



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in

Storia delle Arti e Conservazione dei  
Beni Artistici

ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

## **Il Pictorial Turn di Mitchell**

**Relatore**

Ch. Prof. Giuseppe Barbieri

**Correlatore**

Ch. Prof. Silvia Burini

**Laureando**

Martina Demaria

Matricola 988800

**Anno Accademico**

2017/ 2018



## Indice

1. Pictorial Turn di Mitchell	5
1.1 Introduzione	5
2. Iconology: Image, Text, Ideology	15
2.1 The idea of imagery	17
2.2 Image versus text	20
2.2.1 Goodman	20
2.2.2 Gombrich	24
2.2.3 Lessing	26
2.2.4 Edmund Burke	30
2.3 Conclusione	36
3. Picture Theory	39
3.1 Le metapictures	44
3.3 Conclusione	62
4. What do Pictures Want?	64
4.1 L'immagine è tutto	65
4.2 Oggetti	76
4.3 Media	86
4.4 Conclusione	93
5. Antologia di testi	98
Nota bibliografica	111



## 1. Pictorial Turn di Mitchell

### 1.1 Introduzione

William John Thomas Mitchell è ormai riconosciuto come colui che, per primo, ha usato l'espressione *svolta visuale (pictorial turn)* oltreoceano. Da circa un ventennio, come fa notare Michele Cometa nella prefazione all'edizione italiana di *Pictorial Turn*<sup>1</sup>, gli interventi su tale argomento sono rapidamente proliferati anche in Italia<sup>2</sup>. Un anno preciso segna la dichiarazione ufficiale di questa "svolta": il 1992. Sulla rivista "Artforum"<sup>3</sup> Mitchell scrive che è ormai «evidente che si sta verificando nel dibattito filosofico un'altra trasformazione e che, in altre discipline delle scienze umane e nella sfera della cultura pubblica, sta avendo luogo ancora una volta un mutamento, strettamente connesso al fenomeno in questione. Chiamerò questa trasformazione *pictorial turn*.»<sup>4</sup>. L'autore riferisce che sta avvenendo "un altro mutamento", in quanto, sempre all'interno dello stesso articolo, evidenzia come una rilevante svolta (*turn*) fosse già avvenuta precedentemente: il *linguistic turn* di Richard Rorty<sup>5</sup>. Opposto, ma per certi versi complementare, il *pictorial turn* di Mitchell vuole essere la presa di coscienza non di un dato di fatto, bensì di un problema. La problematica attuale riguarda il proliferare di immagini, i loro effetti

---

<sup>1</sup> Cfr. Michele Cometa, prefazione a WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017, p. 9.

<sup>2</sup> Non esiste solo la raccolta di saggi significativi curata da Michele Cometa e Valeria Cammarata, ma diversi sono i contributi di e su Mitchell in Italia degni di nota tra cui ANDREA PINOTTI, ANTONIO SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino, Einaudi, 2016 che fornisce un esauriente resoconto dell'emergere di questo campo di studi non solo in America ma anche in Europa, in particolare in Germania, con una peculiare attenzione alla spettacolarità e ai *media*. Oltre a diverse edizioni italiane di autori salienti per il tema, come Gottfried Boehm, Hans Belting, Horst Bredekamp, Svetlana Alpers e altri.

<sup>3</sup> Il numero della rivista è reperibile online all'indirizzo:<https://www.artforum.com/print/199203/the-pictorial-turn-33613>. Successivamente l'articolo è stato inserito in *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 11-35, e in traduzione italiana nella già citata raccolta di saggi *Pictorial Turn*, pp. 79-107.

<sup>4</sup> MITCHELL, *Pictorial Turn...cit.*, p. 79.

<sup>5</sup> Tra le sue opere principali si segnalano: *La svolta linguistica*, 1967, tr. it. Milano, Garzanti, 1967; *La filosofia e lo specchio della natura*, 1972, tr. it. Milano, Bompiani, 1979; *Conseguenze del pragmatismo*, 1982, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1982; *La filosofia dopo la filosofia*, 1989, tr. it. Bari, Laterza, 2008; *Scritti filosofici*, 1991, tr. it. Bari, Laterza, 1994; *Verità e progresso*, 1998, tr. it. Bari, Laterza, 2003.

sull'osservatore e sulla società tanto da pensare che la riflessione su di esse debba essere posta in oggetto.

Mitchell ha questa fortunata intuizione all'età di cinquant'anni. Sin lì il suo *background* intellettuale era sempre stato associato alla teoria letteraria o alla teoria culturale piuttosto che alle arti visuali ma, come lo studioso afferma nell'intervista di Andrew McNamara,

«I've been interested in the visual arts since the beginning of my scholarly career. My dissertation (*Blake's Composite Art*, 1968) was on the illuminated books of William Blake, and dealt with relationships between poetry and painting, the printed word and the imprinted or engraved image. ... I've always locate my work in the interstitial space between the arts and media. But it's true that, to art historians, I'm often associated with literary and cultural theory, while my literary colleagues sometimes accuse me of deserting literature for the visual arts. ... I respond to verbal metaphors and descriptions with vivid visual and tactile images, and enjoy the magical process of verbalizing about pictures and works of art, especially the ones that seem most recluso to "say" anything very explicit»<sup>6</sup>.

Dopo il Dottorato alla John Hopkins University a cui avrebbe fatto seguito la pubblicazione di *Blake's Composite Art*<sup>7</sup>, Mitchell insegna dal 1968 al 1977 al Dipartimento di Inglese dell'Università dell'Ohio e si trasferisce poi definitivamente all'Università di Chicago dove, ancora oggi, insegna inglese e storia dell'arte. Dal 1978, inoltre, inizia la pubblicazione della rivista interdisciplinare "Critical Inquiry"<sup>8</sup> che pubblica articoli non solo di arte, ma anche di studi sociali, narrativa, letteratura comparata, razza e identità, studi postcoloniali, psicoanalisi, femminismo e altro. Molto di ciò che è contenuto in "Critical Inquiry" diviene spesso terreno fertile per le sue ricerche e contribuisce a mantenere una certa apertura interdisciplinare sui *Visual Studies*.

Il *Pictorial Turn* è stato l'aggancio e il motivo per il quale ho deciso di avvicinarmi all'opera di Mitchell al fine di capire come fosse avvenuta la "gestazione" di questo con-

---

<sup>6</sup> ANDREW E. MCNAMARA, *Words and Pictures in the Age of the Image: An Interview with W.J.T. Mitchell*, in "Eyeline" 30 (1996), pp. 16-21.

<sup>7</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

<sup>8</sup> Per vedere le passate e recenti pubblicazioni è possibile consultare il sito online che propone il completo archivio delle pubblicazioni, oltre a estratti e a un blog continuamente aggiornato: [www.criticalinquiry.uchicago.edu](http://www.criticalinquiry.uchicago.edu) (ultimo accesso: 04/02/2019).

cetto, diventato poi un caposaldo della cultura visuale. Studiare i contenuti e l'evoluzione di pensiero dell'autore ha comportato una lettura attenta di tutte le sue opere in sequenza cronologica e la successiva constatazione che esiste una generale suddivisione in tre macrogruppi in base alle tematiche. Ho individuato, in ognuno di essi, un'opera rappresentativa, non ancora tradotta in italiano e a ciascuna dedicherò un capitolo.

La produzione di Mitchell è stata abbastanza vasta; diverse monografie hanno caratterizzato la sua carriera universitaria (non ancora conclusa) e un consistente numero di articoli, pubblicati in riviste specializzate, sono spesso, successivamente, diventati parte integrante di testi che hanno permesso una trattazione più ampia dell'argomento.

Nonostante la sua formazione storico-artistica e il successivo Dottorato in filosofia, le sue pubblicazioni, che vado a inserire nel primo gruppo, sono strettamente legate alla Letteratura Comparata. La sua tesi di dottorato dal titolo *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry* (1978)<sup>9</sup> (successivamente pubblicata) verteva sulla poesia figurata di William Blake. Il suo interesse per la particolare produzione del poeta, che ha usato la commistione di immagine/testo, è maggiormente proiettato, come lui stesso afferma, nell' «employing the conventional distinction between language as a system of arbitrary signs and pictorial representation as a system of more or less natural sign»<sup>10</sup>. Nella sua tesi si evidenziano diversi contenuti che saranno significativi nelle sue successive produzioni; ad esempio, la percezione dell'immagine come un qualcosa carico di contenuto espressivo (dal momento che in Blake non aveva alcuna associazione con il testo<sup>11</sup>), la vicinanza tra poesia e *visual imagery*<sup>12</sup> e il fatto di considerare la pittura come un testo che, per essere compreso, deve essere "letto"<sup>13</sup>. Per Mitchell le immagini (*pictures*) diventano «sensory openings or perceptual structures» e guardare alle immagini significa «opening your eyes»<sup>14</sup>. Il problema della percezione pittorica doveva essere particolarmente sentito in quell'epoca tanto che, l'anno precedente, era nato un acceso

---

<sup>9</sup> WILLIAM JOHN TOMAS MITCHELL, *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

<sup>10</sup> Ivi, p. 4n.

<sup>11</sup> Cfr. ivi, p. 5.

<sup>12</sup> Cfr. ivi, p. 24.

<sup>13</sup> Cfr. ivi, p. 28.

<sup>14</sup> Ivi, p. 68

scambio di battute tra William A. Adams e David R. Topper sulla rivista "Leonardo", proprio a proposito dei problemi della percezione pittorica (*Problems of Pictorial Perception*)<sup>15</sup> e uno scambio di apprezzamenti e di idee tra Gombrich, Arnheim e Topper<sup>16</sup>. Anche se Mitchell non compare nella rivista, egli doveva probabilmente essere a conoscenza di certe dinamiche che stavano intercorrendo nel mondo accademico, dal momento che, è interessante notare, lo scambio di battute tra Adams e Topper, avviene tra uno psicologo e uno storico dell'arte e della scienza. E' importante la presa di coscienza di trovarsi di fronte a un periodo di collaborazione tra i vari studiosi, per risolvere problemi centrali in determinate discipline. Lo stesso Mitchell dice che Gombrich si è rivolto alla psicologia non per «set up some sort of comparison with the arts but because the problem of pictorial illusion required this sort of move»<sup>17</sup>.

Tra i vari interscambi intercorrenti tra le discipline, l'interesse di Mitchell è incentrato, in prima battuta, su quello tra letteratura e immagine. Ne sono emblema i successivi saggi che sono: *The language of Images* (1980)<sup>18</sup>, *On narrative* (1981)<sup>19</sup>, *The Politics of Interpretation* (1983)<sup>20</sup> e, infine, *Against Theory: Literary Studies on the New Pragma-*

---

<sup>15</sup> Il primo articolo scritto da William A. Adams e intitolato *Problems of Pictorial Perception* e pubblicato nel secondo numero del volume 10 di "Leonardo" nell'aprile del 1977: prende in analisi il problema della percezione pittorica, visto come filosofico ed empirico, dichiara di voler rivedere alcune considerazioni facendo una carrellata delle più diffuse teorie a proposito della percezione. Basa essenzialmente la sua argomentazione su Gombrich, Hochberg, Arnheim, Gibson e Black. Per approfondire si segnalano i numeri della rivista contenenti lo scambio tra Adams e Topper: WILLIAM A. ADAMS, *Problems of Pictorial Perception*, in "Leonardo" 10.2 (1977), pp. 108-112; DAVID R. TOPPER, WILLIAM A. ADAMS, *A Discussion of W. A. Adams' "Leonardo" Article Entitled Problems of Pictorial Perception*, in "Leonardo" 11.1 (1978), pp. 55-58; DAVID R. TOPPER, *Problems of Pictorial Perception*, in "Leonardo" 11.2 (1978), p. 175.

<sup>16</sup> Per il confronto tra Gombrich, Arnheim e Topper: Cfr. ERNST H. GOMBRICH, RUDOLF ARNHEIM AND DAVID R. TOPPER, *On Interpreting Pictorial Art*, in "Leonardo" 11.2 (1978), pp. 174-175.

<sup>17</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 2.

<sup>18</sup> Cfr. sopra, nota 17.

<sup>19</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

<sup>20</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *The politics of Interpretation*, Chicago, Chicago University Press, 1983.



tism (1985)<sup>21</sup>. Il primo gruppo dei miei lavori si conclude con la pubblicazione, nel 1986, di *Iconology: Image, Text, Ideology*<sup>22</sup>, che sarà oggetto del primo capitolo. È un'opera che considero importante, poiché costituisce un punto di arrivo rispetto a quanto l'autore aveva ragionato in precedenza (la predominanza della tematica di contrapposizione *image/text*) e, al contempo, segna una svolta e un cambio di registro.

Tra la pubblicazione di *Iconology* e quella del primo testo che considero appartenente al gruppo successivo, *Landscape and Power*<sup>23</sup>, del 1994, intercorrono esattamente otto anni; un periodo di tempo abbastanza lungo, ma che, come si può notare già dai titoli (*Art and the Public Sphere*<sup>24</sup>, *Picture Theory*<sup>25</sup> e *The Last Dinosaur Book*<sup>26</sup>), segna un notevole passo avanti. In questo arco di tempo l'*art* e la *picture* hanno sostituito i *literary studies* e il *language*; l'attenzione di Mitchell si fa più contemporanea e comincia a inglobare caratteristiche dei *Visual Cultural Studies*. L'opera, oggetto di studio in questo secondo gruppo, sarà *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*.

L'ultimo gruppo inizia con l'opera *What do pictures want?* del 2005, che chiude idealmente la trilogia e sarà oggetto del terzo mio capitolo. Le opere di quest'ultimo gruppo, più vicino a noi in termini di pubblicazioni, sono abbastanza varie: sono presenti un saggio su Jacques Derrida, redatto insieme a Davidson nel 2007 (*The Late Derrida*<sup>27</sup>), una raccolta di saggi a tema *Pictorial Turn*<sup>28</sup> (2008) e *Image Science*<sup>29</sup>(2015), che ri-

---

<sup>21</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Against Theory: Literary Studies on the New Pragmatism*, Chicago, Chicago University Press, 1985.

<sup>22</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

<sup>23</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

<sup>24</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Art and the Public Sphere*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

<sup>25</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

<sup>26</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

<sup>27</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, ARNOLD DAVIDSON, *The Late Derrida*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

<sup>28</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Pictorial Turn...cit.*

<sup>29</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Scienza dell'immagine*, 2015, tr. it. Milano, Johan and Levi, 2018.

prende e rivede concetti fondamentali della scienza delle immagini. Vi fanno parte anche *Cloning Terror*<sup>30</sup>, *Seeing Madness*<sup>31</sup>, *Seeing Through Race*<sup>32</sup> e *Occupy*<sup>33</sup>, che sono un insieme di pubblicazioni che hanno un forte legame con i temi di attualità. L'immagine e, soprattutto, il modello di analisi dell'immagine stessa sviluppato negli anni precedenti, diventano così soggetto per temi e momenti di attualità, e segnano il passaggio dalla *picture* a ciò che Mitchell definisce *biopicture*.

Il mio lavoro intende fornire un quadro d'insieme e l'analisi dell'evoluzione del pensiero di Mitchell, puntualizzando su alcuni aspetti fondamentali non immediatamente, o per nulla, percepibili nelle esigue traduzioni italiane sino a oggi presenti.

Non posso concludere questa presentazione senza un breve accenno alla *Visual Culture*<sup>34</sup> dal momento che, come afferma James Elkins, a sottolineare la differenza tra *Visual Culture* e *Visual Studies* è stato proprio Mitchell. Egli è stato anche il primo a inaugurare un corso di Studi Visuali all'Università di Chicago, nel 1996, titolandolo "Visual Culture" piuttosto che "Visual Studies", poiché tale dicitura gli sembrava troppo vaga<sup>35</sup>.

---

<sup>30</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Cloning Terror, The war of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

<sup>31</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Seeing Madness: Insanity, Media, and Visual Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

<sup>32</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Seeing Through Race*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.

<sup>33</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Occupy: Three Inquiries in Disobedience*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

<sup>34</sup> Gli studi di cultura visuale nascono contestualmente nella metà degli anni Ottanta in ambito anglosassone con il termine *Visual Culture* e in ambito tedesco con la *Bildswissenschaft* (scienza o teoria dell'immagine). Tra questi due campi di studi vi sono importanti analogie e differenze, in particolare entrambi gli studi cercano di affermare attraverso l'analisi di terreni diversificati, l'importanza della immagini e della visione. Sulle convergenze e differenze tra *cultura visuale* e *bildswissenschaft*, cfr. ANDREA PINOTTI, ANTONIO SOMAINI, *Cultura visuale...cit.*, pp. 17-37; sulla storia dell'arte come *bildswissenschaft* si consideri il contributo di Horst Bredekamp in ANDREA PINOTTI, ANTONIO SOMANINI (a cura di) *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 99-137.

<sup>35</sup> Cfr. JAMES ELKINS, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, New York, Rutledge, 2003, p. 4.

Infatti è ormai noto che i *Visual Studies* studiano la *cultura visuale*, comprendono diverse sfaccettature e si affiancano ai *Cultural Studies*, ai *Gender Studies*<sup>36</sup> e ai *Postcolonial Studies*<sup>37</sup>.

Il fattore determinante e costitutivo dei *Visual Studies* è l'interdisciplinarietà, su cui lo stesso Mitchell si interroga e di cui chiarisce importanti dettagli in un articolo sulla rivista "Art Bulletin" intitolato *Interdisciplinarity and Visual Culture*<sup>38</sup>. L'*interdisciplinarity* di cui Mitchell parla nel suo saggio è la base, il punto di partenza, ciò su cui si fonda la cultura visuale, ma, come lui stesso dice, non ci ragguaglia su cosa sia cruciale in questi studi. Potrebbe anche solo essere semplicemente un termine che ci mette a nostro agio nel trattare l'argomento o che, in altro modo, ci permette di non essere troppo precisi e meticolosi; infatti, convergendo su più discipline, si spera di avere un atteggiamento benevolo da parte di interlocutori più esperti. Oppure è semplicemente una terminologia d'avanguardia che rende il discorso al passo con i tempi. Mitchell però confessa anche di essere in accordo con Stanley Fish<sup>39</sup>, quando dice che l'interdisciplinarietà non è solo difficile da "fare", ma è praticamente impossibile, dal momento che siamo soggetti a dei canoni di divisione delle discipline che continuamente ci obbligano a spostare i confini o ad allargarli, ma mai a tal punto da romperli e attuare completamente l'interdisciplina-

---

<sup>36</sup> I *Gender Studies* alla stregua dei *Cultural Studies* hanno un approccio multidisciplinare e interdisciplinare per quanto riguarda l'identità di genere e la sessualità. Sono strettamente connessi alle lotte sociali femministe e a tutte le situazioni che hanno a che fare con minoranze etniche e linguistiche, nonché con le oppressioni razziali. Per approfondire si segnalano: ELAINE SHOWALTER, *Introduction: The Rise of Gender*, in *Speaking of Gender*, New York-Londra, Routledge, 1989; ELISABETTA RUSPINI, *Le identità di genere*, Roma, Carocci, 2003; EMANUELA ABBATECOLA, LUISA STAGI, ROBERTO TODELLA, JOLE BALDARO VERDE, VALERIA PASTORE, *Identità senza confini. Soggettività di genere e identità sessuale tra natura e cultura*, Milano, FrancoAngeli, 2008.

<sup>37</sup> I *Postcolonial Studies* si interessano in particolare a temi sociali, politici e culturali delle società che hanno vissuto la colonizzazione. I primi studiosi a interessarsi dei risvolti sociali del post colonialismo sono stati Frantz Fanon di cui ricordiamo *Black Skin, White Mask*, New York, Grove Pr, 2007 e *I dannati della terra*, 1961, tr. it, Torino, Einaudi, 2007; di Edward Said si segnala *Orientalismo*, 1978, tr. it. Milano, Feltrinelli, 2013.

<sup>38</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Interdisciplinarity*, in "Art Bulletin" 4 (1995), pp. 540-544

<sup>39</sup> STANLEY FISH, *Being Interdisciplinary Is So Very Hard to Do*, in "Profession" 15 (1989), pp. 15-22.

rità<sup>40</sup>. Ritiene infatti più accattivante nonché costruttivo il momento di rottura all'interno di una disciplina, cioè l'interstizio che interrompe il placido progredire della ricerca e genera turbolenza. È il momento di stop, dove le certezze vacillano e sorgono delle domande a cui diventa difficile rispondere<sup>41</sup>. Questo momento si chiama "indisciplina" (*indiscipline*). Sull'*Oxford Dictionary* esso viene definito come un *lack of discipline* e ciò accade nel momento in cui ciò che è oggetto del nostro studio non appartiene a nessuna disciplina: è il momento anarchico<sup>42</sup>. Nello stesso numero di "Art Bulletin", lo storico dell'arte James D. Herbert nel suo saggio *Masterdisciplinarity and the "Pictorial Turn"* accoglie con notevole interesse la *interdisciplinarity* di Mitchell e la considera un metodo promettente per la storia dell'arte. Ritiene, infatti, che il *pictorial turn*, per la storia dell'arte, consista nell' «exploration of the fundamental incommensurability, yet mutual dependence, of existing disciplinary categories of knowledge»<sup>43</sup> e che senza questa principale caratteristica di *interdisciplinarity*, che è fondamentale una "indisciplina", anche il *Pictorial Turn* faticherebbe a "funzionare". Il concetto espresso da Mitchell ha avuto risonanze anche nei *Feminist Studies*: Judith A. Allen e Sally L. Kitch prendono a modello l'*indisciplinarity* di Mitchell per le loro riflessioni sui *woman's studies* come «a new and enriched knowledge area»<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> Non è d'accordo tuttavia con Fish, nel momento in cui questi considera come totalmente impossibile attuare un'autentica critica letteraria, o mettere in pratica una tale apertura mentale da rompere i nostri "confini mentali" sì da attuare in toto l'interdisciplina. Per Stanley Fish è infatti impossibile andare oltre e superare i nostri schemi di classificazione.

<sup>41</sup> Tutto poi dipende da che tipo di *interdisciplinarity* si attui; Mitchell ne distingue tre tipi: (1) "Top-down": una formazione comparativa strutturale il cui scopo è quello di conoscere il sistema onnicomprensivo o la totalità concettuale attraverso le quali si relazionano tutte le discipline; (2) "Bottom-up": una interdisciplinarietà compulsiva od obbligatoria determinata da uno specifico problema o evento; e infine (3) "Inside-out": il momento indisciplinato o anarchico. Gli studi culturali afferiscono al modello "Bottom-up" in risposta a situazioni generali e necessità, in particolare gli studi di genere, sessualità ed etnici. Per approfondire ulteriormente si veda sempre: MITCHELL, *Interdisciplinarity...cit.*, p.541.

<sup>42</sup> L'Oxford Dictionary riporta "a lack of control in the behavior of a group of people, a lack of discipline" a indicare quella situazione in cui manchi un controllo in un sistema ordinato di una situazione sociale o che identifichi un determinato argomento in una disciplina e che questa manchi di un "controllo" dato dall'esistenza di confini in cui inserirla.

<sup>43</sup> JAMES D. HERBERT, *Masterdisciplinarity and the "Pictorial Turn"*, in "Art Bulletin" 4 (1995), p. 540.

<sup>44</sup> JUDITH A. ALLEN, SALLY L. KITCH, *Disciplined by Disciplines? The Need for an Interdisciplinary Research Mission in Women's studies*, in "Feminist Studies" 24.2 (1998), p. 277.

È proprio un arricchimento quello che Mitchell vuole portare nell'analisi delle opere d'arte e non solo, ma anche del visuale in genere che ormai caratterizza, più che in ogni altra epoca, la nostra vita. L'indisciplina emerge come suo metodo precipuo per interrogarsi su questioni che ancora non hanno trovato una risposta (in che cosa l'immagine è diversa dal mondo reale?), oppure per porre questioni totalmente nuove (*What do pictures want?*). La ricerca di interstizi e anfratti nelle immagini molto spesso comporta un ritorno alle origini, agli albori dell'umanità fino a scoprire che idoli, feticci e totem non sono così lontani dalla nostra esistenza. Probabilmente hanno solo cambiato aspetto e nome, ma vivono con noi e si accordano alle nostre esigenze. Sicuramente si può attribuire a Mitchell l'aver smosso la coscienza di molti di fronte alle immagini, aiutando a scardinare preconetti e dogmi nello studio di esse. Probabilmente ancora non sappiamo cosa effettivamente le immagini vogliano, ma lo sforzo di Mitchell è sufficiente per portarci in territori ancora poco esplorati, dove sicuramente sorgeranno nuove domande. È bene tenere presente, nei prossimi capitoli, che per Mitchell le immagini devono parlare per se stesse; a lui non importa trovare un metodo esistente che possa essere applicato anche alle immagini; gli preme, invece, considerare lo spazio tra noi e le immagini come un campo di battaglia o, più semplicemente, un incontro dialettico dove noi facciamo domande a cui le immagini (forse) rispondono, e viceversa.

Se le immagini sono l'oggetto degli studi visuali e il principio di essi è lo *showing seeing*<sup>45</sup> (mostrare il vedere), ritengo utile riportare in chiusura di questa introduzione le

---

<sup>45</sup> Nell'omonimo saggio (*Showing seeing*) presentato per la prima volta alla conferenza su *Art History, Aesthetics, and Visual Culture* tenuta al Clark Art Institute nel maggio 2001, Mitchell spiega come lo *showing seeing* si basi su un esercizio pedagogico dell'educazione elementare americana, il mostra-e-racconta (*Show and Tell*). Lo *Show and Tell* dello *Showing Seeing* è però un esercizio più complesso perché riguarda il "vedere" stesso. Nel fare questo esercizio Mitchell chiede a degli studenti «di impostare la loro relazione supponendo di essere etnografia che vengono da una società in cui non esiste il concetto di cultura visuale e a cui devono riferire delle esperienze visive. Non possono dare per scontato che al pubblico siano familiari nozioni per noi consuete come il colore, la linea, lo scambio di sguardi, i cosmetici, i vestiti, le espressioni facciali, gli specchi, le lenti o il voyeurismo, men che meno la fotografia, la pittura, la scultura o i cosiddetti *media visivi*. La cultura visuale diviene così qualcosa di strano, esotico, che necessita di una spiegazione. Il compito è assolutamente paradossale, ovviamente. Il pubblico vive in realtà in un mondo visibile, ma deve accettare che la finzione non sia così, e che ogni cosa che sembra chiara e auto evidente abbia in realtà bisogno di una spiegazione»: in *Pictorial Turn*,... cit., p. 60.

"otto tesi" di Mitchell sulla cultura visuale, in modo tale che il lettore possa sentirsi guidato e, al tempo stesso, verificarne la messa in pratica.

1. «La cultura visuale incoraggia la riflessione sulle differenze tra arte e non-arte, segni visivi e verbali, e sulle corrispondenze tra diverse modalità sensoriali e semiotiche.
2. La cultura visuale implica una riflessione sulla cecità, l'invisibile, il non visto, il non visibile e il trascurato; ma anche sulla sordità e sul linguaggio visibile dei gesti e rivolge anche l'attenzione al tatto, all'udito, all'aptico e al fenomeno della sinestesia.
3. la cultura visuale non si limita allo studio delle immagini o dei media, ma si estende anche alle pratiche quotidiane del vedere e del mostrare soprattutto quelle che consideriamo immediate o non mediate. Si interessa più alla vita e agli amori delle immagini che non al loro significato.
4. non esistono *media visivi* tutti media sono media misti, con proporzioni variabili di sensi e tipi di segno.
5. l'immagine disincarnata e l'artefatto incarnato sono elementi permanenti nella dialettica della cultura visuale. Le *images* stanno alle *pictures* e alle opere d'arte come in biologia le specie stanno agli individui.
6. Non viviamo in un'epoca unicamente visuale. La svolta visuale o *pictorial turn* è una figura ricorrente che causa panico morale e politico riguardo alle immagini e ai cosiddetti media visivi. Le immagini sono il capro espiatorio, e l'occhio insolente è rimosso in modo rituale da una critica inarrestabile.
7. La cultura visuale è la costruzione visiva del sociale, non semplicemente la costruzione sociale della visione; la questione della *natura* visiva pertanto, è una questione centrale e inevitabile, insieme al ruolo degli animali come immagini e come spettatori.
8. Il fine politico della cultura visuale è di fare critica senza il conforto dell'iconoclastia.»<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 49.

## 2. Iconology: Image, Text, Ideology

*Iconology: Image, Text, Ideology* è il volume che Mitchell pubblica nel 1986 e che segna il percorso che l'autore intendeva compiere dall'iconologia all'ideologia o che, meglio, chiarisce il suo intento di rendere l'iconologia ideologicamente consapevole. L'opera è divisa in tre parti: *The Idea of Imagery*, *Image versus Text* e *Image and Ideology*. Nell'introduzione Mitchell dichiara quale sia lo spirito della sua ricerca: «this book is about the things people say about images»<sup>47</sup>.

In prima battuta spiega che il suo intento è quello di analizzare quali siano le considerazioni generali a proposito dell'idea dell'immagine e della stessa in relazione alla pittura, all'immaginazione, alla percezione, al piacere e all'imitazione. *The idea of imagery* è la stretta correlazione tra immagine e idea, partendo proprio dall'eziologia della parola; l'immagine deriva dal greco *eidolon*: "figura", il "simulacro" che, a sua volta, deriva da *eidōs*: "idea".

Basta il titolo a chiarire alcuni aspetti fondamentali dello scopo di Mitchell. Innanzitutto, intitolare un'opera *Iconology* sottolinea da parte di Mitchell un coraggio per certi versi rivoluzionario. David Topper, nella sua revisione di *Iconology*, nel numero 22 di "Leonardo", sottolinea come il termine "iconologia" «was already well-entrenched in the art historian's lexicon, having been introduced by Erwin Panofsky in his pioneering studies the dynamics and changes in meaning of symbol in art»<sup>48</sup>. Sempre Topper sottolinea come Mitchell non avesse avuto scrupoli nel chiamare il suo libro in questo modo e nell'affermare che «my aim here is to further generalize the interpretive ambitions of iconology by asking it to consider the idea of the image as such»<sup>49</sup>. È vero, come afferma Topper, che volersi confrontare con l'iconologia "tradizionale" sottopone sicuramente il lettore a una presa di coscienza di una certa ampiezza e profondità del tema, ma è anche vero che Mitchell corregge subito il tiro, affermando che il suo è un tentativo di

---

<sup>47</sup> MITCHELL, *Iconology...cit.*, p. 1.

<sup>48</sup> DAVID R. TOPPER, *Reviewed work: Iconology: Image, Text, Ideology*, in "Leonardo" 22.3 (1989), pp. 449.

<sup>49</sup> MITCHELL, *Iconology...cit.*, p. 2.

"generalizzare" le ambizioni dell'iconologia, per guardare all'immagine "come tale". La buona riuscita di questo procedimento, come afferma Topper<sup>50</sup>, è tutta da dimostrare.

L'interesse di Mitchell è quello di capire in che modo le caratteristiche delle arti siano istituite da figure di differenze, di ingegno e di giudizio. Nel fare questa operazione si seguono due principi guida: (1) non c'è nessuna differenza tra poesia e pittura che sia data dalla natura del medium, dall'oggetto che rappresenta oppure dalle leggi della mente umana; (2) c'è sempre un certo numero di differenze nella cultura che consentono di organizzare l'insieme dei simboli e dei segni in base alle differenze. Queste, inoltre, sono cariche di elementi che la cultura vuole ripudiare o abbracciare: il paragone, o dibattito tra la poesia e la pittura, non è mai tra due gruppi di segni, ma sempre tra qualcosa che va oltre, come l'anima e il corpo, il mondo e la mente, la natura e la cultura. Gli studiosi che hanno preso in esame la differenza tra pittura e poesia sono stati numerosi e diversi nell'impostazione delle loro teorie. Mitchell ne seleziona quattro: Goodman, Gombrich, Lessing e Burke, scelti perché ritiene che abbiano dato un'immagine esauriente delle principali differenze attraverso metodi diversi.

Le considerazioni che intende prendere in esame sono state spesso associate a una sorta di problema "grammaticale" di distinzione che intercorre tra tempo e spazio, natura e convenzione. Oggi, come dice Mitchell, una distinzione pertinente sarebbe quella tra analogico e digitale, iconico e simbolico. Sono tutte comparazioni che vogliono far emergere una teoria più "scientifica", in grado di stabilire delle differenze nette tra poesia e pittura.

---

<sup>50</sup> Si ricorda che Topper era notevolmente coinvolto nella teoria della percezione dell'immagine, tanto che poco tempo prima, sempre sulla rivista "Leonardo", era entrato in conflitto sulla questione con William Adam. All'inizio della recensione dell'opera di Mitchell sembra quasi rammaricarsi di non aver dato abbastanza importanza all'iconologia nel suo recente libro *The Perception of Visual Art: A Bibliography* considerandolo un termine generico: cfr. TOPPER, *Reviewed...cit.*, p. 449.



## 2.1 The idea of imagery

Il primo capitolo di *Iconology, What Is an Image?* era già stato pubblicato in forma di saggio nel 1984 nella rivista "New Literary History"<sup>51</sup>.

Mitchell inizia la trattazione con la constatazione che oggi, tanto quanto in altri periodi storici, il problema dell'immagine è ed è stato avvertito con una certa urgenza. Se gli studi antichi vedevano l'immagine come una finestra trasparente, oggi l'immagine è come una sorta di linguaggio, «regarded as the sort of sign that present a deceptive appearance concealing an opaque, distorting, arbitrary mechanism of representation, a process of ideological mystification»<sup>52</sup>.

Mitchell vuole rispondere alla domanda "*What is an image?*" ma, come fa notare sempre Topper<sup>53</sup>, questo intento è abbastanza disatteso fin dalle prime pagine. Il primo aspetto che intende valutare è la differenza tra le immagini mentali e le immagini concrete e per fare questo però, dice, prima è necessario allontanarci dalla tendenza di voler associare le idee alle immagini e «allow the recursive problem full play»<sup>54</sup>. Lasciare che il problema "giochi completamente" significa abbandonare la nostra *forma mentis* che presume che le immagini siano opposte a qualcosa e lasciare che tutte le considerazioni siano possibili.

Innanzitutto le immagini sono caratterizzate da un rapporto di *likeness, resemblance e similitude* con le entità che rappresentano o evocano. Esistono molti tipi di immagini che determinano delle entità e ciascuna è una *likeness* in modo proprio. Per capire le diverse modalità, bisogna innanzitutto constatare, dice Mitchell, che le immagini sono ormai diventate una famiglia e, quindi, egli raggruppa molta parte di ciò che noi chiamiamo "immagini" e, per rendere esplicita la vastità del concetto, offre questo diagramma:

---

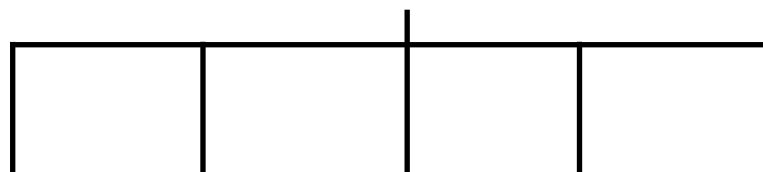
<sup>51</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *What Is an Image?*, in "New Literary History" 15.3 (1984), pp. 503-537.

<sup>52</sup> MITCHELL, *Iconology*... cit., p. 8.

<sup>53</sup> TOPPER, *Reviewed work*...cit., pp. 449-450.

<sup>54</sup> MITCHELL, *Iconology*...cit., p. 5.

### Image (likeness, resemblance, similitude)<sup>55</sup>



<b>Graphic</b>	<b>Optical</b>	<b>Perceptual</b>	<b>Mental</b>	<b>Verbal</b>
pictures	mirrors	sense data	dreams	metaphors
statues	projections	"species"	memories	descriptions
designs		appearances	ideas	
			phantasmata	

Si evince, da subito, una differenza tra le immagini considerate grafiche, ottiche e percettive e quelle mentali e verbali. Per quanto riguarda le immagini mentali, la prima caratteristica che balza all'occhio è la loro scarsa oggettività: le immagini mentali non sembrano avere quella stabilità che è propria delle immagini reali; sono infatti sogni, idee e memorie. Le immagini grafiche e ottiche ci appaiono invece più stabili e statiche, anche se non lo sono sempre in quanto potrebbero essere soggette a diversi fattori in grado di modificarle.

Mitchell sembra volerci dire che esiste una differenza fondamentale già all'interno delle immagini stesse, mentali e non; il suo intento reale è quello di dimostrare che la differenza che intercorre tra di esse non è poi così rilevante; per fare questo si richiama a Wittgenstein<sup>56</sup>. Per comprendere come la teoria di Wittgenstein potrebbe essere utilizza-

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 10.

<sup>56</sup> Wittgenstein avrebbe elaborato una sua *picture theory* nel *Tractatus Logico-Philosophicus*. L'argomento che Mitchell vuole prendere in considerazione è che la sua *picture theory* è compatibile con la sua critica all'immagine mentale, la quale primariamente si era occupata di correggere l'errore di interpretazione della *picture theory*, in particolare quello che lo collegava all'empirismo della percezione delle immagini, oppure alla nozione positivista del linguaggio ideale. Si rimanda a LUDWIG WITTGENSTEIN: *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1921, tr. it, Torino, Einaudi, 2009; *Ricerche filosofiche*, 1953, tr. it, Torino, Einaudi, 2009.

ta per argomentare le immagini mentali e reali, Mitchell cita un passo del *Tractatus logico-philosophicus* in cui Wittgenstein dichiara che:

«At first sight a proposition - one set out on the printed page, for example, does not seem to be a picture of the reality with which is concerned. But neither do written notes seem at first sight to be a picture of a piece of music, nor our phonetic notation (the alphabet) to be a picture of our speech. And yet these sign languages prove to be pictures, even in the ordinary sense, of what they represent»<sup>57</sup>. Wittgenstein insiste proprio su questo aspetto: porre l'accento sul fatto che una proposizione è in realtà una relazione di somiglianza con ciò che significa; per capirlo basta pensare ai geroglifici che descrivono i fatti tramite segni grafici, cioè immagini che "risiedono" nel linguaggio. Dal momento che il linguaggio letterale, senza particolari ornamenti, è lineare e libero da immagini verbali, quello figurato è ciò che «we ordinarily mean when we talk about verbal imagery»<sup>58</sup>;

e per questo motivo dire "*verbal imagery*" suona come una metafora per la metafora. Se i segni del linguaggio sono, come dice Wittgenstein, «*pictures of what they represent*»<sup>59</sup>, allora le immagini stesse potrebbero essere comparate a un oggetto e si potrebbe sostenere che tutte le altre definizioni (mentale, verbale, percettiva) siano tutte derivazioni incongrue. L'immagine ora non deve essere più vista (solamente) come una *picture*<sup>60</sup>, come dice Mitchell, ma come una *likeness* (sia essa un testo, un quadro o un'idea). L'immagine altro non è che un segno grafico come la scrittura, probabilmente diversa e migliore perché più "somigliante" all'oggetto che rappresenta. Mitchell afferma che potremmo dire che ogni immagine è una "somiglianza", ma non potremmo affermare con la stessa sicurezza che ogni "somiglianza" è un'immagine. Potremmo nuovamente dire, secondo l'esempio di Mitchell, che un albero somiglia a un altro, ma non diciamo che un albero è l' "immagine" di un altro.

La parola immagine "emerge" nel momento in cui cerchiamo di sovrapporre a questa situazione un elemento teorico che ci permetta di capire gli elementi insiti in questa *likeness*. L'albero è (1) alto e si sviluppa in verticale, (2) è caratterizzato da una presenza

---

<sup>57</sup> MITCHELL, *Iconology*... cit., p. 20.

<sup>58</sup> Ivi, p. 21.

<sup>59</sup> LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus*... cit., p. 120.

<sup>60</sup> Sembra qui comparire, ancora in forma non netta e chiara, quella che sarà la successiva distinzione tra *image* e *picture* secondo Mitchell. Probabilmente tutta questa base teorica che Mitchell va scandagliando fornirà la base solida per la sua successiva formulazione.

di verde diffuso, (3) alla sua base ha radici. Probabilmente è quello a cui pensiamo, quando parliamo di una *image* di albero che non è una sua rappresentazione fisica. Non potremmo mai capire un'immagine, secondo Mitchell, se non cercassimo di capire il modo in cui mostra ciò che non può essere visto. Allo stesso modo Wittgenstein dice che non si può più raffigurare il metodo di rappresentazione di un'immagine, ma l'immagine stessa che ce lo mostra. Come riporta Mitchell, infatti, Wittgenstein ha cercato di rendere noto che l'immagine in sé è "linguistica" nella sua profonda essenza. Il rapporto tra immagini pittoriche e parole è sempre stato abbastanza complesso, ha vissuto periodi di dialogo e libero scambio e periodi di chiusura netta. Una relazione ha caratterizzato la filosofia del linguaggio nel momento in cui si faceva spazio una ricerca empirica: la convinzione che dietro il linguaggio l'ultima referenza della mente fosse l'immagine.

## **2.2 Image versus text**

### **2.2.1 Goodman**

Secondo Goodman il prototipo della semiotica è sempre stato il linguaggio; anche il titolo del suo più autorevole testo in tal senso, *Languages of art*, lo dimostra e suggerisce come il linguaggio potrebbe essere il modello delle arti plastiche e pittoriche. Lo scopo primario è quello di impostare una teoria generale dei simboli, dove il "simbolo" è protagonista e dove «la parola "simbolo" è qui usata come termine affatto generale e neutro. Essa comprende lettere, parole, testi, quadri, diagrammi, mappe, modelli e così via, ma non implica in alcun modo la presenza dell'occulto e dell'obliquo. Il ritratto più fedele e il brano più prosaico sono simboli, e "altamente simbolici", quanto i più fantasiosi e metaforici»<sup>61</sup>.

È quanto afferma Goodman, ma anche Roland Barthes<sup>62</sup>, secondo il quale «through working at the outset on non-linguistic substances, semiology is required, sooner or later, to find language in its path, not only as a model, but also as a component, relay or

---

<sup>61</sup> NELSON GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, 1968, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 5.

<sup>62</sup> Mitchell riprende il testo *Elementi di semiologia* di Roland Barthes pubblicato per la prima volta nel 1964. Per approfondire, cfr. ROLAND BARTHES, *Elementi di semiologia*, 1964, tr. it. Torino, Einaudi, 2002.

signified...»<sup>63</sup>. Il linguaggio ha una sorta di posizione predominante, non solo come "modello" a cui l'arte si rifà, ma come componente stesso dell'arte. È allora il caso di dire che la semiotica è una sottodisciplina della linguistica. L'elemento che sfugge maggiormente all'"imperialismo" della linguistica è l'*icona*, l'opposto del segno verbale. Per quanto un'icona possa somigliare a un oggetto, questa somiglianza per Goodman non è un requisito sufficiente per ogni tipo di rappresentazione<sup>64</sup>: un oggetto somiglia a se stesso ma raramente rappresenta se stesso. Il criterio di somiglianza, secondo Goodman, è riflessivo e simmetrico (B è uguale a A e A è uguale a B); come un ritratto del Duca di Wellington rappresenta il Duca di Wellington, ma il Duca di Wellington non rappresenta il ritratto del Duca di Wellington. Perciò la somiglianza non è condizione sufficiente per una rappresentazione e non è nemmeno il suo referente. Meglio dire che il rapporto tra un oggetto e il suo dipinto o la sua immagine è un rapporto di *denotazione*. Questa si riferisce all'oggetto per le sue qualità oggettive: secondo determinati segni noi riusciamo a capire se un determinato quadro rappresenta un albero piuttosto che una montagna, e non solo. Per una relazione di somiglianza, un albero rappresentato in modo stilizzato non ha quasi nulla che somigli agli alberi che vediamo nella realtà, eppure riusciamo a capire che ciò che è rappresentato è un albero. Alcune icone sono convenzionali e per convenzione si stabilisce che abbiano un determinato significato, ma sono allo stesso tempo motivate<sup>65</sup>. Se sono motivate hanno a che fare con elementi che riguardano ciò che è il loro significato; i segni non motivati sono invece arbitrari e convenzionali. Si

---

<sup>63</sup> MITCHELL, *Iconology*...cit., p. 56

<sup>64</sup> Oppure non è il requisito "fondante". Per Goodman (*I linguaggi dell'arte*,...cit., p. 11.), infatti, «se il quadro debba essere o no una rappresentazione è un problema assai meno cruciale di quanto potrebbe sembrare dalle aspre battaglie che continuano a dividere artisti, critici e divulgatori. Nondimeno, in qualsiasi analisi filosofica dei modi in cui i simboli funzionano all'interno e al di fuori dell'arte, è necessario uno studio preliminare sulla natura della rappresentazione. Il fatto che la rappresentazione sia frequente in alcune arti, come la pittura, e insolita in altre, come la musica, è fonte di gravi difficoltà per un'estetica unificata; e, quando non siano chiari quali rapporti di affinità e distinzione intercorrano fra la rappresentazione pittorica, in quanto modo di significazione, e la descrizione verbale da una parte, e, poniamo, l'espressione facciale dall'altra, qualsiasi teoria generale dei simboli è impossibile».

<sup>65</sup> Secondo l'osservazione di Umberto Eco, che Mitchell riprende, le icone sono motivate e spesso sono più legate ai meccanismi di percezione che a esplicite abitudini culturali che potremmo trovare in esse e molte volte le immagini sono segni naturali. Per approfondire la semiotica di Umberto Eco si rimanda a *Trattato di semiotica generale*, 1975, Milano, La nave di Teseo, 2016.

vede allora come la semiotica e il suo tentativo di fornire una ferma teoria dell'immagine stia scadendo verso elementi di distinzione tradizionali argomentati poco sopra.

Come dice Mitchell è facile scambiare Nelson Goodman per un semiotico: il suo studio dei linguaggi dell'arte non si ferma all'estetica, ma va oltre questi confini per analizzare mappe, diagrammi, modelli<sup>66</sup>. La sua scelta del linguaggio come *master-key* dell'analisi fa sembrare che egli stesso creda nell'imperialismo del linguaggio.

Da quello che risulta da analisi successive<sup>67</sup>, sembra che Goodman sia invece piuttosto un semiotico pantextualista, interessato al *world-making* basato sul linguaggio. A grandi linee il suo pensiero è ben rappresentato da questo passo:

«The devastating charge against the picture theory of language was that a description cannot represent or mirror forth the world as it is. But we have since observed that a picture doesn't do it either. I began by dropping the picture theory of language and by adopting the language theory of pictures. I rejected the picture theory of language on the ground that the structure of a depiction does not conform to the structure of the world. But I then concluded that there is no such thing as the structure of the world for anything to conform or fail to conform to. You might say that the picture theory of language is as false and as true as the picture theory of pictures; or, in other words, that what is false is not the picture theory of language but a certain absolutistic notion concerning both pictures and language»<sup>68</sup>.

Come può una versione del mondo essere giusta o sbagliata se non c'è nessun mondo per il quale essa sia giusta o sbagliata? Egli nega che ci sia un mondo in cui sia possibile verificare rappresentazioni e descrizioni sullo stesso. *L'ut pictura poesis* sembra raggiungere il suo massimo grado; la convergenza di entrambi si realizza nel loro essere sistemi arbitrari. Il convenzionalismo, infatti, secondo Goodman possiede tutta la capacità di raggiungere la significazione. Non serve la distinzione di natura e convenzione, ma lo studio delle regole che governano l'uso delle forme simboliche. La differenza tra testo e immagine è data dai termini *density* e *differentiation*<sup>69</sup>, che sono esemplificati da Goodman con l'esempio della disuguaglianza tra un termometro graduato e uno non

---

<sup>66</sup> MITCHELL, *Iconology*...cit., p. 56.

<sup>67</sup> Mitchell si rifà a una monografia sull'opera di Goodman di JENS IWHE, ERIC VOS, HELLEN POTT, *Worlds made from words: semiotics from a nominalistic point of view*, Amsterdam, University of Amsterdam, 1982.

<sup>68</sup> MITCHELL, *Iconology*...cit., p. 64.

<sup>69</sup> GOODMAN, *I linguaggi*...cit, p. 120 e seguenti.

graduato<sup>70</sup>: con un termometro graduato a ogni posizione del mercurio possiamo avere una lettura precisa (una posizione tra due punti non vale come un carattere del sistema); in un termometro non graduato, invece, non si può avere un'unica e determinata lettura. Tutto quindi è relativo e approssimativo e ogni punto sulla scala non graduata vale come un carattere del sistema.

Quando abbiamo una lettura simile a quella di un termometro non graduato, ci troviamo di fronte a un'immagine: ogni differenza nel segno, nel colore, nel gesto è portatore di potenziale semantico ed è un simbolo *super-dense* o, per dirla con le parole di Goodman, *replete*<sup>71</sup>. Il significato dell'immagine dipende dall'interazione di questi elementi "densi" che non hanno un significato netto e distinto (*density*). Per quanto riguarda il termometro graduato, l'esempio più efficace è quello dell'alfabeto: la lettera "a" è scritta in modo tale da essere completamente distinguibile da una "d" (*differentiation*). Da questa principale distinzione tra *density* e *differentiation* ne seguono altre, a cui si può attribuire lo stesso valore, ad esempio analogico e digitale, autografico e allografico. Ciò che Mitchell apprezza nel lavoro di Goodman è il suo carattere funzionale e storico; il suo approccio lontano dall'ideologia, ma freddo e neutro, che è comunque una base efficace e solida per gli studiosi della teoria dei simboli più interessati alla sua dimensione storica.

Per quanto Mitchell riprenda l'analisi di Goodman nel tentativo auspicabile di trarre un vantaggio dalla sua teoria, ritiene infine che la sua posizione nell'opposizione tra *image* e *text* sia diventata un problema e che sia contraria al senso comune<sup>72</sup>. Come osserva Lee B. Brown<sup>73</sup>, Mitchell però non spiega in che cosa sia contrario alla sua teoria e se lo sia in qualità di semiotico, perché l'immagine difficilmente si lascia analizzare tramite una teoria semiotica, o in qualità di iconofilo e in questo caso non apprezzerrebbe il tentativo di Goodman di ridurre le immagini a fatti linguistici. Brown vede in Mitchell un atteggiamento indulgente piuttosto che analitico e dice che «he cannot digest Goodman

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 158.

<sup>71</sup> NELSON GOODMAN, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, p. 230.

<sup>72</sup> MITCHELL, *Iconology...cit.*, p. 65

<sup>73</sup> BROWN, *Iconology...cit.*, pp. 211-214

because Goodman, unlike some of Mitchell's other subjects, refuses to play the dualizing game»<sup>74</sup> fino a spingere Goodman a diventare un iconoclasta. Lo stesso Topper nota che per Mitchell è abbastanza difficile accettare il fatto che Goodman mantenga l'opposizione *image/text* e il «Goodman's concept of the "density" of sign forms the basis of this distinction as being a matter of "notation", not of "nature"»<sup>75</sup>. Il tentativo di trovare un appoggio ideologico collassa e, per Brown, prevale una generale ammirazione di Mitchell per Goodman nella sua capacità di creare un ponte tra i termini del dualismo<sup>76</sup>.

### 2.2.2 Gombrich

Per Gombrich<sup>77</sup> la scrittura raggiunge il suo significato, che potremmo anche chiamare "scopo", attraverso un percorso circolare mediante l'utilizzo di un sistema arbitrario. L'immagine, invece, mette in contatto l'oggetto che rappresenta con lo spettatore. È perciò un segno "naturale" perché non dipende, per la sua comprensione, da un sistema che deve essere appreso, oppure, anche se l'immagine richiedesse un codice, non sarebbe di tipo convenzionale. L'immagine, però, non è semplicemente un'attività di copiatura di ciò che vediamo, ma è un processo che comporta degli schemi che vengono utilizzati come una sorta di vocabolario. Utilizzare il termine "linguaggio dell'arte" non implica che si tratti, come si diceva sopra, di una metafora, ma di una sorta di iconologia della linguistica dell'immagine. Questo risponde anche al fatto che in tempi antichi le opere

---

<sup>74</sup> Ivi, p. 212.

<sup>75</sup> TOPPER, *Reviewed...cit.*, p. 449.

<sup>76</sup> Cfr. BROWN, *Iconology...cit.*, p. 212.

<sup>77</sup> Opere principali: *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, Londra, National Gallery Publications; *Argomenti del nostro tempo. Cultura e arte nel XX secolo*, 1991, tr. it. Torino, Einaudi, 1994; *Riflessioni sulla storia dell'arte*, 1987, tr. it. Torino, Einaudi, 1991; *Antichi maestri nuove letture. Studi sull'arte del Rinascimento*, 1986, tr. it. Torino, Einaudi, 1987; *L'immagine e l'occhio: ulteriori studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, 1982, tr. it. Torino, Einaudi, 1985; *Ideali e idoli. I valori della storia dell'arte*, 1979, tr. it. Torino, Einaudi, 1986; *Aby Warburg. una biografia intellettuale*, 1970, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1983; *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, 1966, tr. it. Torino, Einaudi, 1973; *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, 1963, tr. it. Torino, Einaudi, 1971; *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, 1959 tr. it. Einaudi, Torino, 1965.



pittoriche erano realizzare tramite l'utilizzo di convenzioni che, per essere comprese, dovevano essere apprese.

Il segno naturale è un qualcosa che utilizziamo facilmente e che ci conviene utilizzare, i segni convenzionali sono invece creati ad arte.

Su questa base, fondata sulla naturalezza, la distinzione tra immagini come segni naturali e le parole fondate su segni arbitrari, collassa. Quelli che noi chiamiamo codici arbitrari, come le lingue (francese, tedesco, inglese) vengono apprese da bambini relativamente piccoli senza particolari sforzi e questo ci suggerisce che, se il termine di paragone fosse lo "sforzo", che non dovrebbero richiedere grande difficoltà in quanto similari ai segni naturali. Non significa che non ci sia differenza, ma che questa differenza, basata sulla natura/convenzione, evidentemente non possa essere letta attraverso i termini di "difficoltà" e "facilità". Anzi, da questo punto di vista potremmo ritenere, dice Mitchell, che le immagini siano più difficili e più convenzionali di altri segni, poiché richiedono un adeguato training e non è scontato che tutti arrivino allo stesso risultato e comprensione, come avviene nella scrittura.

Il discorso di Gombrich non è basato sulla "produzione" di immagini ma sul loro "consumo". A tal proposito la considerazione che il contorno sia una convenzione messa in atto per far risaltare la figura sullo sfondo diventa, per Gombrich, non è un segno grafico che sta a rappresentare questa esperienza (della visione degli oggetti su uno sfondo), ma è l'equivalente dell'esperienza stessa. Il contorno è uno strumento tra gli altri utilizzato dagli artisti per far risaltare differenze, contrasti o per esprimere significati.

Gombrich cerca di convincerci che le immagini sono più naturali delle parole: vengono imparate più facilmente, sono oggettive e scientifiche, sono collegate ai nostri sensi e sono anche fatte per soddisfare i nostri istinti (le immagini erotiche). Anche su questo punto Topper si rammarica con l'impostazione di Mitchell quando dice: «the common-sense distinction between images that are naturally recognizable because they are imitations and words that are based on conventions. This excerpt is from the essay "Image and Code" written by Gombrich in 1981»<sup>78</sup> poiché le dissertazioni di Gombrich sull'argomento non si esauriscono in questo saggio.

---

<sup>78</sup> TOPPER, *Reviewed...cit.*, p. 449.

La natura implicita nella teoria di Gombrich è lontana dall'essere universale e sempre vera; infatti è più adatta all'attuale periodo storico e all'emergere della cultura capitalista. La nozione dell'immagine, come segno naturale, rimanda a un feticcio, a un idolo della cultura occidentale; come idolo, infatti, consideriamo che possa contenere al suo interno l'essenza di ciò che rappresenta, che certifica la sua "realtà", in contrasto con le immagini che sono falsi idoli di altre culture -totem, feticci e oggetti rituali pagani- che non appartengono alla cultura occidentale. Proprio in ragione di questo, Mitchell, sempre secondo Topper<sup>79</sup>, dismette categoricamente la teoria di Gombrich dal momento che la natura è intesa come una categoria post-Newtoniana di una visione del mondo basata sul capitalismo, la scienza, il progresso.

### 2.2.3 Lessing

Mitchell si ripropone inoltre di rivisitare l'opera di Lessing<sup>80</sup>, il *Laocoonte*<sup>81</sup>, attraverso due metodi: uno critico e uno storico. Sottolinea quanto siano adeguate le distinzioni di Lessing tra arti temporali e arti spaziali come strumento di analisi e quale condizione storica abbia spinto Lessing a impostare la distinzione<sup>82</sup> tra letteratura come *temporal art* e l'arte come *spatial art*.

Leggere richiede tempo, i segni che leggiamo seguono una sequenza temporale e gli eventi narrati avvengono in un tempo determinato.

---

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Tra le opere principali si ricorda: *La religione dell'umanità*, tr. it. Bari, Laterza, 1991; *L'educazione del genere umano*, tr. it. Palermo, Sellerio, 1997; *Religione e libertà*, tr. it. Brescia, Morcelliana, 2000; *Opere filosofiche*, tr. it. Torino, UTET, 2006.

<sup>81</sup> MICHELE COMETA, *Presentazione*, in GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laocoonte*, Palermo, Aesthetica, 2007, pp. 7-8. Il dogma estetico delle "arti sorelle", la poesia e la pittura, che aveva attribuito il primato alla prima e che nemmeno la trattatistica pittorica, interessata a dichiarare la supremazia della seconda, aveva osato sconvolgere; viene ora «contestato con aggressioni successive e sempre più mirate. Nel *Laocoonte* c'è innanzi tutto un'esigenza *analitica* veramente irrinunciabile, quella che porta ad indagare gli strumenti espressivi della pittura e della poesia nella loro concretezza, e dunque anche nella loro differenza, ma accanto (e dentro) questa istanza conoscitiva, serpeggia nel *Laokoon* un intento normativo, una richiesta di *prescrittività*».

<sup>82</sup> MITCHELL, *Iconology*...cit., p. 98.

Lessing definisce ciò una sorta di omologia tra medium e messaggio con la sua decodifica. Una simile omologia riguarda anche le arti visuali: il medium consiste in forme delineate nello spazio, che si rappresentano in una relazione con lo spazio; la percezione del medium e del messaggio è quasi istantanea.

Esistono critiche a questa suddivisione<sup>83</sup>. Ad esempio: si tralascia il fatto che la scrittura si esplica essenzialmente in uno spazio, dal momento che richiede uno *spazio*. Lo stesso vale per la pittura che ha bisogno di un determinato periodo di tempo per essere osservata e compresa: una statua deve essere vista girandole attorno e un edificio non può essere visto tutto in una volta. La temporalità in un'opera d'arte deve essere dedotta, non è immediata, e questo suggerisce che non può essere direttamente rappresentata dal medium.

Queste considerazioni sono ammesse dallo stesso Lessing nel momento in cui dice che i corpi sono il soggetto peculiare della pittura e le azioni della poesia<sup>84</sup>. Nell'affermare questo concetto, Lessing apre alla considerazione che i corpi nella rappresentazione non sono solo soggetti a una legge di spazio, ma anche, indirettamente (*indirectly*), di tempo. Allo stesso modo, le azioni non possono esistere indipendentemente da un agente. Mitchell non si sofferma sulla risposta che Lessing fornisce a queste ulteriori considerazioni, soprattutto sulla distinzione tra "*direct*" e "*indirect*" e su quale peso esse abbiano nella teoria; sempre secondo Brown, si avverte la necessità anche di capire come abbia Mitchell successivamente traslato il discorso tra ciò che la pittura fa e ciò che dovrebbe fare<sup>85</sup>, ma l'autore non lo spiega.

Dunque, la distinzione tra arti spaziali e quelle temporali si esaurisce in un primo livello di rappresentazione; a un secondo livello di rappresentazione i confini si dissolvono e le differenze tra arti spaziali e quelle temporali si annullano.

Abolire la distinzione consente di dare rispettabilità a cose che gli artisti fanno e che i critici osservano in pratica. Tutte le strategie messe in atto per rendere la letteratura più "spaziale" e la pittura più "temporale" sembrano ora maggiormente sostanziali e degne di attenzione.

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 100.

<sup>84</sup> Ivi, p. 101.

<sup>85</sup> BROWN, *Reviewed...cit.*, p. 211.

L'opera di Lessing ha un sottotitolo che viene tradotto in inglese *An essay upon the limits of painting and poetry*, ma la parola *limits* (*grenzen*) dovrebbe essere resa con il termine "confini" per rendere meglio l'idea, soprattutto per il fatto che Lessing associa i confini tra le arti a un analogo con la mappa dell'Europa.

Inoltre Lessing non vuole separare le due arti confinandole in zone della stessa grandezza, poiché la poesia non occupa lo stesso spazio dell'arte: l'immaginazione e l'impalpabilità creata dalla poesia hanno confini senza limiti, che non sono confini.

Le immagini potrebbero essere solo ancillari alla poesia oppure non necessarie; eppure esse possiedono uno strano potere in grado di invaderne il dominio. Lo spirito di Lessing è quello di rendere queste arti effettive nella loro ineguaglianza, senza separarle e nemmeno considerarle uguali. Sembra che non si voglia creare una distanza tra generi, ma tenere comunque i confini rigidi. Nell'argomentare, Lessing sembra comunque dare grande importanza e capacità alla poesia, la quale può raggiungere ampi campi di rappresentazione e di bellezza. Se spingesse la sua argomentazione oltre, si potrebbe pensare che stia per affermare che non si ha necessità alcuna della poesia, ma poco oltre si contraddice, come fa notare Mitchell<sup>86</sup>, affermando che la pittura ha poteri che le sono peculiari: mentre la pittura infatti crea immagini meravigliose per mezzo di vivide esperienze sensibili, la poesia si serve di mezzi arbitrari. Quando la poesia non riesce a raggiungere certi limiti diventa oscura e, in questo caso, la pittura può diventare la sua interprete.

Lessing sostiene, inoltre, che la pittura, come tutte le altre arti (a esclusione della scienza (la cui ricerca della verità non deve essere soggetta a legislazione), dovrebbe essere soggetta a delle leggi; in particolare, la pittura dovrebbe essere sottoposta a controllo per "effetto". Significa che le immagini hanno il potere di suscitare in chi le guarda un desiderio adultero, un improprio e scandaloso desiderio di unione tra l'umano e il divino, spesso reso metaforicamente esplicito dall'unione carnale tra la donna e la bestia, quasi sempre un serpente, emblema del divino. L'adulterazione delle arti e dei generi è un incitamento peculiare all'adulterio in altre situazioni domestiche, politiche e naturali ed è peculiare alle immagini. Lessing è riuscito nel suo tentativo di mostrare come, attraverso

---

<sup>86</sup> MITCHELL, *Iconology*...cit., p. 107.

so la bellezza antica, sia nata la legge delle arti imitative. Secondo Mitchell, Lessing, attraverso le leggi di *genre*, ha posto le basi per quelle di *gender*<sup>87</sup>. Ma, ancora secondo Brown, Mitchell fa un "balzo" verso l'ideologia «telling us that the whole attempt to base the laws of art-kinds on laws of nature (space and time) is "directly related to a conception of civil society and a picture of a stable international relations" (p. 105)»<sup>88</sup>. In ogni fatto artistico appare un'identità di ruolo sessuale: si associa l'arte antica a una rappresentazione patrilineare e l'arte moderna alla mostruosa e adultera maternità<sup>89</sup>. La pittura è come le donne silenziose, creature bellissime create per la pura gratificazione dell'occhio, a differenza dell'uomo che invece è associato alla poesia, con il suo tratto eloquente della personalità che ha a che fare con il puro piacere dell'orecchio. La donna è dunque pura visuale e l'uomo puro aurale.

A detta di Mitchell, Lessing ci aiuta a comprendere come la relazione tra poesia e pittura non sia solo un fatto teorico, ma un qualcosa che va considerato in maniera più ampia, comprendente la psicologia, la politica e, non da ultimo, l'ideologia. Le relazioni tra generi e arti non hanno puramente un aspetto tecnico, ma sono come relazioni colloquiali tra persone, che si instaurano all'interno di una famiglia o di una realtà cittadina: sorellanza/fratellanza, matrimonio, maternità/paternità, adulterio, incesto, rituali e tabù che regolano la convivenza. Si comprende, quindi, come la creazione di leggi, che regolino questi rapporti, sia una componente importante anche per afferrare la distinzione, quando ci si trovi di fronte a un artista che deliberatamente violi queste regole. La fortuna di Lessing non deriva solamente da questo suo utilizzo teorico delle differenze di *genre* e *gender*; ma anche dal vagabondare con il discorso fino a comprendere feticismo e idolatria e a razionalizzare la paura dell'immagine (in filosofi come Bacon, Kant, e Wittgen-

---

<sup>87</sup> La traduzione in italiano di «genre» e «gender» è la stessa: genere. «Genre» ha una sfumatura di significato che ha a che fare con il genere nel senso di "tipologia", "categoria" e "tipo"; «gender» ha, invece, a che fare con il genere sessuale.

<sup>88</sup> BROWN, *Reviewed...cit.*, p. 211.

<sup>89</sup> Lessing, come fa notare Mitchell, non è stato il primo ad avere l'idea della differenza tra *genre* e *gender*, ma ha un precedente esplicito che non menziona mai: Burke. Burke, nel suo saggio sul sublime e il bello, è stato il primo ad accostare poesia, mascolinità e sublime da un lato e pittura, femminilità e bellezza dall'altro. Per approfondire EDMUND BURKE, *Inchiesta sul bello e sul sublime*, 1757, tr. it. Palermo, Aestetica, 2002.

stein). Litteralizzando la retorica iconoclasta, Lessing ci permette di capire i pericoli nascosti dietro l'iconofobia.

#### 2.2.4 Edmund Burke

Per concludere, un altro esempio che Mitchell prende in considerazione è la distinzione che Edmund Burke aveva voluto riaffermare tra *testo* e *immagine* ed è interessante perché tratta questi elementi come figure ancillari di altre due figure per lui più importanti: il sublime e il bello<sup>90</sup>. Il sublime è reso meglio attraverso le parole, il bello attraverso la pittura. Entrambi derivano da categorie che sono piacere/paura, chiarezza/oscurità. Una rende l'idea chiara, l'altra crea la situazione affinché si possa "sentirla" attraverso l'immaginazione<sup>91</sup>. L'oscurità è sublime perché frustra la potenza della visione<sup>92</sup>.

Burke successivamente crea un'associazione tra le dinamiche della sensazione e il genere e la razza. La sensazione di sublime, con i suoi risvolti in panico, terrore, esternazione forte e potere, è associata al maschio; la bellezza, invece, si identifica nel corpo minuto, calmo e delicato che rimanda a un senso di piacere ed è associato alla femminilità. Mitchell fa un passo avanti nel discorso, vagliando sia la possibilità di continuare su questa linea (facendo confronti tra critici, filosofi, etc...) sia studiando la pratica artistica in relazione ai confini tra testo e immagine, sia chiedendosi quali siano le caratteristiche nel testo e nell'immagine destinate a confermare i confini oppure a smantellarli. Come sottolinea Lee Brown<sup>93</sup>, Mitchell vuole vedere a volte i confini di questa dualità come realmente irrisolvibili, altre volte, invece, vuole vedere il conflitto come un mero fattore socio-economico. Brown elenca anche diversi esempi nel testo in cui Mitchell spesso si contraddice, dove spesso l'immagine, anche da parte del lettore, è avvertita

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 125.

<sup>91</sup> Se faccio un disegno di un palazzo, rendo l'idea di «palazzo» molto chiara (non a caso ci si serve spesso di disegni per facilitare la comprensione); diversamente se faccio una descrizione di un palazzo, per quanto io possa essere preciso, l'immagine sarà sempre oscura e, direi, dubbiosa.

<sup>92</sup> Burke discute anche questa separazione attraverso il metodo di *wit* e *Judgement* di Locke giungendo all'affermazione che il metodo *wit* con la sua volontà di creare somiglianze, e applicato alla poesia, finisce per far diventare la nostra immaginazione oscura e fumosa creando un gran numero di «immagini». Il metodo del *Judgement*, scartando le differenze, crea una situazione di chiarezza nell'analisi delle immagini: Cfr. BURKE, *Inchiesta...cit.*, p. 135.

<sup>93</sup> BROWN, *Reviewed...cit.*, p. 211.

come un qualcosa di estremamente potente, altre, come un qualcosa che debba ancora guadagnarsi del rispetto. Secondo il mio parere, però, nonostante si noti spesso (e in questo ha ragione Brown) che Mitchell non ha un'idea pura e inattaccabile dell'immagine (e anche le teorie che chiama in causa ce lo dimostrano), è utile richiamare una sua espressione usata altrove, cioè lo *slippery slope*. Siamo piuttosto, in questa situazione, di fronte a uno *slippery slope* e non possiamo sperare in alcun modo di percorrerlo agevolmente, poiché Mitchell «does not attempt to resolve the love-love-fate relationship that many academics have with the image»<sup>94</sup>, a differenza di come, precedentemente, ci aveva portato a sperare. Nonostante Topper, Brown e Dick abbiano contestato il suo modo di procedere «without demolishing any school of thought»<sup>95</sup> come ci si aspetterebbe e le sue analisi risultino spesso difficoltose, ritengo utile ricordare, anche in questa occasione, il saggio *Interdisciplinarity*<sup>96</sup>.

L'"indisciplina" è quella situazione che, a ben guardare, si verifica anche nella contrapposizione tra *image/text*; infatti, dal momento che non esiste una disciplina in grado di risolvere il loro grado di distanza e il grado di comunicazione. Siamo perciò di fronte a un momento anarchico e questa è, per Mitchell, una situazione carica di potenzialità.

Come abbiamo già visto, l'iconologia e la semiotica sono troppo ancorate ai loro ambiti di studio specifici per considerare le incursioni tra testo e immagini degne di nota. Mitchell si pone la domanda: «How would this application of ideological analysis to iconological problems change the way we think about the relations of text and image?»<sup>97</sup>. Sicuramente non c'è bisogno di una teoria super-strutturalista del rapporto tra immagine e testo che legittimi questo lavoro, ma sarebbe meglio la ricerca di un tropo, di un modello strutturale che consenta di procedere con una sorta di formalismo di tipo scientifico o comparativo che dia a questa analisi il valore di "vera teoria". L'ideale potrebbe consi-

---

<sup>94</sup> B.F.DICK, *Iconology: Image, Text, Ideology by W.J.T. Mitchell*, in "World Literature Today" 61.1 (1987), p. 169.

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> Dove Mitchell fa il punto della situazione e esplica la sua modalità di procedere attraverso l'interdisciplina, che non è un dialogo tra le discipline ma una situazione di assenza della disciplina. Allo stesso modo la relazione tra *word* e *image* va guardata come un momento anarchico, un momento in cui nessuna delle due emerge come principale, ma la loro relazione è il "luogo di nessuna disciplina".

<sup>97</sup> MITCHELL, *Iconology...cit.*, p.157

stere nel creare una teoria *master* che possa unire le arti; se dobbiamo però procedere nell'analisi, prendendo in considerazione gli elementi sociali e storici che intervengono in questo processo, è meglio perdere questa volontà di unità che accompagna il desiderio di comprensione e mirare alla coerenza. Infine è necessario anche prendere in considerazione le fondamenta di questa analisi e concentrarsi sull'aspetto che evidenzia come la teoria delle immagini sia congiunta alla paura delle immagini e come non si possa prescindere dall'analisi iconologica senza l'iconoclasmo e i suoi antagonisti: idolatria, feticismo e iconofobia<sup>98</sup>. Ciò che distingue l'iconologo dallo storico dell'arte, dallo studioso di estetica e dal critico letterario è, come dice Mitchell<sup>99</sup>, la volontà di andare oltre la ricerca di un'immagine pura, che significa evidenziarne gli elementi puri fatti di teoria e di analisi, ma vedere l'impuro dell'immagine in tutte le sue forme.

Secondo Mitchell, per fare questo passo, bisogna prendere l'iconologia e sottoporla a un'analisi ideologica, che evidenzi il portato inconscio caratterizzato da un valore politico, che aiuti a comprendere l'immagine e la sua differenza dal linguaggio, per poi giungere alla conclusione che, dietro ogni teoria dell'immagine, c'è come detto una sorta di paura dell'immagine.

La descrizione althusseriana dell'ideologia, che Mitchell prende a esempio, è una *funzione di misconoscimento* ed è un processo che «chiama e interpella individui concreti in quanto soggetti concreti»<sup>100</sup>. Althusser usa come esempio *concreto* la situazione quotidiana in cui un padrone di casa che senta bussare alla porta, alla domanda «chi è?», si sente rispondere «sono io!». La seconda situazione è quella nella quale si incontra per strada una persona che conosciamo a cui diamo segno di averla riconosciuta con un gesto del capo, oppure con un sorriso. C'è un qualcosa di diverso in queste scene rispetto a

---

<sup>98</sup> Mitchell non spiega mai come sia passato dalle immagini alla paura delle immagini. Si limita a considerare questa associazione come assodata che si fonda sul rapporto che gli uomini hanno con idoli, feticci e totem.

<sup>99</sup> Ivi, p. 158.

<sup>100</sup> LOUIS ALTHUSSER, *Freud e Lacan*, Editori Riuniti, Roma, 1981, p. 111.



quella del saluto di Panofsky<sup>101</sup>: oltre a essere più *concrete*, l'incontro sociale è più intimo e consequenziale: non è un'espressione a senso unico di convivenza e convenienza sociale tra sconosciuti. L'incontro di Althusser prelude a un ulteriore scambio di parole, di sentimenti, di esperienze tra le persone. Queste due scene vogliono essere una spiegazione pratica di quella che è la differenza tra *iconologia* e *ideologia*; «la simmetria è certo imperfetta. La scienza è l'iconologia; l'ideologia, si suppone, sia l'oggetto di una scienza. L'ideologia è un oggetto teorico, non una teoria; è il cattivo sintomo che va diagnosticato. L'iconologia, secondo Panofsky, è la "diagnostica"; i *sintomi* (buoni) sono simboli culturali che egli interpreta con la sua intuizione sintetica sono quegli oggetti teorici (altri uomini, dipinti) incontrati sulla scena primaria del riconoscimento visivo del saluto»<sup>102</sup>. Mitchell suggerisce allora che il passo successivo sia rendere l'iconologia ideologicamente consapevole. Se l'ideologia è l'oggetto della teoria iconologica, è utile valutare se esiste la possibilità che l'iconologia non "conosca" ciò su cui fonda il suo sostrato teorico. Il termine "consapevole" può essere utile nella disamina: l'iconologia fa della percezione formale e dei quattro termini- *forma, motivo, immagine e simbolo*- la base di partenza del suo discorso sull'oggetto; ciò non implica che essa sia consapevole del portato di parole, sentimenti ed esperienze su cui si fonda l'ideologia. Come in una sorta di piramide in cui i sentimenti, le esperienze e le parole sono la base, l'ideologia si pone un gradino sopra di essi e l'iconologia al vertice. L'ideologia è il sintomo che va diagnosticato. Allo stesso tempo l'ideologia diviene iconologicamente consapevole; infatti, per Mitchell, l'ideologia non è un "super-metodo", ma fa parte di questa nuova visione critica e dialettica dell'iconologia. È comprensibile come altri elementi siano ne-

---

<sup>101</sup> La *Primal scene* di Panofsky, per la sua scienza iconologica, è esplicita nella scena di incontro tra due uomini nella quale uno si toglia il cappello come forma di saluto. La scena è descritta da Panofsky nel saggio *Studi di iconologia* nel quale spiega come avviene «quando un mio conoscente mi incontra per la strada mi saluta togliendosi il cappello, quello che io vedo da un punto di vista formale non è che il mutare di certi particolari all'interno di una configurazione che rientra in quella generale struttura di colore, linee e volumi che costituisce il mio mondo visivo». La percezione di questo avvenimento poi si "srotola" in una serie di percezioni che riguardano il soggetto o il significato e l'identificazione di un modello all'interno della scena. L'evento naturale (il saluto) dà vita a un evento secondario, una constatazione (essere gentleman) che è convenzionale. Attraverso le quattro tappe: forma, motivo, immagine, simbolo si giunge all'interpretazione dell'immagine.

<sup>102</sup> MITCHELL, *Pictorial turn...cit.*, p. 101.

cessari ed entrino in gioco; un aspetto che l'iconologia critica è obbligata a notare è «la resistenza che l'icona oppone al *logos*. In effetti, secondo il *cliché* sul postmodernismo, viviamo nell'epoca dell'assimilazione del linguaggio alle immagini e ai simulacri, un corridoio semiotico di specchi. Se l'iconologia tradizionale reprimeva l'immagine, l'iconologia postmoderna reprime il linguaggio»<sup>103</sup>. Nell'ultima parte di *Iconology* Mitchell argomenta più esaurientemente il suo discorso dell'ideologia e le frequenti citazioni nelle sue opere successive sono ad avvalorare ciò che viene affermato in questa sua opera. Mitchell ha voluto attuare l'impostazione di Marx per un corretto metodo di analizzare i concetti; più precisamente, vuole rendere i concetti «concrete by turning them into images»<sup>104</sup>. Infatti, per Marx, ogni *fatto mentale* o *totalità concettuale* non è il prodotto dell'*idea* che evolve e procede al di là e oltre la percezione e l'immaginazione, ma è la trasformazione di percezioni e immagini in concetti. Il metodo per analizzarli è fare un percorso a ritroso che, dal concetto astratto, porti alla sua origine *concreta*. È il punto di origine della percezione e dell'immaginazione. C'è un'immagine concreta dietro un oggetto. Nel prendere in esame i concetti di *ideologia* e *merce*<sup>105</sup>, Marx ha utilizzato, osserva Mitchell, il metodo dei retori e dei poeti, che utilizzano la metafora per creare immagini concrete.

L'immagine che sta dietro l'ideologia è la *camera obscura*, cioè la dark room in cui gli oggetti vengono proiettati (l'ambito dell'immateriale e non-concreto); quella che sta dietro al concetto di merce è il *feticcio*, l'*idolo*, l'oggetto della superstizione (l'ambito materiale e concreto). L'uno contiene l'altro: l'ideologia è l'attività mentale che lascia un segno nel mondo della merce, che è l'oggetto materiale che lascia a sua volta un segno nella coscienza. Entrambi sono false immagini, *idoli*: la *camera obscura* produce idoli della mente e la merce è idolo del mercato. L'ideologia ha a che fare con entità mentali, con le idee e, nella misura in cui queste sono concepite come immagini, essendo scienza delle idee, diventa teoria dell'immagine. Anche se non è necessario pensare alle idee

---

<sup>103</sup> Ivi, p. 100.

<sup>104</sup> MITCHELL, *Iconology*...cit., p.160.

<sup>105</sup> Per Marx i suddetti termini stanno in rapporto come mente/corpo, infatti l'ideologia è il termine di analisi della mente e della consapevolezza e la merce lo è per gli oggetti fisici nel mondo.

come a immagini, è una tentazione farlo, sebbene molte teorie abbiano rigettato questa visione poiché vista come *idolatrica*. Marx utilizza la *camera obscura* in modo polemico per rendere ridicoli i principi della filosofia idealistica, che credeva di poter offrire una perfetta immagine della natura. Il filosofo tedesco ha elaborato tre strategie iconoclastiche. La prima consiste nel cessare del tutto di avere a che fare con le immagini e prestare attenzione alle cose senza mediazioni di sorta. La seconda consiste nel cominciare a considerare le immagini dell'ideologia, perché sono le uniche con cui possiamo avere a che fare, in quanto non esiste una visione che non sia mediata. La terza opzione, che va oltre l'empirismo e l'idealismo, è una visione di materialismo storico e implica la credenza che sia le ombre generate dall'ideologia che la visione diretta siano un prodotto storico. Marx non si sente al di fuori del processo storico, ma piuttosto è tanto addentro da essere conscio delle leggi che lo governano e, nello specifico, delle leggi che governano una determinata classe sociale. In un senso più specifico, dice Mitchell, anche Marx è un *ideologist*, cioè un intellettuale che rappresenta gli interessi di una particolare classe sociale<sup>106</sup>. Il passaggio dall'ideologia al feticismo è una nozione chiave nella dissertazione di Marx che si muove dal regno delle idee e delle teorie alla sfera degli oggetti materiali e, da questi, alla creazione di un linguaggio figurato per costruire il concetto di *merce*. L'analisi della metafora del feticcio della merce è uno specifico campo di interesse per lui, ma è anche un ambito che sta al di sotto dell'ideologia che si occupa di sovrastrutture, di "idee" distanti dal feticismo materialistico di un determinato periodo storico. L'ideologia può essere una sovrastruttura utile per capire le opere d'arte. Per Marx la merce che caratterizza il feticismo materialistico è una cosa misteriosa, è il prodotto del lavoro dell'uomo le cui qualità sono sia percettibili che impercettibili ai sensi. Percepriamo come un passaggio di luce tra un oggetto e l'occhio gli oggetti fisici che non siano merce; questo fenomeno però è differente, quando ci troviamo di fronte a un oggetto che identifichiamo come merce. Di fronte a una merce che identifichiamo come tale, invece, il rapporto di valore che si crea tra l'oggetto e il lavoro non ha connessione con le sue proprietà fisiche e con le relazioni materiali che sorgono da quella. Il feticismo, invece, è un qualcosa legato al sesso; infatti, per Marx, il sesso e la sessualità sono

---

<sup>106</sup> MITCHELL, *Iconology*... cit., p.176.

costituiti da relazioni sociali in continua evoluzione in base all'organizzazione del lavoro. Non abbiamo a che fare, come si potrebbe supporre, con un tipo di sessualità perversa verso l'oggetto feticista, ma è l'oggetto feticistico a rendere la sessualità perversa. Direttamente collegato all'idolatria abbiamo l'iconoclasmo, che ha una storia antica come quella dell'idolatria. L'iconoclasta tende solitamente a rifiutare ogni tipo di immagine, anche se spesso ritiene di avere un bagaglio suo di immagini che considera pure e non oggetto di idolatria. La forma più evidente di iconoclastia è quella che si esprime attraverso la fede religiosa, che tenta di decretare se le immagini debbano esistere o meno. Il monoteismo è quel tipo di religione che tende ad accumulare il valore in un "uno" solitamente astratto; il cristianesimo ha un culto rivolto ad un "uomo" generalmente astratto. L'iconoclasta cristiano è generalmente l'idolatra che possiamo accomunare al monoteismo rivolto al feticismo della merce che distrugge tutti gli altri beni.

### 2.3 Conclusione

Come dicevo nell'introduzione, Mitchell ha dimostrato un certo coraggio nell'attribuire il titolo *Iconology* al suo saggio. L'autore intendeva prendere l'iconologia e stravolgerla per metterla in comunicazione con elementi meno ancorati a dinamiche di esatta corrispondenza tra rappresentazione e significato. Il testo di Mitchell però, a tutti gli effetti, viene spesso richiamato per il suo approccio triadico, la sua comparazione tra *image*, *text* e *ideology*.

Dai più la sua opera viene elogiata per il dettagliato impegno nella comparazione tra *image* e *text* e non è vista come fondante di una nuova iconologia. Robert Morris, che ne ricalca la struttura nel suo saggio *Words and Images in Modernism and Postmodernism*<sup>107</sup>, parla di Mitchell come di colui che «has investigated the image-language conflict with great insight»<sup>108</sup> e poco oltre ribadisce che «is a good working example of the entanglement of the verbal and the imaginistic»<sup>109</sup>. Anche il già citato Lee Brown non

---

<sup>107</sup> ROBERT MORRIS, *Words and Images in Modernism and Postmodernism*, in "Critical Inquiry" 15.2 (1989), pp. 337-347

<sup>108</sup> Ivi, p. 338

<sup>109</sup> Ibidem.

prende nemmeno in considerazione il fatto che il testo abbia come scopo l'iconologia e afferma che il libro induce alla riflessione e «its subject is, broadly, the contrast between imagery and language, more specifically, the picture/text (P/T) contrast»<sup>110</sup>. Solo successivamente e quasi superficialmente informa il lettore che il progetto di Mitchell «moves rather shakily from an attempt to provide an analysis of the distinction between imagery and texts to an argument that we need a new kind of study of the cultural bases of our valuation of imagery and text»<sup>111</sup>. Anche Rudolf Arnheim, nella quarta di copertina da lui redatta sostiene che Mitchell esplora la natura delle immagini comparandole alle parole o, più precisamente, guardando a queste dalla prospettiva del linguaggio verbale.

Vent'anni dopo un altro studioso che ha ripreso in mano il lavoro iconologico di Mitchell è stato Hans Belting. In un saggio intitolato *Image, Medium, Body: A New Approach*<sup>112</sup> Belting ricalca almeno in parte le orme di Mitchell dicendo che lo scrittore americano aveva spiegato i compiti dell'iconologia tramite la triade: *Image, Text, Ideology*. L'intento di Belting è ora quello di riproporre un'altra triade basata invece sul rapporto tra *Image, Medium, Body* non nell'intento di invalidare il percorso di Mitchell, ma per cogliere il significato delle immagini attraverso un (diverso) ampio spettro.

È curioso come anche Belting dichiari che il significato delle immagini diventi accessibile prendendo in considerazione altri elementi non iconici come, in questo caso, il medium e il corpo<sup>113</sup>. Sembra che Belting abbia assimilato la lezione di Mitchell e voglia metterla in pratica sperimentando altri ambiti. È sicuramente un fatto noto che Mitchell ha trattato diffusamente il tema del *medium* e che, a parte la sua considerazione che tutti i media sono "*mixed media*", il motivo del *medium*, per diversi aspetti, sembra diventare un tropo, che non ha più il suo significato di "supporto", ma è un qualcosa di più che sta, propriamente, nel mezzo. E ciò che sta nel mezzo, per Mitchell, è soggetto a "indisciplina" e, per il suo metodo, è carico di prospettive di analisi. Molto spesso nella lettu-

---

<sup>110</sup> BROWN, Reviewed...cit., p. 211.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> HANS BELTING, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, in "Critical Inquiry" 31.2 (2005), pp. 302-319.

<sup>113</sup> Ivi, p. 302.

ra dei testi di Mitchell mi sono imbattuta in questa sensazione, cioè che il *medium* perdesse il suo significato originario andando ad assumerne uno nuovo e carico di altre responsabilità. Lo stare nel "mezzo" di cui parlo diviene così un metodo di analisi sociale e politico, ad esempio. Sto pensando alle sue analisi sulla razza, contenute in *Seeing Through Race*, oppure a quelle relative all'11 settembre, in *Cloning Terror*. Due temi sicuramente molto difficili da affrontare e, per certi versi, anche da comprendere, ma Mitchell attua una sorta di traslazione: prende il tema (che sicuramente ha già avuto diverse analisi disciplinari e politiche) e lo trasla nel mezzo, come se il tema stesso diventasse il *medium*; poi, come nel caso dell'11 settembre, prende un fenomeno da un'altra disciplina o un evento che abbia delle caratteristiche comuni e, per fornire una spiegazione di questo, appoggiandosi all'evento o fenomeno "metaforico". La sua analisi della Guerra al Terrore, che viene paragonata alle malattie autoimmuni, ha dato una spiegazione della nascita del terrore ma soprattutto una possibile soluzione, basandola sulla strategia delle malattie autoimmuni. Inoltre, in un tema come la razza, si può dire che noi abbiamo un'"immagine della razza" (abbiamo un'idea) e questa immagine è come un *medium*, poiché essendo per Mitchell il luogo dove le immagini vivono, essendo un *environment*, è analizzando il *medium*, cioè l'ambiente in cui le immagini/l'immagine della razza vivono che possiamo comprenderne il significato.

Ritornando a Belting, egli è stato inoltre il primo che ha sottolineato la dualità delle parole *image* e *picture*<sup>114</sup>, inesistente nella lingua tedesca, sottolineando che, per quanto la distinzione sembri sottile, connette invece le «mental images and physical artifacts to one another»<sup>115</sup>. In ogni caso Belting dice che, vent'anni dopo la prima formulazione di Mitchell, si ha bisogno urgente di una nuova iconologia, poiché la nostra società è esposta notevolmente, come mai prima, al potere dei *Mass-media* e le immagini, ormai, soffrono una notevole abbondanza di concezioni differenti e, anche, contraddittorie<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> La prima distinzione che Mitchell argomenta tra *picture* e *image* risale effettivamente al 2007.

<sup>115</sup> BELTING, *Image...cit.*, p. 303.

<sup>116</sup> Ivi, p. 304.

### 3. Picture Theory

In questo secondo capitolo intendo analizzare la *Picture Theory* pubblicata nel 1994. *Picture Theory* è una collezione di saggi il cui tema è la natura e il ruolo della rappresentazione, «a collection of snapshots of specific problems indigenous to representation, addressed on particular occasions, at a definite historical moment that I have called the end of postmodernism, the era of the "Pictorial Turn"»<sup>117</sup>.

È una miscellanea piuttosto varia per l'ampiezza degli argomenti e anche per la complessità dei temi trattati. Willard Bohn, in una sua recensione, lo definisce come un volume che «ranges so widely that it is impossible to do justice to the variety and the complexity of his arguments (which conducted with enviable mastery)»<sup>118</sup>.

Per Rudolf Arnheim è «a chronicle of a cultural period dominated by visual imagery»<sup>119</sup> e partendo dal *pictorial turn*, affronta poi anche le *metapictures*, la comparazione e l'ekphrasis.

Tale varietà di argomenti potrebbe essere un possibile deterrente a una analisi; lo spirito con cui la propongo è quello di fornire un *excursus* dei passaggi teorici fondamentali e dei punti nodali necessari per una comprensione generale.

Il primo capitolo di *Picture Theory*, intitolato *Pictorial Turn*<sup>120</sup>, è una tappa fondamentale del percorso di Mitchell e, probabilmente, è anche la sua formulazione teorica più nota. Posto all'inizio del testo, il saggio così intitolato, sembra voler aprire il campo alla trattazione dell'immagine nella sua "purezza" dal momento che, in *Iconology*, l'autore aveva lasciato intendere che un successivo intervento avrebbe colmato lacune e trattato temi che in *Iconology* avevano dovuto soccombere di fronte all'importanza della relazione tra *image* e *text*.

---

<sup>117</sup> MITCHELL, *Picture Theory*...cit., p. 411.

<sup>118</sup> WILLARD BOHN, *Picture Theory: Essay on Verbal and Visual Representation (Review)*, in "The Comparantist" 20 (1996), pp. 200-202.

<sup>119</sup> RUDOLF ARNHEIM, *Picture Theory: Essay on Verbal and Visual Representation (Review)*, in "Leonardo" 28.1 (1995), pp. 75-76.

<sup>120</sup> Il primo capitolo di *Picture Theory* è anche il titolo della già citata raccolta di saggi curata da Michele Cometa e Valeria Cammarata dove è inserita la traduzione del capitolo stesso.

Mitchell stesso nell'introduzione al testo afferma che è un «sequel and companion»<sup>121</sup> di *Iconology*, orientato nel «continuing mediation on the relations of word and image»<sup>122</sup>.

Egli introduce il *pictorial turn* come una possibile soluzione a un problema disciplinare, in quanto: «identificherei lo statuto filosofico del *pictorial turn* con il pensiero di Ludwig Wittgenstein<sup>123</sup>, e in modo particolare con l'apparente paradosso di una carriera filosofica che inizia con una teoria dell'immagine (*picture theory*) e termina con la comparsa di una sorta di iconoclastica, una critica del fare immagine che lo portò a rinunciare al suo precedente pittorialismo e ad affermare che "un'immagine ci teneva prigionieri"»<sup>124</sup>. Wittgenstein, ancora una volta, diventa protagonista e ispiratore di Mitchell, il quale sembra voler paragonare la propria indagine a quella del suo predecessore (intitolando il suo libro proprio *Picture Theory*), riprendendo in qualche modo ciò che non aveva avuto adeguata conclusione.

Il *pictorial turn* (la svolta pittorica) ha un altro precedente ed è il *linguistic turn* di Richard Rorty. «Richard Rorty ha descritto la storia della filosofia come una serie di *svolte* in cui "emerge un nuovo gruppo di problemi, e i vecchi cominciano a svanire": "L'immagine secondo cui la filosofia antica e medievale si occupava di *cose*, quella dal XVII al XIX secolo di *idee*, e l'illuminato panorama filosofico contemporaneo di *parole* è considerevolmente plausibile"»<sup>125</sup>. Mitchell cita Rorty e ritiene la sua intuizione sulla storia un buon approdo per considerare il notevole aumento di importanza della *visual culture*. Le immagini, quelle in grado di imprigionare il discorso sul linguaggio, sono quelle che Rorty aveva identificato nelle metafore visive, il problema in grado di generare «ansia» verso la rappresentazione visuale, comportano il «bisogno di difendere il

---

<sup>121</sup> MITCHELL, *Picture Theory...*cit., p.4.

<sup>122</sup> FREDERICK N. BOHRER, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation (Review)*, in "The Art Bulletin" 79.3 (1997), pp. 559-561.

<sup>123</sup> Ancora una volta Ludwig Wittgenstein appare come "appoggio" da cui iniziare la sua trattazione e il testo a cui si riferisce Mitchell è *Ricerche Filosofiche*. Per approfondire il concetto delle immagini in Wittgenstein, Mitchell segnala il suo saggio *Wittgenstein's Imagery and What it Tells us*, in "New Literary History" 19 (1988), p. 361-370.

<sup>124</sup> MITCHELL, *Pictorial Turn...*cit., p. 80.

<sup>125</sup> Ivi, p. 79.



*nostro parlare dal visivo»* e che per Mitchell sono «un segno evidente dell'incipiente *pictorial turn*»<sup>126</sup>.

Le immagini dunque, sotto forma di metafore, generano un senso di inadeguatezza che difficilmente potrà essere colmato attraverso una teoria del linguaggio o ponendo il problema dal punto di vista del *Linguistic Turn*.

Mitchell sostiene allora che «alla *svolta linguistica* di Richard Rorty, insomma, stava seguendo un altro mutamento, questa volta verso la raffigurazione [*pictures*], le immagini e i segni iconici attraverso i media. Alla mia idea sono state successivamente date altre elaborazioni- dalla *svolta iconica* di Gottfried Boehm alla *svolta visuale* della recentissima proto-disciplina chiamata *cultura visuale* (o *studi visuali*)»<sup>127</sup>.

Oltre che in Wittgenstein, Mitchell vede le premesse della svolta pittorica anche nella semiotica di Charles Sanders Peirce e ne *I linguaggi dell'arte* di Nelson Goodman che esplorano i codici non linguistici e «non assumono il linguaggio a paradigma di significato»<sup>128</sup>.

È vero che il fondamento del *pictorial turn* è la constatazione di trovarsi di fronte a una predominanza del visivo ma, come Mitchell fa notare, la questione non si ferma qui; la rappresentazione visiva è il campo di battaglia e il disagio che va preso in considerazione. Molto spesso si dimentica infatti che il *pictorial turn* non è la soluzione al problema della rappresentazione contemporanea, ma è esso stesso il problema e la fonte di ansia data dalle immagini.

Oltre a questa premessa, è fondamentale la constatazione che le immagini avrebbero sempre vissuto ai margini (anche nei libri) e sarebbero state spesso screditate o, di contro, onorate.

Il *pictorial turn*, dicevamo, è un problema, è un modo nuovo di porre la questione delle immagini e ha a che fare con la paura delle immagini. L'ansia che le immagini generano è direttamente collegata al loro potere e alla convinzione che possano in qualche modo prendere vita e avere potere su di noi. «Idolatria, iconofobia, iconoclastia non sono fe-

---

<sup>126</sup> Ivi, p. 67.

<sup>127</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre ad oggi*, 2011, tr. it Lucca, La Casa Usher, 2012, p. 85.

<sup>128</sup> MITCHELL, *Pictorial Turn...cit.*, p. 80.

nomeni unicamente *postmoderni*. Ciò che è specifico del nostro tempo è proprio questo paradosso. L'idea di un *pictorial turn*, di una cultura totalmente dominata dalle immagini, è diventata adesso una possibilità tecnica su scala globale»<sup>129</sup>.

È vero ciò che afferma Mitchell dal momento che è normale chiedersi come mai, proprio ora, si stia parlando di svolta pittorica. Anche in altri tempi meno recenti la preponderanza del visuale nella società è stata di un certo rilievo, ma la risposta di Mitchell è motivata dal risvolto globale di questo recente *turn*<sup>130</sup>. La globalizzazione della visione e della visualità, l'oggettivizzazione del *Villaggio Globale* di Marshall McLuhan<sup>131</sup> (nella società della trasmissione delle informazioni su apparecchi video<sup>132</sup>) sono i caratteri

---

<sup>129</sup> Ivi, p. 83.

<sup>130</sup> Sempre nello stesso saggio Mitchell afferma che il *pictorial turn* (attuale) non è l'unico nella storia dell'umanità ma che si sono succeduti diversi *pictorial turns*, diverse epoche in cui l'immagine era preponderante nella vita delle società e dei singoli.

<sup>131</sup> Per McLuhan il futuro è quello del sensorio esteso o del "sistema nervoso globale" dato dalla tecnologia digitale in grado di inglobare il tutto in una ipotetica unione delle estensioni e del *medium* che hanno raggiunto proporzioni enormi: cfr. MARSHALL MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, 1964, tr. it Milano, Saggiatore, 2015.

<sup>132</sup> Di recente gli studi sui *media* stanno subendo un nuovo rimaneggiamento determinato dal notevole e rapido cambiamento che rende evidentemente necessario interrogarsi nuovamente su di essi. Esiste una consistente tradizione e storia dei *media*, che in qualità di mezzi hanno da sempre fatto parte della vita dell'uomo (per una esauriente tradizione si rimanda al capitolo *Immagini, media, dispositivi* in ANDREA PINOTTI, ANTONIO SOMAINI, *Cultura visuale...cit.*), oggi la loro interazione con noi e con il nostro corpo pone le basi per la riflessione non solo sui *media* come estensione del corpo umano, ma come corpo stesso in cui l'umano diviene un prodotto della tecnologia. Il Professor Richard Cavell dell'Università di Amsterdam, ha a tal proposito pubblicato nel 2016 il saggio *Remediating McLuhan*. Il "ri-mediare" McLuhan ha a che fare con la sua teoria dove "*the medium is the message*" che va rivisitata alla luce della "situazione tecnologica" contemporanea definita post-mediale: cfr. RICHARD CAVELL, *Remediating McLuhan*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.

che hanno reso il *pictorial turn* un problema impellente<sup>133</sup>. «La CNN ci ha mostrato che una popolazione presumibilmente vigile e colta (per esempio l'elettorato americano) può assistere alla distruzione di massa di una nazione araba come se fosse niente di più che uno spettacolare melodramma televisivo, arricchito da una narrazione elementare che vede il bene trionfare sul male, e da una rapida perdita della memoria pubblica»<sup>134</sup>.

Il paradosso di questa affermazione di Mitchell conferma un altro elemento che è vivo nel *pictorial turn*: la spettatorialità. L'essere spettatori è una "pratica" che può essere letta o interpretata e ha importanza nel nostro rapporto con la visualità tanto quanto la comprensione dell'opera d'arte. La "lettura" dell'opera d'arte passa anche dallo stato psicologico dello spettatore e da altri fattori. Lo spettatore alfabetizzato ha una lettura diversa da quella di uno non alfabetizzato e l'alfabetizzazione è un fatto non solo testuale. Su questo aspetto Mitchell cita *Le tecniche dell'osservatore* di Jonathan Crary poiché «il testo di Crary illustra alcune difficoltà croniche nella nozione stessa di spettatorialità storicizzante e teorizzante, mostrando semplicemente quanto sia difficile sfuggire alla speculazione totalizzante di Panofsky» e soprattutto è «consapevole del fatto che i concetti di *osservatore* e di *storia della visione* sono pregni di profonde questioni teoriche: potrebbe, in effetti, non esserci alcun "osservatore del diciannovesimo secolo", ma solo l' "effetto prodotto da un sistema irriducibilmente eterogeneo di rapporti discorsivi, so-

---

<sup>133</sup> Esiste una connessione tra la retorica di arte e non-arte e quella dell'impero e della colonizzazione. La constatazione dell'arte (e dell'oggetto in generale) come una categoria separata nel "mondo delle cose", è una dinamica, secondo Mitchell, emersa dall'incontro con il colonialismo. L'estetica, come scienza dell'arte, avrebbe la funzione di separare gli oggetti redenti da quelli dannati, nella convinzione che la modernità, la religione e la morale possano rendere gli oggetti "buoni", perché evoluti e in grado di giudicare quelli "cattivi", perché primitivi. L'età dell'Imperialismo è finita ed è proprio ora il momento di parlare dell'impero. Oggi viviamo, invece, nell'era della virtualità immateriale, del cyberspazio. La fine dell'imperialismo, dominato dagli oggetti, coincide con l'inizio dell'immaterialità e del mondo globalizzato, dove il fulcro non è più la creazione di oggetti ma la libera circolazione di informazioni. Eppure c'è una sorta di nostalgia per l'età dell'impero e per gli oggetti, che si esplica in forme compensatorie come i film e gli studi accademici. La nuova oggettualità, secondo Mitchell (*What do Pictures Want?...cit.*, p. 154), è «a return to fundamental theoretical reflection on the constitution of material objects, as if our virtual age were compelling us to start all over with the ontology of things». L'impero è un nome che sta ad indicare il dominio totale delle cose e delle persone, è l'utopica ossessione di unificare le genti con la dominazione. Gli oggetti fanno parte dell'ambiente, del paesaggio dell'impero e stanno sullo sfondo.

<sup>134</sup> MITCHELL, *Pictorial Turn...cit.*, p. 84.

ciali, tecnologici e istituzionali"»<sup>135</sup>. Il punto focale è il passaggio dal diciottesimo al diciannovesimo secolo segnato dalla deroga della *camera obscura*; lo spettatore da oggettivo diventa soggettivo e la storia della visione è sempre stata storia di astrazione.

Parlare di *pictorial turn* significa interrogare sia il testo di Crary che la visualità di Panofsky, due termini di passaggio fondamentali. Anche se «non è ancora chiaro se una versione rivisitata dell'iconologia di Panofsky sia il modo migliore per rispondere alla questione. Gli stessi significati originari della parola *iconologia* sollevano il problema. Da un lato, ci viene promessa una scienza discorsiva delle immagini, un dominio del logos sull'icona; dall'altro lato, immagini persistenti e somiglianze si insinuano nel discorso, portandolo all'interno di "immagini del mondo" e "visioni del mondo" totalizzanti. L'icona dell'iconologia è simile a una memoria repressa che continua a ripresentarsi come un sintomo incontrollato».<sup>136</sup>

Ancora una volta<sup>137</sup> Mitchell esprime il tentativo di un'*iconografia* diversa dal senso tradizionale, dove le immagini sono paradigmi di significato di se stesse. La rinuncia a un metalinguaggio in grado di spiegarle in maniera univoca è elemento centrale nella teoria di Mitchell che vuole «abbandonare la speranza di una teoria scientifica e di rappresentare l'incontro tra l'*icona* e il *logos* in temi quali il *paragone* tra pittura e letteratura e la trattazione delle *arti sorelle*»<sup>138</sup>.

### 3.1 Le metapictures

La *picture theory* di Mitchell prende avvio con il concetto di *metapicture*, che si riferisce alle immagini che rappresentano se stesse o altre immagini<sup>139</sup>; questa "auto-referenza" (*self-reference*) è il tema che unisce le caratteristiche dell'arte moderna che appaio-

---

<sup>135</sup> Ivi, p. 89.

<sup>136</sup> Ivi, p. 94.

<sup>137</sup> Già in *Iconology* aveva espresso la volontà di andare oltre l'iconologia tradizionale per indagare l'immagine in modo più ampio e da diverse prospettive.

<sup>138</sup> MITCHELL, *Pictorial Turn...cit.*, p. 95.

<sup>139</sup> Cfr. VICTOR STOICHITA, *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998. È il fenomeno della *Mise en Abyeme* (letteralmente, "messa in abisso") e sta ad indicare un'immagine che ne contiene un'altra. Stoichita nel primo capitolo del suo saggio (*Aperture*, p. 15) descrive come questo fenomeno sia nato attorno al 1550 e segni la nascita della pittura moderna. Queste immagini venivano chiamate erroneamente "nature morte invertite", ma sono veri e propri "oggetti teorici" che hanno per soggetto l'immagine.

no opposte<sup>140</sup>. Riguarda le *pictures about pictures* ed è un tentativo di indagare in che cosa le immagini possano avere un loro metalinguaggio tramite le "immagini delle immagini". Le *metapictures* non sono altro che immagini che hanno al loro interno altre immagini, immagini che "raccontano" altre immagini; questa sorta di contenuto nel contenuto, secondo Mitchell, può aiutare a porre le basi di un discorso metalinguistico sulle immagini. «I want to experiment with the notion that pictures might be capable of reflection on themselves, capable of providing a second order discourse that tells us - or at least shows us- something about pictures. My procedure will be ekphrastic»<sup>141</sup>. Per fare questo non si affida a *masterpieces* della storia dell'arte ma si serve di «cartoons, posters, newspaper material. It refers to art mostly in the marginal sense of minimalism or of more literary paintings, such as Magritte's»<sup>142</sup>. Inizialmente prende ad esempio tre immagini: *The Spiral* di Saul Steinberg, *Egyptian Life Class* di Alain e *The Duck-Rabbit* di Joseph Jastrow. L'immagine di Saul Steinberg rappresenta un uomo che disegna; dal suo stesso tratto si sviluppa una spirale che finisce per inglobare lui stesso. Steinberg dà un'interpretazione della sua immagine come espressione del sublime e terrificante effetto di un'arte *self-reflexive*. La sua immagine è una *metapicture*, un'immagine *self-referential* e «it is quite strictly and formally a drawing that is about "itself"»<sup>143</sup>. L'elemento caratterizzante chiamato in causa è la dinamica *inside-outside*, tra un primo e un secondo ordine di rappresentazione, a proposito dei quali, un'immagine fatta di livelli concentrici richiede una stabilizzazione. «The spiral form constructs an inside-outside structure that is continuous, without breaks or demarcations or duplications. It is a meta picture in a strict or formal sense, a picture about itself, a picture that refers to its own making»<sup>144</sup>. La seconda immagine è *Egyptian Life Class* di Alain, apparsa nel 1955 sul "New Yorker"; l'immagine rappresenta una classe impegnata nel disegno dal vero, il nudo posa

---

<sup>140</sup> Probabilmente Mitchell ha tratto ispirazione e si riferisce a quelli che avevano partecipato all'esibizione "Art about Art" del 1978 al Whitney Museum di New York e per i quali questa affermazione non appariva assolutamente nuova. Spazia dall'arte antica ad Andy Warhol alle parole di Leo Steinberg che dice che tutta l'art è infestata da altra arte.

<sup>141</sup> MITCHELL, *Picture Theory...*cit., p. 38.

<sup>142</sup> ARNHEIM, *Picture Theory...*cit., p. 75.

<sup>143</sup> MITCHELL, *Picture Theory...*cit., p. 41.

<sup>144</sup> Ivi, p. 42.

nella posizione classica delle figure egiziane. Si tratta di un classico problema di raffigurazione della realtà. La stessa immagine era stata utilizzata da Ernst Gombrich<sup>145</sup> in apertura del suo *Arte e Illusione* e stava a esemplificare il "riddle of style" della storia dell'arte, cioè il diverso modo di rappresentare in diverse epoche della storia<sup>146</sup>. Per Gombrich ci sono due letture attribuibili a questa immagine; la prima (per lui esatta) enfatizza la qualità "primitiva" dei disegni egiziani come emblema del progresso della raffigurazione e come caratteristica peculiare della loro rappresentazione. La caratteristica di evoluzione della rappresentazione si replica in ognuno di noi; fin da bambini vediamo una progressione dalla semplice rappresentazione di figure basiche alla volontà di rappresentare qualcosa che somigli alla realtà.

La seconda interpretazione si basa su di noi e sulle convenzioni che noi attribuiamo alla rappresentazioni degli egiziani, «our "dynamic" and "progressive" exploration of "nature" in the "lifeclass" is revealed by Alain to be as deeply entrenched in sameness and repetition as were the painting of the Egyptians»<sup>147</sup>.

Il terzo esempio vuole illustrare la coesistenza di contrari o di diverse letture nella stessa immagine. Si può trovare la multistabilità dell'immagine in *Duck-Rabbit* di Jastrow. L'effetto *peek-a-boo* di queste immagini, caratterizzato dall'incontro di contrari, come figura e sfondo, tempo e spazio, soggetto e oggetto, è spesso legato a riti di passaggio e a situazioni limite. L'immagine *duck-rabbit* è un'ipericona che alletta la mente e la mette in difficoltà; il "gioco" è stabilizzare una delle due immagini nella mente. Questa immagine rivela la presenza di un *mind's eye* che interpreta le immagini e riesce a evidenziarne diversi aspetti grafici, «the bodily eye simply transmits information: "the image on the retina does not change", and the identity of the observer, his "difference" from other viewers, is located in the mental eye: "physical eyes see alike, but...mental eyes reflect their own»<sup>148</sup>.

---

<sup>145</sup> ERNST GOMBRICH, *Arte e illusione*, 1959, tr. it New York, Phaidon, p. 14.

<sup>146</sup> «For Gombrich, Alain's cartoon "hints that they (the Egyptians) perceived nature in a different way" or, even more fundamentally, that they did not see nature at all, but merely copied the same formulas they already knew: "We have often looked back to the Egyptians", says Gombrich "and their method of representing in a picture all they knew rather than all that saw». (p.3).

<sup>147</sup> GOMBRICH, *Arte e Illusione...cit.*, p. 45.

<sup>148</sup> Ivi, p. 51.

Il gruppo di queste tre immagini serve per fissare altrettante tipologie di *metapicture*: in Steinberg l'immagine rappresenta se stessa, in Alain rappresenta le immagini come una classe e, infine, in Jastrow, la referenza dell'immagine dipende dalla natura della rappresentazione. La *metapicture* è essenzialmente una *picture* che, secondo Mitchell, non possiamo in alcun modo "addomesticare"; è un qualcosa di intrinsecamente primitivo. La relazione tra *image* e *picture* è lontana da una possibile soluzione e anche nell'analisi della *metapicture* si realizza l'effetto, ben descritto da Frederick Bohrer, che «these images concretize the shifting, infinite relations of words and pictures. Their indeterminacy figures the incommensurability of visual-verbal representation. They literally *picture* theory»<sup>149</sup>. Successivamente, lo stesso Bohrer, si chiede quale sia la teoria che queste immagini rappresentano ed evidenzia come Mitchell offra diverse definizioni. La prima definisce le *metapictures* come un genere<sup>150</sup> che «leads one to conceive of a metapicture as a combination of formal and contextual features»<sup>151</sup>. La seconda, al contrario, evidenzia come la metapicture «is not a sub-genre within the fine arts but a fundamental potentiality inherent in pictorial representation as such»<sup>152</sup>. Attraverso questa affermazione, dice Bohrer, è naturale pensare che le *metapictures* non abbiano particolari caratteristiche in quanto, se tutte le immagini sono passibili di essere *metapictures*, sono allora *pictures* a tutti gli effetti<sup>153</sup>.

Per Mitchell esiste una *metapicture* che è in grado di sommare tutte queste caratteristiche: il quadro di Velázquez, *Las Meninas*. Quest'opera equivoca sull'autoreferenza dell'immagine in senso stretto (come Steinberg) e su un'autoreferenza più generica (come Alain). Mitchell la definisce come un «encyclopedic labyrinth of pictorial self-referen-

---

<sup>149</sup> BOHRER, *Picture...cit.*, p. 560.

<sup>150</sup> «Pictorial self reference [the primary characteristic of the metapicture] is ...not exclusively a formal, internal feature that distinguishes some pictures, but a pragmatic, functional feature, a matter of use and context» in MITCHELL, *Pictorial...cit.*, p. 56-57

<sup>151</sup> BOHRER, *Picture...cit.*, p. 560.

<sup>152</sup> MITCHELL, *Picture...cit.*, p. 82. Questa affermazione, secondo Bohrer, riporta alla precedente affermazione di Mitchell che l'immagine che si riferisce alla natura delle immagini è una metapicture.

<sup>153</sup> BOHRER, *Picture...cit.*, p. 560 e continua affermando che «thus and undistinguished French salon painting is presumably also a meta picture, at least when it is taken (as in a course lecture or scholarly publication) to illuminate academic norms of artistic production. It too refers to other pictures, as well as the nature and conventions of picturing».

ce, representing the interplay between the beholder, the producer, and the object or model of representation as a complex cycle of exchanges and substitutions»<sup>154</sup>. L'opera di Velázquez ha la capacità di esemplificare l'essenza della *metapicture* nella sua maniera più completa, complessa e articolata alla stregua in cui, al contrario, l'immagine *duck-rabbit* la esemplifica in modo più scarno e semplice.

L'auto-referenzialità di *Las Meninas* è rivolta alla rappresentazione della stessa, che implica un discorso istituzionale su quel tipo di rappresentazione di cui è emblema e che ammicca allo spettatore. Lo spettatore è sollecitato da tre aspetti che interagiscono all'interno dell'opera e sono: lo spazio occupato dal pittore che lavora sulla tela, le figure che probabilmente sono riflesse nello specchio e che sono in posa per il pittore e, infine, l'osservatore.

Anche Mitchell, però, come altri critici e filosofi (come Leo Steinberg, Svetlana Alpers e altri)<sup>155</sup> offre un'interpretazione errata di quest'opera controversa; il restauro avvenuto nel 1984 ha messo in evidenza, infatti, come l'intento del pittore non fosse quello di produrre una *metapicture* e che il quadro è frutto di un rimaneggiamento successivo dovuto alla nascita dell'erede al trono maschio<sup>156</sup>.

Un altro esempio di *metapictures* sono le *talking metapictures*, cioè *metapictures* in qualche modo connesse al linguaggio. L'esempio preso in causa da Mitchell è *Les trahison des images* di René Magritte, «the self-reflexivity of this picture depends, in fact, upon its introjection of language inside the frame»<sup>157</sup>. Il "ceci" di *Ceci n'est pas une pipe* si riferisce alla pipa rappresentata, ma si può anche riferire alla sequenza di parole o a tutto l'insieme di parole e immagine.

Questa, dice Mitchell, è una *metapicture* parlante della relazione tra parola e immagine, «both the way we speak of pictures and the way pictures "speak" to us»<sup>158</sup>. La frase con-

---

<sup>154</sup> MITCHELL, *Picture...cit.*, p. 58.

<sup>155</sup> Cfr. ALESSANDRO NOVA, *Las Meninas. Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Milano, Il Saggiatore, 1997.

<sup>156</sup> MANUELA MENA MARQUÉS, *La restauración de «Las Meninas» de Velázquez*, in "Boletín del Museo del Prado" 5 (1984), pp. 87-107. In <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin> (ultimo accesso 15/02/2019).

<sup>157</sup> MITCHELL, *Picture...cit.*, p. 65.

<sup>158</sup> Ivi, p. 66.



tenuta è letteralmente vera, ma figurativamente falsa, cosa che ci spinge ad interrogarci sulla limitatezza del linguaggio, se questo fosse solo letterale.

La pipa di Magritte chiama in causa ancora le infinite relazioni che esistono tra immagine e parola. In questa *metapicture*, come in ogni altra, bastano due letture differenti per produrre infinite relazioni. In questo caso la relazione della pipa è di terzo tipo di rappresentazione poiché non solo la parola e l'immagine si contraddicono, ma è come se entrambe «begin to shimmer and shift in the composition, as if the image could speak and the words were on display»<sup>159</sup>. Per Mitchell il problema che sussiste nell'immagine di Magritte è domandarsi in che modo possa essere trovato un "ambiente" comune. La rappresentazione è completa: c'è un'immagine e una parola, ma è emblematica nel "mostrare" ciò che non può essere mostrato e letto; è una sorta di *gap* in cui questa immagine incorre. Mitchell chiama in causa le parole di Foucault<sup>160</sup> nel suo commentario all'immagine di Magritte: «On the page of an illustrated book, we seldom pay attention to the small space running above the words and below the drawings, forever serving them as a common frontier. It is there, on these few millimeters of white, the calm sand of the page, that are established all the relations of designation, nomination, description, classification»<sup>161</sup>.

Mitchell è consapevole del fatto che lo studio delle *metapictures* non sia un problema rilevante per la storia dell'arte, ma appartiene comunque a un campo più ampio e riguarda l'iconologia. Anche in questo caso, la sua definizione incontra il disappunto di Bohrer il quale, a ragione, nota come la *metapicture*, nella sua più ampia definizione, non sia poi così distante dagli interessi della storia dell'arte. Infatti «while Mitchell's concept of art historical methodology may well serve a functional purpose as a contrast to the polyvalent analysis he recommends, it does not clearly corresponds to the current state of art historiography. Yet while Mitchell is clearly familiar with major academic figure whose works embody this sort of awareness (he mentions Svetlana Alpers, Michael Ba-

---

<sup>159</sup> Ivi, p. 68.

<sup>160</sup> Il testo a cui si riferisce Mitchell è: MICHAEL FOUCAULT, *This is not a Pipe*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. 28.

<sup>161</sup> MITCHELL, *Picture Theory...cit.*, p. 69.

xandall, and Leo Steinberg, among others), he relegates them exclusively to a long, puzzling footnote»<sup>162</sup>.

Mitchell stesso si chiede allora che cosa siano in grado di evidenziare le *metapictures*; la risposta non è positiva poiché esse mettono in evidenza, ancora una volta, l'impossibilità di un metalinguaggio e di un «second order representation that stands free of its first target»<sup>163</sup>. Ancora una volta sembra che Mitchell stia tornando a ricalcare il discorso di *Iconology* e si teme che questa considerazione possa presentare esempi ripetibili. Lui stesso dice che è suggestiva la tentazione di pensare al conflitto tra immagini e parole come un *a priori*, come aveva affermato Gilles Deleuze<sup>164</sup>.

La tendenza a pensare ciò è alimentato ulteriormente, secondo Mitchell, dalla tradizione del metodo comparativo. La comparazione interartistica ha sempre cercato le estensioni utili a trovare punti di incontro tra le discipline chiamate in causa dal momento che, come già visto in *Iconology*, la tradizione delle *sister arts* è sempre stata presa a modello di indagine. Data questa tradizione è inevitabile, afferma Mitchell, pensare che la comparazione interartistica sia una possibile, o forse la più probabile, soluzione al problema dell'*image/text*. «Comparison is the ideal trope for figuring "action at a distance" between different systems»<sup>165</sup>.

Mitchell non apprezza il metodo comparativo e afferma che questo soffre la comparazione stessa e porta all'inabilità di fare qualunque cosa, se non confermare ciò che la comparazione ci ha portato dal passato, cioè ciò che il metodo ha stabilito e dal quale diventa difficile districarsi<sup>166</sup>. Questo è uno dei temi preferiti da Mitchell che, come evidenzia Bohn, punta a sottolineare «the futility of interartistic comparison, which presumes the arts in any given period share certain characteristics, certain formal

---

<sup>162</sup> BOHRER, *Picture...cit.*, p. 560.

<sup>163</sup> MITCHELL, *Picture Theory...cit.*, p. 83.

<sup>164</sup> GILLES DELEUZE, *Foucault*, 1986, tr. it. Napoli, Orthotes, 2018, p. 80.

<sup>165</sup> MITCHELL, *Picture Theory...cit.*, p. 85.

<sup>166</sup> In un saggio intitolato *Why comparisons are odious?* pubblicato in *World Literature Today* (1996), Mitchell si esprime a proposito del metodo comparativo prendendo spunto dal *meeting* dell'American Comparative Literature Association (1994) il cui titolo provocatorio era: *Comparing Theories, Theorizing Comparison*.

analogies»<sup>167</sup>. Lo stesso Bohn continua affermando che ciò che infastidisce Mitchell è il livello di astrazione che la comparazione interartistica inevitabilmente comporta e che permette ai critici di giungere a conclusioni superficiali, oltre a considerarla inutile nell'analisi interartistica<sup>168</sup>, dal momento che è ricorsiva nel proporre analogie e differenze che interferiscono con analisi più profonde.

Una lezione in questo senso (oltre una sterile comparazione) viene data proprio dai testi poetici di William Blake, analizzati da Mitchell all'inizio della sua carriera. Da questi testi si evince che la comparazione può essere un qualcosa di totalmente diverso da un rapporto di somiglianza e analogia<sup>169</sup>.

Collocare il *visual* e *verbal* nell'ambito dei *mixed media*<sup>170</sup>, dal momento che nessun *medium* è puro, invita invece a pensare non alla differenza esistente tra i due *media*, ma a come la loro diversità o somiglianza faccia la differenza.

Il *medium* della scrittura decostruisce l'immagine di un *medium* puro, proprio a causa della compresenza di significato letterale e figurato; anche la scrittura fisica e grafica è un incontro tra visuale e verbale, il trionfo dell'*image/text*. «The concept of the medium (visual or verbal) as a heterogeneous field of representational practices, an *image/text*, it's not recommended here for it's novelty, novelty, but for it's persistence as a theoretical tradition, it's survival as an abiding feature of poetics, rhetoric, aesthetics and semiotics»<sup>171</sup>. L'*image/text*, dunque, per Mitchell, dovrebbe essere considerata una leva che dà

---

<sup>167</sup> WILLARD BOHN, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, in "The Comparantist" 20 (1996), pp. 200-202.

<sup>168</sup> Ivi, p. 202.

<sup>169</sup> Si ricorda a tal proposito che per Mitchell l'elemento di maggior interesse nella poesia composita di Blake era proprio il fatto che *visual* e *verbal* fossero molto spesso non uniti da un rapporto di integrazione, ma l'uno era distinto dall'altro e ad ognuno spettava una funzione precisa.

<sup>170</sup> Mitchell a tal proposito afferma che «la nozione stessa di *medium* e di mediazione comporta già una mescolanza di elementi sensoriali, percettivi e semiotici. Non esistono neppure elementi puramente auditivi, tattili e olfattivi. Questa conclusione, comunque, non conduce all'impossibilità di distinguere un *medium* da un altro, anzi rende possibile una differenziazione più precisa delle mescolanze. Se tutti i *media* sono *media* misti, non lo sono allo stesso modo, non con gli stessi rapporti tra gli elementi. Per la trattazione del motivo dei *media* misti si rimanda al saggio di Mitchell *I media visivi non esistono*, in *Pictorial Turn...cit.*, p. 125.

<sup>171</sup> MITCHELL, *Picture Theory...cit.*, p. 100.

avvio all'indagine e che, più che un concetto, diventa una figura retorica al pari della *différance* di Derrida, un sito di tensione dialettica e trasformazione.

Per Mitchell «writing is thus the medium in which the interaction of image and text, pictorial and verbal expression, adumbrated in the tropes of *ut pictura theoria* and the "sisterhood" of the arts seems do be literally possible»<sup>172</sup>.

Per gli scrittori romantici, invece, non era esattamente così; c'era infatti un diverso rapporto tra image e text e, soprattutto, decretavano notevole importanza all'immaginazione. Per essi, infatti, l'immaginazione non era l'equivalente della *mental imagery*. Per scrittori come Wordsworth, Coleridge, Shelley e Keats, l'immaginazione non si limitava a essere "visualizzazione", ma era un qualcosa che aveva a che fare con il *power of consciousness*. Per Coleridge i libri sono come camere oscure fabbricate in tipografia.

Per Blake, invece, gli *image/text* sono separati e con notevole sforzo egli imposta il suo tentativo di unirle nella *composite art* che, come abbiamo detto, non costituivano, però, una il completamento dell'altra. Anzi, Blake aveva un atteggiamento maniacale nei confronti della scrittura; Mitchell riferisce come per lo scrittore la scrittura fosse ispirata dal divino. È il divino che detta i *types*, i segni grafici e tipografici, per rendere la voce visibile tramite il linguaggio. Blake ritiene, infatti, che tutti gli elementi naturali non siano soggetti a diventare linguaggio, siano tutti luoghi in cui l'immaginazione riceve e, a sua volta, dà significato.

Sembra che Blake, in questo suo essere pantextualista, si avvicini alle credenze del Medioevo, dove l'universo era considerato *in toto* come un testo scritto da Dio, ma, specifica Mitchell, per Blake il parallelo non è tra Dio e il mondo come scrittura, piuttosto tra l'immaginazione e Dio. Il *writing* è duale in quanto è sia *imaginative plenitude* che un vuoto nichilistico.

La scrittura alfabetica, per Blake, non è solo segno grafico ma è un segno carico di aspetti sensoriali; quando leggiamo dovremmo soffermarci sulla «sensuous surface of calligraphic and typographic forms»<sup>173</sup>. È una pratica che vuole spingere l'immaginazione nell'ideogrammatico regno della scrittura e «Blake wants writing that will make

---

<sup>172</sup> Ivi, p. 113.

<sup>173</sup> Ivi, p. 147.

us see with our ears and hear with our eyes because he wants to transform us into revolutionary readers, to deliver us from the notion that history is closed book to be taken in one sense»<sup>174</sup>.

Blake è, in questo senso, rivoluzionario e, al pari del *pictorial turn* di Mitchell, è come se ci proponesse un *sensuous turn*, dove la scrittura deve essere vista con le orecchie e ascoltata con gli occhi. Vuole trasformare il lettore semplice in un lettore rivoluzionario in grado di spingere la scrittura alfabetica nel regno dei valori pittorici e viceversa. Allo stesso modo di Mitchell, Blake utilizza il *medium* (la situazione di mezzo) come elemento produttivo e rende le incursioni di campo un vantaggio e un arricchimento per il lettore, al fine di renderlo più consapevole. La poesia non può tutto e per il lettore raggiungere una nuova consapevolezza richiede l'interazione di diverse capacità. Non è più tempo dell'*ut pictura poesis*; la vera innovazione sono le incursioni di campo e il ragionamento agile da un campo all'altro; il verbale e visivo appartengono a due categorie diverse, ma si è compreso<sup>175</sup> che nessuna può stare confinata nel suo ambito, senza richiedere il supporto dell'altra.

Entrambe soffrono di una certa indifferenza che non le rende complete. È quella che Mitchell chiama "*ekphrastic indifference*" ed è la consapevolezza che l'ecfrasi è impossibile e che «a verbal representation cannot represent -that is, make it present- its object in the same way a visual representation can»<sup>176</sup>, e si può riferire a un oggetto, richiamar-

---

<sup>174</sup> Ivi, p. 150

<sup>175</sup> La lunga trattazione storico-critica in *Iconology. Image, text, ideology* è servita appunto per vagliare le varie teorie e le di esse obiezioni anche alle teorie più antiche come l'*ut pictura poesis* e il *paragone*, per comprendere alla fine che le differenze esistono, ma non sono mai sufficientemente distintive.

<sup>176</sup> MITCHELL, *Picture Theory...cit.*, p. 152.

lo alla mente, ma non può portarlo visivamente davanti ai nostri occhi come la rappresentazione visiva può fare<sup>177</sup>.

Mitchell, nel capitolo successivo<sup>178</sup> alla trattazione di Blake, si dilunga sul fenomeno dell'ecfrasi, sottolineando che vi è una sorta di fenomeno che la riguarda e che si chiama "fascinazione ecfrastrica". L'ecfrasi, cioè la descrizione verbale di una rappresentazione visuale, è un fenomeno non immediato per Mitchell, che, per rendere il lettore più a proprio agio di fronte al tema, evoca una puntata di un programma radiofonico a lui caro, chiamato *Bob e Ray*.

Bob e Ray sono i due presentatori radiofonici che, da poco rientrati dalle vacanze estive, si raccontano le rispettive esperienze; Bob mostra a Ray le foto del suo viaggio e insieme commentano luoghi e avvenimenti. A un certo punto però si rendono conto che gli ascoltatori non sono presenti e non possono vedere. Bob allora esprime il suo desiderio: «I sure wish you folks aut there could see these pictures»<sup>179</sup>.

Questo episodio fornisce a Mitchell l'occasione per argomentare l'ecfrasi e la sua capacità di "colpirci" in tre modi: *l'ekphrastic indifference*, *l'ekphrastic hope*, *l'ekphrastic fear*.

*L'ekphrastic indifference* è la consapevolezza che l'ecfrasi è impossibile. Come dicevo poco prima, esiste una sorta di indifferenza tra il visuale e il verbale, le parole di un interlocutore non potranno mai portare agli occhi dell'altro interlocutore, o del lettore, la presenza visuale di ciò di cui si parla.

---

<sup>177</sup> Per Murray Krieger l'ecfrasi può essere generalizzata nello *still moment*. Krieger afferma che le arti visuali sono metafore per il fatto che danno forma alle immagini in motivi formali che "calmano" il movimento nel tempo della lingua nel raggio formale e spaziale. Le immagini sono metafore delle parole poiché attuano quello *still moment* spaziale che la parola non potrebbe fare. Per approfondire le tesi del Professor Murray Krieger, docente di critica e teoria letteraria all'Università della California, si segnala, tra gli altri: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimora, The JHU Press, 1992.

<sup>178</sup> Dal titolo *Ekphrasis and The Other*.

<sup>179</sup> MITCHELL, *Picture...cit.*, p. 151.

Il secondo effetto, l'*ekphrastic hope* è «the point in rhetorical and poetic theory when the doctrines of *ut pictura poesis* and the sister arts are mobilized to put language at the service of vision» e significa dare voce agli oggetti. È il momento in cui l'ecfrasi, da elemento letterario secondario, ambisce a diventare momento letterario speciale. Come dice la parola stessa (*hope*), è la speranza che la rappresentazione verbale possa raggiungere quella visuale. Non è così. Anche se sappiamo che non è possibile, c'è sempre una speranza che ciò possa avvenire.

Infine, l'*ekphrastic fear* «is the moment of resistance or counter desire that occurs when we sense that the difference between the verbal and the visual representation might collapse and the figurative, imaginary desire of ekphrasis might be realized literally and actually»<sup>180</sup>. È il momento in cui si realizza che, se il desiderio di Bob e Ray avesse compimento, noi vedremmo il gioco svelato. L'*interplay* di questo momento di fascinazione ecfrastica produce un senso di ambivalenza. Ad esempio, riguardo l'episodio della foto di Bob e Ray succede quanto segue:

- loro sanno che noi non possiamo vederle
- vorrebbero che noi potessimo vederle
- in realtà non vogliono mostrarle perché, se potessero farlo, non lo farebbero.

In definitiva l'ecfrasi è situata, secondo Mitchell, tra due *otherness*:

- (1) lo scambio e la conversione della rappresentazione verbale in rappresentazione;
- (2) la riconversione della rappresentazione verbale indietro nell'oggetto visuale e nella ricezione del lettore.

Queste esprimono il rapporto tra due forme in cui lo scambio è impossibile.

Proseguendo, Mitchell si distacca dal discorso letterario per spingere la sua analisi verso aspetti appartenenti maggiormente agli studi culturali e visuali ed esprime il concetto dell'ecfrasi e della memoria. Quello a cui pensa è ciò che chiama l'*ekphrasis of the self*

---

<sup>180</sup> Ivi, p. 154.

che riguarda quella situazione in cui «the other», che in questo caso è una persona fisica «spoke for the herself, told her own story, attempting an "ekphrasis of the self"» e continua «suppose further that this "self" is a former self, not present to the speaker, but mediated and distanced by memory and autobiographical transformation»<sup>181</sup>.

Il ruolo della memoria può essere paragonato alla procedura ecfastica. Il racconto di fatti avvenuti, la memoria, la ricostruzione oppure l'assenza di ricordo e memoria sono procedimenti sociali rilevanti. Mitchell ci invita a pensare come varia la percezione di fronte ai racconti di schiavitù in base alla qualità della memoria di colui che parla; la nostra percezione cambia notevolmente di fronte a racconti particolarmente minuziosi, meno minuziosi oppure a racconti molto vaghi.

«To lack of memory is to be a slave of time, confined to space; to have memory is to use space as an instrument in the control of time and language»<sup>182</sup>. Fin dall'antichità, e con minore forza oggi, la memoria era intesa come una "tecnologia", un meccanismo, un processo semiotico e materiale soggetto ad alterazione. Oggi la memoria è considerata un qualcosa di invisibile, una capacità che non ha tecniche specifiche. Nel passato, la necessità di "conservare" la memoria aveva reso possibile una tecnica di ricostruzione degli eventi tramite mappature spaziali, luoghi della memoria (*loci, topoi*)<sup>183</sup> abitati da immagini. Questo era anche il metodo per le performance orali; strutture visuali mentali aiutavano la memoria nel processo di ricostruzione.

La memoria, e il suo ruolo, sono essi stessi una compresenza di immagine e testo, un *image/text*. Ci sono dei punti nel racconto che sono una summa di tempo e spazio-tempo

---

<sup>181</sup> Ivi, p. 184.

<sup>182</sup> Ivi, p. 164.

<sup>183</sup> Sulla memoria: FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, 1966, tr. it. Torino, Einaudi, 2007. Sulla memoria come sguardo cartografico e sugli atlanti di immagini si segnala: ABY Warburg, *Mnemosine. L'atlante delle immagini*, Torino, Aragno, 2002; GEORGE DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, 2002, tr.it. Torino, Bollati Boringhieri, 2006.



che consentono al narratore di essere «re-traced, remembered, and re-experienced in a mutual interchange with the reader»<sup>184</sup>.

Esiste un tipo di stile pittorico nel quale, dice Mitchell, diventa difficile trovare traccia, anche se volessimo, di una compresenza di immagine e testo, di una *ut pictura poesis* o di una collaborazione tra le arti: la pittura astratta. Mitchell si interroga sull'astrazione e, in questo momento storico in cui questa forma di espressione è diventata quasi obsoleta, possiamo interrogarci su di essa. L'astrazione e l'«abstract art is now a familiar feature of our cultural landscape»<sup>185</sup>. L'arte astratta, infatti, reprime il linguaggio a favore della pura visualità e dell'espressività del gesto. A tal proposito riporta il seguente passo di Rosalind Krauss<sup>186</sup>:

«In the early part of this century there began to appear, first in France and then in Russia and in Holland, a structure that has remained emblematic of the modernist ambition within the visual arts ever since. Surfacing in pre-War cubist painting and subsequently becoming ever more stringent and manifest, the grid announces, among other things, modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse. As such, the grid has done its job with striking efficiency. The barrier it has lowered between the arts of vision and those of language has been almost totally successful in walling the visual arts into a realm of exclusive visuality and defending them against the intrusion of speech»<sup>187</sup>.

I geroglifici, i pittogrammi e i simboli sono quei tipi di "immagini" che sono tradizionalmente contaminate dal linguaggio ed è palese che ciò che l'arte astratta esclude a priori sia proprio la figura. Mitchell riporta le considerazioni di Clement Greenberg secondo il quale l'artista astratto è proprio colui che esclude la letteratura e la figura dalle

---

<sup>184</sup> MITCHELL, *Picture...cit.*, p. 200.

<sup>185</sup> Ivi, p. 213.

<sup>186</sup> Da testo di Rosalind E. Krauss intitolato *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern* del 1985.

<sup>187</sup> MITCHELL, *Picture Theory...cit.*, p. 214.

arti plastiche per il quale, anzi, l'esclusione delle figure è un effetto secondario; dato che lo scopo primario è infatti quello di escludere il linguaggio.

Secondo Mitchell, però, l'esclusione del linguaggio, anche letterario, da questo particolare tipo di arte plastica non ne aveva del tutto respinto gli elementi linguistici. C'è infatti un elemento che permane nell'astrazione e che ha a che fare con la teoria o, come dice Mitchell, per assenza di un termine adeguato, con il discorso sulla teoria. Trae ispirazione da un'affermazione di Tom Wolfe<sup>188</sup>, il quale aveva osservato, riguardo la pittura astratta, che «these days, without a theory to go with, I can't see a painting»<sup>189</sup>.

Per Mitchell, dunque, la massima oraziana dell'*ut pictura poesis*, che esprimeva al massimo grado la completa collaborazione tra queste due arti, diventa *ut pictura theoria*, più congeniale all'arte astratta. Questa summa mette in relazione l'arte astratta e l'umile critica, la teoria. Per Mitchell la teoria sta nella stessa relazione con l'arte astratta, come le forme letterarie stanno in relazione con la pittura figurativa. La stessa teoria, afferma Mitchell, non è una disciplina, ma un ibrido in prosa costituita da una summa di diverse discipline come l'estetica, la linguistica, la filosofia, le scienze sociali e naturali, ed è chiamata frequentemente "prosa intellettuale" o "critica".

Questa considerazione, sempre secondo Mitchell, potrebbe collidere con la generale idea che la *theory* nasce nel momento in cui l'opera è già prodotta e fornisce la spiegazione per essa o per il movimento artistico; invece la teoria sta spesso alla base della creazione artistica astratta, è un *pre-text*. Cita l'esempio di Robert Morris, scultore e pittore americano, il quale afferma che:

« the evolution of modern art may be mapped as a progression of textualizing theories: early abstraction (Kandinsky, Malevich, Mondrian) builds principally on the theoretical manifestos written by the artists themselves, and based on their readings of nineteenth-century idealist philosophy; American abstract expressionism tends to rely more on critics like Greenberg, a division of labor between the silent artist and his critical spokesman; with minimalism and postmodernism, Morris ar-

---

<sup>188</sup> Dal testo di TOM WOLFE, *The Painted World*, New York, Picador USA, 2008.

<sup>189</sup> MITCHELL, *Picture Theory*...cit., p. 219.

gues, the textual accompaniments to visual art are once again being produced by the artists themselves, and the theoretical resources of these texts are to be found in structuralism and deconstruction»<sup>190</sup>.

La pittura astratta non è mai semplicemente decorativa, ma, come afferma Rosalind Krauss<sup>191</sup>, la più grande paura di un artista astratto «is that he may be making mere abstraction, abstraction uninformed by a subject, contentless abstraction»<sup>192</sup>. Un'astrazione *contentless*, senza contenuto, sarebbe un'astrazione senza identità, senza soggetto e diventerebbe pura decorazione<sup>193</sup>.

A questo punto della *Picture Theory* il discorso di Mitchell comincia lentamente ad allontanarsi dalla originaria, e quasi preponderante, tendenza alla presa in causa dell'*image/text* e comincia ad avvicinarsi al puro discorso sull'immagine. Si intravedono leggermente i prodromi di quello che sarà il successivo sviluppo teorico di Mitchell a proposito delle immagini e dei loro desideri. Mitchell, da cosciente cultore degli studi visuali, comincia a mettere le immagini in relazione al potere e alla violenza.

Non giunge alla conclusione della sua *Picture Theory* senza prima aver posto in relazione il linguaggio con la contemporanea e discussa forma artistica per eccellenza: la fotografia.

Mitchell crede che anche la fotografia possa essere relazionata al linguaggio in due modi: uno enfatizza la differenza tra fotografia e linguaggio «characterizing as a "message without a code"»<sup>194</sup> e l'altro vuole convertire la fotografia in linguaggio.

Il saggio sulla fotografia di Mitchell prende in considerazione il fatto che la fotografia è e non è linguaggio, e il linguaggio è e non è fotografia. C'è una nuova *composite art* dei tempi recenti ed è il *photographic essay*, che per Mitchell è un luogo di sfida tra il valo-

---

<sup>190</sup> Ivi, p. 221.

<sup>191</sup> Ivi, p. 222.

<sup>192</sup> Ivi, p. 223.

<sup>193</sup> Tale considerazione mi porta alla mente la riflessione di Mitchell sullo stereotipo. Esso esprime un concetto di ripetizione sempre uguale a se stessa e di fissità immutabile; lo stereotipo non cambia e si appoggia necessariamente a qualcosa che potremmo definire il suo modello. Lo stereotipo (*stereotype*) è lo *sterile type*, è il "tipo sterile", è il tipo uguale a un altro tipo, ma sterile. Non ha vita poiché, potremmo dire, non è autentico. Questa considerazione Mitchell che fa a proposito della vita delle immagini, ci può far pensare alla pittura decorativa come se fosse lo stereotipo, il "tipo sterile", quello che non ha soggetto, della pittura astratta.

<sup>194</sup> Ivi, p. 281.

re e il potere nelle rappresentazioni contemporanee della realtà. Per comprendere il valore della fotografia è necessario considerare che essa è un insieme di connotazione e denotazione. La connotazione riguarda il soggetto della fotografia, la scelta, gli aspetti tecnici e produttivi, la denotazione è la lettura della fotografia, la quale è "letta" come una traccia di un evento, «a relic of an occasion»<sup>195</sup>. Il valore della fotografia risiede proprio nella sua «freedom from "values" ...it's principal connotation or "coded" implication is that it is pure denotation, without a code»<sup>196</sup>. Mitchell riprende l'introduzione di James Agee in *Let Us Now Praise Famous Man* dove dice: «the photographs are not illustrative. They and the text, are coequal, mutually independent, an fully collaborative»<sup>197</sup>.

Si diceva che Mitchell comincia a mettere in *relazione* le immagini con il potere. Era già possibile evincere questo aspetto da *Iconology*, quando le immagini vengono associate a idoli, totem e feticci. Per Mitchell è proprio ora giunto il momento di pensare al potere delle immagini e ritiene che non si possa teorizzarlo il dall'esterno, perché ogni discorso comporterebbe la deviazione verso la loro circolazione e la loro trasmissione. Guarda oltre *l'image/text* e considera come questo "funzioni" nella società. Il potere, inoltre, non è una relazione di possesso; chi detiene potere non "ha" potere, ma Mitchell ritiene che il potere sia una relazione di piacere o di sofferenza. «In examining the relations between pictures and power, Mitchell adopts Foucault's model to the double demands of representation. Whereas illusionism involves power over subjects, he argues, realism involves power directed at objects»<sup>198</sup>.

Mitchell si chiede come deve essere pensata la relazione tra il potere e l'immagine nella società contemporanea e quale sia il ruolo di chi "costruisce" immagini. La forma contemporanea più evidente di relazione tra potere e immagine è quella che si verifica nella pubblicità e nell'arte pubblica. Mitchell infatti «imagines the public sphere as a place outside the realm of power, a scene where verbale and visual discourses circulate freely. Looking outward from this utopia space, public art, film and television attempt to pene-

---

<sup>195</sup> Ivi, p. 284.

<sup>196</sup> Ivi, p. 285.

<sup>197</sup> Ivi, p. 290.

<sup>198</sup> BOHN, *Picture...cit.*, p. 202.

trate and transform the code of modern visual culture»<sup>199</sup>. C'è una relazione profonda tra immagine, violenza e pubblico e, a tal proposito, ricorda il massacro di Beijing<sup>200</sup> come emblematico di questa relazione. Non solo in Cina, ma in ogni parte del mondo un'immagine che entri nella *public sphere* è responsabile di essere ricevuta come un atto di violenza o di provocazione.

Ci sono diverse opere pubbliche che sono state soggette ad essere considerate mere provocazioni, come ricorda Mitchell a proposito di *Tilted Arc* di Richard Serra. La violenza associata all'arte è inseparabile dal suo essere esposta in pubblico; ma, si chiede Mitchell, se un'opera che è considerata violenta sia stata concepita come tale (che inneggia alla violenza oppure la provoca) o se sia un qualcosa che succede e che dipende da fatti storici o dalla sorte. Per quanto sia evidente che sono i fatti storici a portare alla crescita di violenza attorno a un'opera, e i fatti di Beijing lo dimostrano, la violenza di un'opera può essere codificata proprio nel concetto di arte pubblica. Quando un'arte è pubblica si carica inevitabilmente di significati etici e politici.

«We may distinguish three basic forms of violence in the images of public art, each of which may, in various ways, interact with the other: (1) the image as an act or object of violence, itself doing violence to beholders, or "suffering" violence as the target of vandalism, disfigurement, or demolition; (2) the image as a weapon of violence, a device for attack, coercion, incitement, or more subtle "dislocations" of public spaces; (3) the image as a representation of violence, whether a realistic imitation of a violent act, or a monument, trophy, memorial, or other trace of past violence»<sup>201</sup>.

---

<sup>199</sup> Ibidem.

<sup>200</sup> «In May 1988, I took what may well be the last photograph of the s of Mao Tse-tung on the campus of Beijing University. The thirty-f high monolith was enveloped in bamboo scaffolding "to keep of harsh desert winds," my hosts told me with knowing smiles. That night workers with sledgehammers reduced the statue to a pile of rubble, rumors spread throughout Beijing that the same thing was happen to statues of Mao on university campuses all over China. One year la most of the world's newspaper readers scanned the photos of Chin students erecting a thirty-foot-high styrofoam and plaster "Godde Liberty" directly facing the disfigured portrait of Mao in Tiananmen Square despite the warnings from government loudspeakers: "The statue is illegal. It is not approved by the government. Even in United States statues need permission before they can be put up few days later the newspaper accounts told us of army tanks now down this statue along with thousands of protesters, reasserting rule of what was called law over a public and its art», p. 369.

<sup>201</sup> Ivi, p. 377.

Questi tre aspetti sono indipendenti l'uno dall'altro; infatti, un'immagine può essere un'arma di violenza senza essere in sé violenta, oppure può essere violenta, senza diventare un'arma.

### 3.3 Conclusione

*Picture Theory* è stato un testo accolto generalmente con favore e approvazione. È un'analisi giudicata varia e complessa, anche per la quantità di elementi e indagini che contempla nella sua ricognizione erudita.

L'elemento, diventato forse più caotico nel procedere di Mitchell, è il continuo ancoraggio alla ricognizione delle differenze tra testo e immagine. Dove ci si aspetterebbe una trattazione dedicata all'immagine, vediamo di nuovo comparire lo spettro di *Iconology* (il linguaggio) che non sembra volerci abbandonare. Forse, è proprio Mitchell che non lo vuole abbandonare. Nel continuo richiamo alla preponderanza di un elemento o dell'altro, quando finalmente si avverte l'illusione che l'immagine spadroneggi, vediamo di nuovo comparire il linguaggio e viceversa. Probabilmente si ha l'illusione che, essendo l'immagine il fine ultimo dell'analisi di Mitchell, prima o poi sarà questa ad avere la meglio, ma non succede mai. Sembra infatti che l'autore possa continuare all'infinito nel proporre immagini o testi in cui l'uno o l'altro elemento prevalgono e nessuno dei due soccombe.

Questi aspetti risultano evidenti anche nei suoi commentatori i quali affermano che fondamentalmente il testo di Mitchell è una «examination of the disparate combinations and fragmentations of meaning that obtain when words and image- modes of verbal and visual coding- play into, and off of, each other»<sup>202</sup>. Oppure, come evidenzia Bohn «analyzes the dynamics of the "image/text" in every conceivable configuration»<sup>203</sup> e in diverse occasioni può essere visto come una sorta di iconologia applicata che inevitabilmente è impegnata «in investigating the ontological status of pictures, the author comes to the conclusion the pictures are inseparable from text and vice versa»<sup>204</sup>.

---

<sup>202</sup> BOHRER, *Picture Theory...cit.*, p. 559.

<sup>203</sup> BOHN, *Picture Theory...cit.*, p. 201.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

Non resta che concludere con le stesse parole con cui Mitchell risponde all'intervista di Andrew McNamara: «The “linguistic” and the “visual” can't be neatly distinguished because their relation is not one of binary opposition, negation, logical antinomy, or even dialectic in the usual sense. Word and image are more like ships passing in the night, two storm-tossed barks on the sea of the unconscious signaling to each other»<sup>205</sup>.

---

<sup>205</sup> ANDREW MCNAMARA, *Words and Pictures in the Age of the Image: An Interview with W.J.T. Mitchell*, in "Eyeline" 30 (1996), pp. 16-21.

#### 4. What do Pictures Want?

Nel terzo e ultimo capitolo vorrei affrontare un saggio di Mitchell del 2005, intitolato *What do Pictures Want?*. È l'opera che chiude la trilogia iniziata con *Iconology* e seguita da *Picture Theory*. *What do Pictures Want?*<sup>206</sup> è un intervento che potremmo definire rivoluzionario tra i testi teorici trattati e ciò si arguisce già dal titolo che, in forma di domanda, rivolge al lettore una richiesta alquanto bizzarra ("che cosa vogliono le immagini?"). Probabilmente non abbiamo mai pensato che le immagini potessero "volere" qualcosa e Mitchell vuole dimostrare che deviare il discorso sulle immagini verso il desiderio è una delle strategie più produttive che possiamo attuare ai giorni nostri. È curioso il modo in cui è nato questo titolo; Mitchell racconta che la rivista "The Village Voice", dopo una positiva recensione sul suo *Picture Theory*, aveva espresso un solo disappunto: «the book had the wrong title. It should have been called *What do Picture Want?* This observation immediately struck me as right, and I resolved to write an essay with this title»<sup>207</sup>.

Il testo è strutturato in tre parti, come chiarisce Mitchell nella prefazione, quando afferma:

«This book is divided into three parts, the first dealing with images, the second with objects, and the third with media. The logic of this structure is as follows. By "image" I mean any likeness, figure, motif, or form that appears in some medium or other. By "object" I mean the materia support in or on which an image appears, or the material thing that ht image refers to or brings into view. I also want, of course, to evoke here the concepts of object hood and objectivity, the notion of something that is set over against a subject. By "medium" I mean the set of material practices that brings an image together with an object to produce picture»<sup>208</sup>.

---

<sup>206</sup> Il titolo dell'opera è tratto da un saggio contenuto al suo interno, tradotto in italiano in *Pictorial Turn*, che era stato pubblicato nel 1996 nella rivista "October" n. 77 con il titolo *What the pictures "really" want?*. Anche questo volume è una raccolta di saggi pubblicati nell'arco di tempo tra il 1995 e il 2005.

<sup>207</sup> MITCHELL, *What do...cit.*, p. 6.

<sup>208</sup> Il saggio considera l'immagine come un assemblaggio di elementi materiali, simbolici e virtuali. In senso stretto l'immagine viene considerata come un oggetto tra gli altri, in un senso più ampio l'immagine è un qualcosa che va oltre il medium per diventare molto esteso e comprendere l'immaginazione la memoria: cfr., *ivi*, p. XIII.



Mitchell cita poi Heidegger, che in *The Age of the World Picture*<sup>209</sup> afferma che viviamo nell'era della *world-picture*, che non significa "immagine del mondo", ma il mondo concepito e compreso come fosse un'immagine. Questo fenomeno è il *Pictorial Turn*. Infatti una sorta di svolta pittorica era stata concepita anche da Heidegger, che riteneva che «the world picture does not change from an earlier medieval one into a modern one, but rather the fact that the world becomes picture at all is what distinguishes the essence of the modern age»<sup>210</sup>.

Le immagini, secondo Mitchell, hanno sempre fatto parte della nostra esistenza: non si può andare oltre o immaginare un mondo senza di esse. Essendo la poesia (intesa come *poiesis*: fare, costruire) l'elemento fondante della pittura, la poetica delle immagini diventa lo studio della vita di queste, dagli antichi idoli e feticci alle immagini contemporanee fatte di tecnica elettronica e vita artificiale, come cloni e cyborg. «The question to ask of pictures from the standpoint of a poetics is not just what they mean or do but what they want- what claim they make upon us, and how we are to respond»<sup>211</sup>.

L'immagine, dice Mitchell alla fine dell'introduzione, è una "creatura" *peculiar e paradoxical*, concreta e astratta; è sia un oggetto individuale sia una forma simbolica. Comprendere l'immagine significa, allora, riuscire ad avere una visione comprensiva e globale della situazione, ma anche avere uno *snapshot* di uno specifico momento.

#### 4.1 L'immagine è tutto

Il primo gruppo di saggi ha come tema l'immagine, ma non è l'immagine di *Iconology* e di *Picture Theory* (che doveva sempre guadagnarsi spazio attraverso parola), bensì un'immagine nuova, che potremmo definire "totale". Lo sostiene Dierdra Reber nel suo saggio intitolato *Visual Storytelling*, quando afferma che, dopo una lettura visuale di alcune opere di narrativa, «the role of visuality in these works as a vehicle for the representation of self and world suggest that the visual is somatic epistemological mode in

---

<sup>209</sup> MARTIN HEIDEGGER, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. W Lovitt, New York, Harper & Row, 1977, pp. 115–136.

<sup>210</sup> MITCHELL, *What do...cit.*, p. XIV.

<sup>211</sup> La risposta peculiare per Mitchell è data dal genere horror, come, ad esempio *Videodrome* di David Cronenberg che illustra bene la relazione tra immagine e osservatore. «We see the face of Max Wren approaching the bulging screen of a television set in which the lips and the teeth of his new lover, Nicki Brand, are depicted. Max is deciding whether to plunge his head into the imaged mouth, which has been calling him to "come to me, come to Nicky". Ivi, p. XV.

which the entire body is engaged as an interpreter of its surroundings and producer of social meaning»<sup>212</sup>; a dimostrazione che la lezione di Mitchell è stata accolta ed elaborata.

"L'immagine è tutto" è l'espressione con cui Mitchell apre il capitolo; è una formula ripresa da una pubblicità della Canon pronunciata dal tennista André Agassi. Mitchell prende spunto da questa formula per dimostrare come noi abbiamo facilmente l'impressione che l'immagine sia tutto nella nostra esistenza e come essa stessa ci convinca che è proprio così.

Come è noto, l'immagine è sia un elemento fisico che mentale: la preoccupazione di Mitchell è ora quella di comprendere la tendenza delle immagini ad «absorb and to be absorbed by human subjects in processes that look suspiciously like those of living things»<sup>213</sup>. Tendiamo facilmente ad attribuire caratteristiche vitali alle immagini quando parliamo di esse; questo, per Mitchell, deriva dal fatto che esse non sono solo "imitazioni della vita" ma, in questo loro essere, sembrano assumere anche vita propria. Soprattutto ha una certa importanza nell'attuale momento storico in cui il terrorismo ha dato nuova vitalità alla fantasia collettiva e il clone è una forma migliorata di imitazione della vita.

Prima di rispondere alla domanda (*What do Pictures Want?*), Mitchell vuole comprendere cosa sia quell'attitudine del genere umano a credere in una certa vitalità delle immagini e ad attribuire loro anche determinati poteri. Sembra che gli uomini di fronte alle immagini abbiano una doppia coscienza; le immagini vengono considerate vive e non vive allo stesso tempo. Mitchell ricorda che anche storici dell'arte come David Freedberg e Hans Belting confermano l'attribuzione di caratteristiche "magiche" alle immagini non solo in epoche remote, ma anche nella modernità.

Dovremmo allora essere in grado di capire il paradosso delle immagini; esse sono, infatti, vive e morte allo stesso tempo, potenti e deboli, significative e insignificanti. Chiedere che cosa esse vogliano implica sicuramente un discorso sul loro desiderio, perché il "volere" è espressione di un desiderio e, al tempo stesso, di una mancanza. È la mancanza che porta al desiderio, la consapevolezza di mancare in qualcosa che spinge al

---

<sup>212</sup> DIERDRA REBER, *Visual Storytelling: Cinematic Ekphrasis in the Latin American Novel of Globalization*, in "A Forum on Fiction" 43.1 (2010), p. 69.

<sup>213</sup> MITCHELL, *What do ...cit.*, p. 2.

desiderio di ottenerla. Lo stesso David Freedberg<sup>214</sup>, dice Mitchell, teme che la nozione di "living images", come cliché letterario, rimanga tale impedendo di analizzare l'immagine veramente, poiché la confina al *medium* del linguaggio o alla narrativa.

Riguardo alla vita delle immagini c'è un *belief* e un *disbelief* poiché alla domanda «Do you really *believe* that images want things? My answer is, no, I don't believe it. But we cannot ignore that human beings (including myself) insist on talking and behaving as if they *did* believe it, and that is what I mean by the "double consciousness" surrounding images»<sup>215</sup>. Questa sorta di "*double consciousness*" a cui Mitchell si riferisce è la nostra tendenza razionale a non pensare le immagini come esseri "desideranti", ma, al tempo stesso, a guardare ad esse come depositare di un potere in grado di condizionarci.

La vita delle immagini implica varie forme di *iconoclash* (guerra delle immagini) che sembra particolarmente attuale nella nostra epoca. A dimostrazione di questo, Mitchell fornisce due esempi di immagini che accolgono al loro interno le ansietà del fare e distruggere immagini del nostro tempo. La prima è la pecora Dolly, la seconda è l'attentato alle Torri Gemelle. La pecora Dolly è l'emblema della clonazione ed è diventata il simbolo del progresso tecnologico genetico; le Torri Gemelle e la loro distruzione hanno dato avvio a una nuova concezione di terrorismo. Il clone, una replica di un organismo vivente, rappresenta la nuova potenza e capacità di creare immagini. L'immagine clonata rende evidente quanto l'immagine sia indistinguibile dalla figura vivente e, di contro, il clone rende evidente come le immagini siano sempre state vive<sup>216</sup>. La distruzione della Torri Gemelle, invece, ci rivela la potenza distruttiva, quando è rivolta verso una tale immagine e sottolinea quanto sia violento l'iconoclasmo della contemporaneità. Le Torri erano simbolo del capitalismo e icona della globalizzazione; la loro distruzione «had no strategy military important and the murder of innocent people was, from the point of view of the terrorist, merely a regrettable side effect or merely instrumental to the aim of "sending a message" to America»<sup>217</sup>.

---

<sup>214</sup> Ivi, p. 10.

<sup>215</sup> Ivi, p. 11.

<sup>216</sup> Mitchell sembra più volte contraddirsi su questo concetto. Molte volte infatti si ha l'impressione che creda fermamente alla vita delle immagini, come in questo caso: altre, invece, sembra che questa credenza sia solo uno "strumento" per giungere alla loro comprensione, come quando afferma che «the image has always been immaterial in one way or another» ivi., p. 97.

<sup>217</sup> Ivi, p. 13.

È evidente che Dolly è un'immagine vivente e, dal momento che è considerata da diverse persone un insulto alla religione e alla vita, per questo motivo deve essere distrutta. Il clone, per Mitchell, riassume al suo interno le nostre paure verso le leggi umane e divine, e mostra perché la vita delle immagini è così complessa.

Non lo è altrettanto per le Torri Gemelle; esse non hanno vita e non tentano di replicarla. È però vero che nonostante in qualche modo rese antropomorfe dal loro stesso nome (sono gemelle come lo sono gli esseri umani). Neil Harris ha affermato, nella sua opera sulla vita degli edifici<sup>218</sup> che, molto spesso, attribuiamo vita alle costruzioni e parliamo loro come se il fatto di "contenere" umani li renda in qualche modo tali<sup>219</sup>.

È spettacolare notare, afferma Mitchell, come la loro distruzione abbia creato un impulso alla clonazione. Appena le Torri sono state abbattute, infatti, il desiderio della collettività è stato quello di ricostruirle (magari anche più grandi e alte).

L'atto iconoclastico è allora qualcosa che non si ferma solo alla distruzione di un'immagine ma, dice Mitchell, è una *creative destruction* in quanto la distruzione di un'immagine è la creazione di un'immagine; la distruzione delle Torri non ha avuto l'effetto di eliminare la loro immagine dalla nostra mente, piuttosto di crearne una ancora più forte e radicata nella nostra memoria.

C'è una forza che riguarda le immagini, e la loro vita, ed è collegata alla paura che l'uomo ha delle immagini. Mitchell dice che la volontà iconoclastica incarna la paura che l'uomo ha che le immagini possano prendere vita e potere, o semplicemente spingere a compiere gesti irrazionali. Le immagini di questo tipo sono generalmente considerate quelle con caratteristiche particolari e appartenenti a culture primitive e arretrate.

L'immagine della distruzione diventa un idolo e un simbolo. Nel caso della distruzione delle Torri Gemelle diventa simbolo della lotta al terrorismo più di ogni altra immagine poiché ha al suo interno anche il sacrificio umano. L'iconoclasmo e l'idolatria si incontrano nella «"creative destruction" (spectacular annihilation or disfigurement) create

---

<sup>218</sup> Cfr. NEIL HARRIS, *Building Lives*, New Haven, Yale University Press, 1999.

<sup>219</sup> Cfr. MITCHELL, *What do...cit*, p. 14. «As they age they become, like persons, shabby and disreputable, or eminent and distinguished. When they are abandoned, they are haunted by the ghosts of those who once dwell in them, and are shunned like a corpse from which the soul has departed; when they are destroyed, they leave ghostly replicas in memory and other media».

"secondary images" that are, in their way, forms of idolatry just as potent as the primary idols they seek too display»<sup>220</sup>.

Alcune immagini sono espressione di un sentimento di desiderio, molto spesso sono considerate il desiderio specifico dell'artista, altre volte lo strumento per suscitare desiderio nell'osservatore. Mitchell vuole ora spostare il centro della questione nelle immagini stesse, come se fossero l'elemento desiderante e, come già detto, chiedere cosa esse vogliano.

«When an object is beautiful, we must have it, take possession of it, master it, and of course it inevitably enslaves us. In short it becomes a fetish»<sup>221</sup>. Per Mitchell siamo in grado di amare, odiare, lottare e desiderare le immagini. Più che a oggetti inanimati con caratteristiche particolari, si ha l'impressione di trovarsi di fronte a immagini che hanno qualità umane o non necessariamente, ma antropomorfe e viventi. Sembra che il desiderio sia inseparabile dalle immagini, in una sorta di circuito di mutua generazione: è il desiderio che genera le immagini e le immagini che generano desiderio<sup>222</sup>. Nella famosa immagine di Anne Louis Girondet-Trionson, *The Origin of Drawing* del 1819, l'ombra proiettata dell'amato e il procedimento di fissaggio della sua immagine, della sua sagoma disegnandola sulla parete prima che lui parta, è metafora e metonimia di come l'immagine sia nata dal desiderio<sup>223</sup>. Per Slavoj Žižek<sup>224</sup> il desiderio nasce dalla fantasia e la fantasia costituisce il nostro desiderio, ed è la stessa fantasia che ci insegna come desi-

---

<sup>220</sup> Ivi, p. 21.

<sup>221</sup> Ivi, p. 140.

<sup>222</sup> È interessante notare come il desiderio sia stato interpretato sia come processo di "discesa" che di "ascesa". Secondo Freud il desiderio è associato alle passioni, agli appetiti che esprimono la natura "bassa" dell'essere che sente e prova desiderio. È un sentimento basso che provoca svilimento e una idealizzata aspirazione alla perfezione che rende l'uomo insoddisfatto. Per Gilles Deleuze (*The Deleuze Reader*) il desiderio è associato all'ascesi, non è costituito di proibizioni ma da una sommatoria di elementi che portano all'ascesi. Il desiderio per Deleuze è sempre asceti.

<sup>223</sup> Non è il solo esempio; la tradizione letteraria e figurativa ha al suo interno molti esempi di questo genere. Si segnala per approfondire: MAURIZIO BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992; VICTOR STOICHITA, *Breve storia dell'ombra*, 1997, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 2015; GIUSEPPE BARBIERI, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Crocetta del Montello, Terraferma Edizioni, 2008;

<sup>224</sup> Per approfondire la questione del proliferare di immagini e del problema della loro autenticità senza più l'ancoraggio delle forme ideologiche di un tempo come il feticismo, le illusioni e le mistificazioni: Slavoj Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, 1997, tr. it. Milano, Meltemi, 2004.

derare. L'immagine è sintomo del desiderio oltre che fissaggio dell'ombra. Le immagini nascono dunque da un sentimento di amore e, di contro, l'iconoclastia le distrugge per un sentimento di odio nei loro confronti. Non ha più senso così dire che le immagini sono falsi sintomi o illusioni, o forse illusioni delle quali conosciamo l'origine.

«Sono perfettamente consapevole del fatto che si tratta di una domanda bizzarra, forse persino discutibile» dice Mitchell, «mi rendo conto che implica una soggettivizzazione delle immagini, una discutibile personificazione di oggetti inanimati, che strizza l'occhio a un atteggiamento retrivo e superstizioso nei confronti delle immagini e che, se fosse presa sul serio, le consegnerebbe nuovamente a pratiche come il totemismo, il feticismo, l'idolatria e l'animismo»<sup>225</sup>.

Dice Mitchell che, per quanto le immagini siano oggetti studiati dagli storici dell'arte attraverso forme e colori, spesso si parla di esse come di figure con volontà, coscienza, *agency* e desiderio. Ad esempio, saremmo restii a distruggere la fotografia di nostra madre pur sapendo che questa non è nostra madre e non è viva.

Per capire cosa vogliono le immagini, Mitchell ritiene che sia importante comprendere come esse siano sì cariche di potere sociale, ma abbiano anche un risvolto della medaglia, poiché esse sono sempre state associate all'elemento debole, al subalterno. Le immagini sono più facilmente paragonabili alle donne e ai neri nelle loro relazioni sociali, piuttosto che a figure da sempre rispettate e, come tali, sono sempre state considerate inferiori. È allora chiaro chiedersi che cosa gli inferiori vogliano, quali siano i loro desideri. «"Che cosa vogliono i neri?" è la questione sollevata da Franz Fanon, che rischiava di cristallizzare la mascolinità e la negritudine in una sola frase. "Che cosa vogliono le donne?" è la domanda alla quale Freud ammise di non sapere rispondere. Le donne e gli uomini di colore hanno lottato per rispondere direttamente a queste domande, per poter esprimere i loro desideri senza compromessi»<sup>226</sup>.

Per comprendere questa compresenza di alto/basso (l'immagine ha potere ed è inferiore) Mitchell richiama di nuovo l'immagine dell'idolo<sup>227</sup>. Se noi vedessimo l'idolo nell'uomo nero capiremmo questa compresenza, poiché l'uomo nero è stato ed è disprezzato so-

---

<sup>225</sup> MITCHELL, *Pictorial Turn...cit.*, p. 107-108.

<sup>226</sup> Ivi, p. 108.

<sup>227</sup> Nonostante poco prima abbia affermato che "dare" vita alle immagini porterebbe di nuovo a prendere in causa il discorso su idoli, feticci e totem, poco oltre vi ritorna come se fosse questo ritorno il fondamento imprescindibile della sua teoria.

prattutto come subalterno e schiavo relegato a lavori umili, ma è temuto perché la sua inferiorità è espressione di un potere alieno e soprannaturale<sup>228</sup>.

Per quanto riguarda il genere, Mitchell ritiene che l'immagine sia più propriamente femminile, secondo la distinzione di Norman Bryson<sup>229</sup>, che attribuisce all'uomo il fatto di essere portatore dello sguardo<sup>230</sup>.

La domanda "Cosa vogliono le immagini?" non è tanto diversa da quelle: "Cosa vogliono le donne?" e "Cosa vogliono i neri?". Mitchell risponde che vogliono potere, ma un potere che si manifesta non con aggressività ma come consapevolezza di una mancanza. Mitchell si affida alle considerazioni di Michael Fried<sup>231</sup>, secondo il quale, nell'arte moderna, il processo di seduzione pittorica è indirettamente proporzionale alla sua "indifferenza". Quanto più l'opera non ammicca allo spettatore, tanto più lo attira a sé. «Le immagini che secondo Fried<sup>232</sup> ottengono quello che vogliono, facendo credere di non volere alcunché e facendo finta di non avere bisogno di nulla, sono di un tipo molto particolare» e sono quelle che «hanno bisogno di sfuggire al nostro sguardo, di mettere fine al nostro atto di osservarli, di essere salvati dal fatto ineluttabile di una presenza che minaccia di teatralizzare le loro stesse sofferenze»<sup>233</sup>.

I quadri astratti, come sappiamo da *Picture Theory*, sono espressione di un concetto teorico e si pongono in modo diverso nei confronti del desiderio. Secondo Mitchell, infatti, dal momento che non vogliono essere immagini, non dovrebbero nemmeno desiderare

---

<sup>228</sup> «Nella misura in cui la visualità e la cultura visuale sono condizionate da una sorta di connivenza con l'idolatria e con l'occhio malevolo del razzismo, non sorprende che Martin Jay abbia potuto pensare che l'occhio stesso sia stato ripetutamente costretto dalla cultura occidentale a umiliarsi e che la visione sia stata ripetutamente denigrata. Se le immagini sono persone, allora sono persone di colore, portano un marchio, e lo scandalo delle tele puramente bianche o nere, della superficie vuota, immacolata, si rivela sotto una luce diversa».

<sup>229</sup> Si segnala l'opera di Bryson sullo sguardo: NORMAN BRYSON, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale, Yale University Press, 1983.

<sup>230</sup> MITCHELL, *Pictorial...* cit., p. 113.

<sup>231</sup> Tali considerazioni sono contenute nel testo di MICHAEL FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 92.

<sup>232</sup> Fried prende come esempio la *Zattera della Medusa* di Théodore Géricault in *Absorption...* cit., p. 154 e il *Ragazzo con la bolla* di Jean Baptiste Siméon Chardin in *Absorption...* cit., p. 61.

<sup>233</sup> MITCHELL, *Pictorial...* cit., p. 119-121.

nulla. Invece anche l'assenza di desiderio è comunque, come ricorda Lacan<sup>234</sup>, una forma di desiderio.

Ciò che vogliono le immagini non è semplice da intuire poiché, dice Mitchell, non corrisponde al messaggio che comunicano o all'effetto che suscitano: devono essere aiutate a esprimerlo attraverso il dialogo<sup>235</sup>.

La risposta non è univoca e valida per tutte e Mitchell conclude l'omonimo capitolo (*What do Pictures Want*) esprimendo chiaramente almeno ciò che le immagini non vogliono e che riporto di seguito.

«Non vogliono essere livellate all'interno di una storia delle immagini, né elevate al rango della storia dell'arte, ma vogliono essere considerate come individualità complesse che occupano molteplici posizioni e identità. Vogliono un'ermeneutica che torni al gesto originario dell'iconologia di Erwin Panofsky, prima che Panofsky stesso elaborasse il suo metodo interpretativo confrontando l'incontro originario con l'immagine con quello con un "conoscente" che "mi saluta per strada togliendosi il cappello". Ciò che vogliono le immagini, dunque, non è esser interpretate, decodificate, adorate, frantumate, esposte, demistificate e non deve consistere nell'ammaliare l'osservatore. Le immagini possono anche non voler essere gratificate con soggettività o personalità da parte dei commentatori benintenzionati, che pensano che l'epiteto di umano sia il più grande complimento da tributare loro. I desideri delle immagini possono essere inumani o non-umani, meglio incarnati da figure di animali, macchine, o cyborg, o da immagini ancor più elementari, come quelle che Erasmus Darwin chiamò "gli amori delle piante". Ciò che le immagini vogliono, allora, in definitiva, è semplicemente che si chieda loro che cosa vogliono, con la consapevolezza che la risposta potrebbe essere: assolutamente nulla»<sup>236</sup>.

Tutte queste considerazioni a proposito delle immagini hanno condotto Mitchell a elaborare il concetto di plusvalore. Egli lo utilizza il concetto di plusvalore attingendolo direttamente alla teoria marxista, dove questo è inteso come un profitto tratto dalla vendita dei prodotti delle classi operaie a un prezzo maggiore rispetto ai salari corrisposti. Il concetto di plusvalore vuole rendere conto del fatto che le immagini sono forze molto

---

<sup>234</sup> JACQUES LACAN, *Scritti*, 1966, tr. it. Torino, Einaudi, 1995.

<sup>235</sup> Così come le persone, dice sempre Mitchell, le immagini non sanno cosa vogliono e devono essere aiutate a comprenderlo.

<sup>236</sup> MITCHELL, *Pictorial...cit.*, p. 124.



potenti e responsabili di azioni, anche cruente, ma allo stesso tempo, vengono mostrate come fossero un nulla prive di valore, prive di effetti positivi o negativi. È questo il paradosso che permea il loro valore.

Per spiegare ulteriormente questo concetto, Mitchell utilizza lo spot della Sprite uscito nel 1998 in cui veniva pronunciata la famosa frase: «L'immagine è zero. La sete è tutto. Ascolta la tua sete»<sup>237</sup>. L'immagine della bottiglia di Sprite era messa in chiusura dello spot come simbolo emblema di ciò che "tu" vuoi. L'immagine non è nulla in confronto a un desiderio, a una necessità fisica quale è la sete. «Lo spot della Sprite suggerisce che l'immagine può essere tutto se ha a che fare con la fotografia o con il cinema, ma è nulla se ha a che fare con la sete, un bisogno reale, fisico e non un desiderio falso e prodotto dall'immaginazione»<sup>238</sup>. Come fa notare Mitchell, è chiaro che, per comprendere la sottigliezza dello spot, è necessario avere uno spettatore sofisticato, che magari abbia letto le opere di Herbert Marcuse e della Scuola di Francoforte sulla creazione dei falsi desideri da parte dell'industria culturale.

La geniale contrapposizione tra immagine e sete ha il suo parallelo nel rapporto tra il visivo e l'orale oppure tra le pulsioni scopiche e quelle orali, per dirla alla Jacques Lacan. Quello che interessa a noi, cioè la questione del valore delle immagini, è qui messo in evidenza in riferimento al modo di fruizione delle stesse. Anche le immagini vengono consumate o, addirittura, "bevute". Molto spesso ci si trova anche ad avere un contatto orale con le immagini, il bacio di una statua, ad esempio. La loro funzione, come quella della pubblicità, non è quella di placare la sete, ma di risvegliarla e di risvegliare la sete proprio di quella cosa. Nel soffermarsi sulla distinzione tra tutto e niente e su come le immagini siano il nulla in confronto al bisogno fisico, Mitchell abbassa il livello di guardia sulla questione del valore che essenzialmente deve essere visto come un qualcosa che agisce, nonostante venga messo in discredito anche dalle pubblicità, che intende

---

<sup>237</sup> Lo spot intitolato *Moviemakers* è stato realizzato per la Coca Cola Company dalla Lowe & Partners/SMS di New York nel 1998. Mitchell racconta per esteso la scena nella quale durante una riunione di esperti di pubblicità creativa e di marketing, la società si era trovata a dover decidere quale fosse il miglior messaggio per promuovere il prodotto in questione e da cui era scaturita la famosa frase.

<sup>238</sup> MITCHELL, *Pictorial...*cit., p. 141.

vendere un prodotto e agguantare lo spettatore suscitando in lui il pensiero di quanto sarebbe fastidiosa la sete se non si avesse nulla per placarla. Dal momento che siamo in una società capitalistica e all'avanguardia, non abbiamo bisogno della semplice acqua per dissetarci, ma di una bevanda più elaborata che scegliamo tra le altre. Dimentichiamo, però, in questo crogiolo di questioni di valore, che la pubblicità vuole sì catturare le nostre bocche tramite il desiderio di bere, ma questo desiderio è alimentato e reso effettivo su uno schermo. Che cos'è la pubblicità della bevanda che placherà la nostra sete se non una serie di immagini? È essa stessa nient'altro che un'immagine.

Considerare il valore di un'immagine ci pone inoltre di fronte a una differenza sostanziale. Mitchell si chiede infatti se ad avere valore sia l'oggetto concreto, dove l'immagine appare, o l'immagine stessa dal momento che è noto che «ciò che compriamo in una galleria d'arte è un quadro e non il soggetto che è in esso rappresentato...ed è ben nota la teoria di Walter Benjamin per cui la riproduzione impoverisce l'opera d'arte consumandone il valore e l'*aura*. L'immagine possiede un valore che, però, è in qualche modo più sfuggente di quello del quadro o della statua, il monumento fisico che *incarna* l'immagine in un luogo specifico. L'immagine non può essere distrutta»<sup>239</sup>.

Esiste, infatti, una distinzione tra *image* e *picture*, rispettivamente tra immagine e dove l'immagine è rappresentata che Mitchell esplica chiaramente affermando che si può appendere una *picture*, ma non una *image*. *L'image* è la proprietà intellettuale e dunque non materiale, è quella cosa che può essere descritta attraverso l'*ekphrasis* verbale.

Da questo punto Mitchell sviluppa meglio il discorso sulla vita delle immagini, che fino a ora aveva attribuito a credenze e sensazioni. Ritiene infatti che la differenza di *image* *picture* possa essere strutturata in un discorso di entità evolutive; la *image* come vita (virus) che dipende da un organismo ospite (la *picture*) e che non può riprodursi senza l'uomo. «Se l'idea di fondo di comparare le immagini alle specie, le loro rappresentazioni agli individui, i simboli culturali alle entità biologiche, ha un qualche fondamento, essa sopravviverà a lungo...si tratta di una concezione dell'immagine straordinariamente antica, una *metapicture* le cui testimonianze possono essere rintracciate lungo tutta la storia della riflessione umana sulla nozione stessa di icona o di segno per somiglianza e

---

<sup>239</sup> Ivi, p. 149.

mimesi»<sup>240</sup>. Mitchell si rifà alle prime forme d'arte animale, realizzate con il sangue animale, alle tesi di Émile Durkheim sul totemismo come trasformazione del mondo naturale in immagini animate e religiose. E ancora, alle immagini religiose di Dio che lo ritraggono come artista o a Henri Focillon che guarda alle immagini come organismi che aspirano all'esistenza anche attraverso nuove forme di vita artificiale, come i *cyborg*. Anche se è un'idea molesta per gli storici dell'arte, secondo Mitchell l'accordare fede alle sue affermazioni non dipende da noi ma ancora una volta dalle immagini stesse poiché, sostiene, nel caso un'immagine viva attraverso le sue parole sarà presto riconosciuta come sterile, ma se avrà le "sue proprie gambe" nessuno potrà fermarla.

Un'altra prova della vita delle immagini è per Mitchell il fervore con cui si cerca di distruggerle; l'iconofilia e l'iconofobia non avrebbero senso se le immagini non fossero vive.

L'attribuire vita alle immagini chiama di nuovo in causa gli idoli, i feticci e i totem con una percezione evolutiva di Mitchell, anche per questo aspetto; egli ritiene infatti che l'elemento cardine della nostra modernità sia il totem<sup>241</sup> che «segna un passaggio dalla retorica dell'iconoclastia a una retorica della curiosità scientifica. Se l'idolatra è un nemico da evitare o eliminare, e il feticista è un selvaggio con cui commerciare, il totemismo è un membro di una razza in via di estinzione, rimasta indietro nella progressione evolutiva verso la modernità». La *totemizzazione* della società significa infatti inglobare nel concetto elementi sociali, rituali, psicologici; il *totem* è inoltre un elemento naturale che fa parte dell'ambiente, convive con esso ed è un emblema ideologico per eccellenza.

---

<sup>240</sup> MITCHELL, *Pictorial...* cit., pp. 153-154.

<sup>241</sup> In *The last dinosaur book* Mitchell analizza come l'immagine del dinosauro sia diventata totemica per la modernità dal momento che non è solo un animale simbolico, che "vive per la prima volta" nella modernità, ma incarna i cicli di innovazione della moderna società capitalistica nonostante appartenga a un remoto tempo geologico e contribuisca a creare un senso di cittadinanza. Non è solo un animale totemico, ma è emblema del rapporto dell'uomo moderno con la natura. Se il dinosauro è il primo vero totem della storia dell'umanità, le sue immagini, allora, sono opere d'arte. Curiosamente le immagini dei dinosauri non sono considerate però opere d'arte, sebbene siano collegate a un tipo di immagine, il totem. Siamo tentati di chiamarla arte, magari definendola artigianale, ma comunque espressione artistica. Il dinosauro, invece, è legato all'evoluzione della specie e quando pensiamo al dinosauro pensiamo a un tempo remoto e all'evoluzione che li ha fatti scomparire; siamo anche disposti a vedere le loro rappresentazioni in una dimensione scientifica, atta a dimostrare le loro caratteristiche, ma non artistica, anzi, se non è scientifica, finisce inevitabilmente per diventare Kitsch.

L'oggetto totemico è associato al fossile, anche per il materiale di cui è costituito: legno, pietra, pelle, resti di animale, vegetali e minerali. Il totem non è completamente un oggetto naturale, bensì si situa al confine tra natura e cultura, e stabilisce con l'umano uno speciale rapporto di fratellanza e condivisione; infatti, «is literally (in its origin in the Ojibway language) a relative of mine, a figure that mediates social difference (exogamous sexual relations, tribal distinctions) with a sense of social solidarity and collective identity»<sup>242</sup>. Con una certa vena polemica David Pascoe, nella sua recensione al saggio di Mitchell, afferma che la strada che egli vuole trovare tra l'iconoclasmo e l'idolatria è meglio argomentata nella nozione di *Iconotropism*<sup>243</sup> di Ellen Spolsky: un «"culturally produced and valued icon with the automatic or reactive notion of tropism", so as to describe just that blend of "cultural activity and natural potential that together describe how humans live in their world"»<sup>244</sup>. Mitchell, però, non cita mai questa nozione e, sebbene possa essere abbastanza "ideologica" nei confronti dell'immagine, ritorna di nuovo a una visione totemica dell'immagine<sup>245</sup>.

## 4.2 Oggetti

L'interesse rivolto agli oggetti per Mitchell potrebbe essere un nostalgico ritorno<sup>246</sup>, una compensazione "oggettuale" che deriva dal vivere in una società virtuale del cyberspazio oppure un *replay* trasgressivo del confine tra immagini artistiche e non, come l'esposizione di tecnologie obsolete od oggetti ormai di scarto. Bill Brown<sup>247</sup>, nel suo *Thing*<sup>248</sup>

---

<sup>242</sup> MITCHELL, *What do ...cit.*, p. 267.

<sup>243</sup> La nozione deriva da *icona* e *tropismo*. La nozione di tropismo è un termine biologico che indica il movimento di un organismo derivato da uno stimolo esterno, ben descritto dal fototropismo, movimento della pianta verso la luce.

<sup>244</sup> DAVID PASCOE, *What di Pictures Want? (review)*, in "The Modern Language Review" 102.2 (2007), p. 475.

<sup>245</sup> Potrebbe anche essere più convincente del totem in quanto a vitalità; assumere infatti che le immagini abbiano una "vita" paragonabile a quella delle piante, piuttosto che a quella del totem, rende il concetto meno attaccabile come credenza superstiziosa e più "scientificamente" vera.

<sup>246</sup> Mitchell non fa riferimento a GEORGE KUBLER (*La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, 1976, tr. it. Torino, Einaudi, 2002) e alla sua nozione di storia dell'arte come cultura materiale.

<sup>247</sup> Bill Brown è professore di inglese all'Università di Chicago, coeditore di *Critical Enquiry* ed è l'autore di *The material unconscious* (1996) e *A sense of things* (2002).

<sup>248</sup> BILL BROWN, *Thing*, University of Chicago Press, Chicago, 2004.

espone e introduce la *Things Theory*, a cui Mitchell chiaramente si rifà, e si chiede che cosa esista di più perverso e complicato di una teoria delle cose. Non potremmo semplicemente lasciare che gli oggetti "vivano" indisturbati la loro vita senza tormentarli con le nostre sovrastrutture teoriche? Probabilmente, dice Brown, si tratta di una necessità, di un qualcosa di concreto oltre l'astrazione, forse l'immaterialità rende stanchi e si ha bisogno di oggetti fisici e reali, da toccare. Si ha necessità di concretezza, un bisogno di contatto con il mondo reale e di trarre piacere dagli oggetti del mondo fisico di cui l'arte si è spesso fatta portavoce negli ultimi decenni, un *refrain* frequente. Poco dopo la Seconda Guerra Mondiale, Francis Ponge aveva scritto che «ideas give me a queasy feeling, nausea, objects in the external world, on the other hand delight me»<sup>249</sup>. Secondo Leo Stein le cose sono quelle entità in cui ci imbattiamo; le idee invece sono ciò che noi progettiamo. Ritenere che le cose siano quelle entità in cui ci imbattiamo significa prendere la consapevolezza che anche noi, con il nostro corpo, siamo una "cosa" tra le altre "cose". Vista l'importanza attribuita all'oggetto dall'emergere della *things theory*, Mitchell ritiene doveroso e interessante rivedere la tradizionale questione del *found object*, del *ready-made*, dal momento che anche lui manifesta interesse alla questione dell'oggetto in quanto costitutivo dell'immagine materiale, in quanto *picture* della sua *image*. Secondo Mitchell ci sono stati diversi studiosi che si sono interessati al *found-object*, ma, generalmente, come nel caso di Hal Foster<sup>250</sup>, l'interesse è andato prevalentemente verso uno specifico periodo storico e verso l'uso dell'oggetto nel surrealismo. L'oggetto del surrealismo, come fa notare Mitchell<sup>251</sup>, non è più *found object* per noi, ma è un *foundational object* del surrealismo. I *found object* non sono sempre gli stessi, ma cambiano con l'evolversi della società e del mercato; quelli del nostro tempo hanno a che

---

<sup>249</sup> FRANCIS PONGE, *The voice of things*, Beth Archer, New York, 1972, p.93.

<sup>250</sup> Il lavoro di Hal Foster, che Mitchell cita come emblematico per l'argomento, è *Compulsive Beauty*, Cambridge, MIT Press, 1993. Il *found object* del surrealismo esprime il "ritorno del represso" nella vita psichica e sociale. Il *found object* della società borghese del Novecento si è trasformato, grazie alla fascinazione suscitata dall'oggetto "retro", in merce (*commodify*).

<sup>251</sup> Cfr. MITCHELL, *What do...cit.*, p. 114.

fare con oggetti come le aspirapolveri/lucidatrici per pavimenti, come quella di Jeff Koons<sup>252</sup> esposta al Museo dell'Arte Contemporanea di Chicago.

Se non è stata ancora elaborata una teoria per il *found object* suggerisce Mitchell, significa che probabilmente non se ne ha bisogno, nonostante esistano dei criteri per identificare un oggetto di questo tipo. Il *found object* infatti: 1) deve essere ordinario, non di valore, (possibilmente) dimenticato, non deve essere bello e deve essere identificato; 2) il suo essere "*found*" significa che deve essere "scoperto accidentalmente", non deve essere cercato, o meglio, è lui che "trova" noi, guardando al nostro passato. È inoltre umile e umile poiché non dimentica mai da dove è venuto.

La sua caratteristica principale è, forse, quella di essere invisibile per quanto sia evidente e familiare nella nostra vita. È la pratica del "trovarlo" che, secondo il surrealismo, lo fa diventare fondante. È un processo di trasfigurazione del luogo comune, una redenzione attuata dall'arte, in cui l'orinatoio diviene "fontana"<sup>253</sup>.

Affinché la pratica sia efficiente, abbiamo bisogno di avere la vaga sensazione che la trasfigurazione sia un "gioco". L'effetto comico è generato dal vecchio oggetto, dal nome familiare, che si trova ora sotto i riflettori, capace di accogliere un interesse estetico che con disinteresse ci ignora e ci "dimostra" che era sempre stato lì, probabilmente in un angolo del ripostiglio, e noi non ce ne siamo mai accorti perché non l'abbiamo mai guardato veramente.

Mitchell dice allora che "perhaps the theory of the found object has not been found because, like its object, it is too obvious, too ubiquitous". Riprende il concetto di Douglas Collins<sup>254</sup> il quale si era domandato, dal momento che ogni cosa potrebbe essere *found object*, cosa non lo sia. Semplicemente aveva risposto che l'oggetto "visto" è l'oggetto

---

<sup>252</sup> L'opera è: JEFF KOONS, *New Hoover Deluxe Shampoo Polishers, New Shelton Wet/Dry 10 Gallon Displaced Triple-Decker*, 1981/1987. Collection Museum of Contemporary Art, Chicago, Gerald S. Elliott Collection.

<sup>253</sup> L'opera è "*Fountain*" (1917) di Marcel Duchamp conservata a Londra presso la Tate Modern.

<sup>254</sup> Diversi articoli del Professor Douglas Collins sull'argomento sono apparsi nella rivista online *Anthropoetics* (<http://www.anthropoetics.ucla.edu>) tra i quali si segnala: *L'amour intellectuel de Die: Lacan's Spinozism and Religious Revival in Recent French Thought*, n. 1, 1997; *From Myth to Market: Bataille's Americas Lost and Found*", n. 2, 2000; *Justice of The Pieces: Deconstruction as a Social Psychology*, n.1, 1998 (ultimo accesso, 04/02/2019).

desiderato, bello, sublime, prodotto e consumato, estetico, simbolico, amato e odiato. Sono gli oggetti di cui ci prendiamo cura a prescindere, quelli che cerchiamo e che sono oggetto della teoria. Mitchell è interessato all'oggetto rappresentante il pittoresco nel Romanticismo e alla sua origine etnografica nel Totem.

Raimonda Modiano, nel saggio *The Politics of the Pictoresque*, che Mitchell prende in esame, identifica l'oggetto pittoresco nella "cosa povera", nella «figure of "destitution" like the gipsy, the beggar, the rustic, or the ruin»<sup>255</sup> che, in qualità di rovine, occupa lo spazio della "cosa" negata oppure di quella cosa verso la quale non nutriamo più desiderio. Mitchell pensa che l'importanza del pittoresco, nell'analisi dell'estetica romantica sia fondamentale per capirne le caratteristiche, ma sia stata anche quasi sempre trascurata. L'esempio più pregnante di *found object* come *Poor Thing* è la donna anziana vestita di stracci; è un buon esempio di pittoresco, perché non può incarnare nessun desiderio sublime, è semplicemente un oggetto singolare per la nostra curiosità. E soprattutto "when an object becomes sublime, it is the all, the totality, the incomprehensible. In short, it becomes an idol"; se l'oggetto è bello, lo vorremmo possedere e il desiderio del suo possesso ci "schiavizza" tanto da farlo diventare un feticcio. L'oggetto pittoresco rimane, allora, associabile solo al totem, che riveste sì una certa importanza, ma non tale da diventare un idolo o un feticcio; sono, come dice Émile Durkheim<sup>256</sup>, oggetti di identificazione individuale e collettiva. Nella gerarchia, infatti, i totem sono solitamente connessi con la vita di tutti i giorni e ci sono familiari<sup>257</sup>. Il *totem* è facilmente associabile anche all'atto di creare immagini; sebbene nasca generalmente come oggetto, quando è rappresentato assume uno status totemico. E, sempre secondo Durkheim<sup>258</sup>, il fatto di

---

<sup>255</sup> MITCHELL, *What do...cit.*, p. 116.

<sup>256</sup> Il primo vero trattato è *Le regole del metodo sociologico*, 1895, tr. it. Torino, Einaudi, 2008. Importante anche l'interesse per la religione su cui *Le forme elementari della vita religiosa. Il sistema totemico in Australia*, 1912, tr. it. Milano, Mimesis, 2013 nata dalle sue ricerche sulle popolazioni "totemiche" australiane.

<sup>257</sup> Tanto familiari che Freud (*Totem e Taboo*, 1913, tr. it. Milano, Mondadori, 1994) si scontra con la tesi di James Frazer secondo il quale il concetto di Totem nasce dalle donne gravide (e quale migliore parallelismo tra il *found object* e la scoperta di una donna di essere una futura madre) come derivato dall'ignoranza generale sull'origine di bambini. Invece, per Freud, il totemismo sarà un'invenzione completamente maschile come risoluzione del conflitto di Edipo.

<sup>258</sup> ÉMILE DURKHEIM, *Forme elementari...cit.*, p. 121.

essere un oggetto materiale, come il feticcio, non avvicina comunque né rende simili i due oggetti. Nel feticcio l'adorazione si rivolge al materiale stesso, considerato sacro; nel totem, invece, non è la materia di cui è fatto l'oggetto a risultare diversa, ma ciò che essa rappresenta. È l'immagine che santifica l'oggetto.

Se il *found object* è un'immagine totemica per le sue caratteristiche descritte poco sopra, quello contemporaneo denota, con le sue caratteristiche, che la nostra società è caratterizzata dal "postumano". I nostri totem non sono relitti o fossili, ma oggetti della contemporaneità. Mitchell si limita a definire il totem contemporaneo "postumano" ma non spiega cosa intenda effettivamente con la parola "post-umano". I nostri relitti/totem sono oggetti che non hanno mai avuto vita propria e noi non siamo interessati al fatto che ne abbiano una; essi sono inerti e inanimati e forse per questo l'autore li definisce "postumani". E se, come Mitchell afferma poco oltre<sup>259</sup>, il *found object* totemico postumano ha la capacità di far "sentire" l'obsolescenza del genere umano, il dinosauro, così come tutti gli oggetti destinati a essere dimenticati o sostituiti da altri più all'avanguardia, risponde pienamente a questa caratteristica.

Le immagini, ora lo sappiamo, sono sempre collegate agli oggetti o hanno a che fare con essi, anche se non sono mere cose materiali. Sembra che anche gli oggetti comuni, e perciò le immagini, debbano però "subire" una sorta di passaggio nella sfera della rappresentazione, per poter convogliare un'attenzione estetica su di esse. Questo "passaggio" è volontario, secondo Mitchell<sup>260</sup>, ed è il momento della *depiction, reproduction, inscription* in cui l'oggetto è *framed for display*. Mitchell è interessato alla ricerca di una spiegazione di quel "momento" (*medium*), di quella fase in cui l'oggetto smette di essere tale, o continua a essere tale in una nuova forma, perché *displayed*.

Ci sono immagini che sono addirittura in grado di essere offensive, di far male e di farsi odiare; Mitchell si chiede cosa sia quel fenomeno che è in grado di rendere le persone così suscettibili alle immagini e che, molto spesso, porta a atti di reciproca violenza (vandalismo, distruzione, messa al bando).

---

<sup>259</sup> MITCHELL, *What do...cit.*, p.124.

<sup>260</sup> Ivi, p. 125.



La migliore associazione per spiegare questa violenza è l'*iconoclasmo*, che getta l'attenzione sia sull'offensività delle immagini che sulla violenza dell'uomo verso le stesse. Si rilevano due caratteristiche nella riflessione di Mitchell: 1) l'immagine è direttamente collegata con ciò che rappresenta; 2) ogni cosa compiuta a danno di un'immagine è fatta a danno di ciò che essa rappresenta. Dovremmo allora considerare che non siamo in grado di scindere l'immagine da ciò che rappresenta e non solo; per Mitchell ciò che l'immagine rappresenta è qualcosa di animato, di vivo, con sentimenti e desideri: si tratta pseudo-persone.

Come si è già notato, le immagini che possiedono questa "aura" magica sono un qualcosa che la maggior parte delle società occidentali considera neutralizzata; le si considera un fatto premoderno, appartenente a società con un alto livello di religiosità e culture primitive. Secondo Hans Belting in *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*<sup>261</sup> l'era delle immagini oggetto di culto (dall'antichità fino al medioevo) è stata sostituita dall'"era dell'arte". «The crisis of the old image and the emergence of the new concept of art are interdependent. Aesthetic mediation allows a different use of image, about which artist and beholder can agree between themselves. Subjects seize power over the image and seek through art to apply their metaphoric concept of the world»<sup>262</sup>. Secondo Mitchell una simile interpretazione è data anche da David Freedberg, sebbene Belting consideri la sua posizione come storica; quello che però è importante per Mitchell non è se le immagini "tornino" in vita o meno, ma che tipo di vita avrebbero e come le persone si porrebbero di fronte ad esse.

Le immagini che hanno il potere di offendere (*offending images*) e la cui azione si esplicano generalmente in situazioni sociali e politiche, diventano spesso emblemi e si inseriscono non solo come cause o provocazioni, ma anche come combattenti e vittime. Mitchell elenca dodici immagini notoriamente conosciute come offensive:

1. *Tilted Arc* di Richard Serra;

---

<sup>261</sup> HANS BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, 1990, tr. it Roma, Carocci Editore, 2001.

<sup>262</sup> MITCHELL, *What do ...cit.*, p. 16.

2. Memoriale dei Veterani del Vietnam di Maya Lin;
3. *Man in Polyester suit* di Robert Mapplethorpe;
4. *David* di Michelangelo;
5. La statua dell'imperatore romano Nerone;
6. La svastica;
7. La bandiera della confederazione;
8. *Flag* di Jasper Johns;
9. *Myra* di Marcus Harvey;
10. *The Holy Virgin Mary* di Chris Ofili;
11. *This Little Pig Went to Market* di Damien Hirst;
12. *Adorazione del vitello d'oro* di Nicolas Poussin.<sup>263</sup>

Sicuramente ne esistono altre, ed è evidente che alcune di esse, per la cultura europea, siano sicuramente meno significative che per la cultura americana. Mitchell si serve di esse per mostrare alcuni punti in comune che hanno le immagini in grado di offendere. Essenzialmente le caratteristiche fondanti sono le seguenti: complesse caratteristiche sociali, diversi tipi di offesa (verso le persone, verso le cose), richiamo alla legge, in caso di immagini in grado di offendere molte persone<sup>264</sup>; l'offesa che le immagini subiscono può essere parziale o totale (distruzione o mutilazione).

Le immagini offendono le persone sin dalla notte dei tempi, sin da quando il Creatore ha creato l'uomo a sua immagine e somiglianza, tanto da far risultare lo stesso essere uma-

---

<sup>263</sup> È curioso osservare come la scelta delle immagini sia fortemente diacronica e senza un filo conduttore; immagini artistiche e simboli politici convivono con emblemi dell'arte classica e con immagini rivoluzionarie dell'arte contemporanea. Vedremo più avanti come Mitchell spiega queste scelte apparentemente ambigue.

<sup>264</sup> MITCHELL, *What do...cit.*, p. 141. «The confusion of images with speech acts is one reason people can be offended by images that they have never seen». Un esempio di questa potenza offensiva è rappresentata dall'opera di Chris Ofili intitolata *The Holy Virgin Mary* (1995) riguardo la quale, per Mitchell, chi se ne sentiva offeso era perché «actually never saw che painting. It was enough for them to hear about it, particularly to hear about its use of elephant dung as a material. ... The mere verbal report- "image of Madonna with elephant dung"- was enough to convince the image of being offensive. The actual sight of Ofili's Madonna, by contrast, was strangely inoffensive».

no un'immagine. I racconti tramandano come l'uomo sia stato creato ad arte, scolpito, modellato e possedesse, addirittura, una mente per pensare (Adamo ed Eva). «Taken literally, the implication is that there is a "slippery slope" principle at work: if you start making images, it is inevitable that they will, as we say, "take on a life of their own", become idols, take the place of God, and thereby become offensive»<sup>265</sup>. L'unica soluzione per evitare questo *slippery slope* è proibire in assoluto la creazione di immagini<sup>266</sup>.

Molte immagini sono create per suscitare piacere in chi le guarda e molto spesso, per quanto siano piacevoli per qualcuno, per altri risultano estremamente offensive. La pornografia rientra in questo spettro di immagini e, secondo Mitchell, il carattere nettamente offensivo di esse è derivato dal loro defluire verso un messaggio verbale. Il messaggio verbale della pornografia è, per chi se ne sente offeso, una sorta di insulto, degrado e umiliazione a cui la donna è soggetta nell'atto pornografico e che è capace di offendere tutte le donne. Le immagini non sono, però, parole e il "messaggio" deriva dallo spettatore stesso, che proietta una voce all'immagine, che costruisce una storia su di essa e tenta di decifrare un ipotetico messaggio verbale.

La questione delle immagini in grado di offendere implica che si prenda in esame la libertà di queste. Proibire l'esposizione di immagini offensive, probabilmente, non comporterebbe un risultato soddisfacente; la proibizione della pornografia, anche solo di carattere morale, non ha mai impedito che essa si diffondesse. La libertà dell'immagine, per Mitchell, va valutata soprattutto come una questione di contesto piuttosto che di

---

<sup>265</sup> MITCHELL, *What do...cit.*, p.134.

<sup>266</sup> Mitchell afferma poi che il secondo comandamento, che proibisce la creazione di immagini *in toto*, è forse il più importante e, probabilmente, anche il più disatteso. La creazione di immagini è offensiva nei riguardi di Dio, poiché egli stesso ne è offeso. L'esempio migliore è forse il *vitello d'oro*, dal quale Dio è offeso, soprattutto a causa della gelosia: il vitello è un sostituto di Dio, può attrarre su di sé tutte le speranze e i desideri e per questo va distrutto. Questa immagine non è offensiva solo per ciò che dice ("sono un Dio"), ma anche per ciò che è (la materialità volgare dell'oro egiziano). Anche se, come abbiamo visto, la distruzione di un'immagine è molto spesso la creazione di un'immagine; la distruzione del vitello d'oro, infatti, non ha impedito che la sua immagine giungesse fino a noi. Ed è per questo che il comandamento è il più disatteso, sia a causa della volontà degli uomini di continuare a produrre immagini, sia per la resistenza dell'immagine stessa alla distruzione. Cfr. *ivi*, p. 135.

contenuto; riguarda cioè il dove, il quando e verso chi queste immagini vengono esposte. Essere esposti a quelle che potrebbero urtare la nostra sensibilità dovrebbe essere una scelta; lo spettatore non dovrebbe essere sempre tale, ma scegliere in quale momento esserlo e non esserlo. Così facendo, l'istituzione preposta all'esposizione delle immagini, il museo, sarebbe libera di esporre e proporre immagini, anche se offensive. Il museo è un'autonomia istituzionale fondamentale e dovrebbe essere libera da restrizioni politiche e morali e salvaguardata. Le manifestazioni all'ingresso dei musei «are a sign of a healthy state of affairs, not a regrettable anomaly that should be averted by fine-tuned policies. Only by preserving a free space of artistic license where offending images are tolerated can we hope to understand what it is that gives images so power over people, and what it is about people that brings this power into the world»<sup>267</sup>.

C'è un altro elemento che Mitchell associa all'oggetto e all'oggettualità (*objecthood*) ed è l'impero. Per quanto riguarda questo rapporto egli si ispira all'affermazione di William Blake a margine dei *Discourses on Art* di Reynolds<sup>268</sup>, in cui Blake afferma che l'arte viene prima dell'impero<sup>269</sup>. Sebbene Mitchell pensi che, come Blake, sia necessario accordare priorità all'arte, ritiene anche che, per affrontare il discorso, si debba relazionare al problema generale dell'oggettualità e di come la costruzione imperiale di oggetti abbia contribuito a produrre il concetto stesso.

Non si può prescindere da questo discorso senza prendere in esame il testo di Michael Fried *Art and Objecthood*, dove lo studioso descrive in che modo e secondo quali cambiamenti sia avvenuta la transizione tra arte moderna e arte postmoderna specialmente negli Stati Uniti. L'intenzione di Mitchell è quella di avvalorare la tesi di Fried, secondo

---

<sup>267</sup> Ivi, p. 142.

<sup>268</sup> Joshua Reynolds è stato un pittore influente del XVIII secolo in Inghilterra, tra i fondatori della Royal Academy of Arts. Il suo testo *Seven Discourses on Art* del 1778 è reperibile in: <https://www.gutenberg.org/files/2176/2176-h/2176-h.htm> vuole essere un insieme di principi per ben comprendere e apprezzare la "buona arte".

<sup>269</sup> Come afferma Mitchell (*What do...cit.*, p. 154): «empire is thus an object of radical ambivalence, perfecting the art of mass death and destruction, conquest, and enslavement of whole populations while also producing the great monuments of civilization along with notions of universal law, human rights, and global harmony, Blake is not just a "prophet against empire" but a prophet of a positive ideal of "empyry" figured by the lost civilization of Atlantis or the heavenly city of Jerusalem».

il quale l' *objecthood* non è semplicemente una «general, neutral category into which all art objects may be placed as a subset, but a category that *opposes* the art object with a new set of pseudo artistic objects».

Chiaramente non tutti gli oggetti sono artistici, ma la necessità è quella di evidenziare che esistono degli oggetti che potrebbero essere artistici e non lo sono. Per Fried esiste una guerra tra l'oggetto dei Minimalisti e la pittura estetica dei Modernisti che redime, invece, la materialità delle cose e la loro presenza estetica. Fried definisce i Minimalisti "*literalists*", termine che allude alla materialità delle cose e al mondo oggettuale al cui le cose partecipano rendendolo irriconoscibile. Sottrarre l'opera alla sua essenza oggettuale, per renderla quasi "asettica", significa togliere l'elemento di "*theatricality*" identificato «con la sottrazione all'oggetto artistico di tutti gli elementi di connotazione spaziale e temporale- in sostanza con la sottrazione all'opera di quella dimensione "oggettuale"<sup>270</sup>- paragonata da Fried all'*hic et nunc* dell'evento teatrale in relazione al pubblico». Esiste una connessione tra la retorica di arte e non-arte e quella dell'impero e della colonizzazione. La constatazione dell'arte (e dell'oggetto in generale) come una categoria separata nel "mondo delle cose", è una dinamica, secondo Mitchell, emersa dall'incontro con il colonialismo. L'estetica, come scienza dell'arte, avrebbe la funzione di separare gli oggetti redenti da quelli dannati, nella convinzione che la modernità, la religione e la morale possano rendere gli oggetti "buoni", perché evoluti e in grado di giudicare quelli "cattivi", perché primitivi.

L'età dell'Imperialismo è finita ed è proprio ora il momento di parlare dell'impero. Oggi viviamo, invece, nell'era della virtualità immateriale, del cyberspazio. La fine dell'imperialismo, dominato dagli oggetti, coincide con l'inizio dell'immaterialità e del mondo globalizzato, dove il fulcro non è più la creazione di oggetti ma la libera circolazione di informazioni. Eppure c'è una sorta di nostalgia per l'età dell'impero e per gli oggetti, che si esplica in forme compensatorie come i film e gli studi accademici. La nuova oggettualità, secondo Mitchell, è «a return to fundamental theoretical reflection on the constitution of material objects, as if our virtual age were compelling us to start all over with

---

<sup>270</sup> FABRIZIO DESIDERI, GIOVANNI MATTEUCCI, *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze, Firenze University Press, 2006, p. 264.

the ontology of things»<sup>271</sup>. L'impero è un nome che sta a indicare il dominio totale delle cose e delle persone, è l'utopica ossessione di unificare le genti con la dominazione. Gli oggetti fanno parte dell'ambiente, del paesaggio dell'impero e stanno sullo sfondo. L'impero è anche l'emblema della spasmodica ricerca di oggetti, di cose e della loro movimentazione per il mondo e, anche se non è stato il periodo storico soggetto alla maggiore produzione di oggetti, è quello che, a detta di Michael, Foucault<sup>272</sup>, ha creato la concezione di un ordine delle cose, di una loro esistenza regolata da tipologia e tassonomia.

### 4.3 Media

La terza e ultima parte di *What do Pictures Want?* chiude il cerchio ideale del discorso attorno alle immagini e Mitchell lo apre dicendo: «if images are life forms, and objects are the bodies they animate, then media are the habitats or ecosystems in which pictures come alive»<sup>273</sup>. Si è già parlato del *medium* e delle funzioni che esso accoglie per Mitchell: ora le sue considerazioni si fanno più articolate nel considerare il *medium* non solamente un materiale o un supporto ma anche una pratica attraverso la quale si evidenziano abilità, tradizioni e abitudini<sup>274</sup>. «By *medium* I mean the whole material practices that brings an image together with an object to produce a picture»<sup>275</sup>.

Mitchell specifica poi che il suo fine non è quello di costruire una teoria generale dei media ma un'esplorazione di casi a cui si potrebbe dare il nome di "*medium theory*".

Il primo passo che Mitchell compie è quello di smettere di considerare i media come strutture o sistemi logici, ma di considerare piuttosto come un ambiente dove le immagini vivono. Potrebbero anche essere considerate come persone o *avatar* «that address us and can be addressed»: alla luce di questo i media diventano *addressing media*.

---

<sup>271</sup> MITCHELL, *What do...cit.*, p. 153.

<sup>272</sup> Mitchell si riferisce al saggio MICHAEL FOUCAULT, *Le parole e le cose*, 1966, tr. it. Milano, Rizzoli, 1967.

<sup>273</sup> MITCHELL, *What do...cit.*, p. 198.

<sup>274</sup> Riprende questa considerazione da Raymond Williams, ribadendola come fortemente ideologica, come già aveva paventato in *Ideology*. Cfr. RAYMOND WILLIAMS, *Marxismo e letteratura*, 1977 tr. it. Bari, Laterza, 1979.

<sup>275</sup> MITCHELL, *What do...cit.*, p. 198.

Quando si parla di media non è facile stabilire quali siano i confini e non importa quanto stretti o larghi potrebbero essere; per Mitchell se i media sono "ciò che sta nel mezzo", sono talmente elastici da includere ciò che sembrano i loro confini. Il *medium* non sta, allora, tra il mittente e il ricevente ma li include e li costituisce.

È proprio l'ambiguità del concetto e, di contro, la sua ampiezza che non consente lo sviluppo adeguato di una teoria sui media; infatti si parla continuamente di *media studies* molto spesso associati ai *film studies* e alla comunicazione, ma li si considera superficialmente supporti tecnologici votati alla comunicazione. Anche la storia dell'arte, dice Mitchell, è portata a considerare il *medium* come un supporto digitale che ha la caratteristica di essere dematerializzato e spesso è considerato sia marginale che troppo invadente. Il pioniere degli studi sui media, Marshall McLuhan, è stato colui che ha posto l'attenzione sugli strumenti tecnologici che hanno modificato le nostre esperienze quotidiane fino a diventare talmente invadenti da poter essere considerate estensioni del corpo umano. Per Mitchell l'importanza degli studi sui media è rilevante ma si rammarica del fatto che, a trent'anni dalla morte di McLuhan, essi non abbiano ancora una loro vera identità; sempre nuovi studi<sup>276</sup> escono con il solo fine però di rivedere le tesi di McLuhan e mai per puntare veramente a una stabilizzazione del genere. Il concetto non riesce a rinnovarsi a tal punto che l'emergere della tecnologia digitale ha decretato la fine dei media (dal momento che il concetto si focalizzava sui *mass media* della televisione e del giornalismo) e la conseguente morte dei *media studies*; come Kittler afferma che «the invention of the computer promises "a total media link on a digital base" that will "erase the very concept of medium"»<sup>277</sup>.

Mitchell elabora invece il concetto di *address media* in contrasto con quello di McLuhan di *understanding media*. Per Mitchell riguarda «the ways in which we imagine ourselves talking back to or addressing media. The primal scene of this address might be the moment when we find ourselves shouting at the television set, or putting our hand on the radio and sending in five dollars in response to an evangelical preacher»<sup>278</sup>.

---

<sup>276</sup> Si riferisce a FREDERICH KITTLER, *Gramophone, Film, Typewriter*, 1986, tr. eng. Stanford, Stanford University Press, 1999 e a PAUL VIRILIO, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, 1984, tr. it. Torino, Lindau, 1996.

<sup>277</sup> MITCHELL, *What do...cit.*, p. 207.

<sup>278</sup> *Ibidem*.

La questione importante diventa stabilire chi sia il referente a cui i media si "indirizzano" e quale sia, letteralmente, l'indirizzo dei media. Nel vedere il *medium* sia come un trasmettitore che come un habitat, Mitchell si ispira alle considerazioni di Luhmann<sup>279</sup> riguardo al sistema come organismo vivente e l'ambiente come sistema e al diagramma di Umberto Eco del circuito di mittente e ricevente<sup>280</sup>.

*Addressing media* significa riflettere su di essi come luoghi, ovvero dare loro un indirizzo e considerarli come spazi e paesaggi. L' "indirizzo" del medium è anche il suo supporto materiale e «move it toward a description of the social practice that constitute it»<sup>281</sup>. Non possiamo non concludere dicendo che le immagini sono vive, vogliono qualcosa (*What do pictures want*), hanno desideri e, infine, necessitano di un luogo dove vivere, an address. Potrebbe sembrare un medium come egli stesso afferma dicendo: «images need a place to live, and that is what a medium provides»<sup>282</sup>. Mitchell tuttavia si contraddice quando afferma che le immagini non vivono in un particolare luogo o "cosa", ma sono esse stesse lo spazio in cui i messaggi e le rappresentazioni circolano. Sembra una contraddizione, poiché, a questo punto, dovremmo postulare che le immagini e il medium corrispondono. Mitchell non si pronuncia e continua a considerare le immagini e il medium distinti, tanto da affermare che gli artisti astratti sono assorbiti nella loro pratica nel medium.

Per Mitchell è giunto il momento di mettere ordine nella questione dei media e lo fa elencando dieci tesi.

1) *Media are a modern invention that has been around since the beginning*. I media antichi e meno moderni (pittura, scultura) sono strutture per la comprensione dei media attuali (televisione, cinema, Internet) e comportano nuovi significati di comunicazione, simulazione e rappresentazione<sup>283</sup>.

2) *The shock of a new media is as old as the hills*. La nozione di "nuovi media" dovreb-

---

<sup>279</sup> NIKLAS LUHMANN, *The reality of the Mass Media*, Stanford, Stanford University Press, 2001 in cui Luhmann afferma che i mass-media sono «those institutions which make use of copying technologies to disseminate communications», p. 2.

<sup>280</sup> MITCHELL, *What do...cit.*, p. 209.

<sup>281</sup> Ivi, p. 204.

<sup>282</sup> Ivi, p. 216.

<sup>283</sup> Ivi, p. 211.



be essere riconsiderata dal punto di vista che i media sono sempre nuovi poiché sono sempre stati luoghi di innovazione e sono sempre associati a uno shock poiché la loro comparsa è sempre associata a qualcosa di divino<sup>284</sup>.

3) *A medium is both a system and an environment.* Il *medium* è un ambiente, un complesso sistema sociale che include al suo interno rituali, pratiche, abitudini e tecniche<sup>285</sup>.

4) *There is always something outside a medium.* A ogni zona mediata corrisponde una zona di *immediatezza* che va oltre il *medium*. Le finestre sono una forma di *medium* architettonico di rilevante importanza per la cultura visuale, che hanno creato un nuovo concetto nella relazione dentro/fuori<sup>286</sup>.

5) *All media are mixed media.* Nessun *medium* è puro e ogni *medium* è misto. Ci sono delle immagini che incorporano l'essenza del *medium* e sono le immagini astratte<sup>287</sup>.

6) *Minds are media, and vice versa.* La vita mentale è mediata, noi non pensiamo solamente ai media ma anche attraverso i media<sup>288</sup>.

7) *Images are the principal currency of media.* La parola è importante per la comprensione del messaggio del *medium*, ma il *medium* stesso è il "messaggero personificato" non il messaggio<sup>289</sup>.

8) *Images reside within media the way organisms reside in a habitat.* Le immagini hanno bisogno di un luogo dove vivere a cui il *medium* provvede<sup>290</sup>.

9) *The media have no address and cannot be addressed.* Il concetto di *address* riferito ai media è un paradosso, poiché i media non si trovano in un luogo particolare ma sono essi stessi il luogo dove vivono<sup>291</sup>.

10) *We address and are addressed by images of media.* Noi "indirizziamo" o "siamo indirizzati" non dal media stesso ma dall'immagine "presente nel" media<sup>292</sup>.

---

<sup>284</sup> Ivi, p. 212.

<sup>285</sup> Ivi, p. 213.

<sup>286</sup> Ivi, p. 214.

<sup>287</sup> Ivi, p. 215

<sup>288</sup> Ibidem.

<sup>289</sup> Ibidem.

<sup>290</sup> Ivi, p. 216

<sup>291</sup> Ibidem.

<sup>292</sup> Ivi, p. 217.

Le immagini hanno desideri, hanno vita e hanno anche un *medium* dove vivere la loro vita, negli ultimi decenni, sostiene Mitchell. La loro vita è cambiata ed è stata modificata dalla creazione di immagini viventi, dalla fabbricazione di creature intelligenti. È l'epoca che Mitchell chiama della riproduzione biocibernetica, cioè la combinazione di tecnologia e biologia che ha reso possibile la clonazione genetica: «the new technical media and structures of political economy that are transforming the conditions of all living organisms on this planet»<sup>293</sup>. Il termine *biocibernetica* si riferisce alla commistione di elementi biologici e tecnologici che Mitchell immagina come un *club* del benessere in cui obesi consumatori americani di mezza età sudano e fanno fatica di fronte a strumenti digitali che monitorano i loro segni vitali e le calorie ingerite.

Nella società cybernetica del controllo l'attenzione va anche a ciò che sfugge al controllo e alla gestione, come i virus, il terrorismo. Parallele alle nuove esperienze digitali emergono delle nuove esperienze analogiche in cui il *bios* reagisce e "alza la testa" attraverso i virus non gestibili informaticamente e il declino della qualità dell'informazione, chiamata "*lossy compression*". Secondo Jacques Rancière il concetto di *bios* di Mitchell mette in evidenza quanto la vita sia "malata"; la malattia diventa però l'emblema della vita che non che non permette l'assimilazione della stessa in biocibernetica. Sempre Rancière descrive il *pictorial turn* come un ritorno del represso «but what returns here is not life as it is encoded in DNA, nor is it Deleuze's pre-individual life forms. It is an organic, individual life. There are, however, two principal ways to think this individuality. On the one hand, it can be thought of as an organic body structured by a logic of lack. On the other, it can be thought of as a proliferating virus»<sup>294</sup>. Probabilmente è questa la lettura dell'immagine che più si adegua alla vita delle immagini espresso da

---

<sup>293</sup> Ivi, p. 312.

<sup>294</sup> JACQUES RANCIÈRE, *Do Pictures Really Want to Live?*, in "Culture, Theory & Critique" 50.2 (2009), pp. 123-132, p. 126.

Mitchell. La vita intesa come quella biologica di una pianta, per riprendere Ellen Spol-sky, oppure di un virus<sup>295</sup> come ipotizza Rancière<sup>296</sup>.

È chiaro che il concetto della riproduzione biocibernetica si basa sul concetto della ri-producibilità tecnica di Walter Benjamin e Mitchell sottolinea che:

«if mechanical reproducibility, photography, cinema, and (associated industrial process like the assembly line) dominate the era of modernism, biocybernetic re-production (high speed computing, video, digital imaging, virtual reality, the Inter-net, and the industrialization of genetic engineering) dominates the age that we have calle postmodern. This term, which played its role as a placeholder in the 1970s and '80s, now seems to have outlived its usefulness, and is ready to be replac-ed by more descriptive notions such as biocybernetics, although even as we move toward this more positive description, it will be important not to forget the wor-ings of the concept of the postmodern as an effort to go beyond narrow notions of technical determination to reconstruct the entire cultural framework of an era»<sup>297</sup>.

Chiaramente la riproduzione biocibernetica ha delle conseguenze che sono in parallelo con l'analisi di Benjamin e sono di tre tipi: primo, la copia non è inferiore rispetto all'o-riginale ma è un miglioramento della stessa; secondo, le relazioni tra artista e opera e tra opera e modello sono le più distanti e le più intime nel regno della riproduzione mecca-nica; terzo, una nuova temporalità produce una sensazione di "stasi accelerata" nella nostra percezione della storia.

---

<sup>295</sup> Il virus diventerà successivamente modello per l'analisi del Terrorismo e della sua "immagine". In *Cloning Terror (La guerra della immagini dall'11 settembre a oggi, 2011*, tr. it. Lucca, La Casa Usher) Mitchell nella sua interpretazione della violenza terroristica e delle possibili soluzioni riferisce che esso si comporta come un *virus*, come una malattia autoimmune che agisce dall'interno e che, per starlo, non è efficace contrastarlo ma bisognerebbe simularne i comportamenti.

<sup>296</sup> RANCIÈRE, *Do Pictures...cit.*, p. 127: «The 'pictorial turn' is thus less a matter of a visual turn in contemporary thought than of a dialectical reversal of the machine that transforms images and life into a coded language. The machine that wants to produce life artificially in fact produces a new kind of image which defines a new power of life, of a life which cannot be separated from its images and its monsters, its illnesses and its mythologies. This is Tom Mitchell's fundamental thesis. At all events, this is the thesis he illustrates through the figure of the clone. The life produced by the artifice of scientists is not just any life. It is the life of a sheep, of the sacrificial animal but also of the animal which symbolizes a God who dies and is born again for the fulfillment of the body of the Church and the final resurrection of the dead».

<sup>297</sup> Ivi, p. 318.

Tutte le considerazioni di cui sopra hanno la loro notevole importanza per la teoria pittorica di Mitchell e per poter dare un fondamento al suo discorso sui media e una plausibile risposta alla domanda che lo attanaglia (*Cosa vogliono le immagini?*), ma manca un approccio metodologico di fronte alle immagini.

L'unico tentativo che Mitchell mostra è nell'ultimo capitolo di *What do Pictures Want?* che s'intitola *Showing Seeing* (mostrare il vedere) ed è diventato il perno cruciale degli studi visuali. Il "mostrare il vedere" è alla base della cultura visuale e come tale va definito nei suoi limiti e nelle sue disposizioni; è per questo che Mitchell elabora delle contro tesi sulla cultura visuale (quelle che ho riportato nell'introduzione della mia tesi) sulla cultura visuale che confutano quei falsi miti che tendono a circolare riguardo a essa. *Showing Seeing* è un saggio che è stato presentato per la prima volta alla conferenza su *Art History, Aesthetics, and Visual Culture* tenuta al Clark Art Institute nel maggio 2001, quando Mitchell spiegava come lo *showing seeing* si basasse su un esercizio pedagogico dell'educazione elementare americana<sup>298</sup>, il mostra-e-racconta (*Show and Tell*). Lo *Show and Tell* dello *Showing Seeing* è però un esercizio più complesso perché riguarda il "vedere" stesso. Nel fare questo esercizio Mitchell chiede a degli studenti

«di impostare la loro relazione supponendo di essere etnografi che vengono da una società in cui non esiste il concetto di cultura visuale e a cui devono riferire delle esperienze visive. Non possono dare per scontato che al pubblico siano familiari nozioni per noi consuete come il colore, la linea, lo scambio di sguardi, i cosmetici, i vestiti, le espressioni facciali, gli specchi, le lenti o il voyeurismo, men che meno la fotografia, la pittura, la scultura o i cosiddetti media visivi. La cultura visuale diviene così qualcosa di strano, esotico, che necessita di una spiegazione. Il compito è assolutamente paradossale, ovviamente. Il pubblico vive in realtà in un mondo visibile, ma deve accettare la finzione che non sia così, e che ogni cosa che sembra chiara e auto evidente abbia in realtà bisogno di una spiegazione»<sup>299</sup>.

Questo metodo ha il pregio di far emergere tre elementi importanti. Il primo comporta una riflessione stessa sul metodo: «si tratta di un invito a ripensare cosa significhi teo-

---

<sup>298</sup> Strumento efficace utilizzato poi anche per analisi dell'impatto visuale di fenomeni sociali, come l'Hip Hop analizzato come un medium di una complessa situazione sociale. Per approfondire JAMES E. BRUSON, *Showing, Seeing: Hip-Hop, Visual Culture, and the Show-and-Tell Performance*, in "Black History Bulletin" 74.1 (2011), pp. 6-12.

<sup>299</sup> MITCHELL, *Pictorial Turn...cit.*, p. 60.

rizzare per la teoria dell'immagine e per la teoria della *performance*, in quanto pratica visibile, incarnata e comune, e non in quanto introspezione solipsistica di un'intelligenza disincarnata»<sup>300</sup>. Il secondo è quello che Mitchell chiama un esercizio de-disciplinare; significa andare al di là delle discipline e non rimanere ancorati a quelle di provenienza della cultura visuale che sono la storia dell'arte, l'estetica e gli studi sui media. Infatti la cultura visuale potrebbe essere intesa come la base di partenza di queste discipline, agli albori di una visualità intesa come «vernacolare o vedere quotidiano»<sup>301</sup>. Il terzo è che la visualità non è soltanto una costruzione sociale del vedere ma è anche del sociale. I *visual studies* non sono solo una indisciplinazione ma anche una interdisciplina che gli altri ambiti di studio non prendono mai sufficientemente sul serio.

Lo scopo di Mitchell in assoluto e il metodo che ci propone è una sorta di defamiliarizzazione con il visuale, che comporta anche una messa in discussione degli assunti delle discipline a esso collegati e siccome non ci si può mai separare completamente dalle "regole" disciplinari, risulta più confortevole e fertile di apertura mentale trovarsi in una situazione di indisciplinazione, dove tutto è possibile e le immagini possono "parlare" e "chiedere" ciò che vogliono.

#### **4.4 Conclusione**

Se è abbastanza chiaro e comprensibile che l'approccio al *pictorial turn* consista nel rivedere e "riprogrammare" il nostro rapporto con le immagini (lasciando che esse ci appaiano come un qualcosa di nuovo, di appena visto o sperimentato), la questione del desiderio e della vita delle immagini è l'aspetto che risulta più curioso e che potrebbe suscitare perplessità. La lettura di *What do Pictures Want?* suscita per tutta la sua durata una certa curiosità sulla caratteristica vitale delle immagini e sulla loro stessa vita. Mitchell si contraddice diverse volte affermando che chiaramente sono forme di vita e si comportano come se avessero desideri, per poi sostenere che non hanno vita, ma si comportano come se l'avessero. Non si stabilisce unicamente come dovremmo intendere

---

<sup>300</sup> Ivi, p. 63.

<sup>301</sup> Ivi, p. 64.

la vita delle immagini e, probabilmente, ha ragione Rancière quando afferma<sup>302</sup> che la loro esistenza non è simile a quella di un uomo, ma piuttosto a quella di un batterio, di un qualcosa di vivo ma di non umano, che agisce e ha le sue conseguenze. Anche le considerazioni di Dierdra Reber<sup>303</sup> potrebbero avere la loro importanza, ma non esistono comunicazioni tra Reber e Mitchell, tanto che quest'ultimo non dovrebbe essere a conoscenza dell'iconotropismo, poiché non ve ne è traccia nei suoi scritti. A detta di molti studiosi, infatti, in Mitchell vi è un'apprezzabile e significativa capacità di penetrare in dibattiti filosofici, artistici, storici, di chiamare in causa un numero notevole di studiosi con molta disinvoltura e di spaziare, con la sua retorica delle immagini, oltre i confini che ci aspetteremmo. È sempre proiettato nella proposta di nuovi problemi, alternative e domande a cui spesso diventa complesso rispondere e in questo aspetto è chiaramente un critico, uno che, come dice Casey Haskins, fa spaziare la sua *picture* tra le immagini e la vita dando un notevole contributo alle conversazioni sulla complessità culturale<sup>304</sup>. È per Haskins «one of the best interdisciplinary critics of the arts working today»<sup>305</sup>. Ritornando alla vita delle immagini, dicevamo che esse hanno una "forma" simile a quella di un virus, di un batterio il che è ben dimostrato dai suoi successivi saggi, come il già citato *Cloning Terror*. Per Mitchell,

«se le immagini hanno la tendenza a diventare vive, non lo fanno tuttavia sempre nello stesso modo. Alcune prendono vita solo quando sembrano accorgersi di noi (si crede che alcune divinità Indù possano prendere vita solo una volta che si dipingano loro gli occhi); altre quando cominciano a muoversi (si pensi a quel complesso di media conosciuto come "animazione"); altre quando parlano (o per ventriloquo o con l'aiuto di una traccia solo registrata), o quando diventano "leggibili" (in

---

<sup>302</sup> L'ultimo Mitchell dice infatti che: «è importante osservare che non solo le immagini sono sempre state paragonate a forme di vita, ma che, a loro volta, anche le forme di vita sono state abitualmente assimilate a (se non addirittura costituite da) immagini; basti pensare ai concetti di "specie" [*species*] e "campione" [*specimen*], le cui radici «speculari» rivelano la centralità dell'elemento visuale nella pratica della tassonomia...Le specie, dunque, sono come le immagini generali che selezionano tipi e stereotipi che si ripetono in differenti campioni individuali. E tali campioni, a loro volta, sono come raffigurazioni [*pictures*], vale a dire istanziazioni concrete, materiali, di una singola specie/immagine [*image*]». In *Cloning Terror...cit.*, p. 86.

<sup>303</sup> REBER, *Visual...cit.*, p. 69.

<sup>304</sup> CASEY HASKINS, *What do Pictures Want? (review)*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 64.2 (2006), p. 293.

<sup>305</sup> *Ibidem*.

virtù dell'aggiunta ad un testo, una didascalia o una decodifica). E poi c'è il tipo più vivace di immagini quelle che hanno bisogno solo di essere guardate per venire alla vita e radicarsi nella memoria e nell'immaginazione - "quelle immagini che ancora fresche immagini generano" per dirla con Yeats»<sup>306</sup>.

L'immagine non si ferma a questo punto; le immagini sopra elencate continuano esistere ma una nuova immagine si fa largo nella società biocibernetica: la *biopicture*. «Quella che si è verificata negli ultimi vent'anni<sup>307</sup> è solo l'ultima versione del *pictorial turn*. Si tratta di una svolta verso la *biopicture*, o, più correttamente, verso la "raffigurazione biodigitale", l'icona "animata" (di un'immagine, cioè, a cui sono stati conferiti movimenti e apparenza di vita per mezzo delle tecnoscienze della biologia e dell'informatica). Le invenzioni gemelle del computer e dell'ingegneria genetica hanno prodotto un nuovo mutamento nell'antico tropo del *pictorial turn*, e in particolar modo in quella caratteristica specifica delle immagini che le avvicina a forme di vita, e viceversa»<sup>308</sup>. Nella sua analisi dell'uomo incappucciato di Abu Ghraib emergono tutte le caratteristiche della *biopicture*:

- 1) il carattere virale e indistruttibile di un'immagine che va a "piede libero";
- 2) l'inquietante duplicazione dell'immagine e la sua scissione in poli simmetrici e anti-tetici;
- 3) la reversibilità di attacco e difesa tipica delle malattie autoimmuni;
- 4) la sua alternanza tra vitalità metaforica e letterale<sup>309</sup>.

I *visual studies* e il *pictorial turn* dimostrano una certa flessibilità nell'evolversi di fronte ai cambiamenti sociali e tecnologici, la loro anima dichiarata ideologica fin dall'inizio è ancora in grado di modularsi per accogliere nuove istanze nella formulazione del suo stesso fondatore.

---

<sup>306</sup> MITCHELL, *Cloning...* cit., p. 152.

<sup>307</sup> Il testo di Mitchell è del 2011.

<sup>308</sup> Ivi, p. 86.

<sup>309</sup> Ivi, p. 117.

Nonostante i tentativi, anche di superare la *visual culture* verso una *design discipline*<sup>310</sup> più attenta al processo di produzione delle immagini e più pratica, come quella a opera di Barbara Maria Stafford, o il tentativo di distruggere la relazione tra arte e immagine<sup>311</sup> di Rancière in *The Future of Image*<sup>312</sup>, non ha modificato il nostro rapporto con essa e non ha ancora esaurito il confronto con questo momento storico forse perché, dice Mitchell, «this moment of accelerated stasis in history, when we feel caught between the utopia fantasies of biocybernetics and the dystopian realities of biopolitics, between the rhetoric of the postuma and the real urgency of universal human rights, is a moment given to us for rethinking just what our lives, and our arts, are for»<sup>313</sup>.

---

<sup>310</sup> BARBARA MARIA STAFFORD, *An Image of One's Own: Design Discipline vs. Visual Studies*, in "Design Issues" 11.1 (1995), p. 68 afferma di credere «to an innovative design discipline in formation as distinct from burgeoning, text-driven visual culture programs. Making visible the complex work of creativity can occur only through the establishment of a reciprocally enlightening relationship among partners. In such an organic unit, individual members would prismatically refract different, but complementary, aspects of the image. My criticism of the current visual studies trend is that it implicitly reifies old power bases and verbal biases under an explicit and fetching slogan promising, but not yet exhibiting, democratic intellectual coherence. This is evident in the tendency to discount historically situated, concrete looking in favor of abstractly theoretical "readings"».

<sup>311</sup> WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *The Future of the Image: Rancière's Road Not Taken*, in "Culture, Theory & Critique", 50.2, pp. 133-144, p. 138. A cui Mitchell risponde affermando che «two things strike me about Rancière's 'three ways of sealing or refusing the relationship between art and image' (26). The first is, as he notes, that 'each of them encounters a point of undecidability ... that compels it to borrow something from the others'. Even the anti-artistic 'dehumanisation' presented by the 'naked image' strays into the aesthetic 'because we see it with eyes that have already contemplated Rembrandt's skinned ox ... and equated the power of art with obliteration of the boundaries between the human and the inhuman, the living and the dead, the animal and the mineral' (27). The second thing that strikes one is that these results of the operations of art can hardly be said to produce objects that 'do nothing and want nothing'. The language of power, desire, and vitalism runs throughout Rancière's own descriptions of these categories: the naked image refuses the separation of art and life; the obtuse brings its images to life in the manner of sacred icons; and the metaphoric produces metamorphoses. My best guess is that Rancière is citing this way of talking, which is certainly common in contemporary discussions of art, without endorsing it».

<sup>312</sup> JACQUES RANCIÈRE, *Il destino delle immagini*, 2003, tr. it Cosenza, Pellegrini, 2007.

<sup>313</sup> MITCHELL, *What do ... cit.*, p. 335.





## 5. Antologia di testi

Si riportano di seguito alcuni brevi passi, in ordine cronologico, tratti da opere non ancora tradotte in italiano.

La volontà è quella di fissare alcuni punti fondamentali oppure offrire interessanti spunti di ricerca futuri partendo dalle parole dello stesso Mitchell.

Le immagini, attraverso le loro diverse sfaccettature, sono ancora una volta le protagoniste; le loro diverse "funzioni" e "attività" appaiono come il filo conduttore dei seguenti passi. Questa breve antologia svolge anche una funzione utile a rilevare passaggi chiave dell'evoluzione del pensiero di Mitchell e mette in evidenza, soprattutto nelle opere più recenti, il suo notevole impegno nell'interpretazione del quotidiano nonché dei fatti di cronaca dei giorni nostri. L'immagine si rivela così uno "strumento problematico" in grado, però, di aiutarci a elaborare diverse interpretazioni del reale; le immagini aiutano a vedere e, di conseguenza, a pensare in modo diverso e, probabilmente, nuovo.

*William John Thomas Mitchell, The Violence of Public Art, in "Critical Inquiry" 16.4 (1990), pp. 888-889.*

Nel prendere in considerazione la violenza dell'arte, Mitchell analizza la differenza che esiste tra rappresentazione violenta nell'arte e nel cinema e come nella prima sia più difficilmente accettata che nella seconda.

*The most dramatic contrast between film and public art emerges in the characteristic tendencies of each medium with respect to the representation of sex and violence. Public art tends to repress violence, veiling it with the stasis of monumentalized and pacified spaces, just as it veils gender inequality by representing the masculine public sphere with the monumentalized bodies of women. Film tends to express violence, staging it as a climactic spectacle, just as it foregrounds gender inequality by fetishizing rather than monumentalizing the female body. Sex and violence are strictly forbidden in the public site, and thus the plaza, common, or city square is the favored site for insurrection and symbolic transgression, with disfiguration of the monument a familiar almost ritual occurrence. The representation of sex and violence licensed in the cinema, and it is gene-*

*rally presumed (even by the censors) that it is reenacted elsewhere-in streets, alleys, and priva places.I have rehearsed these traditional distinctions between film and public art not to claim their irresistible truth but to sketch the conventional background against which the relations of certain contemporary practices in film and public art may be understood-their common horizon of resistance, as it were. Much recent public art obviously resists and criticizes its own site and the fixed, monumental status conventionally required of it; much of it aspires, quite literally, to the condition of film in the form of photographic or cinematic documentation».*

«Il contrasto più drammatico tra film e arte pubblica emerge nella tendenza caratteristica di ciascun medium nel rappresentare il sesso e la violenza. L'arte pubblica tende a reprimere la violenza, velandola con la stasi di spazi monumentali e pacificati, ma nasconde la disuguaglianza di genere, rappresentando la sfera pubblica maschile con i corpi monumentali delle donne. I films tendono ad esprimere la violenza, mettendola in scena come uno spettacolo climatico, così come mette in primo piano la disuguaglianza di genere attraverso la feticizzazione piuttosto che la monumentalizzazione del corpo femminile. Sesso e violenza sono severamente vietati in un luogo pubblico, anche se le piazze, comuni o le città sono il luogo privilegiato per l'insurrezioni e le trasgressioni simboliche, dove il deturpamento dei monumenti diventa una trasgressione familiare e simbolica. La rappresentazione di sesso e violenza è consentita nel cinema, e generalmente si accetta (anche dalla censura) che sia messa in scena anche altrove, nelle strade, nei vicoli e nei luoghi privati. Ho riproposto queste distinzioni tradizionali tra cinema e arte pubblica, non per rivendicare la loro irresistibile verità, ma perché rappresentano lo sfondo convenzionale attraverso il quale si possono comprendere le relazioni di certe pratiche contemporanee nel cinema e nell'arte pubblica, per così dire il loro comune orizzonte di trasgressione. Molta arte pubblica recente rifiuta e critica la convenzione di avere un luogo prefissato e a lei dedicato; e aspira, letteralmente, ad avere le stesse condizioni del film attraverso la fotografia o il documento cinematografico».

*William John Thomas Mitchell, Landscape and Power, Chicago, Chicago University Press, 1994, p. 14.*

Il medium non è solo il supporto. Mitchell utilizza questo concetto con estrema flessibilità e, per dimostrare quanto sia efficace l'applicazione di questo, chiama in causa il paesaggio. Il paesaggio è meglio compreso, se guardato come medium.

*«Landscape painting is best understood, then, not as the uniquely central medium that gives us access to ways of seeing landscape, but as a representation of something that is already a representation of something that is already a representation in its own right. Landscape may be represented by painting, drawing, or engraving; by photography, film, and theatrical scenery; by writing, speech, and presumably even music and other "sound images". Before all this secondary representations, however, landscape is itself a physical and multi sensory medium (earth, stone, vegetation, water, sky, sound and silence, light and darkness, etc.) in which cultural meanings and values are encoded, whether they are put there by the physical transformation of a place in landscape gardening and architecture, or found in a place formed, as we say, "by nature". The simplest way to summarize this point is to note that it makes Kenneth Clark's title, Landscape into art, quite redundant: landscape is already artifice in the moment of its beholding, long before it becomes the subject of pictorial representation. Landscape is a medium in the fullest sense of the word. It is a material "means" (to borrow Aristotle's terminology) like language or paint, embedded in a tradition of cultural signification and communication, a body of symbolic forms capable of being invoked and reshaped to express meanings and values».*

La pittura di paesaggio è meglio compresa, poi, non se è considerata l'unico importante medium che ci dà accesso alla visione del paesaggio, ma se vista come una rappresentazione di qualcosa che è già una rappresentazione in sé e per sé. Il paesaggio può essere rappresentato dalla pittura, dal disegno, dall'incisione, dalla fotografia, dal film, dal teatro, dalla scrittura, dalla parola e, presumibilmente, anche dalla musica e da altre "immagini sonore". Prima di tutte queste rappresentazioni secondarie, comunque, il paesaggio è esso stesso un *medium* fisico e multisensoriale (terra, pietra, vegetazione, acqua, cielo, suono e silenzio, luce e buio) nel quale i significati culturali e i valori sono codificati, se sono presenti per la trasformazione fisica di un luogo in un paesaggio naturale o architettonico, o trovati in un luogo creato dalla natura. Il modo più semplice per rias-

sumere questo aspetto è notare come il titolo di Kenneth Clark, *Landscape into art*, diventi ridondante: il paesaggio è già un artificio nel momento in cui lo osserviamo, ancora prima che diventi il soggetto della rappresentazione pittorica.

Il paesaggio è un medium del mondo nel senso più completo. È una risorsa materiale (per prendere in prestito la terminologia di Aristotele) come il linguaggio o la pittura, incorporato in una tradizione di comunicazione e significazione culturale, un corpo di forme simboliche in grado di essere richiamato e trasformato per esprimere significati e valori.

*William John Thomas Mitchell, Interdisciplinarity and Visual Culture, in "Art Bulletin" 77.4 (1995) p. 541.*

L'interdisciplinarietà di Mitchell è un qualcosa di diverso dal dialogo e l'interazione tra le discipline. È un momento che non solo vede in atto l'espansione dei confini disciplinari, ma è una rottura, una crisi che irrompe nell'incertezza e nell'insufficienza disciplinare.

*«My real interest, in other words, has not been in interdisciplinarity so much as in forms of "indiscipline", of turbulence or incoherence at the inner and outer boundaries of disciplines. If a discipline is a way of insuring the continuity of a set of collective practices (technical, social, professional, etc.), "indiscipline" is a moment of breakage and rupture, when the continuity is broken and the practice comes into question. To be sure, this moment of rupture can itself become routinized, as the rapid transformation of deconstruction from an "event" into a "method of interpretation" demonstrates. When the tigers break into the temple and profane the altar too regularly, their appearance rapidly becomes part of the sacred ritual. Nevertheless, there is that moment before the routine or ritual is reasserted, the moment of chaos or wonder when a discipline, a way of doing things, compulsively performs a revelation of its own inadequacy. This is the moment of interdisciplinarity that has always interested me. I think of it as the "anarchist" moment, and associate it with both public and esoteric or professional forms of knowledge. Some critics (Edward Said comes to mind) become interdisciplinary by going public and addressing a readership that is not confined to a single discipline, or perhaps to any discipline in the academic sense. Others (Jacques Lacan would be a good exam-*

*ple) penetrate so deeply into the practices of their discipline that they seem to cause an implosion of its boundaries that sends shock waves into other disciplines and even into various forms of public life».*

« Il mio reale interesse, in altre parole, non è rivolto all'interdisciplinarietà così come lo è verso le varie forme di "indisciplina", di turbolenza e incoerenza all'interno e all'esterno delle discipline. Se la disciplina è un modo per assicurare la continuità di una serie di pratiche collettive (tecniche, sociali, professionali etc.), l'"indisciplina" è un momento di rottura e apertura<sup>314</sup>, quando la continuità si interrompe e la pratica viene messa in dubbio. Sicuramente, questo momento di rottura può diventare un'abitudine, come dimostra la rapida trasformazione di decostruzione di un "evento" in un "metodo di interpretazione". Quando le tigri profanano regolarmente il tempio e l'altare, la loro comparsa diviene parte del rituale sacro. Ciò nonostante, c'è quel momento in cui la routine o il rituale è riaffermato, quel momento di caos o di sorpresa, quando una disciplina, un modo di fare le cose, in modo incontrollato, mostra la sua inadeguatezza. Questo è il momento dell'interdisciplinarietà che mi ha sempre interessato. Penso a questo come il momento "anarchico", e lo associo a forme di conoscenza sia pubbliche che esoteriche o professionali. Alcuni critici (mi viene alla mente Edward Said) diventano interdisciplinari quando vanno in pubblico e si rivolgono ad esso chiamando in causa non una sola disciplina, ma ogni disciplina in senso accademico. Altri (Jacques Lacan sarebbe buon esempio) si introducono così profondamente nelle pratiche delle loro discipline che sembrano causare un'implosione dei confini e mandano onde d'urto nelle altre discipline e anche in nelle varie forme di vita pubblica».

*William John Thomas Mitchell, Why Comparisons are Odious?, in "World Literature Today" 70.2 (1996), p. 323.*

Mitchell non apprezza il metodo comparativo poiché ritiene non sia in grado di attuare e mettere in moto una maggiore comprensione dell'oggetto di studio.

---

<sup>314</sup> Il termine "*rupture*" significa anch'esso "rottura", ma in modo traslato anche "apertura". Ho preferito scegliere questo termine piuttosto che un sinonimo di "rottura", poiché per Mitchell la rottura indisciplinare è una sorta di apertura totale. La rottura non solo interrompe i legami ma spalanca i confini.

*«I have argued elsewhere that disciplinary comparison, particularly the sort that tries to systematize the similarities and differences between artistic media and semiotic codes, has had a baneful effect on interdisciplinary work in these areas. At its best, I argue, it has provided a kind of intellectual housekeeping, rearranging the deck chairs on a sinking institutional structure. This sort of scholarship "discovers" that different forms of art and distinct media take on a family resemblance within a historicist period ; or it discovers salient differences between the arts in terms of prefabricated categories like time and space, the verbal and the visual. In short, it does not make any waves, but fills in the already-existing picture and bureaucratic structure of academic knowledge, both its historicist narratives and its family trees of genres and media, with ever more nuanced detail. Like a feminist methodology that has no greater ambitions than to discover how women are different from men, it uses comparatist to block out questions about the position of the comparatist, the site of comparison, the prescribed terms of similarity and difference, and the possibility of other relations decides comparative ones- juxtaposition, incommensurability, discontinuity, radical heterogeneity.»*

«Ho sostenuto altrove che la comparazione disciplinare, in particolare il tipo che cerca di sistematizzare le somiglianze e le differenze tra i media artistici e i codici semiotici, ha avuto un effetto nefasto sul lavoro interdisciplinare in queste aree. Al massimo, sostengo che ha fornito una sorta di pulizia intellettuale, riorganizzando i posti in una struttura istituzionale che affonda. Questa sorta di erudizione "scopre" che diverse forme di arte e media assumono una rassomiglianza familiare all'interno di un determinato periodo storico; o scopre differenze salienti tra le arti in termini di categorie prefabbricate, come il tempo e lo spazio, il verbale e il visivo. In breve, non genera alcuna turbolenza, ma riempie l'immagine di generi e media e la sua attuale struttura della conoscenza accademica, le sue narrazioni storicistiche e i suoi alberi genealogici, con dettagli sempre più sfumati. Come una metodologia femminista che non abbia ambizione più grande che scoprire come le donne siano diverse dagli uomini, usa le posizioni comparate per bloccare le domande del comparatista, il luogo della comparazione, i termini

prescritti di somiglianza e differenza; e quella comparativa decide la possibilità di altre relazioni: giustapposizione, incommensurabilità, discontinuità e radicale eterogeneità ».

*William John Thomas Mitchell, Criticism and Crisis, in "Critical Inquiry" 28.2 (2002), pp. 567-568.*

È utile comprendere l'importanza delle immagini anche dal ruolo che rivestono nella quotidianità. Ci sono eventi, maggiormente quelli drammatici, che si faticerebbe a raccontare e a spiegare: le immagini assolvono a questa funzione.

*«Certainly, the information overload that has jammed the circuits of the global media since the terrorist attacks on Washington and New York on 11 September 2001 makes it very difficult to get any clear, distinct, or compelling message through. Only the simplest messages, generally conveyed by images, have any hope of making an impact. It is a moment when words are overwhelmed by pictures, when critical discourse and reasoned inquiry is drowned in a flood of rhetorical figures and stark oppositions: Good versus Evil, God versus Satan, Us versus Them, Civilization versus Barbarism—all the stereotypes and icons required to motivate Holy Wars, Crusades, jihads, Armageddon, and Apocalypse. Meanwhile, the invisible figure of terror spreads like a virus through the collective consciousness of the American people as surely as the powdered toxin of anthrax circulates through the U.S. postal system. The visual images circulate with equal virulence: the exploding towers of the World Trade Center; of the Pentagon in ruins; the face of Osama bin Laden as the mastermind of international terrorism; the sprouting of American flags on automobiles and store windows; the desolate images of Afghanistan, a wasteland of destruction being subjected to yet further destruction by American bombs; the alternating file footage of bombs and food parcels dropping out of American planes; the sea of faces—many seas, in fact—from the photos of the victims of the World Trade Center attack, to the crowds of angry Muslims in the streets of Pakistan, to the endless parade of talking heads, experts, journalists, military advisors, politicians, officials, combatants, victims, and "innocent bystanders"».*

«Sicuramente, il sovraccarico di informazioni che ha inceppato i circuiti dei media globali dall'attacco terroristico di Washington e di New York dell' 11 settembre 2001 rende



veramente difficoltoso raggiungere una spiegazione chiara, semplice e adeguata. Solo i messaggi più semplici, generalmente trasmessi dalle immagini, hanno qualche speranza di lasciare il segno. È un momento in cui le parole sono sopraffatte dalle immagini, in cui il discorso critico e l'indagine ragionata annegano in un fiume di figure retoriche e opposizioni estreme: Bene contro il Male, Dio contro Satana, Noi contro Loro, Civilizzazione contro l'Inciviltà- tutti stereotipi e icone richiesti per motivare Guerre Sante, Crociate, jihad, scontri catastrofici e apocalissi. Nel frattempo, l'immagine invisibile del Terrore si diffonde come un virus attraverso la coscienza collettiva degli americani come la tossina polverizzata di antrace circola per mezzo del sistema postale americano. Le immagini visuali circolano con uguale virulenza: l'esplosione delle Torri Gemelle; il Pentagono in rovina, il viso di Osama Bin Laden come la mente del terrorismo internazionale; lo spuntare di bandiere americane sulle automobili e sulle vetrine dei negozi; le immagini desolate dell'Afghanistan, la terra già desolata della distruzione ulteriormente distrutta dalle bombe americane, i filmati degli aerei americani che lanciano pacchetti alimentari, un mare di visi e molti mari, infatti, dalle foto delle vittime del World Trade Center, alle immagini di mussulmani arrabbiati per le strade del Pakistan; la parata senza fine di mezzibusti, esperti, giornalisti, militari, politici, ufficiali, combattenti, vittime e innocenti.

*William John Thomas Mitchell, What do Pictures Want?, Chicago, University of Chicago Press, 2005, pp. 245-246.*

Non solo le immagini propriamente dette hanno desideri particolari. Sappiamo che per Mitchell la parola immagine comprende una sfera vasta di oggetti, anche quotidiani; a un certo punto di *What Do Pictures Want?* sente l'esigenza di chiedersi che cosa vogliono le sculture che, insieme alle opere pittoriche, sono le forme artistiche tradizionali per eccellenza.

*«After architecture, sculpture is the most ancient, conservative, and intractable of the media. "The material in which God worked to fashion the first man was a lump of clay", notes Vasari, and the result was a kind of defiant self portrait, since God took Himself as the model and formed Adam (or Adam and Eve together) "in his image". ...There is a*

*kind of circular process at work here. Man is both the sculpted object and the sculpting agent, both created as and creator of sculpted images. God introduces man and other creatures into the world by means of the art of sculpture. The man brings sculpture (and gods) into the world by creating images of himself and other creatures. The dangerous moment, of course, is always the moment of animation, when sculpted objects takes on "a life of its own"...Idolatry is the one sin that God cannot forgive, since it is a direct threat to his status as the one and only God, and therefore the one and only being capable of creating living images. Man is prohibited from making images just as surely as he was prohibited from eating from the tree of knowledge, and for the same reason. Image-making, like thinking for yourself, is a dangerously godlike activity».*

«Dopo l'architettura, la scultura è il *medium* più antico, più conservativo e più ingestibile. "Il materiale con il quale Dio ha forgiato il primo uomo è stato un blocco di argilla", nota Vasari, " e il risultato è stato un tipo di ribelle autoritratto, dal momento che Dio prese se stesso per modellare e formare Adamo (o Adamo ed Eva insieme) "a sua immagine". È in atto un sorta di processo circolare. L'uomo è sia l'oggetto scolpito che lo scultore, entrambi creatori di o creati per mezzo della scultura<sup>315</sup>. L'uomo crea sculture (e dei) nel mondo creando immagini di se stesso e di altre creature. Il momento rischioso è sicuramente sempre quello dell'animazione, quando gli oggetti scolpiti "prendono vita"...L'idolatria è il peccato che Dio non può dimenticare, dal momento che è una vera e propria minaccia al suo essere il solo e unico Dio e pertanto l'unico e il solo in grado di creare immagini viventi. L'uomo ha il divieto di produrre immagini così come gli è vietato mangiare dall'albero della Conoscenza, per la stessa ragione. Produrre immagini, così come pensare con la propria testa, è un'attività pericolosamente divina».

*William John Thomas Mitchell, There are no Visual Media, in "The Journal of Visual Culture" 4.2 (2005), p. 264-265.*

---

<sup>315</sup> La scultura, tra i tutti i tipi di attività artistiche, risulterebbe essere quella più pericolosa e più idolatra in assoluto in quanto la sua attività assomiglia *in toto* a quella di Dio.

La cultura visuale non è la soluzione dei problemi legati alla visione. La visione è un agglomerato di elementi sensoriali e non, che spesso vengono trascurati. La cultura visuale si concentra sui diversi aspetti della visione.

*The break-up of the concept of 'visual media' is surely one way of being tougher on ourselves. And it offers a couple of positive benefits. I have suggested already that it opens the way to a more nuanced taxonomy of media based in sensory and semiotic ratios. But most fundamentally, it puts 'the visual' at the center of the analytic spotlight rather than treating it as a foundational concept that can be taken for granted. Among other things it encourages us to ask why and how 'the visual' became so potent as a reified concept. How did it acquire its status as the 'sovereign' sense and its equally important role as the universal scapegoat, from the 'downcast eyes' that Martin Jay has traced, to Debord's 'society of the spectacle', Foucauldian 'scopic regimes', Virilian 'surveillance' and Baudrillardian 'simulacra'? Like all fetish objects, the eye and the gaze have been both over- and underestimated, idolized and demonized. Visual culture at its most promising offers a way to get beyond these 'scopic wars' into a more productive critical space, one in which we would study the intricate braiding and nesting of the visual with the other senses, reopen art history to the expanded field of images and visual practices which was the prospect envisioned by Warburgean art history and find something more interesting to do with the offending eye than plucking it out. It is because there are no visual media that we need a concept of visual culture.*

«L'irrompere del concetto di "media visivi" è sicuramente un modo per essere più severi con noi stessi. E offre un paio di benefici positivi. Ho già suggerito che apre la strada a una tassonomia più sfumata dei media basata su rapporti sensoriali e semiotici. Ma soprattutto, mette il "visuale" al centro dei riflettori analitici piuttosto che considerarlo un concetto fondante che può essere dato per scontato. Tra le altre cose, incoraggia a chiederci perché e come "il *visual*" sia diventato così potente come se fosse un concetto reificato. Come ha acquisito il suo status di senso "sovrano" e il suo altrettanto importante ruolo di capro espiatorio universale, da *Downcast Eyes* di Martin Jay, alla "società dello spettacolo" di Debord, ai "regimi scopici" di Foucault, la Virilianiana 'sorveglianza' e i

'simulacri' Baudrillardiani? Come tutti gli oggetti fetish, l'occhio e lo sguardo sono stati entrambi sovra e sottovalutati, idolatrati e demonizzati. La cultura visiva nella sua forma più promettente offre un modo per andare al di là di queste "guerre scopiche" in uno spazio critico più produttivo, in cui si studia l'intreccio intricato e nidificato che la visione ha con gli altri sensi, in cui si riapre la storia dell'arte al campo espanso di immagini e a pratiche visive come era immaginata dalla storia dell'arte di Warburg e trovare qualcosa di più interessante da fare con l'occhio offensivo che coglierlo. È proprio perché non ci sono media visivi che abbiamo bisogno di un concetto di cultura visiva».

*William John Thomas Mitchell, Seeing Through Race, London, Harvard University Press, 2012, pp. 30-31*

L'immagine post-razziale della modernità è il clone. Il clone è diventato metafora della nostra società contemporanea e dei rapporti politici all'interno di essa.

*«The master image of alterity and enmity in our time is the biopolitical metaphor of the clone. Throughout the post-racial era, this cultural icon has epitomized the convergence of computational and biological science and the deconstruction of singular biological identity by processes of indefinite replication and reproduction. The clone provides the radical zero-degree of otherness in the terrifying figure of the uncanny double, the self as its own worst enemy, and the enemy as an endlessly self-reproducing life-form as expressed in the metaphoric of viruses and sleeper cells. It may turn out that similarity is more dangerous than difference, that homophobia- literally, the fear of likeness- and its post-racial counterpart, clonophobia, is even more threatening than any anxiety about the sexual other. In the meantime, the anonymous, faceless racial other is the post human artificial duplicate who stalks over a hundred Hollywood films during the past twenty years».*

L'immagine *master* dell'alterità e dell'ostilità del nostro tempo è la metafora biopolitica del clone. Durante l'epoca post-razziale, questa icona culturale ha incarnato la convergenza di scienza computazionale e biologica e la singola identità biologica attraverso il

processo di indefinita replica e riproduzione. Il clone fornisce una radicale grado zero di alterità nella figura terrificante dell'inspiegabile doppio, il sé come il suo peggior nemico e il nemico come una forma di vita che si riproduce infinitamente come espresso nella metafora dei virus e delle cellule dormienti. Potrebbe risultare che l'uguaglianza è più pericolosa della differenza, che l'omofobia- letteralmente, la paura della somiglianza- e la sua controparte post-razziale, clonofobia, è più minaccioso di qualsiasi altra ansietà riguardo all'altro sessuale. Allo stesso tempo, l'anonimo, l'altro senza volto razziale è il duplicato del post umano artificiale che compare in un centinaio di film durante gli ultimi vent'anni.



## **Nota bibliografica**

**1757**

EDMUND BURKE, *Inchiesta sul bello e sul sublime*, tr. it. Palermo, Aestetica, 2002.

**1895**

DURKHEIM ÉMILE, *Le regole del metodo sociologico*, tr. it. Torino, Einaudi, 2008.

**1912**

DURKHEIM ÉMILE, *Le forme elementari della vita religiosa. Il sistema totemico in Australia*, tr. it. Milano, Mimesis, 2005.

**1913**

FREUD SIGMUND, *Totem e Taboo*, tr. it. Milano, Mondadori, 1994

**1921**

WITTGENSTEIN LUDWIG, *Tractatus Logico-Philosophicus*, tr. it. Torino, Einaudi, 2009.

**1953**

WITTGENSTEIN LUDWIG, *Ricerche filosofiche*, tr. it. Torino, Einaudi, 2009.

**1959**

FANON FRANZ, *I dannati della terra*, tr. it. Torino, Einaudi, 2007.

GOMBRICH ERNST, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, tr. it. Einaudi, Torino, 2009.

**1961**

FANON FRANZ, *I dannati della terra*, 1961, tr. it. Torino, Einaudi, 2007.

**1963**

GOMBRICH ERNST, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, tr. it. Torino, Einaudi, 1963.

**1964**

BARTHES ROLAND, *Elementi di semiologia*, tr. it. Torino, Einaudi, 2002.

MCLUHAN MARSHALL, *Gli strumenti del comunicare*, tr. it. Milano, Saggiatore, 2015.

**1966**

FOUCAULT MICHAEL, *Le parole e le cose*, tr. it. Milano, Rizzoli, 2016.

GOMBRICH ERNST, *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, tr. it. Torino, Einaudi, 1966.

LACAN JACQUES, *Scritti*, tr. it. Torino, Einaudi, 1995.

YATES FRANCES A., *L'arte della memoria*, tr. it. Torino, Einaudi, 2007.

**1967**

RORTY RICHARD, *La svolta linguistica*, tr. it. Milano, Garzanti, 1967.

**1968**

GOODMAN NELSON, *I linguaggi dell'arte*, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 2017.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

**1970**

GOMBRICH ERNST, *Aby Warburg. una biografia intellettuale*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 2018.

**1972**

PONGE FRANCIS, *The voice of things*, Beth Archer, New York, 1974.

RORTY RICHARD, *La filosofia e lo specchio della natura*, tr. it. Milano, Bompiani, 1979

**1975**

ECO UMBERTO, *Trattato di semiotica generale*, ed. cons. Milano, La nave di Teseo, 2016.

**1976**

KUBLER GEORGE, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, tr. it. Torino, Einaudi, 2002.

**1977**

ADAMS WILLIAM A., *Problems of Pictorial Perception*, in "Leonardo" 10.2, pp. 108-112.

HEIDEGGER MARTIN, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. W Lovitt, New York, Harper & Row.

WILLIAMS RAYMOND, *Marxismo e letteratura*, tr. it. Bari, Laterza, 1979.

**1978**

GOMBRICH ERNST H., ARNHEIM RUDOLF AND TOPPER DAVID R., *On Interpreting Pictorial Art*, in "Leonardo" 11.2, pp. 174-175.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1968.



TOPPER DAVID R., ADAMS WILLIAM A., *A Discussion of W. A. Adams' "Leonardo" Article Entitled Problems of Pictorial Perception*, in "Leonardo" 11.1, pp. 55-58.

TOPPER DAVID R., *Problems of Pictorial Perception*, in "Leonardo" 11.2, p. 175.

SAID EDWARD, *Orientalismo*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 2013.

### **1979**

GOMBRICH ERNST H., *Ideali e idoli. I valori della storia dell'arte*, tr. it. Torino, Einaudi, 1986.

### **1980**

FRIED MICHAEL, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, University of Chicago Press.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press.

### **1981**

ALTHUSSER LOUIS, *Freud e Lacan*, tr. it. Editori Riuniti, Roma, 1981.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

### **1982**

GOMBRICH ERNST H., *L'immagine e l'occhio: ulteriori studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, 1982, tr. it. Torino, Einaudi, 1985.

IWHE JENS, VOS ERIC, POTT ELLEN, *Worlds made from words: semiotics from a nominalistic point of view*, Amsterdam, University of Amsterdam, 1982.

RORTY RICHARD, *Conseguenze del pragmatismo*, tr. it. Milano, Feltrinelli.

### **1983**

BRYSON NORMAN, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale, Yale University Press.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *The politics of Interpretation*, Chicago, Chicago University Press, 1983.

### **1984**

MENA MARQUÉS MANUELA, *La restauración de «Las Meninas» de Velázquez*, in "Boletín del Museo del Prado" 5, pp. 87-107

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *What Is an Image?*, in "New Literary History" 15.3, pp. 503-537.

VIRILIO PAUL, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, tr. it. Torino, Lindau, 1996.

### **1985**

KRAUSS ROSALIND E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern*, Massachusetts, The MIT Press, 1985.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Against Theory: Literary Studies on the New Pragmatism*, Chicago, Chicago University Press, 1985.

### **1986**

GILLES DELEUZE, *Foucault*, tr. it. Napoli, Orthotes, 2018.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

GOMBRICH ERNST H., *Antichi maestri nuove letture. Studi sull'arte del Rinascimento*, tr. it. Torino, Einaudi, 1987.

KITTLER FREDERICH, *Gramophone, Film, Typewriter*, tr. eng. Stanford, Stanford University Press, 1999.

### **1987**

DICK G. F., *Iconology: Image, Text, Ideology by W.J.T. Mitchell*, in "World Literature Today" 61.1, p. 169.

GOMBRICH ERNST H., *Riflessioni sulla storia dell'arte*, tr. it. Torino, Einaudi, 1991.

### **1988**

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Wittgenstein's Imagery and What it Tells us*, in "New Literary History" 19, pp. 361-370.

### **1989**

FISH STANLEY, *Being Interdisciplinary Is So Very Hard to Do*, in "Profession" 15, pp. 15-22.

MORRIS ROBERT, *Words and Images in Modernism and Postmodernism*, in "Critical Inquiry" 15.2, pp. 337-347.

SHOWALTER ELAINE, *Introduction: The Rise of Gender*, in *Speaking of Gender*, New York-Londra, Routledge, 1989.

RORTY RICHARD, *La filosofia dopo la filosofia*, tr. it. Bari, Laterza, 2008

TOPPER DAVID R., *Reviewed work: Iconology: Image, Text, Ideology*, in "Leonardo" 22.3, p. 449.

### **1990**

BELTING HANS, *Likeness and Presence: A history of the Image Before the Era of Art*, tr. eng. Chicago, The University of Chicago Press, 1997.

### **1991**

GOMBRICH ERNST H., *Argomenti del nostro tempo. Cultura e arte nel XX secolo*, tr. it. Torino, Einaudi, 1994.

RORTY RICHARD, *Scritti filosofici*, tr. it. Bari, Laterza, 1994.

### **1992**

BETTINI MAURIZIO, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi.

KRIEGER MURRAY, *Ekfrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimora, The JHU Press.

### **1993**

FOSTER HAL, *Compulsive Beauty*, Cambridge, MIT Press.

### **1994**

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Art and the Public Sphere*, Chicago, University of Chicago Press.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.

### **1995**

ARNHEIM RUDOLF, *Picture Theory: Essay on Verbal and Visual Representation (Review)*, in "Leonardo" 28.1, pp. 75-76.

HERBERT JAMES D., *Masterdisciplinarity and the "Pictorial Turn"*, in "Art Bulletin" 4, p. 540.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Interdisciplinarity*, in "Art Bulletin" 4, pp. 540-544.

STAFFORD BARBARA MARIA, *An Image of One's Own: Design Discipline vs. Visual Studies*, in "Design Issues" 11.1, pp. 66-70.

## 1996

BOHN WILLARD, *Picture Theory: Essay on Verbal and Visual Representation (Review)*, in "The Comparantist" 20, pp. 200-202.

MCNAMARA ANDREW, *Words and Pictures in the Age of the Image: An Interview with W.J.T. Mitchell*, in "Eyeline" 30, pp. 16-21.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Why comparisons are odious?*, in "World Literature Today", pp. 321-324.

## 1997

BOHRER FREDERICK N., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation (Review)*, in "The Art Bulletin" 79.3, pp. 559-561.

COLLINS DOUGLAS, *L'amour intellectuel de Die: Lacan's Spinozism and Religious Revival in Recent French Thought*, in "Anthropoetics", 3.2, pp. 2-34.

NOVA ALESSANDRO, *Las Meninas. Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Milano, Il Saggiatore.

STOICHITA VICTOR, *Breve storia dell'ombra*, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 2015

## 1998

ALLEN JUDITH A, KITCH SALLY L., *Disciplined by Disciplines? The Need for an Interdisciplinary Research Mission in Women's studies*, in "Feminist Studies" 24.2, p. 277.

COLLINS DOUGLAS, *Justice of The Pieces: Deconstruction as a Social Psychology*, in "Anthropoetics", 4.1, pp. 31-65.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

RICHARD RORTY, *Verità e progresso*, tr. it. Bari, Laterza, 2003.

STOICHITA VICTOR, *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore.

## 1999

HARRIS NEIL, *Building Lives*, New Haven, Yale University Press.

## 2000

COLLINS DOUGLAS, *From Myth to Market: Bataille's America's Lost and Found*", in "Anthropoetics", 5.2, pp. 2-29.

**2001**

LUHMANN NIKLAS, *The reality of the Mass Media*, Stanford, Stanford University Press.

**2002**

DIDI-HUBERMAN GEORGE, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, 2002

WARBURG ABY, *Mnemosine. L'atlante delle immagini*, Torino, Aragno, 2002

**2003**

ELKINS JAMES, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, New York, Rutledge.

RANCIÈRE JACQUES, *Il destino delle immagini*, tr. it Cosenza, Pellegrini, 2007.

**2004**

BROWN BILL, *Thing*, University of Chicago Press, Chicago, 2004.

ZIŽEK SLAVOJ, *L'epidemia dell'immaginario*, 1997, it. Meltemi, Milano, 2018.

**2005**

BELTING HANS, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, in "Critical Inquiry" 31.2, pp. 302-319.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *What do pictures want?*, Chicago, Chicago University Press.

**2006**

DESIDERI FABRIZIO, MATTEUCCI GIOVANNI, *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze, Firenze University Press, 2006.

DIDI-HUBERMAN GEORGE, *L'immagine insepolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

HASKINS CASEY, *What do Pictures Want? (review)*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 64.2, p. 293.

**2007**

FANON FRANZ, *Black Skin, White Mask*, New York, Grove Press.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, DAVIDSON ARNOLD, *The Late Derrida*, Chicago, University of Chicago Press.

PASCOE DAVID, *What di Pictures Want? (review)*, in "The Modern Language Review" 102.2, p. 475.

## 2008

ABBATECOLA EMANUELA, STAGI LUISA, TODELLA ROBERTO, BALDARO VERDE JOLE, PASTORE VALERIA, *Identità senza confini. Soggettività di genere e identità sessuale tra natura e cultura*, Milano, FrancoAngeli, 2008.

GIUSEPPE BARBIERI, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Crocetta del Montello, Terraferma Edizioni.

## 2009

PINOTTI ANDREA, SOMANINI ANTONIO (a cura di) *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

RANCIÈRE JACQUES, *Do Pictures Really Want to Live?*, in "Culture, Theory & Critique" 50.2, p. 126.

## 2010

REBER DIERDRA, *Visual Storytelling: Cinematic Ekphrasis in the Latin American Novel of Globalization*, in "A Forum on Fiction" 43.1, p. 69.

## 2011

BRUSON JAMES E., *Showing, Seeing: Hip-Hop, Visual Culture, and the Show-and-Tell Performance*, in "Black History Bulletin" 74.1, p. 6-12.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Cloning Terror, The war of Images*, Chicago, University of Chicago Press.

## 2012

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Seeing Madness: Insanity, Media, and Visual Culture*, Chicago, University of Chicago Press.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Seeing Through Race*, Cambridge, Harvard University Press.

## 2013

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Occupy: Three Inquiries in Disobedience*, Chicago, University of Chicago Press.

## 2015

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Scienza dell'immagine*, tr. it. Milano, Johan and Levi, 2018.

**2016**

CAVELL RICHARD, *Remediating McLuhan*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

PINOTTI ANDREA, SOMAINI ANTONIO, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino, Einaudi.

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017.