

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'anomalia¹. 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*², 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-

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

² 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 curato³, 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-*

³ 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 scienza⁴ –, ma anche di tutta la tradizione seicentesca dell'iconologia⁵. 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»⁶. 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' –

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

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

⁶ 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»⁷.

Si può leggere la versione programmatica di *Iconography and iconology* pubblicata da Panofsky nel 1955 (dopo un primo abbozzo in tedesco del 1939)⁸ 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

⁷ 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).

⁸ 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»⁹. 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 grigio-re»¹⁰.

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 iconica¹¹. 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.

⁹ 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).

¹⁰ 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.

¹¹ 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^a 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 Arnheim¹², 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»¹³. 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 immagini¹⁴. 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 epistêmê.* Secondo l'opposizione platonica, il sapere scientifico (*epistêmê*) 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'*eidos* 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 metamorfosi¹⁵ sembra estendere la questione dell'*eidos* 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-

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

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

¹⁴ 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.

¹⁵ 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*)¹⁶. 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»¹⁷.

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»¹⁸. Ecco perché la semplice dichiarazione d'intenti, pronunciata probabilmente sotto l'influsso della transizione tecnologica verso una cultura sempre più visiva, di dedicarsi ora-mai 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*¹⁹. 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.)

¹⁶ 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.

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

¹⁸ 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.

¹⁹ 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-Royce²⁰, ma scrisse pure un saggio sul cinema²¹. 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

²⁰ 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.

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

suo padrino Koberger nel 1489²². 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-Grillet²³. Il senso dell'immagine, Panofsky lo dice benissimo, è un «senso documentale [*Dokumentsinn*]»²⁴. 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»²⁵. 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»²⁶. 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-

²² 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.

²³ 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.

²⁴ 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).

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

²⁶ 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»²⁷. La peca 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*]]»²⁸. «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»²⁹.

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*]]»³⁰ 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*]]»³¹. 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'*]]»³², riportando su-

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

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

²⁹ 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.

³⁰ 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.

³¹ E. Panofsky, *Iconografia e iconologia* cit., p. 46.

³² *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»³³. 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)³⁴. 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*

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

³⁴ Cfr. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti emblemi spie. 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 DSM³⁵: 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 sede³⁶, 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)³⁷. 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»³⁸. 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-

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

³⁶ 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.

³⁷ Cfr. U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.

³⁸ 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 «somialtanze 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?*³⁹. 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»⁴⁰. 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»⁴¹. 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

³⁹ 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.

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

⁴¹ 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 altrove⁴²: tuttora, così sembra, lo spettro dell'indice si aggira, a volte sotto forma di una sorta di reauratizzazione 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»⁴³. Il ritorno della categoria dell'*indessicalità* referenziale nel dibattito – in particolare con riferimento ai *Notes on the Index* di Rosalind Krauss⁴⁴ – 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-

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

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

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

ca, il ch      molto diverso), non si pu   che notare uno strano *retour du r  el* nel dibattito. Ma perch   ridurre l'immagine all'indicazione di un *cos      stato* oppure di un *cos     *?    difficile non scorgere che l'allegorismo simbolico e il tautegorismo realista finiscono per convergere nel paradigma dell'*indicativit  *: l'immagine fa senso verso un significato cui caratteristica essenziale    di essere *inequivoco*;    indicazione di un *cos     *.

L'indicativo non    per   affatto l'unica modalit   dell'immagine; il *coniuntivo* sembra essere una sua modalit   altres   decisiva: tra un 'cos      stato' e un 'cos   mai sar  ', 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 modalit   del reale che non sono solamente quelle della fattualit  . Se si considera a che punto le immagini virtuali sono oggi decisivo 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 ci   che poi sar  . Al contrario, la virtualit   delle immagini riguarda appunto la possibilit   di *non essere sottoposte alla logica dell'attualizzazione*. Ci   che esiste nell'immagine    ci   che pu   anche *non essere*. L'apparire in immagine    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 pi   realistiche. Non diceva appunto Andr   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 pu   che mostrare i primi segni di affanno.

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