

Andrea Pinotti

La storia dell'arte nello specchio dei Visual Studies e delle Digital Humanities

1. Svolte iconiche

In questi ultimi decenni, la più vistosa trasformazione nell'ambito delle metodologie applicate alla storia e teoria delle immagini è indubbiamente rappresentata dall'avvento dei cosiddetti *visual culture studies*: questo termine-ombrello designa non tanto un impianto metodologico codificato e condiviso, quanto il convergere di diversi ambiti disciplinari – dalla storia dell'arte alle neuroscienze cognitive, passando per la psicologia e la sociologia, l'antropologia e l'estetica, i film e media studies, la comparatistica, gli studi culturali – sul tema del visuale, delle pratiche di visualizzazione, e delle corrispondenti modulazioni dello sguardo che vi si correla¹.

Dal punto di vista cronologico, l'avvio di tale trasformazione – verso la fine degli anni Ottanta del secolo scorso – ha coinciso con una serie di eventi storici ad alto impatto mediale e con l'implementazione di tecnologie *user-friendly* di produzione, consumo, archiviazione e distribuzione delle immagini. Fra gli eventi diffusi attraverso i media su scala planetaria ricordiamo la caduta del Muro di Berlino nel novembre del 1989, la Prima Guerra del Golfo (1990-91), i funerali di Lady D il 6 settembre 1997, l'attacco alle Twin Towers dell'11 settembre 2001 (l'intervallo fra l'impatto del primo e del secondo aereo rispettivamente contro la torre nord e la torre sud – tra le h 8:46 e le 9:03 – ha consentito a chiunque in zona avesse un telefonino, una macchina fotografica o una videocamera di volgere l'obiettivo al World Trade Center in fiamme, e di replicare la scena all'infinito).

Contestualmente, quel giro di anni è stato caratterizzato dal progressivo affermarsi di Internet (i browser Netscape Navigator e Microsoft Internet Explorer sono usciti rispettivamente nel 1994 e 1995), dalla diffusione di software per la manipolazione e

¹ Fra le ormai molte introduzioni mi limito a segnalare: N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale* (1999), Milano, Meltemi, 2021; *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, a cura di M. A. Holly e K. Moxey, Williamstown (MA), Clark Art Institute, 2002; J. Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, New York, Routledge, 2003; M. Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Boston, The MIT Press, 2005; M. Rampley, *Exploring Visual Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005; A. Pinotti e A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016; M. Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina, 2020.

condivisione delle immagini (Adobe Photoshop 1.0 viene lanciato nel 1990, il formato standard internazionale di compressione «jpeg» nel 1992), dal confluire di media differenti (macchina fotografica, cinepresa, radio, televisione, cinema, macchina da scrivere, telefono) in un unico dispositivo multiuso, il computer. Simon, il primo smartphone progettato dalla IBM, risale al 1991 e già impiega la tecnologia *touch screen* che era stata sperimentata fin dagli anni Sessanta. Si avviava così a compimento quella previsione profetica espressa da Walter Benjamin, che negli anni Trenta aveva parlato di una progressiva tattilizzazione dell'esperienza dell'immagine provocata dall'avvento della fotografia. Il digitale si manifesta oggi per le nuove generazioni di utenti ormai *touch native* in tutta la sua portata etimologica, tanto come *digit* («cifra» in inglese, il *numérique* francese) quanto come *digitus* (il «dito» latino): oggi fare esperienza dell'immagine significa insieme guardarla e toccarla, e un'immagine che non si possa oltre che guardare anche ruotare, zoomare, rimpicciolire e modificare con le dita non costituisce più un'immagine.

Se si dovesse indicare un denominatore comune al variegato panorama degli studi di cultura visuale, esso dovrebbe almeno includere due fattori: l'insistenza sul *visuale* di contro al visivo, e l'ampliamento del campo di indagine dall'ambito delle immagini «alte» della storia delle arti canonizzata al più vasto regno delle immagini *tout court*, frequentemente designato come «iconosfera».

Rispetto al primo fattore, il titolo stesso di un volume collettivo fra i primi a inaugurare questo filone di studi – *Vision and Visuality* a cura di Hal Foster² – segnala l'insufficienza di una considerazione puramente naturalistica dell'atto di visione, ricondotto alle sue implicazioni fisico-ottiche o fisiologiche. Tale atto è sempre anche culturalmente condizionato, situato, inquadrato (e quindi soggetto a una dialettica fra illuminazione e coni d'ombra, visibilità e invisibilità), ancorato a una prospettiva storica, ideologica, geopolitica, *gender*, *colonial*... L'esperienza che facciamo delle immagini è dunque costitutivamente *visuale*: nel duplice senso, potremmo aggiungere, che consente la lingua italiana quando intende «visuale» non solo come aggettivo, ma anche come sostantivo, nel senso di veduta, prospettiva, sguardo. Questa accentuazione del fattore storico-culturale distingue gli studi di cultura visuale da quegli approcci che indagano l'esperienza dell'immagine in sé e per sé – pensiamo ad esempio alla fenomenologia

² *Vision and Visuality*, a cura di H. Foster, Seattle, Bay Press, 1988.

husserliana della coscienza d'immagine, o alla psicologia della Gestalt, o alle teorie analitiche della *depiction* – in quanto distinta dalla percezione ordinaria. E li avvicina per contro (soprattutto nelle varianti anglo-americane) ai *cultural studies*, e alle loro successive specificazioni come i *gender studies* o i *post-colonial* e i *subaltern studies*.

Rispetto al secondo fattore, il punto più delicato è rappresentato dal rapporto che si è istituito fra gli studi visuali, aperti allo studio della cultura pop (ricordiamo la fondamentale mostra *High & Low* al MoMa fra il 1990 e il 1991)³ e della pubblicità, delle illustrazioni scientifiche, delle immagini funzionali, in una parola all'ambito delle immagini non-artistiche,⁴ e la storia dell'arte in quanto ambito disciplinare tradizionalmente deputato allo studio delle immagini della cultura «alta». L'avvento – in certe occasioni accompagnato dall'irruenza propria delle dichiarazioni programmatiche e in certi casi anche da una politica accademica volta ad accaparrarsi spazi sempre più consistenti della didattica, della ricerca e dell'editoria – dei primi ha spesso e volentieri indotto la seconda su posizioni diffidenti e difensive, di arroccamento all'interno dell'*hortus conclusus* della metodologia tradizionale. Persino una contemporaneista come Rosalind Krauss si è trovata a confessare in un'intervista: «Io odio la cultura visuale»⁵.

Eppure gli studi di cultura visuale, se nascono tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, non emergono certo dal nulla, anzi affondano le proprie radici in profondità nella metodologia storico-artistica, e in particolare in quella stagione d'oro a cavallo fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento che ha visto emergere i principali paradigmi della contemporaneità⁶. Pensiamo all'apertura verso epoche e culture visuali – come il tardoromano (Wickhoff, Riegl)⁷, l'orientale (ancora Riegl)⁸, il gotico

³ Si veda il catalogo *High & Low. Modern Art and Popular Culture*, a cura di A. Gopnik e K. Varnedoe, New York, The Museum of Modern Art, 1990.

⁴ Si vedano innanzitutto i lavori di J. Elkins, *La storia dell'arte e le immagini che arte non sono* (1995), in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 155-205; Id., *The Domain of Images*, Ithaca, Cornell University Press, 2001.

⁵ <https://www.thecrimson.com/article/1997/5/16/krauss-and-the-art-of-cultural/>. Si veda anche il questionario promosso dalla rivista di cui Krauss è co-editor: *Visual Culture Questionnaire*, in «October», 77, 1996, pp. 25-70.

⁶ Cfr. H. Bredekamp, *Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come «Bildwissenschaft»* (2003), in *Teorie dell'immagine*, cit., pp. 137-154. Si vedano anche i saggi raccolti in *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, a cura di M. Rampley et al., Leiden, Brill, 2012.

⁷ F. Wickhoff, *Arte romana* (1895), Padova, Le Tre Venezie, 1947; A. Riegl, *Industria artistica tardoromana* (1901), Firenze, Sansoni, 1953.

⁸ A. Riegl, *Antichi tappeti orientali* (1891), Macerata, Quodlibet, 1998

(Worringer)⁹, il barocco e il rococò (Schmarsow e Wölfflin)¹⁰ – tradizionalmente neglette dai pregiudizi di un'estetica classicista: una mossa che avrebbe preparato il terreno alla successiva e più ampia critica dell'eurocentrismo, che si sarebbe espressa nel programma dei «world art studies» e della «global art history»¹¹. O alla decisione da parte di Riegl di intitolare un volume dedicato all'arte del periodo tardo-imperiale, e articolato in progressione (ancora molto hegeliana) secondo architettura, scultura e pittura, con il titolo – vera e propria *pars pro toto* – della quarta e conclusiva sezione, «Die Kunstindustrie», l'artigianato artistico anonimo, quel che oggi chiameremmo il design diffuso dell'estetica quotidiana, e che per lo storico dell'arte austriaco rappresentava il campo in cui meglio poteva cogliersi il polso visuale (il *Kunstwollen*) dell'epoca. O ancora l'apertura di Warburg verso quei *Bilderfahrzeuge* («veicoli iconici», come arazzi o francobolli) che assicuravano circolazione e migrazione delle immagini, e la liberale generosità con cui montava sulle tavole riproduzioni fotografiche di antichi sarcofagi ellenistici e ritagli dai giornali amburghesi degli anni Venti, una *Medea* di Delacroix e un'immagine pubblicitaria della carta igienica Hausfee¹². O, infine, la riflessione meta-storico-artistica condotta da Wölfflin sulle rimediazioni operate dalla riproduzione fotografica delle statue o dalle inversioni in controparte delle immagini caricate alla rovescia sui diaproiettori¹³.

Del resto, basta uno sguardo ai titoli di alcune delle opere principali che hanno segnato la svolta visuale per rendersi conto che il serrato confronto critico con la tradizione otto- e novecentesca delle metodologie della storia dell'arte e dell'estetica delle arti visive ha assorbito (e continua ad assorbire) non pochi sforzi degli studi di cultura visuale: innanzitutto il corpo a corpo con l'iconologia, soprattutto nella declinazione canonica

⁹ W. Worringer, *Problemi formali del gotico* (1911), Venezia, Cluva, 1985

¹⁰ A. Schmarsow, *Barock und Rokoko*, Leipzig, Hirzel, 1897; H. Wölfflin, *Rinascimento e barocco* (1888, 1908³), Firenze, Vallecchi, 1988.

¹¹ Cfr. D. Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, New York, Phaidon Press, 2003; J. Onians, *Art, Culture and Nature: From Art History to World Art Studies*, London, The Pindar Press, 2006; *Is Art History Global?*, a cura di J. Elkins, New York, Routledge, 2007; D. Carrier, *A World Art History and Its Objects*, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 2008; *Art and Its Global Histories: a Reader*, a cura di D. Newall *et al.*, Manchester, Manchester University Press, 2017; *Art History in a Global Context*, a cura di A. Albritton e G. Farrelly, Hoboken, NJ, Wiley Blackwell, 2021. Si veda anche il lavoro comparativo di H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente* (2008), Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

¹² Si veda la tavola 77 in A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Torino, Aragno, 2002.

¹³ H. Wölfflin, *Fotografare la scultura* (1896-1897), Mantova, Tre Lune, 2008; Id., *Destra e sinistra nell'immagine* (1928), in *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, a cura di A. Pinotti, Mantova, Tre Lune, 2010, pp. 179-207.

offerta da Panofsky: *Iconology* è uno dei primi lavori di W. J. T. Mitchell, uscito nel 1986, al quale fa eco il più recente *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, pubblicato nel 2018¹⁴. Dal canto suo, Hans Belting auspica «un nuovo approccio all'iconologia»¹⁵. Entrambi, anche se da prospettive diverse, promuovono un ampliamento del metodo iconologico: in direzione il primo della triade «immagine-testo-ideologia», integrata successivamente dalle nozioni di *metapicture* (un'immagine che rappresenta un'immagine) e di *biopicture* (un'immagine che simula la vita organica); il secondo della triade «immagine-medium-corpo». Ricordiamo in questa temperie, anche se non direttamente riconducibile agli studi di cultura visuale, l'ingaggio critico con l'approccio panofskyano sviluppato da Georges Didi-Huberman¹⁶.

La stessa nozione mitchelliana di *Image Science* getta un ponte verso i programmi della *Bildwissenschaft*, la «scienza delle immagini» che ha contrassegnato lo specifico sviluppo degli studi di cultura visuale nei paesi di lingua tedesca, per mano di autori come il già citato Belting, Gottfried Boehm, Horst Bredekamp¹⁷. In particolare per Boehm, allievo diretto di Gadamer e co-curatore di una *Iconologia del presente*¹⁸, è evidente la filiazione dall'estetica filosofica otto- e novecentesca: *Bild-Wissenschaft* corrisponde infatti a un programma di ampliamento in direzione di una teoria generale dell'immagine di quella *Kunst-Wissenschaft*, scienza dell'arte, che agli albori del secolo scorso aveva impegnato teorici come Max Dessoir ed Emil Utitz¹⁹. E recupera soprattutto quell'invito a concentrarsi sugli elementi squisitamente visivi dell'immagine che era stato formulato nel modo più stringente da Konrad Fiedler (del quale Boehm ha curato l'edizione tedesca di riferimento) in lavori pubblicati fra gli anni Settanta e Novanta dell'Ottocento, ai quali

¹⁴ W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986; Id., *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media* (2018), Monza, Johan & Levi, 2018. Cfr. K. Purgar, *Iconologia e cultura visuale: W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*, Roma, Carocci, 2019.

¹⁵ H. Belting, *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia* (2005), in *Teorie dell'immagine*, cit., pp. 73-98.

¹⁶ G. Didi-Huberman, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte* (1990), Milano, Mimesis, 2016.

¹⁷ Cfr. *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*, a cura di K. Sachs-Hombach, Köln, Halem, 2004; *Bildwissenschaft und Visual Culture*, a cura di M. Rimmele *et al.*, Bielefeld, transcript, 2014.

¹⁸ *Iconologie der Gegenwart*, a cura di G. Boehm e H. Bredekamp, München, Fink, 2009.

¹⁹ M. Dessoir, *Estetica e scienza dell'arte* (1906, 1923²), Milano, Unicopli, 1986. Si veda anche l'antologia *Estetica e scienza generale dell'arte. I «concetti fondamentali»*, a cura di A. Pinotti, Bologna, Clueb, 2007 (con testi di M. Dessoir, E. Utitz, E. Wind, E. Panofsky).

Croce avrebbe affibbiato la fortunata etichetta di «pura visibilità»²⁰, e che sarebbe poi stato rilanciato da Max Imdahl sotto il titolo di *Ikonik*: «L'iconica tematizza l'immagine come insostituibile mediazione di senso»²¹.

Se la svolta iconica (*ikonische Wende*) propugnata da Boehm sulla scorta di Fiedler e Imdahl insiste soprattutto sulla «logica delle immagini» irriducibile a qualsiasi altra configurazione di senso e inesprimibile in altri mezzi se non quelli appunto iconici²², il *pictorial turn* nella declinazione di Mitchell è piuttosto rivolto al chiasma che si istituisce fra la «costruzione visiva del sociale» e la «costruzione sociale del visivo», nella consapevolezza che incontriamo le immagini in condizioni sempre anche intrecciate alla dimensione non-iconica (verbale, sonora, ecc.) e che media puramente visuali non si danno²³.

Se le varianti offerte da Boehm e Mitchell²⁴ rappresentano le due principali declinazioni della svolta visuale, proprio perché il metodo non è canonizzato se ne potrebbero descrivere tante altre, quanti sono i rappresentanti di questo campo di studi, ciascuna con le proprie sfumature e i propri accenti. Lo stesso potrebbe dirsi riguardo al modo di intendere la «scienza» delle immagini, che più o meno nello stesso giro di anni – a partire cioè dagli anni Novanta del secolo scorso – è stata caratterizzata da un rinnovato interesse per i metodi sperimentali, nel solco di quella *experimentale Aesthetik* inaugurata da Fechner nella seconda metà dell'Ottocento²⁵, e in modo particolare per le neuroscienze cognitive: pensiamo ai primi lavori di Ramachandran e di Zeki²⁶.

Proprio uno degli apripista dell'apertura della storia dell'arte verso gli studi visuali, David Freedberg, muove dal *Potere delle immagini*, orientato a un'antropologia del

²⁰ K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica, 2006. Cfr. B. Croce, *La teoria dell'arte come pura visibilità* (1911), in Id., *Nuovi saggi di estetica*, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 215-230.

²¹ M. Imdahl, *Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München, Fink, 1980; Id., *Iconica. L'intuizione delle immagini* (1988), in «Aisthesis», 5, 2012, n. 2, pp. 11-32, qui p. 11.

²² G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, Wiesbaden 2015. Si vedano anche i saggi raccolti in Id., *La svolta iconica*, Roma, Meltemi, 2009.

²³ A tal riguardo sono rilevanti i saggi *Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale* (2002) e *I media visivi non esistono* (2005), in W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn*, Milano, Raffaello Cortina, 2017, pp. 41-65 e 125-137.

²⁴ Si veda il loro scambio epistolare del 2006: G. Boehm, *Iconic Turn. Una lettera*; W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn. Una risposta*, in «Lebenswelt», 2, 2012, pp. 118-129 e 130-143.

²⁵ G. T. Fechner, *Zur experimentalen Aesthetik*, Leipzig, Hirzel, 1871.

²⁶ S. Zeki e M. Lamb, *The Neurology of Kinetic Art*, in «Brain», 117, 1994, pp. 607-636; S. Zeki, *La visione dall'interno: arte e cervello* (1999), Torino, Bollati Boringhieri, 2003; V.S. Ramachandran e W. Hirstein, *The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, in «Journal of Consciousness Studies», 6, 1999, n. 6-7, pp. 15-51.

visuale²⁷, verso un approccio sperimentale che abbraccia le neuroscienze cognitive. L'incontro con il team di neurofisiologi dell'Università di Parma guidato da Giacomo Rizzolatti (che aveva scoperto intorno alla metà degli anni Novanta prima nei macachi e poi nel cervello umano i neuroni specchio), e in particolare con Vittorio Gallese (il membro del gruppo più interessato alle applicazioni neuroscientifiche nel campo delle arti e dei media), ha condotto a una serie di studi in cui le opere d'arte visiva vengono indagate quanto alla loro capacità di innescare nell'osservatore risposte neurali analoghe a quelle che si eliciterebbero durante l'osservazione di corpi reali (nel caso dell'arte figurativa, come in Caravaggio o Grünewald) o durante l'attivazione di quei circuiti visuomotori necessari a replicare virtualmente il gesto dell'artista (nel caso dell'arte astratta, come in Fontana, Pollock o Kline)²⁸. Nelle intenzioni di Freedberg e Gallese, si tratta di corroborare le riflessioni warburgiane sulla risposta biologica alle immagini, ispirate ai teorici dell'empatia come Robert Vischer, con la conferma dei dati sperimentali.

Quella che è stata precocemente battezzata come «neuroarthistory»²⁹, e che ha provocato accese reazioni³⁰, oscilla fra programmi prudentemente *minimalisti* (che puntano a indagare quel che accomuna a un livello elementare di risposta neurofisiologica l'esperienza delle immagini artistiche con l'esperienza delle immagini in generale) e incautamente *massimalisti* (il cervello è l'artista)³¹. E, più in generale, ancora necessita (come peraltro può dirsi oggi di molta estetica evoluzionistica o naturalistica) di confrontarsi con rigorose distinzioni concettuali che occorre tracciare fra l'ambito dell'estesico, dell'estetico, del bello e dell'artistico (come quelle che a suo tempo proprio la *Kunstwissenschaft* di Dessoir e compagni aveva cominciato a delineare).

²⁷ D. Freedberg, *Il potere delle immagini* (1989), Torino, Einaudi, 2009. Per un lavoro di passaggio cfr. Id., *Empatia, movimento ed emozione*, in *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, a cura di G. Lucignani e A. Pinotti, Milano, Raffaello Cortina, 2007, pp. 13-67.

²⁸ D. Freedberg, V. Gallese, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica* (2007), in *Teorie dell'immagine*, cit., pp. 331-351; Id., con B. Sbriscia-Fioretti et al., *ERP Modulation during Observation of Abstract Paintings by Franz Kline*, in «PLoS ONE», 8, 2013, n. 10 (doi:10.1371/journal.pone.0075241).

²⁹ J. Onians, *Neuroarthistory*, New Haven, Yale University Press, 2007.

³⁰ R. Casati e A. Pignocchi, *Mirror and Canonical Neurons Are Not Constitutive of Aesthetic Response*, in «Trends in Cognitive Science», 11, 2007, n. 10, p. 410. Più recentemente, si veda la critica espressa nei confronti dell'«emotional turn» da P. D'Angelo, *La tirannia delle emozioni*, Bologna, il Mulino, 2020, spec. cap. I.

³¹ Per un confronto fra questi due modelli cfr. A. Pinotti, *Neuroestetica, estetica psicologica, estetica fenomenologica: le ragioni di un dialogo*, in «Rivista di Estetica», 37, 2008, pp. 147-168.

Certamente le numerose linee di ricerca che si sono sviluppate in questo campo negli ultimi anni testimoniano di un rinnovato interesse per i metodi sperimentali di indagine del mondo delle immagini, e per un'accentuazione della quantità misurabile sulla qualità, che per altri versi è confermata anche dal contributo offerto dalle *digital humanities*. Di cui nel prossimo paragrafo.

2. L'impronta digitale

Il ricorso massiccio alle tecnologie di riproduzione delle immagini ha contrassegnato fin dall'avvento della fotografia il lavoro degli storici dell'arte. Pensiamo all'uso delle fotografie nella didattica di Jacob Burckhardt³², o alla proiezione di riproduzioni fotografiche attraverso lo *skioptikon* da parte di Bruno Meyer e Hermann Grimm³³, o ancora, più tardi, al doppio proiettore impiegato dal suo successore Heinrich Wölfflin³⁴.

Negli ultimi decenni, lo sviluppo progressivo della cosiddetta «data science» (un termine-ombrello che raccoglie diverse linee di ricerca, dalla «pattern recognition» al «machine learning», dai processi di visualizzazione al «data mining», dall'«information retrieval» all'intelligenza artificiale). L'avvento della sistematica digitalizzazione delle collezioni³⁵ ha reso possibile la Digital Art History (DAH)³⁶, incentrata su approcci computazionali, sull'analisi quantitativa e sul «distant viewing»³⁷, in analogia con quanto si era andato affermando nell'ambito delle letterature comparate con il «distant reading» promosso dal team coordinato da Franco Moretti presso lo Stanford Literary Lab.

Premettendo che la DAH non si propone come un metodo sostitutivo delle metodologie storico-artistiche tradizionali, ma come uno strumento che consente di vedere i materiali storico-artistici da una prospettiva differente, Manovich ne identifica alcuni concetti fondamentali: innanzitutto occorre delimitare lo «scope», il perimetro

³² N. Meier, *Der Mann mit der Mappe*, in *Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte*, a cura di M. Ghelardi e M. Seidel, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 259-297.

³³ H. Dilly, *Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung*, in *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, a cura di I. Below, Gießen, Anabas, 1975, pp. 153-172.

³⁴ R. Nelson, *The Slide Lecture, or the Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction*, in «Critical Inquiry», 26, 2000, pp. 414-434; *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, a cura di C. Caraffa, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2009, pp. 91-116.

³⁵ Cfr. A. Sbrilli, *Storia dell'arte in codice binario. La riproduzione digitale delle opere artistiche*, Milano, Guerini, 2001.

³⁶ Si veda la recente raccolta di saggi in *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*, a cura di K. Brown, New York, Routledge, 2020.

³⁷ K. Bender, *Distant Viewing in Art History, A Case Study of Artistic Productivity*, in «International Journal for Digital Art History», 1, 2015, pp. 100-110.

dell'indagine, sotto il profilo geografico e temporale e l'area culturale di interesse (ad es. la fotografia amatoriale); quindi bisogna identificare gli «objects» (ad esempio artisti individuali, o corrispondenza fra artisti); infine è necessario procedere all'estrazione delle «features» (aspetti degli oggetti, codificati secondo strutture modulari e discrete, che vengono sottoposti ad analisi: ad esempio nomi degli artisti, o lunghezza dei titoli delle opere). Queste tre operazioni stabiliscono il «dataset» su cui verterà l'analisi computazionale, e stanno alla base non solo della DAH, ma di tutti quegli studi in cui si praticano *data mining*, *predictive analytics* e *machine learning*, e più in generale del modo in cui la nostra «big data society» pensa con e attraverso i dati.

Manovich riconosce che l'approccio quantitativo computazionale è particolarmente efficace là dove lo stesso oggetto d'indagine è «generato da un utente nativo digitale»³⁸: ad esempio, l'esplorazione comparativa di centinaia di migliaia di selfie prodotti quotidianamente. Per i motivi di cui ho detto nel primo paragrafo, la locuzione DAH (*Digital Art History*) dovrebbe allora essere modificata nel più ampio DVCS (*Digital Visual Culture Studies*), o – come ha proposto di recente lo stesso Manovich – nel più generico «cultural analytics»³⁹.

Se tuttavia rimaniamo nell'ambito più specifico della DAH, Johanna Drucker ha osservato che, a fronte della massiccia campagna di digitalizzazione degli oggetti artistici, non si può dire che l'approccio digitale abbia sostanzialmente modificato le metodologie fondamentali della ricerca storico-artistica, a differenza di quanto era accaduto durante gli anni Ottanta del secolo scorso con l'impatto – salutato da alcuni come benefico, respinto da altri come sovversivo – che la semiotica, il post-strutturalismo, la psicoanalisi, gli studi culturali avevano esercitato sui metodi della storia dell'arte, modificando profondamente la costituzione stessa dell'oggetto di studio. Per poter dire lo stesso delle trasformazioni provocate dalla digitalizzazione, occorrerebbe la prova che la *digital art history* costituisca epistemologicamente un nuovo oggetto di indagine, e le corrispondenti «research questions» che vi si riferiscono.

A tal riguardo, è da considerare la fondamentale distinzione proposta da Drucker fra una *digitized art history* e una *digital art history*⁴⁰: se la *digitized art history* ha

³⁸ L. Manovich, *Data Science and Digital Art History*, in «International Journal for Digital Art History», 1, 2015, pp. 12-35, qui p. 33.

³⁹ L. Manovich, *Cultural Analytics*, Cambridge MA, The MIT Press, 2020.

⁴⁰ J. Drucker, *Is There a «Digital» Art History?*, in «Visual Resources», 29, 2013, n. 1-2, pp. 5-13.

rappresentato la fase iniziale della digitalizzazione, consistente nella creazione di archivi digitali di *corpora* iconici («repository building») accessibili con un clic attraverso piattaforme come Google Images o agenzie come Getty o i siti on line dei musei. Ma il *corpus* complessivo – ammesso che sia definibile – è ben lungi dall’essere completo: pensiamo solo alle collezioni private.

Altra cosa è la *digital art history*, cioè l’uso di tecniche computazionali ai fini di un’analisi degli oggetti artistici. *Topic modeling* per l’analisi statistica dei soggetti, strutturazione di metadati, software di visualizzazione delle informazioni, network e *discourse analysis*, distribuzione dei materiali per aree geografiche: sono alcune fra le principali strategie che promettono di cambiare il modo stesso di concepire gli oggetti della ricerca storico-artistica, e non semplicemente di accedere a dati on line.

In questo ambito, tuttavia, si ripresenta in una forma rinnovata quella che potremmo chiamare la «sindrome ecfrastica»⁴¹: l’antica *vexata quaestio* se si possa descrivere a parole un’immagine riaffiora nella dipendenza (sofferta almeno dalla prima generazione dei progetti digitali) da metadati costruiti secondo criteri *alfa-numeric*i che non tenevano conto del fatto che digitalizzare un’immagine non è come digitalizzare un testo scritto: l’immagine originale acquisita elettronicamente viene sottoposta a una radicale *remediation* (di colori, di texture, di formato...) che non può sostituire l’esame autoptico. Persino un’immagine che nasca digitale, come nel caso della *digital art*, può andare incontro a diverse formattazioni e compressioni che ne alterano la natura.

Perciò gli strumenti digitali, ad esempio il *data mining*, risultano particolarmente efficaci a indagare documentazione e materiali testuali riferiti alle opere d’arte piuttosto che le opere d’arte stesse: ad esempio la storia delle provenienze, proprietà, transazioni economiche relative a un’opera, piuttosto che l’esame della terminologia stilistica impiegata nella critica d’arte o delle classificazioni e nomenclature adottate dalla storiografia artistica. Oppure – è il caso delle rappresentazioni prospettiche – a illuminare elementi dell’opera che possono essere ricondotti a una struttura geometrizzata e matematizzata. Un lavoro appunto *alfa* o *numerico*, che paga tanto più quanto più ampio è il *dataset* che viene progressivamente accumulato: la *big picture*, la *larger scale*.

⁴¹ Si veda l’ampia mappatura offerta da M. Cometa in *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, al cap. 1 («Descrizioni»).

È però altrettanto vero che, grazie alle tecnologie digitali, aspetti invisibili all'esame ottico possono essere portati a manifestazione e condotti sotto la lente dell'analisi, contribuendo a determinare l'appartenenza di un'opera, o di un corpus di opere di un autore o di una scuola, a un network: ad esempio per l'uso di un certo pigmento disponibile lungo tratte commerciali ricostruibili da un punto di vista geo-socio-economico.

Ricostruzioni in realtà virtuale o aumentata di ambienti urbani o architettonici, o anche di colorazioni originali di statue, hanno indubbiamente una ricaduta significativa per la teoria e storia del restauro, nonché per la didattica, consentendo al contempo di non intervenire sull'esistente con operazioni ricostruttive di dubbia legittimità.

Fondamentale è per Drucker la presa di coscienza che «la digitalizzazione non è una rappresentazione, ma un'interpretazione»⁴², che i *data* non sono oggetti neutri semplicemente «dati» appunto, quanto piuttosto *capta* che implicano una dimensione costruttiva e interpretativa del sapere⁴³: la semplice decisione di adottare un tipo o l'altro di illuminazione o di risoluzione per acquisire un'immagine digitale di un dipinto è già un atto interpretativo, che comporterà ad esempio l'accentuazione della leggibilità del soggetto iconografico piuttosto che della texture del supporto.

In un intervento assai critico nei confronti dei metodi digitali applicati alla storia dell'arte, pubblicato proprio sulla rivista-organo di questo approccio metodologico (l'«International Journal for Digital Art History»), Claire Bishop ha paventato la surrettizia e acritica assunzione di concetti estetici come «bellezza» o estetico-geometrici come «simmetria», generi come «ritratto» o interi canoni come «la pittura impressionista», che vengono dati per scontati, e sottoposti ad analisi quantitative su larga scala: «I problemi teoretici vengono schiacciati sotto il peso dei dati»⁴⁴. Ad esempio, la *social connectedness* in un network di artisti che fra il 1910 e il 1925 operavano come imprenditori di se stessi è sì passibile di essere illuminata dall'analisi quantitativa, ma rischia di abbandonare in un cono d'ombra altri fattori che non riescono a venire intercettati dalle maglie della rete del *distant reading*. Bishop contesta dunque

⁴² J. Drucker, *Is There a «Digital» Art History?*, cit., p. 12.

⁴³ Su questo punto cfr. J. Drucker, *Humanities Approaches to Graphical Display*, in «DHQ: Digital Humanities Quarterly», 5, 2011, n. 1 (www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/1/000091/000091.html#).

⁴⁴ C. Bishop, *Against Digital Art History*, in «International Journal for Digital Art History», 3, 2018, pp. 123-131, qui p. 125.

all'approccio quantitativo proprio quella capacità di dischiudere inedite prospettive che invece Manovich le attribuisce: «Perché non usare i metodi computazionali per interrogare le categorie di cui già disponiamo, generarne di nuove o creare nuove mappe culturali che mettono in relazione gli artefatti culturali in modi originali?»⁴⁵.

Similmente a Drucker, anche Bishop solleva la controversa questione dei «data» nel loro rapporto con la storia e con l'interpretazione: «Il *dataset* esiste nella storia prima di essere sequenziato digitalmente, o viene aggiornato solo nel momento in cui viene approntato tramite l'archivio digitale? I “fatti” storici che vengono assemblati sono trovati o piuttosto prodotti?»⁴⁶. Occorre dunque una radicale presa di coscienza della natura intrinsecamente costruttiva, e non semplicemente restitutiva, degli oggetti scientifici che emergono dalle procedure digitali.

In una prospettiva di critica dell'ideologia e del discorso egemonico, Bishop inquadra il programma della DAH, e più in generale delle *digital humanities*, nel contesto di una scientificizzazione tecno-positivistica delle scienze umane, che verrebbero appiattite sui criteri propri della STEM (*Science, Technology, Engineering, Mathematics*), per meglio corrispondere alle esigenze degli imperativi neoliberisti, alla tirannia del ranking accademico e alla «marketization» del sistema educativo. Si arriva persino a sfiorare l'idea che vi sia una «incompatibilità di base fra le scienze umane e la metrica computazionale»⁴⁷.

Dal punto di vista della storia delle idee, riaffiora dunque sotto rinnovate spoglie quella polarizzazione fra scienze della natura (*Naturwissenschaften* nomotetiche e generalizzanti) e scienze dello spirito (*Geisteswissenschaften* idiografiche e individualizzanti) che aveva caratterizzato il dibattito soprattutto nella cultura di lingua tedesca fra la seconda metà dell'Ottocento e i primi del Novecento (pensiamo a figure come Dilthey, Windelband, Rickert)⁴⁸.

Potremmo anche aggiungere che un'assunzione acritica dei data set come se fossero semplicemente dati appunto, e non costruiti secondo parametri che sono imbevuti di teoria e di pre-giudizio, finirebbe per ricadere in quell'errore epistemologico in cui è

⁴⁵ L. Manovich, *Data Science and Digital Art History*, cit., p. 24.

⁴⁶ C. Bishop, *Against Digital Art History*, cit., p. 127.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 126.

⁴⁸ Si veda l'ancora utile antologia *Lo storicismo contemporaneo*, a cura di P. Rossi, Torino, Loescher, 1986.

incorsa (e ancora incorre) molta storiografia artistica che si vuole non-teoretica, non-estetica, ma puramente e squisitamente filologico-archivistico-documentaria. E che finisce inevitabilmente per cadere vittima di modelli teorici tanto più pervasivi quanto più assunti surrettiziamente e inconsapevolmente.

Se facciamo salva questa esigenza di consapevolezza critica, dobbiamo riconoscere la notevole potenzialità euristica della DAH nei confronti di due classici progetti complementari della storiografia artistica che declinano in modo antipodale il famoso motto micrologico secondo cui «il buon Dio si annida nel dettaglio»: l'attribuzionismo di Giovanni Morelli e la storia dell'arte senza nomi di Heinrich Wölfflin. Se Morelli puntava al *principium individuationis*, cercando nella forma delle orecchie o nel taglio delle unghie l'impronta digitale inavvertitamente lasciata sul luogo del delitto, il dipinto, dall'artista-«criminale»⁴⁹, Wölfflin mirava piuttosto al *principium dividuationis*, quello strato anonimo e sub-individuale di possibilità ottiche che tutti gli artisti nati in una determinata epoca acquisiscono come una seconda natura, una sorta di apriori estesico che accomuna un Botticelli e un Dürer di contro a un Rembrandt⁵⁰. Proprio riguardo a Botticelli, lo stesso Aby Warburg (che una frusta storia della storiografia artistica ancora oggi, spesso e volentieri, contrappone a Wölfflin come l'iconologo del «che cosa» al formalista del «come») si dichiarava interessato a indagare aristotelicamente la sua «seconda sostanza»⁵¹, non cioè quel che lo rende unico, ma piuttosto quel che lo accomuna a una tradizione e alle generazioni passate⁵².

Lo spirito della comparazione (la *Vergleichung* della tradizione morfologica di ascendenza goethiana), che pervade tanto l'attribuzionismo morelliano quanto la *Stilgeschichte* wölffliniana, riemerge nella *big data science* su una scala quantitativamente inaudita: nelle parole di Manovich, «esplorare è comparare. E per

⁴⁹ G. Morelli, *Della pittura italiana. Studii storico-critici: le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma* (1897), Milano, Adelphi, 1991. Cfr. al riguardo il celebre studio di C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in Id., *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.

⁵⁰ L'occorrenza della formula «Kunstgeschichte ohne Namen» compare nella Prefazione alla I ed. di H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann, 1915, p. V. La Prefazione non è inclusa nelle traduzioni italiane.

⁵¹ A. Warburg, *La «Nascita di Venere» e la «Primavera» di Sandro Botticelli* (1893), in Id., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 1-58, qui p. 58.

⁵² Sulla temperie anonimizzante negli studi visuali cfr. A. Pinotti, *Why Anonymizing the History of Images?*, in *A History of Cinema Without Names*, a cura di D. Cavallotti, F. Giordano e L. Quaresima, Milano, Mimesis International, 2016, pp. 31-39.

comparare dobbiamo prima vedere. Per vedere “big cultural data” dobbiamo rivolgerci alla “data science”»⁵³.

Se – come riconosce la stessa Drucker⁵⁴ – le tecnologie digitali possono contribuire all’attribuzione di autorialità, determinando l’impronta *digitale* (questa volta nel duplice senso criminologico-morelliano ed elettronico) dell’autore, integrando dati relativi per esempio ad analisi chimiche, raggi x e infrarossi, microscopia della texture, analoghe esplorazioni su ampi set di dati possono essere condotte per stabilire la ricorrenza «anonima» di certi pattern formali, stilistici, compositivi. O la replicazione di determinate «formule di pathos».

Ogni volta che ricorro a un motore di «Reverse image search» – ad esempio in Google Images –, cercando immagini simili a quella che carico in upload senza dover immettere parole-chiave nella stringa, non posso fare a meno di pensare che, se Warburg l’avesse avuto a disposizione durante il suo titanico lavoro all’*Atlante Mnemosyne*, ci avrebbe perso le notti, e avrebbe sicuramente sviluppato un’ulteriore *addiction* oltre a quella della «legge del buon vicinato» che governava la sua Kulturwissenschaftliche Bibliothek. In virtù di tale legge, le domande sollevate da un libro dovevano trovare possibili risposte nei libri vicini sullo scaffale: evidentemente ogni nuovo arrivo lo costringeva a ripensare incessantemente l’ordine della biblioteca. In modo analogo, le riproduzioni fotografiche attaccate alle tavole dell’*Atlante* potrebbero dirsi giustapposte, anzi «montate», secondo una simile legge di buon vicinato, che oggi il comando «Search by Image» potrebbe aiutare ad applicare.

Certamente la componente descrittiva e semantica dei metadati che taggano le immagini digitalizzate nei data set reintroduce il problema *word/image* della «linguisticizzazione» alfa-numerica imposta all’iconico, più sopra ricordata (forse una tara «iconologica»? Non è stato spesso rimproverato all’iconologia di ridurre il fatto iconico al programma letterario di cui sarebbe illustrazione?). Ma gli sviluppi dell’Intelligenza Artificiale, del Machine Learning e delle reti neurali avversarie applicate al riconoscimento delle immagini e delle corrispondenti «features» per mezzo dell’occhio della macchina promettono di svincolarsi progressivamente dalla descrizione

⁵³ L. Manovich, *Data Science and Digital Art History*, cit., p. 33.

⁵⁴ J. Drucker, *Is There a «Digital» Art History?*, cit., p. 8.

linguistica⁵⁵. Con ricadute anche sulla stessa pratica artistica, o meglio sulla cosiddetta *art-based research*, come dimostra *Recognition*, il progetto di intelligenza artificiale sviluppato da Fabrica in collaborazione con Microsoft, vincitore dell'IK Prize 2016 di Tate, che paragona notizie di foto-giornalismo di Reuters con l'arte britannica conservata nella collezione del museo⁵⁶.

Il «Reverse image research» risulta tuttavia – almeno finora – afflitto da quel formalismo nei confronti del quale Warburg aveva sempre espresso una profonda diffidenza. Mi restituisce indubbiamente immagini dalla simile «formula» (ad esempio una madre che tiene per mano un bambino), ma sarebbe capace di selezionare nell'estrazione dal dataset il «pathos» sotteso a quel gesto? Sarà l'infanticida Medea che accompagna a morire il figlio avuto da Giasone per vendicarsi del fedifrago, oppure la madre amorevole che conduce al sicuro il figlioletto appena salvato dai flutti grazie al provvido intervento di San Bernardino?⁵⁷

La complessa questione del riconoscimento dell'immagine – con tutte le implicazioni sintattiche, semantiche, pragmatiche e simboliche che comporta – non sembra poter fare a meno dell'integrazione di metodologie differenti, che alla «computer vision» associno l'occhio umano, troppo umano dello storico dell'arte, del critico, dell'estetologo. Ma non è, questo, un buon motivo per girarsi dall'altra parte, e buttare gli strumenti digitali come il bambino con l'acqua sporca⁵⁸.

Prof. Dr. Andrea Pinotti

Dipartimento di Filosofia "Piero Martinetti"

Università degli Studi di Milano, via Festa del Perdono 7 - I-20122 Milano

⁵⁵ Per un'introduzione cfr. S. Arcagni, *L'occhio della macchina*, Torino, Einaudi, 2018. Si veda la review di G. R. Machado *et al.*, *Adversarial Machine Learning in Image Classification: A Survey Towards the Defender's Perspective*, in «arXiv», 2020 (<https://arxiv.org/abs/2009.03728>).

⁵⁶ <http://recognition.tate.org.uk/>.

⁵⁷ Su questa polarizzazione della *Pathosformel* cfr. A. Warburg, *Le potenze del destino riflesse nella simbolica anticheggiante* (1924), in Id., *Opere, II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1917-1929), Torino, Aragno, 2008, pp. 225-226.

⁵⁸ Significativamente, non si trovava traccia delle metodologie di analisi digitale (né peraltro degli studi di cultura visuale) nel libro-intervista a quaranta storici dell'arte di varie generazioni sullo stato della disciplina in Italia: *Gli storici dell'arte e la peste*, a cura di S. Pinto e M. Lafranconi, Milano, Mondadori Electa, 2006. Sembra urgere, almeno nel nostro paese, una messa a punto dello *status quaestionis*.

TITOLO IN INGLESE:

Art History in the Mirror of Visual Studies and Digital Humanities

ABSTRACT

This paper addresses some relevant transformations that have occurred in the last decades in the field of art-historical methodologies. Firstly, it focusses on the various «visual» or «iconic» or «pictorial» turns, which have opened up the traditional areas of «high» art-historical research towards the domain of «low» and extra-artistic images. Secondly, it considers some significant switches from the qualitative to the quantitative, namely in the direction of experimental methods in «neuroarthistory» and of distant viewing in «digital art history». At the same time, adopting a perspective anchored in the history of ideas, it strives to exhibit the historical roots of such contemporary methodological trends in the background of the 19th and 20th century art-historical and aesthetic approaches.

5 KEYWORDS

Visual Culture Studies; Iconic Turn; Image Science; Neuroarthistory; Digital Art History.