

Francesco Parisi (Università di Messina)

Fotografia e scienze della mente. Scenari possibili

1. *Il campo*

La contaminazione dei saperi che negli ultimi anni ha coinvolto gli studi tradizionalmente ritenuti culturali – e per questo appannaggio esclusivo di un certo tipo di indagine – ha ravvivato il dibattito portando inconsuete intromissioni e causato, talvolta, vivaci resistenze. Gli studi sull'immagine sono stati spesso caratterizzati da forti revisioni epistemologiche e da innovativi approcci, costituendo quasi un campo elitario di test concettuale. La ragione per cui questo è accaduto – e continua ad accadere – ha a che fare probabilmente con due motivi: il primo è che le immagini ci riguardano molto. Da migliaia di anni ingaggiamo relazioni sensoriali con questi strani prodotti che, al contrario delle lingue, sembrano rivolgersi universalmente a qualunque osservatore, suscitando di certo reazioni diverse, ma all'interno di una codifica percettiva pressoché uniforme¹. La seconda ragione è direttamente collegata alla prima: le immagini sono il prodotto estetico per eccellenza e l'estetica è, tra tutte le filosofie, quella elitariamente coinvolta nella spiegazione dei meccanismi sensoriali; come conseguenza le immagini sono state spesso usate come strumenti per investigare la visione *tout court*.

Le immagini sono oggetti che ri-presentano la realtà e attraverso tale ri-presentazione ci offrono spazi investigativi privilegiati da cui accedere ai meccanismi percettivi. Per queste due ragioni – e per altre che non si ha certo l'ambizione di riportare qui – le immagini possono essere considerate a buon diritto un prezioso oggetto di studio delle scienze della mente. Da quasi duecento anni, inoltre, le immagini sono cambiate: alla

¹ La letteratura di riferimento è semplicemente sterminata, si considerino, solo a titolo puramente esemplificativo: *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Raffaello Cortina, Milano 2009. Sul rapporto tra immagini e percezione visiva rimandiamo agli ormai classici: E. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 2011; D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 1993; R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1971.

millenaria tradizione pittorica si è aggiunta la molto più recente innovazione meccanica introdotta dalla fotografia e dal cinema. Lo scopo di questo lavoro consiste nel censire gli studi più significativi sul rapporto tra immagine fotografica e scienze della mente, sullo sfondo di un approccio estetologico e naturalista.

2. *Neuroestetica e fotografia*

L'approccio forse più noto e discusso degli ultimi anni al problema della relazione tra immagini e cervello è quello neuroestetologico². Seppur costituito da ricerche relativamente eterogenee, il comune denominatore di questi studi consiste nell'ambizione di riuscire a spiegare l'apprezzamento all'arte avvalendosi anche delle risorse offerte dalle neuroscienze cognitive. La neuroestetica ha avuto (e ha) un certo numero di seguaci e un altrettanto folto gruppo di detrattori: i primi ritengono che un approccio neuroscientifico non possa che arricchire il repertorio concettuale disponibile con cui comprendere l'esperienza estetica; i secondi ritengono invece che un simile apporto sia troppo riduzionista e incapace di cogliere aspetti della fruizione artistica che si possono rintracciare esclusivamente nell'interazione storico-culturale³.

Personalmente trovo il contributo neuroestetologico di assoluta rilevanza nel dibattito, sebbene vi siano delle problematiche da affrontare. Per chiarirle è opportuno selezionare, tra le tante «neuroestetiche» disponibili, quella che considero maggiormente incisiva, ovvero quella che si basa su un approccio *embodied* della cognizione⁴. L'idea di fondo è che nelle immagini – ma anche nella fruizione della danza, dove è possibile apprezzare maggiormente l'aspetto performativo – noi ci rispecchiamo fisicamente nelle azioni e nei gesti dei personaggi raffigurati grazie a un gruppo

² Si segnalano soltanto due articoli *review* che collezionano lo stato dell'arte della disciplina: A. CHATTERJEE, O. VARTANIAN, *Neuroaesthetics*, «Trends in Cognitive Sciences», 2014 (18), pp. 370-375; C. DI DIO, V. GALLESE, *Neuroaesthetics: a review*, «Current Opinion in Neurobiology», 2009 (19), pp. 682-687.

³ Cfr. C. CAPPELLETTO, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Roma-Bari 2009; A. PINOTTI, *Neuroestetica, estetica psicologica, estetica fenomenologica: le ragioni di un dialogo*, «Rivista di estetica», 2008 (48), pp. 147-168; L. PIZZO RUSSO, *So quel che senti: neuroni specchio, arte ed empatia*, ETS, Pisa 2009.

⁴ D. FREEDBERG, V. GALLESE, *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, «Trends in Cognitive Sciences», 2007 (11), pp. 197-203; B. CALVO-MERINO, C. JOLA, D. GLASER, P. HAGGARD, *Towards a Sensorimotor Aesthetics of Performing Art*, «Consciousness and Cognition», 2008 (17), pp. 911-922.

di neuroni, i neuroni specchio, che ci danno un accesso diretto al contenuto rappresentazionale. Sorvolo sulle obiezioni mosse a questo approccio che si fondano sull'impossibilità di ridurre a mera attività neuroscientifica l'esperienza estetica: non è mai stato così nelle intenzioni di nessuno degli autori. Tuttavia un possibile limite in questo disegno teoretico può essere rintracciato nella mancata distinzione tra ciò che caratterizza la percezione artistica rispetto alla percezione ordinaria. Non si capisce insomma cosa separi il godimento estetico dalla quotidiana routine percettiva, la *Ragazza con l'orecchino di perla* di Vermeer dalla modella del catalogo pubblicitario.

In realtà un contributo in tal senso è stato offerto proprio da Vittorio Gallese e Michele Guerra in un loro recente articolo⁵: partendo dallo studio di caso della percezione filmica, gli autori propongono di individuare questa distinzione in ciò che definiscono «simulazione liberata», ovvero la partecipazione empatica con l'entità osservata, ma liberata dai pericoli e dalle contingenze della vita reale. In altre parole l'apprezzamento estetico deriverebbe dalla possibilità di poter godere del coinvolgimento simulativo da una «distanza di sicurezza» che ci consentirebbe di accrescere la portata del coinvolgimento stesso.

Come si applica la neuroestetica alla fotografia? Lo studio di cui sono a conoscenza più vicino alla domanda appena posta è quello condotto da Aline Lutz e colleghi⁶. Nel loro esperimento i ricercatori si sono chiesti che differenza intercorre, da un punto di vista neurofunzionale, tra la percezione di immagini artistiche e immagini fotografiche, entrambe le tipologie raffiguranti corpi umani. Ai soggetti a cui venivano mostrate le immagini veniva chiesto se le persone raffigurate risultassero attraenti: rimandando all'esperimento per i dettagli procedurali, i risultati hanno mostrato che la percezione dei corpi in fotografia attiva in maniera esclusiva la corteccia prefrontale ventromediale, un'area altamente coinvolta, in realtà, in moltissimi compiti cognitivi complessi. L'ipotesi è che l'attivazione di quest'area sia dovuta al fatto che i soggetti in fotografia vengono riconosciuti come persone e ciò coinvolgerebbe maggiormente le aree deputate al giudizio personale, un giudizio che include preferenze di genere, di etnia, etc.

Lo studio appena discusso certifica un dato piuttosto prevedibile, e cioè che le immagini fotografiche innescano reazioni più prossime alla percezione ordinaria. Sarebbe interessante provare ad andare oltre, chiedendosi, ad esempio, quale fattore sia più incisivo tra il «dettaglio percettivo» e la

⁵ V. GALLESE, M. GUERRA, *Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies*, «Journal of Philosophy and the Moving Image», 2012 (3), pp. 183-210.

⁶ A. LUTZ ET AL., *Neurocognitive Processing of Body Representations in Artistic and Photographic Images*, «NeuroImage», 2013 (66), pp. 288-292.

«competenza mediale» dell'osservatore. A partire da queste considerazioni, qualche anno fa ho provato a impostare un possibile percorso di indagine per verificare se una risposta neuroestetica al dolore degli altri avvenisse non tra immagini artistiche e immagini non-artistiche – distinzione peraltro ormai quasi priva di senso – ma tra «tipi» di immagini⁷. I tipi di immagine in questione erano, nello scenario sperimentale ipotizzato, fotografie che rappresentano il dolore e immagini create a mano che fanno altrettanto.

Tra le tante risposte percettive analizzabili, l'empatia verso il dolore altrui ben si presta all'analisi neuroestetica perché è facilmente circoscrivibile funzionalmente, di conseguenza è facile dedurre dalle reazioni degli osservatori le eventuali differenze che intercorrono nella fruizione di diversi tipi di immagine. È intuitivo immaginare perché le fotografie, grazie alla loro apparenza, siano in grado di suscitare maggiori reazioni al dolore; ma cosa succedrebbe se ai soggetti si dicesse che le fotografie sono frutto di un'elaborazione digitale e che i disegni invece sono rappresentazioni di fatti realmente accaduti? Cosa accadrebbe, insomma, se si invertissero le consuete proprietà mediali delle immagini mediante informazioni aggiuntive? Le reazioni cambierebbero, accrescendo da un lato la risposta emotiva verso i disegni e diminuendo la medesima risposta verso le immagini fotografiche, oppure tale conoscenza non altererebbe la pregnanza del dato visivo?

Si tratta evidentemente solo di ipotesi, ma che ci dicono abbastanza sulla scarsa attenzione che si presta, nella preparazione dei *setting* sperimentali, alla distinzione tra differenti tipi di immagine. Generalmente si usano le immagini fotografiche come surrogati della realtà, per cui una reazione alle immagini fotografiche viene giudicata come una reazione che si avrebbe nella percezione ordinaria, mentre l'ambizione della neuroestetica, che riprende le consuete categorie di arte come arte pittorica, mira a spiegare il godimento artistico, non la percezione ordinaria. Di conseguenza una neuroestetica fotografica è molto più difficile da concepire sperimentalmente; la stessa distinzione che ho proposto poc'anzi è solo una delle possibili, ma non certo sufficiente a colmare un quadro già controverso in partenza.

⁷ F. PARISI, *Mind the Gap: Neuroaesthetics of Photographs*, «Cognitive Systems», 2012 (7), pp. 295-304.

3. *Filosofia della fotografia*

Per la concezione di una possibile neuroestetica fotografica, una serie di studi si è dimostrata particolarmente adatta. Si tratta di studi, etichettabili sotto il nome di filosofia della fotografia, che applicano i criteri della riflessione filosofica di matrice analitica per spiegare il funzionamento delle immagini fotografiche da un punto di vista estetologico⁸. L'adattabilità di tali studi deriva innanzitutto dalla costitutiva sensibilità della filosofia analitica alla trattazione dei problemi mediante uno stile argomentativo trasferibile all'ambito prettamente scientifico. La distinzione tra tipi di immagine⁹, la chiarificazione sul vedere protesico e il vedere ordinario¹⁰, l'atteggiamento cognitivo dell'osservatore¹¹, sono solo alcune delle questioni sollevate dagli autori del dibattito¹².

La filosofia della fotografia di matrice analitica, pur all'interno di un diversificato sistema di idee che coincide in larga parte con gli altri sistemi teorici che hanno affrontato la questione del fotografico, si concentra evidentemente su una questione principale: l'effetto che l'automatismo della produzione delle immagini produce nella mente dell'osservatore, ovvero le implicazioni cognitive derivanti dall'osservazione di una fotografia¹³. Sarebbe troppo lungo per le ambizioni di questa *review* approfondire la letteratura disponibile. Per il prosieguo della discussione basti sapere che nella relazione tra fotografia e scienze della mente che si sta cercando di tracciare, la filosofia della fotografia di matrice analitica gioca un ruolo prezioso, non solo (e talvolta non tanto) per la specificità dei singoli contributi, ma precisamente per il tipo di approccio epistemologico che la caratterizza. L'attenzione rivolta al ruolo dell'osservatore e la costitutiva attenzione verso le scienze dure, rendono la filosofia analitica della fotografia molto più versatile delle contemporanee filosofie continentali per un efficace adattamento epistemologico.

⁸ D. COSTELLO, D.M. PHILLIPS, *Automatism, Causality and Realism: Foundational Problems in the Philosophy of Photography*, «Philosophy Compass», 2009 (4), pp. 1–21.

⁹ L. PERINI, *Depiction, Detection, and the Epistemic Value of Photography*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 2012 (70), pp. 151–160.

¹⁰ K.L. WALTON, *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, «Critical Inquiry», 1984 (11), pp. 246–277.

¹¹ J. FRIDAY, *Photography and the Representation of Vision*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 2001 (59), pp. 351–362.

¹² Cfr. anche *Filosofia della fotografia*, a cura di M. Guerri, F. Parisi, Raffaello Cortina, Milano 2013.

¹³ Solo a titolo di esempio cfr. J. COHEN, A. MESKIN, *On the Epistemic Value of Photographs*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 2004 (62), pp. 197–210.

4. Ricordi protesici: fotografia e false memorie

Non sono soltanto la filosofia analitica o le neuroscienze cognitive ad occuparsi degli effetti che le immagini provocano sulla nostra cognizione. Da un quindicennio a questa parte un gruppo di psicologi sta cercando di comprendere gli effetti che le immagini fotografiche hanno sulla memoria a lungo termine e, più precisamente, su quel fenomeno noto in letteratura con il nome di false memorie. È emerso che le immagini fotografiche sono in grado di alterare significativamente il ricordo che abbiamo di un evento: anzi, le fotografie possono addirittura convincerci di aver vissuto un episodio della nostra vita che, in realtà, non è mai accaduto¹⁴.

Discuto qui soltanto l'esperimento che ha avviato, di fatto, la ricerca sull'argomento¹⁵. I soggetti dell'esperimento dovevano guardare delle foto della loro infanzia ricontestualizzate in uno scenario inventato, in questo caso una gita in mongolfiera. Per ogni soggetto venivano selezionate tre immagini di episodi realmente accaduti di relativa importanza (vacanze, compleanni), avvenuti tra i 4 e gli 8 anni di vita. Tra queste, una foto veniva digitalmente montata, insieme ad altre foto di familiari, all'interno di una fotografia prototipo raffigurante una mongolfiera. Raccolti i materiali, l'esperimento si sviluppava in due fasi: in una prima fase i soggetti osservavano le immagini, di cui due rappresentavano fatti realmente accaduti, mentre una rappresentava un falso episodio (la gita in mongolfiera). In una seconda fase, i soggetti venivano intervistati tre volte in un arco di tempo che andava dai 7 ai 16 giorni, al fine di sondare gli effetti della somministrazione delle immagini e dare il tempo al processo mnestico di creare eventuali false memorie.

Per essere certi di trovarsi di fronte ad una falsa memoria completa, i soggetti non dovevano semplicemente affermare di ricordarsi dell'evento, ma fornire ulteriori ricordi di quello stesso evento, che «non fossero raffigurati nell'immagine»; poteva capitare anche che i soggetti creassero una falsa memoria parziale, in cui dichiaravano la dubbiosa sensazione di aver partecipato o in cui elencavano i presenti, senza però ricordare l'evento in sé. Alla fine dell'esperimento, il 50% dei soggetti dichiarava di aver vissuto il falso ricordo, parzialmente o totalmente, ma la cosa altrettanto interessante è che tra la prima intervista e la terza si è assistito ad una sorta di progressiva legittimazione del falso ricordo:

¹⁴ Ho affrontato nel dettaglio questi aspetti in F. PARISI, *Ricordi protesici. Fotografia e false memorie*, «Fata Morgana», 2015 (25), pp. 257-262.

¹⁵ K.A. WADE ET AL., *A Picture Is Worth a Thousand Lies: Using False Photographs to Create False Childhood Memories*, «Psychonomic Bulletin & Review», 2002 (9), pp. 597-603. Cfr. anche R.A. NASH, K.A. WADE, R.J. BREWER, *Why Do Doctored Images Distort Memory?*, «Consciousness and Cognition», 2009 (18), pp. 773-780.

per fare un esempio, dei 10 soggetti che alla prima intervista avevano dichiarato di non ricordare niente, 5 di essi, alla terza intervista, provavano a recuperare il ricordo, mentre 2 soggetti che alla prima intervista recuperavano false memorie parziali, alla terza avevano sviluppato false memorie complete.

5. *Immagini enattive*

Il sistema di idee che si sta cercando di delineare in questo testo attraverso il reclutamento di diversi campi di indagine, mostra tutta la sua eterogeneità, riferendosi a settori scientifici spesso molto distanti fra loro. Tale eterogeneità è una preziosa risorsa e permette di cogliere le convergenze anche tra ambiti di saperi lontani tra loro. Una di queste convergenze è l'idea che i media siano delle estensioni del nostro organismo, ovvero degli elementi che non solo mediano il rapporto con la realtà, ma che estendano alcune nostre facoltà tramite un processo di estensione e incorporamento.

Nei *media studies* l'idea di estensione mediale si è diffusa soprattutto grazie al lavoro di Marshall McLuhan¹⁶: i media sono come estensioni del nostro organismo che regolano le condizioni di equilibrio fra l'individuo e l'ambiente circostante. Per quanto riguarda le immagini, un contributo in tal senso è stato offerto anche da Lev Manovic¹⁷, il quale sostiene che le immagini funzionano come estensioni visuali della nostra mente. O ancora, di particolare interesse il lavoro di Patrick Maynard, per il quale le fotografie sono come amplificatori della nostra immaginazione¹⁸. L'ambizione è quella di far coesistere un approccio genuinamente mediologico con uno cognitivista: si tratta in altre parole di verificare se il concetto di estensione – e il concetto ad esso complementare di incorporamento – possa essere analizzato assumendo una prospettiva che implichi il coinvolgimento delle scienze cognitive.

Attualmente un campo di indagine di impostazione cognitivista sta fornendo degli innovativi spunti di riflessione. L'enazione – questo è il nome dell'ambito a cui ci si sta riferendo – è un modello teorico di spiegazione

¹⁶ Per una panoramica sul concetto di estensione mediale corredata da uno studio di caso cfr. F. PARISI, *Corpi e dispositivi. Una prospettiva cognitivista*, «Fata Morgana», 2014 (24), pp. 45-56; cfr. anche *Il corpo tecnologico. L'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, a cura di P.L. Capucci, Baskerville, Bologna 1994; P. MONTANI, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffello Cortina, Milano 2014.

¹⁷ L. MANOVICH, *Visual Technologies As Cognitive Prostheses: a Short History of the Externalization of the Mind*, in *The Prosthetic Impulse*, edited by M. Smith, J. Morra, MIT Press, Cambridge (MA) 2005, pp. 203-219.

¹⁸ P. MAYNARD, *The Engine of Visualization. Thinking Through Photography*, Cornell Univ. Press, Ithaca 1997.

del funzionamento della coscienza che spinge a considerare la coscienza come un'attività dinamica che non riguarda soltanto il cervello, ma implica, costitutivamente, anche il corpo che si muove in un ambiente¹⁹. In altre parole, per la prospettiva enattiva, la coscienza non è qualcosa che accade esclusivamente nel cervello, ma che coinvolge l'organismo nella sua generale attività sensorimotoria.

Una diretta conseguenza dell'approccio enattivo della cognizione è che quest'ultima, proprio a causa del coinvolgimento dell'ambiente, si «estenda» fuori dal corpo²⁰. In parole povere l'assunto di base è che alcuni fenomeni di coscienza siano possibili sono grazie allo stabilirsi di una «relazione costitutiva» con strumenti tecnologici. È importante precisare la costitutività di questa relazione perché una delle critiche più forti al paradigma della mente estesa verte proprio sulla «causalità» della relazione e non sulla sua costitutività: i critici del modello enattivo sostengono dunque che anche se le tecnologie sono responsabili dell'insorgenza di specifiche esperienze cognitive, giocano pur sempre un ruolo causale e accessorio e non costitutivo e necessario. Nella prospettiva enattiva le immagini svolgerebbero un ruolo costitutivo per la nostra mente, permetterebbero cioè l'insorgenza di esperienze che altrimenti non avrebbero luogo.

Esistono poche ricerche in questo ambito²¹ ma il potenziale è enorme: molte delle cose a cui ho fatto riferimento meriterebbero molto più spazio di quanto sia stato concesso qui. Per alcuni di questi problemi si tratta di questioni decisive per l'intero repertorio concettuale delle scienze della mente. L'obiettivo di questo lavoro è consistito nel censire, per quanto possibile, gli studi che hanno posto al centro l'interazione tra immagine fotografica e mente umana, non solo attraverso la lente della filosofia e dell'estetica, ma anche attraverso la più definita lente delle scienze cognitive.

¹⁹ A. NOË, *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano 2010; *Enaction: Toward A New Paradigm For Cognitive Science*, a cura di J. Stewart, O. Gapenne, E.A. Di Paolo, MIT Press, Cambridge (MA) 2010.

²⁰ Il dibattito sulla mente estesa nasce in realtà all'interno del paradigma funzionalista con un articolo di Andy Clark e David Chalmers: A. CLARK, D. CHALMERS, *The Extended Mind*, «Analysis», 1998 (58), pp. 7–19. Tuttavia l'argomento della mente estesa sarà trattato qui da una prospettiva enattiva. Per una discussione sulla distinzione cfr. F. PARISI, *Enazione mediale. Esternalismo e teorie dei media*, in *AISC 2013. X convegno annuale. Scienze cognitive: paradigmi sull'uomo e la tecnologia*, a cura di A. Auricchio et al., NEAScience, anno 1, vol.2, 2013, pp. 183-189.

²¹ J. FINGERHUT, *Extended Imagery, Extended Access, or Something Else? Pictures and the Extended Mind Hypothesis*, in *Bildakt at the Warburg Institute*, edited by S. Marienberg, J. Trabant, De Gruyter, Berlin 2014, pp. 33-50.