



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SIENA

Laurea triennale in
SCIENZE UMANE, INDIRIZZO ANTROPOLOGICO

Il nome della percezione



Candidato: Paola Tinè
Relatore : Preg.mo prof. Massimo Squillacciotti

Anno accademico 2012-13

“Non pensare, guarda”

(“Denke nicht, schau”)

Ludwig Wittgenstein, “Le ricerche filosofiche”

Indice

Introduzione	5
--------------------	---

Parte prima

Tra pensiero e percezione	10
--	----

Capitolo primo. L'immaginazione tra pensiero e percezione

1.L'immaginazione.....	11
2.In cerca di una risposta	14
3.Il processo creativo.....	18

Capitolo secondo. Sull'espressione delle "percezioni private" ed "estatiche"

1.Wittgenstein: teoria dell'immagine e ineffabilità.....	21
2. L'immagine dell'anima nel misticismo profetico di Ildegarda di Bingen.....	27
2.1 La lingua ignota di Ildegarda.....	35

Parte seconda

Tra immagine e parola.....39

Capitolo terzo. L'arte tra dicibile e indicibile

1. La pura forma di Fiedler.....40

2. Strumenti conoscitivi, metodi comunicativi e oggetti di
conoscenza.....45

 2.1 L'Antropologia cognitiva tra conoscenza e cognizione.....47

3. Il visibile indicibile: La morte di Bergotte52

4. Le opere d'arte: immagini senza parole.....55

Conclusione. La “contaminazione parola-immagine”.....59

Bibliografia.....65

Introduzione

In questa tesi andiamo a vedere come, attraverso l'immaginazione, si siano sviluppate la mente e la cultura umana, cercando di capire come il processo immaginativo possa aver luogo, attraverso una riflessione sulle modalità di produzione dell'immagine a partire dall'osservazione dell'operare del disegnatore.

Originantesi da una mancanza, da un deficit di sapere o dall'assenza di qualcuno o qualcosa (si vedano L. S. Vygotskij, C. Wulf, R. Montomoli), l'immaginazione ha avuto come primo mezzo espressivo il disegno, come forma di controllo e/o anticipazione attraverso la manipolazione grafico-visiva.

Poi le parole hanno supportato la fantasia che si andava strutturando, e sono nate le storie mitiche con le loro descrizioni che si insediavano nelle menti delle persone costruendo le immagini di intere civiltà.

La necessità di esprimere l'interiorità è un dato di fatto che però non può non incontrare sulla sua strada un problema da risolvere: quali sono le possibilità e i limiti di espressione delle immagini interiori, delle percezioni intime e sensoriali, di quelle che chiameremo **sensazioni estatiche (interiori)** inerenti uno stato mistico, immaginativo, di ispirazione artistica o poetica. Sul complesso rapporto tra immagini mentali, visioni, immaginazione e loro espressione grafica o verbale, proponiamo un dibattito interno al campo filosofico, contemplando il problema più generale dell'esprimibilità delle percezioni interiori, analizzando nello specifico il pessimismo di

Wittgenstein sulla possibilità di esprimere pubblicamente tramite il linguaggio – e tramite qualunque forma espressiva – le “sensazioni private”.

A seguire, Ildegarda di Bingen ci servirà come esempio dell’esito positivo e fruttuoso di questo rapporto tra percezione- immagine interiore e parola, laddove la mistica medievale fu proprio invitata dal papa Eugenio III nel 1147 – durante il Concilio di Trèviri – a esprimere a tutta la comunità cristiana quello che Dio le concedeva di “vedere”, dandole la licenza di trascrivere le visioni.

Un discorso a sé, ma comunque connesso al tema centrale, è quello intorno all’ineffabilità dell’immagine. Nella sua caratteristica di ineffabilità, l’immagine può non difficilmente innalzarsi come strumento superiore d’espressione delle percezioni interiori.

Per come abbiamo analizzato teorie ed esempi realizzativi inerenti il rapporto tra idee, percezioni sensoriali, visioni, immagini mentali e la loro espressione in *verba*, possiamo osservare il rapporto tra l’immagine fisica, pittura, disegno, fotografia e in generale l’oggetto visuale, medium tra interiorità del produttore e mondo esterno, e la sua traduzione in parole e in testo da parte degli enunciatari o dello stesso autore. Ossia, se abbiamo parlato di esprimibilità di sensazione estatiche, andiamo in una seconda fase a vedere la possibilità di esprimere le **sensazioni estetiche** (immagini fisiche, appartenenti alla sfera della visualità, che sono suscitate dall’esterno).

Il discorso deve prendere in considerazione il fatto che la forma di espressione di cui abbiamo parlato in precedenza,

l'immaginazione, parte del pensiero che in esso viene resa discorsiva, può esprimersi sia in parola che in immagine. Infatti, se l'immagine mentale è un'intuizione da tradurre in parola, anche qualora questa venisse espressa direttamente in disegno, in immagine, la parola tenterà di descrivere e tradurre quell'oggetto espressivo.

Qui sta il passaggio al secondo punto della nostra tesi, in cui valuteremo il ruolo dell'arte nel condurre a una mediazione tra logico e illogico, dicibile e indicibile, e quindi a uno stadio di percezione superiore tramite la produzione o fruizione di un'opera ispirata.

A questo punto ci domanderemo se, una volta espressa l'interiorità in *forma* di immagine, – **laddove l'immagine esternata non sarà comunque specchio e immagine dell'interiorità, non sarà l'essenza di ciò che l'artista ha dentro, ma soltanto il nome della percezione, porta d'accesso alla percezione del sé, come varco e non come meta raggiunta** – la parola può intervenire per spiegarla.

La critica d'arte può davvero commentare l'opera? È davvero possibile esprimere ciò che si prova davanti a un tono di colore del cielo o davanti a una particolare fotografia? Dove sta l'incongruenza tra mondo del visivo e mondo della parola?

La proposta finale è quella dell'artista, filosofo e critico d'arte Gillo Dorfles, che sostiene la necessità di una sorta di “scrittura creativa” in cui la parola scritta cede per dei momenti il passo alla libera espressione della mano e a pensieri puramente plastici, in un testo in cui dall'ultima lettera scritta può dipanarsi un

disegno più o meno astratto, più o meno coerente col testo a livello logico, in cui non è da ricercare il senso di ciò che esso sia, cercando di dargli un nome, ma di cui sono da accettare le pure forme espressive, come proseguimento, e non alternativa, della parola sensata.

Per concludere, ci chiederemo se l'immagine può davvero cogliere ciò che il *logos* – il pensiero logico-discorsivo con cui l'uomo crede di poter dominare il mondo e trovare il senso ultimo del tutto – non può in verità cogliere.

Dare un nome alla percezione sarebbe come vestirla di convenzionalità, senza poter mai accedere ad essa.

Un'opera d'arte, che sia in immagine, poesia o in musica (supporti che esulano dal rigore del linguaggio e dalla sensatezza delle proposizioni, esprimendo i contenuti attraverso mezzi plastici che vanno a stimolare la percezione, come colori, forme, linee, suoni – elementi che in poesia troviamo comunque, sebbene in forma linguistica, espressi attraverso le sinestesie) può divenire forse lo strumento più prossimo per esprimere le proprie individuali percezioni, piuttosto di un linguaggio tutto proprio e segreto che non va a risolvere il problema dell'incomunicabilità (esemplare a questo proposito il linguaggio segreto di Ildegarda di Bingen di cui tratteremo).

Con le immagini e l'arte forse ci si capisce meglio su cose che non si riescono a esprimere, per cui, sebbene tali cose restino comunque inesprese e inesprimibili, non intendiamo sminuire l'arte d'un suo importante ruolo.

L'opera d'arte – che nel momento in cui viene prodotta può dare vita a sensazioni mistiche ed estatiche in chi la produce portandolo alla comprensione dell'assoluto – come voleva

Fiedler – si configurerà come un nuovo oggetto percettivo che stimolerà l'interiorità di un altro. Questo è il potere dell'arte – che sia più o meno astratta – e perché no, il potere dell'artista, il quale, in verità, non fa altro che produrre strumenti di accesso alla percezione individuale, ma mai risposte.

Parte prima.

Tra pensiero e percezione

Capitolo primo

L'immaginazione tra pensiero e percezione

1. L'immaginazione

Incominciamo la nostra tesi con un'osservazione: l'uomo è dotato, in quanto essere vivente, della capacità di percepire il mondo esterno e di provare sensazioni che lo modificano internamente, che lo fanno agitare nel profondo.

In quanto essere pensante, d'altro canto, l'uomo è caratterizzato dalla capacità di elaborare in pensiero i dati della percezione e dalla volontà di nominarli, credendo in questa maniera di dominarli.

Mai errore più grande fece l'uomo, ci dice Malevič, di credere di poter dominare e comprendere l'*essere* dando un nome a tutte le cose.

Ebbene, noi cerchiamo di analizzare la questione del nome delle percezioni, ossia dell'istinto che porta l'uomo a voler comprendere logicamente ciò che prova e a esprimerlo, per riuscire così a venire a capo di ciò che invece, per antonomasia, è inspiegabile e incomunicabile, a meno che a provarci non sia un uomo, ma un dio.

Verrà il momento di Wittgenstein, più avanti nella tesi, che mostrerà una fondamentale incomunicabilità tra interiorità e mondo esterno, ma verrà anche l'esempio di un personaggio come Ildegarda di Bingen che è convinta di potere e dovere esprimersi al mondo, in quanto medium tra divino e umano.

In realtà, non possiamo sapere se chi a parole o con le opere d'arte visive cerchi di esprimere le sue percezioni, veramente possa essere compreso correttamente da chi riceve il messaggio, o se negli altri si producano sensazioni diverse e inesprimibili.

Tra queste due capacità esposte, andiamo a vederne una terza, l'immaginazione, la quale non è propriamente né pensiero razionale, né percezione irrazionale, ma piuttosto una costruzione interiore, svincolata dalla logica che va a configurarsi poi in parola, per essere espressa e compresa da chi la prova e dagli altri. Questa forma di produzione interiore viene poi espletata nell'immagine, o in parola.

Per inciso, un elemento che risalta ai nostri occhi, ma che non affronteremo in questa sede e che rimandiamo a ulteriori ricerche, è l'assenza di un'immagine, di un'allegoria della fantasia o immaginazione, laddove però l'allegoria è considerata proprio espressione del pensiero e della fantasia.

L'immagine è forse, più del linguaggio, strumento espressivo delle percezioni interiori, poiché non si configura appunto come un messaggio mediato dalla convenzionalità della parola, ma è comunque capace di produrre sensazioni. Permane in essa, sebbene non sia traducibile in parole, un codice di comunicazione che è quello visivo che, seppure più immediato, è pur sempre un codice.

Il *pensiero*, va distinto dalla *percezione*, che non procede per proposizioni logiche.

Prima di parlare, nel prossimo capitolo, delle percezioni e delle sensazioni estatiche, vediamo la relazione tra pensiero e

immagine, laddove l'immagine è frutto dell'immaginazione, facoltà non propriamente logica, a metà tra percezione e pensiero.

Secondo alcune teorie (cfr. C. Wulf), all'origine del pensiero umano e dello sviluppo del cervello, ci sarebbe stata la nascita e l'affermazione dell'immaginazione.

Ora, l'immaginazione è sì una forma di pensiero, dato che si colloca, presumibilmente, all'origine dello sviluppo del cervello, ma non segue necessariamente schemi logici e di conseguenza non è facilmente comunicabile, traducibile in parola.

L'uomo però lo ha fatto, ha iniziato a immaginare e poi a nominare ciò che immaginava, ha costruito mondi immaginari, l'aldilà e le punizioni divine, mostri leggendari con cui ha riempito libri e storie.

Wittgenstein avrebbe detto, posto di fronte a questo argomento, che in realtà non ci fu vera espressione delle percezioni e che tutto si costruì su una illusione di comunicazione, impalcando un mondo di convenzioni e verità travestite.

L'immaginazione forse si configurò come un passaggio intermedio tra percezioni (ineffabili) e pensiero (logico e discorsivo) in modo che il nuovo potesse essere comunicato, che l'uomo potesse creare.

Possiamo ritrovarci allora nella definizione del concetto di "Immaginazione" tratta dall'Enciclopedia Treccani:

“Particolare forma di pensiero, che non segue regole fisse, né legami logici, ma si presenta come riproduzione ed elaborazione libera del contenuto di un'esperienza sensoriale, legata a un determinato stato affettivo e, spesso, orientata attorno a un tema fisso.”

2. In cerca di una risposta

Cerchiamo ora di capire come si è evoluta l'immaginazione e la creatività umana, così importante per lo sviluppo della specie.

In Wulf (2006), vediamo un'analisi del concetto di immaginazione, definita come “un'energia che fa apparire il mondo agli esseri umani.”

L'evoluzione dell'immaginazione si sarebbe avuta in concomitanza con l'aumento delle dimensioni del cervello, nell'Homo erectus, un milione di anni fa.

Sarebbe stata fondamentale la migliorata qualità delle interconnessioni neuronali.

Con l'immaginazione l'uomo si sviluppa, migliora, diventa più intelligente. Questo incremento delle sue capacità è segnato dalla scoperta di una nuova attività, che consente di rendere presenti cose assenti, trasferendo in un certo senso l'immaginazione fuori di sé: il disegno o rappresentazione grafica.

Dice Wulf che “l'umanità raggiunge uno stadio estetico superiore proprio nel momento in cui gli uomini cominciano a tradurre in disegni la loro realtà interiore.”

Prime tracce sono le incisioni ossee di Artern in Turingia, risalenti a circa 300.000 anni fa.

35.000 anni fa, invece, nella zona tra il Rodano e il Danubio, si sarebbe passati a uno stadio successivo, con la produzione di statuette di uomini e animali.

Wulf osserva poi la forte immaginazione che circondava l'evento del trapasso nel periodo del Neanderthal: le tombe erano riccamente ornate di oggetti e di fiori. Traspare da ciò una comprensione della finitudine dell'uomo e una necessità di costruire dei ponti con l'aldilà attraverso l'immaginazione, unica via per concepire un mondo inconoscibile.

Forse proprio questo sforzo ha dato intensità al processo immaginativo dell'uomo.

Nelle immagini dei defunti, dice Wulf, possiamo vedere l'essenza di ciò che un'immagine è all'origine, qualcosa che **riempie l'assenza di qualcos'altro**, un'assenza di realtà, o di conoscenza. Nel caso dell'aldilà si riempie un vuoto di conoscenza attraverso l'immaginazione, nel caso del defunto se ne copre l'assenza riproducendone ritratti.

Interessante, per il nostro discorso sulla percezione, vedere come con l'immaginazione e l'immagine si tentò di rispondere alle questioni ineffabili.

In Wittgenstein vedremo un problema di ineffabilità di problematiche inconoscibili al pensiero discorsivo, alla ragione. *Inconoscibili* in senso stretto, laddove la conoscenza sia connessa alla coscienza razionale.

Inconoscibili in quanto ineffabili, non nominabili, dunque, ma non *impercepibili*.

Nell'uomo la percezione fece di più, si legò al pensiero immaginativo e poi lo trasformò in discorso razionale, fermandosi talvolta di fronte a problemi d'ordine mistico e di fede.

Le cose cui l'uomo cercò di rispondere fin dall'inizio, quelle mancanze di conoscenza, sono le "questioni vitali" di Wittgenstein, il problema dell'essere d'ogni filosofia.

Sempre con le parole l'uomo cercò e cerca di rispondere a quella che, in effetti, si autopone come una domanda logica, espressa in discorso di parole.

L'immaginazione esternata sembrò una risposta, configurandosi in immagine e poi in parola, la fantasia colmò ogni ostacolo conoscitivo, bastava crederci.

Per Wulf, la capacità di riprodurre il mondo, o meglio di "trasformarlo in immagini" è una caratteristica propria dell'uomo, che non si limita alla sola riproposizione di ciò che è assente, ma piuttosto "l'immaginazione permette di cambiare, di creare differenze e di inventare il nuovo".

Renzo Montomoli ci parla, invece, della struttura, del funzionamento del "pensiero creativo" cercando di dare una definizione di creatività e di creazione, nei vari campi del sapere e in particolare nell'arte, nel mito e nella scienza.

Egli si rifà a Henri Poincarè, il quale avrebbe concepito la "scoperta", la creazione di invenzioni, non come un momento unitario, ma come il risultato di un processo composto di quattro fasi: raccolta, incubazione, illuminazione e verifica.

Ciò che è determinante, e soprattutto latente, è il ruolo dell'attività inconscia.

Lo scopo di questi studi sta, secondo Montomoli, nel miglioramento della prestazione umana partendo proprio dalla conoscenza del funzionamento della mente.

Egli definisce la creatività come un atto con cui si trasforma in modi imprevedibili ciò che la realtà offre. La creatività “*riconosce* tra pensieri e oggetti, nuove connessioni che portino a innovazioni e a cambiamenti”(Montomoli, 2011).

La creatività sarebbe quindi “il risultato di una complessa interazione di fattori individuali, sociali e culturali ed è sicuramente una delle funzioni cognitive che contribuiscono all’adattamento alla vita (insieme all’intelligenza)”(ibidem).

Altro importante contributo nella definizione dell’immaginazione è stato quello di Vygotskij, nel libro *Immaginazione e creatività nell’età infantile* del 1930.

Secondo lo psicologo, l’attività creativa nascerebbe come necessità di **adattarsi all’ambiente**. È dalla necessità, dalla mancanza che deriva l’impulso alla creazione, con lo scopo da un lato di comprendere meglio il mondo, dall’altro di produrne un surrogato .

Tirando le somme del ragionamento seguito, l’uomo ha iniziato a immaginare per colmare quei vuoti di conoscenza peculiari della terrena esperienza umana. Lo ha fatto sfruttando il suo pensiero irrazionale che è connesso alla percezione, ed esternandolo in parola, fossilizzandolo nel nome.

Noi ci chiediamo se a delle risposte ineffabili (espresse in immagine) si possa comunque conferire lo statuto di validità, o se in effetti non si possa parlare di vere risposte.

Se possano proficuamente esprimersi in parola rimane un problema aperto che andiamo ancora avanti a vedere, chiedendoci se la percezione possa effettivamente divenire nome, o se semplicemente, nell’esternarsi, si travesta da convenzione.

3. Il processo creativo

Prendiamo come esempio di mezzo espressivo, più o meno efficiente, più o meno capace di esprimere realmente le percezioni interiori, il disegno, che comunque è costruito in maniera comprensibile – dell'arte astratta parleremo nell'ultimo capitolo – sebbene ad esso non pertenga solo la produzione di un linguaggio e di un metalinguaggio, ma anche di nuove sensazioni.

Conferiamo all'immagine e al disegno la caratteristica d'essere strumenti di comunicazione più immediati, per il loro fare a meno della parola, sebbene rimanga il dubbio se il contenuto possa davvero essere comunicato o se comunque anche nell'immagine non si crei un problema di passaggio di informazioni sulle sensazioni.

Soffermandoci sul processo cognitivo di produzione delle immagini, in modo tale da meglio definire quanto detto, possiamo parlare di due “modalità di creazione”, orientate dall'interno verso l'esterno e che prevedono comunque la predominanza del nome di ciò che si è disegnato, sia che si parta dalla definizione della cosa e che poi si illustri, sia che si parta da una libera illustrazione cui poi cercare un significato, una definizione.

In primo luogo, il disegnatore può avere un'immagine mentale, una percezione – nata spontaneamente nella sua testa o generatasi dalla lettura d'un testo, da una descrizione, da un fatto

narrato che lo stimoli – che egli desidera riportare su un supporto esterno a lui, per renderla concreta e, effettivamente, vederla.

Come dicono J. Piaget e B. Inhelder, il disegno sarebbe una risultante dell'immagine mentale. Nominare per la prima volta una cosa, così come riprodurla in disegno o in oggetto, sembra in effetti un processo di esternazione delle percezioni che si hanno riguardo alle cose, in modo da potere esprimere dei pensieri su di esse.

In secondo luogo, l'artista può non avere alcuna immagine *ab origine* che lo stimoli alla produzione del disegno, ma piuttosto può trovarsi in uno stato vago di ispirazione che lo conduce a scarabocchi imprecisati ai quali, secondariamente, potrà dare un nome. Si tratterà, in questo caso, di “un'illuminazione”, e proprio per questo non possiamo andare, almeno per il momento, più in fondo alla questione.

In entrambi i casi, vediamo comunque l'emergenza di un pensiero discorsivo che può, come nel primo esempio, portare alla *produzione* del disegno, o, come nel secondo, portare alla *spiegazione* di un disegno. Quest'ultimo, è il compito fondamentale della storia e della critica dell'arte.

All'origine, però, c'è sempre una percezione, espressa forse in immagine già nella mente, che deve in qualche modo essere tradotta in oggetto discorsivo, in parola o immagine chiara, proprio per la necessità umana di nominare e spiegare le cose.

Ma quello che noi andiamo a vedere è da un lato, se questo nominare le cose sia effettivamente un modo per tradurle chiaramente e proficuamente o se la loro essenza rimanga solo percepita e comunque inespressa rispetto a chi è altro da noi, dall'altro, se dobbiamo dare necessariamente un senso logico ai

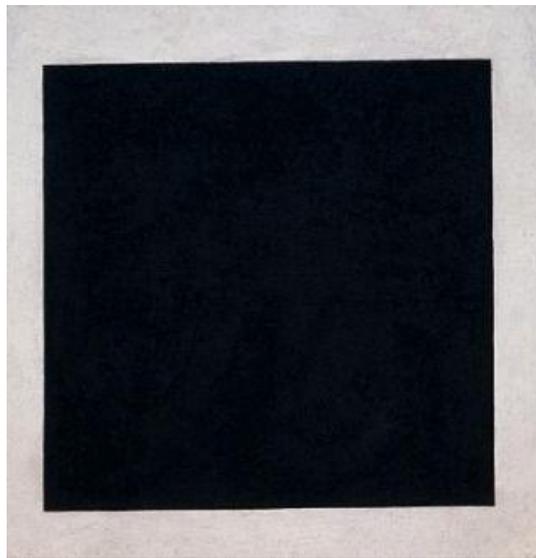
nostri disegni e alla nostra immaginazione e, se non a tutte le cose che facciamo, almeno a quelle che consideriamo creazioni o opere d'arte e che proprio per questo dovrebbero esulare dalla "condanna" del discorso logico (senza ovviamente demonizzare la necessaria razionalità, la possiamo solo voler ridimensionare in certi casi specifici, come nell'arte, per un completamento espressivo delle facoltà umane).

Della possibilità di una scrittura creativa e di un disegno svincolato anche dall'opposta "condanna" dell'astrattismo, parleremo nella seconda parte della tesi, prendendo come supporto Gillo Dorfles e le sue teorie filosofiche e artistiche.

Capitolo secondo

**Sull'espressione delle “percezioni private” ed
“estatiche”**

1. Wittgenstein: teoria dell'immagine e ineffabilità



Kazimir Malevič, Quadrato nero, 1923.
Olio su tela - 106x106 cm

Andiamo ora a vedere, per sviluppare il nostro primo quesito sulla possibilità di esternare proficuamente le percezioni interiori, il pensiero di Wittgenstein, filosofo del Novecento di importanza centrale nel pensiero occidentale, soprattutto per quel che concerne la logica, la filosofia del linguaggio e della percezione. Ne prendiamo in considerazione il *Tractatus logico-philosophicus*, un'opera che per costituzione sembra rompere con la tradizione filosofica, costruito com'è in proposizioni apparentemente disconnesse tra loro nel breve spazio di “sessanta paginette”, come l'autore stesso le definì.

Il fatto è che questo lavoro non dovrebbe essere letto con l'intento di comprendere le asserzioni in un qualche ordine logico e cronologico, ma afferrato in un'unica presa da parte del lettore. Ci si dovrebbe costruire un'idea del tutto del testo, come un'immagine oseremmo dire, un pensiero che poi forse non è esprimibile, ma che può comunque sussistere. A questo proposito, possiamo affermare che Wittgenstein intende porre un limite tra dicibile e indicibile, ma non un limite al pensiero. La brevità, l'immediatezza, la sintetica schematicità del testo sembrano perfettamente in linea con quanto il filosofo scrive nella Prefazione del *Tractatus*:

“Tutto il senso del libro si potrebbe riassumere nelle parole: Quanto può dirsi, si può dir chiaro; e su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere.

Il libro vuole dunque tracciare al pensiero un limite, o piuttosto – non al pensiero, ma all'espressione dei pensieri [...].

Il limite potrà dunque esser tracciato solo nel linguaggio, e ciò che è oltre il limite non sarà che nonsenso.”

Non siamo di fronte a un positivista o “iper-razionalista”, egli non afferma che tutto si esaurisca nella logica e nel discorso, in ciò che si può dire. Ciò che non si può dire, comunque, *esiste*.

Un limite tra sensato e insensato, laddove però l'insensato è comunque accettato come qualcosa che all'origine è un pensiero, ma che nell'esprimersi muore.

Un limite che va tracciato all'interno del linguaggio, tra ciò che è dicibile e ciò che è indicibile.

Le proposizioni del *Tractatus*, però, come riconosce lo stesso Wittgenstein in T 6.54, trasgrediscono quanto egli prescrive in

quanto sono immagini –poiché le proposizioni sono immagini – di nulla, cioè di qualcosa di inimmaginabile. Se noi volevamo l’immaginazione, come visto all’inizio della tesi, come una facoltà intermedia tra pensiero razionale –e sua espressione linguistica o in immagini – e percezione –in quanto connessa all’interiorità e alla necessità di risolvere questioni per definizione aporetiche –, il nostro filosofo vuole invece le “questioni vitali” addirittura inimmaginabili proprio in virtù della loro ineffabilità, in un sistema in cui l’immaginazione è una facoltà tutta orientata nel discorsivo.

Il pensiero è per Wittgenstein, secondo la sua teoria dell’immagine, “l’immagine logica dei fatti”.

Uno dei punti principali del *Tractatus* è infatti proprio l’immagine, e l’immagine dei fatti del mondo.

Nella proposizione 2.1 leggiamo: “Noi ci facciamo immagini dei fatti”.

Ne consegue che tra fatto e immagine esiste un rapporto di corrispondenza, che il filosofo definisce “relazione raffigurativa”. Prosegue poi indicando le regole logiche che consentono di parlare di un linguaggio dotato di senso, in quanto formalmente corretto e distinguendo ciò di cui appunto può esserci un linguaggio, ossia il campo della scienza, e la sfera dell’ineffabile. Gli enunciati della logica non possono far parte della scienza, poiché, configurandosi come tautologie o contraddizioni, sono compatibili con tutti i fatti. Le proposizioni logiche sono puramente analitiche, sfuggono alla falsificazione e alla verificabilità che determinano la scientificità di un’asserzione.

Le proposizioni della logica non descrivono dunque fatti, non dicono nulla sul mondo, ma sono capaci di mostrare le proprietà formali del linguaggio e per questo rappresentano “l'armatura del mondo”.

A conclusione del *Tractatus* leggiamo: “Noi sentiamo che, persino nell'ipotesi che tutte le possibili domande scientifiche abbiano avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono ancora neppure sfiorati”.

Fa parte del mondo dell'ineffabile quest'oggetto delicato che è l'insieme dei problemi vitali, ma insieme ad esso, indicibile è la sfera interiore costituita dalle “sensazioni private”.

A questo proposito, egli scrive in una lettera: “Il mio lavoro consiste di due parti: di quello che ho scritto, e inoltre di tutto quello che non ho scritto. E proprio questa seconda parte è quella importante”.

Ciò che è indicibile, è comunque sussistente ed è anzi la parte più importante del suo lavoro e del suo pensiero. Questo oggetto ineffabile rientra nel concetto definito dal filosofo con il termine di “mistico”, ciò che sfugge al linguaggio, che, in quanto senso del mondo non può essere ridotto in proposizioni logiche –ma nemmeno in immagine, in quanto l'immagine è frutto della comunque razionale facoltà immaginativa.

È proprio un “sentimento mistico” che ci fa percepire di non risolvere i “problemi vitali”, che ci sfugga sempre qualcosa.

Le “questioni vitali” a cui allude Wittgenstein sono innanzitutto i problemi morali, religiosi ed estetici.

Ma per il filosofo c'è un altro grande problema, quello delle percezioni interiori, che possono convenzionalmente essere

esternate attraverso il richiamo a termini precisi che in realtà non fanno che vestire le vere percezioni di nomi che non corrispondono ad esse. Le percezioni private non possono rientrare nel campo della scienza, di esse nessuno può dire se siano vere o false. Di fronte al dolore di un uomo, nessun altro uomo può in realtà sapere cosa quel dolore sia. Possiamo soltanto costruire parole per definire le sensazioni esteriori prodotte da date percezioni. Per esempio, un mal di testa sarà identificato da un termine, per l'appunto, e da una serie di comportamenti che riportano ad esso, senza che però si giunga mai alla vera comprensione di cosa provi l'uomo che non siamo noi.

E così noi non potremo mai esprimere realmente cosa proviamo. Ma allora, cosa direbbe Wittgenstein di fronte all'artista che esprime nei suoi colori il suo mondo interiore e le sue sofferenze? Cosa direbbe alla mistica Ildegarda di Bingen così convinta d'esprimere niente di meno che la parola di Dio attraverso la parola che traduce l'immagine dell'anima?

Forse questi non sono individui che mostrano che esprimersi è possibile?

Ebbene egli direbbe che sì, si stanno esprimendo, ma attraverso quelle parole, quei modi, quelle immagini che vanno a rivestire delle percezioni in realtà ineffabili. Che non siamo in presenza di vera espressione, ma di una illusione, di una costruzione, di un manichino della vera percezione.

Delle visioni di Ildegarda, delle percezioni dell'artista, il filosofo avrebbe detto che sarebbe meglio non parlare.

Possiamo, nel nostro caso specifico, spaziare da questa teoria alla questione della percezione dell'immagine domandandoci se

questa, una volta espressa, possa essere tradotta in parola. La questione cardine è quindi se le percezioni possano essere espresse dall'io al mondo, ossia nominate, e se, come vedremo nella seconda parte della tesi, le immagini fisiche, oggetti produttori di percezioni, possano essere nominate, descritte, tradotte in parola.

L'immagine prodotta, che sia più o meno conforme e connessa alle reali percezioni dell'artista, diventa a sua volta un oggetto produttore e suscitatore di nuove percezioni. Andremo ad analizzare la questione della traducibilità di tali percezioni in parola, aggiungendo giusto che per Wittgenstein, ovviamente, nemmeno questo è in realtà possibile.

L'ultima proposizione dell'opera sembra essere una esemplare risposta negativa ai nostri quesiti: “Su ciò di cui non si può parlare si deve tacere”. Laddove però, come abbiamo visto, tacere non significa negare l'ineffabile, ma semplicemente che non è possibile comunicarlo.

Nella seconda parte della tesi, vedremo come l'arte si colloca in questo limite tra dicibile e indicibile, tra nome – come pensiero discorsivo – e percezione e come neanche il limite sia da negare, ma da esplorare o da esperire.

2. L'immagine dell'anima nel misticismo profetico di Ildegarda di Bingen



Ildegarda di Bingen

Abbiamo esposto fin qui il tema della elaborazione individuale dei pensieri, che abbiamo accettato come oggetti di visualità interiore, partendo dalle origini del pensiero, come risposta nell'uomo a una mancanza di conoscenza, in cui dall'immagine mentale, dall'idea, si è passati alla sua esternazione attraverso il disegno e poi attraverso lo strumento ancora più nobile – così considerato nella nostra cultura occidentale – della scrittura. Abbiamo poi visto come in realtà, secondo Wittgenstein, questa esternazione sia impossibile, ossia sia illusoria ogni possibilità di esprimere all'esterno quelle che sono percezioni intime attraverso un qualunque medium, che sia la parola, la parola scritta o il disegno.

Ci accingiamo adesso a vedere, spostandoci un po' più sul campo della storia, un personaggio che ha spaziato tra i molteplici campi

della filosofia, della religiosità mistica, dell'arte, della musica, della scienza, della riflessione antropologica *ante-litteram* (come campo della filosofia) e che mostra la possibilità di esprimere le immagini interiori in disegno e poi in parola. Ce ne serviamo a livello esemplare, per mostrare come le posizioni sul delicato problema della espressione dell'interiorità mutino nell'epoca e nella cultura storica, e non come conferma scientifica di una possibile esternazione delle immagini intime e della percezione.

Forse oggi, per inciso, l'importanza dell'immaginazione e della sua esternazione in disegno o in parola è, in effetti, bassissima. Ha trionfato nel tempo di formazione di una civiltà e di una cultura che si poneva continuamente come ignorante nei confronti dell'universo, del creato divino, dei luoghi circostanti il proprio piccolo mondo conosciuto.

Il fatto – frutto di una costruzione culturale – che oggi l'immaginazione e la fantasia siano relegati al solo mondo dei bambini, mostra come dall'adulto, il ruolo di esploratore del sé sia passato al bambino, mentre all'adulto tocca di esplorare un mondo fuori di sé nella convinzione di dominarlo quasi del tutto. Assieme al bambino forse la libera esplorazione del pensiero, espletata a livelli naturalmente molto più alti, resta ad alcune prospettive della filosofia.

A metà tra percezione e pensiero discorsivo, l'immaginazione sembra oggi annullarsi nel sociale, quasi ad estinguere quell'ultimo baluardo che la connette all'interiorità per lasciare all'uomo un mondo oggettivo e controllabile razionalmente.

Se alle origini l'immaginazione è stata presto traslata in parola per spiegare razionalmente le cose, nella cultura occidentale contemporanea se ne annulla la carica primigenia, portata

com'era alla creazione. Una società che ricerchi la comprensione di tutte le cose –rinunciando in verità a postulare domande che non avrebbero risposta – non può fare i conti con strumenti di per sé irrazionali, inutili a spiegare logicamente le cose.

Eppure, alla luce di quanto detto, possiamo dire che di fronte a domande sull'ineffabile, sebbene pronunciate logicamente, solo l'immaginazione può tentare di rispondere, quindi perché rinunciarvi? Perché rinunciare a esplorare quell'unico aggancio tra interiorità ed esteriorità?

Probabilmente, nell'uomo dell'antichità classica e del Medioevo l'uso dell'immaginazione era più disinibito a tal punto che persino le cosiddette “visioni mistiche” erano più frequenti. Forse proprio perché in esse si credeva o comunque ad esse ci si abbandonava, liberando quel canale immaginativo posto tra percezione e parola che –senza contare se sia o meno un efficace strumento di comunicazione – comunque costituiva una facoltà umana, a metà tra le due facoltà di cui abbiamo parlato all'inizio della tesi, tra percezioni interiori e istinto alla comprensione logica nel nome.

In un simile clima di accettazione ed anzi esaltazione della visione e dell'immaginario, si colloca il nostro personaggio, Ildegarda di Bingen, monaca benedettina e mistica vissuta in Germania dal 1098 al 1179.

Le sue visioni cominciarono già all'età di cinque anni, ma solo a quarantadue anni – divenuta da poco badessa del monastero benedettino di Disibodenberg a seguito della morte della sua grande maestra Jutta, in un periodo di particolare crisi fisica e interiore – ricevette direttamente dalla voce di Dio il comando di

scrivere ogni particolare delle sue visioni, perché tutti potessero goderne.

Scrisse allora la sua prima grande opera, lo *Scivias* (*Conosci le vie*, 1141-1151) e poi le altre due grandi opere, il *Liber vitae meritorum*(1158-1163) ed il *Liber divinorum operum* (1163-c.1174)

Fondò un nuovo convento sulla collina di Rupertsberg, vicino alla città di Bingen, ottenendo la protezione dell'arcivescovo di Magonza e di Federico Barbarossa, con il quale ebbe per lungo tempo un buon rapporto -testimoniato dallo scambio epistolare in cui ella si fece anche sua consigliera- che terminò nel momento in cui l'imperatore entrò in contrasto col papato.

Oltre a scrivere, la mistica dettò nei minimi particolari le sue visioni ai miniatori, e nacquero le meravigliose e ricchissime illustrazioni che corredano le sue opere.

Quelle visioni ella precisava fossero “immagini dell'anima” e non degli occhi o della mente.

Scivias è arrivata fino a noi attraverso dieci manoscritti, due dei quali andati persi in epoca moderna.

Il manoscritto più prestigioso, redatto nel 1165, quando la santa era ancora in vita, nel monastero di Rupertsberg, fu conservato presso il Wiesbaden Hessische Landesbibliothek fino allo scoppio della seconda guerra mondiale in cui, portato per sicurezza a Dresda, è sparito dalla circolazione.

Ma per fortuna ne sono rimaste varie copie fedeli, tra cui alcune conservate al Vaticano.

Nel saggio di T. Lucente, *Il potere alchemico della scrittura in Ildegarda di Bingen*, leggiamo che “L'immagine si presenta [...]

come un dato primario della psiche piuttosto che come figura che illumina il significato della parola scritta.” E ancora:

“La parola viene dopo l’immagine, il testo segue la visione. Seguendo le indicazioni di Ildegarda ci poniamo di fronte alla sua scrittura in una prospettiva completamente diversa in cui le parole non sono la trascrizione di concetti, non sono l’espressione di un pensiero proteso verso il mondo, la realtà esperibile attraverso i sensi.”

Siamo di fronte a una scrittura che non si esaurisce in un rapporto parola-ragione, ma che bensì include elementi che non sono illogici o insensati, ma che vanno oltre la logica umana, la razionalità limitante, in quanto prodotti di uno stato mistico di abbandono alle proprie percezioni.

Questo contenuto si serve comunque della scrittura, poiché è necessario riportare *in verba* ciò che comunque nasce molto più in là del nome, nell’infinito mondo della percezione, affinché gli altri possano averne esperienza.

Il messaggio però non può veramente veicolare la visione, che riteniamo rimanga un’esperienza propria solo di chi l’ha vissuta. Non a caso, forse intuendo questa necessaria cesura tra percezione e nome, Ildegarda costruì un suo alfabeto segreto, di cui parleremo più avanti.

“La sua è la scrittura di un pensiero simbolico che si serve di immagini per veicolare non già un “significato” definito ma, piuttosto, un “senso” dinamico, polivalente, paradossale. La scrittura di Ildegarda non è la parola che parla alla ragione, ma è la scrittura dell’immagine che parla al cuore o, se si preferisce, all’anima” (ibidem).

Questa immagine, rispetto al suo contesto storico, va distinta dall'immagine di cui fece uso Bernardino da Siena e dalla concezione di Gregorio Magno dell'immagine come scrittura degli analfabeti. Inoltre

“nell'ambiente monastico medievale la pratica della meditazione comprendeva la fabbricazione di immagini mentali che, come quadri cognitivi, venivano usati per pensare; la retorica monastica insisteva sulla necessità di ‘visualizzare’ i pensieri e organizzarli in immagini da utilizzare per approfondire, appunto, la meditazione.”

Vediamo quindi in Ildegarda un uso diverso dell'immagine, non come mera illustrazione di un testo, d'una parola umana che la domini e la preceda, poiché, la parola in questione, la più elevata, la parola divina, si esplica e si mostra alla mente umana della mistica proprio tramite l'immagine. Visiva diviene dunque la “stoffa” del messaggio, il quale rimane ancora più etereo che se fosse stato semplicemente udito. Nonostante però si tratti d'una stoffa incorporea, e di un contenuto tutto mentale-spirituale, la monaca non ha dubbi sulla possibilità di trasportarla fuori di sé, fuori dalla propria vista interiore che è stata solo un tramite tra Dio e gli uomini.

Le viene da una specifica richiesta divina, del resto, la necessità di scrivere e dettare ai miniatori tutto ciò che aveva visto, in maniera da rendere la visione accessibile a tutti, affinché quest'ultima, divenendo fisica, si “eternasse” per gli uomini, laddove l'eternità della sua visione interiore non poteva sussistere in altri che in Dio, mentre l'esperienza restava effettivamente qualcosa di solo suo.

Scriva Teresa Lucente che

“non siamo di fronte ad una scrittrice nel senso pieno del termine; le parole che creano il testo non nascono da ricerche stilistiche, né da un paziente lavoro di cernita né, soprattutto, dal paziente recupero del testo della memoria. Le parole di Ildegarda nascono dall'immagine; niente di quello che scrive nasce da lei, ma è frutto di un'ispirazione divina che le mostra quello che in un secondo momento le racconta”.

Le visioni sono, infatti, sotto forma di immagini e non di parole, quindi, dato che “l'immagine è muta, non parla, è sempre al di qua del linguaggio” (Carboni, 2002), Ildegarda deve tradurre quelle visioni che si configurano come immagini cui è lei, in quanto profeta, a dover dare un senso.

Però, “per quanto si possa essere abili nello spiegare facendo ricorso alle parole, si vedrà sempre più di quanto non si possa dire” (Gibson 1999). Le sue visioni non corrisponderanno mai a ciò che lei ha trasferito fuori di sé e ha trasformato in parola, l'identità tra percezione e nome è un'utopia con cui bisogna fare i conti.

Sebbene l'esperienza vera e propria resti in realtà solo di chi la prova, dall'esternazione di questa gli altri non possono che trarre uno strumento di arricchimento e riflessione, non prendendone meramente i contenuti, ma facendoli propri e necessariamente ricostruendoli nella propria interiorità, in modo che si producano nuove infinite esperienze individuali.

Compito del profeta, questo aprire porte di passaggio verso il mistico, o verso il sé interiore, ma anche dell'arte, come vedremo nella seconda parte della tesi.

Ildegarda ormai anziana, scrive una lunga descrizione della dinamica delle sue visioni in una lettera a Gilberto (Wibert) di Gembloux (Epistola *De modo visitationis suae*) in cui, come scrive T. Lucente, è manifesta la “devastazione dell’intelletto prodotta *nella monaca* dal fulgore della luce e dall’armonia della voce”:

"Fin dall'infanzia, quando ancora i miei nervi, le ossa e le vene non avevano raggiunto la pienezza della forza, e sino al tempo presente, ho sempre avuto nell'anima queste visioni, ed oggi ho più di settantadue anni; in queste visioni la mia anima, secondo il volere di Dio, ascende fino agli estremi del firmamento e segue le correnti dei diversi venti, e raggiunge genti diverse, anche lontane e sconosciute. E poiché nell'anima vedo tutte le cose in questo modo, nella mia visione soffro la mutevolezza delle nubi e degli altri elementi del creato. Queste cose non le percepisco con le orecchie esteriori, né le penso segretamente fra di me, né le apprendo mediante l'uso congiunto dei cinque sensi; posso dire soltanto che le vedo nell'anima, e che i miei occhi esteriori sono aperti, cosicché mai in esse ho subito il mancamento dell'estasi; io le vedo di giorno e di notte, ma sempre da sveglia. E sempre sono oppressa dalle infermità, e spesso soffro di così gravi dolori, che mi pare che minaccino di uccidermi; ma fino ad oggi Dio mi ha guarita.

La luminosità che vedo non è racchiusa in un luogo, ma risplende più della nube che sta davanti al sole; non so distinguere in essa altezza, lunghezza e larghezza; ed essa per me ha nome 'Ombra del Vivo Splendore'. E come il sole, la luna e le stelle appaiono riflessi nell'acqua, così le scritture, i discorsi, le virtù e le opere degli uomini risplendono per me in essa. Tutto quello che vedo e apprendo nelle visioni lo conservo nella memoria per lungo tempo, cosicché ricordo quello che un tempo vidi; e vedo, ascolto e apprendo nello stesso istante, e quasi istantaneamente comprendo ciò che ho appreso; ma quello che non vedo non lo conosco, perché sono ignorante ed ho imparato a malapena a leggere. Le cose che scrivo delle visioni sono ciò che ho visto e udito; e non aggiungo altre parole oltre a quelle che sento e che riferisco in un latino imperfetto, come

le ho udite nella visione; poiché nelle mie visioni non mi si insegna a scrivere come scrivono i filosofi, e le parole udite nella visione non sono come quelle che risuonano sulla bocca degli esseri umani, ma come fiamma che abbaglia o come una nube che vaga nella sfera dell'aria più pura.

Di questa luminosità non posso conoscere la forma, non più di quanto si possa guardare direttamente la sfera del sole. Talvolta - ma non accade di frequente - vedo all'interno di questa luminosità un'altra luce, che chiamo 'Luce Vivente'. Non so dire quando e come io la veda; ma, allorché la vedo, si allontanano da me tristezza e dolori, e mi comporto allora con la semplicità di una fanciulla, e non come una donna ormai vecchia."

Come vediamo, in primo luogo Ildegarda cerca di affermare che le sue visioni non siano il frutto di un abbandono all'estasi e alle percezioni sensoriali, bensì si svolgono nella piena consapevolezza, mentre lei ha piena coscienza. Si sminuirebbero del resto, se fossero il frutto di illogici flussi di pensieri onirici.

È necessario affermare la razionalità che la domina nei momenti di ricezione. D'altro canto, però, ella aggiunge “*Di questa luminosità non posso conoscere la forma, non più di quanto si possa guardare direttamente la sfera del sole*”, riconoscendo quindi che poi, di fronte all'oggetto della visione, il suo intelletto deve fermarsi e, in un certo senso, tacere, poiché non può conoscerne la forma. Qui siamo di fronte a un necessario atto di fede. Non c'è ineffabilità, ma inconoscibilità dell'essere.

È giusto che si parli fino a dove si può parlare, ma poi bisogna tacere su ciò che non è tanto indicibile, come abbiamo visto in Wittgenstein, ma inconoscibile.

Il limite posto dalla religiosità è un fatto di conoscenza in cui si accetta una soluzione per fede, mentre il limite della posizione filosofica esaminata nel paragrafo precedente è del linguaggio e della razionalità rispetto alla risoluzione di certe questioni.

2.1 *La lingua ignota di Ildegarda*

Ildegarda fu l'autrice di quella che ella stessa definì “Lingua ignota”, dal latino “sconosciuta”, che è una delle prime lingue artificiali di cui abbiamo notizia.

Costituita di un alfabeto di 23 lettere, le “*ignotae litterae*”, ci conduce a una nuova riflessione sulla questione della lingua come efficace mezzo espressivo: qual è il senso di una lingua ignota, quando il linguaggio dovrebbe invece favorire la comunicazione proprio in virtù del suo essere convenzionalmente condiviso?

Ildegarda ha parzialmente descritto la lingua in un'opera intitolata “*Lingua Ignota per hominem simplicem Hildegardem prolata*”, di cui sono sopravvissuti solo due manoscritti, risalenti al 1200, il Codice di Wiesbaden e un manoscritto di Berlino. Nel testo si propone un glossario di 1011 parole “ignote” che si configurano come una rilessificazione della lingua latina, attraverso una costruzione di un nuovo vocabolario applicato alla grammatica latina.

Nella lettera riportata nel paragrafo precedente leggiamo:

“le parole udite nella visione non sono come quelle che risuonano sulla bocca degli esseri umani, ma come fiamma che abbaglia o come una nube che vaga nella sfera dell'aria più pura.”

Non c'è umana parola nella visione, e quindi c'è un implicito riconoscimento dell'eterogeneità tra la visione in cui le parole sono un'immagine, come una fiamma, e il linguaggio con cui ella

ha la possibilità di esprimersi. Il suo è comunque un linguaggio umile, più adatto a esprimere cose non dette, a tradurre una lingua divina:

“e non aggiungo altre parole oltre a quelle che sento e che riferisco in un latino imperfetto, come le ho udite nella visione; poiché nelle mie visioni non mi si insegna a scrivere come scrivono i filosofi”.

La Lingua Ignota si ritiene oggi sia stata concepita proprio come un linguaggio segreto, di cui nessuno avrebbe avuto conoscenza e che le sarebbe venuto da ispirazione divina.

A questo proposito rigettiamo l'idea diffusasi nel XIX secolo – e che la fece patrona degli esperantisti – che la lingua ignota fosse un codice linguistico universale che unisse tutti gli uomini.

Di ispirazione divina fu anche la “musica inaudita” di Ildegarda, che insieme alla lingua ignota ci fa riflettere sul senso di una rottura con il mondo. Ignote, inaudite, le produzioni di Ildegarda si distaccano dal mondo della cultura e degli artefatti umani, provengono da un mondo divino. Le visioni, d'altro canto, sebbene divine erano destinate agli uomini, costituivano un tramite tra due dimensioni di cui Ildegarda, da profetessa, si faceva portavoce. Della lingua ignota in realtà non sappiamo se fosse o meno destinata ad altri che a lei, mentre la musica, certamente doveva essere espressa. La musica è l'arte per eccellenza di questa donna mistica, e in quanto arte destinata a essere carpita.

Ma la lingua e la musica di Ildegarda sono inaudite e ignote sia in quanto strumenti comunicativi, sia in quanto messaggi. È in primo luogo il loro contenuto divino ad essere trasmesso da codici inusitati.

Se noi pensiamo che il codice espressivo dell'arte riesca a toccare l'intimo dei fruitori, ma non portando in essi un messaggio, bensì muovendoli a nuove percezioni, Ildegarda è invece convinta che proprio il messaggio divino possa arrivare agli uomini, sebbene sia inaudito. Ma se è inaudito, probabilmente è anche inesprimibile. Può essere veicolato da una forma d'arte come la musica, ma non espresso direttamente.

Probabilmente Ildegarda percepisce l'inadeguatezza del linguaggio umano per esprimere contenuti ultraterreni e l'eterogeneità tra strumento conoscitivo (e codice comunicativo ad esso coincidente, come affermeremo più avanti) e oggetto di conoscenza, da cui la necessità di creare una lingua nuova, un codice dettato da Dio e uniforme al messaggio divino.

Parte seconda.

Tra immagine e parola

Capitolo terzo

L'arte tra dicibile e indicibile

Attraverso la musica inaudita di Ildegarda e l'importanza dell'immagine pittorica come proposta dei contenuti della visione, ci siamo spostati verso il mondo dell'arte.

Possiamo passare adesso al secondo punto della nostra tesi: il ruolo dell'arte nel condurre a una mediazione tra logico e illogico, dicibile e indicibile, e quindi a uno stadio di percezione superiore tramite la produzione o fruizione di un'opera ispirata.

Infine, vedremo se e come sia possibile il ruolo della critica d'arte, ossia della messa in parola dell'immagine artistica (o dell'opera d'arte in genere) e delle percezioni da essa prodotta.

1. La pura forma di Fiedler

A seguito dell'esposizione della posizione filosofica di Wittgenstein riguardo l'impossibilità di risolvere logicamente le "questioni vitali" e, di conseguenza, di esprimerle nel linguaggio – in quanto tutte le proposizioni logiche sono "fatti del mondo" empiricamente verificabili, mentre tali non possono essere le proposizioni metafisiche – abbiamo postulato che, attraverso l'arte, è possibile avvicinarsi alla percezione di risposte non formulate nel discorso. Per compiere questo passaggio abbiamo presupposto – o forse meglio dire che non abbiamo negato – che la risoluzione del problema dell'Essere fosse possibile, sebbene non esprimibile, a un livello percettivo interiore.

Se abbiamo quindi visto la *forma* artistica come via d'accesso a un essere metafisico, proponiamo a questo punto un pensatore che ha negato l'esistenza di un Essere dietro le apparenze, dietro la forma di un'opera d'arte che viene affermata come unico strumento di percezione dell'assoluto, unica possibilità che supera i limiti del linguaggio e della conoscenza scientifica.

Questi è Conrad Fiedler, principale fautore della "Teoria formale dell'arte". Egli ritiene che

“il mondo della sensazione (...) non *sia* ancora la realtà, ma solo un caotico principio di realtà, (...) un mondo ancora mutevole, caratterizzato da un flusso continuo, incessante e non ancora conoscibile” (T. Lancioni, *Il senso e la forma*, 2001).

Inoltre,

“affinché questo mondo caotico diventi conoscibile è necessario che esso venga fermato, stabilizzato in forme discrete. Solo in queste forme esso può divenire “realtà”. L'uomo risponde a questa necessità di stabilizzazione, che è la necessità di conoscenza, attraverso una serie di processi che partono dalla sensazione e la portano a una forma determinata. Il principale di questi processi è sicuramente quello linguistico, attraverso cui le sensazioni si stabilizzano in concetti”(ibidem).

Fiedler è contrario al fatto che quella “scientifica” sia l'unica forma di conoscenza possibile.

Se per Wittgenstein l'Essere non è trasferibile in una forma esteriore conoscibile, per Fiedler questo è invece espresso proprio nella forma.

La forma di Fiedler non fa però riferimento alle unità discrete del linguaggio logico-discorsivo, ma piuttosto alla forma artistica,

che è capace di portare a una istantanea percezione dell'assoluto, facendoci penetrare nel mondo dei sensi.

“Se vogliamo impadronirci dell'infinita ricchezza della visibilità pura, se cioè vogliamo conoscerla, dobbiamo fermare la nostra attenzione su di essa, evitando di tradurla immediatamente in concetti, come facciamo nella vita di ogni giorno, e come possono mostrarci le immagini che conserviamo nella memoria: esse sono di solito ricavate da un numero estremamente esiguo di elementi rispetto a quelli che ci sono realmente offerti dai sensi. Il problema della scarsa ricchezza e precisione delle immagini che crediamo di possedere, che ci porta ad essere insicuri su molti aspetti del mondo visivo, non è un problema di memoria, ma è un problema di percezione. Noi non conserviamo i tratti particolari delle cose perché nella nostra vita quotidiana non li percepiamo, ma ci fermiamo ai tratti minimi che ci consentono di passare al concetto” (ibidem).

K. Fiedler scrive che

“l'uomo compie in modo assai trascurato l'atto della percezione; egli mostra maggiore propensione, in generale, ad ampliare il suo sapere astratto, che non la sua conoscenza visiva” (K. Fiedler, *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa*, 1876).

Quella di Fiedler è una posizione diversa da quella da noi esposta finora con Wittgenstein e con una riflessione autonoma.

Egli oppone la percezione al nome come abbiamo fatto in realtà anche noi finora, però definisce il nome come frutto di un processo mentale astratto e la percezione come qualcosa di fisico, connessa al mondo sensibile dell'esperienza sensoriale.

Noi non ci applichiamo oltre sul concetto di astrattezza del nome, ossia del linguaggio, in quanto ci interessa piuttosto nel suo aspetto di codice comunicativo, di strumento convenzionale.

Per quanto riguarda la percezione, invece, notiamo la differenza con la nostra posizione.

Se con percezione intendiamo l' "atto del percepire, dell'intendere con la mente o con i sensi una realtà esterna [...]" (Dizionario Hoepli), noi ci siamo soffermati finora sulla caratteristica di interiorità e intimità di tale stato e sulle sue condizioni di esternazione, mentre Fiedler evidenzia il fatto che la percezione venga dal mondo sensibile – cosa che ovviamente noi non neghiamo – e che solo con i sensi possa essere esperita realmente.

Egli ritiene che "per penetrare il mondo dei sensi dobbiamo [...] evitare di far intervenire il pensiero discorsivo che, essendo già una formazione *di realtà (1)* è inadeguato ad analizzare quel mondo, in quanto ne costituisce una forma già formata [...]" (Lancioni, 2001).

Per Fiedler la sfera sensibile della visibilità è la più importante per l'uomo, ma non è sufficiente per entrare nel mondo della sensibilità pura. Serve il sussidio di un'altra attività espressiva, quella figurativa, che eleva a forma conoscibile la sfera sensibile della visibilità.

In uno scritto del 1879, Fiedler mette in secondo piano il momento intuitivo, per evidenziare il momento espressivo, come vero atto conoscitivo. In tal modo egli conferisce solo all'artista, e nel solo momento produttivo, la possibilità di avere conoscenza dell'essere. Inoltre,

"l'espressione non è una traduzione corporea di un processo spirituale ma è il punto culminante di un processo interamente psico-fisico, corporeo e spirituale a un tempo, in cui la realtà, altrimenti inconoscibile, si costituisce [...]; si dà realtà per l'uomo solo se l'eccitazione psicofisica trova il

modo di giungere ad espressione, quindi la realtà esiste solo nell'espressione.”

È però ancora incerto se Fiedler per “espressione” intenda qui la concreta manifestazione sensibile o, come sarebbe più che sufficiente a Croce, una formazione ancora mentale che potrà essere estrinsecata grazie alla tecnica. Anche se in uno scritto dell'anno precedente Fiedler aveva sottolineato il ruolo fondamentale della materia in cui si concretizza la forma espressiva:

“La forma non ha altra esistenza se non nella materia e la materia non è per lo spirito il semplice mezzo d'espressione della forma, ma il materiale in cui la forma in generale raggiunge la sua esistenza” (Fiedler, 1971, ibidem).”¹

Di questa teoria ci interessa l'allontanamento dal pensiero intellettuale e logico-linguistico come unica forma di conoscenza e l'importanza data alla materia artistica, come veicolo per la percezione di un assoluto che, in Fiedler come nella nostra tesi, non è comunicabile col linguaggio verbale. Però per Fiedler, la percezione dell'assoluto si esperisce con i soli sensi e in essa rimane, si esaurisce nella forma puramente sensibile della visibilità in cui non deve intervenire la nostra ragione, ma neanche una qualche forma di spiritualità.

Concludiamo dicendo che le percezioni, prodotte in noi dall'esterno, producono in noi moti interiori, sentimenti, stati emotivi, che non possiamo spiegare realmente, possiamo

¹ Corsivo nostro: partendo dal punto comune della sensazione, secondo Fiedler, si costruiscono realtà diverse a seconda dei diversi processi psico-fisici che danno forma al caos delle sensazioni, modi di formazione da cui derivano diverse realtà, come quella del linguaggio, della scienza, della figurazione.

nominare convenzionalmente certi stati, ma non effettivamente spiegare cosa proviamo. Quel qualcosa resta inesprimibile e rifugge al linguaggio. Di fronte a questo “fallimento”, limite, del discorso, noi abbiamo osservato come l’arte possa invece essere una forma di comunicazione differente, che non sfrutta le parole, ma la visione, e che partendo da un produttore, per raggiungere l’intimo di uno spettatore, produce un flusso di percezioni che, se pure inesprese verbalmente, hanno in questo modo occasione di essere comunque suscitate e provate (e provate anche da chi le produce), e quindi di entrare a far parte di un meccanismo di scambio.

Le percezioni possono con l’arte essere prodotte e suscitate da un artefatto umano, da un oggetto che tende alla comunicazione, che si configura come forma espressiva, sebbene non possa raggiungere il discorso razionale. Ma se questo sia un difetto dell’arte o piuttosto un limite del discorso è discutibile e lo vedremo più avanti.

2. Strumenti conoscitivi, metodi comunicativi e oggetti di conoscenza

Finora abbiamo iniziato a introdurre l’arte come strumento comunicativo, data la sua capacità di rendere possibile l’esternazione di percezioni, considerandola inoltre – sfruttando Fiedler come supporto teorico – come porta di accesso all’assoluto.

Wittgenstein considerava impossibile la comunicazione di percezioni metafisiche, poiché costituite di diversa materia rispetto agli oggetti del mondo, dei quali si può discutere attraverso logiche proposizioni.

Noi abbiamo proposto allora l'arte come strumento comunicativo differente, non costruito sul linguaggio logico, libero, a sé, sebbene fatto di materia e di contenuti più o meno mondani. Nel tentativo di trovare una modalità che consentisse di comunicare l'incomunicabile, ci siamo anche creati uno strumento di conoscenza vero e proprio, di accesso alle percezioni e alle questioni vitali. Ci serviva uno strumento comunicativo come antidoto al pessimismo di Wittgenstein e ci siamo ritrovati tra le mani uno strumento di conoscenza.

Non lo abbiamo reso però un oggetto di conoscenza, come invece è per Fiedler, in quanto non abbiamo nell'arte una soluzione (o un fine), come vedremo nella conclusione, ma un trampolino, una scala.

È forse inevitabile la coincidenza della natura di uno strumento conoscitivo con la sua modalità d'espressione? Forse sì, dato che la conoscenza passa inevitabilmente dall'esterno prima di raggiungerci nel profondo, e quindi oltre a essere uno strumento per noi è anche uno strumento del mondo al quale la caratteristica di pubblicità conferisce i medesimi attributi d'un linguaggio.

Riteniamo che a ogni forma di conoscenza –esprimibile – debba corrispondere uno strumento comunicativo ad essa affine.

Cos'è che conosciamo con l'arte? Ci avviciniamo alle questioni vitali di Wittgenstein, al problema dell'essere, a tutto ciò che non è esprimibile in parola, di cui non si può domandare in quanto non si sa cosa sia, laddove la domanda di ciò che non si conosce

dev'essere nulla. C'è conoscenza forse effettiva laddove lo strumento conoscitivo non coincide con l'oggetto conoscitivo? Nella conoscenza logica e linguistica, nel nome con cui comprendiamo le cose, non c'è forse affinità e identità di natura tra strumento conoscitivo, oggetto conoscitivo, e mezzo di comunicazione di tale conoscenza (linguaggio)? La conoscenza non si esaurisce forse nel nome stesso?

Laddove, invece, l'oggetto è inafferrabile, in quanto metafisico, siamo costretti a rivedere questo cerchio perfetto in cui manca un solo punto. Siamo di fronte a una conoscenza in cui lo strumento avvicina, ma non mostra, e in cui è alla nostra percezione che spetta il passo finale, ossia la percezione dell'oggetto.

In questo senso, l'arte non è una risposta, non esaurisce in sé il contenuto di un messaggio, ma è una porta che rimanda alla percezione del sé di chi la osserva. Lungi dall'essere una forma nominale di linguaggio, è comunque una forma un po' speciale di comunicazione, in cui chi si esprime artisticamente produce nuovi accessi alla percezione individuale, senza dare risposte, aprendo a un'esperienza dello "stesso tipo" di quella vissuta da chi produce estaticamente l'opera d'arte, preso e ispirato da un istinto "illogico".

Fin qui, la percezione sembra destinata a rimanere senza un nome.

2.1 L'Antropologia cognitiva tra conoscenza e cognizione

Ci ritroviamo di fronte all'imbocco di una strada oscura, adesso, e non sappiamo se poter entrare. C'è un arco, che sovrasta l'inizio del nuovo percorso, e riporta una domanda, cui dobbiamo

rispondere perché la luce illumini la strada e noi possiamo proseguire:

“Se l’antropologia cognitiva studia la cognizione e la conoscenza, come possiamo ottenere una sensata tesi di antropologia cognitiva che abbia per argomento oggetti inconoscibili o inconcepibili?”

Eccoci allora un attimo perplessi, accovacciati sul lato della strada che si è conclusa: dove stiamo andando?

Poi, con le mani che rovistano tra i capelli e il viso in cerca di una risposta, ci accorgiamo che comunque, sebbene si tratti di oggetti ineffabili, non sono essi “inconoscibili” o “inconcepibili”, e che, se anche lo sono, nel momento stesso in cui essi vivono in noi e ci mostrano molto di più di quello che il corpo e la ragione ci concedono, l’antropologia cognitiva sembra proprio essere il terreno più adatto per queste riflessioni.

La percezione delle questioni vitali, se non è da noi stessa conosciuta tramite linguaggio e ragione, è comunque concepita, in quanto certamente sentiamo di percepire, e di questo siamo a conoscenza. Abbiamo conoscenza del nostro percepire, abbiamo una sviluppata facoltà di “appercezione”, sebbene le percezioni non siano per noi date come oggetti di conoscenza linguistica e logica.

Ci decidiamo a rispondere allora alla strada buia che ci attende.

Studiamo la cognizione insita nell’atto percettivo e la conoscenza del percepire. Attraverso la percezione, l’uomo concepisce le cose in un modo speciale, e questa è una strada cognitiva che comunque ci interessa. È la cognizione delle questioni vitali e

dell'arte come porta verso l'espressione delle percezioni a interessarci, come forma di cognizione del mondo, secondo una via che supera corpo e ragione. L'antropologia cognitiva ha così materiale più che opportuno per il suo percorso di ricerca: una cognizione peculiare del mondo che discende da uno stadio percettivo non linguisticamente traducibile, e la conoscenza, logica e linguistica (come mostra la nostra tesi, formulata in linguaggio proprio sul tema della percezione) dell'esistenza di questa facoltà umana che rende possibile la percezione interiore.

L'antropologia cognitiva può quindi avere come oggetto di studio un tema – la percezione, il suo nome – che, sebbene inconoscibile – o meglio incomunicabile, in quanto non frutto di conoscenza fisica-sensibile o razionale-linguistica – è comunque una strada per la cognizione del mondo.

Consideriamo, allora, la percezione – espressa poi nello specifico nell'arte, artefatto umano – come una forma di cognizione del mondo e delle questioni vitali, interessandoci al modo in cui l'uomo si relaziona con queste “domande-problematiche”.

Certo, anche le percezioni sono forme di costruzione culturale, e culturale è anche l'arte, in quanto tentativo di dar forma espressiva alle percezioni interiori, come lo sono i codici convenzionali – linguistici e gestuali – con cui si cercano di definire i moti interiori.

Se la nostra disciplina studia la costruzione del comportamento umano nel suo relazionarsi con ambiente, cultura, materia, necessità, artefatti, laddove l'uomo sfrutta e osserva le proprie capacità di adattamento, non può trascurare di studiare

quell'aspetto della sfera esistenziale umana che vuole l'uomo connesso da un lato al mondo interiore e dall'altro al mondo esterno di tutte le cose sensibili.

In Antropologia cognitiva il nostro discorso si fonda nella distinzione di tre forme di oggetto conosciuto: l'oggetto fisico (stimolo prossimale), l'oggetto percepito fisicamente (stimolo distale) e l'oggetto percepito interiormente (percepto) attraverso emozioni, ricordi, sensazioni, convinzioni, fantasie.

Attraverso l'interazione dei sensi fisici (vista, udito, tatto, olfatto, gusto) con i sensi interni (memoria, fantasia estimativa), "l'uomo integra e attribuisce un significato essenziale e costitutivo alle informazioni relative alla molteplicità degli stimoli ambientali" (Lusini, 2008). È questa la definizione cognitiva di percezione, in quanto attività "neurocognitiva".

Leggiamo inoltre che "a livello fenomenologico, non si può separare il percipiente dal percepito. La percezione è un'attività interpretativa nella quale intervengono fattori strutturanti, in parte innati e in parte acquisiti: fattori di strutturazione delle proprietà formali degli oggetti (datità dell'oggetto); fattori di identificazione delle proprietà funzionali degli oggetti (funzione dell'oggetto); esperienza passata che consente di riconoscere unità già percepite; motivazione soggettiva, che riguarda l'aspetto più propriamente emotivo e culturale" (ibidem), un sistema di valori e credenze di cui fanno parte il ruolo sociale, l'esperienza vissuta, la psicologia individuale, schemi mentali e culturali.

Detto questo, quello che noi intendiamo fare è rielaborare il discorso scientifico sulla percezione, estendendo ulteriormente e rimarcando il ruolo della sensibilità interna in quel processo di elaborazione delle questioni vitali che non è volto a una semplice comprensione fisica, visiva, tattile, del mondo, ma a una comprensione che si costruisce interiormente e che non si risolve in una finale espressione verbale. Ci interessiamo a una tematica di cui non c'è conoscenza oggettiva, sebbene entrino in gioco le stesse facoltà mentali che la scienza sostiene.

Di fronte a questo tipo di oggetto della conoscenza, tra i fattori che interagiscono nell'attività percettiva, rimarchiamo il ruolo dei fattori interiori, che costituiscono un "percepto" interiormente mediato.

Tutto tace per un attimo, poi le luci si accendono e la via si mostra ai nostri occhi, possiamo proseguire, la nostra materia è salva e la tesi continua...

3. Il visibile indicibile: La morte di Bergotte



Johannes Vermeer, *Veduta di Delft*, 1660,
cm 96,5 x 117,5, Mauritshuis, L'Aia.

A seguito di quanto detto in precedenza, ci domandiamo – forse retoricamente – se, strumento di conoscenza e strumento comunicativo, l'arte possa anche essere tradotta in linguaggio verbale, che sarebbe una forma espressiva non affine al processo conoscitivo da essa innescato.

Andiamo ad analizzare la questione partendo dall'episodio di Bergotte, lo scrittore del romanzo *La prigioniera* di Proust, che, già malato, viene colto da un malore di fronte alla percezione di intraducibilità dell'opera pittorica. Egli si rende conto d'aver sprecato la sua vita di scrittore non avendo in alcun modo cercato di avvicinarsi alla perfezione del visivo, ma si rende anche conto che quella traduzione sarebbe in realtà impossibile.

Dalla lettura di una recensione, egli viene spinto a tornare a vedere un quadro di Vermeer, *Veduta di Delft*, poiché capisce che deve essergli sfuggito il particolare citato nell'articolo letto:

“un piccolo lembo di muro giallo”. Quel particolare diventa la dimostrazione di come ci sono elementi di un quadro che sono intraducibili, non parafrasabili. Il giallo sfolgorante, la plasticità dei colori, rimangono veicoli di percezioni profondissime, che non possono essere tradotte.

Le parole della recensione lo convincono, sono un modo valido di “tradurre l’opera”, ma in quanto semplicemente la descrivono, non la spiegano. Ne citano gli elementi plastici, senza costruire logiche proposizione sul senso del quadro, cosa che appunto sarebbe “insensata”, un vano esercizio di retorica.

L’illuminazione che colpisce Bergotte riguarda “l’incommensurabilità tra verbale e visivo, l’irriducibilità della visione alla nominazione” (Carboni, 2002) che però non si deve configurare come

“un problema da risolvere. [...] esperienza aporetica, ma non per questo declinabile così come si potrebbe declinare un invito. Non per questo impercorribile, se è vero che talvolta, proprio l’aporia, l’assenza di via, è l’unica esperienza possibile” (ibidem).

Carboni afferma

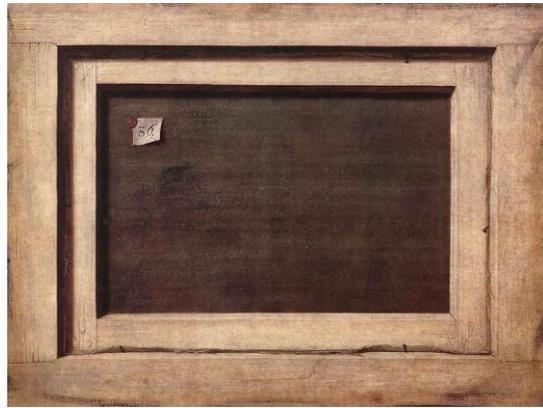
“domandandoci – come sempre tutti facciamo più o meno ingenuamente, ma come anche la critica e la storia dell’arte fanno – che cosa vuol “dire” opera d’arte, la si sottopone *ipso facto* ad un’autorità impropria, ad un regime discorsivo che non le appartiene. Nessun tentativo, quindi, di sintetizzare le differenze, di ricomporle in un progetto risolutivo. Occorre invece lasciare che emergano al discorso in quanto tali, cercando di tendere fino all’estremo limite la radicalità della quaestio, della ricerca. L’antinomia, diceva Cusano, è sempre la spia di un qualcosa di irrappresentabile (per questo, aggiungeva, è la vera via che conduce a Dio). Ma l’impossibile, questo irrappresentabile e questo enigma, dovrebbe venire assunto dalla critica come dimensione

operativa, produttiva: affiorare al limite della parola non tradito, ma custodito. La critica dovrebbe sapere in sé fare spazio alla lingua dell'Angelo, al potere del silenzio, al mutismo loquace con cui si confronta, e serbarlo nel cuore stesso del proprio (im)possibile dire. Che lo mostra distogliendosi in una sovrana disattenzione, custodendolo per quel che è: un solco di nulla, una piccola differenza” (ibidem).

Cosa dobbiamo ricercare, quindi, nell'opera d'arte?

La storia dell'arte, la critica, il loro commento e la loro descrizione rimangono utili e necessari strumenti di codifica di oggetti culturali, di costruzione di significati, oltre che di decodifica di elementi convenzionali, ma mai di elementi veramente profondi. Le percezioni prodotte rimangono solo postulabili, cercare di definirle è però più che lecito. Un gioco che riteniamo irrinunciabile, considerando il gioco come un'attività nobile e fondamentale.

4. Le opere d'arte: immagini senza parole



Cornelius Gijsbrechts, *Quadro girato*, 1670
Statens Museum for Kunst, Copenhagen

Per inciso, data l'importanza dell'opera d'arte che il nostro lavoro propone, andiamo a vedere il rapporto tra opera d'arte e parola.

Per cominciare distinguiamo, a partire da una espansione del discorso di Victor Stoichita sull'origine del quadro, le illustrazioni dalle opere d'arte pittorica, sulla base del fatto che le prime si accompagnano a un testo o comunque lo presuppongono o lo includono, mentre le seconde sono autosufficienti e tendono a rappresentare delle scene più o meno momentanee, magari momenti di una storia cui si allude, come per l'illustrazione, ma che rimangono pur sempre momenti, che nessun testo permette di prolungare oltre l'immagine.

Alle sue origini, il disegno dell'uomo non contemplava questa distinzione. Neanche in epoca medievale i confini erano così netti, ma via via iniziarono a delinearsi. A questo proposito Stoichita, osserva l'evolversi del quadro, in una fase storica che va dalle due date cardine del 1522, anno della rivolta iconoclasta

di Wittenberg e del 1675 produzione di Gijsbrechts di un quadro rovesciato.

Ciò che cambia è via via il soggetto rappresentato e la sua cornice, luogo cognitivo a metà tra opera e realtà, e quindi cambia il modo di concepire l'immagine pittorica.

In effetti, le scene rappresentate –soprattutto religiose – solo in un secondo momento queste vengono messe tra parentesi con una messa a fuoco degli elementi marginali del quadro, come le nature morte, i *marginalia* o *paraergon* che diventano protagonisti dell'immagine: “trasformando [...] il “fuori-testo” in quadro, Aertsen segna un momento fondamentale nella teoria dell'arte” (Stoichita, 1993).

Inoltre, se prima l'immagine era corredata da frasi, versi biblici che spiegassero le scene, anche se più che altro erano le scene a spiegare i versi, in un secondo tempo lo scritto scompare.

E' da questo punto in poi che io inizierei a distinguere l'illustrazione dal quadro pittorico, che tra l'altro avvia la sua storia entro cornice, con la necessità, secondo Stoichita, di marcare la distinzione tra finzione e realtà laddove i soggetti iniziano a mostrare ambienti esterni rispetto ai luoghi d'esposizione –una storia in cui lo statuto di cornice però non uscirà mai dal livello di problema e sarà continuamente messa in discussione ed elaborata, fino appunto al quadro girato di Cornelius Gijsbrechts e ai quadri dipinti sul telaio di Pablo Picasso .

Prima di questo passaggio, comunque graduale, e in effetti anche dopo, l'immagine pittorica ha comunque dovuto trovare degli espedienti che creassero narratività, ossia che restituissero, per vie traverse, la parola alla scena rappresentata.

In semiotica dell'immagine, Omar Calabrese si è occupato grandemente della questione della narratività in pittura.

Tra gli espedienti principali, la rappresentazione in sequenze, soprattutto negli affreschi delle chiese, la rappresentazione di elementi via via più decentrati scena dopo scena, l'uso del profilo nel ritratto, poi sostituito dalla frontalità, che appunto conferisce un senso di eternità, ma crea anche un rapporto diretto tra enunciatore ed enunciatario dell'atto pittorico. L'introduzione del tempo nel quadro passa comunque anche per altre vie, a seconda della necessità di conferire idee diverse di temporalità, come la puntualità, la duratività, l'eternità, l'intemporalità.

In conclusione, potremmo dire che l'opera parla da sé, che costruisce trame, storie, effetti spaziali che veicolano temporalità, effetti cromatici e mimici che restituiscono sensazioni.

Pur senza parole, l'opera è circondata dal discorso dei critici, dal commento dell'autore stesso, dalla sua riflessione, dalle sue basi logiche. Ma oltre a ciò resta l'ineffabilità della percezione, risultato della fondamentale componente umana del percepire le cose fuori di sé, attraverso immagini, e di esserne toccati, senza talvolta poterne realmente parlare.

Se l'illustrazione si accompagna al testo, alla parola, restando connessa al mondo logico-discorsivo, l'opera d'arte pittorica sfugge al verbale, si configura come una finestra per la percezione, sebbene possa avere dei rimandi narrativi dal punto di vista dei contenuti.

Il lavoro di Stoichita prende in considerazione diversi tipi di rapporto pubblico-immagine pittorica: Occhio sorpreso (lo spettatore si ritrova in una prospettiva diversa dall'opera

tradizionale e, guardando dentro le case degli altri, dal momento che l'opera comincia a rappresentare interni di case e scene quotidiane, ha l'impressione che anche il soggetto rappresentato sia sorpreso dalla presenza e dallo "sguardo indiscreto" dello spettatore; Occhio curioso (il pittore è attento all'ingranaggio intertestuale, costruisce quadri nei quadri e li riempie di allegorie e lo spettatore è colto, curioso di svelare gli ingranaggi); Occhio metodico (l'occhio dell'uomo della rivoluzione scientifica, attento a questioni di ottica, alla tecnica pittorica in quanto capace di riprodurre gli effetti visivi della natura e sempre più intenta a riflettere sul quadro stesso che comincia a essere oggetto stesso dell'opera, accompagnato dallo specchio e dall'artista che insieme al quadro entra dentro il quadro in quanto soggetto).

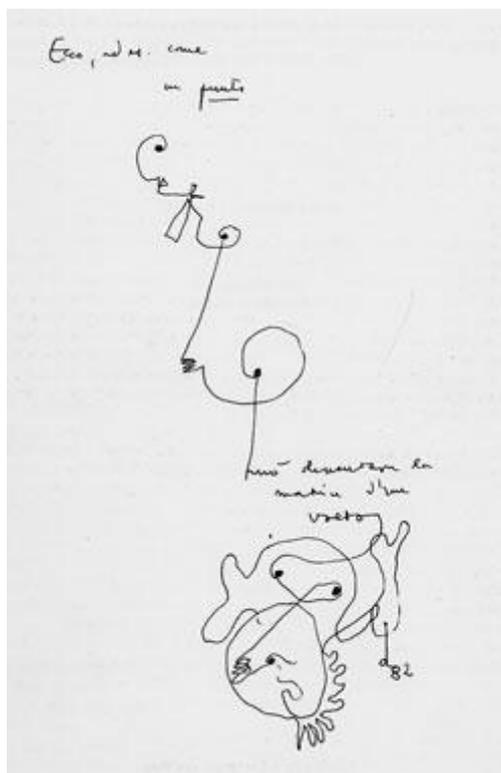
Noi aggiungiamo un altro modo di visione, che fa a meno della connessione con la logica e la metatestualità. La modalità di una percezione visiva che forse si avvicina più all'occhio curioso.

Oltre all'opera d'arte, abbiamo il caso delle immagini filosofiche, che se non fanno a meno delle parole, le superano, portando la ricerca filosofica allo stadio di percezione necessario e di cui è, in quanto disciplina, quasi sempre alla ricerca. Uno stadio di percezione pura e di intuizione cui l'immagine, non necessariamente artistica, può condurre.

Pensiamo a questo proposito al Nastro di Moebius.

Conclusione

La “contaminazione parola-immagine”



Gillo Dorfles, 1982, *“Ecco ad es. come un punto può diventare la matrice di un volto”*.

Gillo Dorfles scriveva che

“Un minimo di contaminazione tra parola e immagine, tra simmetrico e asimmetrico, tra minimo – appunto – e massimo non può realizzarsi che attraverso l’espandersi del segno verbale in un segno grafico che non ne sia l’equivalente, ma il proseguimento...”.

Proviamo quindi a uscire dal triplice specchio del pensiero discorsivo, del testo e della cultura, attraverso l’astrazione della

linea: dal disegno realistico, convenzionale ci abbandoniamo alla linea libera.

Di Dorflès ci è forse sembrato convincente il suo essere multiforme, artista, filosofo, critico d'arte, – come Ildegarda, del resto – il suo esprimersi su un concetto che lo interessava da più punti di vista, tra loro spesso contrastanti, riuscendo in qualche modo a uscire dal problema, senza rinunciare a nessuna delle visioni (di artista, di critico, di filosofo).

Wittgenstein ci ha parlato di impossibilità di un linguaggio privato. Se non ci si può esprimere a parole, si può davvero fare col disegno, con la pittura, con la musica? Neanche questo per lui è in realtà possibile. Infatti, i prodotti artistici, che sembrano essere paradossalmente l'espressione dell'ineffabile, non sono che illusioni. Ma a loro volta sono ineffabili.

E se invece avessimo proposto a Wittgenstein dei disegni sconnessi logicamente, immediatamente connessi alle nostre percezioni interiori, forse avremmo fatto centro?

La linea libera e vagante che abbandona la parola e diviene immagine, può forse essere la soluzione all'inesprimibilità dell'interno?

In realtà, non avremmo altro che una esternazione incomprensibile a tutti coloro che non siamo noi. L'impossibile missione si perpetuerà ancora come tale, anche esterne le percezioni non potrebbero servirsi del linguaggio convenzionale e della logica, e se trasformate in disegno, comunque non sarebbero forme del mondo e quindi non sarebbero conoscibili.

Un passo però almeno sarebbe compiuto, nella manifestazione e nell'accettazione dell'ineffabilità e dell'inesprimibile che freme

dentro di noi, che rimane tale, anche nella sua espressione illogica, ma che diventa percezione finalmente accettata nel mondo del nome, senza che si pretenda però di nominarla.

D'altro canto, dobbiamo capire se abbia senso continuare a ricercare un "nome della percezione", ossia, assecondare la necessità di definire le percezioni – laddove già il concetto stesso di "percezione" fa uso di un nome convenzionale, su cui tutti convengono, comprendendo che quel qualcosa di profondo che è in noi e che in noi viene suscitato sia inesprimibile.

Forse dobbiamo allentare –ma non eliminare! –questo eccesso di razionalità, questa "appercezione", che, in quanto "percepire di percepire", ostacola una percezione immediata dell'arte e della vita.

Prendiamo ora in considerazione un saggio di Malevič – artista il cui pensiero è per molti versi considerato affine a quello di Wittgenstein – *"Il Suprematismo, ovvero il mondo della non rappresentazione"*(1920).

Egli infatti, riprendendo e contemplando la sua frase già citata all'inizio della tesi, scriveva che"[...] l'errore dell'uomo è quello di credere che, dando un nome ad ogni cosa possa venire a capo della Natura, mentre solo l'esperienza pittorica "suprematista" - rappresenta il Nulla in risposta alla totalità divenuta domanda".

Possiamo accettare l'arte astratta come soluzione?

Ogni problema è risolto se la figura scompare e non ne restano che i tratti astratti? Abbiamo risolto il "problema del visivo ineffabile" rendendolo davvero, figurativamente, ineffabile, in quanto illogico?

Questa sarebbe una via di fuga laterale, mentre a noi interessa affrontare il problema, a livello storico, culturale, antropologico, se pure aporetico.

Direi che piuttosto c'è nell'astrattismo l'affermazione di una incomunicabilità portata all'esito estremo, e non una forma positiva di comunicazione.

Per l'autore c'è solo il Nulla, come testimonianza dell'incomunicabilità di una risposta la cui domanda è formulata in parola.

Sarà anche un Nulla, ma sempre arte rimane, anche quella proposta da un pittore che la definisce un Nulla. Questo Nulla è comunicato comunque da un supporto abile a comunicare, l'arte, che è una forma che potremmo definire di "linguaggio silenzioso".

Nell'impossibilità di trovare una risposta definitiva, non dovremmo forse fermarci di fronte al limite, né cercare di aggirarlo, ma apprezzarne l'aspetto, la sua carica che ci scuote. Nell'arte vediamo configurarsi la massima espressione di questo limite, che non va inteso come momento negativo e fallimentare, ma come fondamentale punto di passaggio da cui scrutare l'abisso, se vogliamo, senza pretendere di poterne poi parlare, ma senza rinunciare a farlo, senza illuderci di riuscirci, e senza soffrire di non poterlo afferrare.

Se riprendiamo Wittgenstein, possiamo convincerci di non essere in realtà di fronte a un problema che necessita di una risposta, infatti "la risoluzione del problema della vita si scorge allo sparir di esso" (T 6.521).

Avviandoci alla conclusione, proviamo a rispondere alle voci scientifiche che fondano le basi dell'antropologia cognitiva, in particolare alle neuroscienze e alla neuropsicologia cognitiva, secondo le quali vi sarebbero nell'uomo due percorsi mentali per l'elaborazione dell'informazione, la percezione visiva finalizzata all'azione e la percezione visiva finalizzata al riconoscimento.

Vi sarebbero “due vie visive interconnesse” (Lusini, 2008): una dorsale (percezione per agire) e una ventrale (percezione per riconoscere).

Da quanto, invece, abbiamo detto fin qui, è più che evidente che non crediamo nell'esistenza di queste due sole facoltà o finalità nella percezione specificamente visiva.

Nell'immagine che ci si è posta come strada per l'espressione di porte per la percezione, non possiamo vedere una limitata e limitante via per l'azione o per il riconoscimento. Non cerchiamo necessariamente un referente nell'oggetto mondano, cui l'immagine, in questo caso artistica, ci spingerebbe.

L'immagine artistica ci porta a un livello di percezione che va aldilà del mero riconoscimento razionale di oggetti del mondo.

Attraverso la proposta di Dorfles, concludiamo la nostra tesi con un'Immagine non liquidata, ma semplicemente liberata da una razionalità cui non dobbiamo comunque opporci.

Esploriamo il limite tra dicibile e indicibile, accettandolo come punto d'incontro tra razionale e irrazionale, tra ragione e metafisica, approdante a uno stato artistico, quasi mistico. In questo conflitto tra immaginazione e fantasia artistica da un lato, e ragione dall'altro, non possiamo rinunciare del tutto al nostro logos, è il nostro cervello a funzionare in tal modo. Un po' di

logos ci sarà sempre, come pure un po' di libera, insensata espressione. Ci sarà un po' di percezione, e ci sarà un po' del suo desiderato nome.

Bibliografia

Abbagnano N.,

2003, *Storia della filosofia, la filosofia moderna e contemporanea: dal Romanticismo all'Esistenzialismo*, UTET, Torino.

Arnheim R.

1974, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Einaudi, Torino.

Bourdieu P.,

2005, *Le regole dell'arte, genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore. Milano.

Bruner J.,

1983, *Saper fare, saper dire, saper pensare*, Armando editore, Roma.

Burke P.,

2002, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma.

Calabrese O.,

2006, *Come si legge un'opera d'arte*, Mondadori università, Milano.

1985, *La macchina della pittura*, Laterza, Roma-Bari.

Carboni M.,

2002, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Jaca book, Milano.

Cioffi e Luppi, Da “Wittgenstein, Il Tractatus logico-philosophicus”, scaricato il 14/05/13 in <http://it.scribd.com/doc/122611277/Wittgenstein-Cioffi-Luppi>

Dante U.,
2002, *L'utopia del vero nelle arti visive*, Meltemi editore, Roma.

Di Monte M.G., a cura di,
2006, *Immagine e scrittura*, Meltemi editore, Roma.

Di Napoli G.,
2004, *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*, Einaudi editore, Torino.

Fiedler K.,
1876, *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa*, (Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst), in Fiedler
2006.
2006, *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Aesthetica, Palermo.

Fulciniti F., Wittgenstein e il problema dell'immagine, scaricato il 10/05/13 in <http://digilander.libero.it/fiore.fulci/file/WITTGENSTEIN%20E%20IL%20PROBLEMA%20DELL.pdf>.

Ginzburg C.,
1998, *Occhiacci di legno, Nove riflessioni sulla distanza*,
Feltrinelli, Milano.

Gibson J. J.,
1999, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il Mulino,
Bologna.

Härle Clemens-Carl (a cura di),
2005, *Ai limiti dell'immagine*, Quodlibet, Macerata.

Lancioni T.,
2001, *Il senso e la forma*, Esculapio, Bologna.

Linguiti A.,
2004-5, *Immagine e concetto in Aristotele e Plotino*, in “Incontri
triestini di filologia classica” 4, pp. 69-80.

Lusini V.,
1999, *La rappresentazione figurativa tra arte e antropologia
cognitiva*, in “Annali” della Facoltà di Lettere e Filosofia
dell'Università degli Studi di Siena, vol. XX, pp. 299-321.
Anche in M. Squillacciotti (a cura di), *La parola e
l'immagine. Saggi di antropologia cognitiva*, Quaderno n.
1, Laboratorio di Didattica e Antropologia, Università
degli Studi di Siena, 2000, pp. 65-87 e in Arlian –

Laboratorio di Arti e Linguaggi in Antropologia,
all'indirizzo: <http://arlian.media.unisi.it/documenti.htm>.

2001, *Per uno studio cognitivo della figurazione*, Protagon
editori toscani, Siena.

2008, *Quattro lezioni di Antropologia Cognitiva*, in Arlian –
Laboratorio di Arti e Linguaggi in Antropologia,
all'indirizzo: <http://arlian.media.unisi.it/documenti.htm>.

Lucente T.,

2009, *Il potere alchemico della scrittura in Ildegarda di Bingen*,
in “Annali” della Facoltà di Lettere e Filosofia
dell'Università degli Studi di Siena, vol. 30, pp. 73-96.

Marazzi A.,

2010, *Antropologia dei sensi. Da Condillac alle neuroscienze*,
Carocci, Roma.

Montomoli R.,

2011, *La struttura del pensiero creativo*, Genesi editrice, Torino.

Niccoli O.,

2011, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle
immagini*, Editori Laterza, Roma-Bari.

Northrop Frye,

1993, *La letteratura e le arti visive e altri saggi*, Abramo editore,
Catanzaro.

Polacci F.,

2012, *Sui collages di Picasso*, Il Mulino, Bologna.

Sennett R.,

2008, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano.

Squillacciotti M.,

2000, *La parola e l'immagine. Saggi di antropologia cognitiva*,
Quaderno n. 1, Laboratorio di Didattica e Antropologia,
Università degli Studi di Siena.

2004, *LaborArte. Esperienze di didattica per bambini*, Meltemi
editore, Roma.

2007, *Colori riflessi. Tassonomie e pratiche sociali nelle "mola"
dei kuna di Panamà*, in M. Squillacciotti (a cura di),
Sguardi sui colori. Arti, Comunicazione, Linguaggi,
Protagon editori, Siena, pp. 83-102.

2010, *Lezioni di Antropologia Cognitiva*, in Arlian – Laboratorio
di Arti e Linguaggi in Antropologia, all'indirizzo:
<http://arlian.media.unisi.it/lezioni.htm>

Stoichita V.,

1993, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano

Wulf C.,

2006, *Homo pictor. L'immaginazione e la costruzione dell'umano*, Festivalfilosofia, Carpi settembre 2006, Fondazione Collegio San Carlo di Modena.