

PIETRO CONTE
(Università degli Studi di Milano)

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

Sono passati pochi anni dalla pubblicazione del breve quanto denso carteggio tra Gottfried Boehm e Thomas Mitchell, eppure sembrano secoli. Il dibattito sullo statuto, il potere e l'efficacia delle immagini – di per sé vecchio almeno quanto la filosofia – è ormai talmente intenso da aver assunto i contorni di una vera e propria moda capace di imperversare tra i territori più disparati, dall'iconologia alla semiotica, dalla cosiddetta cultura visuale ai *gender studies*, dall'antropologia alla fenomenologia. L'apertura (a tutt'oggi niente affatto pacifica) della storia dell'arte in direzione di una più ampia storia dell'immagine allergica ai confini disciplinari e agli steccati «da polizia di frontiera»¹ ha dato origine a un proliferare di seminari, convegni, pubblicazioni e centri di ricerca votati all'approfondimento dell'intricata questione del rapporto tra sfera iconica e sfera verbale a partire dal celeberrimo *linguistic turn* rortyano² e dal suo altrettanto celeberrimo superamento in chiave di *iconic o pictorial turn*³.

In questo contesto, chiedersi – come hanno fatto Mitchell nel 1984 e Boehm dieci anni dopo⁴ – «che cos'è un'immagine?» significa ammettere, con implicito e per molti versi certamente giustificato senso della provocazione, che ciò di cui tanto si parla rappresenta in realtà un oggetto misterioso; significa innanzitutto domandarsi che cos'abbia di *specifico* un'immagine, che cosa la di-

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

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

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

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

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

Criticare in tal senso il logocentrismo non implica, ben inteso, voler sottrarre l'immagine alla regione del *logos*, tutto al contrario: si tratta piuttosto di ritornare all'accezione antica del termine *logos*, un'accezione che nulla sapeva di fantomatiche contrapposizioni al *mythos* – e che cos'è il mito, se non un linguaggio che funziona per immagini? Da qui l'esigenza, più che di un «linguaggio», di una vera e propria «logica» dell'immagine, suscettibile di venire applicata, in linea di principio, a tutte le innumerevoli immagini storicamente prodotte. Riferita all'immagine, l'interrogazione socratica fondamentale «che cosa è?» si trasforma quindi, tanto per Boehm quanto per Mitchell, in una domanda irrimediabilmente declinata al plurale: «che cosa sono» le immagini? Che cosa fanno concretamente e storicamente? O addirittura: che cosa vogliono⁵?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ *Ibid.*, p. 44.

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

Parole che riecheggiano da molto vicino, pur non dichiarandolo esplicitamente, quelle di un altro storico dell'arte formatosi alla filosofia, Max Imdahl, di cui Boehm ha non a caso curato il terzo volume dei *Gesammelte Schriften*¹¹. In un saggio pubblicato postumo all'interno dell'antologia (anch'essa curata da Boehm) *Was ist ein Bild?*, Imdahl parla dell'esistenza di un «fiuto per le costellazioni iconiche, evidenti e immanenti all'immagine»¹². Questo «fiuto» consiste nella capacità di intuire – nel senso fenomenologico del termine¹³ – il significato di un'immagine, il suo funzionamento, la sua logica, e tutto ciò prima di qualsivoglia mediazione concettuale.

Riprendendo un termine coniato da Boehm¹⁴, «iconica», e facendone la cifra del proprio pensiero, Imdahl pone l'accento sul fatto che esso deriva da *eikon* esattamente come logica da *logos*¹⁵, sottolineando come l'autentica comprensione dell'immagine debba mettere capo non solo al riconoscimento del «che cosa» accade all'interno della raffigurazione, ma anche e allo stesso tempo del «come» ciò accada. Questa esigenza, del resto, era già stata chiaramente avvertita dallo stesso Panofsky: «La 'forma' (anche la più generale immaginabile) interviene costitutivamente nella sfera del 'contenuto'», e «il suo significato stilistico rientra già tra i valori contenutistici»¹⁶. Secondo Imdahl, però, ammettere che forma e contenuto rappresentano due aspetti di una stessa medaglia non significa aver risolto il problema: tutto dipende infatti da che cosa si intende con «forma» e «contenuto». La forma di cui parla Panofsky è la riproduzione mimetica della realtà, e questa non esaurisce affatto la complessità degli aspetti formali di un'immagine.

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

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

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

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

¹⁵ M. Imdahl, *Iconica* cit., p. 17.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² Id., *Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München, Fink, 1980, p. 92.

²³ Id., *Iconica* cit., p. 25.

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

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

L'operazione di Imdahl appare qui particolarmente audace, perché implica l'applicazione dell'iconologia a un ambito da cui il suo fondatore – o per meglio dire sistematizzatore – si era tenuto conscientemente alla larga: un tipico esempio di arte astratta assurge a paradigma di una «situazione storica moderna» caratterizzata da «incertezza e indecidibilità», e ciò significa che il quadro di Morellet non sarebbe stato nemmeno *pensabile* in altra epoca e in altro luogo. In questo caso, allora, quello iconico non pare delinearci come un livello superiore a quello iconologico, bensì come una sua integrazione, un suo complemento²⁵: le «evidenze visuali» messe in luce dall'analisi iconica si riverberano sulla prospettiva iconologica e questa, a sua volta, contribuisce a inquadrare i risultati forniti dall'intuizione delle datità iconiche nel contesto della storia della cultura (non soltanto visuale).

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

²⁴ *Ibid.*, p. 26.

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

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

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

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

²⁸ *Ibid.*, p. 211.

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

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

Sullo stesso numero di «Art News» che contiene il breve saggio di Rosenblum compare poi – ironia della sorte? – una recensione³⁰ del capolavoro panofskyano *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, pubblicato l'anno precedente³¹. Nel breve spazio concesso a una *review*, George Kubler invita a considerare il testo «come una guida nel difficile tentativo di trovare un nuovo orientamento reso necessario dal cambiamento che stiamo vivendo ai giorni nostri»³². Pur con esigenze e obiettivi diversi, il critico si muove quindi nella stessa direzione di Rosenblum, indicando la possibilità di estendere alla contemporaneità (e in particolare all'astrattismo americano) quell'analisi che in Panofsky riguardava esclusivamente epoche passate.

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

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

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

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

³² G. Kubler, *Disjunction and mutational energy* cit., p. 34.

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

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

³³ «Art News» 60 (April 1961), 2, p. 6.

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

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

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

centesco si trasforma nella nebulosa e altrettanto sublime «certezza della nostra incertezza» novecentesca, per riprendere i termini con cui Imdahl descrive la situazione storico-culturale contemporanea. Davanti a *Vir heroicis sublimis* si tratta allora, parafrasando Debray³⁷, di perorare la causa non soltanto dell'invisibile, ma anche dell'indicibile, dell'ineffabile. A essere in gioco, allorché si parla di un «fiuto», di un'«intelligenza» o di un «sapere» iconici, è una forma di conoscenza che ha certo bisogno del linguaggio verbale per essere comunicata, ma che non risulta in alcun modo *risolvibile* linguisticamente, perché si fonda su un'intuizione che non è mai mistico abbandono soggettivistico, bensì esperienza vissuta di verità che possono darsi soltanto in immagine:

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

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

³⁷ Cfr. R. Debray, *op. cit.*, p. 257.

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