

WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL

**PICTORIAL TURN.
UNA RISPOSTA**

Chicago, 3 giugno 2006

Caro Gottfried,

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

1. Scienza dell'immagine

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

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

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

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

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

forma, simmetria e quantificazione di intensità? L'emergere delle nuove immagini digitali non produce forse oggi un nuovo rapporto tra iconicità e calcolo²? E, di fatto, la matematica dell'immagine non è antica forse quanto la capacità di misurazione, la rappresentazione prospettica o le nozioni di somiglianza, congruenza e ripetizione nelle forme dell'ornamento?

Non dovremmo forse chiederci anche se una scienza dell'immagine possa essere pure una scienza *fisica*, che abbia di mira la materialità delle immagini, la chimica e persino l'«alchimia» della pittura³? Non potrebbe essere che la tradizionale ostilità della scienza nei confronti delle immagini abbia in parte a che fare con la potente influenza che queste hanno nel pensiero *pseudo*-scientifico, per non dire nella superstizione e nella magia? L'intero dominio dell'immagine fotografica sta attualmente subendo una trasformazione tecnica e fisica che sposta le sue basi dalla chimica a un supporto elettronico e computazionale, con conseguenze considerevoli per l'ontologia dell'immagine. Alcuni osservatori ritengono (a torto, per come la vedo io) che le pretese di realismo, verità e naturalismo della fotografia su base chimica siano irrimediabilmente compromesse con la digitalizzazione. Ma ove pure ciò fosse falso, appare comunque chiaro che *qualcosa* è cambiato grazie alle rivoluzioni tecnologiche nella produzione e circolazione dell'immagine⁴.

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

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

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

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

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

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

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

2. Svolte

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

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

Coerentemente, quindi, ho affrontato il *pictorial turn* sia come cambiamento di paradigma nell'ambito delle attuali discipline accademiche (con una rinnovata considerazione per le rappresentazioni non verbali, secondo quelle correnti filosofiche e linguistiche che tu hai documentato), sia dal punto di vista di ciò che io chiamo «un tropo ricorrente», che si determina quando un nuovo repertorio di immagini, o una nuova tecnologia per la produzione di immagini, creano un'ansia diffusa, una sorta di «panico iconico», solitamente accompagnato da espressioni di timore e gesti iconoclastici. Come ho scritto in *Picture theory*, il *pictorial turn* coinvolge tanto «le discipline delle scienze umane quanto [...] la sfera della cultura pubblica»⁵. Per questa ragione ho sostenuto che «svolte iconiche» si siano verificate anche in passato, e abbiano invariabilmente comportato un qualche intreccio tra la cultura intellettuale e la sfera pubblica, dalle riflessioni di Platone e Aristotele sulle arti dell'immagine e sull'*opsis* all'invenzione della pittura a olio e della prospettiva, o a quella della fotografia. Ho anche sostenuto che una svolta iconica potrebbe non dipendere necessariamente da una nuova tecnologia, ma essere il prodotto di un movimento sociale dettato dalla paura di una nuova immagine. Le svolte iconiche, a mio modo di vedere, sono spesso avvertite in primo luogo dagli iconoclasti, che denunciano allarme e orrore all'avvento di un'«immagine del mondo» minacciosa, come nel caso ben noto di Heidegger⁶, che equipara l'affermarsi del «mondo come immagine» al dominio della moderna razionalità tecno-

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

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

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

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

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

3. Formazione

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

⁷ W.J.T. Mitchell, *Picture theory* cit., p. 13.

⁸ [Il riferimento è al paragrafo 115 delle *Ricerche filosofiche*.]

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

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

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

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

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

¹¹ W. Ivins, *Prints and visual communication*, Cambridge, MA, MIT Press, 1969.

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

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

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

¹³ Id., *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

¹⁴ *Ibid.*, p. 3.

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

4. Intersezioni

Forse è questo il punto giusto per fare qualche considerazione sui luoghi in cui i nostri rispettivi percorsi intellettuali si sono incrociati. Certamente la «svolta linguistica» di Rorty¹⁷ è stata un punto di riferimento cruciale per entrambi, e sono d'accordo sul fatto che almeno una versione del *pictorial turn* sia una diretta conseguenza di questo sviluppo. Era inevitabile che dal momento in cui il linguaggio è divenuto l'oggetto paradigmatico della filosofia, soppiantando le «idee» e le «cose», secondo la sintesi di Rorty, anche le immagini sarebbero presto comparse all'orizzonte. Credo che possiamo senz'altro convenire sull'idea che sia proprio il ruolo delle immagini in quanto «significativa alterità» rispetto al linguaggio a fornire il più delle volte i termini chiave per parlare del *pictorial turn*. Dal tuo punto di vista, si tratta principalmente di una questione di linguaggio, e immagini, in quanto concetti filosofici; per quanto mi riguarda, è un problema di filosofia e insieme di arti visive e cinema, credenze popolari, cultura di massa, politica e ideologia. Inoltre, il rapporto tra parola e immagine ha finito col diventare per me una sorta di identità professionale, prima con il mio lavoro sulla poesia e la pittura di William Blake e poi in termini più generali, che hanno infine trovato una loro congeniale collocazione nella IAWIS (International Association of Word and

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

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

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

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

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

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

¹⁸ R. Rorty, *La filosofia e lo specchio della natura* cit.

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

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

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

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

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

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

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

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

Sono certo, per altro, che tu abbia ragione sul fatto che la nozione di iconico formulata da Max Imdahl (cui fai risalire il tuo uso del termine) «non rinvia in alcun modo al 'segno iconico'» di Peirce, almeno dal punto di vista storico, specialmente se è vero, come dici, che la concezione di Peirce era (o è) sconosciuta nel mondo germanofono²⁶. Mi chiedo però se non vi sia una qualche latente risonanza concettuale tra Peirce e Imdahl a proposito dell'icona come *firstness*, apprensione fenomenologica delle qualità sensibili immediate in quanto momento fondativo dell'estetica, dell'epistemologia e della semiotica. Per non parlare della versione panofskiana del primo stadio dell'interpretazione iconologica, il momento pre-iconografico dell'incontro sensibile. Non conosco abbastanza bene l'opera di Imdahl, ma mi pare di capire che il suo concetto di iconico sia basato sull'«esperienza fenomenica diretta della struttura plastico-formale dell'opera d'arte», una nozione notevolmente simile alla *firstness* iconica di Peirce²⁷. Può darsi che a lasciarti perplesso sia l'elaborazione peirceana dell'icona in quanto «segno per somiglianza», che sembra condurre direttamente al realismo figurativo, alla mimesi e all'iconografia. Ma è importante notare che anche in quel caso l'icona può funzionare come segno solo quando viene associata alle altre due funzioni segniche,

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

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

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

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

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

5. Divergenze

Mi sono dilungato fin troppo, ma può essere utile concludere con alcune osservazioni sulle differenze fra i nostri rispettivi approcci al *pictorial/iconic turn*. Le hai già accennate dicendo che la tua «svolta» è «una critica dell'immagine più che una critica dell'ideologia» e che la mia «contro-lettura» di Panofsky attraverso Althusser ti sembra «troppo ampia». Questa mi pare un'accurata valutazione della tua esitazione a trattare la svolta iconica nel più ampio quadro di problemi sociali e politici. Credo, però, che la differenza sia più complessa di quella che può esserci tra un approccio generale e uno più ristretto e circostanziato. Il mio intento nel trattare insieme Panofsky e Althusser, l'iconologia e l'ideologia, *non* era assolutamente quello di sottoporre il tema a una critica ideologica precostituita. Piuttosto, volevo mostrare la reciproca costituzione di iconologia e ideologia, ripercorrendo la storia concettuale dell'ideologia dalla «scienza delle idee» di Destutt de Tracy nella Francia rivoluzionaria alla metafora marxiana dell'ideologia come *camera obscura*, all'interpretazione di Walter Benjamin della macchina da presa e della fotografia come le svolte iconiche nella moderna produzione «meccanica» di immagini e di merci omogenee²⁸. Quando ho organizzato un immaginario incontro tra Panofsky e Althusser intorno alla «scena del riconoscimento», nel mio saggio sul *pictorial turn*, l'idea non era solo quella di avanzare una critica ideologica di Panofsky, ma anche una critica iconologica di Althusser, a dimostrazione che la nozione stessa di ideologia era radicata in uno specifico repertorio di immagini. Era mia intenzione esplorare «lo spazio comune» occupato da Panofsky e Althusser, vale a dire la «scena del riconoscimento» quale «punto di contatto tra ideologia e iconologia» che «sposta entrambe le scienze da un terreno epistemologico e 'cognitivo' (la conoscenza degli oggetti da parte dei soggetti) a un terreno etico, politico ed ermeneutico (la conoscenza dei soggetti da parte dei soggetti stessi)»²⁹.

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

²⁹ W.J.T. Mitchell, *Picture theory* cit., p. 33.

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

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

Con i miei migliori saluti,

Tom Mitchell

[Traduzione dall'inglese di Michele Di Monte]