

GOTTFRIED BOEHM

**ICONIC TURN.  
UNA LETTERA**

Basel, 1 febbraio 2006

Caro Tom,

non sarà forse che la «scienza dell'immagine» sta iniziando troppo presto a scrivere la propria storia, senza ancora sapere né che cosa sia né che cosa possa essere? L'incontro organizzato a Vienna da Hans Belting con l'intenzione di tracciare un bilancio provvisorio potrebbe essere interpretato in tal senso. Ma sarebbe un errore: più che dello stato dell'arte, infatti, in quell'occasione si è parlato di libri ancora da scrivere, di libri a venire. Per chiarire che cosa stiamo facendo, tuttavia, è pressoché inevitabile sollevare il fantomatico discorso relativo al *pictorial e/o all'iconic turn*, discorso che risale all'inizio degli anni Novanta e che solitamente concerne il tentativo di valutare *in actu* la legittimità del nostro lavoro scientifico. Da qui a interpellare noi due, che siamo stati i primi a far uso di quei termini, il passo era breve. La questione viene accolta con sentimenti misti, dal momento che di *turns* ce ne sono a bizzeffe – fanno parte del gergo e del marketing della scienza. Proclamata in tutta fretta, resta da vedere se questa nuova forma di interrogazione scientifica riguardi solo i materiali o anche le metodologie, e quale sia il suo effettivo valore. Il *turn* oscilla tra quello che Thomas S. Kuhn ha chiamato un «paradigma» e l'atteggiamento di una mossa retorica che ricorda la moda dell'autunno passato.

Stando così le cose, può essere forse opportuno corrispondere alla richiesta di delucidazioni che ci è stata rivolta e scrivere due lettere, da Basilea a Chicago e ritorno. Non ho intenzione di mettermi a discutere su questioni di priorità cronologica, anche perché è già perfettamente chiaro che tu ed io prendiamo le mosse da presupposti intellettuali diversi e ci poniamo finalità scientifiche diverse, ma siamo entrambi convinti che la questione delle immagini tocchi le fondamenta della cultura e ponga alla scienza

questioni del tutto nuove – questioni che entrambi consideriamo ineludibili. Quello dell'«immagine», infatti, non è affatto un nuovo tema; si tratta piuttosto di un modo di pensare diverso, capace di mettere in luce e di sfruttare le possibilità cognitive delle rappresentazioni non verbali.

A proposito di cronologia: questo scambio epistolare dovrebbe anche servire a mettere in chiaro che per molto tempo abbiamo lavorato ciascuno per conto proprio, in una reciproca indipendenza favorita dal fatto che nei primi anni di attività non ci conoscevamo neppure. Dopo aver letto i tuoi lavori e averti conosciuto personalmente, mi sembrò come se si fossero incontrati due esploratori che avevano attraversato lo stesso, ignoto continente dei fenomeni iconici e della visualità, con l'intento di porre qualche paletto e di dissodare un nuovo terreno per poi proseguire – come sempre accade nei racconti tipo «Calza di Cuoio» – ognuno per la propria strada. Cammin facendo, fortunatamente, non siamo rimasti soli: altri «pionieri» hanno lasciato la loro traccia, e l'epoca del lavoro «selvaggio» è finita da un pezzo. Il fascino dei nuovi orizzonti ha messo in moto molte teste, alimentando quel discorso «teorico» o «scientifico» che può dar prova di sé solo nel confronto dialogico e interdisciplinare.

### 1.

All'inizio, tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, il tentativo di approfondire il tema «immagine» fu davvero, per me, un lavoro assai solitario; ci tornerò in seguito. Una volta acquisite competenze sufficientemente solide, tentai di rompere il mio isolamento progettando un'antologia di scritti – *Was ist ein Bild?* – che uscì nel 1994 per i tipi di Fink. Ci lavoravo dalla fine degli anni Ottanta e inizialmente doveva essere pubblicata all'interno della collana «Edition Suhrkamp» (yes 1494) già nel 1991. Volevo dimostrare l'esistenza – soprattutto in filosofia, ma anche nelle moderne pratiche artistiche – di un dibattito sotterraneo sullo statuto dell'immagine, dibattito che intendevo ricostruire e poi impiegare per i miei scopi. Tra le voci coinvolte c'erano quelle di Maurice Merleau-Ponty, Hans-Georg Gadamer, Hans Jonas, Bernhard Waldenfels, Michael Polanyi e Max Imdahl<sup>1</sup>.

Concepire l'immagine come paradigma non era tuttavia possibile senza definire, in una maniera o nell'altra, la sua relazione

---

<sup>1</sup> G. Boehm (hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994. Tra i contributi meno recenti rientrano anche quelli di Jacques Lacan, Meyer Schapiro e Kurt Bauch.

non solo col linguaggio in generale, ma anche con quella posizione filosofica dominante che veniva condivisa, seppur in modi diversi, dalla tradizione analitica e da quella continentale, e che Richard Rorty aveva tenuto a battesimo nel 1967 con la sua antologia dedicata al *Linguistic turn*<sup>2</sup>. Sembrava che tale posizione potesse tagliare le gambe a tutti i tentativi di portare avanti il discorso sull'immagine: l'obiettivo era dimostrare che anche le immagini sono conii della linguistica, o comunque rientrano in un sistema di segni universale. Questa strada – tracciata da Peirce e Goodman, ma anche dalla semiotica francese – mi affascinava, ma tutto sommato non mi convinceva. E non tanto perché Jacques Derrida aveva già mosso un'interessante critica al «logocentrismo», concetto che può certamente applicarsi anche al tentativo, messo in campo dal *linguistic turn*, di considerare il linguaggio come istanza ultima della conoscenza; la cosa più importante era data dalle falle argomentative di quella posizione, che riconduceva tutto al linguaggio senza però essere in grado di dire da dove il linguaggio stesso trasse la stabilità propria di un fondamento teoretico. Sempre dal linguaggio? Oppure da un riferimento diverso ed esterno che tiene conto del fatto che il linguaggio si inserisce in processi sociali, culturali o antropologici? In tal caso, però, dovrebbe essere possibile dimostrare un'intrinseca figuralità del linguaggio – un punto, questo, su cui aveva già riflettuto Ernst Cassirer esaminando il concetto di «deixis»<sup>3</sup>.

La filosofia del Novecento è segnata da innumerevoli tentativi di formulare una «critica» del linguaggio e di fondare la generazione del senso negli atti intuitivi (Husserl), nei processi dell'eserci (Heidegger) o in quelle indefinite somiglianze di famiglia tra concetti che emergono nella prassi del gioco linguistico (Wittgenstein). Detto altrimenti: l'*iconic turn* non si basa su un'opposizione fondamentale rispetto al *linguistic turn*, ma prende atto del rivolgimento argomentativo operato da quest'ultimo e lo porta avanti. La svolta iconica è una conseguenza della svolta linguistica e si mantiene fedele a quella prospettiva che non volevo abbandonare e che rinvia, per dir così, al *turn* di tutti i *turns*, cioè alla rivoluzione copernicana che Kant rilesse e pose a fondamento del proprio

---

<sup>2</sup> [R. Rorty, *La svolta linguistica* (1967), tr. it. di S. Velotti, intr. di D. Marconi, Milano, Garzanti, 1994.]

<sup>3</sup> E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche. I: Il linguaggio* (1923), tr. it. di E. Arnaud, Firenze, La Nuova Italia, 1961, pp. 175 sgg.

lavoro critico<sup>4</sup>: la riflessione sulle condizioni della conoscibilità rappresenta il punto di partenza irrinunciabile per qualunque scienza che voglia evitare l'accusa di scarso rigore e oggettivismo ingenuo.

Alla trascendentalità della coscienza elaborata da Kant era da tempo subentrata quella del linguaggio, che alla luce dell'*iconic turn* dovrebbe estendersi alle condizioni della raffigurazione in senso lato. Si dimostrò che il pensiero strutturale della linguistica e il continuo richiamarsi alla superiorità comunicativa del linguaggio verbale avevano portato a un restringimento di quello che la filosofia antica designava con il termine «logos», concetto ampio e complesso che oltre ai discorsi non abbracciava ancora le immagini, certo, ma i numeri sì, e che in generale tendeva ad aprirsi ad atti generatori di senso. Intendere l'immagine come «logos», come atto generatore di senso: fu questa visione di un logos non verbale, di un logos iconico a spingermi ad attribuire al rafforzamento dell'interesse per l'immagine – o meglio per le immagini – un significato paradigmatico, e a parlare dell'*iconic turn* come di un progetto dalle ampie prospettive. Com'è che le immagini generano senso? È questa la domanda che mi guida – una domanda che ovviamente pone evidentemente l'accento innanzitutto sull'artefatto, ma che chiama sempre in causa anche l'interazione con il fruitore in un determinato contesto<sup>5</sup>.

## 2.

Con ciò abbiamo accennato agli aspetti teoretici del progetto. Per uno storico dell'arte educato alla filosofia quale io mi considero, però, l'esigenza principale non è intervenire nei dibattiti filosofici accademici, bensì formulare le domande che scaturiscono da un'intensa frequentazione dell'arte e dalla prassi storico-artistica stessa. Chi conosce il fascino delle immagini, chi ne ha contemplate e analizzate tante, dispone di quello che potremmo chiamare un senso iconico e sa con *certezza* che esiste una sorta di *intelligenza*

<sup>4</sup> Si veda in particolare la prefazione alla seconda edizione della *Critica della ragion pura*. Sulla genesi della «formula del mondo copernicana» si veda H. Blumenberg, *Die kopernikanische Wende*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1965. Ho tentato di trasporre i risultati di questo lavoro nell'ambito delle arti visive con il saggio *Eine kopernikanische Wende des Blickes*, in *Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, Göttingen, Steidl, 1995, pp. 25-34.

<sup>5</sup> Tra i miei saggi, quelli in cui l'accento cade sull'osservazione sono *Bildsinn und Sinnesorgane*, «Neue Hefte für Philosophie und Sehen» 18-19 (1980), pp. 118-132 e *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, «Internationale Zeitschrift für Philosophie» 1 (1992), pp. 50-67.

*iconica* che fa sì che gli artisti riescano a emanciparsi dalla predittività del linguaggio, dei testi canonici o di altri appigli mimetici e a fondare *evidenze di tipo specifico*, anche quando si tratta proprio delle tradizionali immagini narrative che ripercorrono episodi biblici, mitologici o storici. L'arte astratta non è l'unica ad aver prodotto un senso che non trova riscontro in alcun modello reale e va anzi ben al di là della realtà conosciuta. Ma come si giunge a questa esposizione di significato che fa a meno del linguaggio? Su che cosa poggia, come funziona? Di tutto ciò sappiamo ancora troppo poco, e anche quel poco risulta inopinatamente impreciso.

A mio avviso il miglior punto di partenza per un'indagine che voglia condurre a nuovi risultati sta certamente nell'ordine immanente e nella riflessività delle immagini stesse, la cui ricchezza e il cui potenziale metamorfico storico-culturale oppongono un'invincibile resistenza a precipitose generalizzazioni. Mi sarei potuto aspettare che tu avessi in mente qualcosa di simile nel parlare di «pratiche rappresentazionali immanenti»<sup>6</sup>. Per quanto riguarda la prassi concreta, l'esistenza di questo senso genuinamente iconico è data per assodata: milioni di uomini non andrebbero al museo a contemplare immagini se si accontentassero di ciò che già sanno o che già hanno sentito. Quello del riconoscimento è certamente un impulso umano potente e appagante, ma lo è anche quello della curiosità, che può venir soddisfatto solo varcando i confini del già noto. Per quanto concerne la riflessione metodologica e la storia dell'arte, invece, l'esistenza del senso iconico è stato ed è tuttora un affare assai problematico: i contrasti che danno voce allo scontro tra visibilità e dicibilità sono innumerevoli – dall'opposizione tra *connaissanceur* e antiquario a quella tra il metodo visuale di Wölfflin e quello pretestuale di Panofsky, per arrivare infine alla diversità delle posizioni attuali.

Dal punto di vista metodologico, l'*icono-logia* – lo dice già il nome – indicherebbe che cosa deve fare la storia dell'arte in quanto scienza: comprendere ed esporre il logos dell'immagine nel suo specifico significato, riconducendolo a determinati condizionamenti storici e percettivi. Come tu stesso hai dimostrato nel saggio sul *pictorial turn*<sup>7</sup>, Panofsky si è appropriato dell'antico concetto

---

<sup>6</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1994, pp. 14-15, nota 10.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 28: «Quella di Panofsky è un'iconologia in cui l'*eikon* è completamente assorbito dal *logos*», un'iconologia cui tu contraponi il tentativo di «indagare il modo in cui le immagini rappresentano se stesse» (p. 24).

di «iconologia» e lo ha sottoposto a una rilettura ancor oggi decisiva, spostando l'equilibrio dalla parte della testualità. L'«iconico» non si *sottrae* al linguaggio, ma se ne *differenzia*. Proprio come l'occhio, così anche l'immagine non è affatto innocente o immediata, ma è invece variamente correlata ai contesti di pensiero, genere sessuale, cultura, ideologia e discorso in cui vede la luce. Ciò non significa, ovviamente, che possa essere dedotta da questi contesti. Il «mio» è quindi un *turn* di critica dell'immagine, non di critica dell'ideologia.

È quindi la *storia* delle immagini a motivare la mia domanda («che cos'è immagine, e quando?»), e probabilmente anche la tua («che cosa vogliono le immagini?») <sup>8</sup>. Questa storia è andata incontro a un duplice, drammatico cambiamento che ha aperto la strada alla considerazione dell'immagine *tout court* in quanto «paradigma». Per prima cosa, a partire dalla metà dell'Ottocento il lavoro degli artisti è consistito anche nel tentativo di ridefinire e far emergere – in modi molto diversi – le condizioni del proprio stesso lavoro. L'avvento della fotografia e delle immagini in movimento accelerò il crollo di un vincolante sistema di generi che un tempo stabiliva a quali coordinate le immagini dovessero riferirsi, quali contenuti dovessero tematizzare, quali compiti culturali dovessero assolvere; e questo crollo costrinse gli artisti a chiedersi di nuovo che cosa dovessero essere le immagini, che aspetto dovessero avere. Da quel momento la critica e la negazione dell'immagine, il congedo dall'immagine, la fine dell'immagine e l'enfasi posta su un suo sempre nuovo inizio fanno parte di quel lavoro di riflessione sull'immagine portato avanti dagli artisti in quel grande laboratorio della modernità che ha inglobato gli atelier individuali.

Il Novecento ci ha posti davanti a una varietà di immagini tale da farci capire quanto sia giustificata e urgente la domanda: che cos'è un'immagine? E questa domanda si è fatta ancora più pressante sul finire del secolo, quando la tecnologia digitale ha dato avvio a tutta una serie di pratiche che hanno conferito all'immagine una flessibilità, un'onnipresenza e un'utilità mai viste prima. Col passare del tempo, l'immagine ha avuto sempre più peso nei processi comunicativi, riuscendo anche a rispondere, in parte, alla critica che la voleva certamente capace di rappresentare del sen-

---

<sup>8</sup> W.J.T. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005 [tr. it. parziale di S. Pezzano, *Che cosa vogliono le immagini?*, in A. Pinotti - A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009, pp. 99-133].

so, ma non di fungere da medium di un discorso sul senso stesso, di farsi cioè meta-istanza. L'affermarsi di metodologie basate sulla visualizzazione è un fenomeno del tutto nuovo, che ha spinto le scienze dure a conferire un ruolo centrale a processi cognitivi che impiegano mezzi iconici: nell'attività scientifica quotidiana l'immagine gioca ormai una parte che anche solo una generazione fa sarebbe stata semplicemente impensabile.

Il territorio dell'estetica, entro i cui confini si pensava che l'immagine si trovasse ampiamente a proprio agio, si è quindi allargato alla sfera discorsiva e cognitiva. L'arte è stata forse tradita? La preoccupazione cui questa domanda dà voce è stata motivo, negli ultimi anni, di alcune polemiche. A mio modo di vedere non si tratta affatto di mettere sullo stesso piano immagini tecniche e immagini artistiche, riducendo l'eminenza dell'esperienza estetica alla banalità di una produzione iconica votata all'uso. Tutto al contrario: chi è davvero interessato a reperire criteri di distinzione non può evitare di esaminare lo spazio dell'esperienza estetica tanto dall'interno quanto dall'esterno, prendendo in considerazione anche i diversi contesti storico-culturali. Altrimenti come potrebbe stabilire un confine, individuare una differenza? È proprio questo che volevano farci capire tanti importanti artisti del Novecento.

Che l'*iconic turn* non abbia dato un gran contributo all'analisi delle differenze estetiche lo concedo volentieri; che non sia in grado di farlo, invece, lo contesto fermamente. Sono emersi in primo piano altri aspetti: la riscoperta della storia della scienza intesa anche come storia di immagini e soprattutto la possibilità di riprendere le fila di dialoghi che per lungo tempo erano stati dati per finiti, come quello tra le facoltà e quello – non ultimo – tra scienze umane e scienze naturali. Questo mutamento prospettico è un effetto assolutamente decisivo dell'*iconic turn*. È qui che il concetto di «iconico» ottiene quell'universalità che prima non aveva. La lingua tedesca non distingue tra *picture* e *image*: *Bild* e *bildlich* coprono un campo semantico molto vasto, e il neologismo *ikonisch* non fa che sottolineare ulteriormente questa generalizzazione, dal momento che indica tanto un oggetto quanto un metodo e dà quindi un nome all'esigenza teoretica messa in campo dal *turn*. «Iconico» e «iconica» (termine ripreso da Max Imdahl, che ne ha fatto il suo marchio di fabbrica) non rinviano dunque in alcun modo all'*icon* di Peirce, inteso come segno iconico – cosa che potrà

risultare degna di nota per il lettore americano, che col pensiero peirciano ha una familiarità che manca a quello tedesco<sup>9</sup>.

### 3.

Era su queste cose che verteva l'antologia del 1994 *Was ist ein Bild?*, che includeva anche testi pionieristici meno recenti dedicati a questioni di storia dell'arte e filosofia e accomunati dal tentativo di comprendere il modo in cui le immagini *generano* senso e *convincono* noi fruitori. Di norma questo fatto viene dato per scontato, ma in realtà necessita di un chiarimento. Avevo iniziato ad accostarmi a tale problema – difficile perché trascurato con troppa facilità – in *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Portraitmalerei in der italienischen Renaissance*, pubblicato nel 1985; una prima versione del lavoro era già pronta nel 1972 e la presentai nel 1974, guadagnandomi l'abilitazione all'insegnamento della storia dell'arte presso l'Università di Heidelberg<sup>10</sup>.

La tesi alla base di questo lavoro è che tra il 1470 e il 1510 si sviluppò in Italia un nuovo tipo di ritrattistica in cui il personaggio raffigurato appariva come una sovrana grandezza. Visto che nella letteratura storico-artistica si parlava di ritratto «autonomo», sembrava appropriato riconoscere anche ai suoi soggetti la loro autonomia. In una prospettiva di storia delle immagini l'aspetto significativo era che si continuavano a rappresentare persone reali, sì, ma ora tramite i mezzi di una logica nuova, che rinunciava palesemente ad appoggiarsi a testi esterni. Parte della significatività dei personaggi ritratti da Antonello da Messina, Giovanni Bellini, Giorgione, Leonardo da Vinci e Raffaello stava nel fatto che

<sup>9</sup> «Iconica» è concetto che ho introdotto nel saggio *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in H.-G. Gadamer - G. Boehm (Hrsgg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1978, pp. 444-471, qui p. 464. Il progetto di Imdahl trova la sua massima espressione in *Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München, Fink, 1980, in part. pp. 84 sgg. e 99 sgg. Peirce è tornato più volte a riflettere sull'«icona», tenendola comunque sempre distinta dall'«indice» e dal «simbolo»; si veda ad esempio il primo capitolo della *Short logic* (1895), in *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, 8 voll., ed. by C. Hartshorne - P. Weiss - A.W. Burks, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1958, vol. 2, pp. 286-291, 295-296, 435-443 e vol. 7, pp. 555-558 [Boehm cita l'edizione tedesca *Kurze Logik*, in Ch.S. Peirce, *Semiotische Schriften*, 3 Bde., hrsg. v. Ch.J. Kloesel - H. Pape, Frankfurt a.M., Suhrkamp, Bd. 1, 2000, pp. 202-229, in part. p. 205]. In *Reason's rules* (scritto del 1902 raccolto in *Collected papers of Charles Sanders Peirce* cit., vol. 5, pp. 538-545) la suddetta differenza viene ulteriormente approfondita, e si afferma che «un'icona è una pura immagine, non necessariamente visuale» [Boehm cita l'edizione tedesca *Regeln des richtigen Rasonnierens*, in Ch.S. Peirce, *Semiotische Schriften* cit., vol. 1, pp. 409-430, qui p. 429].

<sup>10</sup> G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Portraitmalerei in der italienischen Renaissance*, München, Prestel, 1985.

essi si presentavano in determinati ruoli e atteggiamenti, ma senza mai voler incarnare un significato che li trascendesse. Per definire una persona nella sua autonomia, infatti, non ci sono concetti o espressioni verbali adeguate; quel che si può fare, invece, è *mostrare* con mezzi iconici che cosa sia un individuo. Il ritratto divenne autentica esplicitazione di un nuovo concetto storico di «uomo».

A quell'epoca, comunque, tutto ciò metteva in grave difficoltà la storia dell'arte, e in particolare quella direzione di ricerca orientata all'iconografia, abituata a servirsi del pretesto esterno come chiave interpretativa e a non tener conto della significativa evidenza intuitiva dell'immagine. Di certo c'era però che l'invenzione di un nuovo genere di presenza iconica delle persone s'inseriva in vario modo nel contesto storico dell'epoca. La differenza tra questo metodo da un lato e quello dell'iconologia o degli studi culturali dall'altro consiste nel fatto che l'analisi della logica iconica diventa punto di partenza per far emergere – questa volta sulla scorta di un ordine immanente all'immagine stessa – il contesto specifico. Dal mio punto di vista si tratta quindi di mettere in moto «la complessa interazione di visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuralità»<sup>11</sup> – per riprendere i termini con cui hai descritto il *pictorial turn* – a partire dall'ordine del visibile, per poi concentrarsi sulla differenza storica che l'immagine dischiude. Sviluppare una critica dell'ideologia o una contro-lettura di Panofsky tramite Althusser, come fai tu, mi pare invece un approccio troppo ampio.

Il suddetto studio rafforzò la mia ambizione di continuare a esplorare la logica delle immagini anche sotto il profilo teoretico. Fui spronato a procedere in questa direzione da Hans-Georg Gadamer, che mi aveva fornito gli strumenti filosofici di cui avevo bisogno e che desiderava – andando ampiamente controcorrente – che l'ermeneutica non si riducesse a un fatto di linguistica. Ciò sembra contraddire l'assai citata frase di *Verità e metodo* secondo cui «l'essere che può venir compreso è linguaggio»<sup>12</sup>. Per Gadamer il linguaggio era certamente una grandezza che comprendeva manifestazioni di senso simili a quelle messe in luce dalla musica, dal simbolo, dalla danza o anche dall'immagine. Incamminandosi lungo la strada di una rielaborazione di questi aspetti translinguisti-

<sup>11</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture theory* cit., p. 18.

<sup>12</sup> H.-G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1989, p. 542.

ci, Gadamer ha fatto alcuni passi avanti, senza però andare fino in fondo. La sua vera passione era indubbiamente l'interpretazione della poesia, mentre per parlare di altre forme d'arte non si sentiva abbastanza competente. Ero certo, quindi, che il tentativo di delineare un'ermeneutica dell'«immagine» – tentativo cui diedi voce in un saggio apparso all'interno di un volume curato da entrambi – avrebbe incontrato non la sua riprovazione, bensì il suo interesse critico<sup>13</sup>.

Questo testo rappresenta una sorta di istantanea dell'inizio degli studi che sarebbero poi stati ricondotti sotto il titolo di *iconic turn*. Vi si sollevano molti, forse troppi problemi, e si accennano possibili soluzioni. Il mio obiettivo principale era quello di proteggere le immagini dal tentativo di definirle eteronomamente in termini linguistici, facendo ricorso a riferimenti iconologici o anche a ecfraresi che non mostrano la differenza tra dicibile e visibile. Allo stesso tempo, però, non volevo in alcun modo separare completamente immagini e linguaggio. Partendo dal presupposto che la comunicazione linguistica consentisse benissimo di accedere alle immagini, proponevo il modello di una traduzione *reciproca* che non avesse come unico fine quello di discutere *sulle* immagini, ma fosse anche in grado di valutare se una parola avesse «colto nel segno», mettendola alla prova nel confronto con l'originale, cioè con l'immagine<sup>14</sup>. È così che divenne chiaro che le immagini dispongono di una propria «luce» e non funzionano come meri specchi che riflettono significati esterni. Menziono solo di sfuggita il fatto che già allora ero impegnato a individuare una forza mostrativa implicita nel linguaggio, una figuralità che avrebbe poi ulteriormente corroborato il mio intento di far proseguire il *linguistic turn* in direzione di un *iconic turn*<sup>15</sup>.

Le mie considerazioni, ovviamente, ruotavano attorno al proposito di comprendere le immagini a partire da una loro implicita processualità, da una «differenza iconica» che fa sì che il senso si articoli senza bisogno di ricorrere a prestiti da modelli linguistici come quello della sintassi oppure dalle figure retoriche<sup>16</sup>. Da allora uno dei miei obiettivi principali è sempre stato quello di conferire una forma argomentativa verificabile a questa logica visuale

---

<sup>13</sup> G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes* cit.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 455 sgg.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 451, 455, 468 e *passim*.

<sup>16</sup> *Ibid.*, § 6, pp. 461 sgg. Ho introdotto il concetto di «differenza iconica» nel saggio *Bildsinn und Sinnesorgane* cit.

e non verbale, senza restare intrappolato nell'alternativa tra una scienza «generale» dell'immagine (come quella di stampo semiotico) e un *close reading* concettualmente cieco. L'intelligibilità delle immagini, infatti, sta nell'ordine visuale in cui ciascuna di esse è di volta in volta configurata; come comprendere quest'ordine e capire quali siano le sue regole e la sua effettiva specificità rimane una questione aperta. A quell'epoca si rivelò sempre utile il confronto critico tra il modello «immagine» e il modello «enunciato», che tra l'altro permise anche di dimostrare che, quando si ha a che fare con le immagini, la possibilità di distinguere gli stati di cose dalle modalità in cui si manifestano è preclusa, mentre è invece garantita ove si tratti di un enunciato, che distingue le mutevoli proprietà di un soggetto stabile, le «enuncia [*aus-sagt*]»<sup>17</sup>. Le immagini allacciano rapporti strettissimi con i processi e le potenzialità, e si ha quindi l'impressione che le consuete coppie oppositive tramite cui scienza e critica si accostano alle immagini – forma e contenuto, *signifiant* e *signifié*, interno ed esterno, sensibilità e concetto e via dicendo – arrivino sempre troppo *tardi*, e che l'immagine si muova in un diverso universo logico – un universo di cui ancora ignoriamo le regole. E come potrebbe essere altrimenti? Il pensiero occidentale, infatti, ha tradizionalmente negato che le immagini fossero dotate di una propria forza chiarificatrice, e ciò ha impedito di porre la questione relativa al loro ordine.

Su questo mio saggio resta da fare un'ultima considerazione, relativa alla questione – appena accennata – della cecità nei confronti dell'immagine che ha caratterizzato in passato la scienza europea. Ciò non significa, ovviamente, che l'Europa non abbia sviluppato una ricca cultura delle immagini in cui rientrano diverse logiche di produzione e ricezione. Se si esamina il modo in cui si ascrisse la costituzione di senso al discorso o ai segni, diverrà chiaro che fino a Ferdinand de Saussure e anche oltre è una relazione – sottomessa a regole – degli elementi tra loro a far emergere un ambito in certo modo *interno* di significati linguistici rispetto al quale già la scrittura rappresenta qualcosa di esterno, che in fondo non partecipa in alcun modo a questo senso<sup>18</sup>. In questa prospettiva l'immagine cade ancor più al di fuori dall'autoreferenzialità del linguaggio, in un contro-ambito del tutto esterno in cui il significato non è di casa, fino a quando non interviene dall'esterno il linguaggio – o anche la percezione – a conferire all'immagine luna-

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 450 sgg.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 447 sgg.

re, inscindibilmente fusa con la sua matrice materiale, una lucentezza solare. Osservare come il paragone si dibattesse tra quei due gemelli che sono immagine e parola oppure, detto in altri termini, comprendere come il *linguistic turn* faccia intimo affidamento sull'*iconic turn*, rappresentava quindi già a quel tempo un tema fondamentale.

Concedo anche volentieri che almeno su un punto, in quel saggio, non sono riuscito a evitare di partire per la tangente, finendo per pensare l'ordine iconico secondo lo schema dell'organizzazione fonemica laterale di Ferdinand de Saussure, e quindi secondo un modello *linguistico* – era stata la lettura di Maurice Merleau-Ponty a spingermi in questa direzione<sup>19</sup>. Con la teoria della «differenza iconica» spero comunque di aver eliminato questo difetto. Vedi come si rimane prigionieri delle proprie idee fondamentali, una volta che le si è concepite! Col passare del tempo si tende ad attribuire al proprio percorso una consequenzialità oggettiva o addirittura una necessità. Contro questo genere di cecità non esiste miglior medicina del dialogo; attendo con ansia, quindi, il *pharmakon* che mi arriverà da Chicago.

Gottfried Boehm

[Traduzione dal tedesco di Pietro Conte]

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, §§ 5 e 6. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, tr. it. di G. Alfieri, in M. Merleau-Ponty, *Segni* (1960), a cura di A. Bonomi, Milano, Net, 2003, pp. 63-115.

WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL

**PICTORIAL TURN.  
UNA RISPOSTA**

Chicago, 3 giugno 2006

Caro Gottfried,

grazie per il generoso spirito della tua lettera. Credo che tu abbia perfettamente ragione sul fatto che il rapporto tra *pictorial* e *iconic turn* non sia questione di priorità ma di sentieri paralleli che si inoltrano nella foresta. Ora che siamo capitati nella stessa radura e abbiamo l'opportunità di confrontare i nostri itinerari, forse avremo anche modo di riorientare entrambi il nostro percorso. Vorrei rispondere qui a cinque tematiche che mi paiono evidenti nella tua lettera: la questione di una scienza dell'immagine; la figura della «svolta»; la natura della nostra specifica formazione intellettuale; i nostri punti di convergenza sugli stessi concetti e sugli stessi autori; le divergenze tra i nostri approcci.

**1. Scienza dell'immagine**

Concordo con te sul fatto che è troppo presto perché una scienza dell'immagine possa scrivere la propria storia, vale a dire che possa aver realizzato compiutamente i propri fini. Ma non è troppo presto per scrivere una storia *in medias res*, o almeno per registrare i nostri rispettivi percorsi all'interno di questo labirinto. Chiaramente, non siamo più al punto di partenza, ma ci siamo già inoltrati per un certo tratto, in dubbio, giunti a questo punto, su che tipo di scienza una scienza dell'immagine dovrebbe essere. La stessa parola «scienza» ha connotazioni così diverse in inglese e in tedesco che, come prima cosa, dovremmo sgombrare il campo dalle possibili confusioni. Nella lingua inglese, le discipline storico-interpretative ben di rado vengono insignite del titolo onorifico di «scienza», di solito riservato alle scienze «esatte» o «dure» o «sperimentali», quelle in cui le prove, le dimostrazioni e le quantificazioni costituiscono criteri essenziali. Naturalmente, ci sono anche

casi intermedi, scienze «storiche» come la paleontologia, che assegna una notevole importanza all'interpretazione.

Posso immaginare che per te la scienza rilevante sia l'ermeneutica, lo studio del modo in cui le immagini producono significato nella storia umana. Ma potrebbero esserci altre scienze: la semiotica e le condizioni formali del significato; la psicologia, la fenomenologia, le scienze cognitive e lo studio delle condizioni che sottendono la percezione e il riconoscimento delle immagini; la retorica e la teoria dei media, che si concentrano sulla circolazione e sul potere delle immagini, così come sulle innovazioni tecnologiche che trasformano le condizioni stesse alle quali le immagini ci appaiono. E poi ci sono ancora quelle che in inglese si chiamano appunto scienze dure o esatte: matematica, fisica, biologia. Tu sottolinei il fatto che «nell'attività scientifica quotidiana l'immagine gioca ormai una parte che anche solo una generazione fa sarebbe stata semplicemente impensabile». Vorrei capire meglio questo punto, perché in realtà la mia intuizione al proposito sarebbe piuttosto diversa. Penso che le immagini abbiano sempre avuto un'importanza cruciale per la scienza, ma dovremmo specificare che tipo di immagini (modelli, diagrammi, figure prospettiche, fotografie?) e che tipo di scienza (fisica, matematica, astronomia, chimica, biologia e medicina, geologia, paleontologia?). È notevole, per me, che le immagini abbiano sempre svolto un ruolo critico per la matematica, almeno a partire dall'invenzione della geometria (basti pensare alla dimostrazione socratica del teorema di Pitagora di fronte al giovane schiavo nel *Fedone*). Sicuramente anche la chimica ha sempre lavorato con modelli in scala di molecole, così come l'astronomia con carte e mappe. La scoperta della struttura del DNA non sarebbe stata possibile senza una combinazione di microfotografia e modelli plastici.

Ma a un livello più fondamentale, mi chiedo se sei d'accordo sul fatto che le immagini possano non solo «giocare una parte» ancillare o strumentale nell'ambito delle scienze esatte (in quanto «illustrazioni» o modelli), ma anche costituire un *fine* o un *oggetto* di tali scienze. In altre parole, credo che dovremmo chiederci non solo in che modo le immagini servano come strumenti dell'attività scientifica, ma anche in che modo la matematica, la fisica o la biologia possano contribuire a una «scienza dell'immagine»<sup>1</sup>. Non c'è forse una matematica dell'immagine che connette questioni di

---

<sup>1</sup> Si veda il mio saggio *Image science*, in B. Huppau - P. Weingart (eds.), *Science images and popular images of science*, New York, Routledge, 2007, pp. 55-68.

forma, simmetria e quantificazione di intensità? L'emergere delle nuove immagini digitali non produce forse oggi un nuovo rapporto tra iconicità e calcolo<sup>2</sup>? E, di fatto, la matematica dell'immagine non è antica forse quanto la capacità di misurazione, la rappresentazione prospettica o le nozioni di somiglianza, congruenza e ripetizione nelle forme dell'ornamento?

Non dovremmo forse chiederci anche se una scienza dell'immagine possa essere pure una scienza *fisica*, che abbia di mira la materialità delle immagini, la chimica e persino l'«alchimia» della pittura<sup>3</sup>? Non potrebbe essere che la tradizionale ostilità della scienza nei confronti delle immagini abbia in parte a che fare con la potente influenza che queste hanno nel pensiero *pseudo*-scientifico, per non dire nella superstizione e nella magia? L'intero dominio dell'immagine fotografica sta attualmente subendo una trasformazione tecnica e fisica che sposta le sue basi dalla chimica a un supporto elettronico e computazionale, con conseguenze considerevoli per l'ontologia dell'immagine. Alcuni osservatori ritengono (a torto, per come la vedo io) che le pretese di realismo, verità e naturalismo della fotografia su base chimica siano irrimediabilmente compromesse con la digitalizzazione. Ma ove pure ciò fosse falso, appare comunque chiaro che *qualcosa* è cambiato grazie alle rivoluzioni tecnologiche nella produzione e circolazione dell'immagine<sup>4</sup>.

Naturalmente, una scienza fisica delle immagini esiste già, nella lunga tradizione della filologia e dell'archeologia forense. Ma una fisica dell'immagine (come la fisica della materia e dell'energia, in senso proprio) dovrebbe sicuramente confrontarsi con la natura peculiarmente *immateriale* delle immagini, con il modo in cui esse circolano attraverso i media, trascendendo ogni particolare supporto materiale, senza peraltro poter mai apparire prive di un qualche supporto materiale, quando pure non fosse altro che una semplice memoria incarnata. Questo, a mio vedere, spiega perché l'iconoclastia è un progetto paradossale e impossibile, perché la distruzione dell'immagine non riesce quasi mai a farla scomparire. Al contrario, la distruzione fisica di un'immagine, così

---

<sup>2</sup> Vorrei anche insistere, allo stesso tempo, sull'antichità dell'immagine digitale nelle tecnologie grafiche che precedono l'invenzione del computer, ad esempio in tecniche artistiche come quella del mosaico.

<sup>3</sup> Si confronti a riguardo J. Elkins, *La pittura cos'è* (2000), a cura di T. Migliore, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

<sup>4</sup> Si veda il mio articolo *Realism and the digital image*, in J. Baetens - H. van Gelder (eds.), *Critical realism in contemporary art*, Leuven, University of Leuven Press, 2006, pp. 12-27.

come la fissione dell'atomo, sembra sprigionare come risultato un'energia di immagine ancora più intensa, a cominciare dallo spettacolo stesso della distruzione.

Per conto mio, come sai, ho anche cercato di riflettere sulle implicazioni di una «scienza della vita», di una biologia delle immagini. In che senso le immagini sono come organismi? Perché le idee di vitalismo e di animismo continuano a ossessionare il discorso sulle icone, al punto che queste non sembrano più soltanto l'imitazione di una forma di vita che le trascende, ma addirittura forme vitali esse stesse? Perché le nostre metaimmagini, o «immagini di immagini», tendono a considerarle quasi fossero degli organismi coevolutivi, come i virus, capaci di riproduzione, mutazione ed evoluzione? Perché le immagini sembrano possedere «una loro propria vita»? Non dovremmo forse esplorare le implicazioni di una storia dell'arte vitalista? E questo non ci riporterebbe al lavoro di studiosi quali Henri Focillon e Bergson, così come a quello più recente di un neo-vitalista come Deleuze, e persino oltre, nell'ambito delle scienze della vita vere e proprie, in cui il fenomeno della clonazione fa ora apparire tutti gli antichi miti sulla creazione di «immagini viventi» come delle reali possibilità tecniche?

Come puoi vedere, dunque, sono completamente d'accordo con te sul fatto che nella nostra epoca il *pictorial turn*, quali che siano le sue implicazioni, dovrebbe comunque tener conto di una nuova relazione con la scienza e la tecnologia, che estenda, se non addirittura spalanchi, il campo dell'ermeneutica.

## 2. Svolte

Condivido anche le tue perplessità circa la tendenza diffusa a evocare la «svolta», in quanto formula che, «come la moda dell'autunno passato», si può accettare senza discutere. L'idea di un *pictorial turn* inteso semplicemente come sostituzione diretta del linguaggio da parte delle immagini, o dei testi da parte della televisione, comporta quel genere di riduzionismo che mette capo a una cattiva storia e a una cattiva estetica. Mi chiedo però se sia possibile chiarire meglio la tua intenzione di vedere il problema nei termini di un «cambiamento di paradigma» di kuhniana memoria piuttosto che nei termini di una «mossa retorica». Credo che la differenza tra lo spostamento di paradigma e lo spostamento di una mossa retorica o «tropo» non sia così radicale come tu assumi. A mio parere un paradigma, come sosteneva Foucault, è un tropo, ovvero

una «figura della conoscenza» all'interno di una disciplina. Non c'è dubbio, in ogni caso, che un *pictorial turn* abbia avuto luogo a livello di percezione popolare, rispetto alle nuove tecnologie di produzione, distribuzione e consumo delle immagini. Per questo, in quanto studioso della cultura di massa e dei mezzi di comunicazione tecnologici, mi sono occupato con un certo rispetto della versione «alla moda» del *pictorial turn*, considerato come oggetto di indagine storica e non semplicemente come effimera espressione di un gergo di mercato. Per essere più precisi, non è forse vero che il mercato, insieme alla moda e allo stile, costituiscono un legittimo interesse per la storia dell'arte e per la scienza dell'immagine, come ci hanno insegnato tanti teorici, da Adolf Loos a Roland Barthes?

Coerentemente, quindi, ho affrontato il *pictorial turn* sia come cambiamento di paradigma nell'ambito delle attuali discipline accademiche (con una rinnovata considerazione per le rappresentazioni non verbali, secondo quelle correnti filosofiche e linguistiche che tu hai documentato), sia dal punto di vista di ciò che io chiamo «un tropo ricorrente», che si determina quando un nuovo repertorio di immagini, o una nuova tecnologia per la produzione di immagini, creano un'ansia diffusa, una sorta di «panico iconico», solitamente accompagnato da espressioni di timore e gesti iconoclastici. Come ho scritto in *Picture theory*, il *pictorial turn* coinvolge tanto «le discipline delle scienze umane quanto [...] la sfera della cultura pubblica»<sup>5</sup>. Per questa ragione ho sostenuto che «svolte iconiche» si siano verificate anche in passato, e abbiano invariabilmente comportato un qualche intreccio tra la cultura intellettuale e la sfera pubblica, dalle riflessioni di Platone e Aristotele sulle arti dell'immagine e sull'*opsis* all'invenzione della pittura a olio e della prospettiva, o a quella della fotografia. Ho anche sostenuto che una svolta iconica potrebbe non dipendere necessariamente da una nuova tecnologia, ma essere il prodotto di un movimento sociale dettato dalla paura di una nuova immagine. Le svolte iconiche, a mio modo di vedere, sono spesso avvertite in primo luogo dagli iconoclasti, che denunciano allarme e orrore all'avvento di un'«immagine del mondo» minacciosa, come nel caso ben noto di Heidegger<sup>6</sup>, che equipara l'affermarsi del «mondo come immagine» al dominio della moderna razionalità tecno-

<sup>5</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 11.

<sup>6</sup> M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo* (1938), in *Sentieri interrotti* (1950), trad. it. di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 71-101.

scientifico. Di nuovo, se posso citare dal mio saggio *The pictorial turn*:

Quel che conta rispetto al *pictorial turn*, allora, non è il fatto che disponiamo di una spiegazione efficace della rappresentazione visiva, che imponga i termini della teoria culturale, ma che le immagini determinano un punto di particolare frizione e disagio in una vasta gamma di indirizzi di ricerca intellettuale. L'immagine acquisisce ora uno statuto che si situa in qualche modo tra ciò che Thomas Kuhn ha chiamato un «paradigma» e una «anomalia», qualcosa che emerge come una questione centrale nella discussione in seno alle scienze umane, così come è stato per il linguaggio: vale a dire come una sorta di modello o figura per altri oggetti (incluso il processo stesso di figurazione) e come problema irrisolto, forse persino come oggetto della propria «scienza». <sup>7</sup>

Sono perciò dell'idea che un'area feconda per continuare la discussione potrebbe essere quella del rapporto tra la versione «scientifico» e la versione «popolare» del *pictorial turn*. Qual è, precisamente, la differenza tra un paradigma e una figura retorica, tra un cambiamento epistemico e un cambiamento di moda (o meglio di *stile*, nozione che gode tradizionalmente di una condizione più rispettabile in confronto al carattere effimero della «mera» moda e che ha svolto un ruolo assolutamente centrale nella storia dell'arte)? Le emozioni dell'iconoclastia e dell'iconofilia sono confinate alla versione popolare, di massa, del *pictorial turn*, oppure affiorano anche nell'ambito del discorso filosofico, dal sospetto platonico nei confronti dell'arte alle ansie di Wittgenstein per «l'immagine» che «ci tiene prigionieri»<sup>8</sup>?

### 3. Formazione

Mi colpisce che tu descriva il tuo lavoro iniziale in questo campo come solitario. Mi fa comprendere quanto invece la mia ricerca sia stata condivisa e largamente sostenuta fin dall'inizio. Uno dei miei mentori alla scuola di specializzazione della Johns Hopkins fu Ronald Paulson, il grande studioso di Hogart che aveva compiuto una sua personale «svolta iconica» dalla letteratura alle arti visive. Un'altra guida fu Jean Hagstrum, il cui classico testo del 1958, *The sister arts*<sup>9</sup>, forniva un'eccezionale introduzione ai tortuosi meandri che governano le relazioni tra espressioni verbali e visive. Le

<sup>7</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture theory* cit., p. 13.

<sup>8</sup> [Il riferimento è al paragrafo 115 delle *Ricerche filosofiche*.]

<sup>9</sup> [J.H. Hagstrum, *The sister arts. Tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray* (1958), Chicago, University of Chicago Press, 1987.]

comuni ricerche intorno alla figura del poeta e pittore William Blake – che costituì il soggetto della mia tesi di dottorato e del mio primo libro, *Blake's composite art*<sup>10</sup>, uscito nel 1978 – erano decisamente multidisciplinari, mettendo insieme non solo la letteratura e la storia dell'arte, ma anche la storia della stampa, della grafica e dell'incisione, la letteratura emblematica, i manoscritti miniati e la più tradizionale iconografia. Grazie all'apprendistato con Blake ho acquisito una spiccata familiarità con gli aspetti pratici e materiali tanto delle arti verbali quanto di quelle visive e ho insieme imparato ad apprezzare i modi in cui le immagini circolano attraverso epoche e media diversi, assumendo nuove forme e significati.

Forse il tuo senso di isolamento deriva dal fatto che i tuoi punti di partenza sono stati la filosofia e l'ermeneutica, dove l'attitudine alla ricerca nel campo dell'arte e delle immagini era meno ben vista. Il mio approccio alla filosofia è avvenuto più tardi, preceduto da una lunga frequentazione tanto degli storici dell'arte di orientamento filosofico come Panofsky, Wölfflin, Focillon, Meyer Schapiro, Gombrich e, più tardi, Norman Bryson, quanto dei pionieri degli studi sui media e sulla cultura visiva, come Marshall McLuhan, William Ivins (*Prints and visual communication*, 1969)<sup>11</sup> e Rudolf Arnheim. Sono giunto alla filosofia 'vera e propria' per una via piuttosto obliqua, tramite Derrida, Foucault e il Post-strutturalismo, e la filosofia angloamericana di Nelson Goodman e Charles Sanders Peirce. Solo dopo ho cominciato a confrontarmi con la filosofia tedesca, principalmente attraverso Wittgenstein, da una parte, e la tradizione della teoria critica marxista e la Scuola di Francoforte, dall'altra. Allo stesso tempo, le mie idee circa l'importanza della ricerca letteraria e culturale sono state plasmate, più in generale, da figure come Northrop Frye (il cui stile di scrittura resta per me un modello) o come Roland Barthes, Edward Said e Frederic Jameson.

L'altro evento cruciale nella mia formazione è stato l'arrivo all'Università di Chicago nel 1977, dove ho trovato accoglienza in un gruppo di studiosi interessati a un lavoro che scavalcasse i confini tra letteratura, filosofia e arti visive. Lì organizzammo un gruppo di ricerca noto come «The Laocoön Group», in onore del testo pionieristico di Lessing. Il «Laocoön Group» comprendeva

<sup>10</sup> W.J.T. Mitchell, *Blake's composite art. A study of the illuminated poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

<sup>11</sup> W. Ivins, *Prints and visual communication*, Cambridge, MA, MIT Press, 1969.

studiosi come il prodigioso medievista Michael Camille; il bizantinista Robert Nelson (con cui ho tenuto corsi su «Immagine e testo» e storiografia dell'arte); il teorico e storico della fotografia Joel Snyder (assieme abbiamo tenuto corsi su «Stile e rappresentazione» e «Fotografia americana», ed egli continua ancora a rileggere criticamente tutto ciò che scrivo). Ho anche collaborato con Beth Helsing, studiosa di letteratura e arte inglese dell'Ottocento (con cui ho insegnato in un seminario sul pittore inglese Joseph M.W. Turner); Margaret Olin, esperta di storiografia artistica tedesca, fotografia, monumenti e memoria; Elizabeth O'Connor Chandler, con cui ho organizzato un convegno su «Paesaggio e potere», che è poi diventato per me punto focale di un intero nuovo campo di ricerca. Molti altri autorevoli studiosi hanno partecipato a questo gruppo in vari momenti, compresi Gayatri Spivak, Tom Crow, Joe Connors e Barbara Stafford. Il gruppo, che da allora si è sciolto, continua però a vivere a Chicago, almeno nello spirito, e anima il confronto tra scienze sociali, naturali e umanistiche. Soprattutto, però, mi ha continuamente messo di fronte a versioni assai concrete e teoricamente sofisticate di «svolte» che vanno dalle parole alle immagini, dal dicibile al visibile, e viceversa.

L'atmosfera interdisciplinare, assieme al mio ruolo di direttore di «Critical Inquiry», non mi ha mai permesso di sentirmi isolato nel mio lavoro. Nondimeno, credo di capire ciò che intendi quando dici che quello sulle «immagini» era un «lavoro solitario», soprattutto per quel genere di attenzione unilaterale che gli abbiamo riservato. L'argomento delle immagini era del tutto fuori moda nel mondo degli studi letterari all'epoca in cui ho cominciato a interessarmene. Quando curai *The languages of images*<sup>12</sup>, nel 1980, e poi pubblicai *Iconology*<sup>13</sup>, nel 1986, ebbi l'impressione di essermi imbarcato in un'impresa che sembrava il corrispettivo intellettuale della ricerca della balena bianca del capitano Ahab in *Moby Dick* di Melville. *Iconology* si apriva infatti con una confessione di fallimento: dovevo ammettere che «un libro cominciato con l'intenzione di costruire una valida *teoria* delle immagini era infine diventato un libro sulla *paura* delle immagini»<sup>14</sup>. Già nel 1994, appena due anni dopo la pubblicazione di *The pictorial turn* in «ArtForum» – un saggio che, per inciso, partiva come recensio-

<sup>12</sup> W.J.T. Mitchell (ed.), *The language of images*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

<sup>13</sup> Id., *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 3.

ne del libro di Jonathan Crary, *Techniques of the observer* (1990)<sup>15</sup>, e della traduzione di Christopher Wood della *Prospettiva come 'forma simbolica'* di Panofsky (1991)<sup>16</sup> – cominciai a esplorare una questione del tutto nuova e inattesa, vale a dire: che cosa vogliono le immagini? La questione, che mi sembra ancora un po' bizzarra, sebbene sia convinto della sua pertinenza e necessità, contribuì decisamente a creare un effetto di isolamento e ricordo ancora alcuni tra i primi lettori, nella rivista «October», che mi dissero, come Hal Foster, che si trattava della questione sbagliata – mentre Annette Michelson fu molto più rassicurante. Solo di recente alcuni spiriti gentili mi hanno detto che forse, dopotutto, ho trovato qualcosa di buono.

#### 4. Intersezioni

Forse è questo il punto giusto per fare qualche considerazione sui luoghi in cui i nostri rispettivi percorsi intellettuali si sono incrociati. Certamente la «svolta linguistica» di Rorty<sup>17</sup> è stata un punto di riferimento cruciale per entrambi, e sono d'accordo sul fatto che almeno una versione del *pictorial turn* sia una diretta conseguenza di questo sviluppo. Era inevitabile che dal momento in cui il linguaggio è divenuto l'oggetto paradigmatico della filosofia, soppiantando le «idee» e le «cose», secondo la sintesi di Rorty, anche le immagini sarebbero presto comparse all'orizzonte. Credo che possiamo senz'altro convenire sull'idea che sia proprio il ruolo delle immagini in quanto «significativa alterità» rispetto al linguaggio a fornire il più delle volte i termini chiave per parlare del *pictorial turn*. Dal tuo punto di vista, si tratta principalmente di una questione di linguaggio, e immagini, in quanto concetti filosofici; per quanto mi riguarda, è un problema di filosofia e insieme di arti visive e cinema, credenze popolari, cultura di massa, politica e ideologia. Inoltre, il rapporto tra parola e immagine ha finito col diventare per me una sorta di identità professionale, prima con il mio lavoro sulla poesia e la pittura di William Blake e poi in termini più generali, che hanno infine trovato una loro congeniale collocazione nella IAWIS (International Association of Word and

<sup>15</sup> J. Crary, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, MIT Press, 1990.

<sup>16</sup> E. Panofsky, *Perspective as symbolic form* (1927), transl. by C. Wood, New York, Zone Books, 1991.

<sup>17</sup> R. Rorty (a cura di), *La svolta linguistica* (1967), tr. it. di S. Velotti, intr. di D. Marconi, Milano, Garzanti, 1994; R. Rorty, *La filosofia e lo specchio della natura* (1979), trad. it. di G. Millone e R. Salizzoni, intr. di D. Marconi e G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1998.

Image Studies) e nella sua rivista, «Word & Image». Mi pare di capire che la tua svolta dalle parole (in filosofia) alle immagini sia stata innanzitutto determinata dal confronto con la pittura moderna, un incontro che nel mio caso si è verificato alquanto più tardi e per via indiretta, attraverso gli scritti di Clement Greenberg e Michael Fried e l'opera dell'artista della prima generazione Minimalista, Robert Morris.

Ciò che mi ha più profondamente colpito nella posizione di Rorty è stato quindi il fatto che la sua versione della svolta linguistica si accompagnasse a una particolare forma di iconoclastia e iconofobia – il suo ben noto argomento contro il carattere mimetico e pittorialista dell'epistemologia presentato in *La filosofia e lo specchio della natura*<sup>18</sup>. La pubblicazione del libro di Martin Jay, *Downcast eyes*<sup>19</sup>, nel 1994, ha poi confermato la mia impressione che la filosofia, come tale, abbia sempre nutrito un sospetto profondamente radicato nei confronti delle immagini. L'osservazione un po' gratuita di Gilles Deleuze in *Logica del senso* (1969)<sup>20</sup>, secondo cui la «filosofia è sempre un'iconologia»<sup>21</sup>, mi è parsa un riconoscimento piuttosto ironico di questo stesso fatto, che certamente la maggior parte dei filosofi negherebbe – a questo riguardo, Gottfried, penso che le tue considerazioni sull'apertura di Gadamer alle arti visive siano assai rilevanti e di recente ho letto il saggio gadameriano del 1992 su «Parola e immagine»<sup>22</sup>.

Mi sembra importante anche uno spazio intellettuale comune che tu hai attraversato e che è diventato per me una sorta di luogo di residenza, intendo dire l'opera di Nelson Goodman e Charles Sanders Peirce. Secondo la tua prospettiva, il loro lavoro si può caratterizzare come il tentativo di mostrare che «anche le immagini sono conii della linguistica, o comunque rientrano in un sistema di segni universale». Il mio punto di vista è alquanto diverso, anzi a dire il vero è esattamente l'opposto. Ciò che mi ha affascinato in Peirce è il fatto che egli abbia collocato l'icona nella posizione della *firstness* all'interno del mondo dei segni (con gli indici come *secondness* e i simboli come *thirdness*). In altre parole,

<sup>18</sup> R. Rorty, *La filosofia e lo specchio della natura* cit.

<sup>19</sup> M. Jay, *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth century French thought*, Berkeley, University of California Press, 1994.

<sup>20</sup> G. Deleuze, *Logica del senso* (1969), tr. it. di M. De Stefanis, Milano, Feltrinelli, 1975.

<sup>21</sup> [In *Simulacro e filosofia antica* (appendice a *Logica del senso* cit., pp. 223-246, qui p. 229), Deleuze scrive che la filosofia «persegue sempre lo stesso compito, Iconologia».]

<sup>22</sup> [H.G. Gadamer, *Wort und Bild - «so wahr, so seiend»* (1992), in Id., *Gesammelte Werke*, 10 voll., Tübingen, Mohr, 1985-1995, vol. 8 (1993), pp. 373-399.]

ad attrarmi è stata la sua riluttanza ad assumere il simbolico (o il verbale) come momento fondamentale della semiotica, e la sua insistenza sul fenomeno del «qualisegno», il segno che significa in virtù delle sue inerenti qualità sensibili. Analogamente, sebbene l'opera più importante di Goodman sulla teoria dei simboli si intitoli *I linguaggi dell'arte* (1968)<sup>23</sup>, a me pareva piuttosto rilevante il suo rifiuto di considerare il «linguaggio», nel senso inteso da Saussure o Chomsky, come il paradigma dominante della sua estetica. Al contrario, se capisco bene, Goodman proponeva una riflessione teorica sui segni e sui simboli che prendeva le mosse dalle loro qualità non-verbali, non-arbitrarie e persino non-convenzionali, soprattutto le proprietà di densità e saturazione dell'iscrizione e la struttura semantica dell'esemplificazione (come una specie di denotazione inversa). In breve, ero interessato a Goodman e Peirce perché mi sembrava che fossero andati ben oltre la svolta linguistica e ci offrissero le basi per una scienza positiva del *pictorial turn*. Quando riconsidero Saussure alla luce di Peirce, mi colpisce il suo bisogno di caratterizzare il «significato» in termini figurativi, nel famoso diagramma del segno. Il tuo intento di «dimostrare un'intrinseca figuralità del linguaggio» facendo appello a Cassirer (il cui concetto di «forma simbolica» è stato sempre, anche per me, una fonte di ispirazione) mi pare un importante punto in comune nei nostri sforzi di situare il *pictorial turn* – o forse piuttosto qualcosa come un *pictorial return* del rimosso.

Direi che anche Derrida rappresenta un ulteriore punto di contatto, ma, di nuovo, sospetto che le nostre letture siano molto diverse. Secondo te Derrida partecipa «al tentativo, messo in campo dal *linguistic turn*, di considerare il linguaggio come istanza ultima della conoscenza», adottando una posizione «che riconduceva tutto al linguaggio senza però essere in grado di dire da dove il linguaggio stesso traesse la stabilità propria di un fondamento teoretico». Venni a contatto con Derrida attraverso la *Grammatologia*, con il «Laocoön Group» e Gayatri Spivak nel 1978, ed era un Derrida assolutamente anti-linguistico quello che leggevamo noi. La mia idea era (ed è ancora) che Derrida sia un filosofo della versione *grafica* del *pictorial turn*, che la «spaziatura» della scrittura, l'iscrizione, la traccia grafica, la preistoria della scrittura a partire dai pittogrammi e dai geroglifici costituiscano il suo archivio fondativo. In seguito, Derrida ha rappresentato per me il filosofo della

---

<sup>23</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte* (1968), a cura di F. Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 1976.

medialità e della spettralità, da *Spettri di Marx* (1993)<sup>24</sup> a *Ecografie della televisione* (1996)<sup>25</sup>, in colloquio con Bernard Stiegler. La decostruzione del logocentrismo, in altre parole, è stata per me un modo ulteriore per mettere allo scoperto la priorità filosofica del linguaggio sulle immagini e per ribaltare quella priorità nella forma più drammatica. Anche in Goodman si può notare una simile svolta da questioni di linguaggio a problemi di iscrizioni, tracce, marche, fino alle più modeste forme di esemplificazione in oggetti come i campioni di moquette. Derrida mi ha inoltre indotto a riscoprire la «mirabile arte della scrittura» di William Blake come uno scenario della svolta grafico-iconica.

Sono certo, per altro, che tu abbia ragione sul fatto che la nozione di iconico formulata da Max Imdahl (cui fai risalire il tuo uso del termine) «non rinvia in alcun modo al 'segno iconico'» di Peirce, almeno dal punto di vista storico, specialmente se è vero, come dici, che la concezione di Peirce era (o è) sconosciuta nel mondo germanofono<sup>26</sup>. Mi chiedo però se non vi sia una qualche latente risonanza concettuale tra Peirce e Imdahl a proposito dell'icona come *firstness*, apprensione fenomenologica delle qualità sensibili immediate in quanto momento fondativo dell'estetica, dell'epistemologia e della semiotica. Per non parlare della versione pano-fskiana del primo stadio dell'interpretazione iconologica, il momento pre-iconografico dell'incontro sensibile. Non conosco abbastanza bene l'opera di Imdahl, ma mi pare di capire che il suo concetto di iconico sia basato sull'«esperienza fenomenica diretta della struttura plastico-formale dell'opera d'arte», una nozione notevolmente simile alla *firstness* iconica di Peirce<sup>27</sup>. Può darsi che a lasciarti perplesso sia l'elaborazione peirceana dell'icona in quanto «segno per somiglianza», che sembra condurre direttamente al realismo figurativo, alla mimesi e all'iconografia. Ma è importante notare che anche in quel caso l'icona può funzionare come segno solo quando viene associata alle altre due funzioni segniche,

---

<sup>24</sup> J. Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* (1993), tr. it. di G. Chiurazzi, Milano, Raffaello Cortina, 1994.

<sup>25</sup> J. Derrida - B. Stiegler, *Ecografie della televisione* (1996), tr. it. di L. Chiesa, Milano, Raffaello Cortina, 1997.

<sup>26</sup> La mia impressione è che la scarsa conoscenza di Peirce da parte degli studiosi tedeschi si stia ridimensionando. Sono stato molto colpito dal lavoro di John Krois, dell'Università Humboldt di Berlino, che ha tenuto un breve seminario su Peirce nel nostro *Bildwissenschaft Group*, al *Wissenschaftskolleg zu Berlin*, tra gennaio e febbraio del 2005.

<sup>27</sup> Corrispondenza per e-mail, in data 30 maggio 2006, con Whitney Davis, direttore del Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università della California a Berkeley.

l'indice e il simbolo, che la collegano alla deissi e al linguaggio. Bisognerebbe poi sottolineare come lo stesso Peirce insistesse sul fatto che l'iconicità di questo tipo non è semplicemente visiva o figurativa, ma può presentarsi anche attraverso media e modalità sensibili diversi. Le equazioni algebriche, per esempio, sono icone nel senso di Peirce.

### 5. Divergenze

Mi sono dilungato fin troppo, ma può essere utile concludere con alcune osservazioni sulle differenze fra i nostri rispettivi approcci al *pictorial/iconic turn*. Le hai già accennate dicendo che la tua «svolta» è «una critica dell'immagine più che una critica dell'ideologia» e che la mia «contro-lettura» di Panofsky attraverso Althusser ti sembra «troppo ampia». Questa mi pare un'accurata valutazione della tua esitazione a trattare la svolta iconica nel più ampio quadro di problemi sociali e politici. Credo, però, che la differenza sia più complessa di quella che può esserci tra un approccio generale e uno più ristretto e circostanziato. Il mio intento nel trattare insieme Panofsky e Althusser, l'iconologia e l'ideologia, *non* era assolutamente quello di sottoporre il tema a una critica ideologica preconstituita. Piuttosto, volevo mostrare la reciproca costituzione di iconologia e ideologia, ripercorrendo la storia concettuale dell'ideologia dalla «scienza delle idee» di Destutt de Tracy nella Francia rivoluzionaria alla metafora marxiana dell'ideologia come *camera obscura*, all'interpretazione di Walter Benjamin della macchina da presa e della fotografia come le svolte iconiche nella moderna produzione «meccanica» di immagini e di merci omogenee<sup>28</sup>. Quando ho organizzato un immaginario incontro tra Panofsky e Althusser intorno alla «scena del riconoscimento», nel mio saggio sul *pictorial turn*, l'idea non era solo quella di avanzare una critica ideologica di Panofsky, ma anche una critica iconologica di Althusser, a dimostrazione che la nozione stessa di ideologia era radicata in uno specifico repertorio di immagini. Era mia intenzione esplorare «lo spazio comune» occupato da Panofsky e Althusser, vale a dire la «scena del riconoscimento» quale «punto di contatto tra ideologia e iconologia» che «sposta entrambe le scienze da un terreno epistemologico e 'cognitivo' (la conoscenza degli oggetti da parte dei soggetti) a un terreno etico, politico ed ermeneutico (la conoscenza dei soggetti da parte dei soggetti stessi)»<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Una genealogia tratteggiata in W.J.T. Mitchell, *Iconology* cit., pp. 160-208.

<sup>29</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture theory* cit., p. 33.

Quando ho scritto questa frase non mi rendevo ancora ben conto che mi stavo in realtà già ponendo la domanda: che cosa vogliono le immagini? Una domanda che è profilata sul modello dell'incontro intersoggettivo, sul piano della conoscenza ma non di meno su quello di un mutuo riconoscimento, e soprattutto sull'intuizione che il problema della comprensione dell'immagine sia profondamente connesso al problema della comprensione dell'Altro. Forse questo terreno ermeneutico è il luogo in cui, infine, i nostri diversi sentieri attraverso il mondo delle immagini possono convergere.

In ogni caso, ti ringrazio ancora per l'opportunità di aver potuto «confrontare le note di viaggio» delle nostre personali peregrinazioni nel labirinto delle immagini e della loro scienza. Spero che questa non sia la fine del nostro dialogo, ma soltanto l'inizio.

Con i miei migliori saluti,

Tom Mitchell

*[Traduzione dall'inglese di Michele Di Monte]*

EMANUELE ALLOA  
(Universität St.Gallen/Eikones)

## ***ICONIC TURN.*** **ALCUNE CHIAVI DI SVOLTA**

### **1. L'immagine, un nuovo paradigma?**

Nel dibattito contemporaneo, faceva notare W.J.T. Mitchell già qualche tempo fa, le immagini hanno uno statuto che si situa da qualche parte tra il paradigma e l'anomalia<sup>1</sup>. Da un lato sembra incontestabile che la *Lebenswelt* – da cui questa rivista trae il nome – è ormai determinata dal visivo e dai suoi schermi in una maniera ancora inimmaginabile fino a poco tempo fa. D'altro lato, il pensiero (la filosofia, la teoria, la critica) sembra ancora imperfettamente armato per affrontare una realtà che non si lascia più interpretare sul modello del testo o quantomeno intendersi come una sua estensione. Le voci di Mitchell in America e Gottfried Boehm in Europa sono state decisive per fare apparire questo scarto tra il fenomeno e le metodologie disponibili per descriverlo. Tuttavia, è proprio questo scarto a rendere incerto il valore euristico della cosiddetta 'svolta iconica' (o pittorica) proclamata da Boehm e Mitchell. Quando i due teorici coniarono in modo leggermente diverso e indipendentemente l'uno dall'altro la formula dell'*iconic turn* e del *pictorial turn*<sup>2</sup>, rimase in sospeso se questa diagnosi si riferisse a un cambiamento di società oppure a una svolta meramente epistemologica, interna al pensiero. Se questa 'svolta', in altri termini, riguardasse l'incremento esponenziale di forme di comunicazione visiva – ossia l'emergenza di nuovi *oggetti* – oppure una svolta ermeneutica – cioè un cambiamento nel *modo di pensare e di vedere*. Se infatti la svolta iconica si riassume in un cambiamento tecnologico che produce un incremento di artefatti visivi ma non modifica la teoria che li descrive, l'immagine non potrà aver altro statuto che quello dell'anomalia. Una sorta di oggetto ibrido, insomma, viziato da una *hybris* costitutiva che ne impedisce la col-

<sup>1</sup> Cfr. W.J.T. Mitchell, *Picture theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 13.

<sup>2</sup> Si veda a questo proposito il loro carteggio, tradotto in questo numero di «Lebenswelt» da Pietro Conte e Michele Di Monte.

locazione precisa all'interno delle forme consacrate del sapere, a metà strada tra un'ontologia dell'oggetto e una semiotica del segno. Quali sarebbero però le condizioni che dovrebbero essere riunite – si sarebbe tentati di chiedere a Mitchell e Boehm – per poter parlare davvero di un cambiamento di paradigma? A che titolo possiamo affermare che l'immagine non sia un oggetto supplementare, ma diventi un vettore, *medium* o operatore decisivo per le nostre pratiche e i nostri saperi?

Lo scarto appena descritto tra il fenomeno e la sua trasformazione al livello della prassi epistemica non sembra specifico della questione delle immagini, ma anzi caratteristico di qualunque cambiamento di paradigma. La cosiddetta 'svolta linguistica', quel *linguistic turn* il cui nome è ormai associato a Richard Rorty e all'omonimo libro da lui curato<sup>3</sup>, non descrive certo l'emergenza di nuove forme di linguaggio né una trasformazione al suo interno, ma piuttosto un'inedita coscienza del fatto che la dimensione linguistica è onnipresente ad ogni livello della vita sociale e che un'esistenza priva di qualsiasi dimensione linguistica sarebbe prettamente impossibile. Le svolte epistemiche, i *paradigm shift*, nel senso che prestava loro Thomas S. Kuhn, si possono descrivere in due modi diversi: in un modo ristretto, come impianto di una nuova scienza o disciplina, oppure in un senso lato che è quello di un cambiamento di ottica, per cui tutti gli oggetti osservati in precedenza dalle scienze vengono considerati ora da una prospettiva nuova. In questo senso, si può considerare la svolta linguistica dal punto di vista di una differenziazione interna alle discipline e la nascita della linguistica come campi specifici del sapere, e si può considerare la svolta antropologica verificatasi un secolo e mezzo prima come la nascita dell'antropologia come disciplina a sé stante. D'altro canto, però, si può anche sostenere che la svolta antropologica dia luogo non tanto a una disciplina nuova quanto a un nuovo modo di osservare il mondo dalla prospettiva dell'uomo. Come diceva Foucault, le scienze umane non sono l'insieme delle discipline che hanno per oggetto l'uomo, bensì le scienze che considerano tutti gli oggetti dal punto di vista antropologico. In modo analogo, la svolta linguistica va ben al di là della semplice inaugurazione di un nuovo settore regionale di cui gli antichi non avevano ancora percepito la specificità, ma costituisce una metateoria o una 'metafilosofia', come diceva Rorty, perché fa riflettere sul *me-*

<sup>3</sup> R. Rorty, *La svolta linguistica* (1967), tr. it. di S. Velotti, intr. di D. Marconi, Milano, Garzanti, 1994.

*dium* di ogni riflessione. È possibile pensare in un modo non-antropologico (ecco la domanda che viene riproposta oggi dal cosiddetto 'realismo speculativo')? È possibile pensare secondo grammatiche diverse da quelle del linguaggio proposizionale? L'immagine è davvero più di un semplice oggetto di qualche disciplina regionale? È davvero un modo di *vedere il mondo*? Vi è qualcosa come un pensiero in immagini o secondo le immagini, che non si riassume nelle logiche del linguaggio predicativo?

È proprio sullo sfondo di queste osservazioni che la domanda di Mitchell resta assolutamente valida: costituisce insomma l'immagine, all'interno delle scienze umane, un'anomalia oppure un paradigma? C'è bisogno di costituire una nuova disciplina cui affidare lo studio della logica delle immagini, il suo modo di produrre significati e di generare affetti? La prima risposta che viene in mente è che una tale disciplina sia già stata creata, e persino a più riprese. Il progetto di fondare un'iconologia è legato, nel Novecento, al nome di Erwin Panofsky. Ma bisognerà aspettare l'edizione francese del 1967 di *Iconography and iconology* perché Panofsky riconosca che il progetto di un'iconologia è debitore del pensiero sviluppato da Aby Warburg in relazione alle immagini – Warburg che però, come ribadì Giorgio Agamben, non diede mai alcun nome definitivo alla sua scienza<sup>4</sup> –, ma anche di tutta la tradizione seicentesca dell'iconologia<sup>5</sup>. Già l'*Iconologia* di Cesare Ripa, del 1593, è un tentativo di organizzare gli elementi della pittura e di renderli 'leggibili', cioè di rendere paragonabile tutto ciò che persuade «per via dell'occhio» a ciò che persuade «per via delle parole»<sup>6</sup>. Ebbene – ed è la domanda che resta da chiarire – in che modo quest'iconologia che si limita a identificare le figure allegoriche si svincola davvero dal modello testuale?

## 2. «La scienza delle immagini è facile...»

È indicativo il fatto che la maggior parte delle enciclopedie iconologiche del Seicento mirino a isolare figure che possano avere la stessa determinatezza di lettere o parole, elementi immutabili insomma che possono circolare ed essere ricomposti in sempre nuovi sintagmi pittorici. Cosciente del fatto che questa 'iconologia' –

<sup>4</sup> Cfr. G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome* (1975), «aut aut» 199-200 (1984), pp. 51-66.

<sup>5</sup> E. Panofsky, *Préface à l'édition française*, in Id., *Essais d'iconologie*, tr. par C. Herbet et B. Teyssède, Paris, Gallimard, 1967, pp. 3-4.

<sup>6</sup> C. Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione dell'imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1611 (la prima edizione non conteneva immagini).

che in realtà si riassume in senso classico in un'iconografia – non si emancipa dal modello testuale e dalle sue unità lessicali, Erwin Panofsky cercò un'altra strada per costituire l'immagine come oggetto di una scienza autonoma e stabilire l'iconologia come un'arte nobile. Per farsi un'idea delle resistenze a tale progetto, basta ricordare le sprezzanti osservazioni di Ernst Robert Curtius nel suo *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, uscito nel 1948. Quando Curtius scrive che solo la letteratura possiede una struttura autonoma (*eine autonome Struktur*) e che solamente lei è portatrice di idee (*Träger von Gedanken*), pare rivolgersi direttamente a Panofsky e a Warburg (a quest'ultimo dedica peraltro paradossalmente il libro). Leggere i poemi pindarici dà dei grattacapi, prosegue l'autore, guardare il fregio del Partenone no; un libro è un testo: bisogna capirlo oppure fallire; nelle immagini invece non c'è nulla di enigmatico (*nichts Unverständliches*). Conclude Curtius: «La scienza delle immagini è facile se paragonata alla scienza dei libri»<sup>7</sup>.

Si può leggere la versione programmatica di *Iconography and iconology* pubblicata da Panofsky nel 1955 (dopo un primo abbozzo in tedesco del 1939)<sup>8</sup> come un tentativo di conferire dignità alla novella scienza delle immagini, mostrando che le immagini non sono affatto trasparenti e ovvie, ma celano invece – proprio come un libro – infiniti rimandi testuali. Eppure è proprio questo panofskiano tentativo di nobilitazione dell'iconico – come cercheremo di argomentare più avanti – che finirà per sfociare in una rinnovata subordinazione dell'iconico al discorsivo. Per Panofsky, l'immagine è sempre *allegoria*, in un senso lato o (meglio) etimologico: l'immagine non ha mai un senso intrinseco, ma esprime qualcosa di diverso da sé e in questo senso è allegorica, dal greco *all'agoreuein*, letteralmente 'parlare d'altro'.

A scapito di una lunga tradizione che da Panofsky risale alla trattatistica rinascimentale, che ha per scopo di far *parlare* le immagini (si pensi a Gabriele Paleotti e al suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582) e definisce l'iconologia come lo studio del suo discorrere, del suo muto poetizzare – se è concesso ripristinare in questa sede la classica formula dell'*ut pictura poesis* –, la svolta iconica odierna sembra mirare non tanto a riabilitare la

<sup>7</sup> E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), tr. it. di A. Luzzatto, M. Candela e C. Bologna, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 23 (tr. modificata).

<sup>8</sup> E. Panofsky, *Iconography and iconology. An introduction to the study of Renaissance art*, in Id., *Meaning in the visual arts*, New York, Doubleday, 1955, pp. 26-41.

discorsività dell'immagine, quanto a specificarne la forza figurale. Alla lettura della traduzione francese di Panofsky, sembra che Michel Foucault sia stato tentato dal limitare l'ambito del discorso e della sua analitica (alla quale Foucault era, se ci fosse bisogno di ricordarlo, ormai associato): nella sua recensione degli scritti panofskiani editi da Bernard Teyssèdre e della traduzione di *Architettura gotica e pensiero scolastico*, curata da Pierre Bourdieu, afferma infatti: «Discorso e figura hanno il loro modo d'essere proprio»<sup>9</sup>. O per ribadirlo in altri termini: rispondere alla domanda se l'immagine costituisca un'anomalia oppure un paradigma implica capire se l'immagine sia una *diversa modalità del discorso* oppure una *modalità diversa dal discorso*. Una modalità, quest'ultima, che, presa sul serio, potrebbe far apparire inedite prospettive sul senso e le sue operazioni. Se, come diceva Rorty, la svolta linguistica si misura anche dal fatto che è il modo stesso di pensare a essere cambiato, c'è da chiedersi a quali spostamenti sarebbe sottoposto un pensiero che smette di negare il suo debito nei confronti delle immagini. Come già faceva notare a giusto titolo Paul Valéry: «I filosofi vanno ghiotti di immagini, non c'è mestiere che ne richiede di più, benché siano bravi a dissimularle dietro parole di grigiore»<sup>10</sup>.

Diversi scenari si vanno delineando:

1) *la svolta iconica in quanto archeologia*: se seguiamo l'intuizione nietzscheana che molti concetti sono delle metafore di cui abbiamo dimenticato l'origine, la svolta iconica può essere intesa come un'archeologia, cioè un'analisi delle tracce dell'immagine in seno alla tradizione e delle sue operazioni di senso, imboscata tra le righe del testo. In questo senso, tutto il progetto metaforologico di Hans Blumenberg si presenta come una tale messa in pratica della svolta iconica<sup>11</sup>. Sono proprio tutte queste immagini attraverso cui il pensiero guarda, ma – a mo' di un vetro trasparente – senza mai vedere ciò che gli permette di vedere. Ma non è certo solo la filosofia ad essere indebitata nei confronti delle immagini.

<sup>9</sup> M. Foucault, *Les mots et les images*, «Le Nouvel Observateur» 154 (1967), pp. 49-50 (poi riedito in Id., *Dits et Ecrits. Vol. I: 1954-1969*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 620-623).

<sup>10</sup> P. Valéry, *Philosophie de la danse* (1936), in Id., *Œuvres*, 2 voll., éd. par J. Hytier, Paris, Gallimard-Pléiade, 1957, vol. 1, pp. 1394-95.

<sup>11</sup> H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* (1960), tr. it. di M.V. Serra Hansberg, rev. di M. Russo, con un saggio di E. Melandri, Milano, Cortina, 2009. In questo senso si può intendere anche il progetto del *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* (3<sup>a</sup> edizione ampliata, hrsg. v. R. Konersmann, Darmstadt, WBG, 2011) che eredita il progetto dello *Historisches Wörterbuch der Philosophie* di Gründer e Ritter ma ne sposta l'epicentro dal concettuale verso il retorico-figurale.

2) *La svolta iconica in quanto poetica: vedere per immagini.* Accanto agli psicologi che, come Rudolf Arnheim<sup>12</sup>, si sono interessati di *visual thinking*, ci sono anche molti artisti che hanno esplorato la possibilità di un pensiero per via delle figure, di una *poetica* delle immagini. In questo senso Merleau-Ponty poteva giustamente parlare della pittura come di una «filosofia figurata»<sup>13</sup>. Nel campo dell'espressione cinematografica, è stato Sergej Ejzenštejn a esplorare, insieme allo psicologo Lev Vigotskij, le possibilità di un pensiero non discorsivo chiamato da lui *sensual thinking* oppure «pensiero sensuoso», che opera per via di immagini<sup>14</sup>. In un altro ambito, *L'Interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud può ugualmente intendersi come un tentativo di enucleare la logica delle immagini oniriche che, caratterizzate dal principio di condensazione e di traslazione, creano forme che non si lasciano riportare alla logica del verbale. La questione della forma non si limita perciò ad un problema poetico o estetico, ma tira in ballo la possibilità di un sapere morfologico e metamorf(olog)ico.

3) *La svolta iconica in quanto epistémê.* Secondo l'opposizione platonica, il sapere scientifico (*epistémê*) si distingue dall'apparenza (*doxa*). Ma la linea sembra meno netta quando si esamina la semantica legata a questa scienza che proprio in quanto *theorein* mirato a identificare l'*eidōs* delle cose non riesce mai a distaccarsi del tutto dal campo visivo, sebbene portato al livello dell'occhio della mente o del cartesiano *oculus animae*. Se con Husserl l'eidetica fu riallacciata alla dimensione della *doxa* dalla quale era stata isolata, l'eidetica resta presa nelle reti di un sapere identificante. All'interno della svolta iconica, la rinnovata attenzione per la *morphê*, l'apparire della forma, la morfologia e le sue metamorfosi<sup>15</sup> sembra estendere la questione dell'*eidōs* al di là di un'eidetica riconoscitiva. Le immagini, diceva Max Imdahl, richiedono non solo uno sguardo riconoscitivo (*wiedererkennendes Sehen*), capace di 'leggere' l'alfabeto visivo e le sue figure retoriche; spesso costrin-

<sup>12</sup> R. Arnheim, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva* (1969), tr. it. di R. Pedio, Torino, Einaudi, 1974.

<sup>13</sup> M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (1961), tr. it. di A. Sordini, postfazione di C. Lefort, Milano, SE 1989, p. 26.

<sup>14</sup> S.E. Ejzenštejn, *Dickens, Griffith e noi* (1949), cit. in P. Montani, *Sergej Ejzenštejn. Oltre il cinema*, Pordenone, La Biennale, 1991, p. 301. Si veda inoltre A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011.

<sup>15</sup> A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis, 2001; C. Cappelletto, *Il rito delle pulci. Wittgenstein morfologo*, Milano, Il Castoro, 2004; F. Vercellone, *Morfologie del moderno*, Genova, Il Melangolo, 2006; F. Vercellone, *Verso la morfologia*, «Teoria. Rivista di filosofia» 30 (2010), pp. 115-128.

gono a vedere in modo diverso, a vedere in che modo si vede (*sehendes Sehen*) e a produrre così un'intuizione inedita (*erkennendes Sehen*)<sup>16</sup>. In questo senso, è stato suggerito che la svolta iconica ridefinisce il significato medesimo della parola *epistêmê*. O, per dirlo con la bella formula di Jean-François Lyotard, che sembra riassumere questo spostamento verso un *epistêmê* del non-identico: «Imparare a vedere è disimparare a riconoscere»<sup>17</sup>.

Se seguiamo Gottfried Boehm, si potrà parlare di un'*epistêmê* iconica solo a patto di rivedere «uno dei più antichi fondamenti della scienza europea», che consiste nell'attribuire significato e verità solo a ciò che si lascia esprimere nella forma di enunciati proposizionali; e si potrà parlare di un paradigma dell'immagine solo quando si smetterà di «riportare gli schemi del senso iconico» a «forme già prestabilite del linguaggio verbale e di altri sistemi di segni e di simboli»<sup>18</sup>. Ecco perché la semplice dichiarazione d'intenti, pronunciata probabilmente sotto l'influsso della transizione tecnologica verso una cultura sempre più visiva, di dedicarsi ormai all'immagine, non è certo sufficiente, e anche il classico modello panofskiano dimostra sempre più palesemente i suoi limiti. Una decina di anni fa, James Elkins proponeva un catalogo di *Ten ways to make visual studies more difficult*<sup>19</sup>. Sulla scia di Elkins, vorremmo suggerire anche noi (benché molto più modestamente) alcuni spostamenti possibili all'interno del campo dell'iconologia così come si è costituito per cercare di mettere in pratica quest'ingiunzione lyotardiana, ossia per rendere meno 'riconoscibile' e ovvio lo studio dell'immagine. Tre spostamenti dunque, tre giri o tre tropismi: *la svolta dall'iconologia alla sintomatologia* (3.1.), *la svolta dall'estensivo all'intensivo* (3.2.) e *la svolta dall'indicativo al congiuntivo* (3.3.)

<sup>16</sup> Cfr. M. Imdahl, *Iconica. L'intuizione delle immagini* (1988), tr. it. di P. Conte, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico» 5 (2012), pp. 11-32. Si veda inoltre il saggio introduttivo di P. Conte, *Un po' più a sinistra, un po' più a destra. Spazio e immagine nell'iconica di Max Imdahl*, nel medesimo numero di «Aisthesis», pp. 33-42.

<sup>17</sup> J.-F. Lyotard, *Discorso, figura* (1971), a cura di F. Mazzini, intr. di E. Franzini, Milano, Mimesis, 2008, p. 200.

<sup>18</sup> G. Boehm, *Das Paradigma 'Bild'. Die Tragweite der ikonischen Episteme*, in H. Belting (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, Fink, 2007, pp. 77-82, qui pp. 78-79.

<sup>19</sup> J. Elkins, *Ten ways to make visual studies more difficult*, in Id., *Visual studies. A skeptical introduction*, New York, Routledge, 2003, pp. 63-123.

### 3. Come rendere più difficile la scienza delle immagini

#### 3.1. Dall'iconologia alla sintomatologia

Spetta indubbiamente a Erwin Panofsky il ruolo pionieristico di aver sviluppato un metodo elaborato per descrivere le immagini indipendentemente dal loro valore artistico. Questo metodo, com'è noto, ricevette il nome di 'metodo iconologico' ed è un fatto ormai assodato che esso permise di aprire un'analisi storico-artistica a tipologie di immagine finora poco considerate, come l'immagine non occidentale, l'immagine di massa o l'immagine in movimento. Panofsky, in effetti, non solo dedicò un articolo (semi-umoristico) alla calandra della Rolls-Royce<sup>20</sup>, ma scrisse pure un saggio sul cinema<sup>21</sup>. Dal canto suo, Karl Mannheim applicò il metodo iconologico al campo sociologico, e indubbiamente l'analisi dell'immagine cinematografica sviluppata da Roland Barthes, articolata in tre livelli, presenta notevoli analogie col metodo panofskiano. Ma il tentativo di mostrare la stratificazione – e perciò la profondità – dell'immagine, che permise la sua nobilitazione epistemica di fronte a coloro che, come Curtius, l'avevano già squalificata, costringe anche Panofsky a ipotecare sin dall'inizio l'indagine iconologica: saranno accettabili solo e soltanto le immagini 'profonde', cioè le immagini che rimandano (come i libri) a qualche significato che le precede e che esse non fanno altro che raffigurare. Secondo un metodo già sperimentato per altre opere classiche, si tratta di trovare i testi (se non *il testo*) che permettono di ricostituire il senso di un'opera.

L'incisione di Dürer del 1499 intitolata *La Giustizia*, raffigurante un personaggio maschile dal volto illuminato, sembra un'invenzione iconografica radicalmente nuova, che si discosta delle classiche rappresentazioni della giustizia sotto forma di un personaggio femminile e bendato. Non si tratta invece, secondo la nota dimostrazione di Panofsky, di un'*inventio per imaginem*, ma della fedele trasposizione visiva di un testo scritto un secolo e mezzo prima, la fonte letteraria di cui Panofsky ritrova la traccia, cioè il *Repertorium morale* di Petrus Berchorius (Bersuire), che stabilisce un'equivalenza tra Cristo e il sole (*Sol Iustitiae*). Dürer conosceva questo testo – conclude Panofsky – perché era stato stampato dal

<sup>20</sup> E. Panofsky, *I precedenti ideologici della calandra Rolls-Royce* (1963), in Id., *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, a cura di I. Lavin, Milano, Electa, 1996, pp. 121-156.

<sup>21</sup> E. Panofsky, *Stile e tecnica del cinema*, in Id., *Tre saggi sullo stile cit.*, pp. 91-120.

suo padrino Koberger nel 1489<sup>22</sup>. Questo semplice caso dimostra, fra i molti che potrebbero essere qui invocati, come nell'iconologia panofskiana l'immagine non viene considerata in quanto tale – per le sue caratteristiche cromatiche o formali, per esempio, come nella scuola viennese di Riegl o Fiedler –, ma nella sua struttura di rimando. Panofsky dimostra che persino la calandra della Rolls Royce rimanda all'arte classica (all'architettura palladiana, per essere più precisi), e quando nel 1966 vede il film di Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad* non s'interessa dell'invenzione radicale nella forma delle sequenze temporali, ma cerca di ricollegarlo a Goethe, in cui vede la fonte principale per lo scenario scritto da Robbe-Grillet<sup>23</sup>. Il senso dell'immagine, Panofsky lo dice benissimo, è un «senso documentale [*Dokumentsinn*]»<sup>24</sup>. L'immagine diventa leggibile e diventa testo, a condizione di avere un pretesto.

Max Imdahl è stato tra coloro che hanno messo in rilievo le limitazioni intrinseche del metodo iconologico: «Per Panofsky», dice Imdahl, «l'immagine – che sia artistica o meno – non è altro che l'ingiunzione di un vedere riconoscitivo, che identifica oggetti»<sup>25</sup>. Panofsky stesso sembra peraltro essere stato cosciente del suo problematico 'testualismo'. Nella pittura premoderna, una figura femminile che porge una pesca dev'essere identificata come incarnazione della *Veritas*. Ma di fronte alle *Pesche* di Renoir, una natura morta (1881-82, Parigi, Musée de l'Orangerie), dice Panofsky, «non possiamo cercare testi che ci svelerebbero il significato allegorico della frutta»<sup>26</sup>. Pertanto, anche in questo caso, il senso dell'immagine sta *al di là* dell'immagine: anche un'opera che appartiene «al 'tipo' della natura morta senza significato [*Typus des bedeutungsfreien Stillebens*]» deve avere un significato – sarà sintomo dell'«atteggiamento fondamentale di una nazione, un pe-

<sup>22</sup> Cfr. E. Panofsky, *Albrecht Dürer e l'antichità classica* (1921-1922), in Id., *Il significato nelle arti visive* (1955), tr. it. di R. Federici, intr. di E. Castelnuovo e M. Ghelardi, Torino, Einaudi, 1962, pp. 225-276, in part. p. 248.

<sup>23</sup> W.S. Heckscher, *Erwin Panofsky. A curriculum vitae* (1969), in E. Panofsky, *Three essays on style*, ed. by I. Lavin, Cambridge, MIT Press, 1995, pp. 186-87.

<sup>24</sup> E. Panofsky, *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa* (1932), in Id., *La prospettiva come 'forma simbolica' e altri scritti*, tr. it. di E. Filippini, a cura di G.D. Neri, con una nota di M. Dalai, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 203-218, qui p. 213 (tr. modificata).

<sup>25</sup> M. Imdahl, *Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München, Fink, 1980, p. 89.

<sup>26</sup> E. Panofsky, *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa* cit., p. 211 (tr. modificata).

riodo, di una classe, una concezione religiosa o filosofica»<sup>27</sup>. La pesca di Renoir sarà perciò l'espressione della visione del mondo di un certo momento storico-culturale, riscontrabile in vari quadri impressionisti. Il medievista Otto Pächt, che fu tra i primissimi critici di Panofsky, afferma che l'intero progetto dell'iconografia è attraversato da un «simbolismo celato [*hidden symbolism*]»<sup>28</sup>. «È paradossale», nota Pächt, «che in un'epoca in cui la psicologia del profondo ha permesso lo studio scientifico del regno dell'inconscio e del preconcio, ci si possa accanire a ridurre le più magistrali creazioni pittoriche a meri involucri visivi di filosofemi, ideogrammi o simbolizzazioni di significati razionali»<sup>29</sup>.

La più sistematica critica all'iconologia è stata mossa da Georges Didi-Huberman, che vede nel neoplatonismo panofskiano non solo un tentativo di esorcizzare le energie incontrollabili dell'immagine, ma anche una riluttanza ad accettare il fatto, messo in evidenza da Warburg, che l'analisi iconologica dovrebbe favorire un «ampliamento metodico dei confini [*methodische Grenzerweiterung*]» disciplinari che non si faccia intimorire dal «controllo poliziesco [*grenzpolizeiliche Befangenheit*]»<sup>30</sup> degli steccati che ancora separano i diversi settori e le diverse metodologie d'indagine. Sulle orme di Georges Didi-Huberman, ci sarebbe da ripensare il valore di una delle definizioni che Panofsky dà dell'iconologia: quella di una «storia dei sintomi culturali [*Geschichte kultureller Symptome*]»<sup>31</sup>. Se a questa 'sintomatologia' è stata finora prestata poca attenzione, ciò è probabilmente dovuto al fatto che Panofsky aggiunge immediatamente «sintomi culturali, o genericamente 'simboli' [*Symptome, oder allgemein 'Symbole'*]»<sup>32</sup>, riportando su-

<sup>27</sup> E. Panofsky, *Iconografia e iconologia. Introduzione all'arte del Rinascimento*, in Id., *Il significato nelle arti visive* cit., pp. 29-57, qui p. 35.

<sup>28</sup> O. Pächt, *Panofsky's 'Early Netherlandish painting II'*, «Burlington Magazine» 98 (1956), pp. 266-279, qui p. 278.

<sup>29</sup> O. Pächt, *Kritik der Ikonologie* (1977), in E. Kaemmerling (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln, DuMont, 1987, pp. 353-375, qui p. 374.

<sup>30</sup> A. Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale a Palazzo Schifanoia a Ferrara* (1912), in Id., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2004, pp. 515-555, qui pp. 551-552. Si vedano a riguardo, di G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990 (in particolare il capitolo 3 : *L'histoire de l'art dans les limites de sa simple raison*) e *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002), tr. it. di A. Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006. Per una riflessione più generale sull'epistemologia didi-hubermaniana, ci permettiamo di rimandare al nostro saggio *Un pensiero fasmide*, contenuto nello stimolante volume di «aut aut» 348 (2010), curato da Laura Odello e dedicato a Georges Didi-Huberman. *Un'etica delle immagini*, pp. 121-129.

<sup>31</sup> E. Panofsky, *Iconografia e iconologia* cit., p. 46.

<sup>32</sup> *Ibid.*

bito lo studio dell'immagine alle forme simboliche di Cassirer. Tuttavia, se una scienza delle immagini può avere un senso oggi, forse sarebbe da ripensare appunto il valore del termine «sintomo», dissociandolo da una filosofia delle forme simboliche e riportandolo al suo contesto di origine, che è quello della casistica clinica.

### 3.2. Dall'estensivo all'intensivo

Secondo Sigmund Freud, il sintomo è caratterizzato da una sua costitutiva «sovradeterminazione [*Überbestimmtheit*]». Le immagini (mnesiche, oniriche) che Freud tratta a mo' di sintomi non sono semplicemente tracce che rimandano a un evento reale che le precede; è l'idea medesima di linearità e di causalità che dalla sintomatologia viene rimessa in dubbio: semmai, il sintomo assomiglia a una linea ramificata, e più precisamente a un sistema di linee convergenti. Esso ha punti nodali nei quali due o più fili si incontrano per proseguire uniti; e al nucleo fanno capo in genere più fili aventi andamenti tra loro indipendenti, oppure collegati in certi punti da tratti laterali. È assai notevole, per dirla in altri termini, osservare «quanto spesso un sintomo sia determinato in vari modi, sia sovradeterminato»<sup>33</sup>. Il sintomo è dunque non un punto, ma un crocicchio, un groviglio, una condensazione attraversata da forze a volte persino opposte.

Se l'immagine è un *entrelacs* e non una traccia causale, non è più possibile seguire un filo unico e perciò applicare il «paradigma indiziario» teorizzato da Ginzburg (che peraltro non cela la sua ispirazione criminalistica)<sup>34</sup>. La sintomatologia di Freud non si lascia certo ridurre al metodo storico-artistico di Morelli che cerca di *identificare* l'autore di un'opera oppure la causa reale del sintomo, perché il sintomo costituisce già una rearticolazione sullo sfondo di fattori molteplici. Nel sintomo, letteralmente, vengono a 'capitare insieme', a 'co-incidere' (*syn-ptoma*), cose tra di loro eterogenee. Ecco perché il sintomo non si lascia riportare a un ordine superiore, ma è fondamentalmente singolare e resta legato all'*incidente*.

In questo senso, la sintomatologia si distingue da una nosologia classificatoria come quella proposta nel secolo XVII e XVIII da scienziati quali Boissier de Sauvages, la cui *Nosologia methodica*

<sup>33</sup> S. Freud, *Etiologia dell'isteria* (1896), in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, p. 426.

<sup>34</sup> Cfr. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.

rappresenta il tentativo di applicare alla medicina la classificazione botanica dei lignaggi genealogici di Linneo. Una linea diretta scorre tra queste nosologie tassonomiche e gli odierni manuali psichiatrici, come il DSM<sup>35</sup>: il principio è quello della collocazione all'interno di un'arborescenza di morbi possibili, a mo' dell'*Isagogê* di Porfirio e dei suoi seguaci, che avevano cercato di rappresentare in modo grafico (*arbor porphyriana*) l'ontologia della derivazione associata al nome di Aristotele.

Come abbiamo cercato di sviluppare in altra sede<sup>36</sup>, la svolta iconica non può consistere nel ripristinare l'antica domanda ontologica del *ti esti*, del 'che cos'è', applicandola all'oggetto immagine: l'iconicità non è una differenza specifica che delimita una classe di enti o di segni, perché non è una dimensione estensiva, bensì intensiva. È impossibile delimitare il campo delle immagini, perché secondo le circostanze potrà essere necessario considerare che non solo quadri, fotografie o affreschi, ma anche diagrammi, riflessi, metafore, allucinazioni, monocromi, film, installazioni o sculture sono immagini. Ecco – per inciso – il motivo per cui risulta problematica la proposta di Umberto Eco di considerare l'iconicità come una sottocategoria del segno, giacché per Eco è segno solo tutto ciò con cui si può (anche) mentire: dato che nel riflesso di uno specchio non si vedrà mai altro che ciò che sta di fronte, l'immagine riflessa non può mentire e perciò non è un segno (e, di conseguenza, se non è segno, non può essere iconica)<sup>37</sup>. È più che urgente sgomberare il dibattito contemporaneo sull'immagine da questi residui di porfirianismo: l'iconicità non si riduce a una sottocategoria semiotica.

Nella sua teoria dell'immaginario, Jean-Paul Sartre aveva suggerito di sostituire quest'ontologia dell'estensione con un altro concetto, quello di «famiglia»<sup>38</sup>. Le immagini intrattengono tra di loro un rapporto di parentela, ma dipenderà dalle circostanze se il cugino di terzo grado può ancora considerarsi membro della famiglia. Prendendo spunto da questo suggerimento, si potrà forse affermare, allora, che l'iconicità è una questione di grado, non di es-

<sup>35</sup> American Psychiatric Association, *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*, fourth edition (DSM-IV), Washington, American Psychiatric Association, 2000.

<sup>36</sup> E. Alloa, *Intensive, not extensive*, in J. Elkins - M. Naef (eds.), *What is an Image?*, vol. 2, University Park, University of Pennsylvania Press, 2011, pp. 148-151.

<sup>37</sup> Cfr. U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.

<sup>38</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, a cura di R. Kirchmayr, Torino, Einaudi, 2007. Si potrebbe tra l'altro fare un interessante paragone tra questa «famiglia» sartriana e il concetto di «somiglianze di famiglia» in Wittgenstein.

senza, e che la faccenda del grado non è una questione di titoli di appartenenza, ma di intensità. Si potrebbe peraltro, nello spostamento dall'estensivo all'intensivo, ispirarsi dalla mossa compiuta da Nelson Goodman rispetto alla questione dell'estetico. Alla tradizionale interrogazione *che cos'è l'arte?*, il filosofo americano aveva sostituito la domanda *quando vi è arte?*<sup>39</sup>. In maniera analoga, e di fronte ad attuali ritorni di ciò che Paolo Fabbri chiamava «ontalgia», ovvero la nostalgia di potere tornare ad un identico nucleo ontico delle cose, potrebbe rivelarsi utile sostituire alla domanda *che cos'è l'immagine?* una domanda più circostanziale, cioè *quando vi è immagine?* (e, per estensione, *quando l'immagine diventa un'immagine artistica?*).

Ciò implica ovviamente prendere in considerazione l'immagine non solo come veicolo di un contenuto ideale o semantico, ma anche come matrice di affetti. Come faceva notare Bergson, per capire che cos'è un dolore mi serve ben poco sapere come e dove nasce. Il mal di denti non è determinato dalla sua localizzazione o dalla sua estensione, ma dalla sua intensità. Di conseguenza, anche la questione dell'arte viene posta da Bergson non più in modo ontologico-categoriale, ma intensivo: «L'artista sa, senza possibilità di dubbio, che un quadro d'autore gli procura un piacere più intenso che un insegna di negozio»<sup>40</sup>. Ma questo non permette di localizzare l'intensità *nel* quadro. O, per dirla con Merleau-Ponty, «gli animali dipinti sulla parete di Lascaux non sono lì come è lì una crepa o il rigonfiamento del calcare. Non sono neppure *altrove* [...] Sarebbe ben difficile dire *dove* è il quadro che sto guardando»<sup>41</sup>. Se alle immagini viene attribuito un potere emotivo, cioè letteralmente spiazzante (*e-motio*), questo è forse dovuto anche al loro carattere atopico, come diceva il *Sofista* di Platone: l'efficacia dell'immagine non si lascia localizzare nell'ordine tradizionale dei saperi, il suo *pathos* sembra opporsi al *mathos*, il suo *punctum* al suo *studium*. Considerare invece che nell'immagine vi è una coerenza pungente che opera proprio anche quando ci tocca nel suo

<sup>39</sup> N. Goodman, *When is art?* (1977), in Id., *Ways of worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1988, pp. 57-70. Sul senso di questo spostamento, si veda G. Bertram, *Arte. Un'introduzione filosofica*, tr. it. di A. Bertinetto, Torino, Einaudi, 2008, cap. 1.

<sup>40</sup> H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1888), a cura di V. Mathieu, Torino, Paravia, 1951, p. 8.

<sup>41</sup> M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* cit., p. 21. Per una lettura originale che prende spunto da questo passo si veda M. Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011, in part. il capitolo *La chair et la pensée du visuel aujourd'hui*.

*punctum* equivale a rivalutare la possibilità di un *pathei mathos* presagito da Eschilo.

### 3.3. Dall'indicativo al congiuntivo

«I fenomeni», diceva Anassagora di Clazomene, «sono la visione dell'invisibile (*opsis ton adelon ta phainomena*)». Tutto verte ovviamente su come pensare il rapporto tra visibile e invisibile, decidere insomma se si tratta qui di un rapporto *analogico*, cioè di semplice corrispondenza, oppure di un rapporto *euristico*, cioè della possibilità di comprendere l'invisibile *nel* visibile. La medicina greca antica si è appropriata di questa frase, facendola assurgere a perno della sua sintomatologia. L'arte di leggere il sintomo (*semeion*) presuppone un sapere non solo teorico, ma pratico, una *empeiria* di chi è esperto perché possiede una certa 'perizia'. Questa perizia deriva dall'*autopsia*, dall'aver visto con i propri occhi: l'*autopsia* come il far fronte al caso, alla singolarità di ciò che incide (dell'incidente). In effetti, difficilmente una diagnosi si può fare a distanza o per sentito dire, perché il sintomo, proprio a causa della sua sovradeterminazione, è intricato. A differenza della traccia, che suppone che il corpo che la lasciò si sia ritirato, il sintomo abbisogna di un corpo sulla cui superficie apparire. Un corpo sintomale sarà dunque un corpo che si espone e che solo esponendosi fa segno verso qualcosa d'altro; come il segno, il sintomo non *somiglia* a ciò di cui è un'espressione sintomatica, lo *esemplifica*.

Resta da intendersi su che cosa si vuol dire parlando di 'esemplificazione'. In ragione della sua singolarità, il groviglio sintomale non può essere analizzato come esemplare di qualche classe generale; il suo senso non si lascia dedurre da nessuna regola generica. Ecco perché il sapere sintomale è un sapere costitutivamente precario e incerto e la sua generalizzazione (in altri termini: la sua decontestualizzazione) resta sempre problematica. Nelle categorie di C.S. Peirce, il sapere sintomale corrisponderebbe meno all'induzione che all'abduzione'. Ma forse è una parola antica che chiarisce ancora meglio di che cosa si tratta: il sapere sintomale può intendersi come un'arte della *congettura*; un'arte della congettura nei confronti dei *phainomena*. A differenza degli dèi, di cui il medico Alcmeo di Crotone affermava che «hanno una conoscenza immediata delle cose invisibili e mortali, l'uomo è ridotto alla congettura [*tekmairesthai*]».

L'*ars coniecturalis* qui invocata è un'arte cosciente della sua provvisorietà e limitatezza, un'arte che vede legami oppure li

stringe, un'arte che segue i fili che attraversano il sintomo e crea costellazioni raggruppando sintomi in *sindromi*, che – letteralmente – non sono altro che un 'con-corso' (*syn-dromos*) di circostanze. Questo gioco dà luogo ad una *probatio* di tipo nuovo, ovvero l'esplorazione di scenari possibili. Operare per immagini significa perciò non solo stabilire fatti, ma esplorare potenzialità. La congettura richiede però una modalità particolare: non enuncia le sue ipotesi all'indicativo, ma in modo ipotetico o, meglio, *coniuntivo*.

Il terzo spostamento che per il dibattito sulle immagini ci si potrebbe auspicare sarebbe infatti uno spostamento dall'indicativo al congiuntivo. Dovrà bastare, in questo contesto, abbozzare una riflessione sviluppata altrove<sup>42</sup>: tuttora, così sembra, lo spettro dell'indice si aggira, a volte sotto forma di una sorta di reaurizzazione dell'immagine-traccia o dell'immagine-feticcio, come se – dopo decenni di semiotica analitica – si aspirasse al ritorno della 'presenza reale' e immediata. Non di rado, la nuova apologia della 'presenza' dà luogo all'attualizzazione di teoremi che erano già stati dati per morti, come quello della 'traccia naturale'. Dopo l'allegorismo panofskiano, ci troviamo di fronte a un nuovo tipo di *tautologismo* o, meglio, di *tautegorismo* (*allos agoreuein*, 'dire l'altro' – *tautos agoreuein*, 'dire il medesimo'). L'immagine non è più un simbolo di qualcosa d'altro su cui apre a mo' di una 'aperta finestra', come diceva l'Alberti, ma è traccia della cosa medesima: nell'immagine – in particolare fotografica – si documenta un evento, così com'è davvero stato, prima di ogni interpretazione.

Bisogna prendere sul serio il rinnovato interesse per i teoremi suggeriti da un Roland Barthes post-semiotico, nella *Camera chiara*, e l'idea che l'immagine fotografica abbia per oggetto un *ça a été*, un «così è stato»: di fronte alla fotografia del fratello minore di Napoleone Bonaparte, Barthes dice di non poter sottrarsi al pensiero che in questo momento sta vedendo «gli occhi che hanno visto l'Imperatore»<sup>43</sup>. Il ritorno della categoria dell'*indessicalità* referenziale nel dibattito – in particolare con riferimento ai *Notes on the Index* di Rosalind Krauss<sup>44</sup> – è a questo riguardo sintomatico. Senza entrare nel merito di una discussione complessa (Barthes sembra tra l'altro mirare non tanto a un'ontologia dell'immagine fotografica quanto a una fenomenologia dell'*esperienza* fotografi-

<sup>42</sup> E. Alloa, *Changer de sens. Quelques effets du tournant iconique*, «Critique» 759-760 (2010), pp. 647-658.

<sup>43</sup> R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), tr. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 5.

<sup>44</sup> R. Krauss, *Notes on the Index. Seventies art in America*, «October» 3-4 (1977), pp. 68-81.

ca, il ché è molto diverso), non si può che notare uno strano *retour du réel* nel dibattito. Ma perché ridurre l'immagine all'indicazione di un *così è stato* oppure di un *così è?* È difficile non scorgere che l'allegorismo simbolico e il tautegorismo realista finiscono per convergere nel paradigma dell'*indicatività*: l'immagine fa senso verso un significato cui caratteristica essenziale è di essere *inequivoco*; è indicazione di un *così è*.

L'indicativo non è però affatto l'unica modalità dell'immagine; il *congiuntivo* sembra essere una sua modalità altresì decisiva: tra un 'così è stato' e un 'così mai sarà', l'immagine apre uno spazio dei possibili. Poter operare *per immagine* non significa fuggire dal reale, come credeva Sartre nella sua teoria dell'immaginario, ma esplorare modalità del reale che non sono solamente quelle della fattualità. Se si considera a che punto le immagini virtuali sono oggi decisive per visualizzare la casa da costruire, per preparare i chirurghi all'operazione o i piloti al volo, la dimensione dell'immagine non si riduce certo a una sorta di escapistica fuga dal mondo. Le immagini non si limitano nemmeno a delle prefigurazioni possibili di un reale da realizzare, come se si trattasse di anticipare sotto forma di pre-visione virtuale ciò che poi sarà. Al contrario, la virtualità delle immagini riguarda appunto la possibilità di *non essere sottoposte alla logica dell'attualizzazione*. Ciò che esiste nell'immagine è ciò che può anche *non essere*. L'apparire in immagine è un apparire 'eventuale', legato a un evento che non necessariamente ha una corrispondenza attuale. E questo riguarda non solo le immagini elettroniche o la cosiddetta *virtual reality*, ma anche le immagini considerate più realistiche. Non diceva appunto André Breton, di fronte alle vedute fotografiche di Eugène Atget, che su di esse «soffia il vento dell'eventuale»? Prestare una rinnovata attenzione a questo «vento dell'eventuale» darebbe forse un soffio nuovo alla svolta iconica che altrimenti, nel medesimo momento in cui viene proclamata, non può che mostrare i primi segni di affanno.

Proposal: 20/10/2012, Review: 08/12/2012, Publication: 21/12/2012

LUCA VARGIU  
(Università degli Studi di Cagliari)

## **BOEHM, MITCHELL E UNA STORIA ANCORA DA SCRIVERE**

Non sembra aver perso di validità uno dei punti su cui Boehm e Mitchell concordavano nel loro carteggio, risalente ormai a più di sei anni fa: ritenere ancora prematura l'elaborazione di una storia compiuta della scienza dell'immagine. Tuttavia, nel momento stesso in cui esprimevano questa convinzione, entrambi gli studiosi non intendevano sottrarsi dal delineare una «storia *in medias res*» o quantomeno dal «registrare i [...] rispettivi percorsi all'interno di questo labirinto», come si esprime Mitchell. Alcuni anni prima, in una situazione per certi versi analoga, era stata Maria Andaloro a dichiarare che, pur non essendo sua intenzione fare un bilancio storiografico, non voleva neanche «rinunciare a testimoniare come si [fosse] incanalato il corso generale della riflessione»<sup>1</sup>. La studiosa si riferiva ai mutamenti intervenuti all'interno della storiografia sull'icona a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, ma possiamo comunque parlare di un'analogia, dal momento che è possibile riscontrare una svolta iconica anche nell'ambito delle ricerche sul Tardo Antico e sul Medioevo, sempre grosso modo dagli stessi anni. Non è anzi azzardato sostenere che il dibattito sull'immagine nato e sviluppatosi in seno alla medievistica rappresenti una cartina di tornasole del carattere prematuro di una storia della *Bildwissenschaft*, se è vero che proprio i rapporti intercorrenti tra questo dibattito e gli studi in altri campi, a cominciare da quello più vicino, la storiografia artistica, ancora non sono stati sufficientemente indagati. Eppure, basterebbero i nomi di Hans Belting, medievista di formazione e autore, su questi temi, di un contributo fondamentale quale *Bild und Kult*, o di Michael Camille, autore di *The gothic idol* e ricordato da Mitchell come membro del «Laocöon Group» di cui egli stesso

---

<sup>1</sup> M. Andaloro, *Le icone a Roma in età preiconoclasta*, in E. Patlagean et al., *Roma fra Oriente e Occidente*, XLIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 2001), 2 voll., Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2002, vol. 2, pp. 719-753, qui p. 732.

faceva parte, per suggerire percorsi e ipotesi ricostruttive che tengano nel giusto conto gli studi sull'immagine medievale. Ancora, è significativo il fatto che quella che è forse la prima attestazione in Italia dell'espressione *'iconic turn'*, dovuta a Gerhard Wolf, provenga dallo stesso contesto in cui Maria Andaloro aveva fatto la dichiarazione sopra riportata: la Settimana di Studio del 2001 del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo di Spoleto<sup>2</sup>.

Certo, va detto subito che il dibattito sviluppatosi in seno alla medievistica trova le sue motivazioni più forti e più stringenti in un punto di vista interno a questa sfera disciplinare, al di là dei parallelismi, delle tangenze e degli scambi con gli altri campi del sapere. Sono motivazioni che, in sintesi, risiedono nella necessità di sfuggire all'anacronismo derivante dall'applicare al Medioevo un concetto come quello moderno di arte, o meglio dall'applicare al Medioevo il concetto di arte nella sua accezione moderna, per giungere in tal modo a privilegiare un'indagine che separi l'analisi storica dal giudizio estetico<sup>3</sup>. Fatte salve queste considerazioni, però, dal punto di vista di un interesse generalizzato per l'immagine e della raccolta dei materiali per una storia della *Bildwissenschaft* ancora da scrivere, è anche possibile sostenere che il Medioevo si presenta come «un laboratorio ideale», come ha rivendicato ancora Wolf nello stesso intervento, in un'ottica che appare già retrospettiva:

A partire dal rifiuto delle immagini da parte dei primi cristiani per giungere all'accettazione, gli inizi di un culto delle immagini, la collocazione di immagini come palladii cittadini, attraverso la crisi dell'iconoclastia, il seguente trionfo delle immagini, i miracoli di cui furono protagoniste, le usanze e i riti paraliturgici a Bisanzio, a Roma e in tutto il mondo cristiano, fino alla crisi della Riforma, il Medioevo sembrava rivelarsi un'era dell'immagine precedente un'era dell'arte.<sup>4</sup>

Qui è appena il caso di far notare che il richiamo a «un'era dell'immagine precedente un'era dell'arte» allude alle tesi esposte da Belting in *Bild und Kult* e cristallizzate nel sottotitolo di

<sup>2</sup> G. Wolf, *Alexifarmaka. Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra Bisanzio e Terra Santa nell'alto Medioevo*, in E. Patlagean et al., *op. cit.*, vol. 2, pp. 755-790, qui p. 755.

<sup>3</sup> Per una prima visione d'insieme, rimando al mio *La 'svolta iconica' della medievistica*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari» 24 (2006), pp. 423-440 (versione elettronica in: [http://lettere.unica.it/Annali/volumi\\_completi/pdf](http://lettere.unica.it/Annali/volumi_completi/pdf). Volume XXIV completo.pdf).

<sup>4</sup> G. Wolf, *op. cit.*, pp. 755-756.

quest'opera<sup>5</sup>, relative alla separazione tra un'età dell'arte, che ha inizio a partire dal Rinascimento e dalla Riforma protestante, e un'era dell'immagine, che la precede e copre tutto il Medioevo: una separazione, questa, che, negli studi medievistici e modernistici – ma anche estetologici<sup>6</sup> – ha assunto quasi un carattere di slogan, rappresentando una delle formule alle quali è legato il nome di Belting e con il quale lo studioso tedesco è subito identificato.

Oltre a mostrarsi in questioni riguardanti l'inclusione o meno di dibattiti, discorsi e approcci, il carattere prematuro di una storia della scienza dell'immagine si rende evidente in altri problemi, che, dalle difficoltà terminologiche, finiscono per coinvolgerne lo stesso statuto. Si comprendono così i dubbi avanzati da Mitchell nel carteggio, relativi al modo di intendere un'espressione come *'image science'* in una lingua come l'inglese nella quale, in genere, il termine *'science'* è riservato alle discipline «'esatte', 'dure' e 'sperimentali'». Ciò aiuta senz'altro a spiegare la scelta di diversi studiosi in favore di altre espressioni, come *'image studies'*; occorre tuttavia capire, anzitutto, se le due espressioni sono coincidenti e sovrapponibili, se inoltre sono coincidenti con altre, quali *'visual studies'* e, infine, quale rapporto intrattengano con l'espressione tedesca *'Bildwissenschaft'*.

Tale sovrapponibilità, per esempio, sembrava essere esclusa in occasione di un incontro con Belting che doveva tenersi all'Università Statale di Milano nel febbraio del 2006, poi annullato: qui, nella locandina, lo studioso era presentato icasticamente come la «risposta 'tedesca' alla *visual culture*» di area anglosassone, quasi a far intendere una differenza di approccio nelle ricerche portate avanti nelle due aree. Se però in quel caso poteva trattarsi di una semplice formula icastica, maggior peso rivestono invece altre osservazioni, come per esempio quelle condotte dallo studioso polacco Mariusz Bryl, nel ricostruire lo sviluppo delle discipline storico-artistiche in ambito tedesco e angloamericano tra gli anni Settanta e Novanta del secolo passato. In proposito, Bryl registrava tra le due aree una discrepanza nei metodi e nelle teorie, tale da costituire per lui un elemento essenziale in ogni ricognizione degli

---

<sup>5</sup> Disattendendone gli intenti, titolo e sottotitolo del libro di Belting sono stati resi in italiano come *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* (1990), tr. it. di B. Maj, Roma, Carocci, 2001.

<sup>6</sup> Cfr. per es. il veloce richiamo contenuto in P. D'Angelo, *Estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 90.

aspetti teorici della storiografia artistica contemporanea. Basandosi sulla propria esperienza e sul panorama descritto parallelamente in campo storico-letterario da Robert C. Holub in *Crossing borders*, Bryl evidenziava la mancanza di un dialogo vero e proprio tra gli storici dell'arte tedeschi e statunitensi, malgrado le affinità riscontrabili da entrambe le parti. Queste avrebbero però dato vita a una «sincronia di alternative» più che a uno scambio reciproco, eccezion fatta per pochi tentativi di «attraversare i confini» – per riprendere l'espressione di Holub<sup>7</sup>. È una ricostruzione, questa, che nelle sue linee generali convince, anche laddove diversi elementi contribuiscono a suggerire un'articolazione più ricca del quadro. Ciò è mostrato, fra l'altro, dal dibattito sul tema della 'fine' dell'arte e della storia dell'arte e dal confronto sviluppatosi in merito, a partire dalla fine degli anni Ottanta, tra Arthur C. Danto e ancora Belting: un confronto che, se da un lato ha prodotto un movimento duplice di *border-crossing*, dall'altro lato è anche però testimonianza della diversa impostazione del problema nelle due aree, e quindi della «sincronia di alternative» che pure in questo caso emerge<sup>8</sup>.

In sintonia con questa lettura, all'immagine di Danto, che sintetizza il proprio confronto con Belting parlando di due «delfini appaiati, che si sono divertiti a giocare nelle stesse acque concettuali per più di un decennio»<sup>9</sup>, possono essere affiancate sia l'immagine di Boehm, che raffigura se stesso e Mitchell come «due esploratori che avevano attraversato lo stesso, ignoto continente dei fenomeni iconici e della visualità», sia quella, che richiama gli *Holzwege* heideggeriani, impiegata da Mitchell per suggerire i caratteri del rapporto sussistente tra *pictorial* e *iconic turn*: non nei termini di una rivendicazione di priorità, ma come «sentieri paralleli che si inoltrano nella foresta». Immagini simili, dunque, in tutti questi casi: sincronie, appaiamenti, attraversamenti comuni, parallelismi.

Nondimeno, forse, nel caso del rapporto tra *iconic* e *pictorial*

<sup>7</sup> Cfr. M. Bryl, *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji. Niemiecko- i anglojęzyczna historia sztuki u progu trzech ostatnich dekad*, «Rocznik Historii Sztuki» 24 (1999), pp. 217-260, in part. pp. 217-220 e 258-260; e R.C. Holub, *Crossing borders. Reception theory, poststructuralism, deconstruction*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992, pp. VIII-IX e *passim*.

<sup>8</sup> In proposito, rimando al mio «*Like paired dolphins*». *Sincronia di alternative tra Danto e Belting*, «Rivista di Estetica» 47 (2007), pp. 335-355.

<sup>9</sup> A.C. Danto, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia* (1997), tr. it. di N. Poo, Milano, Bruno Mondadori, 2008, p. 236 (tr. modificata).

*turn* gli scambi e gli attraversamenti dei confini sono stati e continuano a essere più numerosi, frequenti e duraturi di quanto non sia accaduto per il contesto storico-artistico indagato da Bryl, nonché più saldi e sicuri di come si sono dati nel confronto Danto-Belting. Anzi, l'interesse per l'immagine, per il modo in cui si è configurato in questi ultimi decenni, appare assumere una portata più vasta rispetto alle denominazioni di *iconic* e *pictorial turn*. D'altro canto, è anche vero che in Germania l'etichetta di *iconic turn* ha finito per comprendere al suo interno l'intero dibattito sull'immagine, in maniera ben più ampia, quindi, dell'accezione che intendeva darle Boehm nel saggio in cui introduceva il termine e che ribadiva nel carteggio – cioè, in estrema sintesi, una sorta di controcanto complementare al *linguistic turn*, volto a indagare «com'è che le immagini generano senso» e qual è il loro proprio, specifico *logos*<sup>10</sup>. Di tale comprensione più ampia, divenuta addirittura – come riscontra lo stesso Boehm – una vera e propria moda culturale, sono esempi numerose pubblicazioni, l'organizzazione di convegni e seminari e l'apertura di siti web e forum online dedicati espressamente al tema, a cominciare dal sito *Iconic turn* dell'Hubert Burda Stiftung<sup>11</sup>.

La situazione italiana e quella francese mostrano, però, un esito diverso dalla Germania e una relativa indipendenza dalle formule coniate da Boehm e da Mitchell. Nel nostro paese, infatti, la prima attestazione dell'espressione '*iconic turn*' dovrebbe essere quella di Wolf del 2001 sopra menzionata, mentre la prima occorrenza in cui tale espressione viene impiegata in italiano, tradotta alla lettera con 'svolta iconica', dovrebbe risalire al 2003, al saggio introduttivo alla riedizione del *Duccio* di Cesare Brandi, scritto da

---

<sup>10</sup> Cfr. G. Boehm, *Il ritorno delle immagini* (1994), tr. it. di N. Mocchi, in A. Pinotti - A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 39-71. Per il *linguistic turn* il riferimento va, come è noto, a R. Rorty (ed.), *The linguistic turn. Recent essays in philosophical method*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1967, 1992<sup>2</sup> (antologia tradotta, limitatamente ai contributi di Rorty, in *La svolta linguistica*, tr. it. di S. Velotti, Milano, Garzanti, 1994). Da osservare che nell'introduzione Rorty assumeva già una posizione critica nei confronti della svolta linguistica. Cfr. R. Rorty, *Difficoltà metafisologiche della filosofia linguistica*, in *La svolta linguistica* cit., pp. 23-110; e in proposito D. Marconi - G. Vattimo, *Nota introduttiva* a R. Rorty, *La filosofia e lo specchio della natura*, Milano, Bompiani, 1992<sup>2</sup>, pp. VII-XXXII, che vedono in Rorty addirittura la tesi di un «fallimento della 'svolta linguistica'» (p. XXXI, nota 2).

<sup>11</sup> Raggiungibile all'indirizzo <http://www.iconicturn.de>. Vita più breve ha avuto l'*iconic turn network*, che fungeva anche da tavolo libero di discussione sull'argomento (era raggiungibile all'indirizzo <http://www.iconic-network.com> e ora può essere recuperato tramite la *wayback machine* dell'*internet archive*, all'indirizzo <http://www.archive.org>).

Victor Stoichita<sup>12</sup>. È significativo che in entrambi i casi si tratti di studiosi non italiani, seppure assai legati all'Italia: Wolf è tuttora direttore del Kunsthistorisches Institut di Firenze, mentre Stoichita si è formato a Roma proprio sotto la guida di Brandi. Significativo perché, se si sono dovuti attendere gli anni Duemila e due studiosi stranieri per registrare la comparsa del 'nome', la 'cosa' aveva fatto la sua comparsa già da qualche anno e si era anche già tentato di tracciarne le coordinate. Il riferimento andava, in primo luogo, al 1987, l'anno del dodicesimo centenario del secondo concilio di Nicea, e all'interesse rinnovato che da qui era scaturito, a livello internazionale e secondo una prospettiva culturale di largo respiro, per i temi dell'immagine, dell'iconoclastia e dell'iconofilia<sup>13</sup>. In una prima disamina retrospettiva a dieci anni dal centenario, in occasione della traduzione italiana degli atti del concilio sotto il titolo già di per sé indicativo di *Vedere l'invisibile*, era stato Luigi Russo, curatore del volume, a porre l'attenzione sulla riscoperta e sulla centralità di Nicea nell'orizzonte culturale contemporaneo. Egli parlava, in quell'occasione, di una rivoluzione connessa al tema dell'immagine, «una vera e propria rivoluzione scientifica» che, «nell'onda della fondamentale opera di Freedberg *Il potere delle immagini*», andava percorrendo gli anni di fine millennio<sup>14</sup>. Con il richiamo duplice a Nicea e a David Freedberg, tali osservazioni testimoniano come anche il mondo della cultura italiana sia stato precoce nel recepire l'interesse che da più parti veniva manifestandosi verso l'immagine, nonché capace di leggerlo in tutta indipendenza: non nei termini di una svolta, appunto, ma in quelli di una rivoluzione. È appena il caso di aggiungere che il volume in questione è stato riconosciuto come quello a cui si deve l'avviamento del dibattito sul problema dell'immagine in Italia<sup>15</sup>.

In area francese, l'accoglimento del tema prende la stessa di-

<sup>12</sup> Cfr. V.I. Stoichita, *'Astanza' di Duccio, presenza di Brandi*, testo introduttivo a C. Brandi, *Duccio*, Siena, Protagon, 2003, pp. 5-9, qui p. 9.

<sup>13</sup> Cfr. F. Boespflug - N. Lossky (éds.), *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du Colloque international *Nicée II* (Paris 1986), Paris, Cerf, 1987. A quest'opera si deve l'inaugurazione del rinnovato interesse verso il concilio Niceno II, a partire dalla convinzione che «la ricezione del decreto di Nicea II [sia] da reinventare» (*Avant-propos*, *ibid.*, pp. 7-17, qui p. 12).

<sup>14</sup> L. Russo, *Presentazione* a L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Palermo, Aesthetica, 1997, pp. 7-12, qui pp. 9-10.

<sup>15</sup> Così E. Franzini, *Introduzione all'edizione italiana* di R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, Milano, Il Castoro, 1998, pp. 7-12, qui p. 12, nota 2. Di Franzini cfr. anche la *Recensione* a L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile* cit., «Domus» 803 (1998), p. 120.

rezione, per lo meno nelle sue linee generali. Se già, nello stesso anno in cui usciva *Vedere l'invisibile*, Jean-Jacques Wunenburger concludeva la sua *Philosophie des images* scrivendo che «l'immagine sembra avviarsi a diventare l'oggetto privilegiato della ricerca filosofica», negli anni Duemila una scheda contenuta all'interno del dizionario filosofico della Larousse estende l'ambito del discorso, fino a chiedersi se in proposito non sia in gioco «una nuova rivoluzione copernicana»<sup>16</sup>.

Se dunque in Germania e negli Stati Uniti hanno prevalso denominazioni che fanno leva sulla svolta, in Italia e in Francia si è preferito parlare di rivoluzione e di rivoluzione copernicana. Ma in tal modo si giunge, o si torna, a quella che Boehm nel carteggio chiama – ovviamente con riferimento a Kant – «il *turn* di tutti i *turns*»: la rivoluzione copernicana, appunto. Così facendo, nelle sue considerazioni sul senso da attribuire alla svolta – paradigma, secondo la lezione di Kuhn, o «mossa retorica che ricorda la moda dell'autunno passato» – lo studioso tedesco sembra equiparare tale formula a quella della rivoluzione. È vero che il richiamo alla rivoluzione copernicana compare in Boehm in relazione al problema del fondamento, tanto del *linguistic*, quanto dell'*iconic turn*, e non in merito alla questione delle denominazioni e della loro ricezione. Tuttavia, fatta salva questa precisazione, la possibile messa sullo stesso piano delle formule della svolta e della rivoluzione permette di estendere alla seconda le riflessioni che Boehm e Mitchell svolgono a proposito della prima.

Alle interpretazioni che leggono l'interesse contemporaneo per l'immagine in termini di svolta o di moda, Mitchell aggiunge quella, da lui già avanzata in lavori precedenti, di tropo o di figura retorica<sup>17</sup>. Per lo studioso americano, non sussistono differenze radicali tra il mutamento di paradigma e lo spostamento di un tropo, dal momento che, come afferma nel carteggio richiamandosi a Foucault, lo stesso paradigma altro non è che un tropo, «ovvero una 'figura della conoscenza' all'interno di una disciplina». Da queste considerazioni emerge che il *pictorial turn* può essere inteso, senza che vi si possano riscontrare differenze significative, o come

<sup>16</sup> Citazioni tratte, rispettivamente, da J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini* (1997), tr. it. di S. Arecco, Torino, Einaudi, 1999, p. 400, e da F. Soulages - J. Morizot, *L'image est-elle l'enjeu d'une nouvelle révolution copernicienne?*, in M. Blay (éd.), *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 2003, pp. 523-525.

<sup>17</sup> Cfr. W.J.T. Mitchell, *Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale* (2002), tr. it. di A.L. Carbone e F. Mazzara, in *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2008, pp. 51-79, qui 60 e 65.

mutamento di paradigma o come un movimento che soggiace alla retorica della svolta, quella stessa retorica che, a partire dal *linguistic turn* rortyano e con un ritmo sempre più crescente a mano a mano che ci si avvicina ai nostri giorni, ha prodotto una serie di svolte che impressiona già soltanto per il numero<sup>18</sup>.

Forse si potrebbe avanzare la proposta di provare a soffermarsi sulla moltiplicazione delle svolte in una prospettiva di storia delle idee o dei concetti, o magari di metaforologia à la Hans Blumenberg. È lo stesso Boehm a spingere verso questa direzione, nel momento in cui, riferendosi alla rivoluzione copernicana come «*turn* di tutti i *turns*», riconosce il suo debito proprio nei confronti di Blumenberg e, in particolare, nei confronti del suo studio sulla «formula del mondo copernicana»<sup>19</sup>. Ma, al di là di questo, che può essere un suggerimento per un'indagine a venire, è interessante notare come queste considerazioni conducano poi Mitchell a interrogarsi sui contenuti e sul valore da attribuire a tale svolta, tropo, paradigma o moda – o stile – che sia.

Per tracciare la cornice all'interno della quale le osservazioni di Mitchell si inseriscono, ci si dovrebbe intanto chiedere se la quantità di svolte a cui abbiamo assistito negli ultimi anni non sia tale da suscitare il sospetto di un abuso della parola: un sospetto da avanzare di contro a chi, come il teorico del teatro Christopher Balme, con un atteggiamento a metà strada tra il fatalismo e la legittimazione dell'esistente, ha sostenuto che il propagarsi delle svolte nella cultura scientifica contemporanea sia qualcosa che debba essere accettato di necessità<sup>20</sup>. Se poi, da tali questioni più generali, ci rivolgiamo direttamente all'*iconic* o al *pictorial turn*, dobbiamo riscontrare diversi pareri in merito, secondo i quali la 'svolta' o è finora soltanto auspicata oppure, più ottimisticamente, è già compiuta o sul punto di compiersi. Quando Boehm aveva coniato l'espressione nel 1994, l'*iconic turn* gli appariva come qual-

---

<sup>18</sup> Dopo, si è parlato – e l'elenco non ha alcuna pretesa di completezza – di una svolta ermeneutica, di un *pragmatic turn* o una *pragmatische Wende*, di una svolta testuale, di un *aesthetic turn*, di una *kulturalistische Wende* e di un *cultural turn*, di un *ontological turn*, di una svolta cognitiva, di uno *spatial turn*, di una svolta semiotica, di un *narrativist turn*, di un *pragmatic* nonché di un *performative turn*. Parzialmente diverso il caso del *visual turn*, il cui padre dovrebbe essere Martin Jay (*That visual turn. The advent of visual culture*, «Journal of visual culture» 1 (2002), pp. 87-92) e che Mitchell impiega come sinonimo di *pictorial turn*.

<sup>19</sup> Cfr. H. Blumenberg, *Die kopernikanische Wende*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1965.

<sup>20</sup> Cfr. C. Balme, *Stages of vision: Bild, Körper und Medium im Theater*, in H. Belting - D. Kamper - M. Schulz (Hrsgg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München, Fink, 2002, pp. 349-364, qui p. 349.

cosa da introdurre, postulare e difendere: significativo è il fatto che sentisse il bisogno di schizzarne le linee fondamentali e di tratteggiarne la preistoria<sup>21</sup>. In contributi più recenti, invece, come per esempio quelli di Horst Bredekamp, l'*iconic turn* è visto come un'acquisizione che la storia dell'arte avrebbe già fatto, a dispetto delle resistenze molteplici che pure continuano a sussistere in merito e che possiamo rintracciare in altri partecipanti al dibattito, come, fra gli altri, Andreas Köstler, il quale, in polemica proprio con Bredekamp, si dice scettico su tale compimento<sup>22</sup>.

È in questo contesto che si inserisce Mitchell, per mettere in guardia da quella che egli stesso ha battezzato «fallacia del '*pictorial turn*'», potenzialmente comune sia ai suoi detrattori sia ai suoi sostenitori, consistente nel ritenere unico e peculiare dei nostri giorni l'interesse diffuso verso l'immagine e il visuale. Se nel carteggio lo studioso americano si sofferma sugli aspetti del 'panico iconico', sulle «espressioni di timore» e sui «gesti iconoclasti», in altri lavori, come per esempio in *Showing seeing*, egli si muove più ad ampio raggio, per prendere in considerazione, oltre al timore e all'iconoclastia, anche le manifestazioni di entusiasmo. In ogni caso, comunque, egli avverte con insistenza che con l'espressione '*pictorial turn*' non intendeva indicare una svolta unica, propria del mondo occidentale contemporaneo, bensì approntare «uno strumento diagnostico capace di analizzare i particolari momenti in cui un nuovo *medium*, un'invenzione tecnica, oppure una pratica culturale si manifesta con fenomeni di panico o euforia (di solito entrambi) rispetto al visuale»<sup>23</sup>.

Nel carteggio Mitchell è esplicito, più che altrove, nel ribadire che il *pictorial turn* coinvolge sia le discipline

<sup>21</sup> Cfr. G. Boehm, *Il ritorno delle immagini* cit., in part. pp. 42-46; e il differente atteggiamento, dieci anni dopo, in Id., *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in C. Maar - H. Burda (Hrsgg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln, DuMont, 2005, pp. 28-43, in part. pp. 28-30; e nell'intervista *Das Bild in der Kunstwissenschaft*, in K. Sachs-Hombach, *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*, Köln, Halem, 2004, pp. 11-21, in part. p. 20.

<sup>22</sup> Cfr. H. Bredekamp, *Drehmomente - Merkmale und Ansprüche des iconic turn*, in C. Maar - H. Burda (Hrsgg.), *Iconic turn* cit., pp. 15-26; già Id., *Metaphern des Endes im Zeitalter des Bildes*, in H. Klotz (Hrsg.), *Kunst der Gegenwart. Museum für neue Kunst*, Katalog, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, ZKM, e München - New York, Prestel, 1997, pp. 32-37, in part. pp. 35-36; e le dichiarazioni di A. Köstler in C. Danelzik-Brüggemann - G. Kerscher (Hrsg.), *Kunstgeschichte im neuen Jahrtausend. Ein Gespräch mit Christian Freigang (Göttingen), Klaus Herding (Frankfurt/M.), Andreas Köstler (Bochum), Birgit Richard (Frankfurt/M.), Viktoria Schmidt-Linsehoff (Trier), Kerstin Thomas (Frankfurt/M.), Willi Winkler (Hamburg)*, «Kritische Berichte» 28 (2000), pp. 5-30, in part. p. 13.

<sup>23</sup> W.J.T. Mitchell, *Mostrare il vedere* cit., p. 66.

accademiche – le scienze umane, ma, aggiungiamo, non solo – sia quella che chiama «sfera della cultura pubblica», e nel connettere questo doppio riferimento alla convinzione secondo la quale anche in passato si sono verificate diverse svolte iconiche, in dipendenza di «un qualche intreccio tra la cultura intellettuale e la sfera pubblica», in conseguenza di una nuova tecnica di produzione o riproduzione delle immagini o di un atteggiamento particolare relativo alle immagini stesse<sup>24</sup>. Risulta pertanto più chiaro il suo intento di fare un uso critico e storico del *pictorial turn*, che lo accomuna a diversi altri studiosi e anzi costituisce uno degli aspetti di fondo della svolta iconica contemporanea o, meglio, ancora nei termini mitchelliani, della «forma molto specifica» assunta da tale svolta nei nostri tempi<sup>25</sup>.

All'interno dell'*iconic turn*, infatti, sappiamo che convivono, gli uni intrecciati agli altri, assunti *lato sensu* politici e assunti teorici. Due citazioni tratte dal volume *Iconic turn* del 2005, la prima di Bredekamp e la seconda di Willibald Sauerländer, aiutano a fornire i termini della questione:

In ogni immagine dei mass-media, delle scienze naturali e delle arti figurative agisce una gravitazione iconica [*ikonische Gravitation*], che fornisce le chiavi per evitare di essere sottomessi al 'flusso' strabordante, continuamente scongiurato, delle immagini, alla loro 'velocità' sopraffacente e al loro 'potere' inafferrabile. L'*iconic turn* è stato proclamato con l'esigenza non solo di accompagnare gli attuali campi del visuale, ma anche di analizzarli nel senso di una 'logica delle immagini' da elaborare pazientemente.<sup>26</sup>

Abbiamo bisogno di un iconoclasmo critico [...] della percezione visiva, fondato non solo sulla storia dell'arte e sull'estetica, ma ancor più sulla sfera civile e pubblica. [...] Una discussione sui nuovi media non può limitarsi ad analisi ancorché così brillanti dei procedimenti e delle innovazioni, perché la circolazione in gran numero delle immagini nella società dei media è divenuto un problema che riguarda la sfera pubblica. [...] Perciò non si può parlare del *pictorial* o dell'*iconic turn* solo in modo descrittivo, ma bisogna parlarne anche dal punto di vista etico e civile. I teorici francesi parlano di una '*écologie des images*', una ecologia delle immagini.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Nel medesimo senso, seppure a partire da premesse teoriche diverse, va considerata l'individuazione di un *iconic turn* nell'antico Egitto a opera di Jan Assmann. Cfr. J. Assmann, *Die Frühzeit des Bildes – Der altägyptische iconic turn*, in C. Maar - H. Burda (Hrsgg.), *Iconic turn* cit., pp. 304-322.

<sup>25</sup> W.J.T. Mitchell, *Mostrare il vedere* cit., p. 66.

<sup>26</sup> H. Bredekamp, *op. cit.*, p. 23.

<sup>27</sup> W. Sauerländer, *Iconic turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus*, in C. Maar - H. Burda (Hrsgg.), *Iconic turn* cit., pp. 407-426, pp. 422 e 425.

Se sul piano degli assunti 'politici' si tratta di interrogarsi sul ruolo che le immagini, di qualsiasi tipo e provenienza, rivestono nel mondo attuale, per far fronte ai rischi, veri o presunti, che tale ruolo comporta – di qui l'esigenza di un discorso etico e civile, di una «ecologia delle immagini» e di un «iconoclasmo critico» – sul piano degli assunti teorici generali una comprensione generalizzata dell'immagine implica la rivendicazione di uno spazio di autonomia per l'ambito dell'immagine e della visibilità, da cui viene fatta conseguire, fra l'altro, la sua differenza se non la sua irriducibilità rispetto all'ambito linguistico-verbale – di qui il parlare di «gravitazione iconica» e di «logica delle immagini».

L'intreccio di assunti 'politici' e teorici, se non annulla, rende forse meno netta la divergenza reciproca riscontrata da Boehm e Mitchell nel carteggio, in merito alla portata della rispettiva svolta, e che il primo sintetizza definendo il proprio come un *turn* di critica dell'immagine, di contro alla critica dell'ideologia del secondo. Se infatti uno degli intenti di Mitchell consiste nel mostrare «la reciproca costituzione di iconologia e ideologia», finiscono per articolarsi diversamente le riserve di Boehm, incline a considerare la critica dell'ideologia come maggiormente rivolta all'esterno, al contesto e comunque a fattori eterodiretti, e intenzionato a far emergere lo stesso contesto dall'analisi della logica delle immagini, e dunque da un «ordine immanente all'immagine stessa» – assimilabile alla «gravitazione iconica» di cui parla Bredekamp. Dal punto di vista di Mitchell, così, o prendendo le mosse da esso, appare che il piano dell'immanenza in cui si muove l'indagine di Boehm, cioè quello in cui si dà l'«interazione complessa tra visibilità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività»<sup>28</sup> – per riprendere le parole di Mitchell citate dallo studioso tedesco – non si presenta mai neutro, ma è già sempre connotato ideologicamente. Per entrambi, possiamo dunque dire, la critica dell'immagine è essa stessa critica dell'ideologia, nella misura in cui la critica dell'ideologia risulta costitutiva e immanente alla stessa logica delle immagini, e non si configura come un elemento che subentra dall'esterno e successivamente.

Che la svolta iconica si presenti come mutamento di paradigma o figura retorica o moda e che la critica da essa portata avanti si precisi come critica delle immagini o critica dell'ideologia, oppu-

---

<sup>28</sup> W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn* (1992), tr. it. di V. Cammarata e F. Mazzara, in *Pictorial turn* cit., pp. 19-49, qui p. 23.

re, appunto, come entrambe, resta però più a margine, nel carteggio, la questione degli esiti a cui tale svolta dà luogo sul piano delle discipline interessate. Al di là della difficoltà connesse all'impiego di un'espressione come *'image science'* e alla coincidenza o meno di *image science* o *studies*, *visual studies* e *Bildwissenschaft*, si tratta infatti di capire se quel discorso di cui l'*iconic* o *pictorial turn* è o sarebbe una figura retorica crei nuove scienze, che si consolidano secondo un loro statuto, resti un discorso trasversale a più ambiti ma senza formare discipline *ex novo*, oppure prenda entrambe le strade. È vero che i *visual studies* si pongono dichiaratamente come «un'area di ricerca interdisciplinare»<sup>29</sup>, e questo ne costituisce la definizione minima. Tuttavia, occorrerebbe continuare a interrogarsi sulle difficoltà e perplessità riscontrate da Mitchell agli inizi degli anni Duemila, in merito alla definizione, allo statuto, al campo e agli oggetti di studio, all'istituzionalizzazione accademica e al ruolo complementare o supplementare rispetto ai saperi che per tradizione si occupano del visuale, come la storia dell'arte e l'estetica<sup>30</sup>.

In questa prospettiva, pertanto, a sei anni di distanza dallo scambio epistolare, appare opportuno continuare a interrogarsi sul senso dei dubbi espressi da Boehm in apertura del carteggio, secondo i quali, se è ancora prematuro scrivere una storia della *Bildwissenschaft*, ciò dipende dal fatto che tale scienza ancora non sa «né che cosa sia né che cosa possa essere». Non è detto che oggi questi dubbi possano essere condivisi *in toto*, così come, del resto, potevano non esserlo neanche sei anni fa; essi continuano tuttavia a rivestire una validità metodica, come monito e insieme istanza di controllo per un'indagine su un discorso che, per certi versi, rischia di essere ancora legato a una moda o, chissà, già passato di moda e, in ogni caso, per riprendere il termine di Boehm, «fantomatico».

Proposal: 01/12/2012, Review: 08/12/2012, Publication: 21/12/2012

---

<sup>29</sup> C. Demaria, s.v. *Cultura visuale*, in *Dizionario degli studi culturali*, coordinato da M. Cometa, online all'indirizzo

[http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/cultura\\_visuale.html](http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/cultura_visuale.html)

<sup>30</sup> Cfr. W.J.T. Mitchell, *Mostrare il vedere* cit., *passim*.

ANGELA MENGONI  
(Università IUAV Venezia)

## **EURISTICA DEL SENSO. ICONIC TURN E SEMIOTICA DELL'IMMAGINE**

Nello scambio epistolare con Tom Mitchell, sin dal paragrafo introduttivo Gottfried Boehm indica come tratto fondante per il progetto di una *Bildwissenschaft* la necessità che l'elaborazione teorica sia costantemente 'verificata' e messa alla prova in una prospettiva genuinamente interdisciplinare. Questa necessità, tipica di ogni progetto a vocazione euristica, non si limita alla ricognizione di 'concetti' appartenenti a tradizioni e orizzonti disciplinari diversi – dall'ermeneutica alla filosofia, dall'iconologia alla semiotica –, ma si fonda su un lavoro di 'traduzione' che consiste nell'interrogare le *operazioni* cui i singoli concetti rinviano, al di là delle etichette lessicali che sono venute sedimentandosi in tradizioni intellettuali e in prospettive metodologiche diverse.

Da questo punto di vista, il rapporto che in quelle pagine si delinea con l'orizzonte semiotico merita forse di essere ripensato e colto al di là dell'esplicito riferimento fatto ad autori e modelli, ossia soprattutto a partire dalla domanda che la *Bildkritik* pone incessantemente al centro della propria indagine e che negli stessi testi di Boehm è sempre posta come fondante per la «Wende zum Bild» (la «svolta verso l'immagine»): «Come le immagini generano senso? – questa è la domanda che mi guida»<sup>1</sup>. In altre parole, non sono tanto i riferimenti ad autori e paradigmi tradizionalmente riconosciuti come semiotici a garantire o suggerire un terreno potenzialmente comune all'orizzonte semiotico, della *Bildwissenschaft* e dei *visual studies*; se intento comune vi è, esso pertiene piuttosto alla ricognizione delle articolazioni che costituiscono la 'logica' di produzione del senso immanente alle immagini, per usare l'espressione di Gottfried Boehm. La comprensione e articolazione di questa 'logica' costituisce il progetto fondamentale euristico di una *Bildwissenschaft*, un progetto che si sottrae a ogni

---

<sup>1</sup> «Wie erzeugen Bilder Sinn? – diese Frage leitet mich an», G. Boehm, *Iconic turn. Ein Brief*, in H. Belting (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, Fink, 2007, p. 29 [Nda: nelle citazioni dal testo originale di G. Boehm la traduzione è sempre mia].

intento di definizione meramente filosofica e che fonda le proprie formulazioni teoriche nell'analisi degli oggetti visivi, coerentemente con l'idea che i meccanismi di produzione del senso siano *immanenti* alle immagini e la loro ricognizione sia condizione della stessa elaborazione teorica; la domanda «Che cos'è un'immagine?» – titolo programmatico della raccolta edita nel 1994 – è dunque sempre da intendersi come formulata al plurale «che cosa sono le immagini?» come precisa lo stesso Boehm<sup>2</sup>. E non è un caso che all'origine di quella riflessione venga posta una «intensa familiarità con l'arte e la stessa *pratica* storico-artistica [kunsthistorische *Praxis*]»<sup>3</sup>. Questo progetto antimetafisico e la concezione di una 'logica' intesa come articolazione immanente al piano di manifestazione costituito da ciascun artefatto visivo animano anche la riflessione di quella semiotica 'dell'immagine' – ma questa espressione dovrà essere precisata – che si è sviluppata nell'ambito della tradizione strutturalista e, in particolare, della cosiddetta semiotica generativa elaborata da Algirdas Greimas<sup>4</sup>. Ciò può, a prima vista, apparire paradossale vista l'esplicita critica di Boehm al progetto semiotico – anche quello della «semiotica francese» – che considererebbe le immagini alla stregua di «occorrenze linguistiche» o che «partecipano ad un sistema universale di segni» di matrice sostanzialmente linguistica, un sistema nel quale non sarebbe stato riconosciuto il ruolo fondante di un ancoraggio antropologico extralinguistico<sup>5</sup>. Sebbene non si intenda qui chiarire a fondo come questo ancoraggio giochi, proprio in quel paradigma, un ruolo cruciale nella definizione della dimensione figurativa e semantica, la questione cruciale resta quella di una concezione della generazione del senso immanente agli oggetti, ed è a partire da essa che il confronto tra la *Bildkritik* e questo orizzonte specifico dell'elaborazione semiotica può avere alcune implicazioni interes-

<sup>2</sup> «A first step forward might be to use the plural [What are images?]. That is because they are singular items and they are historical. They include materiality and so forth. So the first step might be to consider that we are able to reflect on the plurality of *the image*»; «The question, What is an image?, considered as a Platonic question is linked with the other question, How do images work? You can't answer the first question except by relation to the other»; James Elkins - Maja Naef (eds.), *What is an image? The stone art theory institutes*, vol. 2, Pennsylvania State University Press, University Park (PA), 2011, pp. 26 e 33.

<sup>3</sup> G. Boehm, *Iconic turn. Ein Brief* cit., p. 30, corsivo mio.

<sup>4</sup> Ci riferiremo qui soprattutto all'articolo in cui Greimas riassume e formula le proposte maturate in seno all'Atelier de sémiotique visuelle dell'EHESS di Parigi: A.J. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, «Actes sémiotiques. Documents» VI/ 60 (1984), pp. 3-24.

<sup>5</sup> G. Boehm, *Iconic turn. Ein Brief* cit., p. 29.

santi. Da una parte, tale confronto può evidenziare un tratto epistemologico cruciale in entrambi gli ambiti, cioè quello che riguarda l'interrelazione costitutiva tra l'elaborazione di un modello teorico o, per lo meno, l'individuazione di alcuni meccanismi fondamentali di generazione del senso di portata necessariamente 'generale' (come quello della *differenza iconica*) e la piena presa in carico delle qualità sensibili e della loro messa in forma storicamente determinata nei singoli testi visivi. D'altra parte, ciò contribuirà anche a individuare un possibile e più fruttuoso terreno di incontro con quell'orizzonte semiotico che resta, in ogni caso, un interlocutore privilegiato di fronte alla domanda sulla produzione di senso immanente ai testi visivi che orienta la stessa 'svolta' dell'*iconic turn*.

Le note che seguono si propongono dunque di evidenziare alcuni aspetti di questa 'domanda sul senso' che avvicinano l'orizzonte semiotico e quello di una *Bildkritik*, laddove essa assume come condizione del proprio operare una dimensione analitica e l'articolazione interna dei fenomeni che ha per oggetto, fedele, del resto, al progetto di 'esame' e 'distinzione' cui rinvia la sua stessa radice linguistica (*krinein*)<sup>6</sup>. Rispetto alle posizioni delineate nello scambio epistolare, sarà dunque l'orizzonte della *Bildwissenschaft* di area germanofona a essere privilegiato. Da questo punto di vista si profila, infatti, una certa differenza tra «l'accento posto anzitutto dal lato dell'artefatto» in quella tradizione<sup>7</sup> e il ruolo attribuito da Mitchell ai processi di «produzione, distribuzione, circolazione e consumo delle immagini» che assumono un ruolo cruciale nel cosiddetto *pictorial turn*<sup>8</sup>; sebbene anche quest'ultima pro-

---

<sup>6</sup> E. Alloa, *Das Urteil des Paris. Stichproben für eine Bild(dia)kritik*, «Einunddreissig. Das Magazin des Instituts für Theorie» 18-19 (2012), pp. 97-102. Il nome *Bildkritik* è quello attribuito da Gottfried Boehm al progetto da lui diretto in seno al Fondo nazionale di ricerca svizzero presso l'Università di Basilea, ma esso identifica, più in generale, l'orizzonte di riflessione aperto dalla cosiddetta 'svolta iconica'.

<sup>7</sup> Così Gottfried Boehm alla fine del primo paragrafo della sua lettera.

<sup>8</sup> Bernd Stiegler sottolinea questa differenza: «Tandis que Mitchell et de nombreux autres théoriciens dans l'espace anglophone concédaient au visuel surtout une force subversive et critique envers l'idéologie, en d'autres termes une force résolument sociale et politique, qui reçut d'importantes impulsions des débats des *Cultural Studies* – ce qui ouvrit à leur tour ceux des *Visual Studies*, des *Cultural Studies* et des *Visual Culture Studies* (cette triade étant symptomatique pour l'étrange situation d'un mélange théorique qui a toujours compris aussi le *Pictorial Turn* comme un *Cultural Turn*) –, Boehm se concentra, quant à lui, sur une expressivité et logique propres de l'image, recourant explicitement à la tradition herméneutique et transposant aux images la phrase de Gadamer: 'L'être qui peut être compris est langage'» (B. Stiegler, *'Iconic turn' et réflexion sociétale. Introduction*, traduit par D. Trierweiler, «Trivium» 1 (2008), mis en ligne le 08

spettiva legghi a doppio filo il versante sociologico dei mutamenti tecnologici e dei nuovi «repertori visivi» con quello della teorizzazione di un nuovo paradigma nelle scienze umane, è il riconoscimento di una «logica propria all'immagine» che qui ci interessa e i tentativi di darne conto.

### 1. La logica iconica

Il gesto di rottura epistemologica che anima la 'svolta iconica' consiste anzitutto nel rivendicare per l'immagine la capacità di articolare un proprio *logos*, termine che, in questa prospettiva, perde ogni riduttiva coincidenza con il solo dominio linguistico, per rinviare piuttosto alla 'logica' dei meccanismi di generazione del senso specifici dell'immagine e non riducibili ai modi di significazione propri del linguaggio verbale:

Se effettivamente si dà una 'svolta iconica' [...] non vengono qui chiamati in causa soltanto fenomeni superficiali o alla moda, ma sono in gioco gli stessi presupposti portanti della nostra cultura. È in tal senso che vorrei discutere la tesi secondo la quale le immagini possiedono una logica propria, una logica che pertiene a esse soltanto. Con il termine logica intendiamo qui *una coerente produzione di senso attraverso mezzi autenticamente figurativi [bildnerischen]*.<sup>9</sup>

La comprensione e, soprattutto, la teorizzazione di questa 'logica iconica' sono il compito di una scienza delle immagini e – come Boehm sottolinea nel primo paragrafo della sua lettera – se un «significato paradigmatico» può essere ascritto all'interesse crescente per lo studio delle immagini concrete (più che dell'«immagine» in generale), ciò è legato alla possibilità stessa di assegnare una posizione epistemologica solida a questo importante ambito delle dinamiche del senso. Il progetto origina così una serie di domande fondamentalmente semiotiche enunciate programmaticamente nella raccolta del 1994:

Che cosa rende eloquenti le immagini? Come è possibile, in generale, imprimere dei significati nella materia (nel colore, nella scrittura, nel marmo, nella pellicola etc.), ma anche nell'animo umano? Come si comporta

---

avril 2008, URL : <http://trivium.revues.org/308>). Anche il secondo paragrafo del testo di Mitchell nello scambio epistolare, intitolato *Turns*, sottolinea questa dimensione.

<sup>9</sup> G. Boehm, *Jenseits der Sprache. Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in C. Maar - H. Burda (eds.), *Iconic worlds. Neue Bilderwelte und Wissensräume*, Köln, DuMont, 2006 (tr. it. *Al di là del linguaggio. Osservazioni sulla logica delle immagini*, in G. Boehm, *La svolta iconica*, tr. it. di M.G. Di Monte, M. Di Monte, S. Marrone, E. Pastore, a cura di M.G. Di Monte e M. Di Monte, postfazione di T. Griffero, Roma, Meltemi, 2009, p. 105).

l'immagine (e con essa tutte le forme espressive non verbali della cultura) rispetto al linguaggio che su tutto domina?<sup>10</sup>

L'ultimo interrogativo introduce il tratto polemico che anima il progetto, ossia la critica verso tutti quei paradigmi e modelli che, nelle discipline storico-artistiche e in generale nelle scienze umane, analizzano e affrontano il senso delle immagini attraverso la lente di un logocentrismo riduttivo che, di fatto, riconduce sistematicamente il visibile e le sue qualità al 'dicibile'. Il paradigma semiotico è sovente evocato, nei *visual studies* in genere, come operante una riduzione di questo tipo; tuttavia l'evocazione del «linguaggio verbale» in senso generico non permette di chiarire come le forme di questo 'logocentrismo' possano investire livelli semiotici molto diversi: talvolta si tratta dei testi narrativi intorno ai quali l'iconologia ha costruito i suoi meccanismi di legittimazione; talaltra si tratta della non considerazione delle qualità sensibili del visivo in favore di una corrispondenza tra immagini e tratti del significato delle lingue naturali; a volte la critica si rivolge all'estensione dei modelli di produzione del senso di matrice linguistica all'ambito delle immagini. In questa prospettiva, mi pare siano in gioco almeno due macroambiti di natura diversa che riguardano il «linguaggio verbale»: da una parte la sua dimensione figurativa e il modo in cui, ad esempio, l'iconologia si concentra sulla corrispondenza tra testo e immagine in questo ambito; d'altra parte il problema dell'estensione dei *modelli* di produzione del senso nelle lingue verbali al dominio dell'immagine (con le questioni della individuazione di unità minime, di combinazione etc.). Dichiarare questa differenza dovrebbe consentire di capire a quale livello si gioca, di volta in volta, la specificità dell'immagine e anche provare a delineare qualche punto di contatto nei modi in cui sia la *Bildkritik* sia la semiotica generativa hanno riconosciuto e teorizzato questa specificità.

Quando, nello scambio epistolare, si afferma che la *logica* propriamente visiva cui abbiamo accennato permette di «emanciparsi dalle prescrizioni della lingua, dai testi canonici o da altre istanze mimetiche»<sup>11</sup>, a essere in gioco è soprattutto il ruolo preminente accordato a vari aspetti del linguaggio verbale dal paradigma iconologico. Nell'articolo *Al di là del linguaggio? Osservazio-*

<sup>10</sup> Id., *Die Wiederkehr der Bilder*, in Id. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994 (tr. it. *Il ritorno delle immagini*, in G. Boehm, *La svolta iconica* cit., p. 37).

<sup>11</sup> Id., *Iconic turn. Ein Brief* cit., p. 30.

*ni su una logica delle immagini* (2004) si chiarisce proprio come il «massiccio ed entusiastico» consumo delle immagini nella modernità sia accompagnato dal ruolo preminente mantenuto «dal linguaggio, dalla parola o dal testo». Ciò avviene in particolare «nel modello dell'iconografia» nel quale «l'orientamento dell'attenzione dello spettatore dell'immagine è guidato da indicatori che, in un modo o nell'altro, rimandano sempre a un sotto-testo o a un pre-testo», l'immagine si darebbe allora come «riformulazione ottica di qualcosa che in primo luogo è *detto*»<sup>12</sup>; ciò non investe solo lo statuto dello spettatore e il suo 'sapere', ma la stessa concezione di un modello ermeneutico in cui «la logica dell'immagine è semplicemente il segnaposto di un'altra logica del tutto diversa, quella della *graphé*, che si costituisce in una scrittura d'immagine in cui l'iconico è lasciato in balla di un testo invisibile»<sup>13</sup>. A essere criticato è qui l'uso legittimante che l'iconologia fa delle fonti verbali, il fatto cioè che il testo-fonte possa divenire l'unico criterio che orienta la lettura dell'immagine e ne garantisce una interpretazione 'legittima', approdando «ad una dominanza del linguaggio che – letteralmente – non riesce a 'vedere' l'immagine in tutte le sue possibilità». In effetti, la natura del testo-fonte attiva come pertinente unicamente la dimensione figurativa dell'immagine, cioè il riconoscimento di figure del mondo e di configurazioni narrative 'nominabili'. Non si tratta dunque solo di criticare il potere legittimante del testo verbale, ma soprattutto il privilegio accordato alla dimensione mimetica dell'immagine, alla «pratica figurativa storicamente più popolare e più diffusa [che] è anche la più debole, dacché tratta l'immagine come una *riproduzione*»<sup>14</sup>. In altre parole, la polemica è rivolta contro la proiezione dell'articolazione semantica del linguaggio verbale sull'oggetto visivo *tout court*.

La constatazione che «le autentiche possibilità dell'immagine non si possono comprendere nel senso di una sostituzione» apre un fondamentale punto di contatto con la tradizione che, in ambito francofono, ha elaborato una vera e propria teoria dell'immagine fondata sul riconoscimento di una *tensione* costitutiva di ogni testo visivo: quella tra una dimensione *rappresentativa* orientata alla produzione di un massimo 'effetto di realtà' e una dimensione *presentativa* che prende in carico la dimensione riflessiva dell'immagine, il manifestarsi dei dispositivi che ne regolano le

---

<sup>12</sup> Id., *Jenseits der Sprache* cit., p. 113.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 114.

strategie enunciative<sup>15</sup>. Nell'ambito dell'*iconic turn*, tuttavia, l'articolazione «rappresentazione – presentazione – presenza» trascende, pur ricomprendendola, la dimensione riflessiva dell'immagine, per volgersi a tutto il ricco e complesso «lavoro sulla materia» attraverso cui l'immagine non solo rappresenta bensì «dà a vedere» ciò che rappresenta e si rende capace di produrre «un incremento d'essere» del rappresentato, secondo la formula gadameriana utilizzata da Boehm<sup>16</sup>. Lungi dal limitarsi ad adempiere una funzione di rappresentazione mimetica che la accomunerebbe al linguaggio verbale o, meglio, lungi dall'esaurirsi nell'articolazione semantica che tanta parte gioca nella funzione comunicativa del linguaggio verbale (poiché tutt'altro accade nel caso di quel linguaggio poetico esplorato da Roman Jakobson), la *logica iconica* dell'immagine prende in carico una più complessa – e genuinamente visiva – produzione di senso. Non è possibile dar conto in queste note dello sforzo di teorizzazione e di articolazione tramite cui la *Bildkritik* ha tentato e tenta di dar conto di questi processi semiotici, sarà però utile introdurre attraverso un esempio di analisi la portata del termine 'iconico', per poter infine esplorare alcuni possibili punti di contatto con l'orizzonte più strettamente semiotico.

L'uso del termine *iconico* (*Ikonik* come sostantivo e *ikonisch* come aggettivo), precisa Boehm nella sua lettera, è legato alla storia dell'arte tedesca di area germanofona e più precisamente ai lavori di Max Imdahl che ha dedicato una celebre analisi al ciclo di affreschi di Giotto nella cappella degli Scrovegni<sup>17</sup>. Il tipo di analisi che Imdahl propone è, anzitutto, esplicitamente volta a superare i limiti di una lettura iconologica tenuta in scacco, come abbiamo visto, dall'ancoraggio primario al testo verbale e da una lettura strettamente figurativa dell'immagine. I modi di questo superamento sono messi in opera, in modo esemplare, nella sua analisi dell'affresco dedicato al bacio di Giuda, in cui Giuda e Cristo si

<sup>15</sup> Il lavoro di Louis Marin ha esplorato a fondo questa tensione e il ruolo che la dimensione presentativa dell'immagine gioca riguardo alla sua *efficacia*, mi limito qui a rinviare a: L. Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil-Gallimard-Hautes Études, 1994; Id., *Opacités de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006.

<sup>16</sup> G. Boehm, *Räpresentation, Präsentation, Präsenz. Auf den Spuren des Homo Pictor*, in G. Boehm (Hrsg.), *Homo pictor*, Colloquium Rauricum, München-Leipzig, 2001, pp. 3-13 (tr.it. *Rappresentazione – presentazione – presenza. Sulle tracce dell'homo pictor*, in G. Boehm, *La svolta iconica*, cit., pp. 89-103).

<sup>17</sup> M. Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie Ikonik*, München, Fink, 1980. Si veda anche il saggio: Id., *Iconica. L'intuizione delle immagini* (1994), tr. It. Di P. Conte, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico» 5 (2012), 2, pp. 11-32.

fronteggiano circondati dai soldati e dalla folla, uno degli affreschi più celebri dell'arte occidentale. Pur ribadendo l'assoluta evidenza che quella scena si fondi sul testo narrativo delle sacre scritture, Imdahl sottolinea come una dimensione specifica dell'immagine partecipi a pieno titolo alla produzione del senso dell'affresco:

Da una parte il linguaggio, in quanto narrazione, sta alla base dell'immagine, dall'altra l'immagine sta alla base dell'interpretazione linguistica – inevitabilmente linguistica. Ma ciò che l'immagine in quanto tale è, si oppone a qualunque sostituzione linguistica.<sup>18</sup>

È, infatti, nell'«evidenza di una simultaneità scenica altamente complessa» che «l'immagine si differenzia dalle narrazioni evangeliche»<sup>19</sup>. Nei fattori che sostanziano questa *evidenza visiva* risiede la logica propriamente «iconica» dell'immagine. Abbiamo appena visto che uno di questi fattori risiede nella compresenza simultanea di una molteplicità di elementi sulla superficie pittorica e nella loro articolazione, una 'simultaneità articolata' che la narrazione verbale non può prendere in carico e che la descrizione – dotata di una genuina funzione conoscitiva nella *Bildwissenschaft* – o, nel caso della semiotica, il vero e proprio metalinguaggio che interdefinisce i suoi concetti operativi, cercano di cogliere e restituire. Le articolazioni che scandiscono, attraversano, organizzano questo insieme 'simultaneo' contribuiscono all'evidenza iconica che partecipa in modo cruciale del senso prodotto dall'immagine. Queste articolazioni si situano e interagiscono a diversi 'livelli' dell'immagine e investono attivamente quelli che Boehm chiama «i presupposti del raffigurato» e che descrive in questi termini:

Ciò che noi vediamo nei quadri sono disposizioni di colori, forme e linee, che non definiscono oggetti, né fissano segni, ma danno da vedere qualcosa, Cézanne è interessato nella stessa misura a rendere visibile e a guardare. Egli conferma il rapporto esperienziale dell'uomo con la realtà e nello stesso tempo lo supera attraverso un vedere che è in grado di mostrare tutto come se fosse la prima volta.<sup>20</sup>

Questo passaggio contiene *in nuce* due elementi cruciali che costituiscono il cuore della *Bildkritik* e anche la sua carica innovativa rispetto all'orizzonte formalistico sviluppato da autori come Konrad Fiedler in prospettiva 'purovisibilista': se è cruciale il ricono-

<sup>18</sup> Id., *Iconica* cit., p. 20.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> G. Boehm, *Il ritorno delle immagini* cit., p. 47.

scimento di una dimensione dell'immagine che deve essere colta nella sua autonomia rispetto alla lettura figurativa («disposizioni di colori, forme e linee...»), altrettanto cruciale è riconoscere a questa dimensione uno *statuto semioticamente produttivo*, dando conto di come la logica iconica – con le sue risonanze, relazioni, contrasti – partecipi pienamente della produzione del senso. In altre parole, cruciale è riconoscere che questa «intelligenza iconica» è in grado di articolare significati complessi, di restituire, attraverso i processi e le operazioni che le sono propri, forme del contenuto specifiche e anche storicamente determinate.

Un altro breve accenno alla celebre analisi di Imdahl potrà chiarire questo aspetto. Quando l'autore osserva la configurazione dell'affresco in cui i volti di Cristo e di Giuda si fronteggiano, circondati dalla folla, mostrando gli opposti profili, egli rileva una relazione che 'attraversa' alcuni elementi figurativi ma che non si instaura grazie ad analogie tra gli elementi 'nominabili' delle 'figure del mondo', bensì grazie alla disposizione delle forme, delle linee, dell'orientamento topologico che costituisce quegli elementi: da una parte, il tessuto figurativo dell'immagine costruisce la posizione di «soggezione» e debolezza del Cristo, il quale, completamente avvolto e come 'imprigionato' nel mantello di Giuda, viene additato da un fariseo che, nella parte destra nell'affresco, gli punta contro l'indice e, al contempo, minacciato da una mazza che uno sgherro agita giusto sopra la sua testa, sulla sinistra. Questi due stessi elementi figurativi – la mano del fariseo a destra e il bastone sospeso in posizione diagonale a sinistra – sono però anche 'supporti figurativi', per così dire, di una diagonale topologica che li unisce e attraversa lo sguardo del Cristo situato proprio al centro di questa diagonale, rafforzandone l'orientamento dall'alto verso il basso. Lo sguardo che Cristo getta su Giuda, dall'alto, è dunque raddoppiato da un vettore topologico dell'immagine. Si profila così un'imbricazione paradossale per cui il Cristo appare, al contempo, tanto fragile e sottomesso, quanto potente e sovrastante. L'articolazione reciproca di un livello figurativo e di un livello che pertiene all'organizzazione 'figurale' dell'immagine riescono così a dar forma a uno dei nuclei teologici più complessi della religione cristiana, quello di un Dio fatto uomo che, proprio nell'esser massimamente vinto, trionfa della morte. Non sono quindi gli elementi strettamente materici o formali dell'immagine che costituiscono la sua logica 'iconica', è piuttosto l'articolazione complessa di molteplici livelli che struttura l'intelligenza iconica dell'immagine.

## 2. La semiotica del testo visivo

Nell'orizzonte che abbiamo appena evocato la ricezione di una semiotica dell'immagine – nelle sue molteplici tradizioni – è stata per lo più una ricezione caratterizzata da evidenti lacune e dalla mutua ignoranza di paradigmi che, paradossalmente, perseguono progetti i cui intenti sono senza dubbio vicini. In particolare, a più riprese nel carteggio tra i due autori, Gottfried Boehm mette in guardia rispetto alla tentazione di una «scienza 'generale' dell'immagine (di impronta semiotica)»<sup>21</sup>, suggerendo così, almeno indirettamente, il rischio di una preminenza del 'modello' epistemologico rispetto alla specificità materiale degli oggetti visivi, laddove, ad esempio, si accenna a «una comune base semiotica che possa fondare le più diverse forme espressive culturali»<sup>22</sup> o, talvolta, a un «sistema generale di segni».

Se per «base semiotica» si intende un modello che dia conto della produzione di senso immanente alle manifestazioni semiotiche indipendentemente dalle loro sostanze espressive, indubbiamente la semiotica di matrice strutturale – e mi riferisco qui alla semiotica generativa elaborata da Algirdas Greimas a partire dagli anni Sessanta – si dota di questo modello, il cui fine tuttavia è precisamente quello di dar conto del modo in cui i singoli testi generano senso ciascuno in modo peculiare, articolando sostanze dell'espressione in modo specifico e costruendo relazioni con forme del contenuto determinate. Non sarebbe pertinente approfondire qui il 'paradosso' per cui la semiotica continua a essere sostanzialmente considerata una 'scienza dei segni' pur avendo compiuto, almeno in ambito strutturalista, una rimodulazione epistemologica decisiva che la definisce piuttosto come una «teoria della significazione»<sup>23</sup>; tuttavia, questo fattore ha indubbiamente un peso nei processi di circolazione e ricezione delle elaborazioni teoriche degli ultimi trent'anni, tra le quali va annoverata proprio quella di una semiotica plastica, come vedremo. È dunque importante precisare che la prospettiva greimasiana sull'immagine è espressione di un paradigma semiotico che ha spostato il fuoco della ricerca da una definizione del 'segno' e del 'codice' verso

<sup>21</sup> Id., *Iconic turn: ein Brief* cit., p. 35 tr. mia.

<sup>22</sup> Id., *Il ritorno delle immagini* cit., p. 53.

<sup>23</sup> P. Fabbri - G. Marrone, *Semiotica in nuce*, vol. 1, *I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Roma, Meltemi, 2000 (in particolare: P. Fabbri, *Premessa e Una storia tendenziosa*, pp. 14-27; G. Marrone *Significato, contenuto, senso*, pp. 28-44).

problemi relativi all'organizzazione immanente del *testo* e che si propone di definire i processi di generazione del senso immanenti ai testi in generale e anche ai testi visivi<sup>24</sup>. È su questa base che è possibile avvicinare l'euristica dell'immagine che caratterizza la svolta iconica alla semiotica del testo, dal momento che in entrambe le prospettive è centrale la domanda, non tanto sul 'significato dell'immagine', bensì sulla *generazione del senso* peculiare dell'immagine e che, riassume Boehm, risiede nella sua «potenza insieme visiva e logica» per cui essa, sebbene «iscritta irrinunciabilmente nella materia, vi lascia apparire un senso che allo stesso tempo supera ogni fatticità».

Da questo punto di vista l'articolo intitolato *Sémiotique plastique et sémiotique figurative*, scritto da Greimas nel 1978 e pubblicato sei anni dopo, ha valore paradigmatico: sebbene non sia separabile dall'elaborazione del modello generale di produzione del senso che il semiologo lituano naturalizzato francese ha elaborato a partire dalla metà degli anni Sessanta, questo testo mantiene, tuttavia, un tratto di autonomia, come primo tentativo di sistematizzare una metodologia di analisi e, parallelamente, di mappare le logiche di produzione del senso nei testi visivi; logiche per le quali risulterà fondante la distinzione – puramente analitica essendo quelle dimensioni profondamente imbricate – tra i due *modi di relazione* semiotica indicati nel titolo, quindi non tra due 'livelli', ma tra due modi di produzione del senso: una semiotica figurativa e una semiotica plastica.

Il progetto di una *Bildwissenschaft* non si limita, come abbiamo visto, a cogliere e a descrivere le qualità *iconiche* dell'immagine non 'riassorbibili' in una mera funzione mimetica e rappresentativa (la vibrazione di un colore o le qualità della materia pittorica sono, del resto, tutti elementi che la lettura iconologica coglie, riconducendoli almeno in parte al problema dello 'stile'). Il suo compito è, piuttosto, dar conto di come questa dimensione partecipi attivamente e a pieno titolo alla produzione del senso – come avviene con le relazioni topologiche individuate da Imdahl nell'affresco di Giotto. Dar conto di questi elementi significa però anche, e soprattutto, chiarire le condizioni e i meccanismi del loro operare *nell'immagine* e, di conseguenza, offrirne una qualche si-

---

<sup>24</sup> 'Testo' in questa tradizione, non si limita a indicare il testo verbale, ma si riferisce a oggetti di estensione variabile e di diverse sostanze espressive analizzabili in quanto significanti.

stematizzazione teorica e metodologica. Questa aspirazione della *Bildkritik* sembra centrale a giudicare dalle parole di Boehm:

Ma come avviene questa esposizione di un significato indipendente dalla lingua? Quali sono le sue condizioni oggettive e in cosa consistono i suoi meccanismi? Ne sappiamo ancora troppo poco e il poco che sappiamo manca della precisione necessaria. [...] Il riconoscimento di un senso genuinamente iconico è del tutto incontestabile sul piano pratico. [...] D'altra parte il riconoscimento di quel senso proprio all'immagine [*bildlichen*] è stato un affare complicato sul piano metodologico e per la storia dell'arte e lo è restato sinora.<sup>25</sup>

La semiotica del visivo – coerentemente con le premesse epistemologiche per cui l'analisi dei testi è volta a una verifica e a un costante incremento del modello teorico – assume questo orizzonte come prioritario. L'articolo di Greimas affronta i problemi classici di una teoria dell'immagine sistematizzandoli però entro una teoria generale della produzione di senso, definendoli su questa base e chiarendone le interrelazioni. Ritroviamo così, riformulati, alcuni dei nuclei che abbiamo passato in rassegna.

Anzitutto si affronta la questione dell'iconismo. L'idea che la somiglianza, nella relazione iconica, si situi a livello del significante, risieda cioè nelle stesse 'qualità' dell'immagine, è decostruita e riarticolata: tale somiglianza si fonda piuttosto su una *mediazione* dovuta all'intervento di una «griglia di lettura» di natura semantica grazie alla quale il mondo diviene «riconoscibile e intellegibile». Solo l'intervento di questa mediazione del tutto culturale<sup>26</sup> fa sì che il dato visibile immediatamente percepito possa strutturarsi in universo figurativo abitato da oggetti e attraversato da potenziali relazioni. Ciò non vale solo per la dimensione figurativa nelle immagini, ma per la percezione stessa della realtà in quanto dotata di significato, quella che Greimas chiama la «lettura umana del mondo» (in questo senso egli dice che una griglia di lettura «ci rende il mondo significante»). Questo 'gesto' sposta la questione della 'somiglianza' delle immagini al mondo dal piano delle qualità del significante a quello della mediazione semantica. Tale «griglia di lettura» non è, infatti, «condizione necessaria dell'apercezio-

<sup>25</sup> G. Boehm, *Iconic turn. Ein Brief* cit., p. 30, tr. mia.

<sup>26</sup> «C'est à peine s'il faut préciser qu'étant de nature culturelle, cette liste est soumise au relativisme culturel, qu'elle est largement variable dans le temps et l'espace [...] chaque culture étant dotée d'une vision du monde qui lui est propre, elle pose aussi des conditions variables à la reconnaissance des objets» (A.J. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* cit., p. 9).

ne»: gli oggetti del mondo, così come le immagini che li ‘rappresentano’, possono, cioè, essere percepiti anche nel caso in cui l’assenza di una griglia di lettura culturale impedisca di coglierli come figure.

Il problema del rapporto tra immagine e referente viene quindi ridefinito nell’ambito un tipo specifico di semiosi, di un modo peculiare di produzione del senso. In un passaggio del suo articolo Greimas ne articola e descrive le fasi: una griglia di lettura di tipo culturale «sollecita» dunque l’immagine che percepiamo e provoca la *saisie* unitaria di alcuni ‘fasci’ o ‘pacchetti’ di tratti visivi di densità variabile, che vengono così trasformati in formanti figurativi cioè in figure riconoscibili<sup>27</sup>. Fasci di tratti più ‘densi’ corrisponderanno, nell’immagine, a un maggiore ‘effetto di realtà’, allorché le strategie di ‘spoliazione’ figurativa o di ‘astrazione’ si fonderanno su una bassa ‘densità figurativa’.

La polemica con il metodo iconologico verte, evidentemente, sul ridurre l’intera analisi dell’immagine a questo tipo di semiosi, cosicché le qualità del significante sono prese in carico solo laddove quelle stesse qualità «appaiono allo stesso tempo come tratti del significato delle lingue naturali», solo nella misura in cui, cioè, gli elementi presi in carico dal visivo abbiano un corrispondente sul piano linguistico, poiché «i discorsi verbali portano in sé una propria dimensione figurativa» seppure essa allestisce «figure del contenuto» (e non dell’espressione)<sup>28</sup>. Da questo punto di vista, oltre a chiarire in modo rigoroso la questione del rapporto testo/immagine, l’idea di una ‘semiotica figurativa’ apre la via all’individuazione di modi *altri* di produzione del senso nell’universo delle immagini. Si prefigura così quella dimensione del testo visivo che non si lascia ‘riassorbire’ nella lettura figurati-

---

<sup>27</sup> «L’essenziale è questo: la questione della figuratività degli oggetti planari (‘immagine’, ‘quadro’ etc.) non si pone se una griglia di lettura iconizzante non è postulata e applicata all’interpretazione di quegli oggetti. Una tale lettura iconizzante è tuttavia una semiosi, cioè un’operazione che, congiungendo un significante e un significato, ha per effetto la produzione di segni. La griglia di lettura, di natura semantica, sollecita [*solicite*] dunque il significante planare e, prendendo in carico dei pacchetti di tratti visivi [*paquets de traits visuels*] di densità variabile, che costituisce in *formanti figurativi*, li dota di significanti, trasformando così le figure visive in segni-oggetto [...] l’operazione principale che costituisce [l’atto di semiosi] è la selezione di un certo numero di tratti visivi e la loro globalizzazione, la presa [*saisie*] simultanea che trasforma il pacchetto di tratti eterogenei in un formante, cioè in un’unità del significante, riconoscibile, quando è inquadrata nella griglia de significato, come la rappresentazione parziale di un oggetto del mondo naturale» (*ibid.*, p. 10, tr. mia).

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 11.

va e che costituisce proprio il terreno privilegiato della proposta teorica di una *Bildwissenschaft*.

Il paragrafo che chiude la prima parte dell'articolo di Greimas pone le basi di questo ampliamento, laddove si osserva che, proprio perché una dimensione figurativa è comune alle immagini e ai testi verbali – e assimilabile alla problematica dei motivi e delle strutture narrative nelle scene pittoriche –, essa non può in alcun modo esaurire la questione della produzione del senso dei testi visivi<sup>29</sup>.

Su queste basi la semiotica strutturale propone di riconoscere il ruolo cruciale di un altro tipo di produzione del senso preso in carico da una dimensione definita *plastica*, aggettivo la cui storia è, peraltro, legata a quella del rapporto tra immagine e teorie della percezione<sup>30</sup>. Tale dimensione viene così a indicare «un linguaggio secondo elaborato a partire dalla dimensione figurativa di un linguaggio primo»<sup>31</sup>, dove la dicitura di «secondo» non ha alcuna implicazione temporale o valoriale, ma indica solo la possibilità che la dimensione plastica devii, rovesci, ridefinisca il senso di quella figurativa.

La semiotica plastica deriva, dunque, «dalla volontà di rendere conto della materialità del significante delle immagini» ma, più generalmente, consiste in «una interrogazione dei modi di esistenza semiotica delle 'logiche del sensibile', per riprendere l'espressione di Claude Lévi-Strauss», quelle logiche che ritroviamo sia nell'immagine planare sia in volumi, corpi in movimento, giochi di luce: in generale nel «mondo delle qualità visive»<sup>32</sup>.

Ritroviamo qui le motivazioni che hanno portato all'interrogazione e all'esplorazione di quella «logica iconica» o «intelligenza iconica» di cui si è parlato. Nonostante le divergenze lessicali – per cui, ad esempio, «iconico» e «iconizzazione» indicano in semiotica

<sup>29</sup> «La problematica dei 'motivi', seppure mal posta in entrambi i casi, è comune alla storia dell'arte e all'etnoletteratura, lo stesso vale per la presenza della 'messa in scena' e delle strutture narrative, riconoscibili nei due casi. Le ricerche figurative, costituendo una componente autonoma della semiotica generale, non sembrano pertanto poter specificare il dominio specifico che cerchiamo qui di cogliere» (*ibid.*, p. 11, tr. mia).

<sup>30</sup> Il termine 'plastico' è stato protagonista, a partire dal XIX secolo, di diversi tentativi di teorizzazione di una «retorica del sensibile»; sulle implicazioni ideologiche di questi paradigmi e del termine stesso si veda: E. Michaud, *La fin de l'iconographie (une nouvelle rhétorique du sensible)*, in Id., *La fin du salut par l'image*, Paris, Chambon, 1992, pp. 61-80.

<sup>31</sup> *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. 2, Paris, Hachette, 1986, «Plastique (sémiotique)» *ad vocem*.

<sup>32</sup> *Ibid.*

una figuratività densa e un forte 'effetto di reale', mentre per Im Dahl o Boehm *ikonisch* rinvia a processi che in semiotica pertengono, almeno in parte, alla dimensione plastica dei testi –, la comunanza di intenti è evidente, se è vero che anche la riflessione semiotica sul discorso plastico «nasce dal rifiuto della necessità e dell'immediatezza di una lessicalizzazione dei testi visivi». La semiotica si dota, dunque, di una serie di categorie analitiche per poter cogliere l'articolazione plastica di un testo visivo, categorie che saranno elaborate sempre a partire dalla contingenza testuale, ma che tuttavia vedono nelle tre grandi questioni 'topologica', 'cromatica' ed 'eidetica' modi fondamentali di organizzazione del discorso plastico. Non è possibile dar conto in dettaglio di una proposta teorica e metodologica che, tra l'altro, è venuta affinandosi negli anni e ha prodotto molti lavori di analisi. Vorrei dunque limitarmi agli aspetti che sono qui pertinenti e che riguardano le connessioni possibili tra due paradigmi teorici che hanno elaborato la propria riflessione in modo sostanzialmente autonomo l'uno rispetto all'altro.

Sia la semiotica dell'immagine sia la *Bildkritik* non intendono limitarsi a una descrizione accidentale e asistemica delle qualità sensibili dell'immagine, bensì reperirne le articolazioni, ossia il modo in cui di volta in volta la *forma* del significante visivo è capace di generare contenuti che non si limitano alla sua lessicalizzazione e che possono essere particolarmente ricchi e complessi. Ciò chiarisce anche come questo sforzo articolatorio non sia, e non possa essere in alcun modo considerato, un 'formalismo' in senso stretto, ma sia dettato dalla «consapevolezza che in nessun modo sia possibile dar conto dei contenuti visivi e i loro effetti, sia nel campo delle arti che delle scienze o della politica, senza una presa in considerazione delle forme e della loro storia»<sup>33</sup>. È in questa prospettiva che ciascuna tradizione ha indagato i modi di questa articolazione.

La parola «appropriata» della descrizione, per la *Bildkritik*, può e deve cogliere l'aspetto processuale che scandisce e struttura la manifestazione visiva in rapporto con la sua simultaneità, poiché

---

<sup>33</sup> H. Bredekamp - G. Werner, *Bilder in Prozessen. Bildwelten des Wissens*, «Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik» 1 (2003), pp. 7-8; il passo è evocato da Keith Moxey a proposito della «unapologetically formalist dimension» che caratterizzerebbe la *Bildkritik* (K. Moxey, *Visual studies and the iconic turn*, «Journal of visual culture» 7 (2008), p. 139.

ciò che ci si presenta come immagine si basa su un unico contrasto fondamentale, quello tra la totalità di una superficie chiaramente visibile e tutte le interazioni che essa include al suo interno [...] Le immagini – comunque si presentino – non sono un coacervo di dettagli qualsiasi, ma unità dotate di senso. Dischiudendo una relazione tra la loro totalità visibile e la ricchezza della molteplicità che raffigurano.<sup>34</sup>

Si tratta di un aspetto su cui Boehm insisterà a più riprese, così come sul rapporto reciproco e la «tensione produttiva» tra «superficie e profondità», cioè tra percezione del supporto plastico, direbbe il semiotico, e rappresentazione figurativa, due dimensioni che non devono essere considerate come alternative né nella percezione (come farebbe Ernst Gombrich) né nella produzione del senso, ma che si intrecciano e si ridefiniscono reciprocamente articolando i modi di una fondamentale «differenza iconica»<sup>35</sup>. La semiotica, dal canto suo, fedele al tentativo di costruire un modello le cui operazioni siano interdefinite e colte da un metalinguaggio comune (e ciò costituisce una differenza decisiva tra i due approcci), elabora categorie analitiche che danno conto della produzione del senso a diversi 'livelli', senza comunque trascurare le relazioni e i contrasti che sintatticamente organizzano l'immagine e la tensione interna tra l'universo figurativo che l'immagine può allestire e quei 'formanti' che si mettono a significare non solo in senso figurativo ma anche plastico (per tornare al nostro esempio: la relazione tra elementi 'diagonali' individuata da Imdahl sarebbe, in questo senso, una relazione tra formanti le cui qualità plastiche, e non solo figurative, sono portatrici di significato). Anche in questa prospettiva, dunque, gli elementi costitutivi del significante plastico sono sempre definiti in modo relazionale e 'locale', mai sostanziale: persino la questione del 'colore' e della 'forma' non è definita per le loro qualità materiali (la loro distinzione «ne réside pas dans la matérialité di signifiant», dice Greimas), ma per i loro modi di definire relazioni tra elementi, opponendo una funzione «isolante e discriminante», che sarebbe per lo più propria

<sup>34</sup> G. Boehm, *Il ritorno delle immagini* cit., p. 57.

<sup>35</sup> Si veda in particolare il paragrafo *La differenza iconica* in G. Boehm, *Il ritorno delle immagini* cit., pp. 56-63. La differenza iconica è, da una parte, «luogo d'origine di ogni senso visivo» e condizione stessa dell'immagine in quanto *medium*, ma essa si traduce in un «contrasto interno» all'immagine che attiva di volta in volta diverse articolazioni tensive come superficie/profondità, simultaneità/processualità, o anche «incarnare versus rappresentare» (si veda in G. Boehm, *La svolta iconica* cit. la traduzione italiana del saggio *La questione delle immagini* [*Die Bilderfrage*], in particolare § II, pp. 72-77).

della linea e del 'contorno', a una «individuante e integrante», che sarebbe propria del colore ma più in generale della testura e della macchia<sup>36</sup>. Si profila quindi un modo di procedere 'locale' e attento alla dimensione sintagmatica, che coglie di volta in volta le relazioni, le opposizioni e i «contrastisti plastici» desumendo da essi le categorie analitiche pertinenti; lungi dall'individuare unità minime della significazione, la semiotica esplora «le ricorrenze del simile e del differente, del medesimo e dell'altro, costituenti la trama che ricopre la superficie costruita e riconoscibili sotto forma di tensioni e isotopie d'attesa»<sup>37</sup>.

Quel che è cruciale in entrambi gli approcci è il fatto che essi riconoscono alle «logiche del sensibile» la capacità di produrre senso in modo autonomo rispetto alla dimensione figurativa e anche di suggerire significati, relazioni e implicazioni semantiche non veicolati dalla figuratività in quanto tale. Da una parte, ciò mostra l'inconsistenza dell'accusa rivolta alla semiotica di relegare questa dimensione sensibile o 'plastica' allo statuto di «subsemiotic mark», critica tanto più paradossale per una semiotica del visivo che proprio sulla presa in carico di quella dimensione fonda il proprio scarto rispetto all'approccio iconologico<sup>38</sup>. D'altra parte, ciò implica anche uno scarto rispetto all'esaltazione di un «vedere vedente» (*Sehendes Sehen*) di radice purovisibilista. In effetti – pur riconoscendo a Konrad Fiedler un gesto critico fondamentale rispetto al solo sguardo che *riconosce* nell'immagine oggetti del mondo limitandosi a un vedere 'riconoscitivo' –, quel che sia Boehm sia Greimas superano, ciascuno a suo modo, è l'idea della totale autonomia di quel 'puro vedere' e dell'esperienza che esso dischiude<sup>39</sup>. Sia la tensione che caratterizza la «differenza iconica»

<sup>36</sup> A. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* cit., pp. 16-19.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>38</sup> J. Elkins, *Marks, traces, 'traits', contours, 'orli' and 'splendores': nonsemiotic elements in pictures*, «Critical inquiry» 21 (1995), pp. 822-860. È interessante che in questo articolo Elkins riconosca proprio la tradizione greimasiana come un «promising program», relegandola però a una eccezione minoritaria che sarebbe stata, di fatto, incapace di affermarsi rispetto alla «great mass of more loosely semiotic art history that show how easy it is to assume that visual semiotics needs only to attach names to pictorial forms» (pp. 830-831).

<sup>39</sup> Boehm discute la tradizione purovisibilista a più riprese, si veda ad esempio: G. Boehm, *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, in G. Boehm - H. Pfothenauer (Hrsgg.), *Beschreibungskunst. Kunstbeschreibung. Die Ekphrasis von der Antike bis zum Gegenwart*, München, Fink, 1995 (tr. it. *La descrizione delle immagini*, in G. Boehm, *La svolta iconica* cit., in particolare § 2, pp. 191-196). Sulla differenza tra tradizione purovisibilista e semiotica dell'immagine rinvio a: T. Lancioni, *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine*, Firenze, La Casa Usher, 2012.

sia l'idea semiotica di una possibile ridefinizione e sovvertimento del livello figurativo dell'immagine grazie al lavoro del discorso plastico propongono piuttosto l'intreccio di quelle due dimensioni, intendendola come un'interdefinizione che produce conoscenza in modo specifico, tant'è che ancora Imdahl parlerà di un vedere né solo 'riconoscitivo', né percettivamente 'puro', bensì di un «vedere conoscitivo»<sup>40</sup>.

### 3. Immanenza

Questo breve – e non esaustivo – percorso tra *Bildkritik* e semiotica generativa dovrebbe aver chiarito la ragione per cui ci si è qui posti sotto la formula di una «euristica del senso». Nella lettera indirizzata a Tom Mitchell, Boehm chiarisce come anche la dimensione culturale e 'sociale' che sta più a cuore al *pictorial turn* e ai *visual studies* in generale, quella che Mitchell definisce una «interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuralità», venga da lui affrontata proprio nella prospettiva di una esplorazione del senso immanente alle singole immagini<sup>41</sup>. La riflessione più ampiamente storica e 'contestuale' è innescata, per il teorico tedesco, «a partire dall'ordine del visibile, per concentrarsi così sulla differenza storica che l'immagine stessa dischiude [*die das Bild aufmacht*]»<sup>42</sup>. La differenza tra questo metodo e una prospettiva di studi culturali consiste proprio nel fatto che «l'analisi della logica visiva diviene sempre il punto di partenza».

Un principio di *immanenza* è condizione di questo tipo di approccio: di fronte a un oggetto visivo il semiologo, come anche il teorico dell'immagine che lavora in prospettiva «*bildkritisch*», postula l'esistenza di un sistema di generazione del senso 'immanente' al testo, cioè non definito a proprio o esternamente a esso, ma conoscibile solo attraverso la manifestazione testuale. La semiotica ha affermato esplicitamente questo principio parlando del testo visivo come di un «sistema locale», cioè un oggetto specifico e concreto retto da un sistema, il quale però potrà essere rinvenuto e articolato solo attraverso l'analisi di specifici «processi» (del resto anche il modello semiotico 'generale' delle condizioni di gene-

<sup>40</sup> Cfr. M. Imdahl, *Giotto Arenafresken* cit., p. 92.

<sup>41</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p.16, tr. mia.

<sup>42</sup> G. Boehm, *Iconic turn. Ein Brief* cit., p. 34.

razione del senso è frutto del confronto con i testi)<sup>43</sup>. Un'euristica, dunque, e non un'ontologia o, almeno, non un'ontologia in senso metafisico, come lo stesso Boehm ha chiarito recentemente, interrogato sulla differenza tra il suo approccio e l'ontologia «in senso metafisico tradizionale»:

La mia posizione si basa su una critica della metafisica e dell'ontologia tradizionali che è stata sviluppata durante il ventesimo secolo da filosofi come Husserl, Wittgenstein, Heidegger, Whitehead, Derrida e altri. Il punto cruciale è che i termini generali (cioè ontologici) non calano da un mondo delle idee, ma dipendono da processi situati nel tempo, nella storia o nella percezione. Se si vuol intraprendere una teoria o, come si diceva, una ontologia dell'immagine, questo greco 'on' deve derivare dalla nostra esperienza nel tempo [...] Una teoria dell'immagine deve, perciò, essere legata a questi processi dell'esperienza, al dominio degli effetti e degli affetti, agli occhi dello spettatore, le sue interpretazioni implicite o esplicite. L'immagine come oggetto teorico è un atto concreto nel senso del verbo latino *conoscere* che significa 'crescere insieme'. Il generale e l'individuale è una unica qualità.<sup>44</sup>

Non è un caso che faccia qui la sua apparizione la formula di « oggetto teorico », elaborata da autori come Hubert Damisch e Louis Marin e, a sua volta, esplorata dalla semiotica del visivo<sup>45</sup>. Rinviano alla coalescenza tra la concretezza degli oggetti dell'arte e la loro capacità di articolare elaborazioni teoriche di portata generale, questa formula sembra restituire la concezione stessa di immagine che emerge dal nostro percorso : il luogo in cui la più generale elaborazione teorica è accolta e declinata dalla più particolare 'logica del sensibile'.

Proposal: 07/09/2012, Review: 16/12/2012, Publication: 21/12/2012

---

<sup>43</sup> «Affermare l'esistenza di un sistema semiotico non impedisce di riconoscere allo stesso tempo che questo sistema – tanto nei suoi modi di organizzazione che nel contenuto che è suscettibile di articolare – ci è sconosciuto. Un tale sistema, dichiarato esistente ma sconosciuto, non può essere colto ed esplicitato se non attraverso l'esame dei *processi semiotici* – dei 'testi visivi' – attraverso i quali si realizza: ciò significa che solo la conoscenza degli oggetti planari può condurre a quella del sistema che li sottende» (A. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* cit., p. 13).

<sup>44</sup> J. Elkins - M. Naef (eds.), *What is an image? The stone art theory institutes* cit., p. 37.

<sup>45</sup> O. Calabrese, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, Firenze, La Casa Usher, 2012 (in particolare il paragrafo iniziale del primo capitolo *Per una geografia di oggetti teorici*, pp. 1-7).

PIETRO CONTE  
(Università degli Studi di Milano)

## «UNA SORTA DI INTELLIGENZA ICONICA». IMMAGINE E CONOSCENZA INTUITIVA

Sono passati pochi anni dalla pubblicazione del breve quanto denso carteggio tra Gottfried Boehm e Thomas Mitchell, eppure sembrano secoli. Il dibattito sullo statuto, il potere e l'efficacia delle immagini – di per sé vecchio almeno quanto la filosofia – è ormai talmente intenso da aver assunto i contorni di una vera e propria moda capace di imperversare tra i territori più disparati, dall'iconologia alla semiotica, dalla cosiddetta cultura visuale ai *gender studies*, dall'antropologia alla fenomenologia. L'apertura (a tutt'oggi niente affatto pacifica) della storia dell'arte in direzione di una più ampia storia dell'immagine allergica ai confini disciplinari e agli steccati «da polizia di frontiera»<sup>1</sup> ha dato origine a un proliferare di seminari, convegni, pubblicazioni e centri di ricerca votati all'approfondimento dell'intricata questione del rapporto tra sfera iconica e sfera verbale a partire dal celeberrimo *linguistic turn* rortyano<sup>2</sup> e dal suo altrettanto celeberrimo superamento in chiave di *iconic o pictorial turn*<sup>3</sup>.

In questo contesto, chiedersi – come hanno fatto Mitchell nel 1984 e Boehm dieci anni dopo<sup>4</sup> – «che cos'è un'immagine?» significa ammettere, con implicito e per molti versi certamente giustificato senso della provocazione, che ciò di cui tanto si parla rappresenta in realtà un oggetto misterioso; significa innanzitutto domandarsi che cos'abbia di *specifico* un'immagine, che cosa la di-

<sup>1</sup> A. Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale a Palazzo Schifanoia a Ferrara* (1912), in Id., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2004, pp. 515-555, qui pp. 551-552. Sulle metafore poliziesche in Warburg si veda A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis, 2001, pp. 37-39.

<sup>2</sup> R. Rorty (a cura di), *La svolta linguistica* (1967), tr. it. di S. Velotti, Milano, Garzanti, 1994.

<sup>3</sup> G. Boehm, *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte e M. Di Monte, postfazione di T. Griffero, Roma, Meltemi, 2009; W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, Palermo, Duepunti, 2008.

<sup>4</sup> Id., *What is an image?*, «New Literary History» 15 (1984), 3, pp. 503-537; G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994.

stingua da una parola o da un enunciato e che cosa faccia, insomma, di un'immagine un'immagine. E significa inoltre denunciare come potenzialmente fuorvianti espressioni comuni quali «linguaggio filmico», «linguaggio figurativo», «linguaggio pittorico», «linguaggio musicale» e via dicendo, formule che sembrano ricondurre alla sfera verbale ciò che verbale non è.

Criticare in tal senso il logocentrismo non implica, ben inteso, voler sottrarre l'immagine alla regione del *logos*, tutto al contrario: si tratta piuttosto di ritornare all'accezione antica del termine *logos*, un'accezione che nulla sapeva di fantomatiche contrapposizioni al *mythos* – e che cos'è il mito, se non un linguaggio che funziona per immagini? Da qui l'esigenza, più che di un «linguaggio», di una vera e propria «logica» dell'immagine, suscettibile di venire applicata, in linea di principio, a tutte le innumerevoli immagini storicamente prodotte. Riferita all'immagine, l'interrogazione socratica fondamentale «che cosa è?» si trasforma quindi, tanto per Boehm quanto per Mitchell, in una domanda irrimediabilmente declinata al plurale: «che cosa sono» le immagini? Che cosa fanno concretamente e storicamente? O addirittura: che cosa vogliono<sup>5</sup>?

Questa logica dell'immagine è una logica del senso iconico, «un 'sapere'» – come sottolineato da Elio Franzini in chiave fenomenologica – «in cui l'immagine non è la 'ripetizione' delle cose bensì il luogo, e il tempo, in cui ne manifesta il senso espressivo», mediando «la relazione conoscitiva tra uno sguardo che afferra e un insieme di qualità oggettuali che vengono apprese»<sup>6</sup>. È dunque una determinata forma di sapere e di conoscenza quella di cui si parla e che si cerca di definire, prendendo le mosse da prospettive inevitabilmente diverse e tentando di comprendere «com'è che le immagini generino senso»<sup>7</sup> e di quale specifico senso si tratti.

Domande, anche queste, non certo nuove. Una risposta la cui importanza è ancor oggi difficile da sottovalutare, e la cui eco si avverte assai forte nello scambio epistolare tra Boehm e Mitchell, è stata data a suo tempo da Erwin Panofsky con la proposta teori-

<sup>5</sup> Cfr. W.J.T. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005; tr. it. parziale di S. Pezzano, *Che cosa vogliono le immagini?*, in A. Pinotti - A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009, pp. 99-133.

<sup>6</sup> E. Franzini, *Introduzione* a R. Debray, *Vita e morte dell'immagine* (1992), tr. it. di A. Pinotti, Milano, Il Castoro, 2010, pp. 5-9, qui p. 6.

<sup>7</sup> Così suona il titolo di un altro testo di Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, Berlin University Press, 2007.

ca di un'interpretazione storico-artistica articolata in tre livelli. A un primo livello, preiconografico, si tratta di riconoscere, nelle linee e nei colori, determinate figure, cose e azioni. Il secondo livello – quello iconografico – identifica tali figure, cose e azioni dando loro un nome sulla scorta di un certo testo alla base della raffigurazione. Al terzo e ultimo livello – quello iconologico – ci si concentra sul fatto che questa specifica raffigurazione risponde a «principi che rivelano l'atteggiamento fondamentale di una nazione, un periodo, una classe, una concezione religiosa o filosofica, qualificato da una personalità e condensato in un'opera»<sup>8</sup>.

Tanto l'iconografia quanto l'iconologia prendono dunque spunto dall'immagine per riferirsi a qualcosa di esterno a essa: la prima mette capo, appellandosi a un determinato testo, al riconoscimento della scena raffigurata e dei personaggi coinvolti, la seconda si concentra sul modo in cui quella scena e quei personaggi sono rappresentati per vedervi incarnata la *Weltanschauung* di una certa epoca in un certo luogo. L'iconografia si occupa delle «storie» e delle «allegorie»<sup>9</sup> che stanno alla base dell'immagine; l'iconologia, invece, dei cassireriani «valori simbolici» che nell'immagine si incarnano. Entrambe mettono in relazione l'immagine con qualcosa che immagine non è, col risultato che l'ermeneutica panofskyana rischia di incappare in una sorta di «testolatria» per cui il testo cui un'immagine fa riferimento diventa – letteralmente – il suo pretesto, la sua predatità: la raffigurazione si limiterebbe a ri-presentare qualcosa che esiste anche fuori, al di là e prima di essa.

È contro questo genere di logocentrismo che Boehm si scaglia quando afferma che

chi conosce il fascino delle immagini, chi ne ha contemplate e analizzate tante, dispone di quello che potremmo chiamare un senso iconico e sa con *certezza* che esiste una sorta di *intelligenza iconica* che fa sì che gli artisti riescano a emanciparsi dalla predatità del linguaggio, dei testi canonici o di altri appigli mimetici e a fondare *evidenze di tipo specifico*, anche quando si tratta proprio delle tradizionali immagini narrative che ripercorrono episodi biblici, mitologici o storici.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> E. Panofsky, *Iconologia e iconografia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento* (1939), in Id., *Il significato nelle arti visive* (1955), tr. it. di R. Federici, intr. di E. Castelnuovo e M. Ghelardi, Torino, Einaudi, 1999, pp. 29-57, qui p. 35.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>10</sup> G. Boehm, *Iconic turn. Una lettera* (2006), tr. it. di P. Conte, «Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience» 2 (2012), pp. 118-129, qui pp. 121-122.

Parole che riecheggiano da molto vicino, pur non dichiarandolo esplicitamente, quelle di un altro storico dell'arte formatosi alla filosofia, Max Imdahl, di cui Boehm ha non a caso curato il terzo volume dei *Gesammelte Schriften*<sup>11</sup>. In un saggio pubblicato postumo all'interno dell'antologia (anch'essa curata da Boehm) *Was ist ein Bild?*, Imdahl parla dell'esistenza di un «fiuto per le costellazioni iconiche, evidenti e immanenti all'immagine»<sup>12</sup>. Questo «fiuto» consiste nella capacità di intuire – nel senso fenomenologico del termine<sup>13</sup> – il significato di un'immagine, il suo funzionamento, la sua logica, e tutto ciò prima di qualsivoglia mediazione concettuale.

Riprendendo un termine coniato da Boehm<sup>14</sup>, «iconica», e facendone la cifra del proprio pensiero, Imdahl pone l'accento sul fatto che esso deriva da *eikon* esattamente come logica da *logos*<sup>15</sup>, sottolineando come l'autentica comprensione dell'immagine debba mettere capo non solo al riconoscimento del «che cosa» accade all'interno della raffigurazione, ma anche e allo stesso tempo del «come» ciò accada. Questa esigenza, del resto, era già stata chiaramente avvertita dallo stesso Panofsky: «La 'forma' (anche la più generale immaginabile) interviene costitutivamente nella sfera del 'contenuto'», e «il suo significato stilistico rientra già tra i valori contenutistici»<sup>16</sup>. Secondo Imdahl, però, ammettere che forma e contenuto rappresentano due aspetti di una stessa medaglia non significa aver risolto il problema: tutto dipende infatti da che cosa si intende con «forma» e «contenuto». La forma di cui parla Panofsky è la riproduzione mimetica della realtà, e questa non esaurisce affatto la complessità degli aspetti formali di un'immagine.

<sup>11</sup> M. Imdahl, *Gesammelte Schriften*, 3 Bde., Bd. 3: «Reflexion - Theorie - Methode», hrsg. v. G. Boehm, mit einem Beitrag von Hans Robert Jauß, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1996.

<sup>12</sup> Id., *Iconica. L'intuizione delle immagini* (1994), tr. it. di P. Conte, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico» 5 (2012), 2, pp. 11-32, qui p. 16.

<sup>13</sup> Moritz Geiger, ad esempio, ha dedicato al concetto di «intuizione estetica» pagine memorabili, sottolineando che «l'intuizione estetica non ha bisogno della mediazione del concetto per raggiungere il mondo: non c'è alcun termine medio che sia interposto tra l'io e gli oggetti. Nell'intuizione estetica vediamo l'oggetto in faccia, lasciamo che si insinui dentro di noi, ci doniamo a lui»; M. Geiger, *Il significato psichico dell'arte*, in Id., *Vie all'estetica. Studi fenomenologici* (1928), tr. it. di A. Pinotti, Bologna, Clueb, 2005, pp. 99-144, qui p. 107 (corsivo mio).

<sup>14</sup> Cfr. G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in H.-G. Gadamer - G. Boehm (Hrsgg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1978, pp. 444-471, p. 464.

<sup>15</sup> M. Imdahl, *Iconica* cit., p. 17.

<sup>16</sup> E. Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative* (1915), tr. it. di E. Filippini, in Id., *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di G.D. Neri, con una nota di M. Dalai, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 141-152, qui p. 148.

Le stesse linee, gli stessi tratti che sono oggetto di quello che Imdahl definisce «vedere riconoscitivo» iconografico possono anche essere oggetto di un «vedere vedente»<sup>17</sup>, qualora non vengano più intesi come vettori di un significato a essi esterno, bensì come semplici tratti, linee, direzioni, e nulla più. Il nome di riferimento, in questo caso, è quello di Konrad Fiedler (di cui ancora Boehm, sia detto per inciso, ha curato l'edizione degli *Schriften zur Kunst*)<sup>18</sup>, e l'espressione – solo apparentemente tautologica – «vedere vedente [*sehendes Sehen*]» rinvia alla questione fondamentale posta dal teorico dell'arte tedesco: «L'attività artistica non è servile imitazione né invenzione arbitraria, è piuttosto libera figurazione. Perché qualcosa possa essere imitato, bisogna innanzitutto che esista: ma come può la natura che nasce nella raffigurazione artistica possedere un'esistenza senza essa o prima di essa?»<sup>19</sup>. Qui la forma si fa espressione (e non imitazione) di un contenuto inscindibile dalla forma stessa: autentico processo creativo, «libera figurazione», appunto, e non riproduzione di una forma esterna pre-esistente, né veicolo di un contenuto che potrebbe anche essere manifestato altrimenti. Gli aspetti formali di un'immagine non hanno valore perché rinviano a qualcos'altro che può esser detto anche – e forse meglio – a parole, ma perché fanno emergere aspetti e rapporti che sono esclusivamente iconici, e in quanto tali non risultano traducibili in nessun altro «linguaggio». Per Imdahl, quindi, l'immagine è innanzitutto *Sehangebot*, offerta rivolta allo sguardo, ma questa offerta è allo stesso tempo una pressante richiesta: la si può soddisfare o meno, ma se non la si soddisfa va smarrito il «'plusvalore' ottico»<sup>20</sup> dell'immagine, e con esso l'intera logica visuale. L'iconica è «l'esigenza di una modalità intuitiva riferita innanzitutto all'immagine e alle qualità estetiche»<sup>21</sup>, un'esigenza che discende immediatamente dalla convinzione che per esprimere l'insostituibilità dell'immagine le categorie panofskya- ne non siano sufficienti, poiché l'immagine dischiude sempre «e-

<sup>17</sup> M. Imdahl, *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur* (1979), in Id., *Gesammelte Schriften* cit., Bd. 3, pp. 424-463, qui p. 432.

<sup>18</sup> K. Fiedler, *Schriften zur Kunst. Text nach Ausgabe München 1913/14 mit weiteren Texten aus Zeitschriften und dem Nachlaß, einer einleitenden Abhandlung und einer Bibliographie*, hrsg. v. G. Boehm, 2 Bde., München, Fink, 1991.

<sup>19</sup> Id., *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa* (1876), in Id., *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Palermo, Aesthetica, 2006, pp. 33-68, qui p. 55.

<sup>20</sup> G. Boehm, *Die Arbeit des Blickes. Hinweise zu Max Imdahls theoretischen Schriften* (1996), in M. Imdahl, *Gesammelte Schriften* cit., Bd. 3, pp. 7-41, qui p. 31.

<sup>21</sup> M. Imdahl, *Autobiographie* (1988), in Id., *Gesammelte Schriften* cit., Bd. 3, pp. 617-643, qui p. 634.

videnze visuali» (ecco tornare un altro termine utilizzato da Boehm) che nulla hanno da dire a un vedere che si limita a riconoscere oggetti.

Con ciò si giunge al cuore della questione, al problema decisivo dell'applicabilità del metodo interpretativo panofskyano a un'arte che non raffigura null'altro che se stessa, vale a dire a un'arte non figurativa, anoggettuale. La partita si gioca insomma, in buona parte, sul terreno della cosiddetta «arte astratta», lasciato sostanzialmente incolto dal grande studioso di Hannover. Dal 1910, anno del *Primo acquerello astratto* di Kandinskij, al 1968, anno della morte di Panofsky: cinquantotto anni di indefesse sperimentazioni artistiche cui lo storico dell'arte non dedica espressamente né un libro né un articolo, ma soltanto accenni e riflessioni sparse. Da qui il sospetto, trasformatosi rapidamente in vulgata, dell'inservibilità dell'iconologia in relazione all'astrattismo.

In un breve quanto illuminante saggio programmaticamente intitolato *Ikonik*, Imdahl si è volutamente cimentato con opere sia figurative (di soggetto storico o paesaggistico) sia non figurative, nel tentativo di mostrare come ai tre livelli panofskyani sia necessario aggiungerne un quarto, quello iconico, capace di corrispondere alla specifica logica delle immagini e di mettere capo a un'ultima forma di vedere, il «vedere conoscitivo [*erkennendes Sehen*]»<sup>22</sup> che dà accesso a una forma di conoscenza intuitiva. Di fronte a un quadro astratto «viene meno qualunque riproduzione di elementi oggettuali, e dal punto di vista dello schema interpretativo panofskyano ciò significa che viene meno qualunque pretesa di identificazione preiconografica riferita all'oggetto da parte dell'osservatore. Significante e significato coincidono»<sup>23</sup>. Resta però da stabilire se l'impossibilità di procedere alla tradizionale identificazione preiconografica implichi anche l'impossibilità di chiamare in causa i livelli successivi, quello iconografico e quello iconologico. Imdahl sembra indicare una strada diversa quando sceglie di analizzare un dipinto di François Morellet, *Angles droits concentriques*, in sostanza un campo quadrato, bianco, ricoperto da numerose linee nere disposte ad angolo retto a uguale distanza l'una dall'altra. Rimarcando l'impossibilità di stabilire se queste linee nere procedano dall'interno verso l'esterno o viceversa, indirizzandosi «verso l'interno del quadrato a partire da un punto di partenza indefinitamente lontano oppure dall'interno del quadra-

<sup>22</sup> Id., *Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München, Fink, 1980, p. 92.

<sup>23</sup> Id., *Iconica* cit., p. 25.

to verso un punto di arrivo indefinitamente lontano», Imdahl conclude:

Nella sua semplicità, il dipinto di François Morellet costituisce una offerta intuitiva altamente complessa, colma di incertezza e indecidibilità. Nonostante sembri tutto chiaro e semplice, l'incertezza diventa l'unica certezza. L'immagine è un modello intuitivo appositamente ideato per far esperire un'inaggirabile impotenza decisionale; ci si può e ci si deve domandare – proprio ai giorni nostri, nella consapevolezza di una situazione storica moderna – come quella certezza della nostra incertezza messa programmaticamente in scena dall'immagine si rapporti al nostro orientamento a una conoscenza pragmatica e consapevolmente indirizzata al progresso.<sup>24</sup>

L'operazione di Imdahl appare qui particolarmente audace, perché implica l'applicazione dell'iconologia a un ambito da cui il suo fondatore – o per meglio dire sistematizzatore – si era tenuto conscientemente alla larga: un tipico esempio di arte astratta assurge a paradigma di una «situazione storica moderna» caratterizzata da «incertezza e indecidibilità», e ciò significa che il quadro di Morellet non sarebbe stato nemmeno *pensabile* in altra epoca e in altro luogo. In questo caso, allora, quello iconico non pare delinearci come un livello superiore a quello iconologico, bensì come una sua integrazione, un suo complemento<sup>25</sup>: le «evidenze visuali» messe in luce dall'analisi iconica si riverberano sulla prospettiva iconologica e questa, a sua volta, contribuisce a inquadrare i risultati forniti dall'intuizione delle datità iconiche nel contesto della storia della cultura (non soltanto visuale).

Imdahl, però, non è il solo né il primo ad aver riflettuto sulle potenzialità dell'iconologia in relazione all'arte contemporanea e non figurativa. Nel 1961, sulle pagine di «Art News», un giovane critico e storico dell'arte, Robert Rosenblum, firma le poche ma fondamentali pagine di un saggio dal titolo apparentemente ossimorico, *The abstract sublime*<sup>26</sup>. Che cosa ha a che fare la categoria estetica del sublime, forte di una secolare tradizione che dallo

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>25</sup> Sulla possibilità – o per meglio dire la necessità – di conciliare le diverse prospettive, Imdahl è del resto molto chiaro quando afferma che «iconografia, iconologia e iconica non sono affatto in contrasto tra loro [...]. Già da un punto di vista fonetico il concetto di 'iconica' è stato scelto per alludere alla sua conciliabilità con l'iconografia e l'iconologia» (Id., *Autobiographie* cit., p. 626).

<sup>26</sup> R. Rosenblum, *The abstract sublime. How some of the most heretical concepts of modern American abstract painting relate to the visionary nature-painting of a century ago*, «Art News» 59 (February 1961), 10, pp. 38-41 e 56-57.

Pseudo-Longino conduce a Kant attraverso i nomi di Mendelssohn, Burke e molti altri, con l'arte astratta? Che relazione c'è tra un concetto solitamente applicato a fenomeni naturali di smisurata grandezza o potenza e opere d'arte che fanno della forma e della necessaria delimitazione la loro *conditio sine qua non*? Incurante, seppur perfettamente consapevole, delle possibili obiezioni, Rosenblum prende le mosse dall'analisi di alcuni quadri di Clyfford Still, Barnett Newman, Mark Rothko e Jackson Pollock e propone di indicare il termine «sublime» come cifra costitutiva del cosiddetto «espressionismo astratto» americano. Per suffragare la sua tesi, il critico mette a confronto un dipinto considerato classica illustrazione del tema del sublime, il *Viandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich (1809), con *Light, earth and blue* di Rothko (1954). Opere profondamente diverse, eppure accomunate dal medesimo sforzo – espresso in «linguaggi» differenti – di rendere visibile ciò che, pur manifestandosi, permane invisibile (e ineffabile). Nessuno può ragionevolmente sostenere che il quadro di Friedrich sia semplicemente una veduta paesaggistica: anche chi non si fregia dell'ambiguo titolo di *connaisseur* intuisce di trovarsi di fronte a qualcosa d'altro, a un dipinto che trasmette un senso di attrazione e al tempo stesso di repulsione, di invito e respingimento, adeguatezza e inadeguatezza. Allo stesso modo, davanti a una tela di Rothko si intuisce di essere al cospetto di qualcosa di diverso e di più rispetto a tre semplici macchie di colore di varie proporzioni e gradazioni. Non è un caso, per altro, che esista una *Rothko chapel*, così come non è un caso che un amico di Rothko, Newman, abbia dipinto le celebri *Stations of the cross*. Secondo Rosenblum si tratta sempre di opere che manifestano la «vigorosa rinascita della ricerca romantica di un'arte in grado di esprimere un mistero di grande potenza e talvolta [...] dotata di esplicito carattere religioso»<sup>27</sup>. Altro esempio: ciò che avvicina la *Tempesta di neve* di Turner, opera del 1842, a *Number 1* di Pollock, del 1948, è la capacità di farsi «metafora di misteri soprannaturali»<sup>28</sup>, visualizzazione di quella inesprimibile forza creativa che accomuna Dio, la natura (nel senso spinoziano della *natura naturans*) e l'artista. Ed è, soprattutto, la capacità di creare nuovi miti e

<sup>27</sup> Id., *La pittura moderna e la tradizione romantica del Nord da Friedrich a Rothko* (1975), tr. it. di C. Schiffer rivista da M.C. Maiocchi, Milano, 5 Continents, 2006, p. 196. Questo testo, in cui Rosenblum amplia alcuni risultati già esposti in *The abstract sublime*, è il frutto della rielaborazione di un ciclo di otto conferenze tenute da Rosenblum all'Università di Oxford in veste di Slade Professor of Fine Art.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 211.

nuove forme di esperienza religiosa: come afferma Rothko, «le persone che piangono davanti ai miei quadri vivono la stessa esperienza religiosa che ho vissuto io dipingendoli. E se tu rimani colpito soltanto dai rapporti di colore, vuol dire che non hai colto l'essenziale!»<sup>29</sup>.

Nel saggio di Rosenblum, dunque, alcune opere di arte astratta vengono interpretate tanto dal punto di vista iconografico (con la riconduzione ai testi classici dedicati al sentimento del sublime) quanto da quello iconologico (con l'inquadramento nel contesto storico-culturale di un determinato paese in una determinata epoca – gli Stati Uniti dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale): messo alla prova in un ambito di cui il suo ideatore non aveva voluto occuparsi, il metodo panofskyano si dimostra, in maniera piuttosto inattesa, all'altezza della sfida.

Sullo stesso numero di «Art News» che contiene il breve saggio di Rosenblum compare poi – ironia della sorte? – una recensione<sup>30</sup> del capolavoro panofskyano *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, pubblicato l'anno precedente<sup>31</sup>. Nel breve spazio concesso a una *review*, George Kubler invita a considerare il testo «come una guida nel difficile tentativo di trovare un nuovo orientamento reso necessario dal cambiamento che stiamo vivendo ai giorni nostri»<sup>32</sup>. Pur con esigenze e obiettivi diversi, il critico si muove quindi nella stessa direzione di Rosenblum, indicando la possibilità di estendere alla contemporaneità (e in particolare all'astrattismo americano) quell'analisi che in Panofsky riguardava esclusivamente epoche passate.

Ma invece di accogliere positivamente i tentativi di 'attualizzare' il metodo iconologico messi in pratica, secondo prospettive certamente differenti, tanto da Rosenblum quanto da Kubler, Panofsky finisce per sentirsi sotto attacco, quasi accerchiato da inopinate proposte in cui pare scorgere il rischio di uno stravolgimento del senso stesso del proprio discorso teorico. Scrive una lettera all'editore di «Art News» in cui, subito dopo aver ringrazia-

---

<sup>29</sup> Così Rothko in dialogo con Selden Rodman, in S. Rodman, *Conversations with artists*, New York, The Devin-Adair Co., 1957, pp. 93-94. Sul tema della commozione di fronte a opere d'arte si veda J. Elkins, *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha pianto davanti a un quadro* (2001), tr. it. di F. Saba Sardi, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

<sup>30</sup> G. Kubler, *Disjunction and mutational energy*, «Art News» 59 (February 1961), 10, pp. 34 e 55.

<sup>31</sup> E. Panofsky, *Renaissance and renaissances in Western art*, 2 voll., Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1960.

<sup>32</sup> G. Kubler, *Disjunction and mutational energy* cit., p. 34.

to per la recensione, esprime il proprio malessere per il fatto che essa sembra voler spronare gli artisti contemporanei a leggere *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, investendo per il suo acquisto «l'oltraggiosa cifra di diciannove dollari»<sup>33</sup>. Impossibile non ravvisare in queste parole una sarcastica presa di distanza, resa ancor più evidente dalle righe successive, quando Panofsky passa repentinamente a parlare del saggio di Rosenblum, o per meglio dire di una didascalia posta sotto la riproduzione del quadro di Barnett Newman *Vir heroicus sublimis*, in cui l'ultimo termine, per un banale errore di stampa, è scritto invece *sublimus*. Sfoggiando e sfogando la sua proverbiale erudizione, Panofsky si lancia in accuse gratuite contro la presunta ignoranza di Newman e, più in generale, contro i titoli assegnati ad alcune opere d'arte contemporanea, causticamente definite semplici «*objects*». Newman replica – col supporto di Meyer Schapiro – a stretto giro di posta, invitando bruscamente Panofsky a riconoscere «il fatto basilare che un'opera d'arte, per poter essere opera d'arte, deve elevarsi al di sopra della grammatica e della sintassi – *pro gloria Dei*»<sup>34</sup>.

Questo piccolo ma significativo episodio sembra poter asurgere a *exemplum* paradigmatico della questione relativa al rapporto tra parole e immagini, sulla quale Boehm e Mitchell torneranno poi a offrire nuovi spunti e prospettive. Invece di concentrarsi su quanto di nuovo avevano da offrire le opere dei maggiori esponenti dell'espressionismo astratto da un lato e Rosenblum e Kugler dall'altro, Panofsky preferisce soffermarsi su una parola, *sublimus*, offrendo così il destro alla critica di Newman, che accusa lo storico dell'arte «di non avere alcuna sensibilità per qualsivoglia opera d'arte prodotta dopo Dürer»<sup>35</sup>. *Vir heroicus sublimis* mette in scena quella che Boehm ha definito «l'epifania del vuoto»<sup>36</sup> – espressione che, se ci si ferma all'uso che Panofsky fa dell'iconologia, suona come una sorta di contraddizione in termini. Lo spettatore che contempla l'opera di Newman prende il posto del *Viandante* di Friedrich, così come il sublime mare di nebbia otto-

<sup>33</sup> «Art News» 60 (April 1961), 2, p. 6.

<sup>34</sup> «Art News» 60 (May 1961), 3, p. 6. Sull'intera vicenda si veda B. Wyss, *La contemporaneità di un medievista. Il suggeritore dell'artista*, in L. Bortolotti et al. (a cura di), *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, Milano, Mimesis, 2010, pp. 89-103.

<sup>35</sup> Così Newman nell'ultima lettera a Panofsky, «Art News» 60 (September 1961), 5, p. 6.

<sup>36</sup> G. Boehm, *Die Epiphanie der Leere. Barnett Newman 'Vir heroicus sublimis'*, in E. Nordhofen (Hrsg.), *Bilderverbot. Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, Paderborn, Schöningh, 2001, pp. 39-58.

centesco si trasforma nella nebulosa e altrettanto sublime «certezza della nostra incertezza» novecentesca, per riprendere i termini con cui Imdahl descrive la situazione storico-culturale contemporanea. Davanti a *Vir heroicis sublimis* si tratta allora, parafrasando Debray<sup>37</sup>, di perorare la causa non soltanto dell'invisibile, ma anche dell'indicibile, dell'ineffabile. A essere in gioco, allorché si parla di un «fiuto», di un'«intelligenza» o di un «sapere» iconici, è una forma di conoscenza che ha certo bisogno del linguaggio verbale per essere comunicata, ma che non risulta in alcun modo *risolvibile* linguisticamente, perché si fonda su un'intuizione che non è mai mistico abbandono soggettivistico, bensì esperienza vissuta di verità che possono darsi soltanto in immagine:

Il non passare dall'intuizione all'astrazione non significa fermarsi a un livello dal quale non è ancora possibile entrare nel regno della conoscenza; significa piuttosto tenere aperte altre vie che conducono anch'esse alla conoscenza, e se questa è diversa da quella astratta, può comunque essere una conoscenza effettiva, ultima e somma.<sup>38</sup>

Proposal: 15/10/2012, Review: 14/12/2012, Publication: 21/12/2012

---

<sup>37</sup> Cfr. R. Debray, *op. cit.*, p. 257.

<sup>38</sup> K. Fiedler, *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa* cit., p. 49.

MICHELE DI MONTE  
(Università di Roma Tor Vergata)

## PRE-SCRITTO ALLA LOGICA DI UNA SCIENZA DELLE IMMAGINI

Lo sguardo della mente comincia  
davvero a esser penetrante quando gli  
occhi cominciano a veder meno  
Platone, *Simposio*

### 1. Da dove parte la scienza delle immagini?

Ho di fronte le fotocopie dei testi dello scambio epistolare tra Gottfried Boehm e Tom Mitchell che abbiamo tradotto per l'occasione e che qui pubblichiamo. La fotocopia che ho sotto gli occhi è certamente un testo scritto, come ho detto e come molti, credo, ammetterebbero facilmente, ma, mi chiedo, non è anche una riproduzione o una rappresentazione visiva della pagina originale, vale a dire di un oggetto materiale dotato di proprietà sensibili che qui è presente 'solo' visivamente, in forma vicaria attraverso un altro oggetto? Non si potrebbe dire allora che anche questa è un'immagine? Una risposta immediata non è tanto semplice come potrebbe sembrare. Ma, prima ancora di lambiccarsi con le possibili soluzioni, ci si può chiedere ulteriormente: a che serve dare una risposta precisa alla domanda? Da un punto di vista pragmatico – per usare una fotocopia, ad esempio – non sembra così indispensabile disporre di un criterio rigoroso per decidere se e in che senso la stessa fotocopia sia un'immagine oppure no. Analogamente, non è detto che per dare espressione alla propria «intelligenza iconica», come la chiama Boehm, un pittore o uno spettatore debbano avere precise nozioni di ontologia, o che gli iconoclasti – evocati invece da Mitchell – debbano impelagarsi in difficili dilemmi categoriali prima di intervenire: quando lo scopo è sparare a una lepre, non è così rilevante stabilire se si tratti di un roditore o di un lagomorfo.

Tuttavia, resta il fatto che non è *la stessa cosa* asserire che un certo oggetto (o un certo tipo di oggetti) sia o non sia *propriamente* un'immagine, né si può escludere che la decisione, magari a lun-

go termine o imprevedibilmente, possa avere conseguenze anche sul piano pratico. Sicuramente, come che sia, interrogativi liminari (o, se si preferisce, apparentemente oziosi) come il nostro finiscono poi per avere ricadute di una qualche entità sulle nostre intuizioni preteoretiche, quelle con cui appunto ci regoliamo di solito nella vita pratica. Potrebbe non essere inutile, allora, cercare di fronteggiare persino quelle questioni che sembrano suggerite dall'*advocatus diaboli* per complicarci la vita. Ma per tentare di rispondere alla nostra domanda di partenza in modo ragionato dovremo disporre di un *criterio* che passi dal preteoretico al teoretico e quindi sia coerentemente applicabile anche al singolo caso – o dovremo disporre almeno di un criterio sufficiente per escludere che si possa rispondere nel caso specifico – e con ciò ci troveremo già nel bel mezzo di una filosofia, di una teoria o di una scienza delle immagini, comunque la si voglia chiamare. *In medias res*, come avverte Mitchell.

Anche ammesso, infatti, che sia troppo presto per scrivere la storia di una scienza siffatta, cosa su cui i nostri due autori sembrano convenire, sarebbe ben strano assumere nello stesso tempo che sia troppo presto pure per mettere a fuoco i *presupposti* che ne rendono attualmente possibili l'identità, le finalità, gli orientamenti. Questi presupposti potranno forse essere impliciti o taciti, ma non potranno essere ancora di là da venire, evidentemente. Perciò, prima di chiedersi dove possa portare il sentiero della *Bildwissenschaft* può essere opportuno capire meglio da dove intenda partire. E non c'è probabilmente modo migliore di metterlo in chiaro se non quello suggerito dallo stesso Boehm a chiusura della sua missiva: facendo ricorso al *pharmakon* del dialogo. Ma perché il *pharmakon* sia benefico non è importante che sia pure gradevole al palato, così come in un dialogo autentico non ci si dovrebbe limitare a prender nota delle posizioni dei propri interlocutori, ma si dovrebbe provare piuttosto a prenderle sul serio, con ciò che questo comporta.

Le brevi considerazioni che seguono si ispirano, in questo senso, al dialogo 'farmacologico' intessuto da Boehm e Mitchell, nel tentativo di saggiare la tenuta di alcune idee di fondo e delle loro conseguenze, spesso trascurate perché 'scomode', anche se necessarie. Il che significa cercare di mettere sotto pressione critica proprio e soprattutto quelle intuizioni, quei concetti e quelle tesi che ci paiono più immediatamente congeniali o più pacificamente plausibili.

## 2. Cosa sì e cosa no

A proposito di punti di partenza, proprio il lavoro di Boehm ha messo in evidenza con la massima chiarezza la questione fondamentale e inaggirabile per qualunque scienza delle immagini: *che cos'è l'oggetto di questa scienza?* Che non si possa eludere la questione dovrebbe essere chiaro, e invece bisogna subito aggiungere che, in verità, a dispetto della sua cristallina nettezza, la domanda non ha messo capo a tentativi altrettanto netti di fornire delle risposte convincenti, soprattutto, per un paradosso solo apparente, nell'ambito delle discipline che più 'naturalmente' delle altre avrebbero dovuto recepire l'urgenza del problema: la storia e la critica d'arte, da un lato, l'estetica, in particolare quella continentale<sup>1</sup>, dall'altro. Non è difficile capire perché.

Cercare di rispondere significa infatti non solo sottoscrivere, volenti o nolenti, un *ontological commitment*, per dirla con Quine, ma anche impegnarsi sul piano definizionale. Si tratta, cioè, di riconoscere in primo luogo che gli oggetti in questione, le immagini, *esistono*, prima che le si sappia definire (o che le si sappia definire rigorosamente), e in secondo luogo che bisogna stabilire cosa sono e cosa non sono. Qui si intrecciano evidentemente ontologia ed epistemologia, esigenze di *definizione* ed esigenze di *identificazione*, in modi che per molti aspetti richiamano – e non è un caso – la *vexata quaestio* dell'individuazione dell'opera d'arte. Si potrebbe pensare che la definizione (che cos'è un'immagine e perché è quello che è) comporti un problema ontologico distinto da quello meramente epistemologico dell'identificazione (come faccio a sapere se questo X è un'immagine). In effetti, posso certamente identificare e reidentificare un quadro (se qualcuno mi ha detto che si tratta di un'immagine) senza far ricorso a una definizione categoriale, così come si può imparare a identificare una lepre senza chiedersi se è un roditore o un lagomorfo. Nondimeno, l'indipendenza dei due piani è limitata: per un verso, possono esserci casi di difficile identificazione, soprattutto in senso estensionale (come identificare un'occorrenza inedita insolita senza sapere quali sono le proprietà rilevanti che devo cercare?), per altro verso, il possesso di una definizione – tanto più ove si tratti di una definizione *re-*

<sup>1</sup> Nell'ambito dell'estetica analitica le cose sono andate diversamente e ci sono numerosi studi specificamente dedicati al problema dello statuto ontologico e cognitivo delle immagini, sui quali non è possibile qui soffermarsi. È però da notare, ed è forse sintomatico, come questa letteratura sia stata scarsamente considerata dagli autori impegnati nel dibattito intorno alla *Bildwissenschaft*, l'*iconic turn* o i *visual studies*.

*ale o essenziale*, più che solo *nominale* – condiziona inevitabilmente l'identificabilità delle sue istanziazioni e determina inclusioni o esclusioni che potrebbero sembrare, a prima vista, persino controintuitive, proprio perché, come ricordava Aristotele, «l'essenza non si mostra con un dito»<sup>2</sup>.

Ma proprio per questi motivi, definizione e pratiche identificative si intrecciano anche in un altro senso. Se infatti le definizioni includono, ma anche escludono, benché qualcuno ogni tanto se lo dimentichi, bisogna stare attenti a non includere e non escludere gli oggetti sbagliati. Come ha scritto di recente Roger Pouivet – a proposito di opere d'arte, ma qui il punto fa anche al caso nostro – «dobbiamo eliminare ogni criterio definizionale che avrebbe per conseguenza di escludere, *a priori*, una parte di ciò che le nostre intuizioni ci presentano come» immagini<sup>3</sup>. Ma chi garantisce per le nostre intuizioni predefinazionali in modo non circolare? Inoltre, se queste fossero garantite su una base indipendente, ci sarebbe poi strettamente bisogno di pervenire a una definizione rigorosa? Il problema rischia di scivolare nel paradosso del *Menone*, ma è meno astratto di quanto si potrebbe credere, anche per ciò che qui ci interessa. Anzi, nel caso delle immagini, in cui la dimensione visiva si considera costitutiva, la difficoltà si acuisce.

Se infatti si sostiene, come qui sembra fare Boehm, che si possa avere un accesso immediato e «certo» a una dimensione «evidente» – per di più «di tipo specifico» e senza «riscontro in alcun modello reale» – si rischia di revocare in dubbio proprio «quanto sia giustificata e urgente la domanda: che cos'è un'immagine?». Se la domanda stessa è giustificata e urgente perché deve far fronte a una grande «varietà di immagini [*Erscheinungsvielfalt des Bildlichen*]», allora 'l'evidenza' su cui poggia l'identificazione di questa grande varietà, ancorché intuitiva, non può essere immediatamente presa per buona con «certezza» e sarà tutt'al più apparente, *prima facie*, ma bisognosa di una più rigida revisione definizionale condotta su più larghe basi cognitive. Senza contare che l'appello all'evidenza intuitiva – tanto più se depurata da una dimensione riflessiva e concettuale – mal si concilia con il monito di sottrarsi a un «oggettivismo ingenuo», che con Kant sarebbe stato definitivamente bandito da ogni seria indagine conoscitiva<sup>4</sup>. Come po-

<sup>2</sup> *Anal. post.*, II, 7, 92 b 2-3.

<sup>3</sup> R. Pouivet, *Qu'est-ce qu'une oeuvre d'art?*, Paris, Vrin, 2007, p. 19.

<sup>4</sup> Questo genere di appelli è sempre epistemologicamente problematico, non tanto e non solo perché rischia di dogmatizzare storicisticamente certe posizioni, come la gnoseologia kantiana, ma anche e soprattutto perché poi non riesce a sottrarsi a quella che i filo-

trebbe non essere ingenua – nel senso epistemologico del termine – quell'intuizione che coglie visivamente e direttamente il senso iconico nella sua presenza evidente e reale? La questione ha anche non poche ricadute sul piano delle implicazioni cognitive, su cui torneremo tra poco, ma intanto conviene ribadire che la domanda ontologica ha un costo, un costo che, per di più, *deve* essere pagato.

Aggirare la domanda, infatti, avrebbe un prezzo ancora più alto, giacché significherebbe dover ammettere che una *Bildwissenschaft* non è in grado di chiarire di cosa si occupi o dovrebbe occuparsi, e tanto meno di prospettare il proprio oggetto ad altri indirizzi di indagine scientifica, come anche Mitchell sembra qui giudicare auspicabile. Insomma, è difficile dar torto a Platone su questo punto: «Di ciò che non so che cosa è, come potrei mai sapere qual è?»<sup>5</sup>. Per questo neppure è facile cercare almeno di 'indebolire' la definizione reale che dovrebbe rispondere alla domanda, se proprio non la si può evitare del tutto.

Ipotizzare per via euristica, per esempio, che le immagini abbiano una natura evenemenziale più che sostanziale, che siano cioè 'eventi' più che 'cose' – e che quindi la domanda giusta dovrebbe suonare: '*quando* sono immagini?' invece di '*cosa* sono le immagini?' – non è una buona mossa e non porta molto lontano. Anche tralasciando il fatto che appare bizzarro chiedersi quando *qualcosa* è un'immagine senza implicare che vi sia qualcosa, resta che in ogni intervallo temporale tra  $T_1$  e  $T_2$ , breve e irregolare quanto si voglia il momento di immagine dovrà essere *di immagine*, appunto, e non d'altro tipo. Il che significa che andrà comunque identificato e discriminato non arbitrariamente da altri possibili diversi momenti<sup>6</sup>. Ma come farlo senza qualcosa (oggetto o proprietà) da identificare? Tutti i decorsi temporali, in quanto temporali, sono evidentemente indistinguibili, quindi l'identità dell'immagine non potrà essere determinata semplicemente da un 'quando'.

---

sofi medievali chiamavano *consequentia mirabilis*: che l'oggettivismo sia ingenuo, per esempio, deve essere preso come un fatto o una *verità oggettiva* oppure è opinabile? È oggettivamente dimostrato che l'oggettivismo sia intenibile o impraticabile? Le tesi di Kant sono oggettivamente inoppugnabili? È oggettivamente ingenuo rispondere affermativamente a queste domande?

<sup>5</sup> *Menone*, II, 71 b.

<sup>6</sup> Ciò vale ad evidenza anche nel caso in cui il momento si interpreti aspettuamente, in senso fenomenologico, o funzionalmente. Un oggetto potrebbe essere immagine solo *secundum quid*, ma dal punto di vista formale il problema definizionale resterebbe lo stesso.

Ispirandosi all'ontologia di plastilina fantasiosamente vagheggiata a suo tempo da Nelson Goodman, si potrebbe forse cercare di radunare un insieme di 'sintomi dell'iconico', per così dire, ma, di nuovo, l'impresa è più facile a dirsi che a farsi. Dove e come reperire in primo luogo i sintomi giusti, senza sapere già cosa stiamo cercando o senza supporre che siano i sintomi del *definiendum*? Come assicurarsi di aver raccolto quelli rilevanti e in numero almeno sufficiente? Gli stessi quesiti, peraltro, mettono pure in chiaro, se ce ne fosse bisogno, le difficoltà pragmatiche – di regola sottostimate – di un appello a definizioni puramente *prescrittive* o *stipulative*. Visto che di fatto l'accordo non sussiste o è insoddisfacente (altrimenti non ci sarebbe urgenza di porsi la domanda ontologica), come accordarsi senza far ricorso a elementi normativi extrastipulativi? E poi, chi mettere d'accordo? Tutti, la maggioranza, gli esperti, una commissione deputata? In ogni caso, una volta messa a punto, una simile definizione ideale dovrebbe comunque essere in grado di fronteggiare, da un punto di vista estensionale, anche nuove occorrenze, magari inusitate, come si è detto, il che rimette fastidiosamente in gioco il ruolo di un referente extrastipulativo.

### 3. Teoria e storia

Con ciò veniamo a un altro punto piuttosto delicato, che riguarda la dimensione storica della *Bildwissenschaft* e che ne condiziona in misura rilevante anche l'atteggiamento nei confronti dei propri presupposti definitivi. Il problema è che molti autori, soprattutto quelli di un certo indirizzo, hanno difficoltà a mettere insieme *teoria e storia* delle immagini, nella convinzione, spesso tacita, che la seconda renda di fatto impraticabile la prima. Purtroppo, finché una simile convinzione resta tacita non è facile capire quanto sia anche giustificata. Di qui il frequente richiamo a quelle posizioni che diano l'impressione di poter garantire una teoria 'a maglie larghe', per così dire, o, in altre parole, di evitare la 'chiusura' della definizione in termini di condizioni congiuntivamente necessarie e sufficienti.

Non diversamente da quanto è capitato in estetica, relativamente al concetto di arte, molti studiosi ritengono che il concetto di immagine debba restare 'aperto', giacché le trasformazioni storiche, tecnico-materiali o culturali, finiscono sempre, prima o poi, per *falsificare* qualunque definizione teorica rigidamente confezionata, come la storia stessa ci insegnerebbe. A qualcosa del ge-

nera allude lo stesso Boehm, quando mette in guardia contro quelle «precipitose generalizzazioni» cui si oppone «il potenziale metamorfico storico-culturale» delle immagini, e anche Mitchell, sia pure con accenti diversi, a proposito della cosiddetta rivoluzione digitale, che è oggi al centro di ampi dibattiti. Tuttavia, anche un approccio di tenore fallibilista difficilmente può riuscire ad aggirare del tutto il problema teorico della definizione. Il fatto che certi eventi storici, come l'avvento della fotografia, del cinema, dei mezzi di riproduzione digitale o semplicemente lo sviluppo dell'arte moderna, possano modificare un concetto tradizionale di immagine attestato fino a un certo momento è plausibile solo ammettendo che la nuova occorrenza, per quanto imprevista, venga riconosciuta come *rilevante* rispetto al vecchio concetto. Non ogni trasformazione storica, è ovvio, può avere effetti radicali su una teoria o una definizione, pena la rinuncia all'esistenza stessa delle immagini come entità riconoscibili. Ma come possiamo sostenere che un nuovo tipo di immagine cambi radicalmente lo scenario e le nostre idee in merito se prima non lo *identifichiamo* correttamente, appunto, come (un tipo di) immagine e non come (un tipo di) qualche altra cosa? Fino a quel momento, però, le nostre pratiche identificative o dipendono dalle vecchie teorie disponibili o hanno accesso a una realtà oggettiva preteorica, né potrebbe essere diversamente, se non si vuole invocare qualche forma di rivelazione mistica, dunque la nuova occorrenza non potrà falsificare troppo radicalmente (essenzialmente) il referente della definizione, in caso contrario non potremmo neppure individuare e misurare delle differenze o confrontare definizioni nominali diverse, che richiedono uno standard stabile comune. D'altra parte, se si sostiene che tutte le identificazioni, in quanto teoricamente dipendenti, sono per principio opinabili, allora anche l'identificazione delle nuove occorrenze storiche falsificanti poggia su basi malcerte ed è refutabile.

Per uscire da simili difficoltà certamente non basta ispirarsi a uno spirito wittgensteiniano ed evocare le fatidiche 'somiglianze di famiglia', come fanno in molti, se non altro perché l'appello alle somiglianze, tanto più se intese nel senso di Wittgenstein, non ci dice quali tra le tante ugualmente possibili siano effettivamente rilevanti per individuare non arbitrariamente nuovi candidati. Qui gli argomenti convenzionalisti antimimetici si ritorcono proprio contro coloro che di solito li favoriscono. Così ci ritroviamo ancora nella necessità di *definire* quali tratti o proprietà siano necessari o

sufficienti (o essenziali) per l'estensione pratica e storica del concetto di immagine, e in che modo possiamo sicuramente riconoscerli. Anzi, in assenza di specifiche delimitazioni normative, l'argomento delle somiglianze di famiglia tende intuitivamente e naturalmente a massimizzare la stabilità tipologica dei tipi o dei prototipi cognitivi collaudati (o salienti, nel senso di Rosch<sup>7</sup>) piuttosto che a favorire le deviazioni, tanto più se radicali. Applicando alla lettera la battuta di Wittgenstein – «Non pensare, guarda!» – potremo solo *vedere* che un busto di Bernini, per esempio, assomiglia infinitamente di più a un manichino che al ritratto di Tristan Tzara di Hans Arp o al *Lightning field* di Walter De Maria, e questo è tutto, ma quanti storici dell'arte sarebbero disposti a ridisegnare effettivamente il dominio delle immagini su queste basi?

C'è però anche un altro aspetto che produce una tensione persino più difficilmente risolvibile tra scienza e storia delle immagini ed è legato a una forma di prospettivismo o contestualismo storicista piuttosto diffuso, in particolare nell'ambito della storia dell'arte, di cui rappresenta, potremmo dire, una sorta di 'malattia infantile' ormai cronicizzata. Non è il caso di diffondersi qui estesamente su questa problematica, ma è sufficiente limitarsi a sottolineare un punto che dovrebbe essere abbastanza trasparente: assumere che le immagini siano state *diversamente concepite e percepite* in diverse epoche o culture storiche – motivo per cui dovremmo tener conto di tali differenze in sede teorica – comporta inevitabilmente un'autocontraddizione a livello epistemico. Il problema logico, di nuovo, è la *commensurabilità* della differenza postulata (o immaginata). Quale che sia il grado di diversità nella concezione *dell'immagine* presuntivamente vigente in un certo contesto distinto dal nostro, non potrà essere comunque tanto radicale da toccare l'identità concettuale o definizionale o intuitiva dell'oggetto di cui si suppone sia una concezione, l'immagine appunto, pena la non individuabilità della concezione stessa. Dunque, non ci sono tante alternative: se 1) le differenze in questione si intendono in senso *debole* (come una pluralità di punti di vista *a, b...n* tutti commensurabili allo *stesso* oggetto X), allora è ovvio che la prospettiva storico-culturale o storico-concettuale non modifica l'oggetto e non ne impedisce un'identica cognizione. Se invece 2) le differenze si assumono in senso *forte*, in quanto comporterebbero punti di vista storicamente incompatibili o incommensurabili, questi possono essere veramente tali solo se, di nuo-

<sup>7</sup> E.H. Rosch, *Natural categories*, «Cognitive Psychology» 4 (1973), pp. 328-350.

vo, sono ordinati al medesimo oggetto X, altrimenti (se riguardassero per ipotesi o per accidente oggetti diversi) non avrebbe senso dire che sono incompatibili o alternativi. C'è dunque un piano oltre il quale la radicalizzazione della differenza prospettica non può procedere, se vuole sussistere in quanto differenza.

Nel caso delle immagini, oltretutto, la situazione si complica, giacché non si tratta solo di postulare schemi concettuali presuntivamente incompatibili, come avvertiva a suo tempo Donald Davidson in un saggio ormai classico<sup>8</sup>. La difficoltà sta infatti innanzitutto nel poter accedere a un'esperienza visiva diretta che in quanto tale può lasciare solo tracce indirette nella documentazione storica. Come faccio a sapere se (e in che misura) nel XV secolo, poniamo, le immagini venivano viste diversamente da come le vedo io oggi? Non certo attraverso la visione stessa, ovviamente, che non può che essere la mia (o, per ipotesi, quella del XX secolo). Non stupisce, perciò, che di tali scarti epocali si siano perlopiù ricercate testimonianze linguistiche, utilizzandole poi in modo tutt'altro che coerente. Tanto per capirci con un esempio concreto: quando Michael Baxandall – non a caso l'alfiere del *period eye* – sosteneva che un umanista che scrivesse in latino (Guarino Veronese) «non avrebbe mai potuto (anche se avesse voluto) rendere in termini latini» le qualità della pittura di Pisanello colte in volgare dal contemporaneo Angelo Galli, segretario di Federico da Montefeltro, e viceversa, dato che «il punto di vista di Galli sul pittore è compiutamente derivato e determinato dall'uso del volgare»<sup>9</sup>, non si rendeva conto, evidentemente, che stava illustrando esattamente quelle qualità che non avrebbero dovuto essere accessibili dal suo punto di vista, compiutamente derivato e determinato dall'uso dell'inglese moderno, per principio intraducibile nel volgare italiano non meno che nel latino umanistico, e viceversa.

In questo modo si finisce per confutare il principio che si vorrebbe difendere e si riduce la distanza storica a un problema di linguaggio invece che di occhio 'del periodo'. A maggior ragione, dunque, quando si rivendica l'irriducibilità dell'iconico al linguistico – com'è negli intenti dell'*iconic turn* – si rischia di essere fraintesi se, da una parte, si concede che «come l'occhio, così anche l'immagine non è affatto innocente o immediata, ma è invece

<sup>8</sup> D. Davidson, *Sull'idea stessa di schema concettuale*, in R. Egidi (a cura di), *La svolta relativistica nell'epistemologia contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1988, pp. 151-167.

<sup>9</sup> M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica. 1350-1450*, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 34-35.

variamente correlata ai contesti di pensiero, genere sessuale, cultura, ideologia e discorso in cui vede la luce», e dall'altra di escludere però che l'immagine stessa «possa essere dedotta da questi contesti»<sup>10</sup>. Delle due l'una: o la differenza storico-contestuale delle immagini e della loro percezione può essere mediata dai contesti, oppure la differenza è un postulato fideistico (o, forse meglio, un riflesso condizionato storicistico). Ma dovrebbe essere ormai abbastanza chiaro che il primo corno del dilemma è di fatto impraticabile.

#### 4. Cognitivo e non cognitivo

Le possibili risposte alle questioni che abbiamo prospettato fin qui dipendono, in realtà, anche dal modo in cui si intendono i rapporti fra dimensione iconica e dimensione cognitiva, che è un altro dei problemi cardinali della *Bildwissenschaft*, fondamentale ma non facile, a cominciare dal fatto che il termine 'cognitivo' – come ha scritto tempo fa Allan Gibbard – «is not a word that carries its meaning on its face»<sup>11</sup>. Anche sotto questo rispetto, perciò, può rivelarsi di una qualche utilità provare a rendere un po' più esplicito l'implicito, sia pure procedendo secondo un'ottica chirurgicamente selettiva, per così dire. Da questo punto di vista, la mia impressione è che le istanze fondative di una possibile scienza delle immagini si collochino fin dall'inizio in una posizione instabile e difficile da tenere. Per un verso, sembra che gli assunti teorici della 'svolta linguistica' debbano essere acquisiti come un dato di fatto inoppugnabile ovvero – che in fondo è lo stesso – come l'esito incontrovertibile di un 'cambio di paradigma'; per altro verso, quegli stessi assunti dovrebbero però essere 'superati' in favore di una più autentica autonomia dell'immagine rispetto al linguaggio – e non è detto, per inciso, che in tale superamento non si debba cogliere un'involontaria quanto sintomatica eco di un'*Aufhebung* di matrice hegeliana. Ciò produce una duplice, decisiva conseguenza: il cognitivo viene a essere tendenzialmente equiparato al linguistico (o al proposizionale) e, per proprietà transitiva, la dimensione specifica dell'immagine finisce quindi per restringersi allo spazio residuale e negativo del non-cognitivo. A questa equazione se ne aggiunge poi un'altra, non meno decisiva: quella tra cognitivo e ricognitivo, inteso qui nel senso tradizionale di figurativo o mime-

<sup>10</sup> Così Boehm in *Iconic turn. Una lettera*, in questo stesso numero di «Lebenswelt», p. 6.

<sup>11</sup> A. Gibbard, *Wise choices, apt feelings. A theory of normative judgment*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 129.

tico, equazione per la quale – almeno secondo molti autori – già il riconoscimento degli oggetti raffigurati nelle immagini sarebbe compromesso con il linguaggio e il rappresentazionale dipenderebbe dal proposizionale, dal momento che sarebbe possibile riconoscere nelle figure solo ciò che è denominabile. La radicale alternativa tra ‘dire’ e ‘vedere’ icasticamente prospettata a suo tempo da Lyotard – «o il dire ammutolisce o è necessario che il visto sia già come un detto»<sup>12</sup> – anticipa così, pregiudizialmente, la propria soluzione.

Si capisce che su queste basi il *logos* distintivo dell’iconico – per parafrasare Karl Otto Apel<sup>13</sup> – si determinerà come il risultato di un lavoro di *purificazione*, che corrisponde di fatto, però, a un’operazione di *sottrazione*. Le dimensioni del ‘figurale’, ispirato appunto a Lyotard<sup>14</sup>, o di una fenomenicità ‘predenotativa’ (*vordenotative*), come l’ha chiamata Imdahl<sup>15</sup>, o ancora di una opacità materiale e sensibile dell’“infrapreiconografico”, nell’espressione di Louis Marin<sup>16</sup>, dimensioni in cui andrebbe infine individuato l’*idios topos* dell’immagine, conservano tutte, non a caso e a dispetto delle differenze, un carattere più che metaforicamente ‘subliminale’, se non addirittura ‘sublogico’, come è arrivato a scrivere Didi-Huberman<sup>17</sup>.

Ora, questo scenario, sia pure qui assai sommariamente schematizzato, presenta non poche difficoltà, a partire dal fatto che bisognerebbe chiedersi, in primo luogo, se le equazioni tra cognitivo e linguistico che abbiamo richiamato siano effettivamente giustificate e argomentativamente tenibili, il che è tutt’altro che ovvio. Se si trattasse solo di un problema di etichette, si potrebbe senz’altro sostituire il termine ‘cognitivo’, probabilmente fin troppo abusato, con un’espressione alternativa, ma la sostanza non cambierebbe. E in sostanza non pare facile sostenere che la percezione, la comprensione e la produzione delle immagini possa fare

<sup>12</sup> J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, Milano-Udine, Mimesis, 2008, p. 39.

<sup>13</sup> Il riferimento è a K.O. Apel, *Il logos distintivo della lingua umana*, Napoli, Guida, 1989.

<sup>14</sup> J.-F. Lyotard, *op. cit.*

<sup>15</sup> M. Imdahl, *Osservazioni storico-artistiche*, in H.R. Jauss, *Apologia dell’esperienza estetica*, Torino, Einaudi, 1985, p. 56.

<sup>16</sup> L. Marin, *Mimesis e descrizione* (1988), in Id., *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001, p. 127.

<sup>17</sup> G. Didi-Huberman, *Question de détail, question de pan*, in Id., *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 309. «L’immagine, in effetti – scrive Didi-Huberman – è capace di rappresentare la cosa e il suo contrario, è *insensibile alla contraddizione*». Piuttosto sorprendentemente, l’autore è in grado di riconoscere questa sorta di ‘sublogica’ non solo nel pensiero di Freud, ma persino in quello di Aristotele.

a meno di inferenze, induzioni, deduzioni, concetti, categorie e tutta una serie di operazioni che pur non riducendosi necessariamente a un ordine linguistico fanno comunque la differenza, ove pure non la si voglia far passare per il confine tra cognitivo e non-cognitivo.

Il punto non è, beninteso, prendere posizione a favore o contro le teorie della percezione di orientamento concettualista o proposizionalista, sul genere di quella avanzata esplicitamente da McDowell, per fare un solo esempio ben noto. Piuttosto, anche chi sostiene, con buone ragioni, che la percezione possa avere contenuti non-proposizionali, persino largamente estesi, dovrà riconoscere che l'esperienza visiva del cielo, poniamo, non è la stessa cosa dell'esperienza visiva di un'immagine dipinta del cielo, per quanto entrambe potrebbero condividere, almeno in parte, un identico contenuto non-proposizionale, per esempio la sfumatura infima del colore in questione. Ma se la differenza non si situa a questo livello, allora deve risiedere su un piano di ordine 'superiore'. D'altra parte, come già appariva ovvio a Husserl, «una cosa è certa: una coscienza della differenza deve esserci», giacché senza quella differenza non potrebbe neppure aver luogo una «Bildlichkeitsbewusstsein»<sup>18</sup>. Lo stesso Boehm, da parte sua, ha più volte sottolineato come un eccesso di illusionismo figurativo o mimetico rischi di cancellare piuttosto che rendere attuale la coscienza di essere di fronte a un'immagine. Una copia in tutto e per tutto indiscernibile di Cratilo, avvertiva Platone, è un altro Cratilo, *non una sua immagine*. Ma è chiaro, proprio per questo, che l'immagine illusionistica e ingannevole non presenta, in termini puramente percettivi, un contenuto diverso prima e dopo che si sia palesata l'illusione come tale: qui, che ci piaccia o no, conviene distinguere tra ciò che Dretske ha chiamato *simple seeing* o *non-epistemic seeing* (il contenuto dello scenario percettivo) e *seeing that* o *epistemic seeing* (che c'è un'immagine che dissimula la sua presenza materiale)<sup>19</sup>.

In realtà, un eccesso di anticognitismo finisce per perdere di vista, letteralmente, proprio l'identità discreta dell'immagine che pure vorrebbe invece salvaguardare nella sua specificità irriducibile. E ciò comporta di solito delle incoerenze persino vistose proprio in ordine a quei problemi definizionali che abbiamo già

<sup>18</sup> E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, The Hague - Boston - London, Martinus Nijhoff, 1980, p. 20.

<sup>19</sup> F. Dretske, *Seeing and knowing*, London, Routledge and Kegan Paul, 1969.

visto e che qui mostrano di nuovo la loro incidenza pratica. Pensare, ad esempio, come è stato suggerito tante volte, di escludere la dimensione figurativo/mimetica o genericamente rappresentazionale, magari nella speranza di mettere a punto un concetto di immagine meno cognitivamente vincolante, più comprensivo e più aperto alle sperimentazioni moderne e contemporanee, è una mossa meno promettente di quanto potrebbe sembrare. Prospettiamo un caso concreto sulla scorta degli autori che abbiamo citato sopra.

Supponiamo che la vera identità delle immagini non consista nel loro carattere rappresentazionale ma piuttosto nell'opacità intransitiva e 'tautegerica' della loro materialità, in quanto oggetto puramente sensibile, *prima* ancora che vi si possa riconoscere un qualunque tipo di referenza esterna, dunque *indipendentemente* dal fatto che si tratti di un'immagine – ad esempio un dipinto – altrimenti qualificabile come figurativa. Il problema è che una volta preso sul serio questo assunto ci troviamo nella non meno seria difficoltà di distinguere tra l'opacità materiale che spetta all'immagine (o alla pittura) dall'opacità materiale di un qualunque altro oggetto materiale, per esempio la superficie di un muro: *in quanto* oggetti materiali sono ovviamente entrambi opachi ed indistinguibili. Se la pittura è «question de matière», come ci dice Didi-Huberman, se quel che conta è la macchia, il *pan* che ossessionava Proust, nient'altro che «una colata di colore»<sup>20</sup>, allora non si vede come, in mancanza di altre categorie concettuali, si possa discriminare più che *solo numero* una «colata di colore rosso» caduta sulla tela di un «incomparabile genio della pittura»<sup>21</sup> (Vermeer) da quella caduta accidentalmente per terra. Forse che, *in quanto tali*, «piccole gocce rosse, verdi e bianche, grandi macchie pastose blu e gialle, superfici oleose, un piccolo lembo di giallo»<sup>22</sup> non sarebbero pittura in quanto pittura, esattamente allo stesso titolo, se li si osservasse su una tavolozza di legno qualsiasi invece che su una tela incorniciata, appesa in un museo dell'Aja, con scritto sotto 'Vermeer'?

Allo stesso modo, ma da un'altra prospettiva, se possiamo contare come immagine, persino come immagine 'rivoluzionaria', una superficie coperta di «macchie di colore indifferenti alla forma» in quanto «unità auto-fondata [...] non più condizionata dalla

---

<sup>20</sup> G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 298.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>22</sup> L. Marin, *op. cit.*, p. 134.

riconoscibilità»<sup>23</sup>, è solo perché *sappiamo già* che quella non è una superficie qualunque, ma è in realtà un'opera di Cézanne, anzi più precisamente un dipinto da cavalletto di Cézanne – dacché non ogni oggetto prodotto e neppure ogni oggetto dipinto da Cézanne è *ipso facto* un'immagine – e sappiamo anche che, a torto o a ragione, i dipinti da cavalletto, di solito, contano come immagini (o, più propriamente, come la controparte materiale, il *physische Bild*, per dirla ancora con Husserl, di un certo tipo di immagini). La descrizione che qui abbiamo estrapolato da Imdahl non è di per sé sufficiente a definire uno statuto iconico in senso proprio. Possiamo anche decidere di non chiamare 'cognitive' le ulteriori, preliminari operazioni che qui dobbiamo presupporre, ma si tratta comunque di inferenze categoriali che vanno ben oltre le possibilità di un *sehendes Sehen* puramente ottico inteso in senso fiedleriano. Come in ogni formalismo orientato in senso anticognitivista, l'analisi del momento 'puramente' iconico, o putativamente 'autofondato', è possibile solo a condizione che si sia già *preliminarmente identificato* e stabilmente *determinato* il tipo giusto di cosa su cui condurre l'analisi.

Descrizioni e definizioni non sono la stessa cosa. Sarà anche auspicabile, come suggerisce Mitchell nella sua lettera, che «una scienza dell'immagine possa essere pure una scienza *fisica*, che abbia di mira la materialità delle immagini, la chimica e persino l'«alchimia» della pittura», ma è ovvio che tutti questi indirizzi debbano innanzitutto poter essere riferiti a un medesimo oggetto. Quando si dice – lo ha fatto James Elkins, non senza spirito provocatorio – che «dipingere è graffiare, scalfire, oscillare, colpire, spingere e trascinare»<sup>24</sup> non si sta in effetti rispondendo alla domanda 'che cos'è la pittura?' (come lascerebbe intendere il titolo stesso del libro di Elkins), ma si sta descrivendo, sia pure secondo una prospettiva insolita, un oggetto le cui condizioni di individuazione sono date di fatto per scontate, e se la descrizione 'funziona' è soltanto perché già sappiamo, in modo tacito e molto più convenzionale, che qui si tratta dell'attività di Monet, Magnasco e Pollock invece che dell'attività, poniamo, di un orso, che si adatterebbe altrettanto bene, se non meglio, al preteso *definiens*. Le reali condizioni che determinano il *definiendum* possono rimanere implicite o persino surrettizie, quando ad esempio sia già ovvio di

<sup>23</sup> M. Imdahl, *op. cit.*, p. 56.

<sup>24</sup> J. Elkins, *La pittura cos'è. Un linguaggio alchemico*, Milano - Udine, Mimesis, 2012, p. 105.

cosa si stia parlando, ma ciò non toglie che da un punto di vista ontologico quelle condizioni restino comunque necessarie.

### 5. Sapere o vedere

La questione dello statuto cognitivo dell'iconico si complica ulteriormente se si tiene conto che una delle rivendicazioni di maggior momento dell'*iconic turn* riguarda specialmente la valenza epistemica e la dignità conoscitiva dell'esperienza delle immagini. Il lavoro di Boehm, in particolare, ha insistito costantemente su questo punto. Per evitare possibili confusioni si dovrebbe quindi almeno distinguere tra il carattere cognitivo – o, se si preferisce, la penetrabilità cognitiva – delle operazioni richieste per l'*identificazione* e la reidentificazione di un'immagine, da una parte, e il formato del possibile importo conoscitivo che viene promosso con l'*esperienza* dell'immagine, dall'altra. Tuttavia, la distinzione, per quanto intuitivamente plausibile, non è tracciabile con sufficiente nitidezza, in parte per le ragioni concettuali che abbiamo già considerato ad altro proposito.

In primo luogo, se le immagini mettono capo a un sapere diciamo pure specificamente iconico, acquisibile solo attraverso le immagini, un sapere *sui generis*, resta da capire in che misura possa delimitarsi una tale specificità o peculiarità per poter continuare a parlare correttamente di un 'sapere' iconico invece che di qualche altro tipo di stato cui si annetta un'indebita etichetta. Se, d'altra parte, si presume che un sapere iconico di questo genere sia effettivamente e radicalmente non-proposizionale, allora si tratta di stabilire quanto un contenuto *proposizionale* sia essenziale, sia cioè una condizione necessaria, come di solito si ritiene, perché possa sussistere una forma di sapere. Non è questa la sede per poter entrare nel merito di una simile questione, ma è chiaro che il problema deve essere posto e affrontato: o la non-proposizionalità è un tratto accidentale e inessenziale del sapere iconico, oppure non ci sono forme di sapere essenzialmente proposizionali. L'unica altra alternativa è che quello delle immagini non sia un sapere autentico, ma solo *equivoco*.

Un secondo punto, non meno cruciale e comunque connesso al primo, riguarda un'adeguata distinzione concettuale di principio tra vedere e sapere. Senza una tale distinzione, una scienza delle immagini collassa inevitabilmente in una più generale scienza della visione o della percezione. Infatti, si può anche ammettere che esista una dimensione eminentemente qualitativa e fenome-

nologicamente irriducibile dell'esperienza visiva o percettiva – come si è cercato per esempio di dimostrare con il famoso esperimento mentale proposto da Frank Jackson a sostegno del cosiddetto *knowledge argument*<sup>25</sup> – e si potrebbe decidere di qualificare questo stato di esperienza come un sapere (quello che i greci antichi avrebbero forse distinto con il verbo *oïda*: so in quanto ho visto). Tuttavia, se si trattasse di questo, allora un sapere delle immagini coinciderebbe semplicemente con la percezione visiva delle immagini stesse. Sarebbe certamente una forma di sapere insostituibile e intraducibile, giacché non è la stessa cosa avere una conoscenza visiva diretta (una *acquaintance*) di un quadro di Cézanne e una conoscenza per sentito dire, ma lo stesso potrebbe dirsi di un qualunque altro oggetto sensibile. Posso guardare una pagina di un libro, senza leggerla o conoscerne il contenuto testuale e linguistico, e dunque posso dire di averne una conoscenza meramente visiva: 'so' cosa si prova a vedere una pagina, ma non per questo potrei definire la pagina stessa, almeno in senso proprio, un'immagine, non più di qualunque altra cosa capiti nel mio scenario percettivo cosciente.

Anche per questo, il tentativo recente di alcuni autori – soprattutto Hans Belting – di prospettare una scienza o un'antropologia generale delle immagini che includa allo stesso titolo immagini materiali (artefatti) e immagini mentali non sembra di fatto praticabile. A parte le difficoltà già messe largamente in evidenza da un serrato dibattito intorno allo statuto 'pittoriale' della *mental imagery*, che andrebbero tenute nel debito conto, resta da spiegare come si possano distinguere e classificare le immagini mentali, poniamo, di una pipa, di un quadro che raffigura una pipa, di una foto che raffigura il quadro: si tratta della stessa immagine o di immagini diverse? Che rapporto c'è tra l'immagine mentale e l'immagine materiale (il quadro o la foto)? E se la differenza dipende esclusivamente dal *medium*, come possiamo conferire uno statuto particolare e distintivo alle immagini materiali (dipinti, disegni, foto e simili) se tutti gli oggetti che compaiono nel nostro campo visivo possono diventare ugualmente immagini mentali allo stesso titolo?

Per sostenere che la visione delle immagini – posto che le si sappia distinguere – mette capo a un sapere genuino bisogna saper distinguere anche questo dalla visione stessa. Diversamente,

---

<sup>25</sup> Vedi F. Jackson, *Epiphenomenal qualia*, «Philosophical Quarterly» 32 (1982), pp. 127-136.

la *Bildwissenschaft* non saprebbe più, letteralmente, di cosa occuparsi.

Proposal: 20/11/2012, Review: 10/12/2012, Publication: 21/12/2012