

Poteri dell'immagine, potere delle immagini

Roberto Diodato

The article suggests to think imagination and image as topics to query the relationship between thought and reality. Image and imagination are viewed as an expression and a condition of the possibility of that aesthetic *logos* that allows the intentionality of the sense of the entity in his suchness, through the mental powers of the body. The article refers to some possible research lines using some examples in the field of video art and the hypermedia production for the problem of the relationship between image and word.

0. Credo che la questione dell'immaginazione sia circolarmente connessa alla determinazione della natura dell'immagine. Si tratta di chiedersi insomma se l'immagine sia questione di percettologia e psicologia razionale o di ontologia, e quindi se l'immaginazione sia riducibile a una facoltà, empirica o trascendentale, oppure sia relativa alla verità del mondo, della natura, di noi stessi ecc. Penso che questa prospettiva consenta di intenzionare la connessione tra poteri dell'immagine e potere delle immagini, problematizzando senza negarlo quanto in senso stretto, cioè limitatamente al campo del visivo, abbiamo appreso prima dal concetto benjaminiano di inconscio ottico e più di recente dalla distinzione tra *vision* e *visuality* proposta da Hal Foster¹: se la *visuality* indica l'aspetto della mediazione, tecnica, sociale, culturale, quale inscindibile dalle forme della *vision*, allora si tratterà di comprendere la condizione di possibilità di tale reversibile potere di "costruzione visiva del sociale" e insieme di "costruzione sociale del visivo", per usare l'espressione di Mitchell². Ora tale condizione di possibilità può certamente essere ricercata nell'ambito di una teoria trascendentale della percezione, e specificamente, se possibile, della visione, ma non credo che questo approccio possa più di tanto resistere alla diluizione nell'empirico, cioè a quella che potrebbe apparire una stravagante alleanza tra psicologia cognitivista e *visual studies*. Ipotizzo invece che la questione dell'immagine, e quindi dell'immaginazione e dell'immaginario vada giocata sul piano dell'ontologia a partire da oggetti strani, quali per esempio i corpi virtuali e le opere d'arte, per poi ritornare

¹ Cfr. H. FOSTER (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988.

² Cfr. W.J.T. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, :duepunti edizioni, Palermo 2009, soprattutto pp. 51-79.

sulla potenza immaginante del corpo che siamo. Mi limito qui a indicare alcune possibili aperture della questione.

1. L'essenziale funzione del corpo e del senso è connessa alla necessaria funzione dell'immagine. E' evidente: non si pensa senza immagini. Ora, se con ciò s'intende che ogni nostra nozione sia accompagnata da una certa immagine quale residuo percettivo, il fatto non è affatto evidente. Non possiamo quindi intendere il termine «immagine» come immagine sensibile: dovremo cercare di coglierlo a un livello di generalità tale da comprendere le immagini sensibili senza esaurirsi in esse, e da mostrarne la necessità. Sarà come trascorrere da un piano psicologico a un piano ontologico. Si tratta di un problema fondamentale, che potremmo chiamare, con Wittgenstein, problema della «raffigurazione logica». «Ci facciamo immagini dei fatti», scriveva Wittgenstein nel *Tractatus* (2.1), immagini che sono esse stesse dei fatti, immagini che sono e si rapportano a stati di cose, a enti (non essendoci, tra ente ed evento, alcuna differenza reale). Ora, cosa ha in comune l'immagine con l'ente, perché è capace di, e necessariamente deve, raffigurare l'ente? In che senso l'immagine “sta per” l'ente senza tradirlo nel suo significato? Si noti che la questione non si colloca sul piano della psicologia: l'immagine può non essere spaziale, ma deve sempre essere logica o, in altri termini, dev'essere un certo *sensu*, ancora non espresso in un concetto e in una proposizione. L'immagine è, per così dire, l'apertura stessa del significato intelligibile, o la sua condizione di possibilità, così che un fatto o un ente è pensabile poiché *possiamo* averne un'immagine. E' chiaro che qui la questione del riferimento non interessa. Interessa invece che per il corpo e i sensi il mondo si faccia immagine, e che l'immagine costituisca l'orizzonte del mondo aprendo e nascondendo insieme il mistero dell'essere all'intelletto. Com'è noto, il senso del mondo, la potenza genetico-creativa che lo pone e lo mantiene nell'esistenza, *l'esse ut actus essendi*, è testimoniato dal giudizio *de secundo adjacente* e non è concettualizzabile; ora, l'ente si traduce nell'immagine, nella quale convivono la determinazione, o l'essere *questo* dell'ente, e l'apertura dei significati molteplici e concettualizzabili. In tale situazione l'unico testo, per dir così, originale, che permette l'evento dell'immagine, che la rende traduzione del mondo, è *l'esse*, quell'*energia* che chiamiamo il divino quale potenza di posizione degli enti, o in altri contesti la natura naturante. L'immagine è qui l'intersezione tra ciò che non è concettualizzabile, ma che è la condizione di possibilità di qualsiasi concetto, col suo stesso essere disponibile all'intelletto, cioè, in altri termini, l'immagine accade come senso che rende possibili i significati determinati. Cercare quindi di pensare l'immagine, questo è un primo invito.

Pensare l'immagine significa: intuiamo l'intelligibile nel sensibile, ed esprimiamo quel semplice sguardo nei termini multipli di una costruzione immaginaria o di una definizione concettuale. Il “semplice sguardo” coglie l'immagine, e il termine immagine giustifica appunto la metafora dello sguardo, coglie il plesso dell'intelligibile che renderà possibile il discorso e del sensibile che testimonia *l'esse*. E apre lo spazio-tempo dell'immaginario. Si tratta di un punto cruciale: la traduzione dell'intuizione nel discorso; ora pensiero ed espressione sono eterogenei, il pensiero è, per dir così, multidimensionale e a centro diffuso: ogni suo punto, per dir così, è un centro, mentre l'espressione verbale, orale o scritta, è granulare e

lineare (questa eterogeneità costituisce uno dei maggiori problemi per l'intelligenza artificiale, che vorrebbe dare una descrizione fisico-matematica di entità semantiche). E' quanto emergerebbe anche dall'analisi di un qualunque vocabolario integrale d'autore, di uso reale nello scritto: l'ispezione accerterebbe anche quanto per altro verso appartiene al sapere del senso comune, cioè che ogni parola possiede un nucleo di senso generativo di molteplici e più specifici significati. Ovviamente il linguaggio verbale non è certo il solo modo di espressione del pensiero: il gesto, il tono della voce, lo stesso sguardo, operazioni essenziali nella strategia comunicativa di quanto resiste all'individuazione concettuale e verbale. Ora il linguaggio è dispersione dell'intelligibile, e in modo peculiare è traduzione nella dispersione di quanto non si può dire ma solo incontrare nell'unità del pensiero e del senso. L'essere si deve innanzi tutto incontrare; quando per far filosofia ci si serve solo dei concetti espressi dalle parole si rischia di cadere nei giochi di una concezione in senso lato "idealistica" della realtà. La condizione di possibilità del rifiuto del gioco dialettico è data dalla posizione sintetica di finito e infinito nell'intuizione dell'ente, che per sua natura permette l'esclusione di qualsiasi proiezione sulla totalità, cioè del percorso della dialettica. Ciò che è presente è l'ente, ma l'ente è presente grazie all'*esse*: L'*esse* non è una «maniera d'essere o un semplice stato» e tantomeno l'essere comune, bensì «energia, tensione», si impone e si scopre in quanto ragione di quell'esperienza che è la presenza dell'ente. Ora la presenza intuita dell'ente è immediatamente costituzione di distinzione, accadere di *questo*, riconoscimento di alterità e insieme di attività. Dignità del finito, in quanto è proprio l'*actus essendi* il sigillo dell'alterità e della irripetibilità.

2. Il paradigma creazionistico-genetico sopra evocato consente quindi di concepire in primo luogo che l'ente è *significabile* come immagine e soprattutto di concepire l'immagine stessa quale potenza *ontologica* espressiva³. Allora il mondo è "l'insieme delle immagini", nel senso che abbiamo primariamente rapporto con quello che chiamiamo mondo "per immagine", cioè attraverso una fonte virtuale, problematica e indefinita e quasi illimitata di determinazioni che si offre dinamicamente a selezioni e montaggi pertinenti. In tal caso noi stessi saremmo, per quanto riguarda il nostro rapporto percettivo-partecipativo-creativo col mondo, descrivibili essenzialmente come "potenza di immagine". Ma l'immagine di quell'immagine che è la creatura, cioè l'immagine prodotta dall'operatività artistica, accentua ulteriormente l'essere-di che le appartiene essenzialmente, ma declinato in modo non mimetico-descrittivo, bensì nella forma del rinvio dinamicamente e precariamente vitale all'invisibile, indeterminabile, impensabile; l'immagine *poietica* esalta così il suo esistere come frammezzo e limitata partecipazione all'atto, il suo essere potenza e virtualità, e diviene simbolo di una transizione, di un passaggio inquieto e pericolante *tra* nulla e essere.

³ In modi differenti hanno provato a pensare questo punto Bergson in *Materia e memoria*, Sartre in *L'immaginario* e Deleuze in *L'immagine-tempo*, testi che, soprattutto il primo, restano a mio avviso cruciali.

Credo che il cinema, nello specifico il cinema analogico del secolo scorso, abbia mostrato peculiarmente e precisamente questo senso dell'immagine poetica, concretando il tempo nello spazio di un perpetuo e istantaneo fuggire, in modo da rendere visibile quel precario e insistente contatto con il nulla che significa l'essere-immagine dell'ente (e viene dopo, anche se è molto rilevante, che essa sia insieme concetto e percepito, intelligenza ed emozione, e anche che costruisca un diverso sguardo e un differente sentire). Nell'immagine poetica si dà, in generale, lo sprofondamento del visibile nell'incidente, nel tempo quale memoria di un passato, vissuto o non vissuto, anche solo sognato o sperato, che ferisce per qualche incomprensibile ragione. Ciò può accadere anche nell'immagine cinematografica, ovviamente, ma non ne rivela la specificità, che riguarda piuttosto il rapporto tra movimento e tempo, percepito del resto fin dal primo avvento del cinema come singolare proprietà, tale da produrre una potente illusione primaria. Ora nel divenire spazio e tempo costituiscono un plesso, ed è questo plesso che l'immagine cinematografica mostra esemplarmente, il divenire come un internarsi dello spazio nel tempo, o un esplicitarsi della temporalità nello spazio. Ma in cosa consiste propriamente il divenire se non nell'annientarsi di quell'ente che è l'apparire di qualcosa? Si noti che l'affermazione di tale annientarsi è un plesso logico/fenomenologico; si dà un'esperienza che non può essere affermata diversamente: l'esperienza dello scomparire di qualcosa coincide con l'annientamento del suo apparire, in quanto, se ciò che appare può essere scisso dal suo apparire, l'apparire (*questo* determinato apparire) non può essere scisso da se stesso. L'esperienza attesta il divenire come annullamento, cioè la presenza del nulla nella vita, il «non essere che penetra nelle ossa dell'essere»⁴. Si tratta di un'esperienza comune, che talvolta, in relazione alla sua determinazione, accade così acuta nella sua irrimediabilità. Ora questa esperienza nel cinema è precisamente formalizzata, al punto da fare del cinema lo specchio della vita: nel cinema si dà precisamente lo scomparire irrimediabile dell'immagine, e in tale inabissarsi della singolarità dell'immagine nel nulla si dà il senso del divenire stesso. Appare non il nulla, ma l'annullamento, il margine che tiene essere e nulla legati alla storicità contingente della narrazione. L'immagine cinematografica perennemente trapassa, appartiene sempre al passato, non sta, e nel cinema *si vede bene* il significato ontologico di questo *non* stare; ma si tratta di un essere del passato produttivo: in taluni film la contingenza, l'essere sempre sull'orlo del nulla, si amplia fino a destrutturare l'effetto di realtà e appare senza meta, in altri produce una coerenza senza residui, in altri ancora apre esplicitamente il percorso che conduce al senso ontologico dell'immagine: mostra la forza e la forma del divenire, la fluidità dell'essere e quella metamorfosi incessante che è il reale.

Nel cinema insomma l'immagine si mostra sempre nel suo cadere, si mostra in quanto e poiché va nel nulla, e di rimbalzo ordina in qualche modo il caos, se è vero che il montaggio è consustanziale all'essere stesso del cinema in quanto immagine. Da questo elementare punto di vista il cinema si verifica come logos estetico, struttura originaria del sapere, esperienza che è sintesi di immediatezza logica e di

⁴ G. Bontadini, *L'attualità della metafisica classica*, in *Conversazioni di metafisica*, Vita e Pensiero, Milano 1995, t. I, p. 92.

immediatezza fenomenologica, logos sensibile che attesta la presenza di una negatività veramente altra rispetto al regime non solo della comprensione concettuale, ma della rappresentazione e della ragione. Quel senso comune estetico che precede, quale trascendentale, ogni sapere determinato, testimonia che la nostra esperienza originaria è essenzialmente doppia: esperienza dell'essere e del suo annullarsi, del sorgere dal nulla dell'ente e del suo dileguare nel nulla. E' esperienza che qualcosa sia in *immagine*, esperienza dell'*apparire* e quindi esperienza del sorgere: genesi, *physis*; esperienza che può anche essere terribile e perturbante ma che talvolta è esperienza del bello, del sublime, della grazia, e inaugura l'orizzonte del senso; e insieme esperienza dell'andar nel nulla: il fuggire delle cose, il loro spegnersi.

3. Riprendiamo ora la riflessione sul rapporto tra parola e immagine intrinseco alla parola: la parola è segno o suono, è quindi immagine non puramente mentale, in senso stretto come grafema o disegno del suono, ovvero come limite materiale e formale del suono, ma insieme designa uno spazio estetologico che non è propriamente immagine, distinguendosi per quel rapporto intrinseco con la forma logica per cui una classe rilevante dell'insieme "parola" fa cenno a qualcosa che l'immagine non può "dire" (per es. "il rosso"), così come l'immagine rende visibile qualcosa che la parola non può "mostrare" (per es. "questo rosso"). Perciò la parola è un'immagine visiva o sonora, che attiva un senso, anche se spesso non produce, propriamente, alcun significato. Ora è noto a tutti che l'introduzione della scrittura ha comportato mutamenti rilevanti di civiltà, che l'avvento della scrittura alfabetica ha probabilmente segnato la genesi stessa della mente filosofica, delle sue domande e dei suoi problemi, che l'invenzione e diffusione della stampa ha configurato il definitivo successo di questa "mente occidentale". La scrittura alfabetica è stata forse condizione di possibilità di pratiche definitorie e analisi logiche, e probabilmente ha contribuito a stabilizzare il flusso degli eventi costruendo o almeno confortando la credenza che la categoria della sostanza fosse il l'adeguato descrittore dell'esperienza di ciò che c'è. E' ovvio allora chiedersi se stia avvenendo una paragonabile mutazione oggi, quando la parola diventa immagine digitale e si intreccia all'immagine nel multimediale.

Non definisco il termine "multimedialità", limitandomi semplicemente a intendere per multimediale una forma scrittura elettronica, allo scopo soprattutto di comprendere se alcune condizioni elementari della parola alfabetica scritta si conservino in tale forma. Ora la scrittura informatica produce immagini sensibili in senso lato e ampio: immagini visive, sonore, in certi casi tattili e in futuro almeno olfattive. Tendenzialmente la medialità digitale si edifica come ecosistema (al punto che il classico significato di *medium*, da *medius* come luogo di mezzo, di incontro e scontro, di relazione e non primariamente di dispositivo o strumento, torna di attualità) e quindi la multi-medialità, intesa anche come rimediazione di una molteplicità di media tradizionali digitalizzati e fenomenizzati in analogico, sintetizza un ambiente percettivo multi-sensoriale che innesca processi di azione e reazione sensitivi, immaginativi e intelligenti. Si tratta complessivamente di una struttura relazionale che si caratterizza come incrocio di potenzialità ed esercizio di facoltà, che può avere vari livelli dipendenti soprattutto dal grado di immersività e

di interattività che consente. Ogni livello, per quanto sia difficile da distinguere con precisione, costituisce un ambiente specifico e deve essere studiato con accurata fenomenologia, in quanto rende possibile un certo, determinato tipo di esperienza; per restare agli aspetti poetici di superficie, altro è esaminare un testo ipermediale (e in quest'ambito altro è studiare un sito commerciale, blog, un videogame, un ipertesto narrativo...), altro un corpo virtuale propriamente detto.

4 Restando nell'ambito di un corpo-ambiente virtuale relativamente debole quale un testo ipermediale, notiamo che l'esperienza di fruizione, che è sempre esperienza temporale di una spazialità organizzata, non può essere studiata senza tener conto della componente ipermediale elementare, la presenza dell'immagine, fissa e in movimento, che si intreccia con la lettura (anche il suono è essenziale, ma qui non me ne occupo, includendolo superficialmente nella questione dell'immagine). Si tratta ovviamente di immagine digitale, cioè, allo stesso modo della parola, della fenomenizzazione di una scrittura informatica. Ora l'analisi della temporalità dell'immagine come tale è complessa, e compiuta questa si dovrebbe considerare la qualità del tempo propria dell'esperienza dell'immagine digitale che si intreccia nell'ipermedia alla narrazione ipertestuale, qualità del tempo mutevole in funzione dei tipi di immagini a cui l'esperienza dell'ipermedia dà accesso.

Si può notare al proposito che il tempo ipermediale non è sintesi tra temporalità della narrazione testuale e della narrazione cinematografica. La temporalità dell'immagine ipermediale è invece in qualche modo vicina a quella che Bazin faceva emergere dalla forma di montaggio di *Lettres de Sibérie* di Chris Marker, per cui «l'immagine non rinvia a ciò che la precede o la segue, ma lateralmente in qualche modo a ciò che ne è detto»⁵. A proposito di questa forma e dei suoi sviluppi Raymond Bellour commenta: «Non si tratta più solamente di parlare di immagine, né di parlare di implicazioni fra la banda audio e quella dell'immagine, il linguaggio-testo e l'immagine; ma piuttosto implicazioni che riguardano ora l'immagine ora il linguaggio, pensate direttamente una in rapporto all'altra in quanto materie»⁶. Forse il testo filmico rilevante da esaminare per accostarsi a una temporalità paradossalmente non cinematografica dell'immagine, un testo che propriamente sta sul limite di una doppia temporalità dell'immagine, è *Sans soleil* di Marker, che procede alla ricerca della forza dell'istante (ciò che si ama, che turba, che ferisce), che cerca l'accesso all'istante nel movimento, in un punto in cui coincidono spazio e tempo, evento e memoria. E' la temporalità dell'immagine elettronica, provata e raccontata nel film di Marker dal videoartista Hayao Yamaneko, che immette immagini nel suo sintetizzatore per trasformare il passato in presente: «Hayao – si ascolta nella parola-commento – chiama il mondo della sua macchina la Zona, in omaggio a Tarkowskij... Sostiene che la materia

⁵ Raymond BELLOUR, *A propos de Lettre de Sibérie* in *Le cinéma française de la Libération à la Nouvelle Vague*, in «Cahiers du cinéma», 1983, p. 180; cit. in *La doppia elica*, in *Le storie del video*, a cura di V. VALENTINI, Bulzoni Editore, Roma, 2003, p. 222.

⁶ BELLOUR, *La doppia elica*, cit., p. 222.

elettronica sia la sola che possa trattare il sentimento, la memoria, l'immaginazione».

Certo qui siamo ancora nell'ambito di una metarappresentazione: dispositivi che rappresentano dispositivi, linguaggi che illustrano linguaggi; una complessa scatola che non produce ancora un processo di rimediazione, bensì un racconto sulle condizioni di possibilità di un tale processo. Fornisce però un'indicazione importante: per iniziare a intendere la temporalità dell'immagine nel testo ipermediale conviene forse riferirsi alle peculiarità dell'immagine video-elettronica, che gode di una letteratura critica consolidata, e che può essere forse complessivamente compresa, almeno in teoria, come realizzazione di quella terza fase del montaggio che Ejzenstein nella *Teoria generale del montaggio* chiamava "montaggio audiovisivo". Spiega al proposito Pietro Montani: «per montaggio audiovisivo non dobbiamo affatto intendere la correlazione (magari anche ricca e complessa) della banda visiva con la banda sonora. Dobbiamo invece innanzitutto intendere – Ejzenstejn è chiarissimo su questo punto – il fatto che in questo tipo di montaggio gli effetti di senso del testo cinematografico si sprigionano a partire dalla correlazione come tale, cioè da quel rapporto – del tutto smaterializzato – che è lo spazio-tempo che si apre tra immagine e suono. O meglio, tra le molte modulazioni dell'immagine (la forma, il colore, il movimento, gli angoli di ripresa) e le molte modulazioni del suono (il rumore, la musica, la parola, il silenzio)»⁷.

5. Si noti però che il corpo-immagine virtuale comporta in generale rispetto all'immagine videografica un diverso grado di immersività ed è dotato di una specifica qualità di interazione, che chiamiamo interattività (la quale, almeno nel caso del corpo virtuale in senso proprio - che è un ibrido corpo-immagine e oggetto-evento - non è ontologicamente confondibile con quella interattività che è condizione dell'esistenza stessa di qualsiasi opera e "opera d'arte", e che in ogni caso va ispezionata nelle sue specifiche componenti e nei suoi peculiari effetti⁸). Per quanto concerne un corpo virtuale relativamente debole, come è il caso di un testo ipermediale, o se si vuole di un ipertesto multimediale, resta assai interessante, come ulteriore passo, l'esame dello specifico intreccio parola-immagine, che forse ancora non giunge, all'attuale stadio della tecnologia e quindi dei testi ipermediali esistenti, a produrre un vero e proprio chiasma; la direzione di senso è comunque chiara, e sarà da esplorare l'esperienza del tempo e dello spazio del chiasma parola-immagine, mutazione della forma del contenuto che le tecnologie informatiche rendono possibile

⁷ Pietro MONTANI, *Video e racconto*, in *Le storie del video*, pp. 191-192.

⁸ Si noti soltanto che l'interattività non è propriamente azione tra due sostanze precostituite, ma intervento sulla matrice che permette all'opera virtuale di esistere, e non solo di formattare il divenire estetico-noetico del fruitore, e perciò configura almeno potenzialmente uno spazio di contingenza, che andrebbe esaminato nelle sue condizioni di possibilità logico-fisiche.

fenomenizzare sul piano dell'espressione⁹. Quasi ovviamente la disamina teoretica delle condizioni di possibilità formali di tale esperienza (estetica, quindi corporea e intelligente insieme) richiama le celebri pagine di Brandi sullo schematismo kantiano, e la sua tesi sul collegamento nello schema dell'immagine con la parola; scriveva Brandi: «l'origine del segno, come dell'immagine, andrà cercata alla radice stessa del conoscere, appunto perché il divaricarsi dell'immagine come segno dall'immagine come immagine induce un ceppo comune, una disponibilità originaria, e uno stadio preconettuale della conoscenza. E' lo stadio che Kant definì nello schematismo trascendentale...»¹⁰. Lo schema come monogramma dell'immaginazione pura, o come *Bild-scheme*, per usare l'espressione heideggeriana ricordata da Brandi sarebbe allora il luogo in cui immagine e parola convivono in originaria unione; sarebbe, potremmo dire, il *logos*, qualora non lo si intenda in modo logicistico. Un approfondimento speculativo si renderebbe a questo punto necessario.

⁹ Sulla tecnologizzazione del piano dell'espressione cfr. A. ZINNA, *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Meltemi, Roma 2004, pp. 285-292; Zinna considera l'ipertesto una "scrittura a montaggio", e ciò gli consente di attirare l'attenzione in modo interessante sul rapporto con il *fare* da questa consentito: «prima di giudicare se si tratta veramente di una rivoluzione comparabile a quella che si è prodotta tra l'oralità e la scrittura – rivoluzione che permetterà agli antropologi di distinguere tra culture *orali*, *scritte* ed *elettroniche* – bisognerà interrogarsi sull'organizzazione del senso che deriva da un tale sistema d'informazione ... sarà necessario interrogarsi sulla direzione che prende la significazione nella complessità dei flussi degli oggetti-scrittura. Bisognerà studiare le conseguenze che derivano dall'avvicinamento progressivo tra l'universo del discorso e l'universo degli oggetti tra l'universo del *dire* e quello del *fare*», p. 289.

¹⁰ Cesare BRANDI, *Segno e immagine*, a cura di L. RUSSO – P. D'ANGELO, Aesthetica Edizioni, Palermo 1996, p. 11.