano pensare che si siano semplicemente sbagliati. Ma allora quali sono le condizioni che rendono legittimo dipingere qualcosa che a rigore sembra sfuggire dalle maglie della raffigurazione?

Io credo che sia possibile indicarne due che sembrano escludersi reciprocamente, ma che sono in realtà legate l'una all'altra da una relazione più complessa.

La prima chiama in causa la differenza tra ciò che concerne il contenuto figurativo – e quindi ciò che è propriamente raffigurato nell'immagine stessa e che in senso stretto vediamo nella scena dipinta – e ciò che compete all'*esperienza pittorica* dell'immagine, a ciò che ne esperiamo nel processo della sua ricezione. Ora, in un dipinto vediamo raffigurati paesaggi e volti sereni o addolorati, ma non vi sono voci e suoni; la bocca spalancata nel grido sarebbe tuttavia oggetto di una raffigurazione pienamente legittima se fosse possibile mostrare di caso in caso che quelle urla e quelle voci, che non sono *stricto sensu* dipinte, appartengono tuttavia alla nostra esperienza pittorica e fanno parte della nostra esperienza di quell'immagine. Le bocche spalancate nel grido e nel canto sarebbero legittime almeno quando la voce, assente nel quadro, fosse in qualche modo presente nella sua ricezione.

Vi è tuttavia una seconda condizione che deve essere rammentata. Anche quando fosse possibile mostrare che vi sono immagini di bocche spalancate che restano comunque mute nel processo di ricezione, si potrebbe egualmente sostenere la loro legittimità se fosse possibile mostrare che assolvono ad una funzione espressiva peculiare. Vi sarebbero in altri termini bocche spalancate nel grido la cui sensatezza sarebbe sita proprio qui – nell'impressione di silenzio che ridestano nello spettatore, a dispetto dell'universo di voci cui pure alludono.

Credo che non sia difficile mostrare che vi siano raffigurazioni che soddisfano queste due condizioni che sembrano di primo acchito contrastanti, ma per cercare di comprendere meglio il problema che intendo discutere è forse opportuno rivolgere innanzitutto lo sguardo alla tesi che intendo negare: alla convinzione che le bocche spalancate nel grido non si debbano affatto rappresentare.

Che si tratti di un errore è una tesi antica. La ritroviamo per esempio nel dibattito sul *Laocoonte* – un dibattito cui partecipano teorici dell'arte come Winckelmann, uomini di lettere come Lessing e Goethe, filosofi come Schopenhauer. Tutto nasce da un confronto tra due opere dell'antichità. Nell'*Eneide*, Laocoonte si dispera e grida come un toro portato al macello (“*clamores simul horrendos ad sidera tollit: quales mugitus, fugit cum saucius aram taurus, et incertam excussit cervice securim*”) quando il serpente marino lo soffoca tra le sue spire. Le sue grida diventano invece soltanto un sospiro nella scultura ellenistica che ritrae il suo dramma ed è su questa differenza così rilevante che sembra necessario riflettere⁴.

³ Esiste tuttavia come un ambito rilevante nella produzione di immagini, la pittura e la fotografia di cibi (che non deve essere confusa con la pittura o la fotografia di nature morte) – ed è evidente che essa pone problemi molto simili a quelli di cui qui discutiamo.

⁴ Che si tratti di una scelta individuale non è nemmeno il caso di pensarlo per Goethe come per Winckelmann, per Lessing come per Schopenhauer. Tuttavia, alle considerazioni così poco persuasive di Winckelmann sulla differenza spirituale tra la Grecia e Roma, Lessing oppone una riflessione che ci fa pensare: i poeti possono narrare le urla e i gemiti perché la loro è un'arte della parola e si muove nel tempo, mentre le arti figurative si devono guardare bene dal seguire i poeti lungo questo cammino perché scultura e pittura sono rinchiusi in un istante di tempo e non possono dilungarsi in narrazioni. Pittori e scultori possono certo accennare allo svolgersi delle azioni, ma l'oggetto delle arti figurative non sono le storie, ma la bellezza e l'armonia delle forme. La posizione di Lessing non era nuova e si colloca in un dibattito – il dibattito

Per Schopenhauer tuttavia la soluzione del problema ha una concretezza inattesa. Laocoonte può gridare in un'opera letteraria perché il linguaggio può dare voce alle sue grida. Il Laocoonte di marmo può invece soltanto atteggiare la bocca ad un sospiro perché la scultura e la pittura sono arti figurative e non possono rappresentare i suoni poiché i suoni non hanno una forma visibile. La bocca spalancata nel grido in una scultura è muta proprio come lo è la tromba che gonfia le guance di un suonatore dipinto: ciò che si vede è soltanto uno sforzo inutile che suscita il riso perché, per dirla con Kant, costringe lo spettatore ad un'attesa che si risolve in nulla. Insomma, per Schopenhauer le bocche spalancate nell'urlo devono essere rapidamente richiuse e le arti figurative devono riconoscere un limite che impone loro un divieto: non debbono avventurarsi al di là dei limiti del visibile e debbono rinunciare al mondo dei suoni⁵.

Le considerazioni di Schopenhauer non sembrano di primo acchito particolarmente profonde, ma meritano, io credo, una riflessione più attenta. Schopenhauer attira la nostra attenzione su un punto importante: i dipinti che rappresentano grida e canti creano **nello spettatore** nello spettatore una sensazione viva, e inquietante, di silenzio e di fissità. Certo, non vi è dipinto che restituisca l'universo di suoni che anima la scena raffigurata, ma lo spettatore di solito non se ne cura e non bada osservando una marina all'assenza dello sciabordio delle onde. Basta tuttavia che sulla tela si disegni una bocca spalancata per costringere lo spettatore a rammentare quello che perde. L'immagine *delude le attese* e questa osservazione che pone, credo, un problema su cui riflettere vale per Schopenhauer come la premessa di un argomento che ci invita a pronunciare un verdetto di condanna: un'immagine che non mantiene le promesse è un'immagine che deve essere messa al bando. Insomma, Schopenhauer ci propone un argomento cui potremmo dare pressappoco questa forma:

P(1). I suoni non possono essere visti e quindi, a maggior ragione, non possono essere propriamente raffigurati;

P(2). Le immagini che rimandano a qualcosa che non fa parte del loro contenuto pittorico e che non può essere *stricto sensu* raffigurato deludono le attese dello spettatore. Grida e voci non fanno parte del contenuto pittorico dell'immagine: ne segue che la raffigurazione di una bocca spalancata nel grido delude le attese dello spettatore;

P(3). Un'immagine ha una funzione espressiva solo se mantiene quello che promette. Ne segue che le immagini che deludono le attese dello spettatore sono prive di una funzione espressiva;

Le immagini prive di funzione espressiva devono essere evitate perché sono artisticamente prive di significato.

Valutare la tesi di Schopenhauer vuol dire insomma cercare di vagliare la solidità di questo argomento.

Osserviamo allora, innanzitutto, la prima premessa. In una bocca spalancata *riconosciamo* una persona che grida – ed è di quella persona e di quel grido che il quadro ci parla: questo è ciò che esso *rappresenta*. Se qualcuno ci chiedesse di che cosa parla quel quadro, non avremmo alcuna esitazione – non l'avremmo nemmeno se si trattasse del disegno di un bambino o se fosse fatto così male da farci sorridere. Eppure, in senso stretto, il quadro non raffigura affatto un grido: nel contenuto figurativo del disegno il grido non c'è perché il grido non ha una forma visiva. Ed è per questo che se ci limitiamo a guardare il disegno di una bocca spalancata possiamo inferire che rappresenti una persona che grida ed eventualmente che gridi per la paura o per il dolore, ma non possiamo dire di percepire quel grido o la natura della voce che gli dà vita, e non sappiamo dire nulla sul suo protrarsi a lungo nel tempo o sul suo rapido estinguersi. Si può raffigurare quello che si può vedere e le grida e le voci non si vedono – ecco tutto. In fondo, per gettare uno sguardo allo stesso problema visto da

sulla natura delle arti – che ha una sua ampia diffusione tra Seicento e Settecento. Su questo tema Gombrich ha scritto pagine molto acute in *Momento e movimento nell'arte* in E. Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino 1985.

⁵ A questo proposito si veda soprattutto A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, Mondadori, Milano 1989, pp. 329-333.

una diversa prospettiva, nessuno pretenderebbe di dire che percepisce in qualche modo un'immagine del volto e degli atteggiamenti di un cantante solo perché ascolta una sua canzone alla radio.

Basta tuttavia formulare questa tesi perché si faccia avanti una possibile obiezione. In fondo ci sono un sacco di cose che diciamo di vedere e che non sembrano avere un'immediata natura visibile, e questo vale anche per le immagini. La morbidezza di una stoffa l'avvertiamo *innanzitutto* sulla punta delle dita – è appunto una proprietà eminentemente tattile, e del contenuto pittorico di un quadro fanno parte forme e colori, ma non la morbidezza o la ruvidità⁶. Eppure, se guardiamo un quadro di van Dyck o di Artemisia Gentileschi abbiamo la sensazione di *vedere* la morbidezza delle stoffe e la leggerezza dei ricami, e parole come morbidezza, consistenza, pesantezza, vischiosità, ... fanno senz'altro parte del vocabolario di cui ci avvaliamo per descrivere ciò che un quadro raffigura e non sono soltanto termini che ci parlano di ciò che il quadro denota. Ma se le cose stanno così, se c'è un senso particolare in cui si può dire che vediamo *latu senso* la morbidezza del cotone e se riconosciamo che proprio per questo è possibile che un quadro la raffiguri anche senza poterla annoverare tra le proprietà che competono al suo contenuto pittorico, non dovremmo riconoscere che così stanno le cose anche per le voci cui pensiamo quando vediamo una bocca spalancata nel canto? Non dovremmo in altri termini riconoscere che, anche se non fanno parte del contenuto figurativo, i suoni appartengono comunque a ciò che l'immagine raffigura in un qualche senso del termine e ci consente di vedere, sia pure in senso lato? In fondo, si potrebbe sostenere a ragione che se si pensa alle grida come a manifestazioni dell'atto del gridare, allora ciò che vediamo e ciò che sentiamo sono manifestazioni di una stessa azione, cosa questa che renderebbe legittima la tesi che così come in fondo vediamo la morbidezza della stoffa, così la bocca spalancata raffigura l'atto del cantare.

Credo che l'analogia tra questi due casi contenga qualcosa su cui riflettere, ma sia molto più superficiale di quanto a prima vista non sembri. Vedo le caratteristiche della stoffa che al tatto si annunciano nella morbidezza: *imparo a vedere* la morbidezza e cioè proprio quella proprietà che è eminentemente colta dal tatto⁷. Qui in effetti l'analogia sembra reggere, perché posso imparare a vedere che qualcuno sta gridando quando osservo una bocca spalancata, sia pure soltanto raffigurata. E tuttavia una differenza sembra permanere perché quello che vedo quando osservo una persona che grida non ha le stesse proprietà che si manifestano nel grido: la bocca spalancata nell'atto del gridare non è acuta, stridula o stentorea, ma è tesa, o sconvolta dallo sforzo.

Ora si dirà che questo è del tutto ovvio: i rumori non si vedono. Si vede invece l'atto del gridare – e lo si sente, proprio come accade con la morbidezza della stoffa che innanzitutto si avverte al tatto, ma che si impara poi a vedere gioco delle tonalità e nella forma di una specifica transizione dei contrasti. Vediamo e sentiamo che qualcuno grida, proprio come vediamo e sentiamo che qualcuno sta battendo un chiodo. E tuttavia la differenza permane. Quando inchiodo un asse faccio qualcosa che può essere visto e udito, ma l'inchiodare un asse non consiste nel fare quel rumore – anche se è difficile inchiodare qualcosa senza fare rumore. L'atto del gridare (o del cantare) invece non può in linea di principio essere fatto sottovoce o addirittura in silenzio perché il gridare consiste appunto nel grido e c'è solo nel grido. Il gridare è nel grido, non altrove, ed è per questo che il mio vedere che qualcuno spalanca la bocca, gonfia le vene del collo e socchiude gli occhi in una smorfia non basta per dire che quella persona sta gridando. Se non emette un grido, non sta gridando e ciò è quando dire che c'è un senso ovvio in cui non posso dire di *vedere* una persona che grida. Certo, come osservavo dianzi, posso imparare a riconoscere nella bocca spalancata la *causa* che *normalmente* accompagna l'atto dell'emettere un grido, ma percepire la causa non significa affatto percepire l'effetto. Non è un caso allora se una stoffa che ci si rivela ruvida al tatto ci invita a guardarla

⁶ A rigore, sarebbe necessario qui un discorso più complesso perché effettivamente la scelta del materiale su cui dipingere non è privo di ricadute sull'aspetto complessivo di ciò che viene raffigurato. Su questo punto si vedano le osservazioni di Florenskij in P. Florenskij, *Le porte regali*, Adelphi, Milano 1993, p. 112. Nella sostanza, tuttavia, la morbidezza può essere resa visibile anche dal marmo, come dimostrano i veli del *Cristo* di Sanmartino, a Napoli.

⁷ È appena il caso di osservare che il rimando alla possibilità dell'apprendimento non equivale affatto (con buona pace di Berkeley e di Hume) a sostenere un'ipotesi di carattere fenomenistico e convenzionalistico dell'esperienza. Tutt'altro: possiamo imparare a vedere che una stoffa è morbida proprio perché vediamo *ciò* che tocchiamo e sappiamo accordare il dettato tattile al dettato visivo sul fondamento di uno stesso riferimento oggettuale.

con maggiore attenzione se ad un primo sguardo l'avevamo creduta morbida – un'esperienza ci invita a correggere l'altra perché entrambe parlano della stessa proprietà; al contrario un grido che resta strozzato in gola non ci invita a guardare meglio la bocca che si spalanca perché la voce o la sua assenza non manifestano una qualche proprietà che si possa *anche* vedere.

Insomma, credo che Schopenhauer su questo punto abbia ragione e che la prima premessa sia legittima: un dipinto può rappresentare una persona che grida e può indurci a credere che stia gridando, ma non può raffigurare quel grido, né può dirci nulla sulla sua natura.

P(2). La seconda premessa ha una piega pragmatica su cui è necessario riflettere. Ci invita a sostenere che un quadro che non *raffigura* in senso stretto quello che promette delude necessariamente lo spettatore, ed in una simile tesi è implicita una premessa tacita: si suppone che l'esperienza pittorica che si lega alla ricezione di un'immagine sia interamente determinata da ciò che l'immagine stessa raffigura. Schopenhauer ragiona così: l'esperienza pittorica è dettata esclusivamente dal contenuto figurativo dell'immagine e non è possibile quindi che la sua ricezione ci consenta di esperire ciò che va al di là di essa. Ma le cose stanno davvero così? L'esperienza pittorica che ci consente di recepire l'immagine si esaurisce nell'afferramento del suo contenuto figurativo?

Io non lo credo. Una bocca spalancata non basta per restituirci l'esperienza di un urlo, ma quello che vediamo sulla tela non esaurisce la nostra esperienza di un quadro. A suggerirlo è Lessing: se Laocoonte non grida, ma sospira è perché quel gesto appare come un inizio che spinge lo spettatore ad *immaginare* quello che accadrà: l'urlo che proromperà infine da quella bocca. “Quando Laocoonte sospira – scrive Lessing – l'immaginazione può sentirlo gridare”⁸.

L'esperienza pittorica ha una componente *immaginativa* – questa è la tesi che Lessing ci invita a discutere. La dimensione figurativa è vincolata all'attimo e raffigura un istante di tempo, ma un'immagine può tuttavia *sostenere* una lettura narrativa se la scena raffigurata *spinge* l'immaginazione ad integrare ciò che è visivamente colto alla luce di un racconto che ne dispiega il senso e che ne articola la struttura. Laocoonte è raffigurato con un sospiro sulle labbra perché ciò che è incompiuto ed indefinito sollecita l'immaginazione e la mette in movimento. È per questo che la bocca spalancata è un errore figurativo: perché non suggerisce all'immaginazione un compito che attribuisca all'esperienza pittorica un significato che ecceda ciò che è visivamente raffigurato.

Credo che Lessing abbia in parte ragione, e tuttavia per dare un senso effettivo alle sue riflessioni è opportuno riflettere su due questioni che nelle sue pagine restano decisamente nel vago. La prima: Lessing sostiene che vi sono caratteristiche interne all'immagine che determinano la sua lettura narrativa, e per questo si sofferma ora sulla mancanza di equilibrio dei gesti, ora sull'incompletezza della raffigurazione. Lessing pensa all'immaginazione come ad una facoltà che anticipa ciò che accadrà o che intuisce ciò che è assente. Di qui la seconda questione: per Lessing è possibile attribuire alle raffigurazioni una funzione narrativa solo perché l'immaginazione le *mette in movimento*, integrando l'unico istante che è di fatto raffigurato alla luce di ciò che appartiene all'arco temporale di un presente esteso. Proprio come sosteneva Hume, l'immaginazione consente all'esperienza di andare al di là del dato, come una barca che si muove ancora, anche se i remi sono ormai stati tratti in secco.

È da questa seconda questione che è opportuno muovere per cercare di comprendere in che senso, io credo, si debba chiamare in causa l'immaginazione per venire a capo della natura della ricezione delle immagini. Una prima ipotesi deve essere fin da principio scartata: qualunque cosa

⁸ Scrive Lessing: “Se l'artista non può cogliere mai della sempre mutevole natura che un unico momento, e il pittore in particolare non può cogliere quest'unico momento che da un punto di vista, e se tuttavia le loro opere sono fatte non solo per essere guardate ma osservate, ed osservate a lungo e ripetutamente, allora è certo che quel singolo momento e quell'unico punto di vista di un singolo momento non verrà mai scelto abbastanza fecondo. Ma fecondo è solo ciò che lascia libero gioco all'immaginazione. [...] Ma nell'intero sviluppo di una passione nessuno momento ha questo privilegio meno [*weniger*] del suo acme [...]. Quando Laocoonte perciò sospira, l'immaginazione può sentirlo gridare; se invece grida, essa da questa rappresentazione non può né scendere né salire di grado, senza al contempo vederlo in una situazione più sopportabile e di conseguenza meno interessante” (G. E. Lessing, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo, 1991, pp. 32-33).

Lessing possa pensare, non sembra ragionevole credere che l'integrazione immaginativa di cui discorriamo possa assumere la forma di una vera e propria integrazione intuitiva della scena percepita. Immaginare una piega narrativa in un dipinto significa immaginare l'accadere di un evento, ma sarebbe assurdo sostenere che quando guardiamo un quadro abbiamo un'esperienza quasi visiva dei gesti, dei movimenti e degli accadimenti di cui la storia si compone. Cogliere in un quadro una storia non significa assistere ad un'immaginaria sequenza cinematografica.

Una stessa considerazione vale, a maggior ragione, per le grida che non sentiamo nemmeno quando guardiamo il *Compianto* di Niccolò dell'Arca: le immaginiamo, ma non per questo ci risuonano nella testa. In un passo dei *Supplementi al Mondo come volontà e rappresentazione*, Schopenhauer si sofferma su un quadro di Reni – *La strage degli innocenti*. Reni è un grande pittore, ma rappresentare in un solo quadro sei bocche spalancate nel grido è davvero troppo!⁹ Lo spettatore guarda tutte quelle bocche e non sente nulla – su questo punto Schopenhauer ha ragione. Dalle bocche spalancate non escono grida fantasmatiche, e se qualcuno dicesse che quelle grida di dolore *ci sembra quasi di sentirle*, non vorrebbe con questo asserire che nella sua mente vi sia qualcosa come un'immagine acustica di quelle voci, come accade quando non riusciamo a liberarci da un ritornello ossessivo che ci risuona in testa.

Non vediamo una sequenza cinematografica di scene e non sentiamo le urla, e tuttavia sarebbe sbagliato fermarsi qui. Di fatto quando guardiamo una fotografia che congela un movimento – come le fotografie di Muybridge – o quando vediamo una bocca spalancata in un silenzio irreali non abbiamo soltanto di fronte agli occhi delle immagini silenziose e statiche. L'esperienza che viviamo è più complessa e può essere descritta in modo appropriato solo avvalendosi di un linguaggio costruito in larga misura per *antifrasi*, ed è su questo fatto che è opportuno riflettere. In un quadro di Raffaello – la *Trasfigurazione* – un ragazzo grida il suo stupore per il miracolo cui assiste e tende il braccio verso la figura di Gesù che ascende al cielo – un'immagine molto vivida, che ci costringe a percepire la scena raffigurata alla luce di una delusione delle attese che parla innanzitutto di quello che viene propriamente negato: il concludersi effettivo di un movimento o il prorompere di un grido. Il braccio teso rimane fermo dov'è, ma suscita un'attesa di movimento: vediamo un gesto che promette un decorso futuro che non può tuttavia essere mantenuto. Ed uno stesso discorso vale per le grida che sono evocate dalla scena percettiva, ma che non possono concretamente farsi percezione, costringendoci ad avvertire per antifrasi la loro presenza.

Il quadro non raffigura un movimento e non raffigura le grida, ma nella nostra percezione dell'immagine le grida e il movimento sono comunque suggeriti. Husserl parlava a questo proposito di una presenza percettiva non impressionale, e io credo che avesse ragione perché ciò che accade da un punto di vista descrittivo è che la scena percettiva assume un senso che è in parte determinato dal sistema delle attese e dal loro essere soddisfatte o deluse dal corso della percezione. Certo, le attese non hanno un contenuto impressionale e possiamo senz'altro pensare che dal punto di vista di una loro classificazione psicologica si debba tenere conto del fatto che la loro natura è con tutta probabilità affine a quelle delle immagini mentali, e tuttavia dal punto di vista dell'analisi fenomenologico-concettuale sarebbe un errore attribuirle all'immaginazione perché da un punto di vista descrittivo appartengono al campo percettivo, poiché ne determinano il senso¹⁰.

Ora ciò che nella ricezione delle immagini ci appare alla luce di una delusione delle attese suggerisce tuttavia un possibile percorso immaginativo – e questa volta l'immaginazione deve essere chiamata in causa non come facoltà dell'integrazione percettiva, ma come titolo generale sotto cui ricondurre la funzione narrativa del fingere. Ora, guardare un quadro significa anche fingere e narrare, ma la narrazione non assume la forma di una libera creazione, ma deve sorgere dalla percezione e da ciò che l'immagine ci mostra e ci suggerisce. Così, Schopenhauer ha ragione a dire che, quando

⁹ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, op. cit., p. 1290.

¹⁰ Vi sono molte spie linguistiche che lo mostrano con chiarezza. Diciamo di sentire una musica che cambia *bruscamente* di tono, di vedere una boccia che *improvvisamente* cambia direzione o, viceversa, diciamo che il rumore della goccia che cade da un rubinetto che perde è *monotono* o che una canzone ha un tema troppo *prevedibile* – tutte espressioni che mostrano come nel *presente della percezione* persino le attese, modellate sulla regola che nel passato prossimo si è imposta.

guardiamo la *Strage degli innocenti* di Reni, siamo colpiti dal *silenzio* delle bocche spalancate, ma è proprio il carattere antifrastico di questa percezione, che dipende da un'attesa che viene di continuo sollevata e delusa, ad indirizzare la nostra immaginazione *narrativa*.

Per intendere quel quadro dobbiamo in un certo senso *raccontarci* che cosa raffigura e questo vuol dire che dobbiamo descrivere, *narrandola*, la scena che il dipinto ci presenta. Quel quadro dobbiamo guardarlo alla luce di una narrazione immaginativa, di un' *ekphrasis* che detta alla scena percepita il criterio della sua articolazione interna.

Davanti al quadro di Reni non dobbiamo intrasentire nulla, ma dobbiamo immaginare la storia che ci aiuta a descriverlo. Quella storia ha un'origine antica nel vangelo di Matteo, ma nel quadro di Reni questa storia (in sé così poco credibile) diviene il tema di una meditazione sul dolore e sulle forme in cui si deve reagire ad esso. Così, se vi sono molte bocche che si aprono nel grido è perché ciascuna propone uno *stadio* del dolore, e il movimento che va dall'una all'altra racconta una storia: dobbiamo immaginare di sentire l'urlo della paura e del terrore spegnersi pian piano nel lamento della rassegnazione e farsi infine preghiera, secondo un cammino che muove da ciò che è più remoto dallo spettatore a ciò che è a lui più vicino e che è scandito dai volti che esprimono dapprima terrore, poi disperazione e infine ricerca di un conforto religioso. L'immaginazione racconta una storia e scandisce la scena secondo un possibile decorso percettivo, ed è per questo che il precetto albertiano che chiede al pittore di variare nei volti raffigurati le reazioni affettive a ciò che accade è anche una regola che consente di sostenere l'immaginazione dello spettatore nel processo di ricezione delle immagini. Il grido di Giovanni nella *Pietà* di Bellini deve essere immaginato in contrapposizione al dolore chiuso di Maria e le grida del *Compianto* di Nicolò dell'Arca si immaginano l'una in rapporto all'altra, nell'unità di una storia.

Queste considerazioni ci riconducono alla prima delle questioni che abbiamo dinanzi sollevato. *Di per sé* un quadro non ha un contenuto narrativo: nessun quadro racconta da solo una storia e se, guardando molti dipinti rinascimentali, non dubitiamo che ci raccontino qualcosa è solo perché conosciamo i miti della classicità ed i vangeli e ci attendiamo che quadri ed affreschi illustrino proprio quelle storie, per farci riflettere su di esse. In senso stretto, dunque, un dipinto non ha un contenuto pittorico narrativo o descrittivo: si limita a mostrarci una scena visiva.

Riconoscere questo fatto non significa tuttavia sostenere che tra la storia narrata e l'immagine sussista solo una relazione estrinseca. Se così fosse, la narrazione (la descrizione) si aggiungerebbe forse all'esperienza pittorica di un dipinto, ma *non ne farebbe parte*. Le cose non stanno così: guardare un quadro significa infatti coglierlo alla luce di una descrizione o di una narrazione immaginativa che sorregga il modo in cui lo osserviamo e ne scandiamo le parti. A sua volta, la descrizione o la narrazione non possono dipanarsi se non lasciandosi influenzare e determinare dal modo in cui l'immagine è costruita. È solo perché conosciamo il vangelo di Matteo che possiamo riconoscere nel quadro di Reni non un massacro qualsiasi, ma la strage degli innocenti; ma è solo perché l'immagine è costruita secondo una successione di piani che il susseguirsi delle immagini del dolore assume una funzione didattica ed esortativa: avvicinandosi allo spettatore, il dramma e la disperazione si compongono passo dopo passo nella sopportazione e nella preghiera. La storia determina il modo in cui leggiamo l'immagine, ma la sua fenomenologia determina a sua volta il modo in cui la storia prende forma per lo spettatore, il senso specifico in cui la interpretiamo e ce la raffiguriamo. Così se, guardando il dipinto di Reni, talvolta diciamo che le urla *ci sembra davvero di sentirle*, non è perché nella nostra testa risuonino come un ritornello fastidioso, ma perché quelle grida che non sentiamo affatto *sapremmo comunque come descriverle* e rifiuteremmo come inappropriate quelle descrizioni che non fossero immaginativamente coerenti con quello che vediamo e narriamo. E ciò significa che la storia non è semplicemente un testo che si affianca all'immagine, ma è la forma in cui la raccontiamo e la osserviamo: la dimensione immaginativa appartiene dunque alla nostra esperienza pittorica delle immagini e la determina¹¹.

¹¹ Se guardiamo l'affresco di Masaccio nella Cappella Brancacci, non sentiamo certo piangere Eva quando è costretta ad abbandonare il giardino dell'Eden: il suo lento incedere, l'espressione spenta del suo volto e il suo corpo divenuto ad un tratto un peso ingombrante guidano tuttavia l'immaginazione in una direzione determinata. Sapremmo come descrivere

Possiamo allora ritornare alle nostre bocche spalancate e sostenere che le grida e le voci, che pure non possono far parte del contenuto figurativo delle immagini, appartengono all'esperienza che ne abbiamo se il processo della loro ricezione è sorretto da un'immaginazione narrativa che dà una forma ed una sintassi determinata alla scena percettiva.

L'immaginazione che opera nel processo di ricezione non è nulla di più di questo, ma è sufficiente per sostenere che Schopenhauer si sbaglia e che non è vero che le immagini che raffigurano persone che gridano e cantano deludano necessariamente le attese dello spettatore: ciò che non appartiene al contenuto di una raffigurazione può appartenere infatti alla dimensione immaginativa dell'esperienza pittorica che caratterizza la sua ricezione.

L'esperienza pittorica di un'immagine eccede il suo contenuto – Schopenhauer non se ne avvede ed è per questo che ci costringe a bandire le bocche spalancate nel grido dalla pittura. Sarebbe tuttavia un errore credere che l'immaginazione proceda libera nel suo cammino e giunga semplicemente alla meta, e questo ci riconduce alla terza premessa dell'argomento di cui discorriamo.

L'immaginazione narrativa che muove da immagini ha una sua caratteristica peculiare che dipende dalla natura stessa della raffigurazione. Per rendersene conto è necessario distinguere due diverse forme in cui l'immaginazione risulta in qualche misura bloccata nella sua funzione narrativa.

1. Può semplicemente accadere che la scena non sappia mettere in moto l'immaginazione perché non sa sorreggere intuitivamente il suo cammino. In questo vediamo una bocca spalancata, riconosciamo un grido in quel gesto, ma non riusciamo a cogliere nella scena un racconto. *Capiamo* che c'è una bocca che grida, ma non abbiamo un'esperienza pittorica del grido perché da un lato l'immagine non suscita attese e, dall'altro, quello che vediamo non è in grado di dar vita ad un'immaginazione coerente e vivida. Certo, è opportuno sottolineare che questo può avvenire per gradi: ci sono immagini che rendono arduo il compito dell'immaginazione e altre che lo rendono più facilmente percorribile, ma il punto che ora ci interessa sottolineare è che vi sono immagini che rappresentano un contenuto narrativo senza per questo suscitare nello spettatore quelle attese percettive che mettono in moto l'immaginazione narrativa. In molte icone, appare un'immagine che ci colpisce: Maria tiene in braccio il bambino, ma il suo sguardo è addolorato e malinconico. È la vergine della tenerezza: la scena racconta quello che accadrà – il bambino è nato per morire. Ma la racconta senza suscitare attese, in una staticità esemplare che dà al racconto una sua studiata sospensione e una sua atemporale esemplarità.

2. È tuttavia possibile un diverso scenario. È possibile che la scena raffigurata sorregga l'immaginazione, suscitando le attese che la indirizzano; qualcosa, tuttavia, tiene ben fermo lo spettatore nella presenza: le regole che, soddisfatte, sorreggerebbero la percezione del movimento e che ci guiderebbero nell'ascolto delle grida vengono *apertamente* infrante dall'immagine che ancora la narrazione ad un istante che non può essere abbandonato. È necessario che questo accada a causa della natura stessa delle raffigurazioni: l'immagine suggerisce un movimento, che resta fermo sulla tela e promette un grido che non è possibile sentire. L'immaginazione racconta una storia che si blocca e l'immagine ci appare, per dir così, *congelata*.

È solo di questo secondo genere di immagini che credo sia opportuno parlare, almeno ora. È difficile renderne conto come se si trattasse semplicemente di errori, e la ragione è nel loro porsi innanzitutto come immagini che sollecitano una risposta dello spettatore: la bocca spalancata appartiene ad un gesto che suscita un insieme di attese percettive che sono comunque coerenti con la scena raffigurata, e lo spettatore è invitato a continuare il gioco immaginativo che l'autore ha predisposto per lui. L'immagine tuttavia è ben ferma nel suo contenuto presentativo e la trama della narrazione non procede oltre la scena presente. Lo spettatore è chiamato a immaginare una storia nella sua interezza, ma la trama sembra inchiodata in un punto.

quel pianto e ci sembrerebbero inadeguate le parole di chi lo immaginasse come un *grido* di dolore, proprio come talvolta troviamo inadeguato il volto o la voce di un attore per il protagonista di un racconto che abbiamo letto.

Cerchiamo di comprendere bene che cosa questo significa. In un racconto c'è una trama che ha un suo concreto andamento temporale: la successione degli eventi secondo l'ordine del *prima* e del *poi*. Questo ordinamento semplice può essere complicato in vario modo, ed in questo caso si distingue tra *fabula* e *intreccio*, tra la successione degli eventi narrati e l'ordine in cui vengono narrati. Accanto a queste distinzioni è tuttavia necessario tracciarne un'altra che chiama in causa la *posizione* del lettore nella storia – quella posizione cui diamo espressione quando diciamo che nella lettura di un libro o nella visione di un film siamo arrivati al punto in cui Pinocchio si tuffa in mare per salvare il suo babbo o Marion vede improvvisamente spalancarsi la tenda della doccia. Le narrazioni hanno un *cursore* che fissa quale scena debba considerarsi *presente* e quale sia dunque *l'atteggiamento emotivo e partecipativo* che deve caratterizzare la nostra ricezione del racconto. Possiamo avere visto mille volte *Psycho* di Hitchcock, ma quando la tenda si apre all'improvviso dobbiamo sperare che Marion si salvi e dobbiamo temere per la sua vita, minacciata da quella che deve apparirci come una donna – anche se ormai sappiamo benissimo chi sia. Il cursore di un racconto fissa la presenza e proprio per questo fissa le coordinate del coinvolgimento dello spettatore. Il racconto poi procederà e Pinocchio finirà nella pancia del pescecane e quanto all'assassino di Marion scopriremo che si tratta del mite e introverso proprietario della locanda.

Anche le immagini hanno un cursore che fissa l'atteggiamento emotivo della ricezione – ma si tratta di un cursore *bloccato*. L'immaginazione raccoglie le attese e le indirizza nell'unità di una storia, ma per quanto la trama sia nota e percorsa dall'immaginazione ci è impossibile sfogliare le pagine della favola e siamo costretti ad indugiare su un unico presente – il presente di una narrazione *congelata*. Guardiamo la *Giuditta e Oloferne* del Caravaggio – questo quadro bellissimo che riprende in una forma tragica un tema che aveva impegnato una molteplicità di pittori. La storia è nota: Giuditta finge di tradire il suo popolo e promette di rivelare ad Oloferne le ragioni per cui dio gli darà la vittoria, ma quando il generale la riceve ubriaco nella sua tenda, credendo di poterla avere, Giuditta gli sottrae la spada e lo decapita. Una storia nota che Botticelli, Michelangelo e Mantegna decidono di fissare nel suo esito: la testa ormai recisa è consegnata alla vecchia serva che la depone nel canestro. Caravaggio, invece, ferma il racconto in un diverso presente: raffigura il momento esatto in cui la lama sta per recidere l'ultimo lembo di carne e la vita di Oloferne sta per abbandonare il corpo che l'ha ospitata. Il cursore della narrazione si ferma qui e la trama è fissata in un presente che non si muove: la testa cadrà e la vecchia serva è già pronta per raccoglierla. La morte chiuderà gli occhi di Oloferne: lo spettatore lo sa bene e la scena raffigurata solleva proprio questa attesa che determina il senso della sua percezione. Le attese, tuttavia, sono deluse, e al libero corso dell'immaginazione narrativa si contrappone la fissità della scena raffigurata che ancora la partecipazione emotiva al presente. Nelle immagini il racconto culmina in un presente che non si muove e questo determina il modo della narrazione – il suo essere sempre sul punto di trasformarsi in una riflessione esemplare. Le narrazioni figurative sono *icastiche* e lo sono perché costringono lo spettatore a indugiare su un'unica prospettiva temporale: fissano il racconto in una riflessione che non si schiuda da un punto.

L'urlo silenzioso che promana dalla bocca di Oloferne assume così da un lato la forma di una meditazione sull'attimo in cui la morte si sostituisce alla vita, *mettendola a tacere*, dall'altro ci manifesta *in vitro* la natura della narrazione figurativa – il suo essere appunto una narrazione a cursore bloccato.