

Recensione:

Dominic Lopes, *Sight and Sensibility*, 2005

di

Valeria Giardino

valeriagiardino@libero.it



2R – Rivista di Recensioni Filosofiche – Volume 3, 2007

Sito Web Italiano per la Filosofia

www.swif.uniba.it/lei/2r

Dominic McIver Lopes, *Sight and Sensibility: Evaluating Pictures*, Clarendon Press, Oxford, 2005, pp. 224, \$55.00 .



In *Sight and Sensibility*, Dominic McIver Lopes presenta e discute la sua concezione delle immagini, con l'obiettivo di fornire gli strumenti necessari per la valutazione di rappresentazioni visive di varia natura. La motivazione per uno studio del genere muove dall'interessante considerazione di come negli ultimi due secoli si sia assistito ad uno sviluppo di tecnologie per la riproduzione di immagini – dalla litografia a internet – che ha costituito una rivoluzione vera e propria per il loro utilizzo, al pari di ciò che

l'invenzione della stampa ha rappresentato per la diffusione della scrittura. Lopes utilizza le metodologie di indagine della filosofia analitica per spiegare come le immagini possano essere considerate non solo come particolari rappresentazioni, delle quali va studiato il modo in cui si distinguono dalle rappresentazioni in generale, ma anche e forse soprattutto come oggetti che vengono abitualmente valutati negativamente o positivamente da un punto di vista estetico.

Nel libro vengono messe in evidenza due questioni principali: in primo luogo la necessità di una analisi della natura delle valutazioni estetiche, anche nel confronto con altri tipi di valutazione; in secondo luogo il chiarimento del modo in cui un'immagine viene 'guardata', riconoscendo in essa la raffigurazione di una certa scena. Per quanto riguarda il primo tema, che verrà sviluppato nel terzo, quarto e quinto capitolo del libro, Lopes discute ed elabora due assunzioni fondamentali: da una parte la tesi della valutazione pittorica ('pictorial evaluation thesis'), secondo la quale la valutazione di una immagine *in quanto* immagine fa riferimento, come vedremo, ad esperienze che sono legate sia all'immagine in questione che alla scena che viene in essa raffigurata; dall'altra, l'interazionismo estetico ('aesthetic interactionism'), ovvero la possibilità che le valutazioni estetiche di un'immagine, sebbene si possano distinguere da valutazioni ad esempio cognitive o morali, possano tuttavia implicare o essere implicate da valutazioni non estetiche di questo genere della stessa immagine. Per quanto riguarda il secondo tema, che viene sviluppato nei primi due capitoli, in modo da presentare lo sfondo per la discussione dell'interazionismo estetico, Lopes sostiene la tesi della mimesis ('mimesis thesis'), ovvero la concezione secondo la quale le immagini

richiamano esperienze della scena che raffigurano, e queste esperienze a loro volta richiamano in un certo modo esperienze delle stesse scene quando viste dal vero.

Nei primi due capitoli, Lopes, prima di mettere alla prova l'interazionismo già proposto nell'introduzione, presenta la sua concezione del vedere-in ('seeing-in'), chiarendo in che modo le immagini ne sono veicoli.

Nel primo capitolo, Lopes discute della tensione che viene a crearsi tra due delle sue assunzioni, la 'pictorial evaluation thesis' e la 'mimesis thesis', quando considerate insieme: da una parte dobbiamo considerare l'esperienza che facciamo da osservatori guardando l'immagine e che ci conduce a fornirne una valutazione estetica, dall'altra è necessario non dimenticare la natura mimetica delle immagini. La chiave per la risoluzione di ciò che Lopes chiama il 'puzzle' della mimesis sta nel riconoscere gli elementi che distinguono le esperienze del vedere-in da un lato e del vedere faccia-a-faccia ('seeing face-to-face') dall'altro. Con questo obiettivo, Lopes analizza il vedere-in. Innanzitutto, distingue tra *soggetto* dell'immagine (gli oggetti, le scene, o gli eventi che vengono raffigurati), *contenuto* dell'immagine (le proprietà del soggetto che vengono rappresentate), e *design* dell'immagine (le configurazioni in virtù delle quali l'immagine viene a raffigurare ciò che raffigura; queste configurazioni vengono riconosciute fra le altre proprietà visibili della superficie bidimensionale.) Il passo successivo consiste nell'indagine dell'interazione tra questi diversi elementi; Lopes prende in considerazione posizioni di altri autori quali Peirce, Gombrich e Wollheim, arrivando infine a difendere un pluralismo del vedere-in, che viene di fatto ad assumere diverse forme. Possono infatti esservi diversi casi. Il vedere-in può essere distinto e distinguibile dal vedere-il-design, oppure indistinguibile da esso, o ancora essere

illusionistico - e dunque portare l'osservatore ad avere esperienze degli oggetti rappresentati che siano indistinguibili dalle esperienze degli stessi oggetti quando visti dal vero, come nel caso del *trompe-l'œil* - o non-illusionistico. Un'analisi del genere permette di non assimilare il vedere-in al vedere faccia-a-faccia; ad esempio, solo nel primo caso è necessario considerare la relazione con il vedere-il-design, dal momento che nel secondo caso non esiste invece alcun design e alcuna superficie bi-dimensionale avente particolari proprietà. La scomposizione delle immagini in questi diversi elementi costituisce dunque un primo passo verso la soluzione del puzzle della mimesis. Elemento che emerge da questa discussione del vedere-in, ma non viene, come dirò più avanti, ulteriormente elaborato da Lopes, è il fatto che il medium pittorico sembra determinare una estensione e una elaborazione nella nostra capacità di riconoscere un certo oggetto *O* raffigurato nell'immagine.

Nel secondo capitolo del libro, Lopes procede nell'indagine del 'puzzle' della mimesis, prendendo in considerazione il modo in cui le rappresentazioni pittoriche, veicoli del vedere-in, vengono valutate da un soggetto. Molto spesso davanti a un'immagine un osservatore si trova infatti a provare una particolare emozione. L'autore si chiede quale sia il collegamento tra ciò che l'immagine esprime e la particolare emozione che è in grado di suscitare nell'osservatore, e analizza tre diverse risposte. La prima risposta è deflazionistica, e di fatto poco interessante: si assume che una scena, una figura o un design non siano in grado di esprimere nulla. La seconda risposta mette invece in campo il cosiddetto problema della persona mancante ('missing person problem'), attribuendo l'emozione putativamente espressa dalla scena a una persona che non viene raffigurata nell'immagine e che può secondo i diversi punti di

vista assumere le forme del creatore reale o ipotetico dell'immagine ('personalism') o dell'osservatore ('arousalism'). La terza risposta, che è quella preferita e difesa dall'autore, è infine che l'espressione da parte dell'immagine di una certa emozione non richieda l'esistenza di un soggetto a cui attribuire l'emozione in questione. Questa ultima teoria impersonale dell'espressione pittorica si basa su una rielaborazione delle 'contour theories' dell'espressione musicale o naturale, facenti capo a (Davies 1980; Kivy 1989); secondo queste teorie, ciò che conta è l'aspetto-da-espressione ('expression-look') che rimanda ad una certa emozione, e non l'emozione in sé. Anche i cani e persino gli zombie possono sorridere, sebbene non sia affatto detto che siano felici. In questo senso, Lopes sostiene una 'contour theory' dell'espressione pittorica: la configurazione fisica del design di un'immagine, o la figura o la scena rappresentate in essa, esprimono una certa emozione se e solo se possiedono un 'expression-look' che ha la funzione, in alcune circostanze, di comunicare l'emozione in questione. Ciò non toglie che una certa dose di 'arousalism' possa essere recuperata, e che cioè si riconosca come lo spettatore possa provare una certa emozione davanti ad un'immagine. Tuttavia, questa emozione non dipende da alcuna particolare caratteristica dell'immagine, ma unicamente dall'osservatore e dal suo rapporto con l'immagine.

Dopo aver presentato le caratteristiche del vedere-in e discusso la questione delle emozioni che le immagini sembrano esprimere, nel terzo capitolo Lopes mette alla prova l'interazionismo, trattando delle diverse valutazioni che si possono dare di un'immagine e della relazione che sussiste tra di esse. Le valutazioni estetiche sono tipi di rappresentazione; Lopes mostra tuttavia come non sia possibile distinguerle da valutazioni non estetiche se si sceglie di fare riferimento al loro oggetto: le valutazioni

estetiche non coincidono infatti necessariamente con valutazioni di oggetti di arte. Inoltre, sebbene esse possano essere definite come valutazioni che comprendono concetti attribuenti valore estetico, questa definizione non è sufficiente per la considerazione dell'interazionismo. Per questo motivo Lopes abbraccia un internalismo esperienziale: una valutazione estetica è caratterizzata dal fatto di avere un'esperienza come parte integrante. Secondo la sua definizione, valutare una immagine come F, dove 'F' sta per una proprietà qualsiasi – ad esempio 'insipida', o 'bella' – è una valutazione estetica *se e solo se*, quando è una valutazione accurata, (1) essere F sarebbe un (de)merito dell'immagine in questione; (2) l'esperienza di un osservatore dell'immagine in quanto F è almeno in parte costitutiva di (1); e (3) la valutazione in questione è un'esperienza che possiede lo stesso contenuto dell'esperienza dell'osservatore o è comunque garantita dall'esperienza dell'osservatore. Lopes discute in che modo l'internalismo esperienziale permette di distinguere le valutazioni estetiche da altri tipi di valutazioni, ma è allo stesso tempo abbastanza ampio da costituire una cornice efficace all'interno della quale ripensare antiche questioni quali la domanda relativa alla soggettività o alla oggettività delle valutazioni estetiche.

Negli ultimi due capitoli, Lopes mostra in che modo i domini delle valutazioni cognitive e morali non vengono in fondo a trovarsi così lontano da quello delle valutazioni estetiche. Platone ha sbagliato nel ritenere che le immagini non abbiano alcun vantaggio cognitivo, poichè esse invece estendono le possibilità del pensiero. Lopes distingue tra 'conoscenza riguardo' un'immagine ('knowledge about'), che ha che vedere con la sua natura di manufatto, 'conoscenza attraverso' un'immagine ('knowledge through'), che fa riferimento al contesto nel quale essa si inserisce, e infine

‘conoscenza in’ un’immagine (‘knowledge in’), che è ciò che è in questione nel dibattito tra autonomismo – secondo il quale la coincidenza tra meriti estetici e meriti cognitivi di un’immagine è comunque e sempre fortuita, e cognitivismo – una versione dell’interazionismo secondo la quale alcune valutazioni estetiche implicano o sono implicate da alcune valutazioni cognitive. Se per valore cognitivo si intende la capacità delle immagini di cementare o sovvertire virtù intellettuali, e se parte di questa capacità – quando la virtù intellettuale in questione è l’osservazione raffinata – è la capacità di suggerire esperienze di vedere-in, allora alcune valutazioni cognitive di immagini in quanto veicoli di vedere-in implicano o sono implicate da alcune valutazioni estetiche di immagini in quanto veicoli di vedere-in. Allo stesso modo, secondo Lopes, anche le valutazioni morali possono interagire con quelle estetiche. Le immagini sono infatti incontrovertibilmente obiettivi di valutazioni morali, poichè ciò che esse raffigurano può avere conseguenze di natura morale per la vita umana. Lo scopo di Lopes è quello di mostrare in che modo, se anche un’immagine non raffiguri un’azione morale, possa ugualmente avere un contenuto morale nel momento in cui insegna qualcosa. Le immagini sono “eye openers” (p.157): l’interazionismo risiede nel fatto che l’esperienza dell’osservatore di un certo valore nell’immagine è parte costitutiva di un suo (de)merito, sia esso estetico, cognitivo o morale.

Il tentativo di Lopes in *Sight and sensibility* è quello di analizzare un problema antico facendo riferimento a metodologie di ricerca analitica contemporanea. Le distinzioni e le analisi che vengono offerte nei vari capitoli offrono in molti casi una cornice utile ed efficace sia per la discussione e la rivalutazione della letteratura che per la considerazione della capacità delle immagini di suscitare nell’osservatore nuove

esperienze e determinate emozioni. Tuttavia, vanno sottolineati alcuni limiti nella sua indagine. Il primo limite della teoria di Lopes è che si ferma, come dichiara l'autore stesso, alla considerazione delle cosiddette 'representational pictures', ovvero immagini che raffigurino una certa scena, lasciando in questo modo fuori altri tipi di rappresentazione visiva. In secondo luogo, l'equilibrio tra teoria e considerazioni caso per caso che Lopes riesce nella maggior parte dei casi a tenere fermo, appare rompersi nella considerazione delle valutazioni morali, e nella forse troppo dettagliata presentazione delle illustrazioni della Divina Commedia dantesca e del loro contenuto morale, o del dibattito sulla questione del 'male gaze' della critica estetica di stampo femminista. La considerazione dell'interazionismo, molto efficace per quanto riguarda le valutazioni cognitive, non sembra a mio parere avere la stessa forza per quanto concerne l'analisi delle valutazioni morali.

Più in generale, si può affermare che Lopes nel presentare le sue teorie, pur non riuscendo a rispondere a ogni domanda riguardante antiche questioni quali l'esperienza estetica, il piacere estetico, i concetti estetici e le proprietà estetiche, voglia piuttosto fornire uno strumento e un punto di partenza definito per la loro discussione. Conclusione del libro è la constatazione di come le immagini promuovano il vedere-in, e di come esso sia un fenomeno dalle molte facce: una valutazione estetica di un'immagine in quanto immagine riconosce in essa un veicolo di una o più varietà di vedere-in, ed è questo, secondo Lopes, il potere e l'attrattiva essenziale delle immagini. Problemi aperti rimangono la natura del contenuto visivo che ci permette di riconoscere in un'immagine un certo oggetto *O* senza vederlo dal vivo – e dunque di avere un'esperienza estetica – e la comprensione dei meccanismi che portano da un certo

‘expression-look’ ad una certa emozione suscitata nell’osservatore. A mio parere queste aporie, che rappresentano per un verso il limite del lavoro di Lopes, ne costituiscono anche l’aspetto interessante e stimolante. L’autore stesso sembra essere di questa opinione, come appare dal suo ultimo commento sul quadro di Vermeer ‘*Donna con bilancia*’, immagine con cui si apriva l’introduzione e con cui si chiude il libro. La donna di Vermeer, dice Lopes, sa bene che si paga a caro prezzo ciò che ha più valore; allo stesso modo, il prezzo che l’autore paga in questo libro, ovvero quello di riconoscere l’estrema ricchezza delle immagini senza fornire una teoria pronta a rispondere a ogni questione relativa a esse, può dunque essere indicativo dei meriti del suo tentativo, in vista di un lavoro di ulteriore approfondimento. Infatti – queste le parole conclusive dell’autore – “si fanno progressi quando si sostituisce un problema con un altro problema” (“we make progress when we substitute one problem for another”(p.194)).

VALERIA GIARDINO
Dipartimento di Studi Filosofici ed Epistemologici
Università di Roma ‘La Sapienza’

BIBLIOGRAFIA

Davies, Stephen (1980), ‘The Expression of Emotion in Music’, *Mind* 89: 67-86.

Kivy, Peter (1989), *Sound Sentiment*, Philadelphia: Temple University Press.