

[L]'uomo, per le scienze umane, non è il vivente che ha una forma ben particolare (una fisiologia assai speciale ed un'anatomia quasi unica); è il vivente che dall'interno della vita cui da cima a fondo appartiene e che lo traversa nell'intero suo essere, costituisce rappresentazioni grazie alle quali vive, e muovendo dalle quali detiene la strana capacità di potersi rappresentare la vita appunto.

MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose*

1. “I media, la politica, le guerre, le scienze, il diritto: in tutti questi ambiti, negli ultimi decenni, si è imposta un'evoluzione secondo la quale, le immagini, finora apprezzate e propagate come fenomeni secondari, ma anche criticate e ogni tanto vietate, adesso vengono percepite e trattate come elementi primari della vita esteriore”¹. Sono questi i cinque ‘motivi’, come Bredekamp li chiama, che hanno fatto diventare “la ‘questione delle immagini’ un tema così onnipresente”². La cosiddetta questione delle immagini³, intorno alla quale la cultura visuale⁴, oscillando tra pro-

¹ H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, ed. it. a cura di F. Vercellone, Cortina, Milano, 2015, p. 7.

² *Ivi*, p. 5.

³ Di ‘questione delle immagini’ parla, oltre a Bredekamp, anche G. BOEHM: *Die Bilderfrage* è infatti il titolo di un suo saggio raccolto, con la traduzione italiana dal titolo *La questione delle immagini*, in M.G. DI MONTE (a cura di), *Immagine e scrittura*, Meltemi, Roma, 2006 e in M.G. DI MONTE, M. DI MONTE (a cura di), *La svolta iconica*, Meltemi, Roma, 2009; di “questione dell'immagine” parla invece H. BELTING, *Antropologia delle immagini*, ed. it. a cura di S. Incardona, Carocci, Roma, 2013, pp. 19-23.

⁴ In questa espressione si possono ricomprendere tutte le teorie sull'immagine che si sono delineate nel dibattito nazionale e internazionale e che vanno sotto il nome di *visual culture studies*, *théorie de l'image* e *Bildwissenschaft*: quest'ultima, in particolare, si misura con il tentativo di individuare uno statuto epistemologico per la scienza delle immagini. V., più ampiamente, A. PINOTTI, A.

spettive iconofile e prospettive iconofobe⁵, si è interrogata negli ultimi decenni, resta, nonostante le tante domande che essa implica e le molte, a volte troppe, risposte offerte⁶, ancora attuale. La proliferazione e il consumo sempre più accelerati delle immagini, favoriti dalle nuove tecniche di produzione e riproduzione⁷, da un lato, ha sempre più affermato l'idea che debbano essere studiati tutti i tipi di immagine e tutte le forme di esperienza visiva proprie di ogni cultura (e così come ogni cultura le produce), superando il primato delle immagini artistiche sulle altre, segnato dalla storia dell'arte⁸, dall'altro, ha condotto a tornare a riflettere sulla possibilità di restituire all'immagine una sua autonomia come forma di espressione del reale nella storia e nella cultura.

La marginalizzazione del discorso iconico affonda le sue radici su un duplice antichissimo divieto. Il primo, quello veterotestamentario: "Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è las-

SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano, 2009.

⁵ D.C. Dennett utilizza questa distinzione a proposito dei due possibili approcci alle immagini mentali (*Brainstorms: Philosophical Essays on Mind and Psychology*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts, 1978, pp. 175-179).

⁶ Rileva H. Belting: "L'attuale dibattito sulle immagini risente di un'abbondanza di concezioni differenti, persino contraddittorie, su ciò che le immagini sono e su come esse operano" (*Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, tr. it. di S. Pezzano, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 76).

⁷ La riflessione, già avviata con l'avvento della fotografia (valga per tutti W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino, 2000), si è poi prolungata con quello della digitalizzazione dell'immagine. "L'odierno consumo massiccio di immagini necessita una nostra reazione critica, che a sua volta richiede una profonda comprensione di come le immagini agiscono su di noi" (H. BELTING, *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 97).

⁸ Significativo il titolo del saggio di J. ELKINS, *La storia dell'arte e le immagini che arte non sono*, tr. it. di P. Conte, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., pp. 155-205. "In origine, l'iconologia, in termini storico-artistici, era ristretta alla sola arte. Oggi, il compito della nuova iconologia è quello di tracciare un collegamento tra l'arte e le immagini in generale" (H. BELTING, *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 96).

sù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra”⁹, nel decalogo dell’Esodo, che è stato definito “il più antico documento teorico sulle immagini, nella nostra cultura”¹⁰; il secondo, quello platonico, nel mito della caverna con le immagini-ombra e nella sua concezione delle opere figurative come illusorie e ingannevoli, vicine all’errore e distanti dalla verità che solo il *logos* può stabilire¹¹. Entrambi i divieti sono un implicito attestato di riconoscimento della potenza, seppure ingannevole, delle immagini, della loro capacità di incidere profondamente sulla vita dell’uomo: la forza attiva dell’immagine emerge qui proprio attraverso la forza della sua stessa proibizione¹². Tale duplice interdetto ha condotto, nell’ordine del sapere,

⁹ Es 20, 4. Ma anche Dt 4, 15-18.

¹⁰ G. BOEHM, *Al di là del linguaggio? Osservazioni sulla logica del linguaggio*, in M.G. DI MONTE, M. DI MONTE (a cura di), *La svolta iconica*, cit., p. 111; il decalogo dell’Esodo, continua Boehm, vincola il credente “a una prassi figurativa negativa” e con esso “fa il suo primo ingresso nel mondo anche una teoria iconoclasta, le cui ripercussioni si possono rintracciare fino a oggi nei fenomeni di avversione, ostilità e aggressione nei confronti delle immagini” (*ivi*, p. 112). V. anche ID., *La questione delle immagini*, in *ivi*, particolarmente pp. 72-77. Sull’interdetto scritturale v. R. DEBRAY, *Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, tr. it. di A. Pinotti, Il Castoro, Milano, 1999, pp. 64-67: “il vero Dio della Scrittura si scrive in consonanti, l’impronunciabile tetragramma non si guarda. ‘Che il suo Nome sia benedetto’ – e non le sue immagini” (*ivi*, p. 64). Cfr. pure J.L. NANCY, *La rappresentazione interdotta*, in *Tre saggi sull’immagine*, tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli, 2011, pp. 57-63. Sul rapporto tra aniconismo e monoteismo, e tra iconismo e politeismo, v. D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, tr. it. di G. Perini, Einaudi, Torino, 2009, pp. 87-129. Dalle interdizioni nei confronti delle rappresentazioni antropomorfe, “che presentano un’evidente enfaticizzazione della parola rispetto all’immagine, dello scritto sul figurato”, anche Freedberg ricava l’impossibilità di sopprimere la volontà di rappresentazione figurativa (*ivi*, p. 89).

¹¹ G. BOEHM, *Al di là del linguaggio? Osservazioni sulla logica del linguaggio*, in M.G. DI MONTE, M. DI MONTE (a cura di), *La svolta iconica*, cit., p. 112. V. anche, sulla complessa fondazione platonica dell’atto iconico che si estende oltre il divieto, H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell’atto iconico*, cit., pp. 23-29, e, nell’analisi dell’immagine mistificante, il riferimento a Platone di J.J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, tr. it. di S. Arecco, Einaudi, Torino, 1999, pp. 342-347.

¹² “La certezza dell’efficacia delle immagini, insita nel mito della caverna, colpì Platone insieme alla loro specificità. Era così forte, per lui, la loro natura, da richiedere l’introduzione di divieti” (H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell’atto iconico*, cit., p. 25).

in negativo, ad una svalutazione dell'immagine come fonte di conoscenza illusoria, fallace e corruttrice¹³, e, in positivo, ad un privilegiamento della parola, detta o scritta, come più adatta a descrivere, ad ordinare, a sistemare, a regolare: il *logos*, che trova affinità con il concetto e la ragione, e l'*eikon*, che trova affinità con l'intuizione e la sensazione. La parola dice la realtà, e ciò che non può essere detto attraverso di essa non ha realtà: solo la parola può avere la pretesa di istituire la realtà. Il linguaggio è la casa dell'essere, dice Heidegger, nella sua dimora abita l'uomo, e nel linguaggio è custodita la manifestatività dell'essere, vegliata da pensatori e poeti¹⁴: eppure l'*homo pictor* ha preceduto lo *zoon logon echon* aristotelico nella "manifestazione materiale dell'immateriale che si dà a vedere"¹⁵ che caratterizza l'umanità. Se è vero che "l'uomo discende dal segno", "il segno discende dal disegno, tramite il pittogramma e il geroglifico (...), il glifo è in anticipo di decine di migliaia di anni sul grafo"¹⁶. Sebbene l'immagine sia un prius perlomeno cronologico rispetto alla parola, il discorso iconico è rimasto all'ombra del discorso linguistico¹⁷. Tuttavia, l'im-

¹³ "Immagini da 'quattro soldi'" è il titolo del paragrafo con cui G. DURAND apre l'*Introduzione* al suo *Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale* (tr. it. di E. Catalano, Dedalo, Bari, 2009, p. 15), rilevando, da parte del pensiero occidentale, la tradizione di svalutare ontologicamente l'immagine e psicologicamente la funzione dell'immaginazione "maestra d'errore e falsità" e la messa in quarantena, da parte di quel movimento di idee che inizia con Socrate e continua con l'agostinismo, la Scolastica e il secolo dei lumi, fino a Valéry, di tutto ciò che esso considera come vacanza della ragione. Né maggiore clemenza ha avuto presso la psicologia generale la "matta di casa".

¹⁴ M. HEIDEGGER, *Lettera sull'umanismo*, in *Segnavia*, ed. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano, 1987, pp. 267-268.

¹⁵ G. BOEHM, *Al di là del linguaggio? Osservazioni sulla logica del linguaggio*, in M.G. DI MONTE, M. DI MONTE (a cura di) *La svolta iconica*, cit., p. 110.

¹⁶ R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., pp. 96-97.

¹⁷ O almeno, come sottolinea Boehm, di una determinata interpretazione del linguaggio (*Al di là del linguaggio? Osservazioni sulla logica del linguaggio*, in M.G. DI MONTE, M. DI MONTE (a cura di), *La svolta iconica*, cit., p. 111). Sempre Boehm rileva come alla lingua sia stata attribuita, sul piano della teoria, un'attenzione che l'immagine non ha ricevuto: "mentre la lingua, specialmente dal Romanticismo in poi, si è giovata di un intenso dibattito teorico, che si è concretizzato nell'istituzione di discipline quali la filosofia del linguaggio, la teoria generale del linguaggio, la linguistica e la teoria della traduzione, al *medium*

magine, che le sia stata o no riconosciuta, nel corso della sua storia millenaria, la sua complessa dignità tra lotte iconoclaste e ufficiali patenti di legittimità¹⁸, che abbia trovato o no filosofi e filosofie che hanno mostrato il suo ineludibile contributo nel dare forma al pensiero¹⁹, ha continuato a popolare e a colonizzare la cultura dell'uomo a dispetto di quell'"imperialismo linguistico"²⁰ che ha trovato nel *linguistic turn*, che Rorty formalizzò alla fine degli anni '60²¹, il punto più alto della sua parabola e, proprio per questo, l'inizio della sua fase discendente. Restituire all'immagine la sua capacità di dare forma al reale, di significare la realtà, ammettere la sua partecipazione alle attività epistemiche è diven-

dell'immagine non è stata rivolta altrettanta attenzione". Da qui il tentativo di fondare una scienza dell'immagine, quella *Bildwissenschaft* che Boehm cerca di delineare partendo non tanto dagli spunti di riflessione offerti da Merleau-Ponty, Gadamer, Cassirer, ma dal mutamento della coscienza moderna nel senso di un mutamento della coscienza iconica. Con Cézanne, Duchamp, Malevich, Mondrian e Newman, le immagini perdono la loro ovvietà (*La questione delle immagini*, in M.G. DI MONTE, M. DI MONTE (a cura di), *La svolta iconica*, cit., pp. 70-71). Sopravvalutazione del linguaggio, afferma anche Debray: "perché lo studio dell'immagine ha accumulato tanto ritardo rispetto a quello del linguaggio? Ognuno converrà che, in termini di conoscenza, l'estetica funge da parente povero della linguistica. Sintomo rivelatore. Di che cosa? Innanzitutto, della sopravvalutazione del linguaggio da parte dell'uomo di parola. La storia vissuta della specie suggerisce un: 'All'inizio era l'Immagine'. La storia scritta stipula: 'All'inizio era il Verbo'. Logocentrismo logico: il linguaggio onora il linguaggio. Tautologia narcisistica e pubblicità corporativa che hanno squilibrato la nostra coscienza del fatto umano" (*Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., p. 105).

¹⁸ Esempolari furono le sorti alterne legate al secondo Concilio di Nicea del 787 sul problema dell'iconodulia.

¹⁹ Si rinvia a J.-J. Wunenburger (*Filosofia delle immagini*, cit.) a G. Boehm (particolarmente *La svolta iconica*, cit.) e ad alcune pagine di Bredekamp (*Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, cit.) per una schematica ricostruzione storico-critica delle teorie dell'immagine e dell'immaginazione nelle pagine filosofiche più rilevanti per il tema. Qui si farà riferimento solo al dibattito contemporaneo che è stato soprattutto caratterizzato dall'*iconic turn*.

²⁰ M. BAL, *Leggere l'arte?*, tr. it. di P. Conte, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 213.

²¹ Come è noto, si fa qui riferimento al volume antologico curato da Rorty *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, pubblicato nel 1967, emblematico di quella posizione teorica per la quale, almeno nella lettura dei sostenitori dell'*iconic* o *pictorial turn*, tutti i problemi filosofici sono stati ridotti a problemi di linguaggio.

tato allora un compito urgente dell'*iconic turn* che, come è stato rilevato, è “ancora in fase di dolorosa gestazione”²².

Certo, il rischio, insito in questo tentativo, è quello di riconoscere all'immagine una capacità espressiva superiore a quella del linguaggio, come rileva Wirth, perché è un segno mimetico e perché trasmette in modo immediato una quantità di informazioni che la voce e la scrittura rilasciano nel tempo²³: “vedere, è abbreviare – dice efficacemente Debray – tagliar corto con la logica lineare delle parole, fuggire dai corridoi del sintattico”²⁴. Si cadrebbe così proprio nell'errore che si intende evitare e si genera, nella medesima ottica riduzionistica, una sorta d'imperialismo dell'immagine, nel migliore dei casi, nel peggiore, una frattura tra parola e immagine: “l'*iconic turn* si è proposto di reagire a questa invadenza pan-linguistica: le immagini non sono parole, non si comportano come parole, non sono strutturate (né semanticamente né sintatticamente) come il linguaggio, fanno venire all'essere mondi radicalmente diversi da quelli che emergono nel proferimento di una parola”²⁵. Al di là da opposte tentazioni di riscatto che conducano, di contro, all'appiattimento del registro verbale su quello visuale, si delineano tuttavia, nel dibattito contemporaneo sull'immagine, tentativi di ricucire i due registri, ritrovando una cooperazione tra parola e immagine come forme, entrambe, di espressione (verbale la prima, non verbale la seconda) della cultura. Per fare un esempio, contro l'esaasperazione di una contesa territoriale tra immagine e parola si schiera Bredekamp, che, nella proposta di una “fenomenologia i-

²² G. MARRONE, *Immagini in lotta, simulacri in azione*, Postazione a U. ECO, M. AUGÉ, G. DIDI-HUBERMAN, *La forza delle immagini*, FrancoAngeli, Milano, 2001, p. 79.

²³ J. WIRTH, *Performativité de l'image?*, in A. DIERKENS, G. BARTHOLEYNS, TH. GOLSENNE, *La performance des images*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 2010, p. 130.

²⁴ R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., pp. 93-94.

²⁵ A. PINOTTI, *Teorie dell'immagine: Linee genealogiche*, Introduzione a A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 17. Sulla critica del linguaggio nella filosofia del XX secolo condotta sulla scorta del pensiero di Kant e Nietzsche, v. G. BOEHM, *Al di là del linguaggio? Osservazioni sulla logica del linguaggio*, in M.G. DI MONTE, M. DI MONTE (a cura di), *La svolta iconica*, cit., pp. 114-118.

conicamente attiva”, recupera la medesima radice per immagine e parola nella comune struttura basilare della cultura, e anzi propone la sua teoria dell’atto iconico come un rafforzamento della parola nell’era della sfida visuale²⁶. Ma anche Debray che, pur mantenendo ferma la specificità dei due mezzi di trasmissione, rileva la continuità di immagine e parola, ricordando tuttavia l’anteriorità cronologica della prima: l’immagine è stata il nostro primo vettore di trasmissione culturale, essa è “l’infanzia del segno” e questa sua “originalità le dona una potenza di trasmissione senza pari”²⁷; e ancora: “non c’è frattura bensì continuità evolutiva tra il polo ‘immagine multidimensionale’ e il polo ‘scrittura lineare’, essendo l’estremità ‘disegno’ il punto di partenza di un percorso che termina (...) con l’alfabeto vocalico che annota i suoni”²⁸. Specificità, questa, che talvolta si colora di irriducibilità come per Foucault che, nel celebre commento a *Las Meninas*, contestato da Searle, sottolinea l’impossibilità di ridurre reciprocamente linguaggio e pittura e l’incapacità di assolvere l’una la funzione espressiva dell’altro e viceversa²⁹.

²⁶ “Se le immagini, nell’ambito delle società altamente tecnologizzate, occupano una posizione inconfondibile nell’armamentario delle tecniche culturali, allora non sfidano la lingua per indebolirla, bensì per imporre quel tipo di rafforzamento personale che può scaturire da una prova d’idoneità (...). L’analisi e la cura delle immagini, così come la facoltà riflessiva (in senso iconico) della loro valutazione e distanziamento, appartengono a quella struttura basilare della cultura dove hanno sede anche l’analisi e la cura del linguaggio (...). *La teoria dell’atto iconico* non va intesa quindi – né dal punto di vista storico né da quello concettuale – come un voto ‘pro immagine’ nell’eterna lotta tra immagini e parole, bensì come un contributo per il rafforzamento della lingua nell’era della sfida visuale” (H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell’atto iconico*, cit., p. 38).

²⁷ R. DEBRAY, *Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., p. 40. “Le dinamiche dell’immagine e della parola non sono della stessa natura, né sono orientate nello stesso senso. Le parole ci proiettano in avanti, l’immagine all’indietro, e questo arretramento nel tempo dell’individuo come della specie è un acceleratore di potenza” (*ivi*, p. 93). A sottolineare il fatto che non esista, ad esempio, un equivalente verbale di una sensazione colorata, Debray richiama il “flash celebre” della morte di Bergotte, il doppio di Proust nella *Recherche*, che, davanti alla *Veduta di Delft* di Vermeer, soggiunge: “Così avrei dovuto scrivere ...”. Davanti a questo chiaroscuro aereo, rosa salmone e blu ardesia, che lo folgora come un Giudizio universale, egli ha questa rivelazione: la sua letteratura insomma non ha saputo essere all’altezza” (*Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., pp. 42-43).

²⁸ *Ivi*, p. 96.

²⁹ “Ma il rapporto da linguaggio a pittura è un rapporto infinito. Non che la

Un importante tentativo di superare quella rigida cesura tra parola e immagine che segna l'incomunicabilità tra il verbale e il visuale, individuandone corrispondenze nelle rispettive peculiarità, viene dalla connessione del discorso iconico con l'ambito della ricerca pragmatica sul linguaggio. Il parallelismo tra atti linguistici e atti iconici è infatti centrale nella riflessione teorica sull'immagine, particolarmente per la dimensione dell'efficacia sociale comune sia agli uni che agli altri. Ad esempio, Gombrich, guardando alla fondamentale funzione del linguaggio, la comunicazione, riprende le tesi di Karl Bühler con la sua tripartizione (espressione, appello, descrizione)³⁰. E anche Bredekamp, ricostruendo, a partire da Schleiermacher, il concetto di *speech act*, passando come è ovvio attraverso Austin e Searle, e la polemica di Derrida con quest'ultimo, richiama e discute la prima proposta teorica di *pictorial act* di Søren Kjørup, facendo seguire a questo tentativo, che egli definisce propedeutico ad una riformulazione dell'estetica in chiave di *iconic turn*, la propria definizione di atto iconico. La ricercata corrispondenza tra atto linguistico e atto iconico subisce qui un mutamento di prospettiva, istituendo un'asimmetria: l'immagine non sta alla parola come l'atto iconico sta all'atto linguistico: l'immagine, per Bredekamp, prende il posto del parlante, diventa, per la forza attiva che in essa vi riconosce, l'attore. Tale formulazione teorica, che si pone al limite ultimo dell'ambito di riflessione nel quale si possono collocare quelle teorie sull'immagine che le attribuiscono lo statuto di soggetto – come nella lettura di Mitchell, che, parallelamente alla *ikonische Wendung* di Bohem, ha di-

parola sia imperfetta e, di fronte al visibile, in una carenza che si sforzerebbe invano di colmare. Essi sono irriducibili l'uno all'altra; vanamente si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice; altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini, metafore, paragoni, ciò che si sta dicendo" (M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. it. di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano, 1978, p. 23). Sul carattere figurale della metafora come ponte gettato tra immagine e parola, si veda in particolare G. BOEHM, *Il ritorno delle immagini*, in M.G. DI MONTE, M. DI MONTE (a cura di), *La svolta iconica*, cit., pp. 53-56, e il suo richiamo al pensiero di Nietzsche, definito come il principale testimone della nuova svolta verso la metafora, anche nella lettura che ne dà Blumenberg (*ivi*, p. 40).

³⁰ E.H. GOMBRICH, *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, tr. it. di A. Cane, Einaudi, Torino 1985, pp. 155-156.

scusso sulla novità di un *pictorial turn*³¹ – è in ogni modo, seppur nella sua estremizzazione sulla quale è possibile più di una perplessità sul piano concettuale, espressione di quel generale tentativo di delineare un nuovo paradigma dell'immagine atto a riconoscere la sua autonoma forza generatrice di senso, mantenendo e anzi sollecitando la necessaria complementarità tra i due vettori di trasmissione. Un'interessante eco della teoria degli atti linguistici in quella degli atti iconici si coglie anche in quella lettura che guarda alla *performance* delle immagini: il tentativo di alcuni studiosi belgi di delineare una *théorie des actes d'image*³², dotata di un proprio statuto epistemologico come una *théorie des actes de parole*, passa innanzitutto attraverso la proposta di sganciare l'immagine dal campo semiologico per inscrivere in quello della cultura materiale³³. Nella fenomenologia dell'atto iconico, la tesi culturalista della *performance* delle immagini individua quattro modalità iconiche: l'*agency*, l'efficacia, la performatività, la potenza, sullo sfondo di una antropologia visuale che oltrepassa, per un verso, la prospettiva iconologica e della storia delle forme e degli stili, per l'altro, le proposte teoriche incentrate sulla risposta emotiva dell'osservatore accogliendo i risultati delle neuroscienze³⁴.

³¹ Nell'ambito dei *visual studies*, la riflessione di J.W.T. Mitchell ha portato un rilevante contributo riguardo al cosiddetto *pictorial turn*, richiamando l'attenzione sulla differenza semiotica tra parola e immagine, nei suoi scritti, tra i quali *Iconology. Image, Text, Ideology*, University Chicago Press, Chicago-London, 1986; *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University Chicago Press, Chicago-London, 1995; *Che cosa vogliono le immagini?*, tr. it. di S. Pezzano, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit.

³² Ci si riferisce qui alle riflessioni di studiosi belgi che hanno raccolto in modo unitario diverse voci nel volume collettaneo A. DIERKENS, G. BARTHOLEYNS, TH. GOLSENNE, *La performance des images*, cit., di cui si dirà più ampiamente *infra*. Sebbene l'ambito di studio sia d'elezione quello dell'Occidente medievale, la riflessione spazia attraverso la storia della cultura visuale.

³³ G. BARTHOLEYNS, TH. GOLSENNE, *Une théorie des actes d'image*, in *ivi*, p. 21.

³⁴ È essenzialmente la lettura di D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, cit. e ID., V. GALLESE, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., e ID., *Immagini e risposta emotiva: la prospettiva neuroscientifica*, in A. OTTANI CAVINA (a cura di), *Prospettiva Zeri*, Allemandi, Torino, 2009, e ID., *Composition and Emotion*, in M. TURNER (ed.), *The Artful Mind*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

2. Rispondendo alla domanda sulla natura dell'immagine, Belting avanza una duplice risposta: "Non dobbiamo considerare l'immagine soltanto come un prodotto di un determinato mezzo (la fotografia, la pittura o il video), ma anche come prodotto del nostro io, nel quale generiamo immagini personali (sogni, immaginazione e percezioni) che interagiscono con le altre immagini del mondo visibile"³⁵. Questa risposta, che tira le fila di un'attenta analisi antropologica dell'immagine, pone a sua volta un'altra domanda, quella sulle condizioni di possibilità attraverso le quali essa si costituisce come vettore di trasmissione culturale, vale a dire, su ciò che rende possibile l'immagine: "l'immagine fabbricata – dice Debray – è allo stesso tempo un prodotto, un mezzo d'azione e una significazione"³⁶. Come Belting, Debray descrive l'immagine come prodotto, e solo apparentemente, questa descrizione si approssima soltanto al primo versante della doppia risposta. Infatti, Debray fa sì riferimento ad un supporto che sostiene l'immagine, ma il mezzo che la produce è cercato, per un verso, nelle diverse tecniche attraverso le quali le immagini divengono visibili e vengono veicolate, per l'altro, nell'uomo che all'immagine attribuisce significazione. Tanto in Belting quanto in Debray, l'uomo è un "medium vivente"³⁷, egli è il "luogo naturale delle immagini", "il loro organo vivente"³⁸, è il luogo nel quale le immagini trovano "una spiegazione e un significato naturale"³⁹: da un lato, l'immagine trova la sua genesi tecnica, dall'altro la sua genesi naturale.

³⁵ H. BELTING, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 10.

³⁶ R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., pp. 87-88: "le pratiche dell'immagine pongono, allo stesso tempo, una questione *tecnica*: come si fabbrica? Quali supporti, quali materiali, quale formato? Quale luogo di esposizione, quale apprendistato? Una questione *simbolica*: quale senso viene trasmesso? Tra quali cose essa funge da *trait d'union*? E una questione politica: per quale autorità, sotto la sorveglianza di chi, e per quale destinazione? Le grandi querelles dell'immagine in Occidente hanno avuto queste tre dimensioni, esse gettano alla rinfusa nell'arena i chierici, gli artigiani e i soldati".

³⁷ H. BELTING, *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 85.

³⁸ H. BELTING, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 73.

³⁹ *Ibidem*.

L'aggettivo "naturale" evoca, come è ovvio, più letture⁴⁰: la più aderente alla chiave antropologica qui proposta è quella che rinvia all'*humanum*, a ciò che proprio, peculiare dell'uomo, legando in un nodo indissolubile, immagine, immaginazione e immaginario⁴¹. Ciò consentirebbe di superare, sebbene non facilmente, la dualità tra immagini mentali e immagini materiali o fisiche, tra rappresentazione endogena ed esogena⁴², ma non solo: consente di comprendere come l'immagine possa, pur nella sua temporalità, nel suo essere stata prodotta in un determinato tempo e in un determinato spazio, sfuggire alla stretta di questi, a causa di quella facoltà atemporale che l'immagine possiede di essere "percepita come espressiva anche per coloro che non ne detengono il codice. Un'immagine del passato non è mai sorpassata"⁴³. Tanto da ripensare sotto una luce diversa il problema dell'anacronismo delle immagini, in un'ottica plurale del tempo⁴⁴, sottolineando così l'insufficienza, dal punto di vista metodologico, dell'utilizzo del solo criterio storico nella significazione delle immagini: "è impossibile comprendere le immagini senza mescolare i registri dell'anima e del corpo"⁴⁵.

⁴⁰ Quella che, nel dibattito contemporaneo sulle immagini, ha offerto ampio spazio alla discussione, è la proposta teorica, alla quale si è fatto cenno *supra*, di Freedberg che guarda al ruolo fondamentale (anche se non esclusivo) che hanno i neuroni specchio nelle risposte visuo-motorie alle immagini.

⁴¹ "Le immagini non rispecchiano soltanto un mondo esteriore; esse rappresentano anche le strutture essenziali del nostro pensiero" (*Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 92).

⁴² *Ivi*, pp. 11-14, 30-33. Sebbene oggi vi sia un'enorme diffusione di immagini dematerializzate, la definizione di immagine fisica o materiale può essere comunque mantenuta in quanto in essa si fa riferimento ad un supporto tecnico che è comunque necessario perché l'immagine diventi visibile. In *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, di tre anni successivo a *Antropologia delle immagini*, tuttavia, Belting riconosce che "materialità sarebbe comunque inappropriato come termine per i media contemporanei" (p. 78). Debray, opportunamente, usa anche la polarità naturale/artificiale (*Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., p. 105).

⁴³ R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., p. 37.

⁴⁴ Si veda per tutti G. DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it. di S. Chiodi, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

⁴⁵ R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., p. 89.

Praxis e *technè* sono i due piani sui quali si produce l'immagine, reciprocamente implicantesi, e lo sguardo è il legame tra entrambi: accogliendo la tesi di Debray che parla di età dello sguardo⁴⁶, Belting vede nello sguardo il ponte gettato tra immagini mentali e raffigurazioni (materiali o dematerializzate che siano), poiché lo sguardo "implica nell'insieme il corpo vivente"⁴⁷, ed è il conduttore del significato. Ma l'atto di significazione presuppone un veicolo, un dispositivo tecnico che consenta al significato di prendere vita, un medium che gli dia forma, che gli faccia assumere però una *determinata* forma: la strutturazione tecnica del medium, quindi, condiziona la forma che il significato in immagine assume: "L'artificiale retroagisce sul naturale. Ogni nuova tecnica crea un nuovo soggetto, rinnovando i suoi oggetti. La fotografia ha cambiato la nostra percezione dello spazio, e il cinema la nostra percezione del tempo"⁴⁸: il supporto tecnico, cioè, influenza il modo di trasmissione di idee e significati, agendo su mentalità e comportamenti, ridisegnando contorni di provvisori modelli antropologici parziali: *homo videns*, l'uomo del post-pensiero, sembra oggi imporsi come l'ultimo paradigma, che segnerebbe la fine di quello dell'*homo sapiens*⁴⁹. La cultura dunque si definisce anche attraverso il necessario, ma certamente non sufficiente, supporto tecnico che fa da specifico collante e raccoglie le tracce del-

⁴⁶ Debray ha delineato tre età dello sguardo, la logosfera, la grafosfera, la videosfera, tre mediasfere che individuano altrettanti periodi dal punto di vista della strutturazione tecnica della cultura: oralità, scrittura e stampa, audiovisivo (televisione, internet).

⁴⁷ H. BELTING, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 13.

⁴⁸ R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., p. 105.

⁴⁹ L'evidente richiamo è allo scritto fortemente polemico di G. SARTORI, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Laterza, Roma-Bari, 2007. *Visiocrazia. Sul futuro dei cartelli indicatori* è il titolo di uno scritto di P. GOODRICH (tr. it. di P. Heritier, in C. FARALLI, V. GIGLIOTTI, P. HERITIER, M.P. MITTICA (a cura di), *Il diritto tra testo e immagine. Rappresentazione ed evoluzione delle "fonti"*, MIMESIS, Milano-Udine, 2014. Scrive N. Mirzoeff a proposito della necessità che la *visual culture* diventi un campo di studio, a causa dello scarto tra la proliferazione dell'esperienza visuale nella cultura postmoderna e la capacità di analizzare questo dato: "C'è bisogno ora di interpretare la globalizzazione postmoderna dell'immagine come vita quotidiana" (*Introduzione alla cultura visuale*, tr. it. di F. Fontana, Meltemi, Roma, 2005, p. 29).

l'immaginario collettivo che prende forma in una determinata società: "cultura orale, manoscritta, stampata, audiovisiva, informatica: altrettante coesioni sociali. Il tessuto connettivo delle società umane non è il medesimo, a seconda che i loro *mirabilia* e *memorabilia* siano affidati a una memoria collettiva, a un supporto vegetale raro o molto abbondante, a un nastro magnetico o a pulci elettroniche"⁵⁰. I media di diffusione delle immagini non sono mai neutrali, intrecciano legami diversi nella trama della società seguendo l'evoluzione della tecnologia visuale, ma non ne mutano il contenuto di senso né limitano l'originaria potenza immaginativa.

Una lettura meno sintetica delle tesi di McLuhan, a causa della quale il suo pensiero è stato condensato nello slogan *the medium is the message*, richiede di mettere in adeguata luce la distinzione che egli ha operato a proposito della funzione dei media, quella di far accadere le cose e quella di darne coscienza⁵¹, cosa che può consentire di affermare che "le immagini non *esistono* di per sé, ma *accadono*"⁵². Le immagini giungono a visibilità attraverso quel medium che è il supporto tecnico, e dunque l'immagine accade, ma la coscienza di essa è data dal medium vivente che è l'uomo, senza del quale l'immagine non potrebbe generare senso. Le tecnologie visive possono essere in rapido e continuo mutamento,

⁵⁰ R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., p. 90: "E se si articolassero più da vicino memorie materiali (sulle quali s'inscrivono le catene di tracce) e mentalità collettive? Comunità e comunicazioni?" (*ibidem*).

⁵¹ MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, tr. it. E. Capriolo, il Saggiatore, Milano, 2015, p. 64: "l'azione dei media, o estensioni dell'uomo" è "quella di 'far accadere' le cose piuttosto che quella di 'darne coscienza'". I media, nella riflessione di McLuhan, sono, come è noto, estensioni delle facoltà fisiche e psichiche dell'uomo. Anche Belting parla di estensioni in riferimento alle funzioni visive: "il corpo, come proprietario e destinatario delle immagini, gestisce i media come estensioni delle proprie funzioni visive. I corpi *ricevono* le immagini grazie alla *percezione*, mentre i media le *trasmettono* ai corpi". Per questo i corpi possono essere pensati come i "modelli archetipici di tutti i media visivi" (*Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 92).

⁵² H. BELTING, *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 75. E così continua: "hanno luogo sia che si tratti di immagini in movimento (nel cui caso è ovvio) sia che invece si tratti di immagini statiche. Esse accadono grazie alla trasmissione e alla percezione" (*ibidem*).

ma il corpo rimane quella “*pièce de résistance*, contro l’accelerazione dei media”⁵³. Perché, se si può dare progresso con evidenti cesure nell’orizzonte del medium tecnico, in quello del medium vivente si dà al più metamorfosi⁵⁴, in quanto il primo traduce l’esperienza in forme nuove⁵⁵, ma quell’esperienza è generata dall’uomo, appartiene all’uomo e deve essere ricondotta all’uomo. È per questo che l’immagine può conservare la sua forza ermeneutica del reale, oltre il tempo che la situa, per quello sguardo, individuale o collettivo che sia, che voglia coglierne il senso in un dialogo mai interrotto, poiché essa è attraverso lo sguardo non mera *riproduzione* di un mondo mutevole nelle sue forme, ma *rappresentazione* del mondo.

Ricomprendere il corpo nella lettura del rapporto tra media e immagini, ripartire dal corpo come luogo delle immagini, restituendogli quella centralità che sembra aver perduto nel mondo delle immagini virtuali, significa anche riappropriarsi, da parte del corpo, delle immagini, fermando, nel loro flusso costante, quelle che l’osservatore possa individuare e selezionare nella prospettiva di una *écologie des images* o di una “iconologia critica”⁵⁶ che oggi chiede di essere ripensata oltre il contributo di Panofsky.

⁵³ *Ivi*, p. 89.

⁵⁴ Debray, nel distinguere i due registri della storia umana, il primo individuato dal rapporto tra uomo e uomo, il secondo da quello tra l’uomo e le cose, afferma che nel primo registro ci possono essere delle metamorfosi, ma mai progresso, e pertanto ogni uomo resta contemporaneo dei suoi predecessori (*Cours de médiologie générale*, Gallimard, Paris, 1991, p. 39).

⁵⁵ M. MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 71.

⁵⁶ Di “bisogno urgente” di tale rinnovata lettura dell’iconologia parla Belting, e non solo, a causa dell’attuale fortissima esposizione dell’uomo al potere dei mass media (*Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all’iconologia*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 76): “l’odierno consumo massiccio di immagini necessita una nostra reazione critica, che a sua volta richiede una nostra profonda comprensione di come le immagini agiscono su di noi” (*ivi*, pp. 96-97). In quest’ottica si inserisce la proposta di Heffernan di un’alfabetizzazione figurativa (il termine inglese che egli propone è *picturacy*, in assonanza con *literacy*) che aiuti nel processo di comprensione delle immagini, al pari di quell’alfabetizzazione che si è resa necessaria nei confronti della lingua scritta (J.A.W. EFFERNAN, *Cultivating Picturacy. Visual Art and Verbal Interventions*, Baylor University Press, Waco, 2006).