

Cultura visuale e morfologia

Dalla scienza delle immagini all'estetica di Breidbach

Ivan Quartesan

XXXVII

The copyright of this Dissertation rests with the author and no quotation from it or information derived from it may be published without proper acknowledgement.

End User Agreement

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-No-Derivatives 4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode>

You are free to share, to copy, distribute and transmit the work Under the following conditions:

- *Attribution: You must attribute the work in the manner specified by the author (but not in any way that suggests that they endorse you or your use of the work).*
- *Non-Commercial: You may not use this work for commercial purposes.*
- *No Derivative Works - You may not alter, transform, or build upon this work, without proper citation and acknowledgement of the source.*



In case the dissertation would have found to infringe the polity of plagiarism it will be immediately expunged from the site of FINO Doctoral Consortium

*Was ist das Schwerste von allem? Was dir das Leichteste dünket:
Mit den Augen zu sehen, was vor den Augen dir liegt*

Goethe, *Xenien*, WA, I, 5, 1, p. 312

Indice

Introduzione

La cultura visuale. Un «supplemento pericoloso»	8
---	---

I. È possibile una scienza delle immagini?

A partire dagli studi visuali

1. La svolta iconica di Boehm e Mitchell

1.1. Pictorial Turn e Ikonische Wende	19
1.2. Dialettica e crisi della cultura visuale	22
1.3. La fallacia del Pictorial Turn	25
1.4. Il ritorno delle immagini	27
1.5. Contro la svolta linguistica?	28
1.6. Verso un'iconologia critica	30

2. Bildwissenschaft / Bildwissenschaften

2.1. Dalla svolta iconica alla scienza delle immagini	33
2.2. Bildwissenschaft e Visual Studies	36
2.3. L'universalità delle immagini: Sachs-Hombach e la Bildwissenschaft	39
2.4. L'universalità delle immagini: Wiesing e la Bildtheorie	41
2.5. L'universalità debole delle immagini	43
2.6. Mitchell e la biologia delle immagini	46
2.7. La Bild-Anthropologie di Belting: corpo, medium, immagine	48
2.8. La Bild-Anthropologie di Belting: incorporazione e metamorfosi	51
2.9. La Bild-Anthropologie di Belting: la critica alla storia dell'arte	53

3. La storia dell'arte come scienza delle immagini

3.1. Storia dell'arte versus Bildwissenschaft e Visual Studies	57
3.2. La svolta iconica come svolta estetica	59
3.3. Normatività, autonomia dell'arte e coscienza estetica	61
3.4. Immagini forti e alfabetizzazione iconica	64
3.5. Immagini tra arte e scienza	67
3.6. La Bildwissenschaft radicale di Bredekamp	70

II. Pensare per immagini Attraverso la morfologia

4. Bredekamp. La storia dell'arte e oltre	
4.1. Forma e Rinascimento	76
4.2. Arte e Modernità	83
4.3. Dall'arte alla scienza: lo stile delle immagini artificiali	88
4.4. Dall'arte alla scienza: Manierismo e diagrammatologia	92
4.5. Storia naturale delle forme	101
4.6. Teoria degli atti iconici	110
5. Morfologia e immagini	
5.1. Dalla storia dell'arte di Bredekamp alla morfologia	114
5.2. La vita delle immagini	119
5.3. La «scienza intuitiva» di Goethe	123
5.4. Filosofia dell'intuizione	128
5.5. Verso un'etica metabolica delle immagini	137
6. L'estetica di Breidbach	
6.1. Storia della scienza e storia dell'osservazione	141
6.2. Estetica come teoria dell'esperimento	146
6.3. La logica delle immagini	154
6.4. Estetica della natura	158
7. Conclusioni	
7.1. Il progetto dell'estetica neuronale di Breidbach	162
Bibliografia	173

Introduzione

La cultura visuale. Un «supplemento pericoloso»

La cultura visuale contiene due fondamentali ambiguità. La prima, la più evidente, è quella del doppio significato di oggetto di studio e disciplina. Da una parte, rimanda infatti alle abitudini visive, ai media e alle tecnologie di immagine, alla distribuzione dei ruoli di spettatorialità in una data società e in un certo momento storico o contesto culturale. Dall'altra parte, rimanda invece alle teorie e ai metodi sviluppati per occuparsene più adeguatamente. La seconda ambiguità, che dipende strettamente dalla prima, riguarda il suo statuto disciplinare: la cultura visuale è una disciplina autonoma con un suo metodo e un suo canone interpretativo, oppure funziona soltanto come una costola di altre discipline già esistenti e come progetto interdisciplinare?¹. Da questa conseguono inoltre altre questioni. La cultura visuale è un ambito di indagine omogeneo o eterogeneo? Ha una sua storia? E si presta meglio, dunque, a una genealogia lineare o a una costellazione di autori e di metodi? I suoi concetti sono univoci, condivisi, e adattabili in modo paradigmatico, o compongono un nucleo problematico aperto e ricco di alternative? Rispondere a queste domande e risolvere queste ambiguità non è possibile a patto di operare una determinata scelta interpretativa. Ogni risposta e ogni soluzione sottendono infatti un diverso modo di intendere e usare la cultura visuale. In questo modo, oltre alla questione comune della necessità di una

¹ Il modo in cui va intesa questa sua natura interdisciplinare è a sua volta oggetto di discussione. Cfr. Elkins, J. (2003). *Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Object of Visual Culture'*. *Nine Modes of Interdisciplinarity for Visual Studies*. In "Journal of Visual Culture", 2(2). 232-237.

istituzionalizzazione – che si è alla fine risolta con il successo accademico della cultura visuale – ciò che si è venuto a creare è un panorama molteplice di prospettive differenti che sembra renderla possibile solamente al plurale. Se si prende la oramai abbondante letteratura dedicata alla sua definizione, le opzioni sono infatti molteplici e a volte addirittura contraddittorie. Ma è esattamente in questi termini che si sono stabiliti gli *studi visuali*².

Gli studi visuali, intesi principalmente come tentativo di definire la cultura visuale e come sue declinazioni particolari, non ne esauriscono però il senso e la portata. Da un lato, infatti, la cultura visuale è precedente. È già servita, nel passato, per interrogare le nuove forme di comunicazione e di medialità che erano apparse, interpretare le espressioni artistiche fuori degli standard della storia dell'arte, o comprendere più a fondo, e da un altro punto di vista, quelle tradizionali. Dall'altro, la cultura visuale, per così dire, è successiva. Ha rinnovato questioni e metodi quando erano già stati idealmente definiti i suoi limiti, senza perciò che si appiattisse su uno solo dei modi con cui si sarebbe dovuto perseguirla, ma inventandone anzi di altri o integrandone di nuovi. E continua, del resto, a sollecitare la riflessione con ulteriori sfide: basti pensare, un esempio tra tutti, alle immagini generate dalla intelligenza artificiale. Ma tutto ciò dipende, appunto, dalle sue fondamentali ambiguità. In effetti, quando la si possa concepire tanto come tema che come metodo, ciò che riguarda la visualità determina in modo decisivo sia il nostro canone culturale sia il modello per capirlo. La domanda sul futuro delle immagini, che aveva già posto il problema della tenuta di quello tradizionale basato su

2 Le contraddizioni emergono soprattutto quando si paragonino i tentativi di risolvere le due ambiguità fondamentali della cultura visuale nei due contesti di ricerca principali, quello anglo-americano dei *Visual Studies* e quello tedesco della *Bildwissenschaft* cui faremo tra poco cenno. Si danno cioè rispetto alla questione della necessità, tanto epistemologica quanto istituzionale, di fare della cultura visuale una disciplina autonoma e con il suo specifico metodo di ricerca. Si veda il commento di uno dei testi che affronta tematicamente la questione: Elkins, J. (A cu. Di). (2015). *Farewell to visual studies*. The Pennsylvania State University Press. 11. Il riferimento critico è alla seguente introduzione tedesca alla cultura visuale: Rimmele, M., & Stiegler, B. (2012). *Visuelle Kulturen-Visual Culture zur Einführung*. Junius.

di un modello testuale e letterario, trascina con sé il presente e insieme tenta di renderlo più comprensibile³. Nello stesso tempo, il flusso costante delle immagini⁴ e la loro intensa diffusione, l'enorme varietà della loro tipologia e la loro presenza ubiqua, che per prime avevano sollecitato la necessità per la cultura visuale di darsi un metodo e proporre delle teorie all'altezza, non si sono arrestati e non hanno ancora trovato né una gestione sistematica né un criterio definitivo per il loro controllo e la loro selezione⁵. I *media* cui ci eravamo invece abituati mentre la cultura visuale sviluppava e metteva alla prova le sue analisi, dal cinema alla televisione, si sono rinnovati, ne hanno integrati di nuovi, spesso senza esserne sostituiti, hanno cambiato finalità e usi, così come noi, di conseguenza, abbiamo cambiato le nostre abitudini e le nostre forme di espressione e comunicazione. E la cultura visuale, allora, ha dovuto aggiornare il metodo nello stesso modo in cui si evolveva il tema.

La cultura visuale rimane pertanto un cantiere aperto e dispone di un potenziale critico che va oltre ogni sua definizione o scelta interpretativa. E proprio in virtù della possibilità di scambiare il metodo per il tema e pensare il loro scarto. Definire cosa sia la cultura visuale implica allora fare dei suoi metodi il tema per comprendere ciò che riguarda il visuale. Quindi, disporre uno strumento ermeneutico che ne individui i temi e li tratti come altrettante questioni di metodo, e in modo tale però da renderli l'argomento principale per fare della stessa visualità un metodo critico.

In questo senso, parlare di cultura visuale non significa semplicemente una ricostruzione degli studi visuali nei loro diversi ambiti di istituzione, quello

3 Vercellone, F. (2017). *Il futuro delle immagini*. Il Mulino

4 Quella di *flusso delle immagini*, in tedesco *Bilderflut*, era di fatto diventata una formula per segnalare l'urgenza della cultura visuale. Cfr. Bredekamp, H. (2004). *Drehmomente: Merkmale und Ansprüche des Iconic turn*. In Maar, C. & Burda, H. (A cu. Di). *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. DuMont. 24

5 Era stato auspicato come uno dei compiti principali della cultura visuale una volta che fosse maturata come disciplina vera e propria. Cfr. Ganz, D., & Thürlemann, F. (2010). *Das Bild im Plural: Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Reimer.

anglo-americano dei *Visual Studies* e quello tedesco della *Bildwissenschaft*. Non significa cioè semplicemente sapere che i primi sono tradizionalmente più interessati alla relazione tra spettatorialità e rapporti di potere, al nesso tra sguardi, media, e politica, quindi alla «costruzione sociale della visione e alla costruzione visuale della società»⁶. Oppure, che derivano dai *Cultural Studies* e dalla teoria critica, in una genealogia che conduce fino a Foucault e Derrida. Né che i secondi sono più interessati agli aspetti formali, mediali, o tecnici delle immagini come oggetti, alla loro funzione antropologica o al loro specifico carattere ontologico. E che derivano piuttosto dalle tradizioni della *Kunstwissenschaft* e dell'iconologia. Non è una semplice genealogia, e nemmeno una ricostruzione sistematica. Si tratta, invece, di attraversarne le diverse prospettive e di metterli a confronto per ottenere quelle questioni che realizzano la cultura visuale come lo strumento che abbiamo detto.

Da questo punto di vista, la formula di cultura visuale, che nella traduzione italiana non coincide esattamente né con i *Visual Studies* né tanto meno con la *Bildwissenschaft* – ricalcando però il nome dei primi, anche definiti come *Visual Cultural Studies*, con ciò segnalando come siano stati questi a essere principalmente ricevuti nel contesto italiano, mentre la *Bildwissenschaft*, di cui manca il corrispettivo italiano, letteralmente scienza delle immagini, è confluita soprattutto negli studi di estetica – ritorna utile a questo proposito. È infatti precisamente in questo senso che parleremo di cultura visuale: non come disciplina rigorosa e autonoma, né come un progetto interdisciplinare. Ma come strumento che può essere definito un «*supplemento pericoloso*»⁷.

6 Mitchell, W. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press. 345

7. La formula di «supplemento pericoloso» è proposta da Mitchell, in riferimento a Derrida, per determinare la relazione tra ciò che sta dentro e fuori le discipline tradizionali che si occupano di immagini, in modo da lasciare inesaurito il tema della visualità. Ciò gli serve per distinguere tra *Visual Culture* e *Visual Studies*, cioè per porre una prima distinzione tra l'oggetto di ricerca e le discipline che se ne occupano, calcando la stessa ambiguità di cui abbiamo parlato. Per la cultura visuale come ambito di indagine, Mitchell ritiene più adeguata la prima formula, giacché ne mantiene appunto tutto il potenziale critico. Cfr. Mitchell. Op. Cit., 337-342.

Michele Cometa la intende nello stesso modo quando ne scrive la sua introduzione⁸. Concependolo come «indisciplina», si sofferma sui momenti che ne hanno segnato la nascita, intrecciando le sue ragioni culturali, i primi studi critici a riguardo, e i tentativi di considerarli entrambi in maniera più sistematica, per dimostrare una pluralità di origini e un carattere eterogeneo. Ne ricostruisce i punti teorici decisivi, il *Pictorial Turn* e il regime scopico⁹, e non per definire come sono stati canonicamente intesi, bensì per rilanciarli come strumenti interpretativi ancora attuali. E tutto ciò gli serve a premessa del suo vero obiettivo: non un quadro sistematico né una genealogia lineare ma una costellazione di autori e concetti che fa corrispondere alla capacità stessa della cultura visuale come strumento ermeneutico.

Cometa dedica in questo senso un capitolo ciascuno a Warburg, Benjamin, e Freud. Ne tratta i concetti relativi alla visualità, e quindi, ne valuta il ruolo che hanno avuto nelle rispettive teorie e quello che le loro teorie hanno nella cultura visuale. Con ognuno, Cometa esprime infatti una diversa ragione di quella costellazione: con Warburg, si tratta di recuperare i metodi, i concetti, e gli strumenti pratici e teorici con cui è possibile praticare una *scienza delle immagini*. Con Benjamin, invece, si tratta di valutare la portata filosofica di una critica culturale incentrata sui temi della visualità. Infine, con Freud, il punto è vedere in che modo i temi della visualità abbiano condizionato una teoria che sembrava escluderli da principio o non tematizzarli direttamente, così da rivederla sotto una nuova luce, e ripensare con questa teoria, a loro volta, le questioni della visualità. È questa la parte del lavoro di Cometa che più impiega la cultura visuale come strumento ermeneutico. Ma, del resto, è anche la più innovativa. E a maggior ragione, se si pensa come Freud non sia solitamente preso come un classico di riferimento né dai *Visual Studies*

8 Cometa, M. (2020). *Cultura visuale. Una genealogia*. Raffaello Cortina

9 Jay, M. (1988). *Scopic Regimes of Modernity*. in Foster, H. (A cu. Di). *Vision and Visuality*. Bay Press. 3-23.

né dalla *Bildwissenschaft*, a differenza invece, rispettivamente, di Benjamin e di Warburg. Fatta salva, però, la significativa eccezione di uno degli autori più rilevanti nel contesto degli studi visuali¹⁰: Horst Bredekamp.

In questo modo, lavorare sulla cultura visuale significa indagare i suoi temi in autori che possono comporre la sua costellazione e perciò implementare il suo potenziale critico con altre prospettive e metodi. Significa ripensare questi metodi a partire da come intercettano i problemi della visualità. E infine, significa impiegarli a loro volta per pensare simili problemi.

È quanto si propone di fare il nostro lavoro, che risponde idealmente a quello di Cometa. Non soltanto perché, allo stesso modo, partiremo dalla svolta iconica e lo analizzeremo come quel presupposto critico che permette di ricavare la principale questione di metodo dallo studio dei *Visual Studies* e della *Bildwissenschaft*. Ma anche e soprattutto perché vogliamo includere nella costellazione della cultura visuale quella stessa prospettiva a cui pure appartengono due degli autori, Warburg e Benjamin, di cui Cometa tratta, e la cui tradizione, viste le loro simili ambiguità fondamentali, sembra avere un destino comune con quello della cultura visuale. E cioè, la *morfologia*¹¹. Questo però, seguendo di nuovo Cometa, non lo faremo in direzione di una genealogia, anche se è possibile. Infatti, si potrebbe mostrare come sia stato esattamente Warburg, con la sua idea di «scienza delle immagini», non solo

10 Bredekamp, H. (2023) *Sigmund Freuds figürliche Psychoanalyse: Der Moses Michelangelos und die Sammlung von Idolen*. Schwabe Verlag

11 Il progetto della morfologia è stato a più riprese recuperato in diversi ambiti e autori, in modi e per obiettivi differenti, e intrecciandosi con più tradizioni, talvolta anche in modo implicito e con un riferimento solo indiretto al senso in cui Goethe l'ha fondata. Tutto ciò rende impossibile ricostruire una genealogia lineare, definire metodo e ambito di applicazione precisi, e capire se possa essere applicata in un senso paradigmatico. A tal proposito, cfr. Müller, R. et Al. (2022). *Morphologie als Paradigma in den Wissenschaften*. Frommann-Holzboog; Maatsch, J. (2014) (A cu. Di.) *Morphologie und Moderne: Goethes anschauliches Denken in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*. Walter de Gruyter; Axer, E., Geulen, E. Heimes, A. (2021) (A cu. Di.). *Aus dem Leben der Form: Studien zum Nachleben von Goethes Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts*. Wallstein Verlag.

a portare la morfologia nel contesto della cultura visuale, ma anche, proprio in questo modo, a ravvivare il suo stesso progetto originario¹². Perciò, lo si potrebbe ricondurre direttamente a Goethe che quel progetto l'ha fondato¹³. E qui, del resto, si potrebbe anche vedere come vi siano già in nuce i termini e i motivi fondamentali della cultura visuale¹⁴. Piuttosto, lo faremo in modo da vedere come la morfologia sia una prospettiva interna alla stessa idea di una scienza delle immagini, sviluppando la sua argomentazione. E in questo senso, allora, non parleremo tanto di cultura visuale quanto vedremo come il «supplemento pericoloso» che essa è, quando è rivolto ai suoi stessi temi, scopre nella morfologia il suo argomento principale per fare della visualità un metodo critico.

Per questo motivo, bisognerà cominciare dalla svolta iconica e vedere come la questione di metodo che rivolge alla cultura visuale sia la questione delle immagini, spostando tuttavia il tema in modo decisivo sul piano del metodo più adeguato alla loro conoscenza. Ma in questo modo, a partire dagli studi visuali, e quindi soprattutto nel tentativo della *Bildwissenschaft* di fare della cultura visuale una disciplina, la questione diventa la domanda sull'effettiva possibilità della scienza delle immagini. È a questo punto che la morfologia si affaccia: prima, con W.J.T. Mitchell, come correzione critica di qualsiasi approccio teorico alle immagini, dopo, con Hans Belting, come prospettiva per indagare le condizioni a cui l'immagine diventa una questione, e infine, con il già citato Bredekamp, come il fondamento metodologico della storia dell'arte che la rende a tutti gli effetti una scienza delle immagini. Nella sua possibilità reale, insieme alla morfologia, quello che emerge è quindi anche

12 Vercellone, F. & Tedesco, S. (2020). *Introduction*. In Vercellone, F. & Tedesco, S. (A cu. Di) *Glossary of Morphology*, Springer, 1-22

13 Pinotti, A. (2001). *Memorie del neutro: morfologia dell'immagine in Aby Warburg*. Mimesis

14 Grave, J. (2014). »Beweglich und Bildsam«. *Morphologie als implizite Bildtheorie?* In Maatsch, J. (A cu. Di). Op. Cit. 57-74

la centralità della storia dell'arte per la cultura visuale. È qui che si possono trovare metodo e temi per rispondere nel modo migliore alla questione delle immagini. E per riconoscerla in questo modo come questione dell'estetica. Perciò, se la morfologia realizza la scienza delle immagini nel metodo della storia dell'arte, bisognerà presentare quella di Bredekamp come un esempio di come la morfologia possa essere un metodo per studiare le immagini. Ma ciò che si rivela è un rapporto ben più profondo tra morfologia e immagini: la morfologia è infatti un vero e proprio sapere delle immagini, la cui natura è del tutto estetica. È l'estetica di Olaf Breidbach che lo articola, e a cui noi perciò rivolgeremo infine la nostra attenzione. Intanto, però, il metodo è ora diventato il tema, e attraverso la morfologia, la questione delle immagini è diventata quella di pensare per immagini. È in questi termini che Breidbach propone un nuovo progetto per l'estetica. E fa della morfologia, a sua volta, un «supplemento pericoloso».

I. È possibile una scienza delle immagini?

A partire dagli studi visuali

1. La svolta iconica di Boehm e Mitchell

1.1. Pictorial Turn e Ikonische Wende

La svolta iconica rimanda a due proposte indipendenti e distinte, paragonabili ma non sovrapponibili, e distanti per contesto di origine. Eppure, formulate quasi in contemporanea: nel marzo del 1992, sulla nota rivista statunitense *ArtForum*, W. J. Thomas Mitchell pubblica un articolo dal titolo *Pictorial Turn*, dove registra, con la stessa formula, un decisivo spostamento di interesse sui temi dell'immagine¹. Due anni dopo, nel 1994, esce invece, in Germania, la collettanea *Was ist ein Bild?* a cura di Gottfried Boehm, il cui saggio a introduzione del volume, *Die Wiederkehr der Bilder*, arriva a una simile diagnosi nei termini dell'*ikonische Wende*².

Il successo avuto da queste pubblicazioni, e l'esigenza di fare un bilancio su una questione oramai divenuta centrale per il dibattito, hanno in seguito portato gli autori a confrontarsi sulle rispettive tesi e sui motivi di effettiva convergenza o divergenza. Lo scambio di lettere che ne è seguito è stato infine pubblicato, nel 2007, in apertura del libro, curato da Hans Belting, *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, e dedicato, non a caso, alle più attuali questioni di metodo per studiare le immagini³.

1 Mitchell inserisce successivamente questo articolo in apertura di una delle sue più importanti monografie sulla teoria dell'immagine: Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory*, University of Chicago Press. In italiano, compare invece in una raccolta a cui dà lo stesso titolo, mantenuto opportunamente in lingua inglese: Mitchell, W.J.T. (2017) *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. Cometa, M. (A cu. Di). Raffaello Cortina

2 Il testo compare, in italiano, in apertura della raccolta significativamente intitolata "la svolta iconica". Cfr. Boehm, G. (2009), *La svolta iconica*. Modernità, identità, potere. Di Monte, M.G. & Di Monte, M. (A cu. Di). Meltemi.

3 Belting, H. (A cu. Di) (2007). *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*. Wilhelm Fink

Quando parliamo di svolta iconica, mantenendo la differenza che l'espressione conserva in italiano, dobbiamo riferirci tanto al *Pictorial Turn* di Mitchell quanto all'*Ikonische Wende* di Boehm. I due termini non sono la traduzione diversa della stessa cosa, né si contraddicono in modo da escludersi a vicenda. E non è possibile preferire uno invece dell'altro perché più coerente o più valido. D'altra parte, la svolta iconica non è un concetto che definisce in modo univoco un certo fenomeno, e nemmeno la soluzione a uno specifico problema. È invece il modo di porre la questione⁴. Oppure, il tentativo di renderla più complessa. Come scrive Mitchell: «The *Pictorial Turn* is not the answer to anything. It is merely a way of stating the question»

Per entrambi, la svolta iconica è uno strumento interpretativo per prendere consapevolezza di presupposti, condizioni, strategie, e implicazioni di un qualsiasi discorso sulle immagini. Uno strumento in grado di adeguarsi a nuove sollecitazioni, aperto su differenti prospettive, ed eterogeneo come lo sono le immagini a cui si rivolge. E la sua validità non si riduce perciò a quella della proposta di Mitchell o Boehm.

Le loro tesi sono però il punto di partenza. Da qua, le rispettive differenze non vanno sovrapposte e nascoste, ma messe in tensione per disporre della complessità delle questioni in gioco. E da questa prospettiva, permettono di ottenere i temi decisivi per ogni considerazione critica di un discorso sulle immagini.

Boehm, in apertura della sua lettera a Mitchell, dichiara che tornare a riflettere sulla svolta iconica non è necessario soltanto per legittimare il proprio lavoro, ma anche per capire se questa abbia effettivamente portato a nuovi metodi e nuove questioni nello studio delle immagini. Se sia valsa, recuperando i termini di Kuhn, come un cambio di paradigma scientifico o

⁴ Mitchell, W.J.T. (1994). Op. Cit., 24

È possibile una scienza delle immagini?

come la registrazione di una mera anomalia. Oppure, in alternativa, se sia stata un mero gesto retorico⁵.

La risposta di Mitchell è in tal senso decisiva per intendere la natura critica della svolta iconica⁶. Il merito del discorso, per Mitchell, è di non essere né paradigma né anomalia, ma di collocarsi nello spazio intermedio, seguendo il movimento instabile che porta da una condizione all'altra. È il punto di vista a partire dal quale si può capire come e perché le immagini sono, di volta in volta, un problema irrisolto, un tema forzatamente rimosso, oppure, al contrario, un modello di risoluzione per certi problemi⁷.

In questo modo, seguendo Mitchell, la svolta iconica consente di porre le immagini sia sul piano dell'oggetto sia su quello del metodo di ricerca. E consente di vedere come, da una parte, sempre più problemi sono sollevati dalle immagini o riformulati attraverso di loro, e dall'altra, come sempre più discipline vi hanno rivolto la loro attenzione.

Per Mitchell, inoltre, anche il tema del gesto solamente retorico della svolta iconica, l'essere eventualmente una moda passeggera, non le toglierebbero perciò di importanza. Il carattere di tropo o di moda consentirebbero, anzi, di uscire dall'interno del discorso scientifico e di raggiungere il piano della pratica e del senso comuni. È nella tensione tra questi due livelli, quello alto e quello basso, cioè tra il discorso per così dire popolare e quello scientifico, che la svolta iconica trova in effetti la sua collocazione⁸.

Il movimento tra paradigma e anomalia della svolta iconica è nello stesso tempo, infatti, lo scontro tra una teoria scientifica, il suo contesto culturale, e le relazioni sociali e materiali alla base. La sua vera novità, se c'è, non è

5 Sul significato e il valore metodologico della retorica della "svolta", inclusi i limiti e i rischi, si veda Martinengo, A. (2021). *Prospettive sull'ermeneutica dell'immagine*, Quodlibet. 7-13

6 Mitchell, W.J.T. & Boehm, G. *Ein Briefwechsel*, in Rimmele, M.; Sachs-Hombach, K.; Stiegler, B. (A cu. Di). (2014). *Bildwissenschaft und Visual Culture*. Bielefeld. 19-40

7 Vargiu, L. (2012). *Boehm, Mitchell, e una storia ancora da scrivere*. In "Lebenswelt", 2, 160-171

8 Bertolini, M. (2015). *The "Pictorial Turn" as Crisis and the Necessity of a Critique of Visual Culture*, in "Philosophy Study", 3(5), 127

da ritrovare in un nuovo metodo, in una nuova disciplina scientifica, o in una qualche nuova definizione, ma nei termini da cui partire per porre la questione dell'immagine.

1.2. Dialettica e crisi della cultura visuale

Secondo Mitchell, in questo modo, la svolta iconica fa sì che si eviti di cadere nell'errore di un «essenzialismo metodologico»⁹ quando si parli di immagini. Vale a dire, nell'idea di potere basare il proprio metodo su una presunta essenza dell'immagine o su un concetto di rappresentazione fisso e definitivo. La svolta iconica, semmai, consiste nel rivelare il disagio della teoria ad avere a che fare con le immagini: «What makes for the sense of a Pictorial Turn, then, is not that we have some powerful account of visual representation [...], but that pictures form a point of peculiar friction and discomfort across a broad range of intellectual inquiry». ¹⁰.

Siamo in questo modo condotti a una nozione dialettica di cultura visuale: le immagini non sono un oggetto di ricerca tra gli altri, non sono qualcosa da definire, ma sono soggetti, veri e propri attori di un contesto culturale. E quando restituite alla complessità delle pratiche in cui consiste la visualità, al modo in cui la loro circolazione, la loro produzione, e la loro ricezione interagisce con i soggetti al livello di relazioni sociali, rapporti di potere, e dimensione emotiva, si capisce come ogni teoria dell'immagine dipenda da simili dinamiche, e come il disagio delle sue definizioni riveli un conflitto

9 Bachmann-Medick, D. (2016). *The Iconic turn/Pictorial turn*, in Id. *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*. De Gruyter

10 W.J.T. Mitchell (1994). Op. Cit. 127

È possibile una scienza delle immagini?

tra gli elementi in gioco. La tensione con il senso comune, il movimento tra paradigma e anomalia, non sono che degli aspetti in cui si rivela il probabile esito del conflitto. E cioè, un diverso posizionamento dell'immagine nella cultura.

Dal punto di vista di Mitchell, allora, il senso della svolta iconica coincide con quello di una crisi che conduce, tra euforia o panico, desiderio o paura, a un ruolo egemonico delle immagini nella cultura. E permette, nello stesso tempo, di prendere atto di questa crisi: «è uno strumento diagnostico capace di analizzare i particolari momenti in cui [...] si manifesta con fenomeni di panico o euforia [...] rispetto al visuale»¹¹. Il suo merito è quello di rivelare lo stato di salute del nostro rapporto con le immagini, anzitutto attraverso i nostri sentimenti e le nostre reazioni, spesso inconsapevoli, ma comunque determinanti per la teoria. E il suo impiego, quindi, pertiene a un approccio critico in grado di collocarsi a metà strada tra pessimistici catastrofismi e ingenui trionfalismi, interrogando le cause degli uni e degli altri, e cercando di comprendere la natura delle immagini insieme alle condizioni con cui si presentano.

Mitchell e Boehm hanno tuttavia proclamato la svolta iconica in un preciso momento storico. Non può essere d'altronde casuale che lo abbiano fatto in modo indipendente ma quasi in contemporanea. Entrambi devono essersi trovati di fronte a una specifica crisi, la medesima, le cui condizioni dovevano essere eccezionali per permettere, nello stesso tempo, una simile presa di consapevolezza critica. Il carattere particolare della svolta iconica che hanno proclamato è infatti la doppia natura di crisi e di strumento per diagnosticarla. È il suo carattere auto-riflessivo: le sue condizioni sono sia

11 Mitchell, W.J.T. (2002). *Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale* (2002) in Carbone, A.L. & Mazzare, F. (A cu. Di) (2008). *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. Duepunti. 66

quelle che hanno cambiato lo statuto dell'immagine sia quelle che riflettono su un simile cambiamento.

Mitchell e Boehm sono entrambi d'accordo a individuarle negli sviluppi dell'arte moderna e nell'avvento del digitale. Da una parte, infatti, hanno causato una moltiplicazione delle immagini e un'intensificazione dei nostri rapporti con loro. L'arte, specie le avanguardie, per via di una liberazione dal canone e dalle istituzioni tradizionali della storia dell'arte, e il digitale, per via di una rivoluzione dello spazio e del tempo in cui le produciamo e le riceviamo, nonché dei modi di interazione, con la loro riproducibilità, trasportabilità, e archiviabilità inedite. Dall'altra, invece, hanno intrapreso o permesso nuove riflessioni sulla loro natura: l'arte, con il suo lavoro di decostruzione e ricostruzione della rappresentazione, il digitale, con la loro manipolazione e con il ruolo generativo affidato al testo e al numero.

Legati a doppio filo con l'arte e il digitale, e con i loro interrogativi, si danno anche nuovi sentimenti di ansia iconica. Ma se la domanda "che cosa è oggi l'arte?" non sembra destare particolari preoccupazioni sul piano del senso comune, non è così per la perdita di distinzione dell'immagine dalla realtà, per la seduzione, il disorientamento, o addirittura l'iconofobia generale e diffusa, specie in seno alla comunità scientifica, che segue al loro mancato riconoscimento¹².

L'arte e il digitale sono, a tutti gli effetti, le condizioni della svolta iconica che caratterizza il nostro tempo e che Mitchell e Boehm hanno denunciato. Ma per questo, sono anche le condizioni da cui deve passare una riflessione critica sulle immagini.

12 Meo, O. (2013). *Due sviluppi recenti della teoria dell'immagine: il Pictorial Turn e l'Ikonische Wende*, in Vignola, P. & Bruzzone, P. (A cu. Di). *Margini della filosofia contemporanea*, Orthotes, 79

1.3. La fallacia del Pictorial Turn

Il carattere particolare della svolta iconica di Mitchell e Boehm non deve fare pensare che la sua validità sia esclusivamente limitata al presente. Le sue analisi si possono applicare anche a momenti storici del passato che, seppure le condizioni non esibissero esplicitamente un carattere riflessivo, sono stati segnati da un conflitto per il ruolo egemonico o subalterno delle immagini. Mitchell ci ammonisce a questo riguardo, invitando a non cadere in quella che definisce la fallacia del *Pictorial Turn*:

«It is a reflex of, and consists in a "visual turn" or "hegemony of the visible" in, modern culture, a dominance of visual media and spectacle over the verbal activities of speech, writing, textuality, and reading. It is often linked with the notion that other sensory modalities such as hearing and touch are likely to atrophy in the age of visuality. This might be called the fallacy of the "Pictorial Turn"; a development viewed with horror by iconophobes and opponents of mass culture, who see it as the cause of a decline in literacy, and with delight by iconophiles, who see new and higher forms of consciousness emerging from the plethora of visual images and media».

Questa consisterebbe, cioè, nella convinzione per cui solo ai nostri tempi c'è stata una lotta per l'egemonia dell'immagine e se ne è avuta la giusta consapevolezza¹³. E nasconderebbe inoltre un duplice rischio: da una parte, perdere il senso critico del *Pictorial Turn*, cioè la possibilità di usarlo come strumento diagnostico; dall'altra, arrendersi alla posizione di chi attribuisce ogni male della società, specie la crisi della sua *literacy*, a un ruolo centrale delle immagini che prima d'ora non avrebbero mai avuto.

13 Mitchell, W.J.T. (2005). Op. Cit. 346

Per Mitchell, la svolta iconica «is not a unique prerogative of the present time, but it is rather the symptom of a conflict on and about images that should be each time understood in its specific historical and social conditions»¹⁴. Il suo significato non è allora univoco, ma dipende ogni volta da simili condizioni. E deve, a sua volta, essere fatto oggetto di una critica storica¹⁵. Il suo stesso carattere auto-riflessivo vi deve corrispondere: deve evitare di ridurre al presente le ragioni del nostro rapporto con le immagini, ricucire il tessuto della storia, porre in relazioni i suoi momenti di continuità e discontinuità, radicarvi il presente, e interrogarlo a partire dalla memoria del passato come dall'angoscia per il futuro a venire.

In questo modo, la figura della svolta va insieme a quella del ritorno. Le novità del presente, infatti, possono non essere altro che una riattivazione dell'antico¹⁶. E la cronologia storica non è affatto lineare. Mitchell, dopo il problema dell'«essenzialismo metodologico», scongiura anche ogni storia idealistica della visione. Il tempo storico è un'altra dimensione della sua nozione dialettica di cultura visuale, che è perciò «da un lato, un modo per [...] leggere, grazie alla immemorialità dell'immagine, la contemporaneità del non-contemporaneo [...], dall'altro, un modo per distanziar[sene] criticamente»¹⁷.

14 Mitchell, W.J.T. (2008). *Four Fundamental Concepts of Image Science*, in Elkins, J. *Visual Literacy*, Routledge. 11-30

15 «The pictorial turn should then be preserved from essentialist and univocal determinations, as to be the object of historical critique». Cfr. Mitchell, W.J.T. (2003). *The Obscure Object of Visual Culture*, in "Journal of Visual Culture". 2(2). 249-52.

16 Come nota Bazon Brock, elaborando la nozione di «Vergegenwärtigung der Vergangenheit», ciò è quanto è capitato con il Rinascimento. Cfr. Brock, B. (2004) *Quid tum. Was folgt aus dem iconic turn?* in Burda, H & Maar, C. *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*. DuMont, 323-332

17 Cometa, M. (2020). Op. Cit. 24

1.4. Il ritorno delle immagini

In Boehm, tutto ciò si traduce in un approccio scettico alla tradizione filosofica. E la svolta iconica passa dall'essere strumento diagnostico della cultura visuale all'essere strumento ermeneutico. È questa la strategia del testo *Die Wiederkehr der Bilder*. Secondo Boehm, l'immagine, per lungo tempo messa a margine o rimossa dai modelli di razionalità e di verità che sono stati elaborati nella storia del pensiero occidentale, è tornata al centro. La filosofia è stata costretta a riaprire la partita con le immagini quando ha spostato la propria prospettiva da quella metafisica a quella trascendentale prima e linguistica dopo. Quando, cioè, ha posto su altre basi le fondamenta della conoscenza.

Boehm rintraccia i momenti chiave di questo passaggio: lo schematismo e il ruolo dell'immaginazione in Kant; la metafora in Nietzsche; il peso della nozione di somiglianza nella nuova concezione di linguaggio del secondo Wittgenstein; la costruzione della visione in Fiedler; e infine, il concetto di sguardo in Merlau-Ponty e Lacan. Tutti questi momenti pongono le basi di una nuova considerazione della conoscenza in un aspetto delle immagini, le danno un ruolo centrale, ma lasciano irrisolta la domanda fondamentale "che cos'è un'immagine?". Eppure, per Boehm, perlomeno in via negativa, permettono una risposta perché superano quegli ostacoli di una prospettiva incentrata solo sul linguaggio che la rende impossibile: l'idea che ciò che non si lascia dire in modo determinato e positivo non sia né vero né falso, che la logica della verità sia quindi binaria, oppure, che tra le strutture del linguaggio, della verità, e dell'essere vi siano una necessaria identità e una perfetta corrispondenza. Secondo Boehm, l'intelligibilità dell'immagine è invece in ciò che si lascia dire negativamente, in modo indeterminato, e nei termini della possibilità.

Per Boehm, questa non è che una concezione molto limitata di linguaggio. E il linguaggio, in realtà, contiene già in sé ciò che porta al suo superamento verso le immagini. È la metafora, che rivela il modo in cui generano senso attraverso una logica peculiare, quella di mostrare attraverso contrasto¹⁸. Lo stesso che mostra la loro differenza, una *differenza iconica*¹⁹.

1.5. Contro la svolta linguistica?

Il ritorno delle immagini allude tuttavia a un'interruzione di questa possibilità. Boehm la indica nella svolta linguistica di Rorty, che, a suo dire, ha sbarrato la strada a ogni indagine sulla natura delle immagini perché ha ridotto la domanda filosofica a quella linguistica, ha fatto del linguaggio sia il metodo che il problema da risolvere, e ha rinunciato a condizioni di verità diverse dalla predicazione²⁰. Per Boehm, inoltre, volendosi sbarazzare delle metafore – specie quelle visive, colpevoli di portare a un realismo ingenuo e fondare la conoscenza sulla relazione copia-modello – Rorty ha finito per ridurre le immagini a questo schema e a privarle di significato. Le ha ridotte a fatto della realtà, a fenomeno naturale, precedente quella costituzione del senso che pertiene, per l'appunto, alla cultura e quindi solo al linguaggio. Sebbene critico di Rorty, Boehm riconosce comunque l'utilità della svolta linguistica per aprire la via al ritorno delle immagini nella filosofia, siccome sposta il piano del senso da quello metafisico a quello linguistico. Ciò che dovrebbe consentire di andare oltre la stessa posizione di Rorty rispetto alle

18 Boehm, G. (2010). *Wie Bilder sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin University Press

19 Boehm, G. (2009) *Il ritorno delle immagini*, in Pinotti, A. & Somaini, A. Op. Cit. 59-63

20 Rorty, R. (A cu. Di). (1992). *The Linguistic turn: Essays in philosophical method*. University of Chicago Press.

immagini. Ma soprattutto, rivela l'insufficienza della propria concezione di linguaggio e la necessità di integrare la dimensione iconica. Perciò, la svolta iconica – che prende il nome in risposta a quella linguistica – non le è tanto avversaria, per quanto non sia priva di tono polemico nei suoi confronti, e si propone piuttosto come completamento. Si chiede Boehm: «è possibile parlare, e in quali termini, di un "*iconic turn*"? Il rivolgersi alle condizioni del linguaggio non accompagna un interesse simile per i presupposti dell'immagine? La domanda "che cos'è un'immagine?" non ha la sua forza dirompente e la sua base effettiva in questo processo della storia della scienza?»²¹. D'altra parte, un loro puro antagonismo non sarebbe possibile, giacché non si danno né simmetria né parallelismo sul piano delle analisi o degli obiettivi²². E per questo, ci si dovrebbe domandare se è possibile fare anche delle immagini un metodo e non soltanto un oggetto di ricerca.

Anche Mitchell ha individuato nella svolta linguistica il disagio della teoria che la svolta iconica sa diagnosticare. La crisi, questa volta, è interna alla conoscenza filosofica. Mitchell l'aveva però già trovata espressa nella espressione di Wittgenstein per cui «un'immagine ci tiene prigionieri»²³. E riguarda l'idea che l'immagine sia una mera copia o il doppio realtà, che ne garantisca un accesso diretto, e che non sia quindi significativa perché non è mediata. Salvo scoprire, intanto, quanto condizioni in effetti il linguaggio, e rivelare, nella rinuncia alle immagini, il limite del concetto e la sterilità della rappresentazione²⁴.

Secondo Mitchell, superare un simile disagio non significa semplicemente includere di nuovo le immagini nel discorso. Significa, invece, riconoscere

21 Boehm, G. (2009). *Il ritorno delle immagini*, in Pinotti, A. & Somaini, A. Op. Cit. 42

22 Lüdeking, K. (2005), *Was unterscheidet den pictorial turn vom linguistic turn?* in Sachs-Hombach (A cu Di.) *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Herbert von Halem

23 Wittgenstein, L. (1983 [1953]). *Ricerche filosofiche*, Parte I, § 115. R. Piovesan, R. & Trinchero (A cu. Di). Einaudi.

24 Mitchell, W.J.T. (1994). Op. Cit. 12-13

che il conflitto tra immagine e linguaggio costituisce la natura di entrambi. Non solo i rapporti dell'una con l'altro dall'esterno, nella disposizione delle loro rispettive funzioni, ma, dall'interno, il modo stesso in cui si danno²⁵. È un conflitto essenziale della cultura visuale, di cui, d'altra parte, ripropone la medesima dialettica fondamentale. È il rapporto tra segni in contesa nelle gerarchie della rappresentazione, nella negoziazione del loro valore e delle possibilità comunicative, determinate, in ultima istanza, da fattori sociali e culturali²⁶. Ma in questo senso, quella che era una crisi della conoscenza filosofica finisce per essere, in realtà, una crisi semiotica permanente²⁷.

1.6. Verso un'iconologia critica

Mitchell traduce questa crisi nella critica al progetto iconologico. Nel nome stesso di questa disciplina, infatti, ritrova il tema della relazione tra immagine e parola. Ma nel modo in cui presuppone questa relazione, trova i suoi limiti. Panofsky, iniziatore del progetto come disciplina della storia dell'arte, ne avrebbe di fatto dimesso la dimensione conflittuale e l'avrebbe ridotta a identità, prima intendendo la cultura secondo un modello di tipo testuale, e dopo riconducendo il senso dell'immagine a quello di documento che testimonia i simboli della cultura²⁸. Da questa prospettiva, comprendere

25 Bertolini, M. (2015) op. Cit. 127

26 Stafford, B.M. (1996). *Good Looking. Essays on the Virtues of Images*. MIT Press

27 Questo passaggio definisce anche il diverso rapporto con la tradizione semiotica di Mitchell e Boehm, accolta dal primo e rifiutata dal secondo. Un ruolo decisivo, del resto, lo gioca anche la ricezione della tradizione ermeneutica, presente soprattutto in Boehm, allievo di Gadamer. La differenza principale per le implicazioni sulla svolta iconica, inoltre, ha il suo più importante motivo nella loro diversa interpretazione del rapporto tra Peirce e Imdahl. Cfr. Meo, O. (2013) op. Cit. 77-8

28 Sui limiti di questa tendenza nella storia della cultura, specialmente per lo studio storico delle opere d'arte, e dunque sulla proposta metodologica alternativa di un *visual turn*, cfr. Roeck, B.

È possibile una scienza delle immagini?

le immagini significa leggerle, e leggere le immagini significa riconoscere ciò cui rimandano, che è di norma un testo. Per Mitchell, in questo modo, quel metodo che doveva essere specificamente dedicato allo studio delle immagini finisce per non essere altro che un proseguimento con altri mezzi della filologia. E la dialettica della cultura visuale per essere tautologia²⁹.

Mitchell vede tradito nell'iconologia ciò che il suo nome tuttavia promette: invece di occuparsi di una logica dell'*icona*, dell'immagine, assorbe l'*icona* nel *logos*, nel linguaggio, e ne perde il senso specifico. In questo tradimento Mitchell trova però anche la soluzione per comprendere la natura della loro relazione. Si tratta di studiarla dal punto di vista del ruolo subalterno e della differenza delle immagini nei confronti del linguaggio. Per questo, Mitchell è convinto della necessità di recuperare Panofsky. Non per ripristinare il suo progetto. Ma per comprendere come, da un simile punto di vista, la critica all'iconologia si ribalta in un'*iconologia critica*³⁰. In una prospettiva che ne «restaur[a] qualcosa del senso letterale»³¹, e che, per cogliere la logica della *icona*, la rimette nella tensione dei suoi termini, l'*icona* e il *logos* appunto, e la restituisce al conflitto a cui dal principio aveva rinunciato.

La relazione tra immagine e linguaggio, per l'iconologia critica, non è più presupposta, ma diventa la questione di ricerca. E quando posta, a sua volta, al metodo di Panofsky, permette di trovare il punto a partire dal quale può essere formulata: è il piano pre-iconografico, quello della percezione della forma dell'immagine, che, invece di precedere l'effettiva applicazione del metodo iconologico, lo fonda e lo radica in sé.

(2003). *Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder*, in "Geschichte und Gesellschaft", 29(2), 294-315

29 Wood, C. (1991), *Introduction*, in Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, trad. ing di Wood, C., Zone Books

30 Alloa, E. (2012). *Iconic Turn. Alcune chiavi di svolta*. In "Lebenswelt", 2, 144-159

31 Mitchell, W.J.T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, 2. È interessante notare, in riferimento a questo testo, come la proposta di una iconologia critica preceda effettivamente quella della svolta iconica.

Per Mitchell, il piano pre-iconografico non è affatto naturale, è tutto meno che spontaneo, ma è dal principio determinato dalla dialettica della cultura visuale. Inoltre, la modalità di conoscenza che le compete non è quella del semplice riconoscimento di un'oggetto. Mitchell ne ricava, per un verso, il fatto che non ci si può avvicinare alle immagini senza qualche convinzione pregressa sulla loro natura, e per l'altro verso, che le immagini resistono di volta in volta a quelle particolari convinzioni. L'iconologia critica, nell'idea di Mitchell, non si deve tuttavia dedicare, principalmente, alla descrizione pre-iconografica delle immagini³². Ma a un lavoro di decostruzione. Il suo obiettivo è doppio: il primo è rivolto all'ideologia dell'iconologia e di ogni altra pratica descrittiva delle immagini³³, il secondo, invece, alla scoperta di come l'ideologia presupponga sempre, a sua volta, una certa *iconologia*. Il punto non è più, allora, quello di una presunta verità *sulle* immagini, bensì lo spazio per una verità *delle* immagini.

Mitchell, in questo modo, sposta il tema del riconoscimento dell'immagine da problema cognitivo, un soggetto che riconosce un oggetto, a problema etico-politico, un soggetto che riconosce un soggetto³⁴. E con l'iconologia critica, la svolta iconica finisce per essere, quindi, un appello per una presa di responsabilità nei confronti delle immagini.

32 È importante, a questo riguardo, la critica di Hans Belting, che accusa Mitchell di non fare una precisa distinzione tra il concetto di immagine e quello, sovraordinato, di cultura visuale. Cfr. Belting, H. (2011). *Antropologia delle immagini*, Carocci, 24

33 Mitchell, W.J.T. (1994), op. Cit., 23-27

34 Martinengo, A. (2016), *La fine dell'arte e il ritorno dell'immagine. Dall'ermeneutica filosofica al pictorial turn*. In Garelli, G., Iannelli, F., Vercellone, F., Vieweg, K., (A cu. Di). *Fine o nuovo inizio dell'arte. Estetiche della crisi da Hegel al pictorial turn*, ETS. 377-383

2. Bildwissenschaft / Bildwissenschaften

2.1. Dalla svolta iconica alla scienza delle immagini

Boehm e Mitchell erano partiti per il loro bilancio da una questione lasciata irrisolta nel seguito del loro confronto. Quella della possibilità di una scienza delle immagini³⁵. La questione era considerata ancora precoce per quel momento, perché questa scienza non sapeva «né che cosa [era] né che cosa [poteva] essere»³⁶. Ma doveva rimanere aperta per via degli stessi termini in cui stavano ripensando la svolta iconica e i suoi possibili sviluppi metodologici.

La scienza delle immagini prometterebbe uno studio esatto della loro natura e un metodo adatto alla loro differenza specifica. Ciò a cui la svolta iconica avrebbe in effetti preparato il terreno. D'altra parte, però, la stessa idea di scienza delle immagini sembrerebbe ricadere in quella crisi che già aveva diagnosticato: la filosofia non può più essere il luogo migliore per una sua prima formulazione; la definizione non è più il desiderata di una teoria delle immagini, e le immagini risultano sempre in eccesso rispetto a una presunta identità tra oggetto, teoria e metodo³⁷. Inoltre, Mitchell aveva già escluso, ritenendola paradossale, l'idea di una scienza delle immagini che ne avesse presupposto l'autonomia³⁸.

35 Mitchell, W.J.T. & Boehm, G. *Ein Briefwechsel*, in Rimmele, M.; Sachs-Hombach, K.; Stiegler, B. Op. Cit. 19-40

36 Vargiu, L. (2012). Op. Cit. 171

37 Alloa, E. (2012). Op. Cit. 144

38 Mitchell, W.J.T. (2003). *The Obscure Object of Visual Culture*, in "Journal of Visual Culture". 2 (2). 249-52

Del resto, la svolta iconica era concepita come un modo alternativo di porre il problema delle immagini. Per Boehm, «quest[o] problem[a] circoscriv[e] un campo d'indagine che non coincide con quello della filosofia [...]. Ma non si è sviluppata nemmeno una scienza dell'immagine [...] in analogia a una linguistica generale. È ozioso speculare se sia auspicabile. L'interessato si vede perciò rimandare a una via intermedia, quella di una riflessione chiarificatrice»³⁹. Boehm collocava fuori dalle teoria e prima di un metodo scientifico il problema dell'immagine. E lo affidava a una critica rivolta a entrambe per mettere invece l'immagine al centro. In questo modo, passava da essere una questione posta *dalla* teoria a essere una questione posta *alla* teoria⁴⁰.

Ma in questi termini, la svolta iconica permetteva in realtà di riformulare il tema di una scienza delle immagini: se questa era possibile, la via di accesso non poteva appunto essere né una definizione astratta né l'elaborazione di un nuovo sapere sistematico. Sarebbe stato altrimenti, come scrive Boehm, un problema «ozioso». Piuttosto, bisognava partire dalla stessa immagine: la domanda “che cos'è un'immagine?” proposta dalla e nella scienza deve essere sostituita dalla domanda “che cos'è una scienza?” avanzata davanti e dall'immagine⁴¹.

Il punto di partenza è la posizione problematica dell'immagine rispetto al fondamento di un presunto sapere universale⁴². L'immagine, infatti, non è mai il suo concetto. E quella conoscenza che si basa su un simile concetto

39 Boehm, G. *Il ritorno delle immagini*, in Pinotti, A. & Somaini, A. (2009). Op. Cit. 41.

40 È il presupposto metodologico della raccolta di Belting, dove è appunto incluso lo scambio tra Mitchell e Boehm. Cfr. Belting, H. (A cu. Di) (2007). Op. Cit. 9-23

41 Questa è anche la strategia di uno dei più radicali tentativi di teoria dell'immagine proposti nel contesto francese, quello di Didi-Huberman, che non a caso è sovente considerato in parallelo agli autori provenienti dai contesti anglo-americano e tedesco che hanno sviluppato le implicazioni della svolta iconica. Cfr. Didi-Huberman, G. (2018). *Davanti all'immagine: Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*. Mimesis

42 Schulz, M. (2005). *Ordnungen der Bilder: eine Einführung in die Bildwissenschaft*. Wilhelm Fink. 79-117

È possibile una scienza delle immagini?

per garantire l'universalità delle sue tesi si ritroverebbe, alla fine, a perdere di vista e a rimuovere dalle sue condizioni di verità la stessa immagine⁴³.

Un sapere veramente fondato sull'immagine, perciò, non può iniziare dalla teoria. Ma deve, al contrario, iniziare là dove l'immagine esibisce un sapere del tutto peculiare. In questo caso, una scienza delle immagini non è allora che il metodo più adeguato a esibire, capire, e sviluppare questo sapere.

Una scienza delle immagini è possibile se si passa dal genitivo oggettivo al genitivo soggettivo della formula. In questo senso, diventa addirittura una questione necessaria per la svolta iconica, perché apre a una prospettiva in cui è l'immagine a dettare le sue condizioni di verità. Mitchell, d'altronde, auspicava già a questa prospettiva quando lamentava il vuoto disciplinare lasciato dall'iconologia dopo che, pur intravedendo la questione, non aveva saputo risolverla⁴⁴.

D'altra parte, se la svolta iconica era di per sé uno strumento critico e non una teoria, non poteva creare da sé lo spazio per una simile prospettiva. Per questo la questione rimaneva irrisolta. I tempi dovevano maturare perché il progetto di una scienza delle immagini fosse preso sul serio e fosse davvero proposto. Solo in questo modo la svolta iconica avrebbe potuto esercitare il suo potenziale critico. E solo in questo modo, dunque, noi avremmo potuto ottenere, almeno in negativo, il senso proprio di una scienza delle immagini. Da questo punto di vista, si tratta, perciò, di considerare le immagini come il criterio di validità di una teoria: per un verso, occorre chiedersi che ruolo abbiano e se siano davvero presenti; per un altro, occorre invece chiedersi che ne è di quella teoria, e in generale del sapere, quando l'immagine viene rimessa al centro. Questo va fatto, in primo luogo, in relazione alle proposte di scienza delle immagini che si sono in effetti date. E pertanto, si dovranno

43 Boehm, G. (2004) *Das Bild in der Kunstwissenschaft*, in Sachs-Hombach, K. (A cu. Di). *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Halem. 11-21

44 Mitchell, W.J.T. (2015). *Image Science*. The University of Chicago Press

ripercorrere gli aspetti fondamentali della loro vicenda. Quella, cioè, della tedesca *Bildwissenschaft*⁴⁵.

2.2. Bildwissenschaft e Visual Studies

Per prima cosa, è necessario distinguere la proposta, se non simile almeno parallela, dei *Visual Studies* americani⁴⁶. Il loro interesse non è tanto rivolto alle immagini di per sé considerate quanto alla visualità. E riguarda, principalmente, la decostruzione di rapporti politici, sociali, e ideologici per come sono determinati da ciò che si può o non si può vedere in un regime scopico e in relazione ai dispositivi, le istituzioni, e i contesti che ne sono a condizione⁴⁷. Le immagini sono pensate a partire da questa prospettiva, ma con importanti conseguenze: diventano il segnaposto di dinamiche che sono decise altrove, attribuendo un qualche potere alle immagini solo a posteriori

45 Frank, G. & Lange, B. (2012). *Einführung in die Bildwissenschaft*. WBG. Oltre questa introduzione, per una ricostruzione delle proposte di *Bildwissenschaft* bisogna fare affidamento ai lavori di Sachs-Hombach. Cfr. almeno Sachs-Hombach, K. (A cu. Di) (2004). *Wege zur Bildwissenschaft*. Op. Cit.; Sachs-Hombach, K. (A cu. Di) (2005). *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen und Methoden*. Suhrkamp; Sachs-Hombach, K. (A cu. Di) (2005). *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Herbert von Halem. Tuttavia, il suo modo di intendere la *Bildwissenschaft*, come vedremo, va in direzione del tentativo di istituire una nuova e specifica disciplina. Per una concezione opposta, quindi, anticipiamo il riferimento a Horst Bredekamp, che verrà trattato in seguito in modo più esteso: Bredekamp, H. (2011). *Bildwissenschaft*. In *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*. Metzler. 72-75

46 Per una ricostruzione dei *Visual Studies* la situazione è invece diversa. Sono presenti, infatti, numerosi manuali, tra cui cfr. almeno Sandywell, B. & Heywood, I. (A cu. Di) (2014). *The handbook of visual culture*. Bloomsbury; Saab, A.J., Anable, A., Zuromskis, C. (A cu. Di) (2020). *A concise Companion to Visual Studies*. Wiley Blackwell. E non mancano diverse introduzioni che alla ricostruzione dei dibattiti preferiscono una certa linea interpretativa dei suoi compiti, a testimonianza di un conflitto sul suo statuto disciplinare più determinante rispetto all'ambito della *Bildwissenschaft*. A proposito, è esemplare: Mirzoeff, N. (A cu. Di) (2002). *The visual culture reader*. Psychology Press. Infine, importante per una loro genealogia, è il lavoro di Elkins. In particolare, cfr. Elkins, J. (A cu. Di) (2015). *Farewell to visual studies*. Op. Cit.

⁴⁷ Jay, M. (1988). *Scopic Regimes of Modernity*, in Foster, H. (A c. Di), Op. Cit. 3-23.

È possibile una scienza delle immagini?

e accidentalmente⁴⁸. Il loro significato non dipende cioè dalla loro struttura e dalla loro natura intrinseca, ma da una funzione contestuale già altrimenti assegnata da ciò che competerebbe in generale alla visualità.

Se questi termini ricordano la cultura visuale di Mitchell, perdono tuttavia la sua impostazione dialettica, perché la visualità finisce per essere pensata come un elemento a parte e autonomo, le immagini non sono più capaci di opporre resistenza alle convinzioni che le riguardano, e non sono più attori in una relazione conflittuale.

Come nuovo campo di indagine, i *Visual Studies* hanno da subito incontrato la resistenza di discipline tradizionali, a partire dalla storia dell'arte, che li ha in primo luogo accusati, tra le altre cose, di «*de-skilling*»: i *Visual Studies* farebbero cioè a meno delle competenze necessarie allo studio degli oggetti visuali, basate su analisi precise e su confronti diretti con questi oggetti⁴⁹. Sono stati inoltre accusati dell'«essenzialismo» della visione che Mitchell voleva evitare, e allo stesso tempo, di non definire in modo chiaro il proprio oggetto di ricerca⁵⁰. Pertanto, si è ritenuto che non aggiungessero niente di nuovo alla critica culturale o agli studi storici, e infine, che le sue indagini fossero troppo poco complesse⁵¹.

Le discussioni su cosa dovessero diventare i *Visual Studies* per salvarsi da queste accuse e trovare una giusta collocazione sono state intense e hanno posto una vera e propria questione disciplinare⁵². Si sono concentrate sulla difesa del loro carattere «in-disciplinare», sull'eterogeneità del metodo⁵³, e

48 Moxey, K. (2008). *Visual Studies and the Iconic Turn*. In "Journal of Visual Culture", 7(2). 140

49 Si veda il numero 77 della rivista *October* (1996) in cui diversi autori da differenti discipline sono stati interrogati sullo statuto e sulle possibilità dei nascenti *Visual Studies*.

50 Bal, M. (2003) *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*. In "Journal of Visual Culture" 2(1). 5–32.; Smith, M. (2005). *Visual Studies, or the Ossification of Thought*, in "Journal of Visual Culture". 4(2). 237–56

51 Elkins, J. (2013). *Visual studies: A skeptical Introduction*. Routledge

52 Mirzoeff, N. (2002). Op. cit.

53 Dikovitskaya, M. (2006). *Visual Culture after the Cultural Turn*. MIT Press

addirittura sulla capacità di predisporre strategie di intervento politico⁵⁴, di fatto mettendo fuori gioco la necessità di istituirli come una tradizionale disciplina scientifica.

Tutti questi aspetti dei *Visual Studies* hanno in comune il fatto di fare a meno della presenza della immagini. Le loro criticità, in questo senso, e coerentemente con gli obiettivi della svolta iconica, ritornano utili ai fini di una valutazione della posizione delle immagini, permettendo di rilevare in particolare se risultino al centro di un discorso, o se risultino effettivamente davanti alla teoria e al metodo che le prende in considerazione.

D'altra parte, se la *Bildwissenschaft* si è voluta definire sulla base della loro presenza – e per questo ci permette di articolare la questione della scienza delle immagini, come del resto il suo nome lascia intendere – allora si lascia idealmente definire in opposizione ai *Visual Studies*. La *Bildwissenschaft* sarebbe infatti interessata all'immagine come un oggetto reale e materiale, al suo specifico spessore semantico, e al potere che le pertiene prima di ogni costruito del soggetto. E il suo metodo, quindi, sarebbe fondato sull'analisi della struttura dell'immagine dove si rivelano questi aspetti⁵⁵. Se così fosse, l'idea della scienza delle immagini sarebbe vicina all'essere realizzata. Ma lo è stata per davvero nelle varie proposte che sono state fatte?

Rispondere a questa domanda è possibile recuperando il lavoro critico della svolta iconica e mantenendo le sue riflessioni sulle possibilità della scienza delle immagini. Ma da questa prospettiva, il confronto con i *Visual Studies* è allora molto di più la possibilità di trasferire le criticità che abbiamo visto alla stessa *Bildwissenschaft*. E verificare, in questo modo, se realizzi a tutti gli effetti una scienza delle immagini. Dove però per i *Visual Studies* si tratta

⁵⁴ Mirzoeff, N. (2009). *An Introduction to Visual Culture*, Routledge

⁵⁵ Moxey, K. (2008). Op. Cit.

È possibile una scienza delle immagini?

della distanza dall'oggetto dovuta al «*de-skilling*», oppure dell'astrazione e dell'ambiguità dovuta all'«essenzialismo», o ancora di in-disciplinarità, per la *Bildwissenschaft* si tratta del problema dell'assolutezza e della generalità dell'immagine e del suo potere, o di quello della confusione tra l'immagine e il concetto della sua scienza⁵⁶. Vale a dire, nel problema dell'universalità dell'immagine e della stessa *Bildwissenschaft*.

2.3. L'universalità delle immagini: Sachs-Hombach e la *Bildwissenschaft*

Il problema dell'universalità inficia il primo progetto esplicitamente dedicato all'istituzione della *Bildwissenschaft*, quello di Sachs-Hombach⁵⁷. Il suo obiettivo non è costituire una disciplina speciale tra le altre, ma porre le basi di un'impresa interdisciplinare: si tratta di classificare, coordinare, e gerarchizzare quelle discipline esistenti che già si occupano delle immagini e dei suoi più diversi aspetti⁵⁸. La nozione di *Wissenschaft* che caratterizza la *Bildwissenschaft*, per Sachs-Hombach, allude perciò a un corpo coerente e sistematico di conoscenze, e non a un metodo empirico o sperimentale.

56 Hornuff, D. (2019). *Bildwissenschaft im Widerstreit: Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*. Wilhelm Fink

57 Sachs-Hombach, K. (2021 [2003]), *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Herbert von Halem. È importante già da subito notare come, nella premessa alla seconda edizione del 2014, lo stesso Sachs-Hombach dichiarasse come il progetto di una *Bildwissenschaft* come da lui inteso, non fosse stato ancora realizzato. In realtà, tuttavia, per la prima occorrenza del termine bisogna fare riferimento a Sachs-Hombach, K. & Rehkämper, K. (A cu. Di) (1998). *Bild- Bildwahrnehmung- Bildverarbeitung*. Deutscher Universitätsverlag Wiesbaden. L'interesse di Wiesing qui è molto di più dedicato agli aspetti cognitivi e psicologici relativi alle immagini, ciò che rimarrà determinante per la sua proposta.

58 Sachs-Hombach, K. (2005). *Bildwissenschaft als Interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung*. In "Imago. Zeitschrift für Interdisziplinäres Bildwissenschaft". Herbert von Halem. 1-186

Questo ha implicazioni decisive per la conoscenza delle immagini. Infatti, Sachs-Hombach le pensa per gradi di astrazione sempre maggiore a partire dai concetti di immagine delle diverse discipline che partecipano al progetto della *Bildwissenschaft*. Il punto è ottenere un concetto di immagine che sia a fondamento di un vero e proprio sistema delle loro conoscenze e vi svolga una funzione ideale e regolativa. E in questo senso, viene considerata come ciò che è in generale per potere considerare tutti i modi di intenderla.

Sachs-Hombach muove dalla semiotica, che considera essere la concezione più estesa di immagine, per ricavare il genere prossimo più ampio, il segno, e passa poi alla fenomenologia, che contiene invece la differenza specifica più generale, il fatto cioè di essere distinte per mezzo della percezione. La sua definizione di immagine risulta quindi essere quella di «*Wahrnemendes Zeichen*», e rimanda alle competenze fondamentali che sono necessarie per distinguerla.

In questo modo, tuttavia, la *Bildwissenschaft* di Sachs-Hombach si riferisce alle argomentazioni delle varie discipline e non più all'immagine di per sé, la quale sparisce dal suo orizzonte problematico per fare spazio all'idea di scienza⁵⁹. In altri termini, diventa auto-referenziale perché il suo principale contenuto finisce per essere il suo stesso progetto.

Il limite di questa prospettiva si vede specialmente nella sua relazione con quelle discipline dedicate a un lavoro faccia a faccia con le immagini, a cui nei fatti non dà nessun contributo, non aggiunge alcuna novità, e nemmeno ne orienta o indirizza le analisi, come tuttavia pretenderebbe di fare⁶⁰.

59 Hornuff, D. (2008). *Aus dem Blick verloren. Wie sich die Bildwissenschaft von ihrem Gegenstand entfernt*, in "Merkur" 11(62). 995-1003.

60 Rampley, M. (2012). *Bildwissenschaft: Theories of the Image in German-Language Scholarship*, in Rampley, M. et al. (A cu. Di). *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*. Brill. 121-123

2.4. L'universalità delle immagini: Wiesing e la Bildtheorie

La critica di Wiesing ci conferma come questo non possa essere il significato effettivo della *Bildwissenschaft*⁶¹. Per lui, di *Bildwissenschaft* al singolare e con pretese universali non è anzi possibile parlare, dal momento che sono proprio le varie discipline dedicate al lavoro faccia a faccia con le immagini a dovere essere definite, al plurale, *Bildwissenschaften*.

Il punto è ancora quello dell'universalità, ma ora capovolgendo il problema: la condizione delle *Bildwissenschaften* è il loro interesse empirico e rivolto a un tipo oppure a un gruppo particolare di immagini, mentre il concetto di immagine è destinato all'indagine categoriale che, indipendente da risultati empirici e di tutt'altra natura, deve individuare la condizione sufficiente e necessaria perché si possa parlare di immagini. Wiesing si esprime in questi termini:

Bildwissenschaft is concerned in every case with concrete things. The subject of investigation is real objects: how they come to be made, the psychological effects they produce, the medium-specific conditions of their production, the meaning of their contents, their social significance, their historical context, and numerous other empirical aspects. It is precisely this fundamentally empirical orientation that in German distinguishes Bildwissenschaft from Bildtheorie [...]. The difference can be accentuated by observing that although Bildwissenschaft is concerned with all images, it is not [...] concerned with the question of "what is an image"⁶².

61 L'antagonismo di Wiesing è indirizzato al fatto che il discorso sulla *Bildwissenschaft* avrebbe portato a una nuova mitologia delle immagini, cui si sarebbe così riconosciuto un potere e una autonomia eccessivi. Il rischio che intravede è quello di nuove forme di *animismo*, come visto in n. 57. A proposito, cfr. Wiesing, L. (2013). *Sehen lassen: Die Praxis des Zeigens*. Suhrkamp. 78–105. La sua prospettiva teorica, del resto, è condizionata dall'intenzione di evitare tale rischio, mettendo fuori gioco ogni approccio basato sul carattere performativo dell'immagine con la sua nozione di "pausa della partecipazione". Cfr. Wiesing, L. (2009). *Das Mich der Wahrnehmung: Eine Autopsie*. Suhrkamp. 195–228

62 Wiesing, L. (2008). *Vorwort zur Neuauflage*. Op. Cit. IV

Questa indagine spetta non alla *Bildwissenschaft* ma a una *Bildtheorie*, una teoria delle immagini, che è totalmente distinta e autonoma, e non deriva in nessun modo dall'astrazione dei concetti propri di altre discipline, con cui, peraltro, non intrattiene alcuna relazione, tanto meno sistematica, e da cui può solo ricavare gli esempi per la dimostrazione della teoria. Come scrive a proposito Wiesing, infatti: «Compared to Bildwissenschaft, Bildtheorie pursues a fundamentally different [...] question, which it answers by taking the concrete image not as an object of research but only as an example for principled statements about the nature of images. [Bildtheorie is] not interested in the concrete image, but only in the image as a medium»⁶³.

Per Wiesing, questo lavoro categoriale spetta di diritto alla filosofia, intesa non come prospettiva astratta e generale, ma come la prima e fondamentale, quella in grado di offrire le definizioni a cui il lavoro empirico può soltanto seguire⁶⁴. In questo senso, la filosofia non sarebbe interessata alle immagini in concreto, farebbe a meno della loro presenza, e proprio per questo motivo sarebbe l'unica a potere formulare in termini corretti la domanda “che cos'è un'immagine?”

Wiesing la definisce come «*Artifizielle Präsenz*», come qualcosa che è dato nella sola modalità della visibilità, svincolato dalla materialità e dalle leggi della fisica⁶⁵. L'immagine è ciò che non è per davvero presente, e che deve la sua esistenza a una facoltà propria della percezione.

Ritornano a questo punto le criticità incontrate con i *Visual Studies* e quanto il lavoro negativo della svolta iconica aveva già prima rifiutato: da un lato, la comprensione delle immagini implica una qualche autonomia di ciò che riguarda il visuale, dall'altro, questa comprensione dipende ora non soltanto

63 Cfr. Wiesing, L. (2008). *Vorwort zur Neuauflage*. In *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Campus

64 È significativo come questa concezione di filosofia coincida con quella di Rorty, già criticata dalla prospettiva della svolta iconica. Cfr. Rorty, R. (1981 [1979]). *Op. Cit.*

65 Wiesing, L. (2005). *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*. Suhrkamp

È possibile una scienza delle immagini?

metodologicamente ma anche per definizione dalla loro assenza. La pretesa di universalità sbarra la strada alle immagini. E la via della loro definizione non è quella che può percorrere la scienza delle immagini.

2.5. L'universalità debole delle immagini

Se vogliamo salvare la possibilità di una scienza delle immagini, ma non può essere né una disciplina dedicata a formulare il loro concetto né un sistema di quelli ottenuti da altre discipline, allora va considerata come una questione interna a quella singola disciplina che si occupa di immagini. Che cosa significa candidarsi come scienza delle immagini? Nella misura in cui non è la definizione dell'immagine a realizzarla, e il lavoro categoriale è di fatto separato da quello empirico, da cui tuttavia non può essere esclusa una certa capacità riflessiva, la risposta dipenderà dal modo in cui le immagini fanno parte della pratica di una disciplina.

Sono infatti le immagini che devono porre la questione nel momento in cui vengono utilizzate, a interrogare le possibilità di una disciplina nel modo in cui si fanno carico della riflessione, e nello stesso tempo, riformulano le sue questioni, sollevando così la domanda generale su cosa voglia dire pensare per immagini.

In questo modo, la scienza delle immagini richiede allora di passare da una considerazione dell'immagine come oggetto a una come metodo, di passare cioè dal problema della definizione alla questione di cosa comporti affidare all'immagine il peso della teoria, o di come la si debba intendere per potere

riconoscerglielo⁶⁶. Occorre dunque usare le immagini per potere pensare le immagini, sapendo che il loro significato è in ciò che noi facciamo con loro, e rintracciando qui la loro riflessività⁶⁷.

Le immagini diventano in questo senso per davvero universali, però nel senso dell'estensione a tutte le immagini di un valore cognitivo e a tutti gli ambiti – soprattutto nel passaggio e nel confronto tra ambiti diversi, dato il carattere mobile e trasversale delle immagini che dà, in questi termini sì, le basi per un progetto interdisciplinare di *Bildwissenschaft* – dell'efficacia di un simile valore⁶⁸. Questo significa passare da un'*universalità forte* delle immagini a un'*universalità debole*: non si tratta più di capire come pensare l'immagine nel senso più generale possibile ma di capire come pensare tutte le immagini⁶⁹.

Si deve perciò abbandonare il piano del concetto che fissa gli attributi sotto cui sussumere quanti più casi particolari di immagine o quello di un criterio selettivo che isola un certo aspetto e lo astrae. E ci si deve invece porre sul piano di un metodo di analisi che, formulabile a partire dalle immagini, implementabile per mezzo delle stesse, e in linea di principio applicabile a ciascuna di loro, ne comprende il modo particolare di articolare la propria semantica. Occorre allora spostarsi dal livello delle competenze più astratte, come quelle della semiotica, che non sono di per sé riferibili propriamente o solo alle immagini, e che comunque non ne esauriscono la complessità, a

66 Bredekamp, H. (2004). *Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn* in Burda, H & Maar, C. Op. Cit. 16

67 Stock, W. (2008). *Eine fortdauernde Verwirrung: Bildwissenschaftliche Zwischenbilanz*. In "Philosophische Rundschau". 55(1). 24-41

68 Reitingen, F. (2005). *Die Einheit der Kunst und die Vielfalt der Bilder*. In Sachs-Hombach, K. *Bildwissenschaft als Interdisziplinäres Unternehmen*. Op. Cit. 10-20

69 Geiger, J. (2014). *The Idea of a Universal Bildwissenschaft*, in "Estetika: The European Journal of Aesthetics". 51(2). 208-29

È possibile una scienza delle immagini?

quello di competenze concrete, effettivamente in gioco nell'incontro con le immagini e quindi necessariamente di ordine sensibile e materiale⁷⁰.

L'universalità debole riporta il significato delle immagini alla loro pluralità e alla loro eterogeneità. E fa perciò riferimento, in definitiva, all'equivocità e all'indeterminatezza dell'esperienza in cui avviene questo incontro con le immagini⁷¹.

La disciplina che, come *Bildwissenschaft*, voglia realizzare la scienza delle immagini, deve allora contare su questa universalità debole delle immagini, e pertanto, presupporre un metodo di analisi dedicato alla singola immagine ma valido in linea di principio per tutte, sviluppare quelle competenze della nostra sensibilità che permettono di comprendere l'immagine, e porre la sua interpretazione in relazione alla nostra esperienza.

Prima di capire se si dia una disciplina che soddisfi queste condizioni dobbiamo però chiederci se c'è un altro senso in cui è possibile considerare una disciplina come *Bildwissenschaft*. Esclusa la via dell'universalità forte, questo non può essere la ricerca di determinati concetti o metodi da elevare ad assoluti per le immagini né la ricerca di altre premesse da cui dedurre la loro definizione. Ma si tratta, invece, di pensare quali temi e quali problemi di quella disciplina possono essere trasferiti alle immagini. In questo modo, il piano della teoria verrebbe recuperato senza fare di loro quel presupposto astratto che si perderebbe alle sue spalle ma il punto di arrivo. Diventerebbe lo strumento con cui possiamo arrivare pronti all'incontro con l'immagine, e con cui possiamo capire quali questioni sollevi la loro presenza.

70 Elkins, J. (1998). *On Pictures and the Words That Fail Them*. Cambridge University Press. 3-46; 285-290.

71 Frank, G. & Lange, B. (2012). *Op. Cit.* 40-52.

2.6. Mitchell e la biologia delle immagini

Mitchell, in fondo, concepirà in questo senso la *Bildwissenschaft*, con un riferimento per così dire metaforico alle scienze⁷². Dopo avere rinunciato alla possibilità di una definizione positiva di immagine, e dopo avere aperto lo spazio di un'ontologia negativa basata su una dinamica del desiderio che dipende da quanto manca alle immagini, Mitchell si interroga infatti su cosa loro ci chiedano per essere riconosciute⁷³. E afferma che ciò che ci chiedono è una considerazione alla loro altezza. Oppure, che la scienza le prenda sul serio e vi rivolga la sua attenzione.

Mitchell gioca in questo modo sulla validità che noi attribuiamo alle scienze naturali e al loro metodo empirico e sperimentale, ma non per applicare lo stesso metodo alle immagini, bensì per capire se i loro temi possano mettere in luce alcuni suoi aspetti fondamentali⁷⁴. Per esempio, dal punto di vista di una fisica dell'immagine, l'attenzione alla materialità propria della fisica in quanto disciplina scientifica rivelerebbe la loro reale indistruttibilità, e così, permetterebbe di parlare della loro differenza dal supporto e dai *media* che le rendono reali⁷⁵, del surplus del loro valore sociale e culturale⁷⁶, o ancora, addirittura, dei paradossi dell'iconoclastia.

72 Curtis tematizza l'approccio di Mitchell alla *Bildwissenschaft* nei termini del "come se", facendo riferimento alla mossa fatta da Kant nella sua *Critica del Giudizio* (1790). È interessante notare come, in questo modo, Curtis affermi nello stesso tempo la centralità delle immagini nell'estetica di Kant. Cfr. Curtis, N. (2010), "*As if*": *Situating the Pictorial Turn*. In Curtis, N. (A cu. Di). *The pictorial Turn*. Routledge. 1-9

73 Mitchell, W. T. (2005). Op. Cit. Sul pensiero di Mitchell in generale, cfr. Purgar, K. (2019). *Iconologia e cultura visuale. W.J.T. Thomas Mitchell, storia e metodo dei visual studies*. Carocci

74 Mitchell, W.J.T. (2009). *Bildwissenschaft*. In Boehm, G. & Bredekamp, H. (A cu. Di). *Ikonomie der Gegenwart*. Wilhelm Fink. 99-113.

75 È la nota distinzione tra *image* e *picture*, che Mitchell considera come uno dei concetti fondamentali per una scienza delle immagini. Gli altri sono quello già visto di *Pictorial Turn*, quello di *meta-picture*, dedicato alla riflessività delle immagini, e quello di *bio-picture*, esemplificato dalla figura del clone, e relativo invece al rapporto essenziale tra immagine, vivente, e la nostra dimensione fobica. Cfr. Mitchell, W.J.T. (2008), op. cit.

76 Mitchell, W. J. T. (2022). *The surplus value of images*. In "Mosaic: an Interdisciplinary Critical Journal", 55(3), 53-73. Le riflessioni di Mitchell rivelano qui la radice marxista della

È possibile una scienza delle immagini?

Sarebbe però la biologia, per Mitchell, a rivelare il carattere fondamentale delle immagini, e non soltanto perché essa se ne occuperebbe già a tutti gli effetti⁷⁷. Infatti, per capire a fondo le immagini, è necessario capire la loro straordinaria circolazione di oggi, ma per questa, serve una rinnovata teoria della riproduzione e della somiglianza che prenda a suo esempio il vivente mentre lo tratta come immagine e viceversa⁷⁸. Serve, appunto, una biologia delle immagini. E secondo Mitchell, questo vuole dire prendere sul serio la questione della vita delle immagini⁷⁹. Non è più l'immagine allora a essere un esempio della teoria, ma la teoria a essere un esempio per le immagini.

È in questo senso che Mitchell parla di iconologi come biologi e di immagini come specie⁸⁰. Ma soprattutto, è per questo che fa riferimento al «delicato empirismo» di Goethe quando si domanda su quale concezione di scienza una *Bildwissenschaft* si dovrebbe basare⁸¹. E questo è decisivo per noi: l'idea di una scienza delle immagini, una volta correttamente intesa a partire dal lavoro critico della svolta iconica, e dunque come ricerca di una prospettiva in grado di impostare sia metodologicamente sia tematicamente la comprensione delle immagini nel modo corretto, include la morfologia –

sua concezione di iconologia, presente nella proposta di cui già abbiamo parlato dell'iconologia critica. A proposito, Mitchell, W.J.T. *The Rethoric of Iconoclasm. Marxism, Ideology, and Fetishism*, cap. 6, in Id. (1986). Op. Cit. 160-208.

77 «Urges that iconology (the general study of images) embraces its scientific character and recognizes that biology proper is nothing but the study of images of life-forms – how they appear and how they propagate». Purgar, K. (2016). *After the Pictorial Turn: An Interview with W.J.T. Mitchell*. In Purgar, K. (A cu. Di). *WJT Mitchell's Image Theory. Living Pictures*. Routledge. 270

78 Sul vivente come modello per lo studio delle immagini, tema che approfondiremo in seguito, cfr. Macaluso, E. M. (2021). *La forma vivente come modello per l'esemplarità dell'immagine*. In «Discipline filosofiche» 31(1). 197-218.

79 La maggior parte delle critiche al pensiero di Mitchell sono giunte proprio su questo tema, accusandolo di *animismo*. Si veda di nuovo n. 57. Mitchell, in ogni caso, ha respinto le accuse come fraintendimenti del suo pensiero, accogliendo tuttavia solo quella di Rancière. Cfr. Rancière, J. (2010). *Do Pictures Really Want to Live?* In Curtis, N. (2010), Op. Cit. 27-36. Si veda anche la risposta di Mitchell: Mitchell, W.J.T (2010). *The Future of the Image: Rancière's Road Not Taken*. In Curtis, N. (2010), Op. Cit. 37-49.

80 Mitchell, W. J. T. (2022). *Image science*. Op. Cit.

81 Mitchell, W. J. T. (2022). Op. Cit. 220.

anche se per ora solo nei termini della proposta di Goethe – nel suo discorso, e la colloca perciò a pieno titolo tra le voci principali della cultura visuale. Non sorprende, a tal proposito, che la svolta iconica si possa definire, come è stato fatto, un «Morphological Turn»⁸². Una riscoperta, nella morfologia, di un sapere delle immagini per cui si danno finalmente le condizioni perché sia ripreso. Come vedremo, proprio a partire dalla questione della vita delle immagini.

2.7. La Bild-Anthropologie di Belting: corpo, medium, immagine

Considerare una disciplina come *Bildwissenschaft* significa in questo modo capire quali sono i concetti e i temi che riflettono sulle condizioni per cui le immagini diventano per noi una questione. Se la teoria appartiene alla *Bildwissenschaft* le appartiene principalmente in questo senso.

Per questo motivo, Belting afferma che un concetto di immagine può essere solamente antropologico. E perciò propone l'antropologia per il progetto di una *Bildwissenschaft*⁸³. La sua prospettiva è però radicale: secondo Belting, infatti, la condizione dietro la quale una scienza delle immagini può essere formulata dal punto di vista teorico è la stessa per cui le immagini possono

82 Occorre però specificare che questo «Morphological Turn» faceva soprattutto riferimento al recupero del concetto di icona di Peirce e il suo ruolo per ripensare la semiotica. A riguardo, cfr. Stjernfelt, F. (2007). *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Springer. 53

83 Belting, H. (2013). *Antropologia delle immagini*. Carocci. 20. L'edizione italiana rinuncia al sottotitolo scelto da Belting, che è per noi invece significativo, dal momento che fa riferimento al progetto di fondare una *Bildwissenschaft* sulla stessa antropologia, offrendo il motivo della nostra prossima argomentazione. Cfr. Belting, H. (2001). *Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft*. Wilhelm Fink

È possibile una scienza delle immagini?

diventare una questione per noi. E una simile condizione non è che lo stesso essere umano⁸⁴.

Questo non significa tuttavia che il concetto di immagine si trovi già pronto nell'antropologia come disciplina scientifica, o che un attributo dell'essere umano funzioni come differenza specifica per una sua definizione. Quando Wiesing critica Belting, ritenendo la sua nozione di immagine una formula vuota perché sposterebbe semplicemente il problema su di una condizione universale dell'essere umano, a sua volta però indeterminata⁸⁵, rivela nello stesso tempo come la prospettiva antropologica di Belting non sia rilevante per il contenuto della definizione ma per la forma della questione. Ciò che è proprio il tentativo di proporre una scienza delle immagini a consentirgli. Da questo punto di vista, quello che Belting in realtà ci propone non è allora una definizione antropologica, bensì di pensare le immagini come relazione all'essere umano. O di pensarle tout court come parte di una relazione: nello specifico, quella tra *corpo*, *medium*, e appunto, *immagine*⁸⁶.

Se Wiesing parla di spostamento del problema in Belting, non è tanto delle immagini a un'indeterminata costante antropologica⁸⁷, ma al contrario della nostra condizione alle immagini. Quando Belting deve infatti definire cos'è l'essere umano, scrive che è il «luogo delle immagini»⁸⁸. Il luogo cioè dove realizzano il loro significato e sono una questione. In questo senso, Belting non affida alle immagini la definizione dell'essere umano per capire meglio

84 Lo stesso Mitchell, a tale proposito, tende a una prospettiva antropologica per comprendere le immagini, rintracciando la loro natura in temi solo apparentemente lontani, come quelli del *totem* o del *feticcio*. Cfr. Mitchell, W.J.T. (2022), *Migrating Images: Totemism, Fetishism, Idolatry*, cap. 6. Op. Cit. 65-79.

85 Wiesing, L. (2005). Op. Cit. 24

86 Belting, H. (2013). Op. Cit. 19-72. Cfr. anche Belting, H. (2005). *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*. In "Critical Inquiry" 31(2). 302-319

87 Wiesing, L. (2005). *Methoden der Bildwissenschaft*. In Sachs-Hombach (A cu Di.) *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Op. Cit. 144-154. In questo senso, per Wiesing, la proposta di Wiesing non si differenzerebbe da quella di *Homo Pictor* di Hans Jonas. Mentre, come si sta sostenendo, la differenza è proprio nella questione della *Bildwissenschaft*.

88 Belting, H. (2013). Op. Cit. 45; *Il luogo delle immagini* (ii). *Un saggio antropologico*, Cap. 2, 73- 108.

la nostra natura, ma per capire quella delle immagini nel modo in cui loro la definiscono.

L'antropologia, confrontandosi direttamente con le immagini, e articolando attraverso di loro la propria domanda principale, quella sull'essere umano, vi dà nuove e ulteriori risposte vedendo come egli ha pensato per immagini, ma insieme, comprende come ciò sia quanto le determina così come sono⁸⁹. E comprende, inoltre, che i suoi argomenti rendono accessibili non soltanto alcuni aspetti delle immagini, ma l'origine stessa del loro significato, e cioè, come abbiamo detto, l'indeterminatezza della nostra esperienza. Il progetto di *Bildwissenschaft* di Belting, a questo punto, ci sembra essere per davvero vicino alla realizzazione di una scienza delle immagini.

Tuttavia, di nuovo, questo non significa che la scienza delle immagini vada subito identificata con l'antropologia⁹⁰. Non si tratta, infatti, di risolvere la questione dell'immagine per mezzo della ricerca etnografica o di un lavoro teorico sui suoi presupposti. Solamente in questo senso, del resto, sarebbero centrate le critiche a Belting e alla sua antropologia come *Bildwissenschaft*, per cui questa avrebbe uno sviluppo teorico debole e incoerente, una scelta arbitraria di materiale, e una logica «essenzialista» di immagine⁹¹.

Ma significa che, se si vuole realizzare una scienza delle immagini in grado di pensare le condizioni per riconoscere l'immagine come questione, allora

89 L'antropologia cui Belting fa riferimento è l'antropologia culturale, intendendola in modo più ampio, sulla scorta di Kant e della tradizione che a lui si riferisce, come indagine sulla natura umana in generale. Per questo, il suo argomento principale è la domanda altrettanto generale "che cos'è l'essere umano?". Cfr. Belting, H. (2013). Op. Cit. 10

90 Belting, H. (A cu. Di) (2007). *Bilderfragen*. Op. cit. 21

91 «Belting's anthropology of the image suffered a number of weaknesses. While claiming to present a meta-theoretical account of the image, it was significantly undertheorized; the use of such a wide range of material undermined its theoretical coherence. Moreover, the privileging of certain kinds of image [...] as paradigmatic of all images, was open to the charge of arbitrariness. [...]. Thus, his inquiry into the trans-historical basis of images relies on an essentialist logic that runs counter to the predominant contemporary concern with the cultural and historical specificity of images». Rampley, M. (2012). Op. Cit. 128

È possibile una scienza delle immagini?

le deve pensare in relazione a noi. E nell'antropologia, potrà trovare alcuni dei temi decisivi che permettono di comprendere a fondo questo rapporto.

2.8. La Bild-Anthropologie di Belting: incorporazione e metamorfosi

Belting pensa le immagini come relazione esattamente a questo fine. I suoi termini sono tuttavia le stesse condizioni di esistenza delle immagini. Da una parte il *medium*, con il suo spessore, che nasconde nella sua opacità o lascia apparire nella sua trasparenza qualcosa da vedere. Dall'altra parte, noi, con il nostro corpo e la nostra capacità di percepire, che distinguiamo l'immagine da ciò che naturalmente vediamo con un atto simbolico, con un gesto cioè di animazione, per cui la rendiamo presente nel *medium*, e nello stesso tempo, la separiamo quando comprendiamo che in realtà è assente⁹². L'immagine è distinta grazie a una conquista di capacità mediali dell'essere umano, per mezzo di competenze che pertengono al rapporto essenziale tra sensibilità e tecnica. Mentre il *corpo* e il *medium* sono intesi, per analogia, come un corpo interno e un corpo esterno, ciò che fa sì che l'immagine sia riconosciuta secondo una logica dell'*incorporazione*. Il primo modo in cui l'immagine diventa per noi significativa, in questo senso, non è, come pure di solito si crede, la somiglianza con la realtà, ma la possibilità di sostituirla e di sostituire il nostro corpo, e quindi, di permettere uno scambio tra noi e il mondo⁹³.

⁹² Belting, H. (2013). Op. Cit. 42

⁹³ *Id.* 180

L'immagine viene allora anzitutto distinta come mediazione: è il mezzo con cui noi facciamo nostro il mondo quando incontriamo e ci appropriamo di una sua immagine, e nello stesso tempo, è il mezzo con cui ci riconosciamo nel mondo quando diamo realtà a una nostra immagine⁹⁴. È il mezzo in cui questa nostra immagine, da individuale, diventa di tutti, e in cui, quella che è invece collettiva, diventa propriamente nostra. Così emerge il piano della cultura⁹⁵. E insieme quello della memoria⁹⁶: nelle nostre immagini, quelle che possediamo, la nostra esperienza è salvata come ricordo, di cui il corpo è l'archivio. Ma quando le poniamo fuori di noi, nei *media* in cui possono resistere al tempo, e scambiamo i *media* con il nostro corpo, diventano un ricordo del mondo, che mentre diventa comune a tutti, e diventa un supporto della nostra memoria, finisce per fare inevitabilmente parte di noi.

È la relazione tra immagini interne, quelle del nostro *corpo*, siano percepite o ricordate, e quelle esterne, realizzate nei *media* e in forma di artefatto, che determina la natura dell'immagine⁹⁷. Non è l'una o l'altra, ma il passaggio tra di loro, la trasformazione dell'una nell'altra con quello che ne consegue per il nostro rapporto con il mondo, per i nostri corpi, e per la nostra cultura e la nostra memoria. In questo senso, noi siamo il «luogo delle immagini». E per questo, Belting pensa l'immagine come relazione. Quello cui mira è, in definitiva, la regola per riconoscerla. E questa regola è data dal concetto di *metamorfosi*: la logica cioè della trasformazione dell'interno nell'esterno affidata alle stesse forme e al modo in cui si lasciano vedere⁹⁸.

94 Per Kruse, sarebbe questo il merito principale dell'antropologia delle immagini di Belting in generale. Cfr. Kruse, C. (2010). *Positionen der Kunstwissenschaft als historische Bildwissenschaft*. In Kusber, J. Et al. (A cu. Di). *Historische Kulturwissenschaften: Positionen, Praktiken und Perspektiven* Transcript Verlag. 81-104.

95 Belting, H. (2013). Op. Cit. 32

96 *Id.* 80; 84

97 Hornuff sostiene che la più importante novità del pensiero di Belting, in seno ai tentativi di una *Bildwissenschaft*, è quello di dare un peso decisivo alle immagini interne, solitamente invece scartate dal centro dell'interesse. Cfr. Hornuff, D. (2019). Op. Cit. 41.

98 Belting, H. (2013). Op. Cit. 32

È possibile una scienza delle immagini?

Belting vuole fondare l'antropologia come *Bildwissenschaft* proprio su tale concetto⁹⁹. E per farlo, fa riferimento al lavoro di Olaf Breidbach¹⁰⁰. Ma la metamorfosi era già la legge fondamentale della morfologia di Goethe e del suo «delicato empirismo» a cui Mitchell rimandava per realizzare la scienza delle immagini. Mentre, come vedremo dopo, Breidbach l'ha messa a tema per elaborare un vero e proprio sapere delle immagini, ciò che, lo abbiamo detto, la svolta iconica permette di riscoprire. Se quindi l'antropologia come *Bildwissenschaft* è vicina a realizzare la scienza delle immagini, almeno nel senso di recuperare un approccio teorico per pensare anche le condizioni di esistenza dell'immagine, allora, la scienza delle immagini sembra dovere a tutti gli effetti passare dalla morfologia.

2.9. La Bild-Anthropologie di Belting: la critica alla storia dell'arte

Che la prospettiva di Belting sia in realtà dedicata soprattutto all'idea di scienza delle immagini, e che la sua maniera di intendere le immagini in senso antropologico, per questa ragione, miri più ad approfondire un simile concetto di metamorfosi che non a recuperare una determinata definizione di immagine dall'antropologia, lo dimostra anche la critica che gli ha rivolto David Freedberg e il confronto con la sua posizione.

Il suo lavoro, incentrato sul tema del potere delle immagini¹⁰¹, muoveva in modo simile dalla prospettiva antropologica per finire poi su considerazioni

⁹⁹ *Id.* 20

¹⁰⁰ Belting, H. (2013). *Op. Cit.* 31

¹⁰¹ Freedberg, D. (2013). *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. University of Chicago Press.

di tipo ontologico. E lo faceva a partire dalla traduzione di un dato storico, la struttura teologica dell'immagine elaborata dal Concilio di Nicea, in un dato essenziale dell'immagine, il suo carattere performativo¹⁰².

Freedberg è consapevole dei meriti dell'antropologia di Belting e riconosce come i loro presupposti e obiettivi siano simili, eppure lo rimprovera di non avere portato le sue conclusioni sul medesimo piano ontologico cui egli era infine approdato, e di avere abbandonato la prospettiva antropologica¹⁰³.

Il fatto, però, è che Belting non era per l'appunto interessato a una ontologia delle immagini. E voleva evitare una simile confusione tra il dato storico e la natura delle immagini. Anche il loro carattere performativo, per Belting, è infatti da pensare nei termini di quella metamorfosi, ma in base a come le condizioni dello scambio tra immagini interne ed esterne si sono di volta in volta realizzate. Bisogna allora rimanere sul piano della storia. E ciò che è necessario è una storia di queste condizioni. Una storia delle immagini che sia, nello stesso tempo, una storia dei *media* e dei *corpi*, e quindi, una storia dello sguardo¹⁰⁴.

D'altra parte, è proprio ripensando la critica di Freedberg che Belting mette in questione l'impostazione di questa storia: il problema antropologico non va risolto in un metodo storico, ma lo deve introdurre e guidare, deve essere il suo orizzonte di senso, e in modo tale da mettere in tensione le occorrenze particolari e contingenti della relazione tra *media* e *corpi* con una domanda più generale sulle possibilità di significato delle immagini. Per prima cosa, questo si traduce nel rifiuto di un modello lineare di storia in favore di uno anacronistico¹⁰⁵, e quindi, nello spostamento delle immagini su un piano di

102 Vargiu, L. (2007). *Prima dell'età dell'arte. Hans Belting e l'immagine medievale*. Aesthetica Preprint

103 Vargiu, L. (2007). *Antropologia storica e antropologia dell'immagine*. In "Itinerari" 46(3). 17-33; 22.

104 Belting, H. (2010). *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Occidente e Oriente*. Bollati Boringhieri.

105 Il riferimento di questo modello di pensiero è offerto dallo studio di Didi-Huberman sulla base della storia dell'arte di Warburg. Belting lo cita espressamente. Cfr. Didi-Huberman, G.

È possibile una scienza delle immagini?

storicità diverso da quello delle sue condizioni. Secondo Belting, infatti, le immagini sono in qualche modo fuori del tempo: sono sempre nuove e nello stesso momento antiche, hanno sempre qualcosa di primitivo, e rimandano sempre a un che di originario¹⁰⁶. Se hanno una storia, è quella dei *media* in cui si realizzano, in cui ritornano, sopravvivono, si riadattano e reinventano, lasciandosi riconoscere solo in questi cambiamenti a cui vanno incontro¹⁰⁷. E vale a dire, di nuovo, solo nella loro metamorfosi.

Belting intende tutto ciò come una critica alla storia dell'arte: la sua storicità, fondata sul problema dell'arte, alla cui nozione riduce quella delle immagini, non permette infatti di capire che, da una parte, l'arte è solo uno dei rapporti che abbiamo intrattenuto con i *media* e non rende conto di tutta la complessità delle immagini, dall'altra, che quel periodo storico in cui ha definito il significato delle immagini è stato limitato, siccome è stato prima preceduto da un'età in cui la loro funzione principale non era quella artistica e dopo seguito da una in cui, per via dello stesso sviluppo dell'arte, la storia dell'arte non è più il paradigma di interpretazione¹⁰⁸. Né delle immagini né della stessa arte¹⁰⁹.

In questo senso, la storia delle immagini a cui mira Belting intende non solo spostare dall'arte all'immagine l'oggetto specifico della storia dell'arte, ma anche e soprattutto porre su nuove basi il modo di intendere la stessa storia. Come indicano però i modelli cui Belting guarda con favore, quelli di Henri Focillon e del suo allievo Georg Kubler¹¹⁰, queste basi rimandano ancora al

(2006). *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Bollati Boringhieri. Si ricorderà, inoltre, che Warburg è stato considerato non a caso il primo effettivo storico delle immagini, e insieme, come recuperi anche la tradizione della morfologia.

106 Belting, H. (2013). Op. Cit.

107 *Id.* 38; 41

108 Vargiu, L. (2007). *Prima dell'età dell'arte*. Op cit.

109 Belting, H. (1990). *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*. Einaudi

110 Cfr. almeno Focillon, H. (2002). *La vita delle forme seguito da Elogio della mano*. Einaudi; Kubler, G. (2002). *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*. Einaudi.

recupero della morfologia. Focillon e Kubler, infatti, sono stati considerati a pieno titolo come autori di questa tradizione, e precisamente in quella fase del suo sviluppo in cui la morfologia diventava, prima ancora di una svolta iconica, un modello per pensare alle immagini¹¹¹. E che ora può proseguire, forse, nell'idea della loro scienza.

Questo sembra dipendere proprio dalla storia dell'arte. O almeno, a vedere gli obiettivi di Belting, dalla sua critica. Ma cosa succede, invece, a pensare la storia dell'arte come *Bildwissenschaft*?

111 Vercellone, F. & Tedesco, S. (2020). Op. Cit. 1-22

3. La storia dell'arte come scienza delle immagini

3.1. Storia dell'arte versus Bildwissenschaft e Visual Studies

La questione di una scienza delle immagini, in effetti, si può pensare come il problema dell'appropriatezza della storia dell'arte nello studiare gli oggetti della cultura visuale come concepita in seguito alla svolta iconica¹¹². Tanto la *Bildwissenschaft* quanto i *Visual Studies* si erano infatti definiti, in negativo, sulla base della convinzione della sua inadeguatezza: la prima, in particolare, contro la sua presunta insufficienza teorica, e soprattutto contro il suo criterio normativo di immagine, che, basato su un giudizio di valore, e a sua volta fondato su un certo specifico concetto di arte, escluderebbe la maggior parte delle immagini. I secondi, contro il suo supposto disinteresse per una critica culturale e politica, e contro il medesimo criterio normativo, cui loro imputerebbero invece di portare ingenuamente a preferire fenomeni che sono espressione di una certa classe sociale. Inoltre, la loro diversa genealogia dipende da una differente posizione della storia dell'arte nel contesto culturale di appartenenza. Mentre, d'altra parte, l'hanno metodicamente esclusa dai risultati in cui hanno invece reclamato la loro originalità¹¹³.

112 Sousslof, C.M. (2014). *Towards a New Visual Studies and Aesthetics: Theorizing the Turns*. In Sandywell, B. & Heywood, I. (A cu. Di) (2014). Op. Cit. 90-101.

113 Von Falkenhausen, S. (2007). *Verzwickte Verwandtschaftsverhältnisse: Kunstgeschichte, Visual Culture, Bildwissenschaft*. In Philine, H. (A cu. Di). *Bild-Geschichte: Festschrift für Horst Bredekamp*. De Gruyter. 3-13

Tuttavia, a ben vedere, un simile contrasto non è di per sé giustificato: da una parte, gli autori più importanti della tradizione della storia dell'arte, protagonisti del suo stesso sviluppo come disciplina scientifica, quali Riegl, Semper, Panofsky, e Warburg, non si sono limitati soltanto alle belle arti¹¹⁴; dall'altra parte, questa tradizione è stata ripresa e attualizzata, prima ancora del dibattito sulla svolta iconica, proprio in seno a una revisione critica della ideologia della storia dell'arte, come quella proposta da Martin Warnke¹¹⁵, che ponendo le basi per una *iconologia politica*¹¹⁶, ha unito l'analisi attenta delle opere d'arte all'apertura agli altri fattori della cultura visuale e a tutte le altre immagini¹¹⁷. Non è allora un caso, e lo anticipiamo, se chi intenderà effettivamente la storia dell'arte come scienza delle immagini, ovvero Horst Bredekamp, è stato allievo di Warnke e ne ha sempre riconosciuto il debito.

In questo modo, la possibilità di una scienza delle immagini è allora già interna alla storia dell'arte: se le sue considerazioni si possono estendere anche alle altre immagini che arte non sono, l'arte non si sovrappone alle immagini e non è più alla base di un criterio esclusivo. Allo stesso modo, il giudizio di valore che vi era fondato, una volta liberato dall'arte, porta alla critica della sua normatività, e di qui, quando è trasferito a tutte le immagini, porta a chiedere, in linea di principio, della qualità di ciascuna di loro. E ad affidarsi all'esperienza che ne facciamo per determinarla.

In questo doppio movimento, e cioè nella estensione a tutte le immagini di un certo valore e nel riferimento all'esperienza per poterlo definire, la storia dell'arte soddisfa infatti alcuni dei requisiti di quell'universalità debole che

114 Bredekamp, H. (2003). Op. Cit.

115 Warnke, M (1970) *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*. Bertelsmann

116 Probst, J. (A cu. Di). (2022). *Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke*. Reimer

117 Craven D. (2014) *The New German Art History: From Ideological Critique and the Warburg Renaissance to the Bildwissenschaft of the Three Bs*, in "Art in Translation" 6(2) 129-147

È possibile una scienza delle immagini?

le permetterebbero di realizzarsi come scienza delle immagini. Ma rivela a proposito, nello stesso tempo, la necessità di una critica estetica per poterlo fare: nella critica alla normatività dell'arte e nella definizione di una qualità da riferire all'esperienza, infatti, la storia dell'arte chiama in causa l'estetica sia come disciplina, nella doppia radice di teoria dell'arte e della sensibilità, sia come natura del valore che estende a tutte le immagini.

A questo punto, le condizioni di possibilità della scienza delle immagini si rivelano allora a una prospettiva estetica. È a questa che porta la riflessione sui presupposti teorici di una *Bildwissenschaft*¹¹⁸. E che, nella possibilità di pensare in questo senso la storia dell'arte, trova che l'impostazione corretta della questione dell'immagine dipende, in definitiva, da una comprensione del suo valore estetico.

3.2. La svolta iconica come svolta estetica

La svolta iconica, siccome si poneva proprio questo obiettivo, si può allora pensare, come pure è stato fatto, come una *svolta estetica*¹¹⁹. Mentre, nella misura in cui considerare una disciplina come *Bildwissenschaft* vuole dire pensare quali temi e quali problemi sono da trasferire alle immagini, la

118 Questa è anche la prospettiva di Sousslof, proposta come alternativa a una storiografia poco efficace a fare emergere il valore teoretico e le ragioni effettive dei *Visual Studies* e della *Bildwissenschaft*, specie in sede comparativa: «[...] the assumptions that have prevailed over the last twenty years in the scholarly literature [...] have done little to further a useful understanding of their intertwined histories. In the main approaches to this history have moved across a spectrum punctuated at one end by what I characterize as the admonitory sensibility—as in critiques of the spectacle of the image—and at the other by what I would call the redemptive impulse. [...] I will argue that a historiography of the intertwined histories [...] suggests what might be gained by turning away from these sensibilities and impulses towards a new form of aesthetics founded on a critique of the theoretical foundations of visual culture and its attendant visual studies [corsivo mio]». Sousslof, C.M. (2014). Op. Cit. 91

119 Sousslof, C.M. (2014). *The Aesthetic Turn*, Op. Cit. 96-100

storia dell'arte diventa ora la stessa condizione per cui l'immagine è per noi una questione. In questo modo, offre il contenuto principale per una scienza delle immagini, a patto però – e questo è il senso della svolta estetica – che diventi anche l'argomento fondamentale per una riflessione sui presupposti dell'estetica implicati dalla comprensione dell'immagine.

D'altra parte, che la svolta iconica possa essere intesa in un senso estetico, e che l'immagine vada compresa a partire da questa prospettiva, lo si ricava già dallo stesso Boehm quando definisce la logica delle immagini come una «Logik der Kräfte und Intensitäten»¹²⁰. Con le immagini, non si tratta di un semplice vedere per riconoscere, un guardare per accertare, e quindi, di una classificazione di casi in una categoria di appartenenza. Non si tratta di una questione estensiva, ma intensiva: il punto non è la definizione, come detto, non è la presenza di una caratteristica generale, bensì è l'intensità con cui si lascia percepire, la qualità con cui determina l'esperienza, e la forza con cui incontra la sensibilità e la pone a condizione di una conoscenza del tutto specifica¹²¹.

È questo il piano dell'estetica, lo stesso a cui il tema dell'universalità debole aveva ricondotto il significato delle immagini. Un significato che, prima di loro, prima del linguaggio, appartiene già alla presenza sensibile delle «cose stesse»¹²², alla loro materialità, e al mondo che ne fa da sfondo¹²³.

La scienza delle immagini deve porsi su questo piano, incontrare le singole immagini. Ma non deve ridursi a questo, giacché si sovrapporrebbe soltanto alle riflessioni dell'estetica. Deve invece spostarsi sul livello degli

120 Boehm, G. (2007). *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin University Press. 71

121 Alloa, E. (2012). Op. Cit. 155

122 Bredekamp, H., & Schäffner, W. (2020). *Material Agencies*. In "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 83(3), 300-309.

123 Hogrebe, W. (2017). *Szenische Ikonologie: das Berliner Paradigma*. In Schneider, P. & Lauschke, M. *Manifeste Zu Bildakt Und Verkörperung*. De Gruyter. 159-164. Cfr. anche Hogrebe, W. (2019). *Szenische Metaphysik*. Klostermann

È possibile una scienza delle immagini?

effetti della loro presenza: deve partire dalla forma della cosa e tenere fermo questo riferimento, ma deve poi passare alla posizione dei soggetti, ovvero a come l'hanno osservata, descritta, trasformata, alle competenze che hanno perciò sviluppato, alle loro esperienze in cui la sua forza si è resa evidente, e alle loro pratiche in cui la sua efficacia è stata gestita e organizzata¹²⁴.

Deve raggiungere, in questo senso, il piano della cultura. E riguadagnare la relativa posizione dell'arte. Ma su questo piano, il suo valore estetico, come quello di tutte le cose la cui presenza ha agito sulla nostra sensibilità, e che pertanto abbiamo manipolato, archiviato, esposto, e trasmesso, non è più il criterio con cui la storia dell'arte limitava in modo arbitrario gli oggetti da studiare, ma quello con cui una certa cultura sceglie ciò che più le interessa, seleziona ciò che essa preferisce, e decide ciò che va ricordato per orientarsi nella propria storia¹²⁵.

3.3. Normatività, autonomia dell'arte e coscienza estetica

È innegabile che l'arte sia stato l'ambito in cui tutto questo è successo per le immagini, quello cioè in cui la loro forza e la loro efficacia sono state regolate. Sebbene ci sia stata un'età dell'immagine prima di quella dell'arte, come ci ricorda Belting, è però pur sempre vero che le immagini del nostro

124 «Die Bildwissenschaft teilt diesen Respekt vor den Effekten der materialen Organisation und der Präsenz des Bildes beim Betrachter. Sie stellt darüberhinaus aber die Frage nach der Organisationslogik der ästhetischen Gegenstände, mittels derer die aufgeführten Effekte erst eintreten können und je spezifisch reguliert werden. [...] Die Aufgabe der Bildwissenschaft besteht darin, nicht nur wie bislang die Sinn-, sondern gerade auch diese Präsenz-Effekte formbezogenen aus den Bauprinzipien und den Performanzen der Bilder aufzuweisen». Frank, G. & Lange, B. (2012). Op. Cit. 69-70.

125 Schulz, M. (2005). Op. Cit.

tempo dipendono dai differenti cambiamenti avvenuti nel sistema dell'arte e con questo rimangono in relazione¹²⁶.

Se adesso si è passati a un sistema delle immagini, come deve presupporre la stessa possibilità della *Bildwissenschaft*¹²⁷, ciò è dato da una variazione, all'interno del sistema sociale di cui entrambi fanno parte, delle funzioni e della rilevanza di quello dell'arte. È infatti alla perdita della sua centralità, che è seguito il problema dell'esplosione delle immagini e quindi quello del loro potere.

Fuori dell'arte che la regolava, infatti, la loro forza si è fatta evidente e ha richiesto nuova consapevolezza. Parallelamente, è quando l'arte si è voluta distinguere dalle altre immagini, pretendendo la propria autonomia, che ha vincolato a sé il giudizio estetico, e ne ha fatto il criterio da cui riconoscere come “false” le immagini che arte non erano¹²⁸. E che, mentre non venivano riconosciute, potevano per l'appunto proliferare senza controllo. Il giudizio di valore con cui la storia dell'arte escludeva le immagini dipendeva quindi da una simile situazione.

Tuttavia, il superamento di questo criterio, e la critica al carattere normativo dell'arte, non significa affatto una sua rinuncia. Ma significa una critica alla sua autonomia per rimetterne nuovamente in gioco la capacità di intervenire

126 Wyss, B. (2006). *Vom Bild zum Kunstsystem*. Walther König

127 Per Kruse, lo stesso passaggio dalla storia dell'arte alla *Bildwissenschaft* è una naturale conseguenza del cambiamento di funzioni tra il sistema delle arti e il sistema delle immagini in generale, specie quelle dei nuovi media: «Die Umorientierung der Kunst- zur Bildwissenschaft sei deshalb in der objektiven Strukturverwandtschaft zwischen den Funktions-, Produktions- und Rezeptionsmechanismen alter Kunst und neuen Bildmedien wohl begründet». Kruse, C. (2010). Op. Cit. 95

128 «Kunstabilder sind [...] von einem sozialen System abhängig und haben ein eigenes komplexes System ausgebildet [...]. Ihre ästhetische Autonomie konnten sie in reiner Form erst dann erhalten, nachdem andere Bildfunktionen weggefallen waren; wie umgekehrt diese genauer in den Blick geraten sind, nachdem die Kunst sich in ihrer eigenen Logik etabliert und ausdifferenziert hatte. Kunstabilder setzen einen ästhetischen Blick voraus, der wiederum diejenigen Bilder falsch betrachtet, die nicht primär als Kunst entstanden und verwendet worden sind [...] Kunst schließt wiederum Bilder aus, die nicht die Kriterien von Kunst erfüllen, daher nicht in den Kanon der Kunstgeschichte aufgenommen werden, die jedoch für die lange Bildgeschichte von besonderer Aussagekraft sein können». Schulz, M. (2005). Op. Cit. 34-35.

sulla forza e sull'evidenza delle immagini. Da questa prospettiva, il valore estetico dell'arte si lega allora a doppio filo alla sua posizione centrale nella cultura e al carattere performativo delle immagini.

Considerata la necessità di riflettere sui presupposti dell'estetica, una simile critica all'autonomia dell'arte deve partire da Kant. Infatti, è con lui che la destinazione dell'arte all'estetica, e la distinzione di ciò che è estetico da ogni interesse pratico o teorico, l'aveva sterilizzata e ridotta ai margini della cultura. L'aveva cioè relegata a una «coscienza estetica»¹²⁹ – esito ma insieme condizione di un modello di razionalità, quello illuministico, che si poteva sviluppare solo a patto di distinguerla, tenendola alla giusta distanza e azzerandone gli effetti – a cui soltanto spettava un giudizio sulla bellezza della sua apparenza.

In questo senso, l'arte raccontava una storia a parte, e finiva per parlare solo di sé. Da questo punto di vista, come giustamente già diagnosticava Hegel, la sua attualità e la sua centralità non potevano che essere giunte al termine, e il suo tempo non poteva che essere il passato¹³⁰. L'arte si identificava così con la storia dell'arte e il suo giudizio estetico con un canone della bellezza, misurato, appunto, sull'antico e cioè sul classico.

La stessa arte, con le avanguardie, doveva uscire da sé da questa condizione liberandosi del giudizio estetico e del canone classico della storia dell'arte. Per questo, Belting decretava la fine della storia dell'arte¹³¹. Ma mentre ciò avveniva, l'estetico guadagnava rilevanza e si diffondeva ovunque insieme a un certo «estetismo»¹³², il quale, se da una parte rimetteva l'arte al centro, dall'altra rischiava però di ostacolare la capacità di distinguere il suo valore,

129 Gadamer, H.G. (2000 [1960]). *Verità e metodo*. Parte I. Bompiani. 31-226

130 Garelli, G., Iannelli, F., Vercellone, F., Vieweg, K., (A cu. Di). (2016). *Fine o nuovo inizio dell'arte*. Op. Cit.

131 Belting, H. (1990). Op. Cit.

132 D'Angelo, P. (2003). *Estetismo*. Il Mulino

confondendo la realtà con l'apparenza.

Nello stesso tempo, però, l'esplosione delle immagini che l'accompagnava, costringeva a prendere atto del loro potere e perciò a introdurre nell'estetico la capacità di distinguere le immagini, che richiedeva di includere di nuovo l'interesse pratico e insieme di pensare un diverso modello di razionalità¹³³. Da questo punto di vista, come scrive Vercellone a commento della vicenda della coscienza estetica e dell'estetismo che abbiamo ora descritto,

ogni estetismo [veniva] superato [...] proprio dall'immagine. L'immagine, proprio riconoscendo più approfonditamente quella "differenza iconica" che la connotava come immagine artistica, [veniva] a oltrepassare quei limiti dell'ineffettualità cui la cultura estetica l'aveva consegnata. La relazione tra l'arte e l'immagine [...] ci conduce, dunque, [...] a una nuova centralità del fenomeno artistico all'interno della cultura¹³⁴.

3.4. Immagini forti e alfabetizzazione iconica

Da questa posizione, il carattere normativo dell'arte non implica più l'esclusione delle immagini, ma la loro distinzione: non si tratta, infatti, di distinguere tra immagine e arte, bensì di distinguere tra immagini deboli e

133 Martinengo, A. (2021). Op. Cit. 50. A questo proposito, viene citato il fondamentale testo di Vattimo. Cfr. Vattimo, G. (1980). *Morte o tramonto dell'arte*, in Id., (1991). *La fine della modernità*. Garzanti

134 Vercellone, F. (2013) *Dopo la morte dell'arte*. Cap. IV, Prospettive. Il Mulino. Il concetto di "differenza iconica" fa riferimento a un concetto centrale di Boehm, di cui già abbiamo visto i presupposti in relazione alla nozione di svolta iconica. Per questo concetto, cfr. Boehm, G. (2009). Per vedere, invece, la sua origine e la sua capacità analitica, cfr. Boehm, G. (1978). *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in Gadamer, H.G & Boehm, G. (A cu. Di). *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Suhrkamp. 444-469

È possibile una scienza delle immagini?

«immagini forti»¹³⁵. Si tratta di ripartire precisamente dall'arte, prendere a esempio le sue immagini, e riconoscere, in virtù del loro valore estetico, se e in che modo garantiscono un di più di riflessione e manifestano le stesse condizioni di esistenza dell'immagine¹³⁶.

Nella loro attuale esplosione, esposti al loro flusso costante¹³⁷, consapevoli del loro potere, e con le difficoltà di riconoscere, alla prova dell'intelligenza artificiale, la nostra mano dietro di loro, ciò è quanto è richiesto dalle stesse immagini per averne piena consapevolezza.

La possibilità di una *Bildwissenschaft* diventa la sfida a rispondere a questa loro richiesta, a farsi carico delle immagini liberate dalla coscienza estetica, e riconoscere insieme al potere anche le loro responsabilità¹³⁸.

Ma la storia dell'arte contiene già, nella sua storia, il riferimento a un fenomeno che implica un simile riconoscimento: quello delle iconoclastie, quando, con il valore delle immagini, prima ancora di quello artistico, una cultura negoziava i suoi valori religiosi, sociali, e politici.

Dopo la critica all'autonomia dell'arte e alla coscienza estetica, e come loro figura diametralmente opposta, la riflessione sui presupposti estetici e sulla storia dell'arte come *Bildwissenschaft* rimette al centro l'iconoclastia come condizione decisiva per porre la questione delle immagini.

Inoltre, se si considera che è stata pensata come svolta iconica *ante litteram*, e che manifesta, in tutta la sua evidenza, il carattere dialettico della cultura visuale¹³⁹, il concetto di iconoclastia sembra essere la premessa che la storia dell'arte deve porre al suo metodo per essere all'altezza della sfida lanciata

135 Frank, G. & Lange, B. (2012). Op. Cit. 18. Questo concetto dipende di nuovo dalle implicazioni di quello di "differenza iconica".

136 Boehm, G. (1999). *Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis*. In Huber, J. & Heller, M. *Konstruktionen Sichtbarkeiten*. Voldemeer. 215–228

137 Si veda la n.4 dell'Introduzione.

138 Martinengo, A. (2016), *La fine dell'arte e il ritorno dell'immagine. Dall'ermeneutica filosofica al pictorial turn*. Op. Cit.

139 Cometa, M. (2020). Op cit. 14

alla *Bildwissenschaft* e realizzare a tutti gli effetti la scienza delle immagini. E se questo è il caso, il valore estetico non deve solamente permettere una distinzione delle «immagini forti», ma deve anche aiutarsi a scegliere quelle con cui vogliamo vivere e a scartare quelle che invece ci sono indifferenti oppure addirittura nocive. Per questo motivo, del resto, è stato proposto che la storia dell'arte svolgesse la funzione di «iconoclastia critica» nell'attuale sistema delle immagini¹⁴⁰. In questi termini, come vedremo, si aprirà anche il tema fondamentale di una vera e propria etica delle immagini.

La storia della storia dell'arte contiene già in sé gli elementi necessari per una scienza delle immagini, ma ne declina gli obiettivi fondamentali in direzione di un'educazione alle immagini. Nella capacità, per l'appunto, di saperle distinguere e sapere riconoscere il loro valore. A questo proposito, si tratta di ottenere una vera e propria alfabetizzazione iconica. Vale a dire, un metodo per imparare a usare le immagini e capire, nello stesso momento, come e cosa significano.

Da questa prospettiva, appare evidente come con lo studio delle immagini non si ha a che fare con la semplice percezione né con una pratica di lettura. Non si tratta, infatti, di una tecnica che si lasci astrarre, valida in ogni caso, e da imparare come una competenza generale. Si ha invece molto più a che fare con una procedura dello sguardo che deve essere esercitata di volta in volta. Eppure, anche l'osservazione delle immagini è un'attività simbolica e una tecnica culturale. come del resto sosteneva già Belting, e deve quindi essere pensata nella sua ricorsività e nella sua riflessività¹⁴¹.

Perciò, sebbene con la sua irriducibile differenza, deve essere compresa in relazione anche al contesto linguistico e discorsivo cui appartiene. In questo

140 Sauerländer, W. (2004) *Iconic turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus*. Maar, C. & Burda, H. (A c. Di). *Iconic Turn*. Op. Cit. 407

141 Kruse, C. (2010). Op. Cit. 96-100

È possibile una scienza delle immagini?

caso, però, la regola per comprendere come funziona non si trova in astratto ma nell'ordine concreto con cui sono organizzate le immagini, nel modo in cui si possono confrontare, e quindi, in relazione al modo in cui il sistema della cultura si riflette nel proprio sistema di immagini¹⁴².

3.5. Immagini tra arte e scienza

Nel sistema delle immagini di una cultura, la storia dell'arte potrebbe capire come e cosa significano le immagini, e le regole della osservazione, se le riuscisse un confronto con quelle della storia della scienza¹⁴³. Infatti, è nella scienza che la cultura ha voluto garantire, con l'oggettività delle sue conoscenze, la certezza e la validità dei significati che produceva.

Ma le conoscenze della scienza dipendono fortemente dalle immagini: nella visualizzazione e manipolazione dei modelli teorici, nella resa semantica di dati che non potrebbero essere altrimenti comprensibili, e perfino per potere accedere agli oggetti che deve indagare, ciò che si basa, tanto a livello micro quanto a livello macro, proprio sulla necessità di renderli visibili e pertanto trasformarli in immagine¹⁴⁴.

In tutti questi casi, l'immagine non è copia oggettiva o sostituto dell'oggetto indagato, ma la costruzione della sua visibilità, diversa dallo stesso oggetto, e fondata su una strategia a tutti gli effetti estetica – nel suo senso originario

142 Frank, G. & Lange, B. (2012). Op. cit. 44

143 Le immagini scientifiche sono per questo motivo uno dei principali oggetto di studio della cultura visuale. A proposito, cfr. almeno: Elkins, J. (1999). *The Domain of Images*. Cornell University Press; Stafford, B.M. (1996) *Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*. The MIT Press

144 Si veda il concetto di *Morfoclasmo* di Bredekamp. Cfr. Bredekamp, H. (2022). *Vorwort*. *Die Aktualität der Morphologie*. In Müller, R. et Al. (2022). Op. cit. 7-11

di perfezionamento e razionalizzazione del dato sensibile della natura¹⁴⁵ – oltre che cognitiva.

È allora precisamente sul valore estetico delle immagini che viene garantito il passaggio tra arte e scienza. E allo stesso modo, anche il modo in cui esse significano: non si ha a che fare con condizioni di verità o con la validità di una certa argomentazione, ma con una logica dell'efficacia, la cui funzione specifica, se rappresentativa, dimostrativa, oppure creativa, va verificata, di volta in volta, nell'interazione dell'immagine con il testo e nel suo rapporto con il contesto di produzione e ricezione.

In questo senso, le immagini sono elemento centrale di una «configurazione epistemica», il cui sapere non si determina soltanto in forma proposizionale, ma anche in modelli di percezione, di modo che lo stesso metodo per usare e comprendere il significato delle immagini è relativo alla configurazione e dipende dalle stesse immagini¹⁴⁶. Se in questa «configurazione epistemica» il sapere rimane lo stesso, con le immagini cambia tuttavia la sua modalità, perché viene generato, trasmesso, e organizzato esteticamente. Ovvero, per mezzo della loro forma sensibile.

Da questo punto di vista, la configurazione epistemica è allora lo stato della cultura visuale per quanto riguarda, in particolare, il valore estetico e quindi cognitivo delle immagini. La stessa possibilità di porre la questione di una scienza delle immagini ne è conseguenza. Ma soprattutto, all'estetica spetta il compito di descrivere e di distinguere, sia in senso storico che sistematico, le funzioni dell'immagine anche nella scienza. E in questo modo realizzare, quando vi includa pure la storia dell'arte, un'epistemologia storica in grado di occuparsi criticamente della cultura visuale¹⁴⁷.

145 Elkins, J. (1995). *Art History and Images that Are Not Art*. In "Art Bulletin". 77(4). 570

146 Zittel, C. (2010). *Bildwissenschaft als Herausforderung für die Philosophie? Hindernisse und mögliche Brücken*. In "Kritische Berichte". 38(3). 8-13

147 Zittel, C. (2010). *Op. Cit.* 8

È possibile una scienza delle immagini?

Non è solamente la separazione della cultura in cultura umanistica e scientifica che si supera con quanto abbiamo detto¹⁴⁸, ma è anche quella tra valore estetico e cognitivo delle immagini. In questo senso, estendere a tutte le immagini il valore estetico, una volta che si è inteso correttamente quello artistico, vuole dire riconoscere a ciascuna di loro il fatto di potere generare una effettiva conoscenza. Anche a quelle dell'arte. D'altra parte, vuole dire riconoscere in quelle della scienza il loro aspetto artistico e come questo ne ha condizionato il significato.

La storia dell'arte non include quindi solamente le immagini che non erano arte giacché escluse da un criterio di valore culturale, come tipicamente per quelle dei nuovi media, ma include ora anche quelle della scienza, che erano invece da escludere per quel loro interesse pratico e teorico che non doveva competere all'estetica. E inoltre, nella misura in cui è possibile passare dalle une alle altre, la storia dell'arte scopre, proprio nel loro confronto, e quando si faccia guidare dall'attenta osservazione di ognuna di esse, di potere usare le sue immagini in un metodo di analisi che è di principio valido per capire il significato di tutte quante.

Perciò, la storia dell'arte, dopo avere offerto i contenuti decisivi per pensare come e perché le immagini diventano per noi una questione, soddisfa allora anche tutte le condizioni che erano richieste dal metodo di una reale scienza delle immagini.

148 Snow, C. P. (2012). *The Two Cultures*. Cambridge University Press.

3.6. La Bildwissenschaft radicale di Bredekamp

Una *Bildwissenschaft* è quindi possibile e lo è proprio a partire dalla storia e dal metodo della storia dell'arte. Oppure, ancora meglio, lo è solo in quanto storia dell'arte e a patto che realizzi gli stessi principi che hanno dato inizio al suo progetto scientifico. È questa la tesi di Bredekamp, che a tale riguardo definisce la storia dell'arte come *Bildwissenschaft radicale*¹⁴⁹. Bredekamp indica questi principi in tre fondamentali premesse di metodo: la costruzione di un archivio di immagini, la conoscenza di grandi quantità di immagini, e la definizione di immagine. E questa non è che la prima che ne ha dato la storia dell'arte, quella del *De Pictura* di Leon Battista Alberti. Vale a dire, la distinzione di un intervento formale su un supporto materiale, che permette, nella costruzione di serie ordinate di oggetti che escludono la casualità dei loro rapporti, di distinguere un artefatto da un oggetto naturale. Il suo metodo vero e proprio consegue direttamente da qui: l'analisi precisa, la descrizione dettagliata, e la comparazione delle forme che segue alla loro raccolta, esibizione, e collezione¹⁵⁰.

Tanto basta, per Bredekamp, affinché la storia dell'arte realizzi per davvero la scienza delle immagini che stavamo finora cercando. Eppure, tutto questo è tanto semplice quanto rimasto però irrealizzato da tutti gli altri progetti di *Bildwissenschaft* che abbiamo visto. Bredekamp ne ritrova la causa nel fatto che simili progetti hanno dall'inizio escluso la storia dell'arte con l'accusa di non essere filosoficamente fondata. Ma nulla di più falso per Bredekamp:

149 Bredekamp, H. (2004). *Drehmomente: Merkmale und Ansprüche des Iconic turn*. Op cit.

150 Come sostiene Kruse, proprio a proposito del lavoro di Bredekamp: «Die vergleichende Bilderfassung, das vergleichende Sehen und Reflektieren der Formen, ist bis heute die Grundlage jeder bildanalytischen Tätigkeit». Kruse, C. (2010). Op. Cit. 94.

È possibile una scienza delle immagini?

la storia dell'arte, infatti, come scrive lui stesso, «*ist nicht unphilosophisch, sondern morphologisch geerdet!*»¹⁵¹.

La storia dell'arte è fondata sulla morfologia. E con lei, anche la possibilità di realizzare effettivamente una scienza delle immagini.

In questo modo, il problema della scienza delle immagini inserisce a piano titolo la morfologia nella cultura visuale. Prima, come abbiamo visto con Mitchell, come modo di impostare correttamente un approccio teorico alle immagini. Dopo, lo abbiamo invece detto con Belting, come possibilità di comprendere le loro condizioni di esistenza o criticare un certo modello di storia dell'arte. Con Bredekamp, infine, è la realizzazione dei presupposti che fanno della storia dell'arte una disciplina scientifica, e in questo senso, del metodo e delle definizioni di una vera e propria scienza delle immagini. Il nostro obiettivo, però, non è quello di proseguire verso la sua fondazione. Ma è quello di mostrare come, nella cultura visuale intesa come soggetto e oggetto dell'indagine, la morfologia articoli un sapere delle immagini di cui è possibile restituire un quadro, sollecitato soprattutto dalla consapevolezza critica della svolta iconica.

Questo andrà fatto attraversando per prima la storia dell'arte di Bredekamp, dove, rispondendo a molti dei temi finora sollevati, a partire dalla necessità di seguire le immagini tra arte e scienza e di fare quindi della cultura visuale che permette questo movimento il presupposto dell'indagine a sua volta da mettere in questione, emergono tanto il metodo quanto le definizioni di una prospettiva morfologica per potere pensare le immagini. Infine, andando in direzione dell'estetica di Breidbach – attento interprete di Bredekamp e già, come detto, riferimento decisivo per Belting – emergerà la peculiare forma

151 Bredekamp, H. (2006). *Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche*. In Sachs-Hombach, K. *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und Philosophische Grundlagen der Interdisziplinären Bildwissenschaft*. Herbert von Halem. 13a

di sapere implicita nella morfologia e come questa dipenda esattamente dal suo rapporto essenziale con le immagini. E si potrà, a questo punto, cogliere l'originalità della morfologia in come trasforma la questione dell'immagine in quella di cosa significa pensare per immagini. L'estetica di Breidbach è la direzione in cui andare, perché, dal riferimento a Goethe e a come fonda la morfologia fino agli argomenti sull'esperienza alla base di questo pensare per immagini, è la riflessione sui presupposti dell'estetica che è sia ciò che rende possibile capire l'originalità della morfologia sia ciò che ne consegue. Del resto, non a caso, lo stesso accadeva con la questione della scienza delle immagini. Breidbach assume consapevolmente questo rapporto tra estetica e morfologia. E la sua proposta di un'estetica neuronale, posta perciò come conclusione del nostro percorso, è il tentativo di impostare in questi termini un nuovo progetto per l'estetica. Capace, d'altra parte, di interrogare ancora le condizioni di possibilità di una scienza delle immagini.

II. Pensare per immagini

Attraverso la morfologia

4. Bredekamp. La storia dell'arte e oltre¹

4.1. Forma e Rinascimento

La storia dell'arte di Bredekamp comincia là dove mette in questione il tradizionale oggetto di ricerca della disciplina. Per Bredekamp, l'arte non è infatti un fenomeno autonomo e indipendente dal contesto in cui emerge, libero da ogni condizionamento esterno, e il cui valore possa essere ritenuto assoluto o venire presupposto al significato della sua storia². Il suo concetto, quindi, non assicura un ambito definito e sempre uguale di indagine. E anzi, l'arte non è affatto un concetto. Ma è piuttosto una funzione dell'immagine. Tuttavia, per non ricadere nello stesso problema di partenza, non la si dovrà concepire come un attributo essenziale dell'immagine, né il concetto di arte dovrà essere semplicemente sostituito da una definizione di immagine.

Per Bredekamp, si tratta invece di estendere il dominio dell'arte a quello di ogni artefatto considerato nei suoi aspetti materiali e visibili, e di rimandare alla loro forma e alla dinamica o agli attori storici che l'hanno determinata il tema della definizione dell'immagine. La storia dell'arte, in questo modo, finisce per dovere indagare le condizioni alle quali è stato di fatto possibile parlare di immagine e quando lo si è fatto nei termini dell'arte. E queste, in

¹ Quanto segue è una riproposizione, rivista alla luce delle questioni qui affrontate, dei contenuti presenti in Quartesan, I. (2024). *La nuova iconologia di Horst Bredekamp. Storia dell'arte, morfologia, e il potere delle immagini*. Mimesis

² Bredekamp, H. (1972). *Autonomie und Askese*, in Michael, M. *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. 88-172

definitiva, dipendono dalla visione di sé e del mondo che una certa cultura ha e con cui riconosce un'immagine³.

Ma è a questo proposito che Breidbach pone a compito decisivo della storia dell'arte lo studio delle *iconoclastie*⁴. Esse sono, infatti, la prima condizione storica di possibilità della produzione, della ricezione, e della circolazione delle immagini. Riguardano fondamentalmente la radicale negoziazione dei valori ammessi oppure respinti da una cultura che è giocata sul piano della esistenza, della funzione, e del contenuto dell'immagine riconosciuta come

³ Si tratta del vastissimo tema - impossibile da esaurire qui e del resto ripreso in modo del tutto originale da Bredekamp - della *Weltanschauung*, che a partire da Kant, passando diversamente dall'idealismo tedesco, da Dilthey, e da Jaspers, ha profondamente agitato il dibattito filosofico fino alla radicale opposizione tra le posizioni di Heidegger e Cassirer nel noto dibattito di Davos del 1929. Qui era in gioco la ricezione di Kant, e più in generale, la concezione di cultura e della posizione dell'uomo nel mondo che perteneva alla filosofia. Ai fini del nostro discorso, tuttavia, è soprattutto importante notare come abbia avuto conseguenze dirette sul modo di Cassirer di intendere il suo concetto di *forma simbolica*. Egli, in seguito, lo intenderà infatti sempre più in direzione della nozione di *pregnanza simbolica*. Questa nozione, come vedremo, deriva proprio da Goethe e dalla sua morfologia, che Cassirer ha contribuito in modo decisivo a introdurre nel discorso filosofico. Al confronto tra Heidegger e Cassirer, e alla nozione di *pregnanza simbolica* soprattutto, rivolge particolare attenzione John Michael Krois, importante studioso di Cassirer, che giocherà, lo diremo tra poco, un ruolo decisivo affinché Bredekamp sviluppi la sua posizione teorica sulla immagini. A proposito, sul dibattito di Davos, Cfr. Krois, J.M. (2008). *Why Did Cassirer and Heidegger Not Debate in Davos?* In Hamlin, C. & Krois, J.M. (A cu. Di). *Symbolic Forms and Cultural Studies. Ernst Cassirer's Theory of Culture*. Yale University Press. 244-262. Mentre, sulla nozione di *pregnanza simbolica*, cfr. Krois, J.M. (1999) *Cassirer's "Prototype and Model" of Symbolism: Its Sources and Significance*. In "Science in Context". 12(4). 531-547; Krois, J.M. (2011). *The Priority of "Symbolism" over Language in Cassirer's Philosophy*. in "Synthese", 179(1). 9-20. La questione passa perciò da qui direttamente a Bredekamp, a cui vi farà riferimento per contestualizzare la sua lettura di Edgar Wind, autore per lui decisivo, e di nuovo legato al problema della *forma simbolica* di Cassirer. Cfr. Bredekamp, H. (1998). *Falsche Skischwünge. Winds Kritik an Heidegger und Sartre /Anhang: Edgar Winds Kritik an Heidegger und Sartre und die Reaktionen*, in Bredekamp, H., Buschendorf, B., Hartung, F., Krois, J.M. (A cu. Di), *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*. 207-226. Ma soprattutto, e lo si vede bene in questa originale riflessione sui presupposti della storia dell'arte in Bredekamp, preliminare a una storia dell'arte come *Bildwissenschaft* radicale, la questione diventa interna alla ripresa della morfologia per riconsiderare le immagini. Così avverrà, e sempre in modo del tutto originale, anche per Breidbach, in cui si trasformerà in una vera e propria *morfologia dell'intuizione* dove l'immagine è intesa come nostro punto di vista sul mondo realizzato fuori di noi. E d'altra parte, ciò sembra tanto più confermato se si pensa come si è indicato Heidegger, alla posizione opposta di quella che conduce qui, come il punto in cui è entrato in crisi e poi si è interrotto il cammino della morfologia, per essere solamente poi ripreso proprio dagli studi visuali. A proposito, cfr. Vercellone, F. & Tedesco, S. (A c. Di). (2022) *Glossary of Morphology*. Op. Cit. 5-6

⁴ Bredekamp, H. (1975). *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Suhrkamp

legittima. E nella misura in cui tutti questi aspetti risultano visibili nella sua forma in quanto spazio della rappresentazione in cui si può agire in vista di quei valori.

Per Bredekamp, la logica alla base delle iconoclastie rende evidente, da una parte, come gli stessi valori e i fattori sociali, politici, e religiosi che ne sono alla base si traducono nella forma dell'immagine e la definiscono. Dall'altra parte, che questa forma genera a sua volta degli effetti sulla determinazione dei valori e dei relativi fattori. In questo senso, l'immagine legittima è allora quella che accorda la visione di sé e del mondo di una cultura alla sua forma. E che definisce entrambe nella dialettica tra la sua negazione, la distruzione che segue al rifiuto di una possibile corrispondenza, e la negazione di questa negazione, che afferma insieme al riconoscimento dell'una nell'altra anche e soprattutto quello del suo potere⁵.

Perciò, quando Bredekamp assegna alla storia dell'arte il compito di studiare le iconoclastie, ciò che in realtà propone è porre a suo fondamento il potere delle immagini. Essa deve infatti partire dal presupposto che ogni immagine ha fissato nella sua forma l'esito di un conflitto sociale, culturale, politico, religioso, oppure psicologico che ha contribuito a determinare e di cui porta ancora il segno e il significato. E imparare come l'arte non sia che uno dei valori con cui viene gestito questo significato. Per questo è funzione dell'immagine, e in questo modo risulta infine nella sua forma.

Se l'arte va compresa nel rapporto tra il potere delle immagini e il contesto in cui si è esercitato, e va dunque riportata alla dinamica e agli attori storici che ne hanno preso parte, ciò non vuole dire tuttavia che vada ridotta a una

⁵ Sul modo in cui Bredekamp tratta le iconoclastie, cfr. anche Bredekamp, H. & Beck, H. (1987) *Bilderkult und Bildersturm*, in Busch, W. & Schmook, P. (A cu. Di) *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*; 80-106; Bredekamp, H. (2003). *Bilderkult aus Bildkritik*, in Schröder, R. & Zachhuber, J. (A cu. Di), *Was hat uns das Christentum gebracht? Versuch einer Bilanz nach zwei Jahrtausenden*. 201-218

sociologia dell'arte. E d'altra parte, se tanto il valore dell'arte quanto il suo contesto risultano in ultima istanza nella forma dell'immagine, allora è falsa anche l'alternativa tra iconografia e formalismo.

Le immagini e il loro contesto, la forma e il contenuto, così come ciò che è interno alla loro struttura e ciò che è loro esterno come condizione, sono da questa prospettiva inseparabili. Lo studio delle fonti è allora costantemente da riportare all'analisi formale degli artefatti, e in modo tale che nella stessa forma sia accessibile questa dimensione storica e culturale dell'immagine⁶.

Bredekamp traduce queste considerazioni da aspetti di metodo a veri e propri principi estetici per comprendere le immagini. Si tratta dei concetti di *Akkumulationsästhetik* e di *Welterfassungsästhetik*⁷.

Con il primo, Bredekamp intende sostenere sia come le ragioni esterne della loro produzione, ricezione, o circolazione, dei valori del contesto culturale cui appartengono, e dei conflitti che la generano, si trasformano nell'interno della forma delle immagini, sia come il suo passato e la sua storia, in questo modo, sono resi attuali e ancora esercitano i loro effetti sul presente. Perciò, la logica dell'iconoclastia diventa un elemento formale delle immagini, e il loro potere è declinato in un senso essenzialmente storico, senza che questo dipenda però da altro di esterno che non sia già interno alla loro forma.

⁶ È determinante qui l'influenza su Bredekamp del particolare metodo iconologico di Warburg, già evidente nella sua tesi di abilitazione su Botticelli, dove lo studio della fonte letteraria viene costantemente riportato all'elemento formale, anche apparentemente solo secondario, dell'opera dell'artista. La sua attenzione alla fonte letteraria, del resto, è informata sugli aspetti formali del testo stesso, che a sua volta confronta con quelli dell'opera. Cfr. Warburg, A. (2016). *Botticelli*, trad. it. di E. Cantimori, Milano, Abscondita, 2016. E non a caso, Bredekamp stesso si eserciterà su temi storiografici relativi a Botticelli. Cfr. Bredekamp, H. (2007). *Botticelli. La Primavera*, Franco Cosimo Panini. Ma soprattutto, dopo avere partecipato alla curatela delle sue opere complete, gli dedicherà importanti lavori monografici. Cfr. Bredekamp, H., Diers, M., Mann, N., Settis, S., Warnke, M. (1998-2001). (A cu. Si) *Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Akademie Verlag; Bredekamp, H. & Wedepohl, C., (2015) *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne*, Klaus Wagenbach; Bredekamp, H. (2019). *Aby Warburg, der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*. Klaus Wagenbach

⁷ Bredekamp, H. (1975). *Kunst als Medium sozialer Konflikte*. Op. Cit. 330-333

Con il secondo, invece, Bredekamp pensa una simile possibilità interna alle immagini come la più generale capacità propria della forma di dare un senso al modo in cui l'essere umano vede sé stesso e il mondo. Allo stesso tempo, proprio da questa capacità insita nell'immagine, Bredekamp approfondisce quel conflitto che per la prima volta l'ha generata, ma che è rimasto lo stesso a fondamento della logica delle iconoclastie e del suo potere: l'immagine è prima servita per gestire un incontro terribile e violento con la natura, per organizzare la sua caoticità nel senso di una trascendenza che ne garantisse il dominio, e che, una volta spogliatasi di qualsiasi idolatria religiosa – ciò che Bredekamp indica essere avvenuto con la rivoluzione Hussita⁸ – è stato trasferito sul piano orizzontale dei rapporti di potere nella società.

Ma in questi concetti, Bredekamp mostra anche quale sia la soluzione a quella falsa alternativa tra l'iconografia e il formalismo per pensare l'arte come funzione dell'immagine. Ed è esattamente la morfologia: l'arte nasce con un simile potere della forma, che consiste, in termini più generali, nella capacità di manifestare, rendere evidente o addirittura tangibile, un sistema complesso di relazioni che definisce nell'immagine uno dei suoi significati possibili, ma che, successivamente, ritorna sul sistema che l'ha generata in modo tale che quella forma ne determini a sua volta di ulteriori. L'immagine è il piano in cui alla forma viene riconosciuto tale significato, è per così dire la sua interpretazione, e perciò quello in cui è riconosciuta come legittima. Mentre l'arte diventa, a questo punto, il valore della forma da cui è possibile passare all'immagine.

Da questo punto di vista, la forma artistica contiene in sé tutto il potere delle immagini. E lo rende addirittura legittimo. Ma non come qualità intrinseca, bensì, appunto, come uno di quei valori, altrettanto esposto alla dimensione

⁸ Bredekamp, H. (1975). *Kunst als Medium sozialer Konflikte*. Op. Cit. 332-333

storica, del contesto culturale che è stato tradotto al suo interno. Dunque, se la storia dell'arte vuole recuperare quella che ritiene essere la delimitazione del proprio oggetto di ricerca, dovrà allora rivolgersi a quel periodo storico in cui l'arte è sorta a questo valore. In questo modo, avrà però riguadagnato un'idea di arte distante da quella di autonomia, evitando il rischio di astrarla dal suo contesto, e riuscendo invece a scorgere quello stesso contesto dalla prospettiva dell'arte. E avrà, quindi, posto su tutte altre basi il suo metodo: quelle della morfologia e del potere delle immagini.

Tutto ciò è d'altronde necessario se, come è convinto Bredekamp, alla storia dell'arte non è possibile rinunciare, nemmeno ai suoi temi più tradizionali, se si vogliono capire a fondo le immagini.

È per questo che Bredekamp si è rivolto al Rinascimento⁹. Un'epoca, come nota, che è d'altronde profondamente attraversata dalle iconoclastie¹⁰. Qui è però finalmente la forma artistica che si fa carico della loro dialettica. L'arte è ora un valore centrale nel contesto culturale e diventa decisiva nelle sue dinamiche e per i suoi attori. Si arricchisce con la profondità del tempo

9 Questa attenzione per il Rinascimento è di nuovo significativa per il suo rapporto con Warburg, ma questa volta nel senso del modello temporale con cui intendere le immagini e quindi il lavoro dello storico dell'arte. Se il Rinascimento si definisce come una riattivazione dell'antico, questo non sarà un modello lineare, ma piuttosto *anacronistico*, capace di vedere nelle immagini quello che sopravvive del passato ed esercita ancora i suoi diritti sul presente. In questa direzione va il concetto di *Nachleben*, sopravvivenza delle immagini, di Warburg. A tale proposito, cfr. almeno Didi-Hubermann, G. (2002). *The Surviving Image Aby Warburg and Tylorian Anthropology*. In "Oxford Art Journal", 56-59; Didi-Hubermann, G. (2006). Op. cit. È interessante, da tale prospettiva, notare la somiglianza tra la nozione di *Akkumulationsästhetik* di Bredekamp e quella appena citata di *Nachleben*. E non deve sorprendere, a questo punto, che proprio questa nozione è stata considerata decisiva per collocare Warburg all'incrocio tra studi visuali e morfologia. Cfr. Vercellone, F. & Tedesco, S. (A c. Di). (2022). Op. Cit. 16; Pinotti, A. (2001). Op. Cit.

10 Cfr. Bredekamp, H. (1973) *Renaissancekultur als Hölle: Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten*, in Warnke, M. (A cu. di). *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*. 41-64; Bredekamp, H. (1992). *Lorenzinos de' Medici Angriff auf den Konstantinsbogen als "Schlacht von Cannae"*, in "L'Art et les révolutions" XXVIIe congrès international d'histoire de l'Art. 95-115; Bredekamp, H. (1990). *Maarten van Heemskercks Bildersturmzyklen als Angriffe auf Rom*, in Scribner, B. (A cu. di). *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*. 203-247.

storico di quella antica su cui si modella e che mira a recuperare e ravvivare. Estende lo spazio della rappresentazione a un'enorme rete di rimandi, a fonti e a mezzi diversi, fino a includere tutto ciò che riguarda il proprio contesto: non solo temi letterari o mitologici, simboli o allegorie, ma anche bandiere e araldi, decorazioni e ornamenti, o ancora, costumi e manifestazioni, feste e giochi, e quindi esibizioni dei corpi e gestualità. Contiene tutto ciò che si dà in forme visibili e che si mostra capace di articolare i significati di questo contesto, di riconoscersene parte, e di offrire uno spazio esterno e comune, quando non fisico o addirittura agonistico vista l'esibizione dei corpi e della loro gestualità, per negoziarne i valori condivisi¹¹.

L'arte porta con sé le immagini in una tale ricchezza della rappresentazione e in questa posizione centrale nella cultura. È a questo punto che, con l'arte, si prende consapevolezza del potere delle immagini e anche dell'eccedenza della rappresentazione rispetto allo stato di cose della realtà¹². Si comprende come vi si possa intervenire per modellarla a proprio vantaggio. E diventa, perciò, ben presto l'ambito di un vero e proprio esercizio politico.

Per Bredekamp, nel Rinascimento, il potere politico comincia infatti a usare in modo efficace e intenzionale le possibilità della rappresentazione, specie dell'arte. Nella singola opera d'arte, si comincia ad articolare il conflitto tra la sua imposizione e il tentativo di criticarlo o resistergli. E in questo modo, nella forma artistica, le immagini si incaricano di una coscienza politica che secondo Bredekamp ci conduce fino alla Modernità.

11 Bredekamp, H. (1995). *Calcio Fiorentino. Il Rinascimento dei giochi. Il Calcio come festa medicea*, Il Melangolo

12 Bredekamp, H. (1995). *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung

4.2. Arte e Modernità

Per Bredekamp, questo succede nella misura in cui la forma artistica accompagna allo stesso modo una nuova coscienza storica. Se prima, come descritto dal concetto di *Akkumulationsästhetik*, la forma dell'immagine era considerata per la sua capacità di accumulare su di sé il passato, ora la forma artistica inverte di segno una simile *temporalità*, e si gioca sulla possibilità di aprire al futuro. Con la Modernità, l'arte diventa un motore in avanti della storia, e la questione dell'immagine legittima si trasforma ora in quella della legittimità del moderno.

Bredekamp indica nell'edificazione di San Pietro in Vaticano il laboratorio ideale per comprendere tutto questo¹³. Egli mostra come la sua costruzione non è seguita a una coerente pianificazione, ma a una serie di progetti e di volontà antagoniste. La volontà di costruire è intrecciata indissolubilmente a quella di distruggere. Mentre gli elementi simbolici non sono giustificati, come il contesto potrebbe fare intendere, in un riferimento alla trascendenza e alla dimensione sovra-temporale. Ma lo sono proprio nella forma artistica, e nella misura in cui diventa decisiva per negoziare dei valori politici prima ancora che religiosi. L'intreccio tra costruzione e distruzione del cantiere di San Pietro rimanda a un conflitto giocato per questo motivo sul piano della forma artistica.

Non solamente nella Modernità, ci dice Bredekamp nel suo studio su San Pietro, il potere politico si legittima nella rappresentazione che impone. Ma, specifico della Modernità, è l'elemento di distruzione che appartiene a questa rappresentazione. È qui che si consuma un'inversione di segno della

13 Bredekamp, H. (2005). *La fabbrica di San Pietro. Il principio della distruzione produttiva*. Einaudi

temporalità della forma: la forma artistica legittima, quindi il potere politico che si legittima, non è più in continuità con quelle precedenti, o almeno non ha nella continuità la sua legittimità. Invece di accumulare in sé il passato, la forma artistica tenta la rimozione, ne spezza il vincolo – portando questa rottura nella stessa forma, spesso come novità artistica – e cerca pertanto di giustificare da sé, con un inedito progetto rappresentativo, la sua legittimità. La scelta di distruggere cosa c'è prima è deliberata, non segue un'esigenza pratica, solo l'obiettivo della realizzazione simbolica legata alla dimensione del tempo: la forma del futuro prevale su quella del passato, e il monumento storico non si rivolge più alla memoria, ma alla speranza della novità.

Secondo Bredekamp, la storia della costruzione di San Pietro mostra come la partita più importante che la Modernità ha giocato nell'arte è stata quella tra la rappresentazione della continuità e della cesura temporale. Una partita del tutto politica.

Nella Modernità, sostiene Bredekamp, l'immagine legittima è quella che ci permette di produrre in avanti la nostra storia e di rappresentare il futuro in modo da proiettare in questa direzione il fondamento della nostra comunità politica.

In questo senso, una volta affermato il nesso essenziale tra la forma artistica e quella politica, per cui l'una si tiene inevitabilmente insieme con l'altra¹⁴, allora la storia dell'arte che si occupi di arte moderna dalla prospettiva della morfologia scopre, come fa Bredekamp, il valore temporale della forma in quanto suo elemento determinante¹⁵.

14 Cfr. a proposito Vercellone, F. (2022). *L'età illegittima*. Raffaello Cortina.

15 Bredekamp userà questo elemento anche in sede analitica, a partire dal suo importante studio del frontespizio del *Leviatano* di Hobbes, cfr. Bredekamp, H., (1999). *Thomas Hobbes Visuelle Strategien. Der Leviathan: Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits*. Akademie Verlag. Articolando insieme l'argomentazione teorica e le strategie visuali di Hobbes, Bredekamp mostra come gli elementi formali del frontespizio rispondano alla questione della continuità temporale, pressante nel contesto storico in cui scriveva e facendo riferimento anche a questo, trovando una soluzione proprio nella forma dell'immagine del *Leviatano*. A partire da qui, Bredekamp intrattiene, proprio sul piano delle strategie visuali e sul tema della temporalità,

Per Bredekamp, la produzione in avanti della storia e l'elaborazione di inediti progetti politici possono però rivolgersi indietro non soltanto per distruggere e porre cesure, ma anche per riprendere e riprodurre il passato, producendo anzi nuove continuità a fondamento della stessa novità.

Bredekamp tratta a tale proposito del mito di una libera creazione di Berlino dal nulla per confutarlo¹⁶. Contro questo mito, Bredekamp ha mostrato che la sua edificazione ha significato il recupero di un fondamento lontano tanto nel tempo quanto nello spazio, e si è basata su un recupero di forme passate già cariche di significato, che anche in virtù di questa distanza, e non senza una nostalgia altrettanto significativa, potevano essere riassorbite e pertanto attualizzate e risemantizzate.

Ma in questo modo, nella doppia possibilità di segno della temporalità della forma, sia produzione del futuro sia accumulo del passato, Bredekamp ha definito più esattamente il suo valore temporale come valore anacronistico: l'accumulazione della forma non è lineare e progressiva, non è determinata una volta per tutte, e non porta a nessuna meta prestabilita. La forma delle immagini, e con questa la forma artistica, ha in sé il vincolo del significato che veicola e insieme la possibilità della sua risemantizzazione.

Per Bredekamp, pensare le forme artistiche quanto al loro valore temporale significa pensarle come spazi aperti e indeterminati per nuove negoziazioni

un decisivo confronto con Schmitt, Benjamin e la loro critica a Hobbes. Cfr. Bredekamp, H. (1998). *Von Walter Benjamin zu Carl Schmitt, via Thomas Hobbes*, in "Deutsche Zeitschrift für Philosophie", 46 (6). 901-916; Id. (2000). *Iconographie des Staates: der Leviathan und die Folgen*, in "Kritische Justiz". 33 (3). 395-411; Id. (2000). *Schmitt blickt auf Disraeli, Disraeli auf Hobbes*, in Kley R., Möckli, S. (A cu. Di) *Geisteswissenschaftliche Dimensionen der Politik. Festschrift für Alois Riklin*. 483-489; Id. (2016). *Der Behemoth. Metamorphosen des Anti Leviathan*, Carl-Schmitt-Vorlesungen, Duncker & Humblot; Id. (2017). *Walter Benjamin's Esteem for Carl Schmitt*, in Meierhenrich, J., Simons, O., (A cu. Di). *The Oxford Handbook of Carl Schmitt*. In questo modo, Bredekamp ottiene i temi di una vera e propria politica estetica, basata sull'idea di estetica come crepa nel tempo di Schmitt, che tradurrà in una vera e propria *iconografia politica del tempo* e in un'iconologia politica all'altezza della discussione filosofica, capace di confrontare la sua argomentazione con le relative strategie visuali.

16 Bredekamp, H., (2019). *Berlino città mediterranea. Il richiamo del Sud*, Vercellone, F. (A cu. Di) Raffaello Cortina.

di significati già presenti. Anche la coscienza politica si decide, nella forma artistica, con il conflitto tra significati già dati e l'apertura a interpretazioni originali. La decisione sul recupero di una forma artistica, sulla sua attualità e sulla necessità di ripeterla identica o di doverla modificare quando non di doverla distruggere, è già una scelta politica condizionata dall'arte stessa.

Bredenkamp guarda a Berlino perché trova esemplificati in uno stesso spazio tutti i modi in cui la forma artistica può articolare il valore temporale che la definisce. Oppure, meglio ancora, comprende come lo stesso spazio ne sia un aspetto essenziale. Infatti, l'aspetto spaziale della forma artistica, sia in senso fisico che geografico, definisce in senso fondamentale il potere che ha di incidere sulla coscienza politica. L'arte è sempre in dialogo con il suo contesto, e con gli ambienti o le atmosfere in cui viene collocata. E anzi li produce, determinando in questo modo anche il luogo concreto in cui una comunità negozia i suoi valori.

Da questa prospettiva, la *spazialità* della forma artistica implica il suo ruolo eminentemente pubblico. Ma in questo, Bredenkamp rintraccia un valore che è fondamentale per l'arte: quello monumentale, che è un valore prettamente politico nella misura in cui è sempre una configurazione dei significati che competono allo spazio dove si determinano tutte le pratiche che il potere si preoccupa di gestire e organizzare.

Il politico, come valore negoziato nella forma artistica, rimanda sempre alla politica degli spazi e della vita che vi svolge al loro interno. E perché anche l'aspetto temporale della forma diventi a tale riguardo efficace, allora, deve sempre tradursi nella propria spazialità. La storia dell'arte che muove dalla morfologia, lo sa bene Bredenkamp, deve essere consapevole di tutto questo. La rappresentazione, infatti, non è mai un semplice gioco di superfici.

Bredekamp mostra come per il caso di Berlino una simile traduzione ha significato una vera e propria nostalgia verso l'architettura dell'antichità e i suoi luoghi di origine. Ma mostra anche come questo non sia casuale: la forma antica, quella classica, spostava già il problema della legittimità del potere sull'arte. Era quindi necessario il suo recupero e la sua *riproduzione* per trasferire in un altro tempo e in un altro luogo la stessa soluzione, anche e anzitutto da realizzare su un piano simbolico. E la forma classica, siccome modulare, apriva la via proprio in direzione della riproducibilità della forma artistica¹⁷.

Potendo essere decontestualizzate e ricontestualizzate, diventavano infatti una forma disponibile alla riproducibilità in luoghi, tempi e contesti diversi, e rendevano possibile attualizzare e riadattare i medesimi valori politici. Si apriva uno spazio per l'innovazione di progetti politici e insieme, di nuovo, quella continuità che funzionava come legittimazione e rafforzamento della rappresentazione di sé del potere.

E d'altra parte, ci ricorda Bredekamp la forma classica significava già, in particolare nella cultura tedesca, l'unione per eccellenza di politica e arte, un ideale sia morale che artistico, da realizzarsi nel senso della formazione, della *Bildung*, di individui e di comunità. In questo senso, grazie alle forme artistiche dell'antichità, il passato era sì recuperato, ma veniva proiettato sul futuro, giustificando la sua rappresentazione proprio sulla base di questa riproduzione.

Inoltre, inizia qui un tema della Modernità, quello della produzione seriale delle forme, che è la premessa fondamentale per lo stile della sua maturità: il *Bauhaus*.

17 Si guardi a proposito la prefazione all'ed. it. scritta da Vercellone, curatore della stessa. Cfr. H. Bredekamp, H. (2019). *Berlino città mediterranea. Il richiamo del Sud*, Op. Cit. IX-XVI

4.3. Dall'arte alla scienza: lo stile delle immagini artificiali

Con il tema della riproducibilità della forma, e come vedremo oltre, anche con quello della nostalgia dell'antico, Bredekamp sposta l'attenzione dall'arte alla scienza e dunque dalla storia alla natura. O meglio, sulla loro stretta relazione. E questo è per noi fondamentale perché è precisamente in un simile spostamento che difende le ragioni di pensare alla storia dell'arte come a una *Bildwissenschaft radikale*.

Infatti, nel rapporto che la storia dell'arte ha intrattenuto con le scienze e il tema della natura, Bredekamp rintraccia già le condizioni di possibilità e le questioni storiche di una scienza delle immagini. Ma nello stesso momento, vi rintraccia le radici del fondamento morfologico della storia dell'arte e un ulteriore aspetto essenziale delle immagini, quello anzi a condizione di tutti gli altri: loro *artificialità*.

La prima questione, per Bredekamp, si trova nella riflessione storica sulla fotografia¹⁸. I primi ragionamenti sugli effetti della fotografia rispetto al progresso delle tecniche artistiche, o la supposizione della loro eventuale concorrenza, avevano concentrato il problema sui rapporti tra riproduzioni e originali. E quindi, sul problema dell'autenticità della fotografia.

Dall'ammissione di un suo valore conoscitivo, la riflessione sull'autenticità dell'immagine fotografica aveva portato a uno sviluppo della metodologia della storia dell'arte, facendo sì che l'aspetto formale delle opere assumesse un ruolo centrale. In seguito al primo utilizzo pedagogico delle diapositive di Hermann Grimm e Bruno Meyer, e dopo le possibilità offerte dalla loro

18 Bredekamp, H. (2004). *Fotografie als Medium der Wissenschaft - Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration* in Maar C. & Burda, H. (A cu. Di). Op. Cit. 365-381

doppia proiezione, Wölfflin aveva svolto il metodo comparativo di analisi formale delle immagini che ha poi portato a un simile sviluppo.

Soprattutto per merito di Wölfflin, che ha pensato le fotografie come oggetti di analisi di medesima rilevanza, la storia dell'arte ha spostato l'attenzione dal problema iconografico, biografico, e dal valore assoluto dell'opera, alle strutture formali che hanno storicamente definito la produzione e ricezione dell'immagine. È a questo punto, che si sono date un'estensione dell'ambito dall'arte all'immagine in generale nonché importanti riflessioni teoriche, in particolare sul tema della loro percezione¹⁹. Ciò che erano, come sappiamo, le condizioni fondamentali per la questione di una scienza delle immagini.

Inoltre, per Bredekamp, i ragionamenti sul valore di autenticità delle fotografie volgono a un punto di contatto con la storia della biologia. Infatti, una volta confermata la loro autenticità, avevano assunto un valore di verità per cui il loro uso poteva venire esteso a parte integrante della conoscenza scientifica.

Bredekamp pensa ai lavori di Robert Koch e allo sviluppo dell'antennato del microscopio, la macchina per microfotografie. Koch aveva sostenuto che le immagini microscopiche degli oggetti erano più importanti di questi. Aveva sostenuto, in altri termini, che la riproduzione fotografica era più importante degli stessi oggetti fotografati.

Bredekamp vede dunque come la fotografia, nella biologia, ha corrisposto sin da subito a un'oggettività immediata o alla verità medesima, e come sia stato difficile ottenere la consapevolezza che ogni riproduzione fotografica fosse in realtà prodotto di complessi interventi tecnici.

¹⁹ Si fa allusione anzitutto agli stessi lavori di Wölfflin, ma anche a quelli degli storici dell'arte Riegl e Semper, come a quelli del teorico C. Fiedler e degli altri autori dell'estetica formalista. A proposito, cfr. Pinotti, A. (2001). *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl e Wölfflin*. Mimesis.

Il carattere artificiale delle riproduzioni, infine faticosamente ammesso da Koch, era una problematica già acquisita dalla storia dell'arte nel momento in cui pensava le sue condizioni d'uso rispetto all'arte: ogni immagine, e le riproduzioni che consentivano la loro autentica conoscenza, dai disegni alle fotografie, non sono mai neutre, oggettive, o immediate, ma hanno sempre un che di artificiale e di costruito, che rimanda alla storia e agli adattamenti del loro impiego. Proprio come per le diapositive di Wölfflin, che dovevano rispettare certi criteri per essere usate come strumenti di conoscenza.

Bredekamp ricava da tutto questo un principio teorico generale delle immagini. Quello della *Bildaktive Disjunktion*: le immagini sono tanto più oggettive quanto più sono costruite e manipolate. Ovvero, la naturalità delle immagini è proporzionale alla loro *artificialità*. Questo principio appartiene all'oggettività della fotografia, è potenziato dai procedimenti che generano le immagini digitali, ma era già proprio anche del disegno²⁰.

La consapevolezza di questo principio è di nuovo uno dei meriti storici della storia dell'arte. Se la fotografia è infatti stata concepita dalla scienza come possibilità di un'oggettività immediata, la storia dell'arte ha svelato la mano dell'autore e ha riconosciuto la sua artificialità. Inoltre, per Bredekamp, un simile riconoscimento non ha rimosso il potere delle immagini che la storia dell'arte doveva riconoscere a proprio presupposto, e lo ha anzi confermato nello stesso momento in cui lo ha riferito all'essere umano che riconosce il suo intervento come essenziale per intendere le immagini. Perciò, se non lo ha rimosso, lo ha invece ammesso come comprensibile e demistificabile.

E da questo punto di vista, la storia dell'arte diventa una storia della cultura come storia della tecnica. Ma capace, a partire dalla sua comprensione della

20 Bredekamp, H. (2011). *In der Tiefe die Künstlichkeit: Das Prinzip der bildaktiven Disjunktion* In Bredekamp, H. & Krois, J. M. (a cura di), *Sehen und Handeln. Actus et Imago*. Berliner Schriften für Bildaktforschung, I. Walter de Gruyter. 206-224

forma dell'immagine, di interpretare tutta una serie di significati che si sono accumulati e che esprimono il modo in cui ogni cultura ha gestito la propria relazione essenziale con la tecnica²¹. Ciò che, secondo Bredekamp, è a sua volta decisivo per capire le immagini, dal momento che si trova esattamente qui la radice del loro potere²².

Bredekamp concepisce da questa prospettiva la storia dell'arte come *storia universale delle forme* materialmente prodotte dall'essere umano²³. Si tocca qua il punto della stessa definizione morfologica della storia dell'arte, che Bredekamp riferisce a una tradizione ben precisa, quella che mette capo alla fondazione come disciplina scientifica alla Friedrich-Wilhelm-Universität di Berlino con Aloys Hirt e Franz Kugler²⁴.

21 A tale riguardo, cfr. Bredekamp, H. (2003). *Technik und Kultur als Bedingungsgeflecht. Ein Nachwort*. in Bredekamp, H. & Krämer, S. (A cu. Di). *Bild – Schrift – Zahl*. Brill. 207-210; *Id.* (2003). *Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur*, in Krämer, Bredekamp, H. & Krämer, S. (A cu. Di). *Op. Cit.* 11-22

22 Per esempio, Bredekamp rimanda al peso dell'eredità degli oggetti sacri acheropiti e del loro valore religioso per pensare la questione dell'autenticità dell'immagine fotografica, il cui tema è, allo stesso modo, quello di riconoscere la mano dell'autore. Da qui, soprattutto, Bredekamp intrattiene un importante confronto con la nozione di riproducibilità come intesa da Benjamin a partire dal suo testo *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Il suo obiettivo è quello di mostrare come il valore auratico dell'opera d'arte non sparisca con la riproducibilità ma ne è anzi potenziato, proprio come avveniva in quella particolare teoria dei media medievale, dove la continuità e la somiglianza delle forme erano ciò che permetteva di preservare, e quindi riprodurre, un valore reliquiario. Secondo Bredekamp, la riproducibilità tecnica non ne è che un proseguimento con altri mezzi. Cfr. H. Bredekamp, H. (1992). *Der Simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität*, in Berndt, A. (a cu. Di). *Frankfurter Schule und Kulturgeschichte*. Reimer. 117-140. Se tuttavia Bredekamp si confronta criticamente con Benjamin, il suo obiettivo è quello di recuperare la sua impostazione dialettica per mostrare che il potere delle immagini dipende dalla relazione tra svelamento e nascondimento della mano di un autore, e che il riconoscimento di questo consente di evitare ogni forma di idolatria, incluse quelle che affermano come l'avvento del digitale, riducendo l'originale alla riproduzione, abbia insieme ridotto la realtà a rappresentazione. Ciò che per Bredekamp non è corretto dal momento che anche le immagini digitali sono esposte a un simile riconoscimento dialettico, e perciò è in linea di principio sempre possibile distinguerle.

23 Bredekamp, H. (2019). *Art History and Prehistoric Art. Rethinking their Relationship in the Light of New Observations*. The Gerson Lectures Foundation.

24 Bredekamp, H. (2013). *Franz Kugler and the Concept of World Art History*, in Miller, P. *Cultural Histories of the Material World*. Ann Arbor. 249-262; Bredekamp, H. & Labuda, A. (2010). *Kunstgeschichte, Universität, Museum und die Mitte Berlins 1810- 1873*, in Tenorth, H-E. (A cu. Di). *Geschichte der Universität Unter den Linden 1810-2010. Genese der Disziplinen. Die Konstitution der Universität*, vol. 4. 237-263;

Se è tuttavia il carattere artificiale delle immagini a condurre a questo punto, e lo è nella misura in cui si dispone tra le immagini dell'arte e quella della scienza, prendendone consapevolezza nel confronto tra le due, questa *storia universale delle forme* deve allora essere fondata su un concetto che consenta l'analisi delle immagini di entrambi gli ambiti e sia descrittivo del loro stesso carattere artificiale. E tale è per Bredekamp il concetto di *stile*²⁵. Lo stile è la caratteristica comune e sopra-individuale di pratiche di *design*, ossia della produzione materiale di forme. La condizione minima perché si dia lo stile è l'esistenza di almeno due soggetti creativi e almeno due opere, che sebbene create indipendentemente l'una dall'altra, rendono in ogni caso evidenti gli elementi comuni. Per Bredekamp, il riconoscimento dello stile permette il riconoscimento delle immagini e nello stesso tempo dei soggetti, e quindi della storia e del contesto, che le hanno prodotte.

Se nell'arte impariamo a riconoscere uno stile, trovarlo nella scienza vuole però dire scoprire che ogni immagini ne ha uno. E la storia dell'arte può, in questo modo, venire di per sé effettivamente esercitata come scienza delle immagini.

4.4. Dall'arte alla scienza: Manierismo e diagrammatologia

Data la centralità di questo passaggio ai fini del nostro discorso e il fatto che Bredekamp è stato principalmente riconosciuto per i contributi che ha dato alla storia delle immagini scientifiche, conviene allora soffermarsi

25 Bredekamp, H. (2008). *Bildbeschreibungen. Eine Stilgeschichte technischer Bilder?* in Bredekamp, H., Schneider, B., Dünkel, V. (A cu. Di) *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Akademie Verlag. 36-47, Bredekamp, H. (2010). *Stil, Sprache und eine universelle Morphologie*, in "Kritische Berichte". 38(3). 26-31.

su alcune delle sue più importanti analisi e sul metodo con cui le ha portate avanti.

La prima è quella dedicata ai disegni fatti da Galileo Galilei durante le sue osservazioni al telescopio²⁶. Il lavoro di Bredekamp muove da una corretta attribuzione di alcuni dei suoi disegni fino ad arrivare a un'interpretazione del loro ruolo per il procedere dell'argomentazione scientifica. E si sviluppa attraverso l'osservazione di minimi dettagli della forma grafica dei disegni, la loro comparazione e il riferimento costante alla loro relazione con il testo, che è filologicamente ricostruito e inserito nel suo contesto storico.

A partire da qui, il punto fondamentale di Bredekamp è considerare come i disegni di Galilei non siano da trattare quali semplici illustrazioni delle sue teorie, ma come parte integrante della sua produzione scientifica. I disegni sono cioè uno degli strumenti fondamentali con cui Galilei ha condotto la sua ricerca, esattamente come il telescopio. E per comprendere il significato dell'utilizzo che ne ha fatto, Bredekamp studia i loro motivi artistici e cerca perciò di riconoscerne lo stile²⁷.

Per questo, Bredekamp approfondisce le idee che Galilei aveva circa l'arte, il suo gusto, e i rapporti con gli artisti del suo tempo. E cerca di capire come tutto ciò abbia influenzato il suo modo di disegnare e quindi la sua ricerca scientifica.

La questione principale riguarda il rapporto complesso di Galilei con lo stile del *Manierismo*. Da una parte lo respinge, siccome ritiene che la sua tecnica pittorica, specie le sue anamorfosi, porti a eccessivi cambi di prospettiva e ambiguità, ostacolando di fatto la comprensibilità dell'oggetto dipinto. Per Galilei, infatti, la pittura deve garantire l'evidente connessione tra forma e

26 Bredekamp, H. (2015). *Galileis denkende Hand. Form und Forschung um 1600*. Walter de Gruyter.

27 Bredekamp, H. (2007). *Die Evidenz des Stiles: Galileis Sonnenflecken*, in Wimböck, G., Leonhardt, K., Friedrich, M. (A cu. di), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. 293-308.

contenuto, immagine e cosa, raffigurazione e verificabilità di effetti e azioni di quello che viene raffigurato. E del resto, questo è quanto una prospettiva scientifica sembrerebbe richiedere all'arte quando ne vuole fare un proprio strumento. Dall'altra parte però, la necessità di tradurre in rappresentazione le sue convinzioni epistemologiche – come il rifiuto dell'etereità della luna, e quindi l'esigenza di rappresentare la superficie tridimensionalmente e non bidimensionalmente – oppure vincoli sia metodici sia editoriali nell'uso del disegno, hanno portato Galilei ad adottare alcune strategie stilistiche che di fatto erano proprie del Manierismo.

In particolare, Bredekamp mostra infatti come Galilei, per diminuire i tempi di pubblicazione del *Sidereus Nuncius*, ridusse il numero di disegni presenti a rappresentare il fenomeno scientifico. Per farlo, modificò quelli che erano rimasti in modo da includere quelli invece rimossi, e in modo che la singola immagine rendesse conto della sequenza di visualizzazione della luna e del suo effetto dinamico che erano stati ottenuti in più disegni e che si legavano all'argomentazione testuale e alla spiegazione scientifica del fenomeno. Ma come fa vedere Bredekamp, furono proprio le anamorfosi del Manierismo a consentire a Galilei questo risultato.

Il Manierismo, per Bredekamp, non testimonia in questo senso soltanto di uno stile che ha giocato un ruolo importante nella storia della scienza, non è semplicemente una categoria storico-artistica, ma diventa un esempio, per la complessità delle sue forme e la virtuosità della tecnica, di come l'abilità della mano abbia già in sé una capacità di pensare²⁸.

Brekdekamp ne trova conferma in un altro momento della storia della scienza. È il caso dell'*Origine della specie* di Darwin e del ruolo avuto dalla immagine del modello ad albero nell'illustrare la sua teoria dell'evoluzione.

28 Bredekamp, H. (2000). *Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung*, in Braungart, W. (A cu. Di). *Manier und Manierismus*. 109–129.

Bredekamp vi rivolge la sua attenzione e mostra come l'immagine preceda e determini la teoria, influisca sulle successive interpretazioni, e quindi, che dalla sua corretta lettura e dalla ricostruzione della sua storia consegua nello stesso tempo la comprensione della genesi della teoria di Darwin e la critica ai suoi fraintendimenti. Per questo, Bredekamp procede con l'osservazione e l'analisi ravvicinata dei disegni, degli schizzi a margine del testo, e di tutti quegli aspetti minimi della produzione grafica all'interno dei manoscritti di Darwin che, solo apparentemente irrilevanti, rivelano i momenti essenziali del suo processo di pensiero²⁹. E in questo senso, il suo lavoro risulta infine esemplare per una storia dell'arte che si definisca morfologica e si proponga insieme come scienza delle immagini. Per questo, andrà visto da più vicino.

La ricostruzione del modello dell'evoluzione di Darwin comincia per Bredekamp con il ritrovamento, nella spedizione a bordo della Beagle degli anni 1831 e 1836, di una forma organica con reiterate bi- e triforcazioni del corpo centrale che formavano delle sequenze distinte di ramificazioni verso destra e sinistra. Bredekamp inizia da questo punto non a caso: secondo lui, è infatti l'efficacia visuale di quella forma organica che aveva determinato il motivo figurativo capace di condensare e definire le intuizioni di Darwin. La forma organica, un'alga corallina nello specifico, doveva diventare uno schema nei cui dettagli avrebbe poi sviluppato la sua teoria. Per Bredekamp il modello dell'evoluzione di cui fa uso Darwin non corrisponde all'albero, ma appunto all'alga corallina.

Per comprenderlo correttamente, Bredekamp ricostruisce dapprima i motivi simbolici di una lunga tradizione letteraria e artistica, nonché di una precisa iconografia politica, che erano accumulati nella rappresentazione della sua forma e avrebbero continuato a condizionare il suo utilizzo, anche quello di

²⁹ Bredekamp, H. (2006). *I coralli di Darwin. I primi modelli evolutivi e la tradizione della storia naturali*. Bollati Boringhieri

Darwin. Dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, fino alle *Metamorfosi* di Ovidio, ci dice Bredekamp, il corallo rimandava all'unità della natura e alla capacità trasformativa che la rendeva paragonabile alla creatività degli artisti. Nel motivo del corallo, quindi, erano le stesse tradizioni della storia naturale e artistica che si incontravano. Anche Darwin andava collocato qui. In *Sulla struttura e distribuzione dei banchi di corallo*, il secondo lavoro di ritorno dalla spedizione sulla Beagle, Darwin aveva formulato per la prima volta l'idea che la forza dirimente della natura fosse la lotta per la vita e per l'adattamento. Il modello del corallo, che riproduceva la capacità di questi organismi di trasformarsi in una totalità composta da due elementi, uno vivo e l'altro morto, descriveva nel modo più opportuno questa idea. E tornavano i motivi simbolici della tradizione: nel conflitto, la natura dimostrava la sua capacità di creare arrivando a una conciliazione di tutti i suoi aspetti, anche quelli più estremi come la vita e la morte, e le sue forme organiche valevano come delle vere e proprie opere d'arte. Usando questo modello, Darwin vi aveva ricavato dalla sua tradizione anche i motivi che aveva poi tradotto nei contenuti della teoria dell'evoluzione: la *metamorfosi*, l'unità della natura, e vista la sua capacità creativa, anche la sua storicità³⁰.

Per Bredekamp, quei disegni che Darwin ha elaborato per sviluppare la sua teoria dell'evoluzione sono formalmente definiti da questi motivi. Tra i suoi appunto e manoscritti, Bredekamp ne individua gli elementi formali che gli confermano come il modello che Darwin aveva in mente non corrispondeva all'albero ma appunto a quello del corallo. I suoi disegni, infatti, rimandano costantemente a un ente compatto e bi-partito. Sono sviluppati, nella doppia partizione, in ramificazioni a più direzioni, non univocamente determinate, e indicano un certo equilibrio tra il fallimento e il successo di uno sviluppo.

30 Bredekamp, H. (2011). *Das Prinzip der Metamorphose und die Theorie der Evolution*, in Gerhardt, V. & Stock, G. (A cu. di), *Evolution. Theorie, Formen und Konsequenzen eines Paradigmas. Natur, Technik und Kultur*. 17-47

Coesistono tensioni concilianti e divergenti, e si trovano inoltre dei pattern di mutazione radicalmente contrastanti.

Bredekamp vede come Darwin sviluppi anzi la critica al modello ad albero in questi stessi elementi formali. E come valga insieme la critica alla teoria di Lamarck. Per Darwin, i difetti della sua teoria sono condensati nei limiti del modello ad albero, e la sua confutazione passa dalla correzione e dalla sostituzione della sua forma. Per questo, le ramificazioni indeterminate del modello a corallo dovevano sostituire la linearità di quello ad albero, come, nello stesso modo, la contingenza della lotta per la vita doveva sostituire la volontà degli individui per l'evoluzione³¹.

Per capire a fondo il conflitto che si giocava tra questi modelli, Bredekamp ricostruisce anche la lunga tradizione di quello ad albero, per vedere come nei suoi elementi formali si fosse condensato il limite della teoria criticata da Darwin. Il modello risale alla tradizione medievale. Era stato impiegato già da Porfirio per l'ordinamento concettuale della natura, poi da Tommaso d'Aquino che se n'era servito per descrivere le gerarchie delle relazioni tra i concetti di uomo, animale, e creature viventi. Nel XVI secolo, era invece stato usato come un dispositivo di ordinamento logico da Raimondo Lullo, e infine, era stato usato per visualizzare le genealogie di successione delle famiglie nobili. Per Bredekamp, in questi passaggi, il modello ad albero ha assunto sempre più il tratto della discendenza lineare, che è proprio il limite strutturale passato poi alle scienze naturali. In questo senso è stato utilizzato

³¹ Per Bredekamp, ciò dipende dal valore della contingenza contenuto nella teoria della selezione sessuale di Darwin, a cui, di nuovo per fraintendimenti sul modello usato, oltre che per motivi culturali, non è stato dato il giusto peso. Ma che, per Bredekamp, è fondamentale per pensare la natura e insieme il potere delle immagini. Cfr. Bredekamp, H. (2004). *Darwins Evolutionsdiagramm oder: Brauchen Bilder Gedanken?* In Hoegrebe, W. (A cu. Di) *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie*. 863-877; Bredekamp, H. (2006). *Bilder in Evolution und Evolutionstheorie* in Zur Hausen, H. (A cu. Di) *Evolution und Menschwerdung. Vorträge anlässlich der Jahresversammlung vom 7. bis 9. Oktober*. 195-215; Bredekamp, H. (2007). *Darwins Korallen und das Problem animalischer Schönheit* in Elsner, R. (A cu. di), *Bilderwelten, vom farbigen Abglanz der Natur*, Wallstein.

dallo scienziato Peter Simon Pallas alla fine del XVIII secolo, il quale, dopo averne diviso il tronco in due, aveva proposto un pattern di organizzazione per spiegare lo sviluppo della zoologia e della botanica, e nello stesso tempo per tenere insieme l'origine comune e lo sviluppo diversificato delle specie. Il modello finiva così per incaricarsi di una contraddizione tra la tradizione religiosa in cui era inserito e il progresso scientifico di cui voleva dar conto, e finiva per risultare ambiguo, siccome tentava di mostrare insieme il piano statico e descrittivo della natura con quello dinamico e trasformativo. Ma a questo punto, secondo Bredekamp, il modello ad albero esauriva dunque la sua legittimità, perché iniziava a produrre una discordanza tra ciò che la sua forma ancora evocava e ciò che la teoria scientifica cominciava a intendere. Nella somiglianza del modello a corallo con quello ad albero era possibile riconoscere lo stesso orizzonte problematico, ma nella differenza di dettagli formali era possibile trovare anche la soluzione. Per Bredekamp, se Darwin venne impressionato dalla forma organica dell'alga corallina, ciò succedeva perché vi riconosceva un problema noto e insieme intravedeva una possibile soluzione. La sua intuizione lo portò a fare di questa forma il modello della sua nuova teoria e il *diagramma* in cui intervenire per svilupparla.

Bredekamp rintraccia questi interventi di Darwin negli schizzi del taccuino del 1837. L'impressione dell'alga corallina, ritrovata poco prima durante la spedizione sulla Beagle, esercita ancora tutta la sua efficacia e si trasforma nei dettagli formali degli schizzi. Bredekamp individua quelli principali per lo sviluppo della teoria di Darwin e li descrive: il primo è l'utilizzo di linee tratteggiate, che rappresentano le specie estinte, coesistenti allo stato fossile con quelle viventi, definite invece con l'uso di linee continue. Con un simile elemento formale, Darwin includeva nel diagramma il senso dello sviluppo temporale della natura. Il secondo dettaglio sono i nodi di ramificazione che incontrandosi ne generano di altri, e questo per dare l'idea di uno sviluppo complesso delle specie, dovuto alla competizione tra i diversi generi.

Tutti questi interventi, secondo Bredekamp, servivano a Darwin per passare dal piano ipotetico dell'evoluzione a quello della descrizione del fenomeno reale, offrendo perciò insieme le condizioni di verifica della teoria. Ciò che garantiva questo passaggio era appunto la manipolazione del diagramma. E in questo modo, nelle tracce della sua elaborazione, nel percorso che va dal primo sguardo su quella particolare forma organica fino agli ultimi schizzi per correggerne la resa diagrammatica e alle strategie del suo accostamento al testo, Bredekamp trova la genesi della teoria di Darwin e la possibilità di comprenderla a fondo.

D'altra parte, trova anche i motivi del possibile fraintendimento. Il mancato riconoscimento del fatto che il modello non fosse ad albero bensì a corallo, con le sue conseguenze sulla ricezione e sull'interpretazione della teoria, ha infatti ragioni filologicamente attestabili. Bredekamp le riporta alla vicenda editoriale della prima edizione dell'*Origine della specie* e alla sua affrettata pubblicazione per battere sul tempo Alfred R. Wallace, che stava giungendo in quegli anni a simili conclusioni: per velocizzare la pubblicazione, e prima di potere completare il diagramma derivato dal modello del corallo, Darwin dovette in effetti tornare al modello ad albero e includerlo nonostante la sua discordanza con quanto argomentato nel testo.

Per Bredekamp, il senso proprio di quanto Darwin intendesse non si trovava tanto nel risultato di questa pubblicazione quanto piuttosto nel processo che è attestato nei disegni dei manoscritti preparatori, negli schizzi dei taccuini, e anche nelle glosse a margine ai lavori dello stesso Wallace, tutto ciò a cui rimandava, per essere risolta, la stessa discordanza tra le occorrenze testuali dei rimandi al modello usato per sviluppare la teoria e quello effettivamente allegato alla pubblicazione. Si trovava, appunto, nella storia dell'immagine che andava dalla prima impressione della forma organica al diagramma che elaborava al proprio interno la teoria.

In questo lavoro su Darwin, Bredekamp non dà solamente un saggio delle possibilità che competono alla storia dell'arte quando estende a tutte le immagini il suo ambito di ricerca e prende sul serio la radice morfologica del proprio metodo. Ma raggiunge anche un altro aspetto fondamentale del potere delle immagini, che si declina in questo caso come la stessa capacità di pensare a cui già alludeva l'abilità della mano manierista di Galilei.

È il carattere diagrammatico delle immagini, che Bredekamp descrive come la capacità che hanno di generare e di rendere accessibili il massimo di dati, informazioni, e concetti con il minimo uso di forma e materia. E vale a dire, con il minimo intervento che, quando plasma la materia o quando segna una superficie, fa emergere un'immagine e insieme un significato.

Per Bredekamp, a questo punto, il metodo morfologico della storia dell'arte apre alla novità di una disciplina il cui nome è *diagrammatologia*³², e il cui contributo principale è chiarire gli stessi presupposti della storia universale delle forme a cui aspira: rendere cioè conto di come tra materia e forma, tra impressione dello sguardo e abilità della mano, si istituisce uno spazio delle immagini e insieme del pensiero

32 È esattamente a questo proposito, cioè in direzione della proposta di una *diagrammatologia*, e in relazione alle possibilità offerta a riguardo dalla svolta iconica, che era stata avanzata l'idea di «Morphological Turn». Cfr. Stjernfelt, F. (2007). Op. Cit. 53. Su cosa dovrebbe essere questa diagrammatologia, cfr. Mitchell, W.J.T. (1981). *Diagrammatology*. In "Critical Inquiry" 7(3). 622–633; Bauer, M. & Ernst, C. (2010). *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, Bielefeld; Leeb, S. (2012). *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*, Polypen; Bender, J. & Marrian, M. (2014). *Kultur des Diagramms. Actus et Imago*. Berliner Schriften für Bildaktforschung. VIII. Walter de Gruyter, Krämer, S. (2016). *Figuration, Anschauung, Erkenntnis: Grundlinien einer Diagrammatologie*. Suhrkamp.

4.5. Storia naturale delle forme

Ma per Bredekamp, in questo spazio del pensiero non ne va solo della conoscenza scientifica. Ne va della nostra cultura tutta: dalla percezione di una forma alla realizzazione di un'immagine, una cultura è già nata là dove inizia a organizzare ciò che è visibile.

L'ambito di ciò che è visibile si dà tuttavia in un ordine che già la indirizza. È quello della somiglianza delle forme, che predispone da sé la prima serie di immagini riconoscibili in quanto tali. E che, siccome precedono qualsiasi intenzione, sono poste sul piano della *natura* come il piano che non dipende da noi e non è a nostra disposizione sebbene vi apparteniamo. Quando però nelle sue forme riconosce delle immagini, la *cultura* distingue già lo spazio del proprio intervento nella continuità con la natura. È il carattere artificiale dell'immagine, la cui condizione minima è il riconoscimento, e il cui effetto è la possibilità della cultura di prendere consapevolezza di sé stessa già nel modo in cui sono organizzate le forme della natura.

Nello spazio delle immagini, in questo senso, la cultura dispone della natura come di una prima vera e propria enciclopedia di conoscenze con cui dà un ordine al proprio sapere. E per Bredekamp, quando se ne vuole intendere la genesi, occorre allora vedere come le forme della natura ne hanno orientato il senso. Occorre, in altri termini, una *storia naturale delle forme* che sia in grado di individuare il momento in cui una cultura le ha poste a condizione di possibilità dell'ambito di ciò che è visibile e a partire da questo abbia poi consapevolmente definito l'ordine delle sue conoscenze. E che sia in grado, pertanto, di riconoscere cosa ciò abbia comportato nella storia della cultura.

Bredekamp individua un simile momento nell'istituzione delle prime *Kunstammer* e nel ruolo che hanno giocato per la definizione della cultura

moderna³³. In queste «camere della meraviglia», per la prima volta, si erano infatti accumulati degli oggetti naturali la cui conoscenza dipendeva da una disposizione dettata dalla somiglianza formale e perciò veniva affidata allo sguardo. E si erano quindi inclusi degli oggetti artificiali che seguivano però con continuità lo stesso ordine. Tutto ciò che era noto si presentava insieme all'osservatore che sapeva muoversi con il solo sguardo tra degli ambiti pur distinti di conoscenza. E si fondava, da ultimo, nella capacità di *raccogliere*, *esibire*, e *collezionare* insieme le forme che si riconoscevano significative. In queste condizioni, Bredekamp rintraccia però le stesse origini della storia dell'arte. Ma in questo modo, è allora proprio nella storia dell'arte che si dà la prima pagina dell'enciclopedia di saperi della cultura moderna, perché è qua che prende consapevolezza di quella storia delle forme da cui proviene. Oppure, meglio ancora, è qua che prende in generale consapevolezza della storicità delle forme. Ciò che della cultura moderna iniziava nelle «camere della meraviglia» erano infatti la sua coscienza storica e la storicità dei suoi saperi. E soprattutto, nella continuità delle forme, quindi nell'unità di quella artificiale e quella naturale, della conoscenza artistica e di quella scientifica, il trasferimento di questa storicità alla stessa natura.

La storia dell'arte, per Bredekamp, è in questo senso dal principio una storia universale delle forme. E le condizioni in cui rintraccia le sue origini, d'altra parte, non sono altro che le stesse di una storia dell'arte come scienza delle immagini. Il suo futuro nella cultura visuale, quello della sfida posta da una *Bildwissenschaft* e dalle sue esigenze, invece, non è allora che il ritorno alle sue radici. Quelle, appunto, della morfologia intesa come storia delle forme. Mentre la svolta iconica, a questo punto, non è più una novità, ma un'eredità della cultura moderna.

33 Bredekamp, H. (2020). *Nostalgia dell'antico e fascino per la macchina. Il futuro della storia dell'arte*. Il Saggiatore

Bredekamp ricostruisce in questo senso la storia delle *Kunstkammer*. Per dimostrare, in primo luogo, come la Modernità ha concepito la storicità della natura. Per lungo tempo, da Plinio il Vecchio in poi, la storia naturale non era infatti pensata come una storia della natura, come lo studio del suo sviluppo e del suo cambiamento, ma come *descrizione* del suo stato di fatto. Le forme non avevano prospettiva temporale, e venivano soltanto descritte nella loro specificità. Tutto ciò passava nel pensiero cristiano e si incontrava con la cronologia mosaica della creazione. Fino a un primo superamento di questa concezione con Kant, che, nel saggio *Über die verschiedenen Rassen der Menschen* del 1775, avrebbe avanzato una prima divisione tra il piano descrittivo e quello effettivamente storico della natura. Ma per Bredekamp, un simile passaggio era garantito proprio da un nuovo modo di intendere la descrizione maturato nell'esperienza visiva delle *Kunstkammer*.

Bredekamp riconosce a tale proposito come abbia svolto un ruolo decisivo l'aggiunta di statue antiche: essendovi collocate come termine di passaggio tra forme naturali e forme artificiali, hanno mediato lo stesso sguardo sulla natura, e ne hanno impresso una dinamica che ne ha determinato la storicità. Le sculture antiche, che hanno portato anche all'inclusione di prodotti della tecnica moderna, rimandavano infatti a quella somma dei saperi umani che, sviluppati nel corso della storia, veicolavano insieme la consapevolezza che fosse necessario un tempo storico per progredire. D'altra parte, nella misura in cui erano pensate in continuità alle forme naturali, siccome inizialmente erano incluse nella categoria dei fossili – dal momento che venivano trovate nel terreno e sembravano quindi avere una filiazione tanto naturale quanto artificiale – trasferivano dalla tecnica alla natura quella consapevolezza. Per questo, sia nell'ambito della teoria dell'arte che nelle scienze naturali, si era finito per credere che le opere d'arte giocassero il ruolo di intermediario tra le capacità creative della natura e quella degli esseri umani.

Bredekamp trova conferma di tutto ciò in uno dei primi testi dedicati alle *Kunstkammer*. Il *Musaeum Metallicum* di Ulisse Aldrovandi pubblicato postumo nel 1648. Aldrovandi attribuiva alla natura la capacità di produrre opere plastiche e poneva le statue antiche come passaggio tra forme naturali e forme artificiali. La scultura antica collegava la preistoria con il presente, e determinava quella particolare disposizione spaziale delle collezioni che ha definito l'ordine concettuale con cui per la prima volta è stata pensata la trasformazione della natura.

In una simile disposizione, la tecnica era inclusa nella continuità tra natura e cultura. Le macchine e gli automi vi aggiungevano però la convinzione di una novità dei moderni, anche se evidenziando ancora una certa grandezza degli antichi. E aggiungevano un ulteriore elemento decisivo: la possibilità, con la tecnica, di intervenire e modificare la natura. Per Bredekamp, questo tema si traduceva nell'iconografia dei collezionisti, i quali diventavano man mano sempre più consapevoli del proprio potere, e questo a sua volta veniva tradotto in uno degli aspetti critici principali delle *Kunstkammer*, così come si vede da un altro dei più importanti lavori a riguardo, cioè l'*Idea di Teatro* di Giulio Camillo. Il ritratto del collezionista, infatti, veniva ora posto sopra le opere d'arte, che già occupavano il rango più alto nella disposizione delle forme: tanto le arti quanto la natura finivano per ottenere valore in relazione al soggetto, prefigurando così il suo ruolo preminente nel sapere moderno, sia in senso politico che epistemologico.

Per Bredekamp, la storia naturale delle forme si sviluppa con la storia delle *Kunstkammer* e in una struttura dinamica le cui componenti essenziali sono le forme naturali, la scultura antica, le opere d'arte, le macchine, e gli automi. La storicità delle forme emerge nel momento in cui questi elementi non organizzano soltanto la disposizione spaziale delle *Kunstkammer*, ma anche la cronologia dei saperi dei propri ambiti: posta la loro continuità, la

successione delle conoscenze utili per il riconoscimento e l'attribuzione di valore (sculture antiche e opere d'arte) prima e per la produzione (macchine e automi) dopo, veniva trasferito nell'ambito della natura insieme con tutto il bagaglio di riflessione su questi saperi pratici che erano appartenuti, fino ad allora, agli ambiti artistico e artigianale. E le *Kunstkammer* diventavano, in questo passaggio, veri e propri laboratori di ricerca, dove il sapere veniva prodotto in modo sperimentale, aprendo la via alle accademie scientifiche europee e alle loro nuove esigenze di metodo e organizzazione del sapere. Bredekamp si confronta per questo motivo con uno degli autori protagonisti del metodo scientifico moderno: Francis Bacon, che non casualmente si era più volte riferito nei propri lavori all'esempio delle *Kunstkammer*. Già nella *Instauratio Magna*, dedicata alla storia naturale, Bacon vi aveva infatti fatto riferimento per definire addirittura gli obiettivi del suo lavoro, e per ricavare le categorie con cui classificare gli oggetti che descriveva.

Per Bredekamp, è tuttavia in *Advancement of learning* e *Novum Organum* che si rintracciano le ragioni più importanti di questi riferimenti. Nel primo, Bacon ordina la natura in tre diversi ordini: la natura normalmente formata, la natura che varia di forma, e infine la natura lavorata. Il primo descrive le specie della creazione, il secondo quelle che hanno subito delle aberrazioni, e il terzo la materia che ha subito degli interventi artificiali. Rispettivamente sono gli ambiti di minerali, vegetali e animali che non hanno avuto nessun tipo di cambiamento durante la storia, quello delle forme naturali che hanno deviato in modo casuale dalla norma della creazione e perciò testimoniano dello sforzo creativo della natura senza costituire una nuove specie, e infine, quello delle arti intese come una tecnica di trasformazione della natura. Per Bredekamp, questa era precisamente l'organizzazione che si era data allora alle *Kunstkammer*.

In *Novum Organum*, Bredekamp trova invece i motivi della giustificazione teorica di una simile organizzazione. Il motivo più rilevante è nel passaggio

tra il secondo e il terzo ordine: questo si dà senza netta cesura, e si definisce come controllo per mezzo dell'arte dei cambiamenti della natura. Le forme casuali della natura non sono essenzialmente diverse dall'arte e stanno anzi in stretta relazione. Per Bacon, ci dice Bredekamp, questa relazione è quella di errore e correzione: l'arte corregge una creatività troppo anarchica della natura e la guida verso delle forme più efficaci, garantendo il successo della loro trasformazione.

Bredekamp sceglie questo come il motivo più rilevante perché conferma la struttura dinamica con cui ricostruisce la storia delle *Kunstkammer*. Bacon pone infatti l'arte in continuità alla storia naturale per aggiornare il metodo scientifico. Ma, nello stesso momento, chiarisce in questo modo la funzione dell'arte nella storia naturale delle forme: se il valore di questa sta nel punto in cui rivela come la cultura riconosce il suo intervento a partire dalle forme naturali, l'arte ha pertanto una funzione di mediazione che permette, da una parte, di riconoscere questo intervento, e dall'altra, di trasferire sulla natura il suo significato.

Bredekamp ritrova però con questo ruolo dell'arte anche il tratto specifico della Modernità nella storia naturale delle forme: le forme naturali vengono poste a fondamento della continuità del suo sapere ma sono poi pensate solo a partire dalla consapevolezza che di tale sapere ha acquisito nell'arte e per dare a sua volta un senso alla natura. In altri termini, la Modernità percorre a ritroso quella struttura dinamica della storia naturale delle forme: parte da automi e macchine, passa dalle sue opere d'arte per poi arrivare alla scultura antica, e infine riconosce le forme naturali. Ma per Bredekamp, ciò significa che nella Modernità la natura inizia a essere pensata a partire dalla cultura, e in questo modo, che la loro continuità è destinata a rompersi come l'unità dello sguardo sulle sue forme è destinata a venire sostituita dalla riflessione.

La struttura dinamica con cui Bredekamp descrive la storia naturale delle forme è però significativa perché non dispone solamente del valore di continuità ma anche di quello di rottura. Questo è altrettanto rivelativo dello sviluppo storico della cultura moderna e dell'organizzazione del suo sapere. E intercetta precisamente il modo in cui l'arte e la tecnica ne spostano i suoi equilibri in relazione alla conoscenza della natura. Da questo punto di vista, anche la dispersione delle *Kunstkammer* è quindi un evento significativo. Bredekamp individua un momento decisivo di rottura nel XVIII secolo. La continuità di forme naturali e artificiali, che aveva avuto nella disposizione spaziale delle *Kunstkammer* e perciò nell'ambito visuale la sua condizione necessaria, si rompe e apre una vera e propria *crisi morfologica* del sapere. Senza una continuità di fondo con la natura, l'arte e la tecnica finiscono ora per pretendere un'autonomia che non soltanto oscura una comprensione più profonda dell'arte, ma rende anche impossibile un'organizzazione organica dei saperi. E il carattere morfologico della crisi del sapere, in questo modo, dipende esattamente dal fatto che l'arte non riesce più a svolgere la funzione di mediazione.

Per Bredekamp, la rottura della struttura dinamica della storia naturale delle forme ha causato prima la separazione dell'arte dalla natura, e dopo, quella, tutta interna all'arte, tra arti libere e meccaniche. Bredekamp colloca qui il presupposto della famosa *querelle des anciens et des modernes* formulata da Charles Perrault. La teoria dell'arte assorbiva la fine delle *Kunstkammer* e il tema della rottura dell'unità di arte tecnica e natura, ma lo traduceva nei valori di progresso e utilità. E anche questo aveva le sue implicazioni sulla concezione moderna di storicità: la scultura antica non era più il termine di mediazione necessario tra forme naturali e artificiali, ma piuttosto una fase precedente, e per giunta di valore inferiore, superata ora dal progresso della tecnica moderna.

La crisi morfologica contiene allora anche una cesura temporale: la storia, intesa come storia della cultura senza alcun fondamento nella natura, si apre nei poli opposti del fascino della macchina e della nostalgia dell'antico, cioè tra il presente che attende nel futuro il suo vertiginoso progresso e il passato ormai irrecuperabile a cui rivolgersi con malinconia.

Bredekamp descrive come dalla dispersione delle *Kunstkammer* sono poi sorte collezioni specializzate di oggetti naturali e artificiali che tuttavia non erano più capaci di organizzare un sapere effettivamente enciclopedico. Per Bredekamp, una simile capacità dipendeva infatti dall'efficacia visuale delle forme che era garantita dalle *Kunstkammer*. La crisi del sapere, la loro fine, era allora in questi termini un vero e proprio fallimento dello sguardo. In questo contesto, Bredekamp vede come la storia naturale delle forme era sostituita da riflessioni di ordine funzionale. Nelle collezioni specializzate, infatti, gli oggetti venivano raggruppati per le loro funzioni e le loro finalità, non si riconosceva più nessun significato fondamentale alla loro forma, non era più lo sfondo comune che li teneva insieme nell'ambito del visibile, né allo sguardo era più consentito percorrere le loro somiglianze e trovare delle associazioni che superassero le distinzioni – prima fra tutta quella tra natura e cultura – delle loro astratte categorie.

Le possibilità di questo sguardo, per Bredekamp, non erano, tuttavia, andate completamente perse con le *Kunstkammer*. Ma si erano spostate nel metodo delle scienze della vita. E nello specifico – non ci deve sorprendere – proprio nella morfologia di Goethe. Ecco qui, quindi, il fondamento della scienza delle immagini secondo Bredekamp: nello sguardo che è preparato storicamente dalle *Kunstkammer* e che è diventato poi il metodo scientifico di Goethe. E alla fine sopravvissuto, ci dice ancora Bredekamp, esattamente nella tradizione della storia dell'arte.

Ma è per recuperare questa tradizione che Bredekamp, infine, affronta come un certo modo di pensare la storia dell'arte si sia affermato nella Modernità a partire dalla fine delle *Kunstkammer* e dalla relativa crisi morfologica. Da queste ricava infatti soprattutto i motivi che l'hanno portata a basarsi su una presunta autonomia dell'arte. E li riconduce a un evento storico particolare, seguito, appunto, alla dispersione delle *Kunstkammer*. Vale a dire, la nascita del museo. E con questo, della *coscienza estetica*.

La struttura dinamica della storia naturale delle forme rende anche conto di ciò. Per Bredekamp, la catena dei suoi elementi si spezza qui sul punto della scultura antica: è con lo studio delle sculture antiche di Winckelmann che la storia dell'arte prende la strada dell'autonomia dell'arte. In Winckelmann però, se l'arte non è più in relazione alla natura, mantiene ancora un legame con la dimensione politica. Questo è dato dalla separazione tra arti libere e meccaniche: il valore politico dell'arte non è che la testimonianza di quella libertà a cui la bellezza rimanda, ma la cui unione, a conferma del fatto che la nostalgia dell'antico sia un sentimento fondamentale, non è ormai che un ideale impossibile da raggiungere.

Nella *Storia dell'arte nell'antichità*, Winckelmann aveva fondato le proprie analisi sulla descrizione degli aspetti formali delle opere d'arte, secondo dei criteri stilistici che rimandavano però a valori solamente estetici. Limitando solo all'arte quello sguardo sulle forme tipico delle *Kunstkammer*. In questo modo, quello sguardo veniva indebolito e l'arte veniva isolata, mentre nello stesso momento la coscienza estetica si faceva avanti e le altre conoscenze si specializzavano.

La storia naturale delle forme di Bredekamp, se oppone a questa tradizione quella in cui resisteva lo sguardo iniziato dalle *Kunstkammer*, rimette allora al centro la storia dell'arte per una vera e propria ricomposizione del sapere. Ne ristabilisce a fondamento l'ambito del visibile. E affida alla morfologia,

oltre a sé stessa, il compito di restituire allo sguardo quel potere che l'aveva già realizzata.

È da questa prospettiva che la cultura visuale diventa oggi il tema principale per recuperare il discorso della morfologia.

4.6. Teoria degli atti iconici

La storia dell'arte di Bredekamp conclude nell'obiettivo di restituire uno sguardo all'altezza di quel potere delle immagini che aveva posto a suo fondamento. E oltre la storia dell'arte, devono quindi essere discusse quelle condizioni che permettono di riconoscerlo. È quanto Bredekamp si propone di fare con la «teoria degli atti iconici»³⁴. Il cui tema principale, appunto, è quello del carattere performativo delle immagini.

Questa teoria non riguarda però una definizione essenziale delle immagini, né propone di giustificare il loro potere con una qualche tesi specifica sulla loro natura. Il carattere performativo delle immagini, per Bredekamp, è del tutto storico.

Piuttosto, con la teoria degli atti iconici si tratta di disporre delle condizioni di possibilità degli effetti del potere delle immagini e della tipologia di quei comportamenti che ne conseguono. In questo modo, l'osservatore è incluso nella questione del loro potere. E d'altra parte, gli atti iconici possono essere impiegati per guidare la stessa indagine storica sulle immagini, oppure, per estenderla sugli osservatori e il loro contesto³⁵.

34 Bredekamp, H. (2015). *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina

35 In questo senso Bredekamp affronta, a partire dall'atto iconico schematico di cui diremo, la figura di Carlo Magno e l'utilizzo che fa del suo corpo in funzione politica. Cfr. Bredekamp, H.

Da questo punto di vista, la teoria degli atti iconici si può definire come una *fenomenologia* che descrive il comportamento dei soggetti in relazione alle immagini ma a partire dalle stesse immagini come condizioni di possibilità dell'azione. Vale a dire, lo descrive come la conseguenza di un'attività che appartiene dal principio alle immagini e all'incontro con queste.

Per Bredekamp, le condizioni fondamentali di questa fenomenologia sono le diverse modalità della relazione tra corpo e immagine. La teoria degli atti iconici, infatti, si completa idealmente in quella della *Verkörperung*³⁶: cioè, nell'idea che ogni significato cominci dalla percezione della configurazione plastica del mondo, si realizzi soltanto quando prende corpo, e finisca nella espressione che è mediata dal nostro corpo vivo. Era questo il progetto che Bredekamp condivideva con John Michael Krois, rimasto interrotto a causa della scomparsa di quest'ultimo, ma lasciando già traccia nella stessa teoria degli atti iconici. I primi due tipi di atto iconico sono infatti dedicati proprio al corpo. Mentre il terzo, invece, riguarda un termine che è per noi decisivo: quello della forma.

Brekdekamp descrive allora tre tipi fondamentali di atto iconico: *l'atto iconico schematico*, *l'atto iconico sostitutivo*, e *l'atto iconico intrinseco*. Se i primi due atti iconici si scambiano i termini a seconda della posizione che il corpo occupa nel suo rapporto reciproco con le immagini, determinando effetti di segno diverso, il terzo atto iconico invece li giustifica entrambi sul

(2014). *Der schwimmende Souverän. Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers. Eine Studie zum schematischen Bildakt*. Klaus Wagenbach.

36 A proposito, cfr. Bredekamp, H. & Krois, J.M. (2011)(A cu. di) *Sehen und Handeln*. Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung, Walter de Gruyter.; Krois, J.M. (2011), *Bildkörper und Körperschema*, Bredekamp, H. & Lauschke, M. (A cu. Di). Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung, Walter de Gruyter. Bredekamp, H., Lauschke, M., Artega, A. (2012)(A cu. Di). *Bodies in Action and Symbolic Forms*, Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung, Walter de Gruyter. Tutti questi volumi fanno parte della stessa collana "Actus et Imago" che doveva pubblicare gli esiti del progetto comune con John Michael Krois.

piano della forma dell'immagine, come stessa condizione di possibilità per potere definire il loro potere.

L'atto iconico schematico riguarda la capacità dell'immagine di simulare la vita di un corpo e quella del corpo di farsi immagine. La fenomenologia che lo descrive segue una doppia direzione: dal corpo all'immagine, quando un movimento del corpo è arrestato nella sua messa in posa in modo che la vita si dia in immagine e il corpo ottenga perciò uno schema a norma della sua espressione e un valore esemplare. E dall'immagine al corpo, quando quello schema viene riprodotto nell'immagine in modo da imitare la vita e ottenere con ciò l'impressione di potersi muovere e agire da sé. L'effetto principale del potere dell'immagine, secondo l'atto iconico intrinseco, è allora il fatto di potere passare con continuità dall'immagine al corpo o viceversa e potere insieme trasferire dall'una all'altro il valore della vita. Ma per Bredekamp, con questo passaggio salta anche il confine tra arte e vita, come tra organico e inorganico: ciò che è organico può essere incluso nell'ambito dell'arte e la vita può sviluppare in sé la funzione artistica, mentre ciò che è inorganico non può più essere ridotto a materia inerte e passiva, e rivela un'intrinseca capacità di agire che mette in questione lo stesso concetto di vita.

L'atto iconico sostitutivo, invece, si dà quando quella distanza che è ancora presente tra corpo e immagine, dovuta al movimento da un termine all'altro, viene rimossa in favore della loro sostituzione reciproca. Corpo e immagine diventano in questo modo termini equivalenti e interscambiabili. Il primo è trattato come il secondo e finiscono per valere l'uno come l'altro. Ma simile sostituzione, per Bredekamp, rimanda sempre a una decisione che di norma è di tipo politico: quando un corpo diventa immagine può funzionare come simbolo a garanzia della legittimità del potere, mentre quando l'immagine diventa corpo può rinegoziare questa legittimità agitando conflitti simbolici e subendo violenze in sua vece. L'atto iconico sostitutivo, per i suoi risvolti politici, appella secondo Bredekamp a una vera e propria presa di coscienza

iconica: alla consapevolezza della necessità di porre una distanza critica tra il nostro corpo e le immagini con cui interagiamo.

L'atto iconico intrinseco abbandona infine il piano della fenomenologia dei comportamenti per scoprire il punto dove l'immagine esibisce da sé e in ciò che le è proprio il suo potere fondamentale. Il punto a partire dal quale sono possibili gli effetti finora descritti perché è dove si rivela la stessa immagine e il modo in cui si dà a vedere. È la forma.

Bredenkamp, su questo livello, non descrive più però le conseguenze del loro potere. Ma descrive invece come il potere delle immagini è stato pensato in relazione alla forma. Quanto propone è allora una vera e propria tradizione che fa capo alla riflessione sul carattere performativo delle immagini. E che proprio nella particolare attenzione al ruolo della forma ha la sua principale linea interpretativa.

In questo modo, Bredenkamp non riflette solamente sulle radici della storia dell'arte, quelle della morfologia – dove questa attenzione si è fatta perfino metodo –, ma mette a tema il rapporto stesso tra immagini e morfologia. E nell'atto iconico intrinseco lascia che sia l'immagine a chiedere: cosa vuole dire pensare le immagini da una prospettiva morfologica?

5. Morfologia e immagini

5.1. Dalla storia dell'arte di Bredekamp alla morfologia

L'immagine è «una camera delle meraviglie del pensiero, che rende disponibile nel suo ordine di esperienza la varietà del mondo»³⁷. È questa la tesi di Olaf Breidbach, con cui intende esprimere tanto il senso complessivo del lavoro di Bredekamp quanto il significato delle immagini. Le due cose, secondo Breidbach, vanno del resto insieme: il merito di Bredekamp è stato infatti quello di rivelare nel suo metodo la natura delle immagini. Questa la coglie là dove scopre la densità culturale e lo spessore storico della struttura dei suoi rimandi. Scrive ancora Breidbach a commento di Bredekamp:

Für ihn, der immer wieder [...] auf die Macht der Bilder hinweist, die in einer medial geprägten Kultur nicht nur repräsentieren, sondern selbst Inhalte formieren, ist das Bild nicht einfach ein Kommunikationsmittel. Bilder haben für ihn eine Geschichte. Sie entstehen als Kondensationen einer Vielfalt von bildeigenen Verweisstrukturen, die zu großen Teilen nur bedingt explizit sind, und die genau dadurch, dass sie auf solch bildeigene, begrifflich nur näherungsweise gefasste Traditionen zurückgreifen, diese Bilder so wirkmächtig machen. Entzaubert werden kann diese Macht der Bilder nur von dem, der die in ihnen verborgenen Folien möglicher Anspielungen, die mit den Bildern gesetzten Trends, die in ihnen markierten Stagen eines *Sich Verfügbar Machens* von Realität auseinanderzusetzen vermag. Dabei zeigt sich, dass die Referenzstrukturen der Bilder, in denen sie ihre Bedeutung gewinnen, nicht auf ein Nebeneinander von

37 Breidbach, O. (2007). *Sehen Wissen: Bemerkungen zu Horst Bredekamps Konzept einer historischen Bildwissenschaft*. In "Philosophische Randschau". 54(1). 88

Wirkschichtungen, auf neurobiologisch zu decodierende Emotionen oder auf bestimmte evolutionäre Atavismen zu reduzieren sind. [...]

Demgegenüber ist für Bredekamp die Bildwelt ein Raum möglicher Erfahrungsassoziationen. [...] eine Kunstkammer der Bilder, die er dann auch als solche zu entschlüsseln sucht, um so auch den oberflächigen Umgang mit Bildern als eine nur bemäntelte Schau des Kulturellen zu enttarnen. [...]

Dabei begreift er Bilder nicht einfach als fixierte visuelle Stimulationen, sondern als kulturell gewachsene und Kultur disponierende Größen. Bilder zeigen eine eigene Verweisstruktur, in der sie sich auf andere Bilder und Wahrnehmungsmuster beziehen, die dann zwar explizit gemacht werden können, in ihrem Verweis selbst aber schon den Raum der uns möglichen Anschauungen ausrichten. Dies führt dann nicht zu einer Ikonographie im klassischen Sinne, in der Bildmuster decodierbar und in ihrer explizit künstlerischen Präsentation beschrieben werden³⁸.

Le immagini sono la stessa struttura di rimandi che si compone sotto lo sguardo attento dello storico. Rimandano in sé oltre sé stesse, alla cultura che le ha prodotte, ai contenuti che vi ha creato e non soltanto rappresentato, alle esperienze che ha associato, e alla rete di riferimenti che ha costruito e in cui ha reso la realtà disponibile alla percezione. Ma a tutto ciò rimandano attraverso altre immagini, rivelando una tradizione e uno stile, e palesando i modelli in cui la cultura orienta la propria percezione nella sua storia. Ogni immagine è contenuta in questa storia e insieme la contiene. Fa parte di una sequenza di immagini a cui si riferisce dal suo interno e che definisce in tal modo il suo significato.

Inoltre, l'immagine non è determinata in sé stessa e non si riferisce mai solo a sé stessa. I suoi riferimenti non sono né arbitrari e imposti dall'esterno né dipendono da una grammatica. La sua struttura non è quindi semplicemente formale, e in questo senso, l'immagine non è un segno. Ma non è nemmeno

38 Breidbach, O. (2007). Op. Cit. 86-87

un semplice strumento di comunicazione, il cui valore possa essere ridotto alle funzioni che svolge, o misurato – magari con i mezzi più avanzati delle neuroscienze – in relazione agli effetti su chi le percepisce.

In questa definizione delle immagini, possibile a partire dalla lettura dei lavori di Bredekamp, Breidbach vede anzitutto scongiurato il rischio di intendere l'immagine come parte dell'alfabeto di un linguaggio inedito, una invenzione senza precedenti di oggi, le cui regole e funzioni noi dovremmo ancora imparare a usare. Ma questo rischio non sta tanto nello spostamento della definizione di immagine su aspetti che in realtà le sarebbero esterni e accidentali quanto nello svuotamento di significato dovuto a una rimozione del passato. Per Breidbach, l'immagine dispone infatti di una semantica del tutto specifica che dipende dalla storia e quindi dall'esperienza accumulate nei suoi rimandi, e che deve essere di volta in volta decifrata da un metodo storico. Un metodo, per l'appunto, come quello di Bredekamp.

Un simile rischio, secondo Breidbach, è corso precisamente da una proposta di *Bildwissenschaft* che escluda la storia dell'arte dalla propria prospettiva, e dal *Pictorial Turn* quando confonde la novità del dibattito con una specie di presentismo³⁹. In questo modo, il merito che Breidbach ha riconosciuto al metodo di Bredekamp si colloca nel medesimo contesto in cui quest'ultimo ha difeso la radice morfologica della storia dell'arte⁴⁰. Ma è proprio a questo carattere morfologico del suo metodo che Breidbach guarda. La dimensione storica delle immagini va infatti riportata al corretto intendimento di quella formale: il loro significato si capisce a pieno solo se, da una parte, la forma non è concepita come una funzione astratta ma in

39 Breidbach, O. (2007). Op. Cit. 93

40 «Für ihn gibt es denn auch nicht die Beliebigkeit einer Bildwissenschaft, die in den Bildern nur noch die Buchstaben einer neuen Sprache sieht, die zu buchstabieren wir dann neu zu lernen hätten. Horst Bredekamp sieht in diesen Bildern eine Erfahrungsvielfalt verdichtet, die zu entziffern ist, um über die vermeintliche Bedeutung des Bildzeichens hinaus auf die eigentliche Nachricht der Bilder vorzustößen». Breidbach, O. (2007). Op. Cit. 86-87.

relazione a un contenuto culturale, quindi, quando la si descrive nel suo aspetto per riconoscere come questo contenuto si rende percepibile, la si ricostruisce nel suo processo per capire come si è determinato, e infine, la si compara per disporre la serie di associazioni che una cultura ha disposto. Dall'altra, se non è pensata come grandezza fissa e autonoma, ma dinamica e relazionale, e dunque, se il dato sensibile della forma non è ridotto a un semplice stimolo e la sua percezione non è invece ridotta alla semplice reazione. Vale a dire, se la sua percezione non è pensata come un fatto naturale, ma come ciò in cui la cultura, proprio nella forma, scopre di potere riferire sé stessa a un oggetto.

Per Breidbach, da questa prospettiva, la struttura di rimandi cui corrisponde il significato delle immagini e che si rivela al metodo di Bredekamp si fonda sulla referenza minima della forma: l'immagine è sempre almeno immagine *di* un pensiero, ma non nel senso della sua illustrazione, bensì in quello del suo possesso, e cioè dell'ottenimento – da parte dello stesso pensiero e nella stessa forma dell'immagine – di uno spazio di possibilità per sé ma esterno e differente da sé, dove non è determinato da ciò che gli è proprio, ossia dal concetto, ma dall'associazione a ciò che gli è altro. Le immagini, in questo senso, interessano in quanto «Notiz des Intellektes, die in dem Moment des Abbildens gewonnene Materialität, die sich an sich selbst entlässt und so einen eigenen [...] zu beschreibenden Assoziationsraum aufspannt»⁴¹. È così che Breidbach giustifica l'interesse di Bredekamp per gli schizzi a margine dei testi scientifici. E in questi termini commenta le sue analisi a riguardo:

Die Randnotiz expliziert das Problem, an dem sich das begriffliche Denken abarbeitet. Sie zeigt, inwieweit dieses Denken sich dabei aus Anschauungen bestimmt, die es sich selbst dann explizit macht und so begreifbar werden lässt.

41 *Id.* 87

Das, was der Autor solcher graphischer Kurznotizen mit ihnen macht, sei selbst in seinen ihm zugänglichen Assoziationsraum von Erfahrungen zu setzen, um dann mit dieser Sonde in den ihm verfügbaren Accessoires von Assoziationen die Begriffe zu fischen, die seine erahnte Idee konturieren, findet Bredekamps Interesse. [...] So gewinnt sich in der Analyse der Zuordnungen im Bildnerischen ein Zugang zu einer eigenen Bild-Bedeutung. Darüber hinaus findet das Bild im Denken seinen eigenen, nicht nur vorübergehenden Ort. Das Bild ist das Modell des in der ihm eigenen Tradition Möglichen. [...]

Eine Seite der Bilder ist deren interne Geschichte. Das Bild interessiert so als Notiz und Kondensat eines sich an und mit ihm entfaltenden Gedankens. Bredekamp wies auf, dass auch für die Entfaltung solch einer Ideenskizze das Bild und die Bildgeschichte zureichen, um zu verstehen, was sich im Bild konturierte. Und er zeigt zweitens, dass dieses Bild eine Art von physiognomischer Studie einer noch nicht geborenen Idee erlaubt und dass sich so zugleich aufweist, was es bedeutet, wenn Bilder assoziiert und in Anschauungen gedacht wird. [...] Diese innere Seite ist aber nur die eine Seite des Anschauens der Bilder, die ja meist nicht versteckt in den eigenen Notizen verbleiben, sondern ganz umgekehrt genutzt werden, um die Notationen der eigenen Gedanken einzubinden und vorzuzeigen⁴².

Per Breidbach, ciò che Bredekamp trova in quegli schizzi a margine, e a cui il suo metodo doveva perciò necessariamente rivolgersi dato il suo carattere morfologico, è allora la stessa ragione fondamentale per cui l'immagine ha un significato: la genesi di un pensiero.

Dalla prospettiva di Breidbach, a partire dalla sua interpretazione del lavoro di Bredekamp, la questione dell'immagine da cui noi eravamo partiti diventa ora quella di un pensiero per immagini. Un pensiero che è già valido mentre si articola nella forma dell'immagine e solo in un secondo momento

42 Breidbach, O. (2007). Op. cit. 87-90

disponibile al concetto⁴³. E che, quando si rivela all'aspetto morfologico del metodo, porta a interrogare la stessa morfologia come possibilità di pensare per immagini

5.2. La vita delle immagini

Per intendere come la morfologia sia essenzialmente un sapere delle immagini, occorre tornare a quell'esempio del vivente per le immagini che abbiamo incontrato con Mitchell e prendere sul serio la questione della vita delle immagini. In primo luogo, questo non significa ricavare dalla biologia una definizione di organismo e applicarla in qualche modo alle immagini. Come infatti sostiene Mitchell, invece «che permettere a dei testi di biologia di imporci che cosa significhi pensare alle immagini in quanto cose viventi, faremmo meglio a iniziare dal nostro normale modo di parlare di immagini come se fossero animate»⁴⁴. Quella del vivente, in questi termini, sarebbe in realtà un'analogia utile principalmente per pensare le immagini per ciò che ci riguarda e ciò che ci interessa di loro. Vale a dire, secondo il nostro punto di vista.

Se tuttavia il significato delle immagini è la genesi del nostro pensiero nelle immagini, il nostro punto di vista è da collocare al loro interno. L'immagine è il nostro punto di vista. E ciò significa che la loro vita è in realtà la nostra. La questione della vita delle immagini, presa sul serio, vuole dire in questo senso abbandonare il piano metaforico, e trovare attraverso di loro la logica

43 Breidbach, O. & Vercellone, F. (2010). Op. cit.

44 Mitchell, W.J.T (2009). *Che cosa vogliono le immagini*. In Pinotti, A. & Somaini, A. (A cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Op. cit. 124.

di quel vivente che agisce e conosce per mezzo delle immagini. Non è allora il punto di partenza di una strategia retorica ma quello di una mossa a tutti gli effetti teorica. E di una teoria, però, che non implica più pensare soltanto in presenza o di fronte ma anche dentro l'immagine⁴⁵.

D'altra parte, se il loro significato fondamentale non è deciso dalle funzioni comunicative che noi assegniamo a loro, questa logica non è una particolare capacità simbolica, mimetica, oppure denotativa del vivente, ma è la stessa determinazione della sua esperienza. E la vita delle immagini è allora, detto altrimenti, l'esperienza che facciamo con loro⁴⁶.

La nostra conoscenza delle immagini comincia perciò là dove siamo affetti da un'immagine, perché ci scopriamo implicati in prima persona e ci vediamo sia osservare che essere osservati⁴⁷. Vediamo come nelle immagini scegliamo, organizziamo, e rendiamo significativo ciò che più ci interessa. Riconosciamo questo nostro interesse e come viene definito. E tutto ciò non lo facciamo con delle funzioni e delle strutture cognitive astratte e generali, ma per mezzo della nostra sensibilità e di singolari processi formativi⁴⁸.

In questo modo, l'esperienza che noi facciamo con loro è più precisamente un'*esperienza estetica*⁴⁹. Vale a dire, un'esperienza che, inizialmente aperta e indeterminata, non è determinata nell'applicazione di una legge generale, ma in un processo singolare, che, mentre si svolge, determina insieme i suoi modi e le sue regole⁵⁰.

Da questa prospettiva, quando incontriamo un'immagine, il modo in cui noi determiniamo l'esperienza di quella singola immagine è nello stesso tempo

45 Breidbach, O. & Vercellone, F. (2010). Op. cit. 107

46 Macaluso, E. M. (2021). Op. Cit. 202.

47 *Id.* 207

48 *Id.* 204

49 *Id.* 216

50 Questa descrizione dell'esperienza estetica rimanda alla teoria della formatività di Pareyson, in cui il fare estetico è «quel tale fare, che mentre fa, inventa il modo di fare». Cfr. Pareyson, L. (1988). *Estetica. Teoria della formatività*. Mursia. 59

il modo in cui determiniamo l'esperienza delle immagini in generale. Senza perciò fare riferimento a una certa regola astratta, ma rimandando alla storia del nostro rapporto con loro.

È questo il tema dell'*esemplarità* dell'immagine, dove si rivela, nello stesso tempo, il loro rapporto essenziale con la morfologia⁵¹. Lo spiega bene Enza Maria Macaluso:

In che senso le immagini [...] hanno carattere esemplare? Per rispondere a questa domanda è necessario un approccio che [...] sia in grado di integrare osservazioni filosofiche tratte dall'indagine morfologica della natura. Esemplarità e vitalità dell'immagine si legano in una prospettiva che procede ben oltre il problema della referenza semantica, ponendo in gioco anche [...] associazioni significative, interpretazioni e dimensioni emotive. Nel processo [...] dell'immagine, l'esperienza con l'immagine è l'esperienza con un esempio dell'immaginario. Ciò vuol dire che non possiamo accedere al significato delle immagini senza considerare interi sistemi di ordinamento della realtà e della memoria a cui si riferiscono [...]. La funzione esemplare delle immagini [...] risiede non tanto nella concretizzazione di un concetto generale, ma nella capacità di riorganizzare il materiale di un immaginario collettivo, costituito da un insieme di simboli e di immagini del passato, nella forma concreta di una singolarità. [...]⁵².

[A]lla luce dell'analisi morfologica, l'esemplarità dell'immagine [...] rivela nella mutevolezza delle sue trasformazioni l'inesauribilità del processo nel quale si compie in fieri la sua configurazione. Il concetto di esemplarità [...] dipende direttamente dalle caratteristiche di un dato momento storico [...] e dalla particolarità dell'esperienza individuale in cui l'esempio assume un certo significato. L'esperienza con l'immagine, non potendo essere fissata in maniera definitiva, ha bisogno di essere interpretata secondo un modello dinamico di trasformazione che tenga conto dell'ambiente e delle relazioni in cui si inserisce. La morfologia ci fornisce uno di questi modelli⁵³.

51 Macaluso, E. M. (2021). Op. Cit. 216.

52 Macaluso, E. M. (2021). Op. Cit. 203

53 *Id.* 216

Le immagini sono perciò una parte costitutiva della nostra esperienza naturale e da loro passa una riconsiderazione delle sue condizioni. Ma nella misura in cui la palesano o la trasformano, la logica delle immagini – intesa come vita delle immagini – è pertanto quella della manifestazione e della determinazione attraverso questa manifestazione delle forme viventi⁵⁴. Sia dell'interno delle nostre espressioni sia dell'esterno delle espressioni delle altre forme viventi. La conoscenza delle immagini è quindi una conoscenza della natura.

Ma è esattamente da questa prospettiva che la morfologia si presenta come un modello per comprendere le immagini: in quanto è il tentativo di rendere la conoscenza della natura accessibile e determinata nella stessa esperienza delle immagini. Quando affida infatti la propria conoscenza alle immagini, la morfologia lascia che sia il modo in cui sono determinate a determinare la natura. E le immagini della natura sono dunque la nostra esperienza della natura, mentre l'esperienza della natura è la stessa natura. Oppure, il che è lo stesso, la natura è la nostra esperienza attraverso le immagini.

La morfologia, quando pensa alle immagini come una determinazione della natura, le pensa insieme come vera e propria forma di sapere, il cui oggetto è in definitiva proprio la nostra esperienza. E nella maniera in cui le rimanda all'esperienza, nel doppio aspetto di metodo e di contenuto in cui le intende, siccome sono sia il modo in cui conosce sia ciò che conosce, la morfologia è un modello per comprendere le immagini perché pensa per immagini.

54 «Die Bildlogik in ihrer Abstammung vom natürlichen Sein, das sich in der Vision erschließt, präsentiert sich in dieser Perspektive als eine Logik der lebenden Formen». Cfr. Vercellone, F. (2010). *Morphologie. Eine Philosophische Perspektive?* in Gentili, C. & Nielsen, C. (A cu. Di). *Der Tod Gottes und die Wissenschaft: Zur Wissenschaftskritik Nietzsches*. De Gruyter. 307

5.3. La «scienza intuitiva» di Goethe

La morfologia può essere pensata in questo senso per via della natura esemplare delle immagini, e perciò in virtù del carattere estetico della nostra esperienza con loro. Allo stesso modo, come prospettiva scientifica, lo può essere giacché appartiene dal principio alla tradizione dell'estetica, sino dal tentativo di Goethe di fondarla⁵⁵.

Nella morfologia di Goethe c'è infatti un «intento di completare il progetto critico kantiano e di rintracciare un certo ragionare della percezione»⁵⁶. Ma per riuscirci, Goethe capovolge in realtà la prospettiva di Kant: se la natura è la nostra esperienza, e se vi partecipiamo dall'interno, accedendo alla sua conoscenza con l'immagine, non si tratta di gettare un ponte tra il soggetto e l'oggetto⁵⁷, di riferire il concetto a un'intuizione o riempire un'intuizione, ma di prendere la direzione contraria e partire dall'oggetto per ritrovare già in questo la sua intuizione.

55 Sull'origine e il significato della morfologia di Goethe, accessibili in lingua italiana, sono fondamentali soprattutto le monografie di Francesco Moiso e Paola Giacomoni. Cfr. Moiso, F. (2024) *Goethe tra arte e scienza*. Rosenberg&Sellier; Giacomoni, P. (1993). *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia del vivente in J.W. Goethe*. Guida. Cfr. anche le collettanee: Giorello, G. & Grieco, A. (1998). (A cu. Di). *Goethe scienziato*. Einaudi; Lacchin, G. (2007). (A cu. Di). *Goethe: evoluzione e forma*. Herrenhaus; Engelhardt, D. Frigo, G.F.; Simili, R.; Vercellone, F. (2005). (A cu. Di). *Arte, scienza e natura in Goethe*. Trauben. Rispetto a quanto segue nell'argomentazione, per ciò che riguarda l'estetica di Goethe in generale si veda il lavoro di Pareyson, cfr. Pareyson, L. (2000). *Problemi dell'estetica II. Storia*. Mursia; Pareyson, L. (2003). *Estetica dell'idealismo tedesco III. Goethe e Schelling*. Mursia. Mentre, per il rapporto tra Goethe e Kant, rimane insuperato i saggi di Cassirer. Cfr. Cassirer, E. (1999 [1991]) *Goethe e la filosofia kantiana*, in *Rousseau, Kant, Goethe*. Donzelli. Si veda anche, specialmente in riferimento alla questione dell'intuizione, Mensch, J. (2011). *Intuition and nature in Kant and Goethe*. In "European Journal of Philosophy", 19(3), 431-453; Förster, E. (2011). *Die Methodologie des intuitiven Verstandes*, cap. 11, in *Die 25 Jahre der Philosophie. Eine Systematische Rekonstruktion*. Klostermann. 253-276. Infine, i saggi di Goethe che compongono il progetto della morfologia sono raccolti in Goethe, J.W. (2013). *Morfologia*. Voll. 2. Targia, G. (A c. Di). Nino Aragno

56 Macaluso, E. M. (2021). Op. Cit. 206

57 Questione che Goethe tratta anche nelle sue opere letterarie. Si veda a proposito la lettura del suo *Märchen* in Breithaupt, F. (2000). *Jenseits der Bilder. Goethes Politik der Wahrnehmung*. Rombach.

Goethe ammette ciò che Kant aveva invece escluso: l'intelletto archetipico, di cui Kant parlava nella *Critica del Giudizio* come di un'ipotesi esplicativa, ritenendolo impossibile per l'intelletto, che è essenzialmente discorsivo, ma che idealmente gli permetterebbe di passare dall'universale al particolare e dall'intero alle parti, Goethe lo rivendica come metodo di osservazione per singoli oggetti naturali e quindi come modello della conoscenza sensibile⁵⁸. Per Goethe, infatti, nella cosa singola si trova la sua idea generale e quella di natura, che non sono perciò un concetto, e non sono precedenti, superiori, o esterne alla cosa⁵⁹. Questa idea, e perciò la possibilità di trovare in ciò che di singolare è percepito il generale, è data all'*intuizione*. E in questi termini, la morfologia di Goethe fa sua la definizione di «scienza intuitiva»⁶⁰: non è per deduzione o induzione che deve essere colta un'idea, non è appunto una questione di concetti oppure di astrazione dal dato empirico, ma si tratta dei fenomeni stessi, della possibilità di un accesso diretto e dall'interno, e della possibilità di corrispondere alla nostra conoscenza. Ciò che, per l'appunto, è proprio l'intuizione a potere garantire.

Quando Goethe accoglie come unica definizione efficace del proprio pensiero quella di un «pensiero oggettivo»⁶¹ non fa che ammettere tutto ciò, e soprattutto il ruolo decisivo dell'intuizione per il suo metodo.

58 Goethe, J.W. (1820). *Anschauende Urteilskraft*. In *Naturwissenschaftliche Schriften I. Schriften zur Wissenschaftslehre*. Berliner Ausgabe, 23 / Züricher Ausgabe, 16. 877-879

59 Goethe, J.W. (1785), *Studie Nach Spinoza*. In *Naturwissenschaftliche Schriften I*. Berliner Ausgabe, 23 / Züricher Ausgabe, 16. 841-844

60 Goethe riprende Spinoza, eppure, in qualche modo, capovolge anche la sua prospettiva nella misura in cui intende partire dalla percezione della cosa singola e non dall'idea. Cfr. Goethe (1785). *Studie Nach Spinoza*. Op. Cit.

61 Goethe, J.W. (1832). *Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort*. In *Naturwissenschaftliche Schriften I. Schriften zur Wissenschaftslehre*. Berliner Ausgabe, 23 / Züricher Ausgabe, 16. 879-883. Si vedano, sebbene si rifacciano a due posizioni rispettivamente diverse, la prima in riferimento alla filosofia antica e la seconda alla filosofia classica tedesca, i lavori di Berning e Geulen. Cfr. Berning V. (2018). *Objektives Formgesetz und Symbolisation des Lebendigen. Goethe als Philosoph: eine Annäherung*. Königshausen&Neumann; Geulen E., (2019). *Morphologie und gegenständliches Denken*. In "Goethe Yearbook". 26/1. 3-15

Ma dalla prospettiva di un simile «pensiero oggettivo», i fenomeni risultano indeterminati per quanto riguarda la teoria e determinati rispetto invece alla loro osservazione⁶². Consapevole infatti dei limiti della nostra conoscenza, – in linea qui con la lezione di Kant, il cui criticismo ha assorbito in maniera del tutto originale ⁶³ – per cui noi non disponiamo della cosa in sé ma solo del fenomeno, Goethe afferma questo principio come condizione necessaria dell'idea, ma sposta sullo stesso piano dell'oggetto ciò che può determinare il rapporto essenziale dell'idea alla nostra conoscenza. E ritiene che ciò che in questo modo può determinare è la percezione. L'idea dell'oggetto si trova allora proprio nella percezione, e cioè là dove, allo stesso modo, diventa il fenomeno che conosciamo. Questa non è però una determinazione imposta dalla struttura della nostra conoscenza ma appartiene piuttosto alla struttura dello stesso oggetto. È una sua determinazione.

Se però la nostra conoscenza è limitata, l'idea non è percepibile e non si dà nel fenomeno in modo immediato. L'intuizione non è allora un'impressione o un semplice colpo d'occhio sull'oggetto. Riguarda, invece, il nostro punto di vista e come si debba determinare perché corrisponda all'oggetto e riveli

62 Non sorprende, a questo proposito, che Hegel rimprovererà a Goethe di avere formulato una teoria rimasta negativa, indeterminata, e quantitativa. Non deve però sorprendere nemmeno che, per questo, quella di Goethe non è a tutti gli effetti una teoria. Nello momento in cui ripensa la nozione di forma – e forse, addirittura, più in direzione contraria – Goethe ripensa infatti anche cosa debba essere una teoria, perlomeno nei confronti della natura. E lo fa nei termini della visione. In questo senso, la teoria della natura di Goethe diventa la considerazione metodologica delle possibilità della osservazione di cogliere e comprendere la forma, e diventa la scoperta del suo carattere riflessivo e della capacità di corrispondere e partecipare al medesimo movimento della forma. Si presenta, in definitiva, come un «pensiero oggettivo» nella misura in cui aderisce alla cosa stessa, si promette anzitutto di descriverla così com'è, e si basa sulla sua esperienza diretta. Ma a questo proposito, nella misura in cui spetta allo sguardo il compito di dare un valore positivo alla forma, si potrebbe anche definire come un «pensiero visuale». Una definizione che riprende i termini di Paul Klee, pienamente addentro la tradizione della morfologia. Su Hegel e Goethe cfr. Verra, V. (1992). *Dialettica contro metamorfosi*. In *Lettture hegeliane*. Il Mulino. 99-112. Mentre, in riferimento a un proseguimento di Goethe in quella tradizione morfologica che permette di pensare a un pensiero visuale, specie per i suoi effetti sulle riflessioni sull'arte, cfr. Lichtenstern, C. (2017). *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes: Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys* (Vol. 1). Walter de Gruyter

63 Goethe, J.W. (1820). *Einwirkung der neuern Philosophie*. In *Naturwissenschaftliche Schriften I. Schriften zur Wissenschaftslehre*. Berliner Ausgabe, 23 / Züricher Ausgabe, 16. 873-877

la sua idea come fenomeno⁶⁴. È un processo, una pazienza costruzione, che dipende dall'esercizio costante e dalla «educazione dell'occhio»⁶⁵.

Per Goethe, l'intuizione è il modo in cui dobbiamo organizzare, disporre, e porre in relazione tutte le nostre osservazioni sugli effetti e sulla variazione degli aspetti dell'oggetto, sui suoi rapporti di prossimità o di lontananza con altri oggetti, oppure sulla loro somiglianza e sulla loro differenza, affinché quell'oggetto si presenti al nostro punto di vista nella massima ricchezza di dettagli e come un fenomeno unico e continuo, in grado di valere come una definizione dell'oggetto senza dovere ricorrere a congetture o a ipotesi, e in grado di rivelare, nello stesso momento, il limite della nostra conoscenza e perciò la validità della percezione⁶⁶. È un certo lavoro della percezione sulla stessa percezione, la possibilità di figurarsi un'osservazione e trovare nella sua regola quel fenomeno in cui riconoscere l'idea dell'oggetto⁶⁷. Tutto ciò è anche quanto Goethe intende con la sua nozione di esperimento⁶⁸. Ma con questa, risulta allora chiaro che, per Goethe, nell'intuizione la cosa singola non è più tale ma è una conoscenza generale, e cioè una legge della natura:

64 Si è discusso molto, a proposito, di una eventuale prospettiva pre-fenomenologica di Goethe. A riguardo, cfr. almeno Paci, E. (1997). *Frammenti da una lettura fenomenologica di Goethe*. In "aut-aut" (277-278). 4-19; Heinemann, F. (1934). *Goethe's Phenomenological method*. In "Philosophy", 9(33), 67-81

65 J. W. Goethe (1981). *Werke*. 11. Hamburger Ausgabe, Beek. 128, 167, 354, 369, 370, 371, 398, 415.

66 Goethe, J.W. (1798). *Erfahrung und Wissenschaft*. In *Naturwissenschaftliche Schriften I. Schriften zur Wissenschaftslehre*. Berliner Ausgabe, 23 / Züricher Ausgabe, 16. 869-871

67 Goethe racconta che l'idea della metamorfosi delle piante, prima ancora che gli fosse chiara, era passata attraverso una serie di intuizioni sensibili e si era poi sviluppata in rapporto a queste. Cfr. Goethe, J.W. (1832). *Bedeutende Fördernis*. Op. Cit. Con ciò intende, da una parte, che le sue idee e il suo metodo dipendono dall'oggetto percepito, dall'altra, che la percezione non è la loro semplice impressione, ma la stessa riflessione che si sviluppa sulla loro osservazione. La stessa idea di Urpflanz, quella di pianta originaria, nello sviluppo del pensiero di Goethe passerà sempre di più dall'avere un carattere ontologico ad averne uno ideale e metodologico. Cfr. Goethe, J.W. (1817). *Geschichte meines botanischen Studiums*. In *Naturwissenschaftliche Schriften II. Botanik*. Berliner Ausgabe 24 / Züricher Ausgabe, 17. 62-84. Da questa prospettiva, è stato decisivo anche l'incontro con Schiller. Cfr. Goethe, J.W. (1817). *Glückliches Ereignis*. In *Naturwissenschaftliche Schriften I. Schriften zur Wissenschaftslehre*. Berliner Ausgabe, 23 / Züricher Ausgabe, 16. 864-869

68 Goethe, J.W. (1798, 1823). *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*. In *Naturwissenschaftliche Schriften I. Schriften zur Wissenschaftslehre*. Berliner Ausgabe, 23 / Züricher Ausgabe, 16, 844-855.

è il «fenomeno originario»⁶⁹, il «*Prägnanter Punkt*»⁷⁰ da cui si sviluppa un «pensiero pregnante, [...] che contiene già in sé la totalità di quello che ne potrà seguire» dell'esperienza e della comprensione dell'oggetto⁷¹.

Come nota Costazza, un simile pensiero corrisponde per molti aspetti alle intenzioni con cui Baumgarten ha fondato l'estetica: si tratta, infatti, di una conoscenza che ha a che fare con un perfezionamento della percezione, che si sviluppa in estensione e nella ricchezza dei dettagli di un oggetto, che non mira alla distinzione o alla chiarezza del concetto, e trova invece nella vaghezza della sensibilità la sua validità, guadagnando, in questa vaghezza, la sua vitalità e quella del suo oggetto⁷².

Ma è per questa vitalità, in questa radice estetica, che la morfologia diventa «un metodo [...] di rintracciare un'immagine generale»⁷³ e perciò «la chiave per comprendere la natura esemplare dell'immagine ed il suo costituirsi in riferimento ad una ragione non pura, bensì incarnata e declinata in rapporto alla sensibilità e alla storia»⁷⁴.

69 Goethe definisce in questo modo il fenomeno originario: «Das was wir in der Erfahrung gewahr werden, sind meistens nur Fälle, welche sich mit einiger Aufmerksamkeit unter allgemeine empirische Rubriken bringen lassen. Diese subordiniren sich abermals unter wissenschaftliche Rubriken, welche weiter hinaus deuten wobei uns gewisse unerläßliche Bedingungen des Erscheinenden näher bekannt werden. Von nun an fügt sich alles nach und nach unter höhere Regeln und Gesetze, die sich aber nicht durch Worte und Hypothesen dem Verstande, sondern gleichfalls durch Phänomene dem Anschauen offenbaren. Wir nennen sie Urphänomene, weil nichts in der Erscheinung über ihnen liegt, sie aber dagegen völlig geeignet sind, daß man Stufenweise, wie wir vorhin hinaufgestiegen, von ihnen herab bis zu dem gemeinsten Falle der täglichen Erfahrung niedersteigen kann». Goethe, J.W. (1810). *Zur Farbenlehre*. I. Cotta, 1810. 67. A proposito del concetto di «Urphänomen» in relazione alla prospettiva estetica di Goethe, cfr. Steigerwald, J. (2002). *Goethe's morphology: Urphänomene and aesthetic appraisal*. In "Journal of the History of Biology". 35(2). 291-328.

70 Goethe, J.W. (1832) *Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort*. Op. Cit. 882

71 Costazza, A. (2007). *Alla ricerca dell'"essentia formalis" in "rebus sinbularibus": il metodo scientifico di Goethe tra "scientia intuitiva" e contemplazione estetica*. In Lacchin, G.(2007). (A cu. Di). Op. Cit. 46

72 Costazza, A. (2007). Op. Cit. 46-50

73 Macaluso, E. M. (2021). 208

74 *Ibid.*

5.4. Filosofia dell'intuizione

Nella possibilità di interrogare il modo in cui la morfologia pensa per immagini, passando per il progetto iniziale di Goethe, si trova l'opportunità di dare anche una definizione di immagine. E di darla esattamente nel senso della stessa forma di sapere che la morfologia descrive.

Si tratta, a tal proposito, di come ponga il modello di immagine nella natura, lo rimandi all'esperienza estetica, e ne garantisca l'accesso con l'intuizione: nell'immagine si offre una struttura che presenta quella della natura, ma che riconosciamo come nostra e dunque su cui possiamo agire e di cui possiamo rendere conto di come opera. La natura si scopre, in questo senso, come una nostra conoscenza messa fuori di noi ma che possiamo tuttavia determinare, con l'intuizione, dall'interno.

In questi termini, la morfologia deve allora passare dall'essere una filosofia della natura all'essere una *filosofia dell'intuizione*, seguendo, d'altronde, la stessa intenzione della «scienza intuitiva» di Goethe. Più esattamente, deve essere un modo di determinare l'intuizione: una *logica*, che rintraccia la sua grammatica nella struttura formale dell'immagine, della *forma*, che intende invece come lo spazio a cui appartiene⁷⁵. Da questa prospettiva, l'immagine è ciò che determina l'intuizione, la quale, a sua volta, non è affatto un dato originario, bensì il derivato di quella sua struttura.

Come definire dunque l'immagine dalla prospettiva della morfologia come filosofia dell'intuizione? Per rispondere, occorre tornare a Breidbach

75 «[...] handelt es sich [...] um eine Morpho-logik, eine Logik, welche die Anschauung in der vielschichtigen Struktur des Bildes als komplexe Struktur ausdrückt. Es ist andererseits eine Morpho-logik, insofern es sich um eine Logik der Zugehörigkeit zu jener Anschauung handelt, die nun in dem Status anerkannt wird, der ihr zukommt, nämlich als ‚Derivat‘ des Bildes und nicht mehr als ursprünglich Gegebenes». Vercellone, F. (2010). *Morphologie. Eine Philosophische Perspektive?* Op. Cit. 309

e al progetto, condiviso con Federico Vercellone, di «ristabilire quel *logos* che l'immagine aveva perduto nel corso dei tempi, [...] in un cammino che ci conduce ben oltre la separazione dei *logoi*, quello dell'immagine e quello discorsivo [...]»⁷⁶.

Per loro, da questo punto di vista, con l'immagine non si ha più a che fare né con un oggetto da contemplare né con la diversa struttura di uno speciale fenomeno iconico⁷⁷. Sono messe fuori gioco, sin da subito, sia la coscienza estetica sia anche una semplice psicologia della forma⁷⁸.

L'immagine presuppone infatti tutto un altro sapere. È tutto un altro sapere: originario, autonomo, attivo⁷⁹. Ha «una identità operativa: essa configura la nostra visione del mondo e delle cose»⁸⁰. È qualcosa in cui agiamo e che ci riguarda da vicino. E la sua natura, come scrivono Breidbach e Vercellone, sta

in seiner assoziativen Eigenschaft, die es uns ermöglicht, nicht nur Elemente der Realität, sondern auch ganze Ordnungssysteme (sowohl subjektive als auch objektive) unseres Gedächtnisses zu erfassen und wiederum erinnernd zu integrieren. So wird unsere Art der Interaktion mit der Realität für uns transparenter. Das Bild als Objekt ist schlicht die Oberfläche, über die es die ihm zugrunde liegenden Prozesse und Abläufe ausstellt. Wenn ich ein Bild begreifen will, muss ich es als Ergebnis eines Prozesses verstehen, das heißt, ich muss in der Lage sein, den Prozess der Verdichtung und Strukturierung zu erfassen, als etwas, das durch das Bild ansprechbar gemacht wurde⁸¹.

76 Vercellone, F. (2021) *L'archetipo cieco*. Rosenberg&Sellier. 115-116

77 Per Hornuff questo era il rischio in cui incorreva il concetto di differenza iconica di Boehm, che faceva dell'immagine un fenomeno assoluto. Hornuff, D. (2019). Op. Cit. 49-58

78 Breidbach insiste molto su questo punto per una corretta interpretazione della morfologia di Goethe, che, significativamente, è riportata al fatto di poterla intendere come una teoria estetica nel senso di una radicale dottrina dell'esperienza. Ciò che, come vedremo dopo, sarà la stessa direzione dell'estetica di Breidbach. Cfr. Breidbach, O., (2011). *Goethes Naturverständnis*. Op. Cit. 34

79 Breidbach, O. & Vercellone, F. (2022). *Aussichten der Morphologie. Eine bildtheoretische Reflexion*. In Müller, R. et Al. Op Cit. 132

80 Breidbach, O. & Vercellone, F. (2010). Op Cit. 2

81 Breidbach, O. & Vercellone, F. (2022). Op Cit. 131

L'immagine è un processo con cui il nostro rapporto con la realtà ci risulta più chiaro perché, nella realtà stessa, diventa trasparente il modo in cui, attraverso la memoria e meccanismi di associazione, noi organizziamo e strutturiamo la nostra esperienza. Quando l'immagine è invece una cosa, un oggetto, non fa che fermare per un attimo e rendere oggettivo un simile processo.

Per Breidbach e Vercellone, questo significa che le immagini sono in primo luogo un modello e uno strumento della percezione⁸². Non nel senso di uno schema di ciò che è visibile ma in quello di una struttura profonda che riesce a emergere in superficie e in tal modo si determina in virtù del fatto di darsi a vedere. È questa la lezione principale della morfologia di Goethe⁸³. Quello che le immagini garantiscono, questo processo di visualizzazione cui fanno a capo, è perciò ben diverso da un semplice vedere⁸⁴. È una determinazione della struttura della nostra memoria e dello spazio delle nostre associazioni. Mentre la percezione è dove si rivelano e quindi si determinano. Per questo non abbiamo a che fare con la struttura di un fenomeno specifico, perché è in generale il nostro rapporto con la realtà a essere in gioco nelle immagini. Da questo punto di vista, comprendere le immagini significa pensare la loro struttura formale e visibile come ciò in cui quella profonda si è determinata. La sua forma si ribalta in questo modo nel contenuto. Perciò, comprenderle significa capire cosa si è reso disponibile nell'immagine, quale contesto ha

82 «Das Bild ist eine leibhaftige und exemplarische Objektivierung, es stellt eine semantische Verdichtung dar, in der die geltenden Wahrnehmungsmodelle selbst die zu ihnen gehörende Perspektive formen. Die Bilder bieten sich vor diesem Hintergrund als konkrete kulturelle Wahrnehmungsinstrumente an [...]». Cfr. Breidbach, O. & Vercellone, F. (2022). Op Cit. 140

83 Vercellone, F. (2010). Op. Cit. 306-308.

84 «Dabei ist es notwendig, zwischen Sehen und Sichtbarkeit zu unterscheiden. Sichtbarkeit ist ein Anlass oder Auftakt zum Sehen und setzt das Bild als Medium voraus, das Phänomene ausdrückt, die auf sprachlicher Ebene sekundär kommuniziert werden können. Man kann berechtigterweise davon ausgehen, dass diese Sichtbarkeit von Dispositionen geleitet wird und somit das Bild selbst als Dokument einer bestimmten präfigurativen Konfiguration des Sichtbaren interpretiert werden kann». Cfr. Breidbach, O. & Vercellone, F. (2022). Op. Cit. 141

reso accessibile, quali esperienze ha accumulato, e quale serie di riferimenti ha organizzato⁸⁵. Significa cioè, come abbiamo detto, la sua storia.

È appunto l'organizzazione della nostra memoria ciò che si riconosce nelle immagini e ciò che nello stesso momento permette di riconoscerle. Soltanto da una sorta di archivio di nostri riferimenti possiamo diventare consapevoli del loro significato. E soltanto dalla nostra intenzione di mettere ordine alla serie di associazioni possiamo intendere il loro contenuto, che è esattamente questa intenzione come preferenza, interesse, e gusto. Ovvero, come nostro stile e identità culturale⁸⁶.

Questa identità è una disposizione interna della nostra percezione che nelle immagini equivale alla propria esposizione. Per questo, come l'archivio che la rende possibile, la storia dell'arte ha un valore epistemologico e culturale fondamentale⁸⁷. E permette perciò di passare alla questione di cosa significa pensare per immagini: definire la nostra identità mentre lasciamo emergere in superficie il nostro rapporto con la realtà⁸⁸.

Per Breidbach e Vercellone, pensare le immagini da un punto di vista morfologico vuole dire pensare come la nostra identità e la nostra realtà vi prendano forma insieme. È esattamente in questo senso che definiscono le immagini come delle strutture di co-apparizione dell'oggetto e del soggetto,

85 « [...] wir eignen sie uns an und legen sie zusammen mit bzw. in einem Netz von Ideen und Assoziationen ab. Wenn wir verstehen wollen, was wir aus diesen Bildern machen, wie wir uns von ihnen leiten lassen, wie wir uns in ihnen ausdrücken, ist es notwendig, sie nicht allein visuell als Bilder zu verstehen. Wir müssen auch wissen, in welchem strukturellen Kontext sie zu lesen sind. Wir müssen die Ordnungen und Serien erfassen, in der sich diese Bilder darbieten. Genauso müssen wir die Ordnung erfassen, in der wir über die Bilder verfügen können und in der wir sie in unserem anschaulichen Universum auffinden». Cfr. Breidbach, O. & Vercellone, F. (2022). Op. Cit. 130

85 *Ibid.*

86 Breidbach, O. & Vercellone, F. (2022). Op. Cit. 142

87 *Ibid.*

88 *Ibid.*

in cui un termine non può essere pensato indipendentemente dall'altro, e in cui non è possibile separare il piano della natura da quello della cultura⁸⁹.

Nell'immagine, alla presa di forma esterna, quella dell'oggetto, corrisponde una presa di forma interna, quella del soggetto, che appartiene dal principio a questa struttura. Mentre, d'altra parte, la loro corrispondenza non precede l'immagine ma la segue. È il carattere performativo delle immagini: quando prendono forma, generano un riconoscimento che è valido e oggettivo. Una oggettività che non è però passività. Non è infatti un dato della coscienza o un oggetto del sapere concettuale. E nemmeno è indipendente dal soggetto o è qualcosa di altro dalla sua razionalità che non ha nessun diritto sulla sua conoscenza⁹⁰. È il riconoscimento del soggetto sul piano dell'oggetto e nel suo riferimento all'oggetto stesso: nelle immagini, il soggetto trova in sé la determinazione dell'oggetto come una sua determinazione, mentre, fuori di sé, trova la sua conoscenza dell'oggetto come una conoscenza oggettiva di sé.

In questo senso, il carattere performativo delle immagini è allora un potere trasformativo dell'esterno all'interno e viceversa. Ma si tratta allora, ripresa sul livello della definizione di immagine, della legge principale della stessa morfologia: è la *metamorfosi*, formulata da Goethe per esprimere i principi fondamentali della trasformazione delle forme, della necessità che hanno di

89 «Es handelt sich um Strukturen von Natur-Kultur, die es uns nicht ermöglichen, eine Verdoppelung der Subjekt-Objekt- und Mensch-Natur-Ebenen zu erkennen, da keine der beiden unabhängig von der wesentlichen Ko-Erscheinung des Anderen denkbar ist. Es handelt sich also um Strukturen der Ko-Erscheinung, die als solche die Möglichkeit von natürlicher und kultureller Individuation überwinden, symbolisch verstanden als Orientierung und Erfüllung» Cfr. Breidbach, O. & Vercellone, F. (2022). Op. Cit. 144

90 «Insofern das Bild Ergebnis einer Objektivierung seitens des Subjekts ist, lässt es sich als bloß Angesehenes in gewisser Weise auf rationale Mechanismen zurückzuführen; es wird eine Gegebenheit des Bewusstseins, das Gegenstand der begrifflichen Erkenntnis ist. Dies ist die erste Seite seines ‚Passiv-Seins‘. Wenn das Bild sich dagegen in seiner Unabhängigkeit vom Subjekt darstellt, dann wird es als das Andere der Vernunft und folglich in einer anderen Dimension der Passivität gesehen, der des Residualen, dessen, was nicht mehr aktiv ist, weil es in der Gegenwart seine alten Rechte eingebüßt hat». Cfr. Vercellone, F. (2010). Op. Cit. 305

manifestarsi, e della rivelazione nel loro apparire del nostro sapere⁹¹. E da lui già pensata, non può essere un caso, come la chiave per ogni segno della natura⁹².

Da questa prospettiva, se l'immagine è metamorfosi, allora dispone di una logica della forma che è la stessa descritta dalla morfologia. E che, in questo senso, nei termini impiegati da Breidbach e Vercellone, va intesa come una sequenza che mette in movimento e coglie in un unico sviluppo e in un solo momento le variazioni, come unità che permette di compararle e di trovare la loro identità senza cancellare le differenze, e dunque, come una struttura di riduzione della complessità che permette di comunicare il suo contenuto il più efficacemente possibile⁹³.

Ma è a questo punto che Breidbach e Vercellone pensano le immagini come intuizione. Per muovere da un piano oggettivo a uno soggettivo della logica della forma. E per collocare le immagini proprio in questo passaggio. D'altra parte, ciò è reso necessario dal loro carattere performativo: se infatti l'oggettività è il riconoscimento di un soggetto in un oggetto, e se sono una trasformazione dell'esterno all'interno, dove la presa di forma dell'oggetto corrisponde a quella del soggetto, allora il piano oggettivo della logica della

91 «Morphologie ruht auf der Überzeugung daß alles was sei sich auch andeuten und zeigen müsse. Von den ersten physischen und chemischen Elementen an, bis zur geistigen Äußerung des Menschen lassen wir diesen Grundsatz gelten. Wir wenden uns gleich zu dem was Gestalt hat. Das unorganische, das vegetative, das animale, das menschliche deutet sich alles selbst an, es erscheint als das was es ist unserm äußern, unserem Sinn. Die Gestalt ist ein bewegliches, einwerdendes, einvergehendes. Gestaltlehre ist Verwandlungslehre». Goethe, J.W. (1820). *Fragmente zur vergleichenden Anatomie. Gestalt und Typus. Morphologie*. In *Naturwissenschaftliche Schriften II*. Berliner Ausgabe, 24 / Züricher Ausgabe, 17. 415

92 «Die Lehre der Metamorphose ist der Schlüssel zu allen Zeichen der Natur». Goethe, J.W. (1820). *Fragmente zur vergleichenden Anatomie*. Op. Cit. 415

93 Vercellone, F. (2007). *La forma come struttura comunicativa*. In Lacchin, G. (A cu. Di). Op. Cit. 66-72. A proposito, cfr. anche Vercellone, F. (2011). *Le ragioni della forma*. Mimesis e in particolare il cap. 2. *Forma come comunicazione. Da Goethe a Carus* e 3. *Goethe, Schelling e la malinconia della natura*.

forma non è in realtà che quello soggettivo del riferimento all'oggetto come determinazione del soggetto.

La logica della forma diventa attraverso le immagini quella di una peculiare forma di sapere. Un sapere che rispetto alla razionalità mantiene un residuo del riferimento dell'oggetto e scopre nell'immagine un eccesso che lo riesce invece a esprimere. E che non si dà perciò nel concetto ma nell'intuizione, definita, a questo proposito, come «der objektivierte Überschuss eines über den Begriff hinausgehenden Wissens, nämlich des Bildes»⁹⁴. Ovvero, come ciò che realizza un vero e proprio *sapere pre-discorsivo*.

È in questo senso che Breidbach e Vercellone definiscono l'intuizione. Per passare cioè dall'immagine al sapere che realizza. E per rendere a sua volta accessibile questo sapere nell'immagine. Facendo così della morfologia la sua logica.

Per Breidbach e Vercellone, l'intuizione è allora il sapere in cui il soggetto genera un riferimento all'immagine perché una sua determinazione diventi oggettiva. Detto altrimenti, è il sapere che riconosce come sua realtà quella dell'immagine, e nella sua struttura, che può descrivere morfologicamente, determina la struttura profonda del soggetto. Ma se è quella della memoria, il riferimento dell'intuizione all'immagine è precisamente un'anticipazione di qualcosa che deve ancora venire attraverso la ripetizione di ciò che è già avvenuto, una sequenza di determinazioni che deve avere esito in un certo ordine, e quindi, una *pre-visione* o un *pre-sentimento* che orienta la nostra esperienza⁹⁵. Ma in questo modo, l'immagine è posta prima dell'intuizione e pone da sé il suo riferimento⁹⁶. E in quanto ricerca di quell'immagine che ha determinato la nostra intuizione, come dinamica di attesa e conferma, il

94 Breidbach, O. & Vercellone, F. (2022). Op. Cit. 143

95 Breidbach, O. & Vercellone, F. (2010). Op Cit

96 Breidbach, O. & Vercellone, F. (2010). Op Cit

suo sapere muove dall'indeterminato per ritornare successivamente alla sua determinazione.

In un simile movimento – proprio nel senso di Baumgarten a cui abbiamo accennato prima – si rivela perciò come un sapere del tutto estetico. Mentre, d'altra parte, nella misura in cui dipende dalla struttura dell'immagine e vi riconosce insieme la propria, è allora mediato e auto-riflessivo. Ma in questi termini, se l'intuizione realizza il sapere pre-discorsivo, questo non esclude il concetto e ne è anzi la necessaria integrazione. Per Breidbach e Vercellone è solamente in questo senso, d'altronde, che è possibile ristabilire il *logos* dell'immagine. E pensare per immagini non significa quindi rinunciare alla razionalità, ma scoprire, tutto al contrario, da dove comincia.

Per Breidbach e Vercellone, l'intuizione ha quindi a che fare con una fondamentale unità della nostra conoscenza. Quando l'intuizione trova che la sua immagine l'anticipa e pone da sé il suo riferimento, scopre che il suo significato la precede e ha origine nel nostro rapporto con la realtà. Mentre quando trova la relazione tra le sue immagini, e trova, allo stesso modo, che qualcosa emerge dallo sfondo, riconosce questo riferimento piuttosto che il nulla e scopre che è la nostra intenzione e il nostro interesse⁹⁷. Scopre, cioè, che il suo sapere è implicato dal principio in questo rapporto, che riguarda il fatto che possiamo riconoscere la realtà perché vi riconosciamo noi stessi, e che il suo significato può essere determinato e comunicato prima di ogni differenza di linguaggio e di ogni distinzione del concetto.

L'unità della nostra conoscenza cui l'intuizione rimanda non è quindi quella di un sapere che è comune e universale nel senso di un nuovo esperanto⁹⁸. Per questo la pretesa di universalità forte della *Bildwissenschaft*, per quanto abbia in un certo senso intravisto questa unità dietro le immagini, oppure il

⁹⁷ Vercellone, F. (2010). Op. Cit. 313

⁹⁸ *Id.*

desiderio di intenderla come un linguaggio inedito, non sono corretti. Ma è quella del sapere pre-discorsivo come un vero e proprio *sensus communis*, come il fondamento della nostra razionalità e il terreno comune della nostra esigenza comunicativa⁹⁹.

Come senso comune, nella misura in cui quello che rivela siamo soprattutto noi stessi e il nostro riferimento nella realtà, è in primo luogo un senso di appartenenza e appropriazione. È il riconoscimento di ciò cui apparteniamo perché abbiamo fatto nostro e quindi vi ci siamo ritrovati. Di quello sfondo da cui ciò che vediamo emergere è la nostra identità, e in questo senso, del contesto in cui ci inseriamo e dell'ambiente in cui agiamo.

Ma questa è la natura. La natura come *nostra* natura, e quindi, come cultura. La morfologia pensa allora le immagini anche nei termini del suo passaggio dalla filosofia della natura a quella dell'intuizione: le immagini sono a tutti gli effetti, come abbiamo visto, un sapere della natura, perché questo sapere è una «Selbstbelichtung der Natur [...], eine Natur, die sich ausdrückt, sich „illustriert“, indem sie sich selbst eine Form gibt, sich selbst sichtbar macht»¹⁰⁰. E nelle immagini, l'auto-riflessività della natura diventa allora un riconoscimento della cultura.

99 «[...] [d]er antizipatorische Charakter des Bildes als „in eine Form gebracht“ macht uns seine heuristischen und erkenntnistheoretischen (und zugleich ontologischen) Merkmale bewusst, die es zu einem weiteren konstituierenden Element der Idee einer einheitlichen Wissenschaft machen, die den prädiskursiven Bereich als *sensus communis* beachtet und ihre Teilhabe an diesem zunächst ungeahnten Hintergrund erkennt und auf dieser Grundlage ihre Verantwortlichkeit garantiert». Cfr. Breidbach, O. & Vercellone, F. (2022). Op. Cit. 144-145

100 Breidbach, O. & Vercellone, F. (2022). Op. Cit. 143.

5.5. Verso un'etica metabolica delle immagini

Con le immagini, quindi, noi diamo un significato a ciò che è nostro, attribuiamo dei valori a ciò che ci appartiene, allestiamo il nostro ambiente, lo scopriamo comune e condiviso, e infine vi assumiamo la nostra identità¹⁰¹. Ma in questi termini, il sapere pre-discorsivo riguarda, prima ancora di una scienza delle immagini, la possibilità di quell'etica delle immagini a cui già abbiamo fatto riferimento, e proprio per via dello stesso riconoscimento del valore estetico delle immagini come valore culturale, per cui, inoltre, si era difeso il ruolo della storia dell'arte come *Bildwissenschaft*.¹⁰²

In questo senso, le immagini sono allora un dispositivo etico prima ancora che epistemologico¹⁰³. Sono i «contesti di vita in cui veniamo a contatto con il mondo e impariamo a conoscerci»¹⁰⁴, i «paesaggi inconsci»¹⁰⁵ della nostra esistenza, che, quando vi facciamo attenzione, rivolgendoci loro come a un «*tu* dialogico»¹⁰⁶ cui chiedere chi siamo, ci rivelano dei «modelli di vita»¹⁰⁷ e dei «modelli di comportamento»¹⁰⁸ in cui ci riconosciamo e impariamo che la questione dell'identità è connessa con «quella dell'eredità

101 Breidbach, O. & Vercellone, F. (2010). Op Cit.

102 A proposito dei temi relativi alla questione dell'etica dell'immagine, cfr. Tenti, G. (2020). *Ethics of Image*. In Vercellone, F. & Tedesco, S. (A c. Di). (2022) *Glossary of Morphology*. Op. Cit. 753-756

103 « [L]e immagini prima di essere un dispositivo epistemologico sono un dispositivo etico: offrono il contesto naturale di abitazione, il primo luogo in cui abitiamo, ovvero ci riconosciamo in quanto tessuto comune e in quanto individui. Offre lo sfondo naturale. La natura non è un dato originario, ma proprio questo primo contesto di appropriamento, riconoscimento, e abitabilità». Cfr. Martinengo, A. (2010). *Recensione a Olaf Breidbach e Federico Vercellone, Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, in "Lessico di Etica pubblica", 2. 97-98

104 Vercellone, F. (2017). Op. Cit. 117

105 *Ibid.*

106 Vercellone, F. (2017). Op. Cit. 118

107 *Ibid.*

108 *Ibid.*

culturale, [e] con quella della memoria e dei suoi paradigmi che producono modelli di identificazione»¹⁰⁹.

Come scrive Vercellone, «parlare di etica dell'immagine significa articolare il discorso sia al livello del genitivo soggettivo che di quello oggettivo»¹¹⁰ e significa «innanzitutto e sempre più chiederci con quali immagini vogliamo vivere. E con quali invece non tendiamo a condividere il tempo della nostra esistenza»¹¹¹.

Peraltro, se alla base di tutto ciò il riconoscimento di noi nell'immagine è una *appropriazione*, cioè il riconoscimento del nostro riferimento alla realtà attraverso ciò che abbiamo fatto nostro, dove scopriamo che il nostro sapere appartiene dal principio alla natura; e se tutto questo dipende, in definitiva, dalla loro trasformazione dell'esterno nell'interno, allora lo scambio con le immagini in cui ne va della nostra identità è una *assimilazione* della nostra natura e passa necessariamente da ciò che più le è prossimo, dal corpo¹¹².

La *metamorfosi* propria delle immagini, quando decide della nostra identità, è allora *incorporazione* (Verkörperung). È questa, d'altronde, la lezione sia di Belting che di Bredekamp. Ma precisamente qui si deve radicare l'etica delle immagini.

Un'etica, come sostiene Vercellone con una metaforica che rimanda proprio al corpo e alla sua assimilazione, che si deve per questo definire *metabolica*:

- Si tratt[a] di andare in direzione di un'etica metabolica che significherebbe: a)
quali immagini sono compatibili con le bio-culture che esse stessa hanno prodotto;
b) quali immagini siano in grado di creare comunità nuove in grado di realizzare

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² È per questa ragione che Vercellone prosegue la questione in uno studio dedicato al tema del tatuaggio, in cui mette in evidenza il consumo simbolico dell'identità caratteristico dei nostri tempi e realizzato appunto nell'incorporazione delle immagini. A proposito, cfr. Vercellone, F. (2023). *Filosofia del Tatuaggio*. Bollati&Boringhieri.

quel *melting pot* simbolico senza del quale le nostre culture andranno incontro a un naufragio e che pure stentano a creare.

Si tratta dunque di andare in direzione di un' "etica metabolica" che vada oltre la relazione disgiuntiva tra la norma e la vita. Ogni immagine deriva così da una scelta, e invita a una scelta che riguarda la nostra identità; e ogni scelta ricade per altro verso sulla comunità di accoglienza e produce una modificazione profonda del corpo di coloro che la fanno propria¹¹³.

Se le implicazioni di una simile etica metabolica, a detta dello stesso Vercellone, sono ancora lontane dal venire sviluppate, le sue premesse, in realtà, sembrano realizzate da Breidbach. Ma come critica a una conoscenza per immagini. E quindi, come un invito alla presa di consapevolezza di cosa voglia dire pensare per immagini. Parlare di etica metabolica, in effetti, ha senso solo quando sia fondata su questa base.

Pensare per immagini, come già visto, vuole dire ottenere una conoscenza oggettiva della realtà, in cui, tuttavia, nello stesso momento, si riconosce la nostra identità e l'unità della nostra conoscenza. Per arrivare a un'etica delle immagini, pertanto, bisogna prima farsi carico della responsabilità di questa conoscenza. E chiedersi in che senso è oggettiva, cosa implica la sua unità, e se tutto ciò significa, in qualche modo, che il riconoscimento della nostra identità sia normativo. Solamente a questo punto, infatti, sarebbe possibile garantire, con la sua validità, anche la necessità di un approccio etico.

In Breidbach, questo corrisponde a una critica della conoscenza scientifica e delle sue immagini. Era la scienza, del resto, che normava la loro validità nel sistema della cultura, separandola per questo in due e proseguendo così il destino della coscienza estetica.

Ma era la scoperta di un passaggio continuo tra arte e scienza che rivelava il carattere normativo nel valore estetico, e rivelava, in un simile valore, il

113 Vercellone, F. (2017). Op. Cit. 119-120

modo corretto di conoscere le immagini. Gli studi di Bredekamp rivolti alle immagini scientifiche lo hanno già dimostrato, e per questo Breidbach le ha ritenute la porta di accesso alla possibilità di pensare per immagini.

Breidbach porta perciò la sua critica in direzione di una teoria dell'estetico a fondamento della conoscenza scientifica. E il tema di un'etica metabolica delle immagini deve allora essere preceduto da quello della loro correttezza epistemologica.

Se le immagini sono un dispositivo etico prima ancora che epistemologico, esse sono, in realtà, prima ancora un dispositivo estetico. E a questo punto, ci si deve allora rivolgere all'estetica di Breidbach.

6. L'estetica di Breidbach

6.1. Storia della scienza e storia dell'osservazione

Il primo obiettivo dell'estetica di Breidbach è quello di comprendere il significato di una storia dell'osservazione a partire dalla pretesa della sua oggettività e della relativa certezza dell'esperienza da parte della scienza¹¹⁴. Non si tratta di una teoria della scienza oppure di un'epistemologia storica, né della semplice storia dell'osservazione scientifica. Ma come afferma lui stesso: «Es geht hier um die Bedeutung der Geschichte des Beobachtens für eine Wissenschaftsgeschichte und nicht [...] eine Wissenschaftsgeschichte des Beobachtens»¹¹⁵.

La scienza è oggetto del suo interesse per via di un presunto primato della conoscenza che si assicurerebbe non perché costruisce delle teorie efficaci e valide, ma perché, proprio in virtù dell'osservazione, avrebbe un accesso diretto, immediato e oggettivo alla realtà. Perché, in sostanza, realizzerebbe nell'osservazione l'ideale della certezza e oggettività della conoscenza¹¹⁶.

La scienza garantirebbe la propria validità in virtù di un riferimento diretto alla realtà, ottenuto senza nulla che le sia estraneo, a partire dalla parzialità dei punti di vista dei soggetti, e otterrebbe per questo la certezza del proprio sapere¹¹⁷. Ma in questo modo, per Breidbach, la scienza non dimostra la sua oggettività e la presuppone soltanto¹¹⁸.

114 Breidbach O. (2005) *Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung*, Wilhelm Fink

115 *Id.* 15

116 *Id.* 39

117 *Id.* 19

118 *Id.* 20

Se questo avviene è per una ragione storica e culturale: è per la volontà, da collocarsi nel XIX secolo, di definire e di legittimare un ambito, quello delle scienze naturali, contraddistinto dal metodo induttivo e analitico, e pertanto distinto da quello filosofico. E, di conseguenza, per l'intenzione di separare l'esperienza dalla speculazione e con ciò l'oggettività dalla soggettività¹¹⁹. Per Breidbach, questa separazione non è di per sé garantita, ma soprattutto, non appartiene di per sé all'osservazione. È piuttosto una valutazione di un soggetto, sia esso collettivo come quello di una certa comunità scientifica, che è inserito in un momento storico e in un contesto culturale precisi, e che condiziona il medesimo riferimento alla realtà in cui pure pretende di essere oggettiva. Ovvero, appunto, l'osservazione. La sua oggettività non è allora un presunto puro piano dell'esperienza cui rimanderebbe, ma la valutazione che riguarda il suo ruolo nella scienza¹²⁰.

Breidbach considera quindi la scienza come parte di una «Kultur des Wahrnehmens, in der folglich [...] diese Wissenschaft zu beschreiben ist»¹²¹. Da questa prospettiva, nel modo in cui valuta e interviene sull'osservazione, la scienza è una qualificazione della percezione. Ma per intenderla in questi termini, per Breidbach è necessario partire dalla natura indeterminata della percezione e porre solo successivamente qualsiasi distinzione della scienza. Mentre, se ha una cultura e una storia, è

119 Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 42

120 «Die Ebene der Objektivität ist nicht die Ebene der Objekte, es ist die Ebene, in der die Objekte in dem, was sie uns bedeuten, bewertet werden. Diese Bewertung ist nicht unabhängig vom Subjekt, die Bewertung erfolgt für das Subjekt, und auch mit ihm. So bleibt das Subjekt auch einer Wissenschaft von der Natur erhalten, die in der Natur ihren Maßstab findet. Die Naturwissenschaften schließen das Subjekt nicht aus, sie schließen es zumindest mit ein. Sie sind Teil seines Bewertungsgefüges und damit Teil seiner Kultur. Auch die Naturwissenschaften stehen nicht am Ende, sondern in ihrer Geschichte. Sie sind Teil einer Kulturgeschichte. Und diese Geschichte ist auch eine Geschichte der Kultur des Wahrnehmens. Auch das Objektive der Wissenschaften hat seine Geschichte». Cfr. Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 11.

121 *Id.* 186

necessario comprendere che con la percezione non abbiamo a che fare con un meccanismo naturale ma con una forma di sapere. È il sapere pre-discorsivo che abbiamo descritto prima, con la sua fondamentale unità e il riconoscimento oggettivo di un soggetto nella realtà.

Da questa prospettiva, nella percezione non è ancora possibile separare ciò che è percepito da chi percepisce. Vale a dire, non è possibile distinguere in modo assoluto il piano dell'oggetto, cui apparterrebbe il mondo come dato, dal piano del soggetto, cui appartiene invece la teoria sul dato¹²². Il rimando alla percezione non garantisce quindi la distinzione di un ambito oggettivo, proprio della natura perché dà prova diretta e immediata di sé, da un ambito soggettivo, proprio invece della cultura, ma espresso da altri mezzi che non la percezione, dove prendere consapevolezza della parzialità di un pensiero. Non garantisce, in altri termini, le fondamenta della separazione tra scienze naturali e filosofia. Scrive infatti Breidbach:

Nun kann aber nicht einfach in einem vordergründigen Blick auf die Daten der Natur- und [...] der Geisteswissenschaft der Bericht des Naturforschers objektiv und die Beschreibung des Geisteswissenschaftlers subjektiv genannt werden. Ginge dies, wäre es einfach, die Wissenschaftsbereiche von *science* und *humanities* zu trennen. Die Natur wäre dann für den Philosophen ein Problem und für den Naturwissenschaftler nur eine Vorgabe. Er glaubte, daß sich die Natur in dem, was er macht, widerspiegelt. So hätten wir dann einen historisch/Kulturellen von einem schlicht die Welt widerspiegelnden, objektiven Bereich getrennt. Der letztere wäre damit auch nicht an eine kulturelle Entwicklung gebunden, sein Korrektiv wäre nicht die Kultur, in der er formuliert wurde, sondern die Welt, die sich in ihm reflektiert. Damit stünden die Naturwissenschaften dann auch nicht mehr in einer Geschichte. Sie gewännen in dieser Sicht ihre Geltung daraus, daß sie auf die Welt zuzugehen vermögen, ohne ihren Blick durch ein Subjekt verstellt zu sehen. [...] In ihrer Beobachtung tritt dann auch das Subjekt immer mehr

122 Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 159

zurück. Die Geschichte der Naturwissenschaften wäre so als ein sukzessives Ausgrenzen des Subjektes aus dem Tun dieser Wissenschaft, als eine Bewegung dieser Wissenschaft aus der ihre Erkenntnis nur deformierenden Geschichte zu Zeichen. Mit dem Postulat, ihre Objektivität gefunden zu haben, wäre die Geschichte der Naturwissenschaft abgeschlossen. Sie stünde damit außerhalb jeder historisch kulturellen Normierung. Ihre Geschichte wäre damit, daß sie das Subjekt durch das Objekt ersetzt hat, zu Ende¹²³.

Quando la scienza presuppone l'oggettività dell'osservazione, e in tal senso qualifica la percezione, ciò che fa è in realtà sostituire l'oggetto al soggetto, e porre il criterio di validità della sua conoscenza direttamente nella natura, fuori dell'ambito incerto della storia e della cultura. Questo sarebbe soltanto l'ambito della teoria, sottoposta allo sviluppo storico e alla norma culturale, mentre l'osservazione ne sarebbe la conferma o la smentita sempre identica della natura.

Se però nella percezione non può essere presupposta questa oggettività, tra teoria e osservazione non ci può essere una simile contrapposizione. Come sostiene Breidbach, l'osservazione non è infatti esterna o altro dalla teoria, non dipende da una percezione intesa semplicemente come un fatto di sensi che registrano i dati della natura, potendo perciò essere scambiati per questi. D'altra parte, però, non può nemmeno essere ridotta all'aspetto discorsivo della teoria. Non è ciò di cui la teoria dispone dall'interno come possibilità di confermare i suoi concetti con un riferimento diretto alla realtà, come se ciò che è percepito fosse comprensibile solo nella misura in cui viene prima detto¹²⁴.

L'osservazione è teoria. Ma lo è diversamente come la costruzione di quella oggettività in riferimento alla percezione¹²⁵. Come un'intenzione di

123 Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 10

124 *Id.* 135-136

125 *Id.* 169

renderla oggettiva quando la si deve incaricare della teoria¹²⁶. In questo modo, allora, non è la scienza che è oggettiva perché si riferisce alla percezione ma è la percezione che è oggettiva perché vi interviene la scienza. È esattamente in questo senso che Breidbach considera la scienza come qualificazione della percezione.

D'altra parte, se il sapere proprio della percezione è il sapere pre-discorsivo di cui abbiamo parlato, e la sua oggettività era il riconoscimento, sul piano dell'oggetto, di un riferimento del soggetto, allora una simile qualificazione è più precisamente la determinazione di questo riferimento del soggetto. È l'intenzione di rendere oggettivo il soggetto e quindi di dare una norma alla sua identità.

Ma questo è possibile solo a partire dalla sua dimensione storica e culturale, quella, per l'appunto, cui appartiene lo stesso soggetto. Per questa ragione, del resto, la scienza non è esclusa dalla storia, e la sua storia è anche quella dell'osservazione¹²⁷. Questa è però una storia dell'oggettività. Vale a dire, la storia di un valore normativo della cultura che determina il riconoscimento dell'identità del soggetto nella percezione.

Nella scienza, attraverso l'accordo di conoscenze condivise dalla comunità scientifica e la produzione di standard metodologici, l'oggettività si traduce però in inter-soggettività¹²⁸. E in questi termini, il soggetto diventa oggettivo perché il suo punto di vista risulta infine uguale per tutti e tale da mostrare la stessa cosa allo stesso modo¹²⁹. Viene reso immediatamente riconoscibile e trasparente affinché la sua attenzione sia rivolta direttamente agli aspetti da indagare dell'oggetto e non alle condizioni del suo punto di

126 Per articolare il rapporto tra percezione e osservazione, Breidbach distingue tra sensazione (*Perzeption*), percezione (*Wahrnehmung*), osservazione (*Beobachtung*) esperienza (*Erfahrung*), come livelli di grado sempre crescente di riflessività e di complessità o organicità delle relazioni comprese. A questo proposito, cfr. Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 17-18

127 *Id.* 187

128 *Id.* 12

129 *Id.* 24-25

vista. Perciò, ritorna il tema di uno scambio tra oggetto e soggetto e di un rimando diretto alla natura, ma questa volta non più come presupposizione dell'oggettività della percezione, ma come costruzione delle condizioni dell'osservazione. Ciò che la scienza realizza, per l'esattezza, nell'esperimento¹³⁰.

6.2. Estetica come teoria dell'esperimento

Per Breidbach, se bisogna guardare alla storia della scienza per capire il significato della storia dell'osservazione, e quindi, in definitiva, capire in che modo è stato normato il riconoscimento di un soggetto nella percezione, è alla storia degli esperimenti che bisogna guardare. Da questa prospettiva, però, non si deve intendere, come pure solitamente accade, l'osservazione come una parte dell'esperimento, ma, tutto al contrario, l'esperimento come una parte dell'osservazione. E più precisamente, quella in cui la scienza ha costruito i propri oggetti in relazione all'identità dell'osservatore e del suo punto di vista.

In questo senso, sebbene si debba guardare alla storia degli esperimenti, per Breidbach il significato di una storia dell'osservazione non va ridotto a una teoria dell'esperimento, e richiede piuttosto che questa teoria venga fondata sull'estetica¹³¹: sul sapere che è proprio della percezione, e che, rispetto alla

130 «Das Experiment ist aber nun noch nicht Wahrnehmung. Das Experiment ist eine Technik des Wahrnehmens. Das Experiment in seiner apparativen Durchdringung der Realität standardisiert die Handlungen des Erfahrens». Cfr. Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 176

131 «Eine Theorie der Beobachtung kann demnach auch nicht durch eine Theorie des Experimentes ersetzt werden. Die Beobachtung ist nicht einfach nur Teil eines Experimentes. Das Experiment ist vielmehr eine Beobachtung. Sehen – und damit das Beobachten – ist entsprechend umfassend im Rahmen einer Theorie der Ästhetik zu thematisieren. Die

indeterminatezza della realtà, significa nel modo in cui si determina il punto di vista del soggetto attraverso il suo riferimento alla realtà.

È soltanto da questa prospettiva che secondo Breidbach può essere in effetti ammessa una differenza tra scienza e filosofia. Quella della direzione dello sguardo sull'osservatore:

Di[e] Beobachtung des Beobachter, die dieses Tun selbst nicht weiter reflektiert, sondern ihre Qualifizierungen in den Normen einer in der jeweiligen Gruppe akzeptierten Bestimmungsart versteht, ist Naturwissenschaft. Die Wissenschaft, die diesen Beobachter als Beobachter zeichnet und erst einmal vor der Qualifizierung durch die Kenntnisse einer Disziplin in der Perspektive einer sich auf diesen Beobachter selbst richtenden Darstellung sucht, ist Philosophie.

Diese Art einer Wissenschaft, die das Wissen als Objekt nicht in seiner Darstellung des in ihm Gewußten, sondern in der Gewißheit des Wissens zu bestimmen sucht, ist denn nicht so fern von der Bestimmung einer Beobachtung. Die Beobachtung ist ein subjektives Phänomen. Nur in dieser Subjektivität gewinnt sie Gewißheit. Nur in dieser Gewißheit ist die Unmittelbarkeit der Erfahrung einzulösen. Die Unmittelbarkeit des Erfahrens ist die Unmittelbarkeit des Subjekts¹³².

L'oggettività della scienza, la certezza o immediatezza dell'esperienza, non appartengono a ciò che è osservato, al fatto che un oggetto sia direttamente accessibile. Ma appartengono invece a chi osserva. È la certezza che ha di osservare quell'oggetto. E di determinare il suo sapere con questa certezza, in modo tale che l'oggetto sia lo stesso sapere.

Per Breidbach, capire cosa questo voglia dire è il compito della filosofia: se la scienza distoglie lo sguardo dal soggetto per concentrarsi sull'oggetto, lo lascia indeterminato per ritrovare nell'oggetto una certa determinazione, la filosofia deve riportare lo sguardo sul soggetto per capire come il suo punto

Wissenschaften und auch das Experiment sind in solch einer Theorie zu verorten». Cfr. Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 187

132 Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 163-164

di vista è diventato oggettivo, e perciò si è potuto omettere per ritrovare la sua determinazione nell'oggetto. La filosofia, in altri termini, deve riportare una simile determinazione dell'oggetto a quella del soggetto, deve pensarla come riferimento del soggetto, e deve quindi intendere anche la conoscenza scientifica nel senso della «Selbstbeobachtung des Subjektes, das nicht das Erfahren von etwas, sondern das Erfahren selbst analysiert»¹³³, in modo da scoprire in ciò di cui si fa esperienza anche l'esperienza, nell'oggetto anche il soggetto dell'osservazione, e nella natura anche una conoscenza di sé che «ist [...] nicht so fern von einer Beobachtung der Natur, die als Natur nur erfahren werden kann, wenn wir schon um die Natur wissen»¹³⁴, e quindi è il contenuto principale del sapere della percezione nonché il terreno comune a scienza e filosofia:

Es gibt nicht die zwei Welten, zwischen denen das Subjekt zu wählen hat, die der Wissenschaft und die der Philosophie. Es ist dies die eine Welt, in der das Subjekt wirkt und die es zu erfahren gilt. Die Objektivierung des Subjektes kann demnach nicht darin gefunden werden, daß das Bild der Welt aus diesem Subjekt ausbricht. Die Welt ist die Welt des Erfahrenden. Ihre Objektivierung findet sich genau darin, daß sie sich im Subjekt konstituiert. Hier, in der Selbsterfahrung eines Ichs, das sein Wahrnehmen in sich bindet und diese Selbstbestimmung als Außenbestimmung qualifiziert, liegt die Unmittelbarkeit einer Erfahrung, die um ihr Wissen weiß. [...] „Erfahrung haben“ bedeutet nicht, die Welt vom Subjekt zu lösen. „Erfahrung haben“ bedeutet, die Welt in eben diesem Subjekt zu finden. Denken und Erfahrung stehen damit eng zusammen. [...] Welt ist so nicht das dem Subjekt Fremde. Sie ist das dem Subjekt Eigene. In dieser Beziehung auf sich, in seiner in sich stehenden Qualifizierung als Erfahrung differenziert sich jeder Versuch, die Qualität des Wissens der Wissenschaften zu bestimmen. Die Beobachtung gewinnt Geltung, indem sie ihre Qualifizierung findet.¹³⁵

133 Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 163

134 *Id.* 164

135 *Id.* 185

La qualità di una conoscenza dipende allora da come definisce l'esperienza in riferimento al soggetto. In questo sta la necessità di fondare sull'estetica una teoria dell'esperimento. E l'oggettività dell'osservazione nella scienza, per Breidbach, è in questo senso la conoscenza della natura come certezza di sé e immediatezza del sapere del soggetto in relazione alla percezione. Il riferimento esterno all'oggetto, al mondo, non è per questo che un possesso interno del soggetto come qualificazione della percezione, giacché a essere certo e immediato è solo il riferimento del soggetto alla propria conoscenza.

Breidbach sostiene che la realtà non è rappresentata dalla percezione ma è resa disponibile al soggetto a misura delle sue determinazioni¹³⁶. Nella storia della scienza, quindi, non si apprende soltanto l'aspetto formale della certezza e dell'immediatezza della conoscenza, ma anche il suo contenuto: le determinazioni dell'oggetto che sono osservate corrispondono infatti alle determinazioni del soggetto nella misura in cui sono il suo interesse e la sua intenzione. Sono queste che sono rese oggettive dalla scienza. E sono perciò queste a essere rivelate alla filosofia quando rivolge di nuovo lo sguardo al punto di vista del soggetto.

Il mondo oggettivo della scienza, in questo senso, non è allora che il mondo nell'interesse del soggetto¹³⁷. Ma che, prima di questo interesse, resta in sé indeterminato. La sua prima determinazione la ottiene nel riferimento di un soggetto, la cui esperienza di sé come certezza del sapere, quando è riferita ad altro, diventa l'immediatezza del mondo. Ciò che del mondo il soggetto è certo non è però che la sua indeterminatezza. D'altra parte, la certezza di una sua determinazione è certezza di sé, e in questo modo, se il soggetto ne

136 «These ist, das in der Beobachtung die Gegenstände nicht einfach repräsentiert werden. Vielmehr macht sich in der Beobachtung ein Gegenstand dem Subjekt nach dessen Maßgabe, das heisst in dessen Bestimmungen, verfügbar». Cfr. Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 45

137 *Id.* 165-166

è certo, è allora certo della sua determinazione interna come suo riferimento al mondo. Questo è ciò che è accertato nelle osservazioni. Non una qualità del mondo, che rimane, appunto, in sé indeterminato. Ma la determinazione di una qualità della propria conoscenza¹³⁸.

Per Breidbach, se la teoria è una simile determinazione, questo è il modo in cui procede la conoscenza scientifica quando deve rendere un'osservazione oggettiva. La scienza, del resto, non lavora con percezioni o qualità sensibili per sé considerate, ma con delle esperienze che sono già cariche di teoria¹³⁹. È proprio l'esperimento che fa dell'esperienza la teoria mentre si determina nell'oggettività dell'osservazione. E in questo senso, permette di intendere cosa significa per il soggetto tanto fare esperienza quanto avere un mondo. Scrive Breidbach a questo proposito:

Was ist [...] Erfahrung? Wir sehen, registrieren Beobachtungszusammenhänge, die wir nicht nur einfach aufnehmen, sondern in einen Ordnungszusammenhang bringen und damit abrufbar werden lassen. Um dies zu tun, registrieren wir nicht das All der überhaupt möglichen Beobachtungen, wir registrieren etwas, das uns interessant erscheint. [...]. Eine Beobachtung selektiert aus dem Gefüge des Möglichen, sie reduziert das Ganze des uns Erfahrbaren, sie vermittelt die Bilder,

138 «Beobachtungen sind nicht in ihrer Unmittelbarkeit gewiß. Sie sind uns als unmittelbar unbestimmt sicher und insofern auch wieder unsicher. Registriert werden sie nach Maßgabe unserer Kenntnis. Die Sicherheit der Beobachtung ist die Sicherheit unseres Wissens. Das Unmittelbare unserer Beobachtung ist uns nur dadurch sicher, daß wir es auf ein Anderes beziehen. Dieses Andere ist ein Erleben, eine Bestimmung unser selbst, eine Selbstversicherung des sich bei sich findenden Denkens, das sich in dieser Selbstbestimmung in sich selbst findet. Die Unmittelbarkeit einer Beobachtung weist nicht außer das Subjekt; sie offeriert uns nicht eine in sich bestimmte Welt, diese Unmittelbarkeit gründet sich zunächst im Subjekt, das sich in seiner Wahrnehmung bestimmt. Sie findet sich im Selbst-Erleben dieses Subjektes. Erst dadurch, daß sich das Subjekt diese Bestimmung aneignet, wird das Unmittelbare greifbar. Und erst in dieser Bestimmtheit wird es gewiß. Das Unmittelbare ist also immer schon reflektiert, es ist nie die Welt selbst, die uns unmittelbar verfügbar wird. Das Objektive als unmittelbares, nicht durch das Subjekt geprägtes Wissen um ein In-der-Welt-verhaftet-Sein einer Beobachtung ist zunächst nichts als die Erfahrung eines Subjektes: Die Unmittelbarkeit ist eine Eigenbestimmung in der Reaktion dieses Subjektes, die dann als dessen Reaktion auf die Welt interpretiert wird». Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 161-162.

139 *Id.* 160

in denen sie ihr Interesse einfängt. Schon unser Sehen ist derart von Interesse geleitet oder besser gesagt: intentional. [...] ¹⁴⁰

E ancora:

Die Beobachtung trägt Sinn. Sie fügt sich zu einem Ganzen, das über die einzelne Frage hinaus einen Fragenzusammenhang darzustellen erlaubt. Damit haben wir eine Welt, wir haben einen Zusammenhang, in den sich unsere Aussagen finden, der mehr ist als deren bloße Reihung. Aus dieser In-Blicknahme eines Ganzen gewinnt dann auch die Naturwissenschaft ihre Sicherheit. Ihre Aussagen verweisen auf einen Gesamtzusammenhang, der uns in seinen Details vielleicht nur wenig konturiert erscheint, der aber als der Rahmen für die uns möglichen Aussagen als etwas interpretiert wird, das vor dem Subjekt und unbeeinflusst von diesem anzunehmen ist und dieses dann selbst in dessen Einzelbewertungen sichert. Die Beobachtung zeigt sich ausgerichtet auf solch ein Ganzes, das danach eben vor dem Subjekt zu liegen scheint und das wir dann Welt nennen. Demnach können wir davon reden, daß das Subjekt in seinen Beobachtungen aus sich heraus auf ein anderes vor ihm Liegendes hinauszugreifen vermag. Insoweit hat das Subjekt, wenn es seiner Erfahrung von Etwas sicher ist, eine Welt ¹⁴¹.

Breidbach concepisce la conoscenza di un mondo in sé come indeterminata e vaga ¹⁴². Solo in riferimento al soggetto, come conoscenza di ciò di cui si è appropriato nel suo interesse, viene determinata. Per questo – nello stesso senso di Baumgarten a cui abbiamo accennato – è allora una conoscenza di carattere essenzialmente estetico. L’oggettività della conoscenza scientifica è fondata su questo carattere e lo rivela. Ma se era nell’esperimento che con l’oggettività dell’osservazione il mondo va in direzione del nostro interesse, è allora per questa ragione che una teoria dell’esperimento deve essere una

140 Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 169

141 *Id.* 22

142 *Id.* 161

teoria estetica, e viceversa, a questo punto, l'estetica deve realizzarsi come teoria dell'esperimento.

Breidbach è convinto che i principi di una simile teoria siano stati già formulati. E proprio da Goethe e dal modo in cui, lo abbiamo visto, definiva l'esperimento. A tale proposito, è soprattutto alla *Teoria dei colori*, e quindi allo stesso modo in cui Goethe ha effettivamente condotto la propria ricerca scientifica, che Breidbach guarda.

Ma data la rilevanza della sua interpretazione, conviene riportare per esteso il passo in cui Breidbach descrive come Goethe imposti la questione:

Die Farbenlehre [...] ist denn auch alles andere als eine auf bloßer Emphase beruhende Rechtfertigung des poetisch/ästhetischen Blickes. Goethe findet in seiner auf einer Unzahl von Experimenten beruhenden Darstellung einen experimentellen Zugang zur Farbe, der das Empfinden selbst als Element einer Naturbeschreibung mit umgreift. Dabei geht es nicht um einfache natur-, philosophisch' konstatierte Analogien, es geht um eine Sektion des Blickes. [...]. Goethe zeigt auf, daß das, was der Beobachter sieht, nicht auf die Physik der ihn erreichenden Reflexionen des Lichtes reduziert werden kann. Die Sicht der Dinge, so demonstriert er, ist zunächst eine Sicht des Subjektes. Die Unmittelbarkeit des Empfindens ist nicht einfach nach außen [...]. Es ist nicht diese Physik, die sich im Bild der Welt repräsentiert. Vielmehr ist die Repräsentation der Welt zunächst als eine Eigenpräsentation des Subjektes zu fassen, das sich diese Welt in der ihm eigenen Dimension des Erfahren-Könnens verfügbar macht. Die Weltsicht kann sich demnach nicht einfach auf die in ihr dargestellten Objekte reduzieren, die Weltsicht ist aus dem Subjekt heraus zu rekonstruieren. Das Subjekt ist als Subjekt zu objektivieren, um das Objekt als Objekt erfassen zu können. [...]

Mit Goethes [...] thematisch wurde die Unmittelbarkeit einer Erfahrung und deren Abbildbarkeit in einer Messung. Dabei ist zu fragen, ob das, was sich nicht in den von der Physik dargestellten Gesetzmäßigkeiten findet, überhaupt Objekt einer analytisch verfahrenen Naturforschung sein kann. Folge ich der radikal

analytischen, objektivierenden Sicht, wäre das Subjekt ein bloßer Störfaktor in der Ansicht von Welt, wie sie objektiv zu zeichnen wäre. [...]

Goethe setzte in seiner ästhetischen Sicht anders an. Ihm gab das Subjekt den Ansatzpunkt für seine Sicht der Dinge. Das, was er sah, nahm er zunächst als einen Prozeß dieses Subjektes wahr, in dem sich dann die Abbildung der Welt eben als Bildung dieses Subjektes - und dabei massiv beeinflußt von dessen Ausbildung - konstituierte. [...] Die Beobachtung ist diesem Subjekt nichts, das einfach vorgefunden wird. Über Beobachtungen, so weiß es, kann es nicht einfach hinwegsehen oder etwa in sie hineinstolpern. Beobachtungen folgen einem Interesse. Sie sind zu suchen, und sie werden nur dann gefunden, wenn das Subjekt sie sucht. Wie ist es dann aber mit der Beobachtung der Dinge? Sind in den Dingen nur die Reflexe jener Suchfunktion abgebildet? Ist hier der Kantschen Kritik zu folgen, nach der das Gegenständliche eben nichts Vorgefundenes, sondern ein mir von mir selbst Vorgesetztes ist? Kann sich dieses Subjekt nicht nur in seinem Bedenken der Erfahrungen, sondern auch in diesem Erfahren selbst an den Riemen reißen, so kann dieses Subjekt lernen, anzuschauen. Gibt es aber so etwas wie eine Selbstwahrnehmung der Anschauung, kann das Ich in seinem Blick auf sich das Beobachten selbst einzufangen suchen.¹⁴³.

Questo passaggio è decisivo perché mostra come il lavoro di Breidbach sia una prosecuzione di quello di Goethe. Il suo obiettivo principale è quello di avere un metodo per descrivere come la conoscenza del mondo dipende dal modo in cui il soggetto vi fa riferimento e si rende oggettivo, e per attribuire questo metodo all'estetica. Ma ciò è quanto, secondo Breidbach, fa Goethe: «Er reklamiert die Analytik des Subjektiven als Bedingung der Möglichkeit einer Objektivierung [und so] rehabilitiert die Ästhetik gegen eine reduktiv verfahrenende Analytik»¹⁴⁴.

E proprio in questi termini va intesa l'estetica di Breidbach: come un'analisi della soggettività in quanto condizione di possibilità dell'oggettività, il cui

143 Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 27-31

144 *Id.* 28

obiettivo è alla fine prendere consapevolezza di cosa significa pensare per immagini.

6.3. La logica delle immagini

Bisogna allora chiedersi cosa ne è delle immagini in questa analisi di Breidbach. Da questa prospettiva, Breidbach tratta di immagini insieme agli strumenti e agli apparati tecnici dell'esperimento, il cui risultato principale è garantire quell'oggettività dell'osservazione, che, come dicevamo, rende trasparente il punto di vista del soggetto e diventa la sua norma. Una storia e una tradizione dell'osservazione scientifica, nel suo significato autonomo rispetto a quelle della teoria, sono del resto possibili solo per via dell'analisi di questi strumenti e apparati¹⁴⁵. Ma soprattutto, dell'analisi delle immagini. Infatti, Breidbach riconosce loro un ruolo privilegiato tra gli altri strumenti: sono le immagini che rivelano quella cultura della percezione di cui è parte la scienza¹⁴⁶. E sono le immagini che rivelano la norma di un punto di vista. Quello a cui infatti rimandano non è tanto la realtà come ciò che dovrebbero semplicemente riprodurre quanto il modo in cui noi determiniamo la nostra percezione¹⁴⁷. Non riflettono quindi il mondo così com'è, ma riflettono *sul* mondo per come noi lo possiamo riconoscere nostro. Ci permettono anzi di costruire questo riconoscimento. E perciò di osservare come osserviamo. Tutto questo è per Breidbach l'oggettività delle immagini, **ciò che fa di loro una vera e propria messa in scena del nostro sguardo. Uno spazio tra esterno**

145 Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 25

146 *Id.* 13

147 *Ibid.*

e interno, tra l'indeterminatezza della realtà e la determinatezza del nostro riferimento, in cui impariamo qualcosa del mondo perché diventa il nostro punto di vista, mentre il nostro punto di vista diventa un oggetto nel mondo:

Wir konstruieren eine eigene Realität, die wir in allen Eigenheiten ihrer Konstruktion kennen, und überlassen uns dennoch der Fiktion, in dieser Konstruktion dann etwas Fremdes, uns Unbekanntes studieren zu können. Diese Art der Inszenierung [...], in der so etwas wie eine eigene Welt zu entstehen scheint, zeigt uns, wie weit wir uns in der Konstruktion unserer Bildwelten fortbewegt haben.

Das, was sich hier abbildet, ist zunächst eine Vorstellung, die wir allerdings nicht abstrakt auf dem Papier belassen, sondern für uns lebendig werden ließen. Wir haben Objekte konstruiert. Was an diesen versichert uns dann aber der Welt, in die wir diese Konstruktionen entlasten; was an diesen Konstruktionen ist dann auch in diesem Sinne objektiv? Wir können diese [...] normieren, immer das Gleiche schaffen und in diesem immer Gleichen entdecken, daß sich dieses Gleiche dann auch gleichartig verhält. Entdeckt haben wir damit nur, daß wir unsere Konstruktionen normiert haben¹⁴⁸.

Per Breidbach, la condizione di questa messa in scena è la tecnica¹⁴⁹. Solo in questo modo, infatti, l'immagine può diventare oggettiva e il nostro punto di vista può essere normato. Solo in questo modo, inoltre, l'immagine – e dal disegno alla fotografia è lo stesso¹⁵⁰ – può essere realizzata e quindi trasformarsi da nostra immagine a immagine del mondo.

Ma allora, come simile trasformazione, **la metamorfosi** che era il contenuto principale della morfologia e che per Breidbach era la chiave di volta di una filosofia dell'intuizione, mentre per Belting era la regola fondamentale per riconoscere le immagini, **è un'operazione tecnica mirata alla traduzione del**

148 Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 178

149 *Id.* 182

150 *Id.* 176-184

soggetto nell'oggetto e viceversa. Il lavoro di Breidbach converge a questo punto con quello di Bredekamp: è infatti il carattere artificiale della forma che permette di distinguere l'immagine, riconoscendo proprio dove sembra essere assente, per l'appunto nella sua oggettività, la presenza del soggetto. E anche per Breidbach, ciò si rivela solo a uno sguardo educato dall'arte¹⁵¹.

Ma da questa prospettiva, quello che si rivela è in definitiva la logica fondamentale dietro alla possibilità di pensare per immagini. Si tratta di una «Objektivierung des Bildes»¹⁵², di rendere oggettiva l'immagine e di porre all'esterno un modo di vedere, in cui si determina una «Subjektivierung des Objektiven»¹⁵³, il riconoscimento di ciò che è oggettivo come soggettivo, e una «Objektivierung des Subjekts»¹⁵⁴, la definizione della realtà oggettiva del soggetto nel suo riferimento all'esterno.

In questi termini, Breidbach sostiene che comprendere a fondo l'oggettività dell'immagine implichi perciò capire a fondo come il soggetto la genera¹⁵⁵. Ma ciò significa intendere il pensiero per come si trova presso e in rapporto alla realtà che gli è esterna. Un esterno che è il riferimento alla realtà interna al soggetto e in cui egli qualifica l'esperienza come certa e propria. E in cui, ritrovato questo riferimento all'esterno, si assicura la sua riflessività. Quella della percezione prima ancora di quella del linguaggio:

151 «Technisierungen bedingen Normierung. Das zeigt die Kunst schon in diesen Abbildern einer Realität, die selbst kaum verformt, aber in immer neuen Perspektiven aufgenommen werden. Die Wissenschaft muß von dieser In-Blicknahme des instrumentierten Blickes lernen. Sie hat ihre Instrumente denn auch ihrerseits als Inszenierungen einer Perspektive des Beobachtens beschrieben. Sie hat zu lernen, daß hinter dem Instrument der Beobachter nicht verschwindet, sondern sich im Instrument nur versteckt. Der instrumentierte Blick bleibt beobachtend. Er bringt Sichtweisen ein, die wir dadurch objektivieren, daß wir sie standardisieren. Um die Qualität dieser Objektivierung wirklich zu erfassen, ist der Standard solchen Objektivierens selbst zu analysieren. Es ist zu zeigen, wie wir sehen, wenn wir den Instrumenten folgen». Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens*. Op. Cit. 182-183

152 Breidbach, O. (2007) *Einleitung: Neuronale Ästhetik - Skizze eines Programm* In Breidbach, O. (A cu. Di). *Natur der Ästhetik - Ästhetik der Natur*. Springer. 10-11.

153 *Id.* 12-13

154 *Id.* 13-14

155 *Id.* 8.

Steht in dieser dem Denken verfügbaren Sprache der Bilder die Dimension offen, in der sich das Denken selbst in seine Realität findet? [...] Die Objektivierung der Bilder, [...] zeigt schon im engeren Zirkel des sich selbst reflektierenden Denkens, daß dieses nicht bei sich verbleibt, sondern sich vielmehr - in der Wahrnehmung - immer wieder in seinem Außen verankert. Spekulation, das hypothetisch gesetzte Gedankenkonstrukt, wird erst in der Veräußerlichung, die es einer Anschauung verfügbar macht, dem denkenden Subjekt wirklich zu eigen. Die Vermittlung der Realität geschieht in der Objektivierung unserer Gedanken über diese Realität. Die Wirklichkeit holt hier denn auch das Subjekt in sich ein, das sich auch als solches nur in seiner Wirklichkeit finden kann. [...] Die Realität des Außen wird nicht erst in einer - wie auch immer zu definierenden - Reflexivität, sondern schon in der ersten Aufnahme der Sinnesdaten verformt, die Realität des Außen wird in die Realität des Hirns gesetzt. Die Struktur des Wahrnehmungsapparates kategorisiert in der [...] Eigenbestimmtheit dasjenige, was wir dann als das Objektive zu verstehen suche¹⁵⁶.

La realtà dell'immagine è quella del nostro pensiero. E in quanto restituisce il modo in cui la realtà stessa si struttura nella nostra percezione. Non però come prodotto fatto e finito, bensì nei diversi processi che la costituiscono: «Nicht [...] feststehende Bilder, sondern Vorgänge der Verbildlichung [...], in denen sich die Wahrnehmung generiert, versichern dieser die Realität ihrer Bilder. Nicht das Abbild, sondern das Bilden gibt und ist die Realität, aus der heraus wir unser Wahrnehmen begründen können»¹⁵⁷. L'immagine è condizione fondamentale della percezione, non il contrario¹⁵⁸. E in questo senso, è il presupposto stesso perché la realtà sia il nostro pensiero e quindi perché possiamo pensare per immagini. Perciò, le immagini sono in definitiva lo strumento principale dell'indagine estetica come la intende Breidbach.

156 Breidbach, O. (2007) *Einleitung: Neuronale Ästhetik - Skizze eines Programm*. Op. Cit. 11

157 *Id.* 13

158 *Id.* 7

6.4. Estetica della natura

Breidbach indica due vie per raggiungere questa consapevolezza. La prima è una certa analisi delle immagini offerta dalla storia dell'arte, come ha fatto esemplarmente Bredekamp con il suo metodo morfologico¹⁵⁹. È per questo che siamo partiti da lui e subito dopo ci siamo rivolti alla lettura che ne ha dato Breidbach. Se tuttavia i processi dell'immagine hanno costituito quelli della percezione, e in modo tale che un riferimento esterno alla realtà sia una determinazione interna della sua struttura, allora, una volta che si è presa questa consapevolezza dell'esterno, è necessario rivolgersi all'interno per completare il quadro. L'altra via è pertanto quella che, in qualche modo, dissolve per così dire l'immagine e mira direttamente al pensiero attraverso la percezione. Questo passaggio non è dovuto a una presupposta razionalità né del pensiero né della realtà, bensì da una necessità reale della traduzione dell'esterno all'interno: quella della realtà del cervello¹⁶⁰.

Da questa prospettiva, per il pensiero la realtà è dunque a tutti gli effetti un esterno all'interno, e passa dalla percezione e dal suo funzionamento che è anche naturale, materiale, e biologico. Per Breidbach, si affaccia qui il tema di un nuovo programma per l'estetica. Quello dell'*estetica neuronale*:

Das Programm der neuronalen Ästhetik [...] sucht aus der Enge des Diskursiven auszubrechen, die Möglichkeiten des Bildes zu nutzen, um die Anschauung selbst als Moment des innerkulturellen und damit auch des wissenschaftlichen Diskurses zu finden. Rationalität gerät in der Enge von immer wieder nur sukzessive zu erschließenden Kausalzusammenhängen von Einzelwirkungen an Grenzen. Die Wechselwirkungen einer Vielfalt von Faktoren sind darzustellen, wollen wir die Systematik des Naturalen und damit letztlich auch uns selbst begreifen. Diese

159 Breidbach, O. (2007) *Einleitung: Neuronale Ästhetik - Skizze eines Programm*. Op. Cit. 12

160 *Id.* 13

Wechselwirkungen lassen sich veranschaulichen, wir generieren Bilder, die uns einen komplexen Bezug einer Vielfalt von Faktoren in ihrer Dynamik darstellen lassen. Doch was zeigen diese Bilder? Wir dürfen uns nicht ohne weiteres den Veranschaulichungen überlassen; wir müssen Kategorien finden, in denen wir Eigenschaften dieser sich hier zeigenden Interaktionszusammenhänge fassen können. Der dazu einzuschlagende Weg führt [...] zu einer eingehenderen Analyse unseres Anschauens, nicht in der abstrakten Formalisierung einer so denn auch bisher noch nicht gezeichneten Phänomenologie, sondern zunächst vorsichtig tastend in der Frage nach der ersten Verankerung des Bildes in unserem kognitiven Apparat. Dieser Ansatz fragt nach den Abbildungen des Wahrzunehmenden in unserem Hirn. [...] Di[e] innere Dynamik des Hirns haben wir zu verstehen, um zu einer neuen, erweiterten Auffassung von dem zu kommen, was wir - vereinfacht - als Wahrnehmen bezeichnen. Wie findet das Hirn zu seinen Bildern? Die hier möglichen Rekonturierungen bilden den ersten Schritt in einem Programm, das die Ästhetik gerade auch als neuronale Ästhetik verstehen möchte [...]. Nur dann, wenn wir die Dynamik des neuronalen Programms verstehen, können wir unser Anschauen erfassen. Genau in diesem Punkt hat die Ästhetik denn auch neuronal zu werden¹⁶¹.

Ma con questo programma, si pone per Breidbach, in primo luogo, il problema di un'*estetica della natura*.

Il riferimento al funzionamento naturale della percezione non significa per nulla una naturalizzazione dell'estetica. Se infatti si deve partire dall'analisi storica delle immagini e dalla costruzione della loro oggettività per scoprire come si costituiscono le sue strutture, allora, la percezione continua a essere concepita come un fenomeno essenzialmente storico e culturale¹⁶². Il punto non è come ridurla al suo meccanismo biologico e materiale. Non è pertanto quello di ridurre l'estetica alla natura. Ma è invece quello di scoprire come la natura è già la nostra cultura quando è estetica.

161 Breidbach, O. (2007) *Einleitung: Neuronale Ästhetik - Skizze eines Programm*. Op. Cit. 13-14

162 *Id.* 15

L'estetica della natura, in questi termini, implica perciò il tentativo di capire come la cultura lavori *sulla* e *nella* natura, e come avvenga nella percezione e attraverso l'immagine. Ma implica soprattutto capire che «die Natur – als das Bild, in dem wir sie wahrnehmen – ist selbst ein Artefakt»¹⁶³.

Breidbach intende sostenere in questo modo l'idea che prima di guardare al funzionamento naturale della percezione è necessario sapere come qualsiasi concetto di ciò che è naturale dipenda da una norma della cultura¹⁶⁴. E come questa norma si realizzi soprattutto nell'oggettività dell'immagine e quindi nella percezione medesima.

Da una parte, questo significa che la percezione, quando è osservata nel suo presunto funzionamento naturale, rimanda a sé stessa e allo stesso atto della sua osservazione, che è però sempre culturale e presuppone una produzione dell'immagine. Dall'altra, vuole dire che tutto quello che ci appare naturale in un'immagine – sia nel senso degli aspetti formali che vorremmo riportare a un fatto naturale del nostro modo di percepire, sia anche nel senso del suo contenuto, in particolare quando è il caso di una riproduzione oggettiva del cervello e del meccanismo della percezione – in realtà è culturale¹⁶⁵. Perciò, lo stesso funzionamento naturale della percezione, per poter essere studiato, ne dipende.

Le neuroscienze dedicate a questo funzionamento – come, del resto, le altre scienze naturali – non hanno allora un accesso diretto al nostro cervello, ma

163 *Ibid.*

164 *Id.* 7

165 «Doch nicht nur dieses Naturkonzept der Naturgeschichte ist kulturell bestimmt. Auch tradierte, für uns natürlich Erscheinenden Vorstellungen, wie etwa die eines cartesianischen Koordinatensystems und die daheraus vermittelten Anschauungsformen der Physik sind historisch gewachsen. [...] All dies sind Resultate von Normierungen; wie denn auch die Zentralperspektive, die für unser jeweiliges Empfinden die Welt in ihrer Realdimension faßt, nicht objektiv die in ihr dargestellten Dinge repräsentiert, sondern vielmehr eine kulturelle Norm expliziert. Was führt aus diesen, uns kaum mehr bewußten Normierungen heraus?» Breidbach, O. (2007) *Einleitung: Neuronale Ästhetik - Skizze eines Programm.* Op. Cit. 15

alla sua immagine. E per Breidbach, dunque, la corretta comprensione delle immagini è un requisito fondamentale anche per loro:

Das Bild der Naturwissenschaften ist demnach zunächst auch Abbild ihrer Kultur. Ihr Hirnbild ist somit verwoben mit den Interpretationen, Denkwängen und den Einengungen der ihr möglichen Verbildlichungen. Die Anschauung weist hier auf sich zurück. Das Gewinnen von Bildern ist Bildproduktion. Die Anschauung kann sich demnach auch in den Naturwissenschaften nicht in sich selbst versichern. Unser naturwissenschaftliches Bild vom Hirn illustriert zugleich unsere Vorstellung von dessen Funktion, Wert und Bedeutung. Das Bild ist auch in den Naturwissenschaften nicht vor, sondern hinter die Interpretation gestellt. Diese nachgestellte Empirie wird erst durch Interpretation zur Erfahrung.¹⁶⁶

Ciò ribadisce l'impossibilità di separare le scienze naturali dalla filosofia e fa delle «Naturwissenschaften, und damit auch die Neurowissenschaft [...] *Kulturwissenschaften*»¹⁶⁷. E implica, inoltre, che quella fondamentale unità del sapere pre-discorsivo non è altro che l'impossibilità di separare la natura dalla cultura. E che «um uns in unsere Natur zu finden, haben wir uns hier ins Bild zu setzen»¹⁶⁸.

L'immagine è la nostra natura. E da questa prospettiva, la cultura visuale è una dimensione costitutiva del soggetto

166 *Id.* 7

167 Breidbach, O. (2007) *Einleitung: Neuronale Ästhetik - Skizze eines Programm.* Op. Cit. 7

168 *Id.* 15

7. Conclusioni

7.1. Il progetto dell'estetica neuronale di Breidbach

I presupposti di una simile estetica della natura permettono in prima istanza una revisione critica della neuroestetica. E Breidbach fonda proprio su questi il suo progetto dell'estetica neuronale¹⁶⁰.

Nel volume *Neuronale Ästhetik. Zur Morpho-logik des Anschauens*, alle cui pagine Breidbach ha affidato la prima stesura di questo progetto, il punto di partenza è prendere le distanze da qualsiasi forma di neuro-riduzionismo¹⁶¹. Questa prospettiva, infatti, dimentica che le sue descrizioni presuppongono una certa visione della cultura, che la cultura non va opposta alla biologia e deve anzi essere integrata, e fraintende quindi tanto il compito della scienza in generale quanto la complessità e l'integrità del suo oggetto in particolare.

160 Questa critica, anche per quanto detto prima, si presenta come una critica ai presupposti della neuroestetica attraverso la necessità di una comprensione culturale delle immagini irriducibile ai principi neurobiologici. La neuroestetica, in questo senso, non è modello di risoluzione della questione dell'immagine, ma si dà piuttosto il caso contrario. A tal proposito, Cfr. Breidbach, O. (2007) *Einleitung*. Op. Cit. 1. La critica di Breidbach è allora tanto più importante per il nostro discorso dal momento che si era ritenuto, specie dopo che Belting aveva introdotto il tema delle immagini interne, che una *Bildwissenschaft* in quanto disciplina autonoma sarebbe stata solo provvisoria fintanto che la neuroestetica non avesse affinato i suoi metodi e avesse ottenuto dei risultati definitivi sulla nostra capacità di comprenderle, oppure, in alternativa, che la questione stessa di una *Bildwissenschaft* era dovuta ai suoi limiti. Cfr. rispettivamente Frank, G. & Lange, B. (2012). Op. Cit.; Stock, W. (2008). Op. Cit. D'altra parte, una critica a simili convinzioni era già stata mossa rispetto per via del rischio di una naturalizzazione della cultura che avrebbe reso di fatto impossibile quella pedagogia dell'immagine che è oggi tanto più necessaria per potere distinguere nel mondo digitale le immagini vere da quelle false e nel *Bilderflut* che caratterizza la nostra società quelle che ci importano davvero. Cfr. Bachmann-Medick, D. (2016). Op. Cit. E da tutto ciò emerge allora come l'estetica di Breidbach sia fondamentale tanto per capire le condizioni di possibilità di una *Bildwissenschaft* quanto gli obiettivi di un'etica delle immagini.

161 Nella recensione di Salvatore Tedesco al volume di Breidbach, questo emerge come il punto metodologico decisivo per comprendere l'originalità del progetto estetico di Breidbach. Cfr. Tedesco, S. (2015). *Critica del riduzionismo e pensiero morfologico. La Neuronale Asthetik di Olaf Breidbach*. In "Iride", (2). 371-281

Ma per Breidbach, se l'estetica ha valore, questo sta precisamente nell'unità del sapere e nell'interezza dell'esperienza del soggetto. E non può allora di principio essere ridotta alla neuroestetica, che è solo uno dei possibili livelli di descrizione.

Per questa ragione, Breidbach, come sua prima mossa di metodo, distingue dall'inizio due piani descrittivi, complementari e intersecati, dove l'estetica neuronale è chiamata a dovere gestire la necessità di rendere conto del piano della neuroestetica e insieme di un surplus di valore dell'estetico:

Die Neuronale Ästhetik ist nun keine einfache Neuroästhetik. Sie nimmt jedoch die umrissenen Grundeinsichten in die biologische Funktionalität des Menschen auf. Sie schließt damit an die philosophischen Positionen von Körperlichkeit an, grenzt sich aber nicht darauf ein. Sie nimmt die Neurowissenschaften als ihrerseits nach ästhetischen Prinzipien handelnde Wissenschaften ernst. Doch liegt mehr in der Kultur unserer Wahrnehmung als die Darstellungsformen einer Fachdisziplin ausweisen. Das, was uns anspricht, ist nicht einfach das, was in unsere Sensorik einpasst. Der Neuroreduktionismus, der alles, was wir wahrnehmen, in den Formen physiologischer Ausdrücke zu beschreiben sucht, übersieht, dass wir in solchen Beschreibungen [...] eine Einsicht in unsere Kultur voraussetzen. Das Kulturelle steht nun aber auch nicht gegen die Biologie. Es ist mit seiner Biologie zu versöhnen. Um dies zu erreichen, ist eine neue Phänomenologie zu formulieren, die den Menschen als neuronales Wesen wie auch als Produkt einer Evolution ernst nimmt, ohne seine Kultur zu verleugnen. Derjenige, der in einem evolutionären Prozess entstanden ist, wird damit nicht automatisch auf die Notwendigkeiten der ihn formenden Entwicklungsprozesse reduziert. Erfahrung ist schließlich mehr als das Ansprechen der uns eigenen Sensorik. Das Anschauliche ist mehr als die interne Meldung eines sensorischen Programms. Wo aber sind diese beiden Momente einer übergreifenden Anschauung und einer über die Perzeption hinausweisenden Erfahrung in einer Physiologie zu integrieren? Hier gibt die Neuronale Ästhetik Grundlinien vor. [...] ¹⁶²

162 Breidbach, O. (2013). *Neuronale Ästhetik: Zur Morpho-Logik des Anschauens*. Wilhelm Fink 14

L'estetica neuronale si presenta, come scrive Salvatore Tedesco nella sua recensione al volume, quale tentativo di una «costruzione di una visione integrata dell'umano e dell'esperienza, che muova dalla considerazione dell'essere umano come risultato di un processo evolutivo, in nessun modo però riducibile a una serie di implicazioni meramente necessarie degli stessi processi biologici, ma piuttosto capace di tenere insieme e relazionare continuamente i momenti distinti ma interrelati rappresentati dai processi biologici e culturali»¹⁶³.

Ciò che propone è allora una teoria dell'esperienza, che renda sì conto delle specificità della biologia, e in particolar modo del nostro sistema neuronale, ma che sia rivolta, soprattutto, alla definizione di una nuova fenomenologia, capace di delimitare e insieme mediare questi diversi ambiti descrittivi nei loro specifici approcci metodologici¹⁶⁴, e quindi, sia capace di descrivere, dal punto di vista dell'esperienza, il luogo della loro relazione e integrazione¹⁶⁵. Tale luogo è quello dell'estetico, nel suo doppio aspetto di *sensibilità* come la condizione dell'esistenza biologica, e di *aisthesis* come la disposizione e l'orientamento dell'esperienza verso il mondo. E nello scarto, proprio della percezione, tra il meccanismo biologico e il piano della cultura che torna a determinarlo nel modo in cui sua struttura¹⁶⁶.

Ma è questo per Breidbach lo stesso luogo dell'immagine, che rappresenta il modo peculiare dell'essere umano di stare nella natura, di realizzarvi già la cultura, e in modo che «die Biologie des Menschen ist seine Kultur, seine Kultur ist aber nicht einfach seine Biologie»¹⁶⁷. E che costituisce perciò non solo un riflesso di noi nel mondo, «ein Spiegel, in dem sich dabei aber nicht nur die Welt, sondern in dem wir uns auch selber fangen»¹⁶⁸, ma piuttosto,

163 Tedesco, S. (2015). Op. Cit. 371-381

164 Breidbach, O. (2013). *Neuronale Ästhetik*. Op. Cit. 25

165 *Id.* 36

166 Breidbach, O. (2013). *Neuronale Ästhetik*. Op. Cit. 37-37

167 *Id.* 32

168 *Id.* 118

produce in sé il nostro mondo, il mondo come *nostro* mondo, e nella misura in cui «formiert einen Widerstand des Ichs gegen die Welt»¹⁶⁹, una resistenza dove ciò che assume spessore e viene delimitato è il nostro scambio con la realtà, la trasformazione di ciò che è dentro di noi in ciò che è fuori di noi, e quindi della nostra natura nella cultura¹⁷⁰.

Nelle immagini, è la nostra esperienza che diventa oggetto dell'esperienza. E la nuova fenomenologia a cui mira l'estetica neuronale di Breidbach parte proprio da questo presupposto.

È però evidente, a questo punto, che il tema dell'estetica neuronale è allora, più esattamente, la stessa metamorfosi che, già contenuto principale della morfologia di Goethe e concetto fondamentale per intendere la natura delle immagini, permette adesso di scoprire come nel modo concreto in cui prende forma la nostra percezione si devono manifestare tanto il diventare esperibile del mondo quando la nostra esperienza¹⁷¹. Ma allora, è altrettanto evidente che l'estetica della natura a fondamento dell'estetica neuronale è precisamente la morfologia. La fenomenologia che intende realizzare parte infatti dal presupposto che il significato dell'esperienza che indaga deve già essere accessibile nello studio di queste forme e prima di ogni tipo di analisi concettuale¹⁷². Parte, dunque, dalla possibilità di pensare per immagini e dal sapere pre-discorsivo che esibisce per rivelare il significato dell'esperienza nel modo in cui quella della percezione è la forma che prendono insieme la realtà e il nostro pensiero.

È proprio in questo senso che la metamorfosi è il tema centrale dell'estetica neuronale: come regola per riconoscere nell'immagine la nostra esperienza,

169 *Ibid.*

170 *Ibid.*

171 *Id.* 219

172 Breidbach, O. (2013). *Neuronale Ästhetik*. Op. Cit. 121

e nella misura in cui il soggetto riconosce nell'oggetto il suo riferimento al mondo come propria determinazione.

Ma se questo già faceva della morfologia una filosofia dell'intuizione, dove l'intuizione diventava un correlato interno dell'immagine, consentendo con ciò il passaggio tra una logica oggettiva e una logica soggettiva della forma, e se, inoltre, la stessa morfologia, come questa logica della forma tra le due (*Morpho-Logik*) finiva per determinare il riferimento del soggetto e dunque la sua esperienza – che resta, in senso fondamentale, un'esperienza estetica, giacché relativa alla percezione e alla esemplarità del suo processo – allora la fenomenologia dell'estetica neuronale è una *morfologia dell'intuizione*. Una *Morpho-Logik des Anschauens*, proprio come recita il sottotitolo del volume di Breidbach.

Ma l'esperienza che descrive è perciò una relazione intuitiva con il mondo fondata sull'apprensione di forme¹⁷³. La forma, la *Gestalt*, è il suo principale oggetto di indagine. E Breidbach la definisce in questi termini:

Die Gestalt definiert sich selbst als ein Relationsgefüge, als etwas, das zu Anderem in Bezug zu setzen ist. Es bestimmt sich als etwas, das sich in diesen Relationen in der ihm eigenen Syntax, der Abstimmung des in Relationen zu Setzenden erfahren lässt. Dabei sind dann die Relationen der Bestimmung dieser Gestalt auch in sich verwoben. In ihrer Wechselbestimmtheit sind sie aus dem Raum der an ihnen möglichen Bezüge in den Bezug des an ihnen Möglichen gestellt. Damit gewinnt sich eine Syntax, eine in den unterlegenen Bezügen etablierte Matrix des sich zueinander In-Bezug-Setzens. In dieser Matrix sind mögliche Bezugsbahnen, Abstimmungen des In-Bezug-Setzens formuliert. So ergibt sich ein Gefüge, das in sich die Regeln der In-Bezugnahme formiert. Es weist Verdichtungen als Knoten der Referenzen ebenso aus, wie es Bahnen vorgibt, in denen auf solche Knoten hin Beziehungen auszuformen sind. In einem derartigen Gespinnst von Beziehungen formiert sich eine Satzlehre des In-Bezugnehmens, eine Grammatik

173 Tedesco, S. (2015). Op. Cit. 374.

des Ausbuchstabierens solch möglicher In-Bezugnahmen. Dieses wird in Referenz zu all dem anderen an möglichen Bezügen erstellt. Derart entsteht in der hier möglichen Figuration der inneren Verweise ein Kondensat. In diesem ist das, was an Beziehungen möglich ist, abgebildet. Das so im Verweis Bestimmte ist in seinem Bezug auf Anderes konturiert. Damit ergibt sich eine Bezugsstruktur. Und in dieser Struktur formiert sich eine Semantik. Diese Semantik bestimmt sich als der Möglichkeitsraum der in der Anschauung eröffneten Bezüge. Dieser deckt in seinen Bestimmungen den Raum der möglichen In-Bezugnahmen ab. Darin ist er als Anschauungsraum im Übrigen unabhängig von der sensorischen Qualität der eingelesenen Referenz¹⁷⁴

Tutto ciò considerato, il progetto dell'estetica neuronale di Breidbach mira a fare convergere le prospettive dell'estetica e della fenomenologia in quella della morfologia. Ma, nella consapevolezza del loro sviluppo storico e filosofico, in cui pure vuole collocare la sua proposta, questo significa per Breidbach – e non ci deve stupire, dato quanto detto prima – indirizzare la sua nuova fenomenologia verso il pensiero estetico di Baumgarten e quello morfologico di Goethe¹⁷⁵. Del resto, abbiamo visto come questi convergano nella possibilità di comprendere cosa significa pensare per immagini¹⁷⁶.

174 Breidbach, O. (2013). *Neuronale Ästhetik*. Op. Cit. 225-226. Cfr. anche Breidbach, O. & Jost, J. (2006). *On the gestalt concept*. In "Theory in Biosciences" (125). 19-36; Breidbach, O. & Vercellone, F. (2008). (A cu. Di). *Concepts of Morphology*. Mimesis

175 Breidbach, O. (2013). *Neuronale Ästhetik*. 19. Si guardino anche i lavori che Breidbach ha dedicato allo studio della morfologia di Goethe, le cui premesse teoriche e metodologiche che esprime a introduzione dei volumi, specialmente quella della morfologia come teoria estetica e quindi dottrina dell'esperienza, portano precisamente in direzione del progetto dell'estetica neuronale. Cfr. Breidbach, O. (2006). *Idee und Erfahrung. Problemexposition*. In Id. *Goethes Metamorphosenlehre*. Op. Cit. 17-22; Breidbach, O. (2006). *Thetik und Methodik*. In Id. *Goethes Metamorphosenlehre*. Op. Cit. 36-46; Breidbach, O. (2011). *Einleitung*. In Id. *Goethes Naturverständniss*, Op. Cit. 13-50. A proposito, cfr. anche Breidbach, O. (2001). *Transformation statt Reihung - Naturdetail und Naturganzen in Goethes Metamorphosenlehre*, in Breidbach, O. & Ziche, P. *Naturwissenschaft um 1800. Wissenschaftskultur in Jena-Weimar*. Hermann Böhlaus Nachfolger. 46-64

¹⁷⁶ Come sostiene sempre Tedesco nella sua recensione, a Goethe e Baumgarten andrebbe anche aggiunta la biologia teoretica di Weiszäcker, in cui, a sua volta, e in modo del tutto originale, la prospettiva morfologica articola una particolare fenomenologia fondata sulla forma e sulla sua percezione, in grado di comprendere anche il senso dell'azione dei viventi. Ciò che Weiszäcker fa con i concetti di *atto biologico* e *Gestaltskreis*. A riguardo, cfr. almeno Weiszäcker, W. (2012). *Forma e percezione*. (A cu. Di.) D'Agata C. & Tedesco, S Mimesis. D'altra parte, come ci indica

Come ci indica Tedesco nella sua recensione, questo corrisponde tuttavia a un'attuale riarticolazione dell'estetica «lungo i due assi costituiti [...] dalla percezione (secondo quella rilettura dell'estetica come scienza generale dell'aisthesis che oggi è presente in alcune correnti della riflessione estetica europea, e segnatamente ad esempio nella nuova fenomenologia di Gernot Böhme), e [...] dalla questione dell'immagine e della sua realtà, questione che apre [...] alle implicazioni di una riflessione antropologicamente attrezzata sulle arti e il loro statuto, e su quelle figurative in particolare (si pensi ad esempio a Hans Belting)»¹⁷⁷.

Sono queste, in effetti, le due direzioni di quel valore estetico che si celava dietro la questione della scienza delle immagini. E nel progetto dell'estetica neuronale di Breidbach trovano alla fine quella declinazione nel senso della morfologia che già la rendeva possibile. Ma che, soltanto a fondamento del metodo della storia dell'arte, come ha mostrato Bredekamp, la realizzava a tutti gli effetti.

In questo modo, l'estetica di Breidbach si propone allora a trattazione delle stesse condizioni di possibilità della scienza delle immagini. E in definitiva, le rimanda a una fenomenologia dell'esperienza estetica, la quale – lontana da ciò che una coscienza estetica prescriveva, cioè distanza, disinteresse, e contemplazione – riguarda la partecipazione e l'interesse con cui il soggetto costruisce il suo rapporto con il mondo e che si rivelano nell'immagine.

Detto altrimenti, allora, nell'esperienza estetica come la intende Breidbach, nella sua fenomenologia, si descrivono, da un lato, il modo in cui la cultura costruisce la percezione, fino nei suoi meccanismi naturali, e dall'altro lato,

sempre Tedesco, aggiungere Weiszäcker in questo percorso permetterebbe inoltre di includervi la lettura che ne ha dato Heidegger, e insieme, dunque, di nuovo il tema delle *Weltanschauung* che citavamo a proposito della storia dell'arte di Bredekamp (p. 79, n.3) e che trova qui la sua originale declinazione nella *morfologia dell'intuizione* di Breidbach. Cfr. Tedesco, S. (2015). Op. Cit. 376-377. Inoltre, renderebbe anche possibile proporre un interessante confronto tra gli atti biologici di Weiszäcker e gli atti iconici di Bredekamp.

177 Tedesco, S. (2015). Op. Cit. 373

il modo in cui la percezione costruisce la cultura in quanto è la nostra natura. Ma questo è lo stesso presupposto della cultura visuale da cui siamo partiti.

Perciò, in conclusione, che ne è della cultura visuale dalla prospettiva della morfologia e dell'estetica sintetizzata dal progetto di Breidbach? Per riprendere l'iniziale ambiguità, come oggetto di studio la cultura visuale è una dimensione costitutiva, e nei termini discussi, naturale, del soggetto. La morfologia la comprende nella descrizione dell'esperienza estetica. Invece, come «indisciplina», in quanto è il «supplemento pericoloso» di un metodo, si approfondisce la questione dell'immagine in quella della forma per capire la conoscenza che è affidata all'ambito del visuale.

Con Breidbach, questo ha però già implicato portare il tema dell'immagine in quello della possibilità di pensare per immagini. La questione della forma deve perciò, nello stesso modo, diventare quella della possibilità di pensare per forme. Ma cosa significa pensare per forme?

È questa domanda che Breidbach pone a conclusione della sua *Neuronale Ästhetik*. E riportando la sua risposta noi concludiamo il nostro percorso:

Was heißt es, in Gestalten zu denken? Der ursprüngliche Entwurf Goethes, der das Konzept einer Morphologie offerierte, führt zur Vorstellung eines Veranschaulichens, das nun aber nicht im Sinne eines Assoziationsgefüges [...] zu verstehen ist, vielmehr im Anschauen eine Erfahrung eines Ganzen begreift, die sich nicht einfach durch die Diskursivität des sich uns erschließenden Denkens, durch seine Auffächerung einer kulturell übermittelten Sprache, sondern vor dieser im Sinne einer präkonzeptionellen unmittelbaren Erfahrung bestimmt. [...] Dies ist dann etwas - im Sinne einer uns nach der Erfahrung möglichen Referenz - was wir nicht einfach benennen können. Es ist kein deiktisch Vorzustellendes, etwas, auf das wir deuten können. Bestimmt ist uns hier nur eine Gestaltung, ein vernehmbares Führen, in dem wir uns im Denken vor jeder Anschauung und im Ausdenken vor jeder Bestimmtheit geführt wissen. Es ist dies ein Horizont des Sich-Einfügens [...]. Das ist viel, denn [...]

Etwas perspektiviert, weist uns an eine Referenz, die wir so noch nicht haben, aber in unserem Erwarten gleichsam schon vorformen. So fühlen wir uns schon im Denken dieses Unbestimmten geleitet. Wir bestimmen uns damit vor einer begrifflichen Explikation der uns führenden Rasterung, im Bewusstsein der immer nur vorläufigen Konstruktion einer Anschauung. [...] Zu suchen ist hier nach einer bestimmten Unbestimmtheit, einer nur schemenhaften Kontur, der Idee einer möglichen Bestimmtheit, in der sich die faktischen Bestimmungen reorganisieren können. These ist hier, dass wir solch eine Anleitung unserer Bestimmungen in eine Gefügtheit finden, die noch nicht rational strukturiert ist, die aber für das Rationale einsehbar wird, diesem eine Möglichkeit gibt, etwas von dem in der vorgestellten Unbestimmtheit zu benennen, damit dies Unbestimmte als etwa zu konfigurieren und in diesem Etwas das in Bezug zu setzen [...]. Dieses In-Bezug-Setzen ist nichts anderes als ein [...] Sich-Ausrichten. [...] So figuriert sich hier ein umfassendes Schema möglichen Perspektivierens und nimmt sich in den Dispositionen seiner Kultur, einer Tradition, [...] ¹⁷⁸.

Pensare per forme significa allora prendere atto di una diversa origine della razionalità nel modo in cui indirizziamo il nostro sguardo sulla realtà, vuole dire saperlo orientare per potere riconoscere nelle sue qualità il profilo e la struttura del punto di vista con cui ne facciamo un mondo prima ancora di metterlo in immagine. Quello che troviamo nella forma

[...] ist nichts anderes als eine Art von Sehepunktausrichtung [...]. Es ist der Sehepunkt, aus dem heraus sie betrachtet wird, der sie konturiert. Die Struktur dessen, was hier erfasst wird, bestimmt sich demnach in diesem ersten Schritt der Festlegung einer Perspektivik, die nun natürlich nicht einfach aus dem erfolgt, das in Blick genommen wird, sondern von dem aus, der in Blick nimmt. [...] Es ist eine bestimmte Perspektivik, ein bestimmter Horizont, unter dem [das] Neue erscheint. [...] Dabei bleibt es - in sich - in seinen Konturen offen und wird erst aus der Perspektive des Subjektes in seine Bestimmtheit eingeholt

178 Breidbach, O. (2013). *Neuronale Ästhetik*. Op. Cit. 263-267

und in seinen Qualifizierungen begriffen [...]. In dieser wird der Fixpunkt des Sehens zwar noch nicht fixiert, aber auf einen Horizont hin ausgerichtet. Hier wird die Perspektivik des Möglichen eingegrenzt. [...] Hier formt sich das Bestimmen des Denkens vor der Diskursivität in der bloßen Anschauung, der noch nicht qualifizierten Setzung einer Perspektive, der Fassung eines Sehepunktes und der so getroffenen Fixierung des Anderen im Blick meiner selbst. Das ist nicht die topik begrifflicher Bestimmungen, in der sich hier eine Vielfalt des zu Denkenden systematisieren lässt. Es ist eine Art des Ausrichtens einer sich immer nur im Einzelnen findenden Erfahrung, die sich im Aufbau ihres Erfahrens selbst in der ersten Ausrichtung, in der noch leeren Bestimmtheit der bloßen Möglichkeit ihrer Perspektivik, fängt und qualifizieren lässt. [...] Dies wäre das Moment, in dem sich das Bild ins Bild finden lässt, die Bestimmung seiner Ausrichtbarkeit, der Ausweis der Möglichkeit eines Assoziierenden, in dem dann aus der Zuordnung zum Anderen die Ordnung erwächst, aus der sich das Einzelne als Moment solchen sich In-Beziehung-Setzens bestimmen lässt.¹⁷⁹

Nella forma, se questa è il nostro punto di vista sul mondo – oppure, meglio ancora, è il nostro mondo come un possibile punto di vista –, in cui a essere certo non è che l'indeterminatezza della nostra esperienza, ciò che è pensato è allora la stessa cultura visuale nella sua ambiguità. Come oggetto, perché viene prima dell'immagine e la rende comprensibile. Ma anche, se si coglie l'invito a riconoscere nel modo in cui iniziamo a vedere la genesi ancora da determinare della nostra cultura, come «supplemento pericoloso» in grado di rimettere in gioco, nell'indeterminatezza del nostro punto di vista, ogni concetto definitivo di cultura. E alla descrizione morfologica che prenda sul serio la prospettiva di ricerca della cultura visuale spetterà questo compito.

179 Breidbach, O. (2013). *Neuronale Ästhetik*. Op. Cit. 268-269

Bibliografia

- Alloa, E. (2012). *Iconic Turn. Alcune chiavi di svolta*. In “Lebenswelt”, 2, 144-159
- Axer, E., Geulen, E., & Heimes, A. (2021). (A cu. Di.) *Aus dem Leben der Form: Studien zum Nachleben von Goethes Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts*. Wallstein Verlag
- Bachmann-Medick, D. (2016). *The Iconic turn/Pictorial turn*, in Id. *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*. De Gruyter
- Bal, M. (2003) *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*. In “Journal of Visual Culture” 2(1). 5–32
- Bauer, M. & Ernst, C. (2010). *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, Bielefeld
- Bell, M. (1994). *Goethe's naturalistic anthropology: Man and Other Plants*. Clarendon Press; Oxford University Press
- Belting, H. (1990). *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*. Einaudi
- Belting, H. (2001). *Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft*. Wilhelm Fink
- Belting, H. (2005). *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*. In “Critical Inquiry” 31(2). 302-319
- Belting, H. (2007) (A cu. Di). *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*. Wilhelm Fink
- Belting, H. (2010). *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Occidente e Oriente*. Bollati Boringhieri
- Belting, H. (2011). *Antropologia delle immagini*, Carocci
- Bender, J. & Marrian, M. (2014). *Kultur des Diagramms. Actus et Imago*. Berliner Schriften für Bildaktforschung. VIII. Walter de Gruyter
- Berning V. (2018). *Objektives Formgesetz und Symbolisation des Lebendigen. Goethe als Philosoph: eine Annäherung*. Königshausen&Neumann
- Bertolini, M. (2015). *The “Pictorial Turn” as Crisis and the Necessity of a Critique of Visual Culture*, in “Philosophy Study”, 3(5)

- Boehm, G. (1978). *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in Gadamer, H.G & Boehm, G. (A cu. Di). *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Suhrkamp
- Boehm, G. (1999). *Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis*. In Huber, J. & Heller, M. *Konstruktionen Sichtbarkeiten*. Voldemeer
- Boehm, G. (2004) *Das Bild in der Kunstwissenschaft*, in Sachs-Hombach, K. (A cu. Di). *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Halem. 11-21
- Boehm, G. (2007). *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin University Press.
- Boehm, G. (2009). *La svolta iconica. Modernità, identità, potere*. Di Monte, M.G. & Di Monte, M. (A cu. Di). Meltemi
- Boehm, G. (2009) *Il ritorno delle immagini*, in Pinotti, A. & Somaini, A. *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*. Raffaello Cortina
- Boehm, G. (2010). *Wie Bilder sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin University Press
- Bredenkamp, H. (1972). *Autonomie und Askese*, in Michael, M. *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*.
- Bredenkamp, H. (1973) *Renaissancenkultur als Hölle: Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten*, in Warnke, M. (A cu. di). *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*. 41-64
- Bredenkamp, H. (1975). *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Suhrkamp
- Bredenkamp, H. (1990). *Maarten van Heemskercks Bildersturmzyklen als Angriffe auf Rom*, in Scribner, B. (A cu. di). *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*. 203-247.
- Bredenkamp, H. (1992). *Lorenzinos de' Medici Angriff auf den Konstantinsbogen als "Schlacht von Cannae"*, in "L'Art et les révolutions" XXVIIe congrès international d'histoire de l'Art. 95-115
- Bredenkamp, H. (1992). *Der Simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität*, in Berndt, A. (a cu. Di). *Frankfurter Schule und Kulturgeschichte*. Reimer. 117-140.
- Bredenkamp, H. (1995). *Calcio Fiorentino. Il Rinascimento dei giochi. Il Calcio come festa medicea*, Il Melangolo
- Bredenkamp, H. (1995). *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung

- Bredekamp, H. (1998). *Falsche Skischwünge. Winds Kritik an Heidegger und Sartre /Anhang: Edgar Winds Kritik an Heidegger und Sartre und die Reaktionen*, in Bredekamp, H., Buschendorf, B., Hartung, F., Krois, J.M. (A cu. Di), Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph. 207-226
- Bredekamp, H. (1998). *Von Walter Benjamin zu Carl Schmitt, via Thomas Hobbes*, in "Deutsche Zeitschrift für Philosophie", 46 (6). 901-916
- Bredekamp, H., (1999). *Thomas Hobbes Visuelle Strategien. Der Leviathan: Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits*. Akademie Verlag.
- Bredekamp, H. (2000). *Ikongraphie des Staates: der Leviathan und die Folgen*, in "Kritische Justiz". 33 (3). 395-411
- Bredekamp, H. (2000). *Schmitt blickt auf Disraeli, Disraeli auf Hobbes*, in Kley R., Möckli, S. (A cu. Di) *Geisteswissenschaftliche Dimensionen der Politik. Festschrift für Alois Riklin*. 483-489
- Bredekamp, H. (2000). *Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung*, in Braungart, W. (A cu. Di). *Manier und Manierismus*. 109–129.
- Bredekamp, H. (2003). *A neglected tradition? Art history as Bildwissenschaft*. "Critical Inquiry", 29(3)
- Bredekamp, H. (2003). *Bilderkult aus Bildkritik*, in Schröder, R. & Zachhuber, J. (A cu. Di), *Was hat uns das Christentum gebracht? Versuch einer Bilanz nach zwei Jahrtausenden*. 201-218
- Bredekamp, H. (2003). *Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur*, in Krämer, Bredekamp, H. & Krämer, S. (A cu. Di). Op. Cit. 11-22
- Bredekamp, H. (2003). *Technik und Kultur als Bedingungsgeflecht. Ein Nachwort*. in Bredekamp, H. & Krämer, S. (A cu. Di). *Bild – Schrift – Zahl*. Brill. 207-210
- Bredekamp, H. (2004). *Drehmomente: Merkmale und Ansprüche des Iconic turn*. In Maar, C. & Burda, H. (A c. Di). *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. DuMont
- Bredekamp, H. (2004). *Fotografie als Medium der Wissenschaft - Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration* in Maar C. & Burda, H. (A cu. Di). Op. Cit. 365-381
- Bredekamp, H. (2004). *Darwins Evolutionsdiagramm oder: Brauchen Bilder Gedanken?* In Hoegrebe, W. (A cu. Di) *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie*. 863-877
- Bredekamp, H. (2005). *La fabbrica di San Pietro. Il principio della distruzione produttiva*. Einaudi

- Bredekamp, H. (2006). *I coralli di Darwin. I primi modelli evolutivi e la tradizione della storia naturali*. Bollati Boringhieri
- Bredekamp, H. (2006). *Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche*. In Sachs-Hombach, K. *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und Philosophische Grundlagen der Interdisziplinären Bildwissenschaft*. Herbert von Halem
- Bredekamp, H. (2006). *Bilder in Evolution und Evolutionstheorie* in Zur Hausen, H. (A cu. Di) *Evolution und Menschwerdung. Vorträge anlässlich der Jahresversammlung vom 7. bis 9. Oktober*. 195-215
- Bredekamp, H. (2007). *Darwins Korallen und das Problem animalischer Schönheit* in Elsner, R. (A cu. di), *Bilderwelten, vom farbigen Abglanz der Natur*, Wallstein.
- Bredekamp, H. (2007). *Die Evidenz des Stiles: Galileis Sonnenflecken*, in Wimböck, G., Leonhardt, K., Friedrich, M. (A cu. di), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. 293-308.
- Bredekamp, H. (2008). *Bildbeschreibungen. Eine Stilgeschichte technischer Bilder?* in Bredekamp, H., Schneider, B., Dünkel, V. (A cu. Di) *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Akademie Verlag. 36-47
- Bredekamp, H. (2010). *Stil, Sprache und eine universelle Morphologie*, in "Kritische Berichte". 38(3). 26-31.
- Bredekamp, H. (2011). *Bildwissenschaft*. In Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe. Metzler.
- Bredekamp, H. (2011). *In der Tiefe die Künstlichkeit: Das Prinzip der bildaktiven Disjunktion* In Bredekamp, H. & Krois, J. M. (a cura di), *Sehen und Handeln. Actus et Imago*. Berliner Schriften für Bildaktforschung, I. Walter de Gruyter. 206-224
- Bredekamp, H. (2011). *Das Prinzip der Metamorphose und die Theorie der Evolution*, in Gerhardt, V. & Stock, G. (A cu. di), *Evolution. Theorie, Formen und Konsequenzen eines Paradigmas*. Natur, Technik und Kultur. 17-47
- Bredekamp, H. (2013). *Franz Kugler and the Concept of World Art History*, in Miller, P. *Cultural Histories of the Material World*. Ann Arbor. 249-262
- Bredekamp, H. (2014). *Der schwimmende Souverän. Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers. Eine Studie zum schematischen Bildakt*. Klaus Wagenbach.
- Bredekamp, H. (2015). *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina
- Bredekamp, H. (2016). *Der Behemoth. Metamorphosen des Anti Leviathan*, Carl-Schmitt-Vorlesungen, Duncker & Humblot

- Bredekamp, H. (2017). *Walter Benjamin's Esteem for Carl Schmitt*, in Meierhenrich, J., Simons, O., (A cu. Di). *The Oxford Handbook of Carl Schmitt*.
- Bredekamp, H., (2019). *Berlino città mediterranea. Il richiamo del Sud*, Vercellone, F. (A cu. Di) Raffaello Cortina.
- Bredekamp, H. (2019). *Art History and Prehistoric Art. Rethinking their Relationship in the Light of New Observations*. The Gerson Lectures Foundation
- Bredekamp, H. (2022). *Vorwort. Die Aktualität der Morphologie*. In Müller, R. et Al. *Morphologie als Paradigma in den Wissenschaften*. Frommann-Holzboog
- Bredekamp, H. (2023). *Sigmund Freuds figürliche Psychoanalyse: Der Moses Michelangelos und die Sammlung von Idolen*. Schwabe Verlag (Basel)
- Bredekamp, H. & Beck, H. (1987) *Bilderkult und Bildersturm*, in Busch, W. & Schmook, P. (A cu. Di) *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*; 80-10s
- Bredekamp, H. & Labuda, A. (2010). *Kunstgeschichte, Universität, Museum und die Mitte Berlins 1810- 1873*, in Tenorth, H-E. (A cu. Di). *Geschichte der Universität Unter den Linden 1810-2010. Genese der Disziplinen. Die Konstitution der Universität*, vol. 4. 237-263.
- Bredekamp, H. & Krois, J.M. (2011) (A cu. Di) *Sehen und Handeln*. Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung, Walter de Gruyter.
- Bredekamp, H., Lauschke, M., Artega, A. (2012) (A cu. Di). *Bodies in Action and Symbolic Forms*, Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung, Walter de Gruyter.
- Bredekamp, H., & Schäffner, W. (2020). *Material Agencies*. In “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 83(3), 300-309.
- Breidbach, O. (2001). *Transformation statt Reihung - Naturdetail und Naturganzen in Goethes Metamorphosenlehre*, in Breidbach, O. & Ziche, P. *Naturwissenschaft um 1800. Wissenschaftskultur in Jena-Weimar*. Hermann Böhlaus Nachfolger
- Breidbach O. (2005). *Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung*, Wilhelm Fink
- Breidbach, O. (2006). *Goethes Metamorphosenlehre*, W. Fink
- Breidbach, O. (2007). *Sehen Wissen: Bemerkungen zu Horst Bredekamps Konzept einer historischen Bildwissenschaft*, “Philosophische Randschau“, 54(1)
- Breidbach, O. (2007) *Einleitung: Neuronale Ästhetik - Skizze eines Programm* In Breidbach, O. (A cu. Di). *Natur der Ästhetik - Ästhetik der Natur*. Springer
- Breidbach, O., (2011). *Goethes Naturverständniss*, W. Fink

- Breidbach, O. (2013). *Neuronale Ästhetik: Zur Morpho-Logik des Anschauens*. Wilhelm Fink
- Breidbach, O. & Jost, J. (2006). *On the gestalt concept*. In "Theory in Biosciences" (125). 19-36
- Breidbach, O. & Vercellone, F. (2008) (A cu. Di). *Concepts of Morphology*. Mimesis
- Breidbach, O. & Vercellone, F. (2010). *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*. Bruno Mondadori
- Breidbach, O. & Vercellone, F. (2022). *Aussichten der Morphologie. Eine bildtheoretische Reflexion*, in Müller, R. et Al. *Morphologie als Paradigma in den Wissenschaften*. Frommann-Holzboog
- Breithaupt, F. (2000). *Jenseits der Bilder. Goethes Politik der Wahrnehmung*. Rombach.
- Brock, B. (2004) *Quid tum. Was folgt aus dem iconic turn?* in Burda, H & Maar, C. *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*. DuMont, 323-332
- Cassirer, E. (1999 [1991]). *Rousseau, Kant, Goethe*. Donzelli.
- Cometa, M. (2020). *Cultura visuale. Una genealogia*. Raffaello Cortina
- Costazza, A. (2007). *Alla ricerca dell'"essentia formalis" in "rebus sinbularibus": il metodo scientifico di Goethe tra "scientia intuitiva" e contemplazione estetica*. In Lacchin, G.(2007). (A cu. Di). *Goethe: evoluzione e forma*. Herrenhaus
- Craven D. (2014) *The New German Art History: From Ideological Critique and the Warburg Renaissance to the Bildwissenschaft of the Three Bs*, in "Art in Translation" 6(2) 129-147
- Curtis, N. (2010), *"As if": Situating the Pictorial Turn*. In Curtis, N. (A cu. Di). *The pictorial Turn*. Routledge.
- Didi-Hubermann, G. (2002). *The Surviving Image Aby Warburg and Tylorian Anthropology*. In "Oxford Art Journal". 56-59
- Didi-Huberman, G. (2006). *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Bollati Boringhieri.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Davanti all'immagine: Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*. Mimesis
- Dikovitskaya, M. (2006). *Visual Culture after the Cultural Turn*. MIT Press
- Elkins, J. (1995). *Art History and Images that Are Not Art*. In "Art Bulletin". 77(4).
- Elkins, J. (1998). *On Pictures and the Words That Fail Them*. Cambridge University Press.

- Elkins, J. (1999). *The Domain of Images*. Cornell University Press;
- Elkins, J. (2003). Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Object of Visual Culture' (2003): *Nine Modes of Interdisciplinarity for Visual Studies*. "Journal of Visual Culture", 2(2)
- Elkins, J. (2013). *Visual studies: A skeptical Introduction*. Routledge
- Elkins, J. (2015) (A cu. Di). *Farewell to visual studies*. The Pennsylvania State University Press
- Engelhardt, D. Frigo, G.F.; Simili, R.; Vercellone, F. (2005). (A cu. Di). *Arte, scienza e natura in Goethe*. Trauben.
- Focillon, H. (2002). *La vita delle forme seguito da Elogio della mano*. Einaudi
- Förster, E. (2011). *Die 25 Jahre der Philosophie. Eine Systematische Rekonstruktion*. Klostermann. 253-276
- Frank, G. & Lange, B. (2012). *Einführung in die Bildwissenschaft*. WBG
- Freedberg, D. (2013). *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. University of Chicago Press.
- Ganz, D., & Thürlemann, F. (2010). *Das Bild im Plural: Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Reimer
- Gadamer, H.G. (2000 [1960]). *Verità e metodo*. Bompiani.
- Garelli, G., Iannelli, F., Vercellone, F., Vieweg, K., (2016) (A cu. Di). *Fine o nuovo inizio dell'arte. Estetiche della crisi da Hegel al pictorial turn*, ETS.
- Geiger, J. (2014). *The Idea of a Universal Bildwissenschaft*, in "Estetika: The European Journal of Aesthetics". 51(2). 208–29
- Geulen E., (2019). *Morphologie und gegenständliches Denken*. In "Goethe Yearbook". 26/1. 3-15
- Giacomoni, P. (1993). *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia del vivente in J.W. Goethe*. Guida
- Giorello, G. & Grieco, A. (1998). (A cu. Di). *Goethe scienziato*. Einaudi
- Goethe, J.W. (1785), *Studie Nach Spinoza*. In *Naturwissenschaftliche Schriften I. Berliner Ausgabe*, 23 / *Züricher Ausgabe*, 16, 841–844
- Goethe, J.W. (1798). *Erfahrung und Wissenschaft*. In *Naturwissenschaftliche Schriften I. Schriften zur Wissenschaftslehre*. *Berliner Ausgabe*, 23 / *Züricher Ausgabe*, 16. 869-871

- Goethe, J.W. (1798, 1823). *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*. In *Naturwissenschaftliche Schriften I. Schriften zur Wissenschaftslehre*. Berliner Ausgabe, 23 / Züricher Ausgabe, 16. 844-855
- Goethe, J.W. (1810). *Zur Farbenlehre*. I. Cotta, 1810.
- Goethe, J.W. (1817). *Geschichte meines botanischen Studiums*. In *Naturwissenschaftliche Schriften II. Botanik*. Berliner Ausgabe 24 / Züricher Ausgabe, 17. 62-84
- Goethe, J.W. (1817). *Glückliches Ereignis*. In *Naturwissenschaftliche Schriften I. Schriften zur Wissenschaftslehre*. Berliner Ausgabe, 23 / Züricher Ausgabe, 16. 864-869
- Goethe, J.W. (1820). *Anschauende Urteilskraft*. In *Naturwissenschaftliche Schriften I. Schriften zur Wissenschaftslehre*. Berliner Ausgabe, 23 / Züricher Ausgabe, 16, 877-879
- Goethe, J.W. (1820). *Einwirkung der neuern Philosophie*. In *Naturwissenschaftliche Schriften I. Schriften zur Wissenschaftslehre*. Berliner Ausgabe, 23 / Züricher Ausgabe, 16. 873-877
- Goethe, J.W. (1832). *Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort*. In *Naturwissenschaftliche Schriften I. Schriften zur Wissenschaftslehre*. Berliner Ausgabe, 23 / Züricher Ausgabe, 16. 879-883
- Goethe, J.W. (1981). *Werke*. 11. Hamburger Ausgabe, Beek
- Goethe, J.W. (2013). *Morfologia*. Voll. 2. Targia, G. (A c. Di). Nino Aragno
- Grave, J. (2014). »Beweglich und Bildsam«. *Morphologie als implizite Bildtheorie?* In Maatsch, J. (2014) (A cu. Di.) *Morphologie und Moderne: Goethes anschauliches Denken in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*. Walter de Gruyter.
- Jay, M. (1988). *Scopic Regimes of Modernity*, in Foster, H. (A c. Di), *Vision and Visuality*. Bay Press
- Heinemann, F. (1934). *Goethe's Phenomenological method*. In "Philosophy", 9(33), 67-81
- Hogrebe, W. (2017). *Szenische Ikonologie: das Berliner Paradigma*. In Schneider, P. & Lauschke, M. *Manifeste Zu Bildakt Und Verkörperung*. De Gruyter
- Hogrebe, W. (2019). *Szenische Metaphysik*. Klostermann
- Hornuff, D. (2008). *Aus dem Blick verloren. Wie sich die Bildwissenschaft von ihrem Gegenstand entfernt*, in "Merkur" 11(62). 995-1003

- Hornuff, D. (2019). *Bildwissenschaft im Widerstreit: Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*. Wilhelm Fink
- Krämer, S. (2016). *Figuration, Anschauung, Erkenntnis: Grundlinien einer Diagrammatologie*. Suhrkamp.
- Krois, J.M. (1999) *Cassirer's "Prototype and Model" of Symbolism: Its Sources and Significance*. In "Science in Context". 12(4). 531-547
- Krois, J.M. (2008). *Why Did Cassirer and Heidegger Not Debate in Davos?* In Hamlin, C. & Krois, J.M. (A cu. Di). *Symbolic Forms and Cultural Studies. Ernst Cassirer's Theory of Culture*. Yale University Press. 244-262
- Krois, J.M. (2011). *The Priority of "Symbolism" over Language in Cassirer's Philosophy*. in "Synthese", 179(1). 9-20.
- Krois, J.M. (2011), *Bildkörper und Körperschema*, Bredekamp, H. & Lauschke, M. (A cu. Di). *Actus et Imago*. Berliner Schriften für Bildaktforschung, Walter de Gruyter
- Kruse, C. (2010). *Positionen der Kunstwissenschaft als historische Bildwissenschaft*. In Kusber, J. Et al. (A cu. Di). *Historische Kulturwissenschaften: Positionen, Praktiken und Perspektiven* Transcript Verlag.
- Kubler, G. (2002). *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*. Einaudi.
- Lacchin, G.(2007). (A cu. Di). *Goethe: evoluzione e forma*. Herrenhaus
- Leeb, S. (2012). *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*, Polypen
- Lichtenstern, C. (2017). *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes: Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys* (Vol. 1). Walter de Gruyter
- Lüdeking, K. (2005). *Was unterscheidet den pictorial turn vom linguistic turn?* in Sachs-Hombach (A cu Di.) *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Herbert von Halem
- Maar, C. & Burda, H. (2005) (A cu. Di). *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. DuMont
- Maatsch, J. (2014) (A cu. Di.). *Morphologie und Moderne: Goethes anschauliches Denken <in den Geistes-und Kulturwissenschaften seit 1800*. Walter de Gruyter
- Macaluso, E. M. (2021). *La forma vivente come modello per l'esemplarità dell'immagine*. In "Discipline filosofiche" 31(1). 197-218.
- Martinengo, A. (2010). *Recensione a Olaf Breidbach e Federico Vercellone, Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, in "Lessico di Etica pubblica", 2. 97-98

- Martinengo, A. (2016), *La fine dell'arte e il ritorno dell'immagine. Dall'ermeneutica filosofica al pictorial turn*. In Garelli, G., Iannelli, F., Vercellone, F., Vieweg, K., (A cu. Di). *Fine o nuovo inizio dell'arte. Estetiche della crisi da Hegel al pictorial turn*, ETS. 377-383
- Martinengo, A. (2021). *Prospettive sull'ermeneutica dell'immagine*, Quodlibet.
- Mensch, J. (2011). *Intuition and nature in Kant and Goethe*. In "European Journal of Philosophy", 19(3), 431-453
- Meo, O. (2013). *Due sviluppi recenti della teoria dell'immagine: il Pictorial Turn e l'Ikonische Wende*, in Vignola, P. & Bruzzone, P. (A cu. Di). *Margini della filosofia contemporanea*, Orthotes
- Mirzoeff, N. (2002) (A cu. Di). *The visual culture reader*. Psychology Press
- Mirzoeff, N. (2009). *An Introduction to Visual Culture*, Routledge
- Mitchell, W.J.T. (1981). *Diagrammatology*. In "Critical Inquiry" 7(3). 622–633
- Mitchell, W.J.T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory*, University of Chicago Press
- Mitchell, W.J.T. (2002). *Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale* (2002) in Carbone, A.L. & Mazzare, F. (A cu. Di) (2008). *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. Duepunti
- Mitchell, W.J.T. (2003). *The Obscure Object of Visual Culture*, in "Journal of Visual Culture". 2(2). 249-52
- Mitchell, W. T. (2005). *What do pictures want?: The lives and loves of images*. University of Chicago Press
- Mitchell, W.J.T. (2008). *Four Fundamental Concepts of Image Science*, in Elkins, J. *Visual Literacy*, Routledge. 11-30
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Bildwissenschaft*. In Boehm, G. & Bredekamp, H. (A cu. Di). *Ikonologie der Gegenwart*. Wilhelm Fink.
- Mitchell, W.J.T (2009). *Che cosa vogliono le immagini*. In Pinotti, A. & Somaini, A. *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*. Raffaello Cortina
- Mitchell, W.J.T (2010). *The Future of the Image: Rancière's Road Not Taken*. In Curtis, N. (A cu. Di). *The pictorial Turn*. Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (2015). *Image Science*. The University of Chicago Press

- Mitchell, W.J.T. (2017) *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. Cometa, M. (A cu. Di). Raffaello Cortina
- Mitchell, W. J. T. (2022). *Image science: Iconology, visual culture, and media aesthetics*. University of Chicago Press
- Mitchell, W. J. T. (2022). *The surplus value of images*. In “Mosaic: an Interdisciplinary Critical Journal”, 55(3), 53-73.
- Mitchell, W.J.T. & Boehm, G. (2014). *Ein Briefwechsel*, in Rimmele, M.; Sachs-Hombach, K.; Stiegler, B. (A cu. Di). *Bildwissenschaft und Visual Culture*. Bielefeld.
- Moiso, F. (2024) *Goethe tra arte e scienza*. Rosenberg&Sellier
- Moxey, K. (2008). *Visual Studies and the Iconic Turn*. In “Journal of Visual Culture”, 7(2).
- Müller, R. et Al. (2022). *Morphologie als Paradigma in den Wissenschaften*. Frommann-Holzboog
- Paci, E. (1997). *Frammenti da una lettura fenomenologica di Goethe*. “aut aut”
- Pareyson, L. (1988). *Estetica. Teoria della formatività*. Mursia.
- Pareyson, L. (2000). *Problemi dell'estetica II. Storia*. Mursia;
- Pareyson, L. (2003). *Estetica dell'idealismo tedesco III. Goethe e Schelling*. Mursia.
- Pinotti, A. (2001). *Memorie del neutro: morfologia dell'immagine in Aby Warburg*. Mimesis
- Pinotti, A. (2001). *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl e Wölfflin*. Mimesis
- Pinotti, A. & Somaini, A. (2009). *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*. Raffaello Cortina
- Pinotti, A., & Somaini, A. (2016) (A cu. Di). *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*. Einaudi
- Probst, J. (2022) (A cu. Di). *Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke*. Reimer
- Purgar, K. (2016). *After the Pictorial Turn: An Interview with W.J.T. Mitchell*. In Purgar, K. (A cu. Di). *WJT Mitchell's Image Theory. Living Pictures*. Routledge.
- Purgar, K. (2019). *Iconologia e cultura visuale. W.J.T. Thomas Mitchell, storia e metodo dei visual studies*. Carocci

- Quartesan, I. (2024). *La nuova iconologia di Horst Bredekamp. Storia dell'arte, morfologia, e il potere delle immagini*. Mimesis
- Rampley, M. (2012). *Bildwissenschaft: Theories of the Image in German-Language Scholarship*, in Rampley, M. et al. (A cu. Di). *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*. Brill
- Rancière, J. (2010). *Do Pictures Really Want to Live?* In Curtis, N. (A cu. Di). *The pictorial Turn*. Routledge.
- Reitingen, F. (2005). *Die Einheit der Kunst und die Vielfalt der Bilder*. In Sachs-Hombach, K. *Bildwissenschaft als Interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung*.
- Roeck, B. (2003). *Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder*, in "Geschichte und Gesellschaft", 29(2), 294-315
- Rimmele, M., & Stiegler, B. (2012). *Visuelle Kulturen-Visual Culture zur Einführung*. Junius.
- Rorty, R. (1992) (A cu. Di). *The Linguistic turn: Essays in philosophical method*. University of Chicago Press.
- Saab, A.J., Anable, A., Zuromskis, C. (2020) (A cu. Di). *A concise Companion to Visual Studies*. Wiley Blackwell
- Sachs-Hombach, K. & Rehkämper, K. (1998) (A cu. Di). *Bild- Bildwahrnehmung- Bildverarbeitung*. Deutscher Universitätsverlag Wiesbaden.
- Sachs-Hombach, K. (2004) (A cu. Di). *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Halem
- Sachs-Hombach, K. (2005) (A cu. Di). *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen und Methoden*. Suhrkamp
- Sachs-Hombach, K. (2005) (A cu. Di). *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Herbert von Halem.
- Sachs-Hombach, K. (2005). *Bildwissenschaft als Interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung*. In "Imago. Zeitschrift für Interdisziplinäres Bildwissenschaft. Herbert von Halem.
- Sachs-Hombach, K. (2021 [2003]). *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Herbert von Halem
- Sandywell, B. & Heywood, I. (2014) (A cu. Di). *The handbook of visual culture*. Bloomsbury
- Sauerländer, W. (2004) *Iconic turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus*. In Maar, C. & Burda, H. (A c. Di). *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. DuMont

- Schulz, M. (2005). *Ordnungen der Bilder: eine Einführung in die Bildwissenschaft*. Wilhelm Fink
- Smith, M. (2005). *Visual Studies, or the Ossification of Thought*, in "Journal of Visual Culture". 4(2). 237–56
- Snow, C. P. (2012). *The Two Cultures*. Cambridge University Press
- Sousslof, C.M. (2014). *Towards a New Visual Studies and Aesthetics: Theorizing the Turns*. In Sandywell, B. & Heywood, I. (A cu. Di) (2014). *The handbook of visual culture*. Bloomsbury
- Stafford, B.M. (1996). *Good Looking. Essays on the Virtues of Images*. MIT Press
- Stafford, B.M. (1996) *Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*. The MIT Press
- Steigerwald, J. (2002). *Goethe's morphology: Urphänomene and aesthetic appraisal*. In "Journal of the History of Biology". 35(2). 291-328
- Stock, W. (2008). *Eine fortdauernde Verwirrung: Bildwissenschaftliche Zwischenbilanz*. In "Philosophische Rundschau". 55(1). 24-41
- Tedesco, S. (2015). *Critica del riduzionismo e pensiero morfologico. La Neuronale Asthetik di Olaf Breidbach*. In "Iride", (2). 371-281
- Tenti, G. (2020). *Ethics of Image*. In Vercellone, F. & Tedesco, S. (A c. Di). (2022) *Glossary of Morphology*. Springer. 753-756
- Vargiu, L. (2007). *Prima dell'età dell'arte. Hans Belting e l'immagine medievale*. Aesthetica Preprint
- Vargiu, L. (2007). *Antropologia storica e antropologia dell'immagine*. In "Itinerari" 46(3). 17-33; 22.
- Vargiu, L. (2012). *Boehm, Mitchell, e una storia ancora da scrivere*. in "Lebenswelt", 2, 160-171
- Vattimo, G. (1980). *Morte o tramonto dell'arte*, in Id., (1991). *La fine della modernità*. Garzanti
- Vercellone, F. (2010). *Morphologie. Eine Philosophische Perspektive?* in Gentili, C. & Nielsen, C. (A cu. Di). *Der Tod Gottes und die Wissenschaft: Zur Wissenschaftskritik Nietzsches*. De Gruyter.
- Vercellone, F. (2007). *La forma come struttura comunicativa*. In Lacchin, G. (A cu. Di). *Goethe: evoluzione e forma*. Herrenhaus
- Vercellone, F. (2011). *Le ragioni della forma*. Mimesis

- Vercellone, F. (2013) *Dopo la morte dell'arte*. Il Mulino
- Vercellone, F. (2017). *Il futuro delle immagini*. Il Mulino
- Vercellone, F. (2021) *L'archetipo cieco*. Rosenberg&Sellier
- Vercellone, F. (2022). *L'età illegittima*. Raffaello Cortina.
- Vercellone, F. (2023). *Filosofia del Tatuaggio*. Bollati&Boringhieri
- Vercellone, F. & Tedesco, S. (2022) (A c. Di). *Glossary of Morphology*, Springer
- Verra, V. (1992). *Lecture hegeliane*. Il Mulino
- Von Falkenhausen, S. (2007) *Verzwickte Verwandtschaftsverhältnisse: Kunstgeschichte, Visual Culture, Bildwissenschaft*. In Philine, H. (A cu. Di). *Bild-Geschichte: Festschrift für Horst Bredekamp*. De Gruyter.
- Warnke, M (1970) *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*. Bertelsmann
- Weiszäcker, W. (2012). *Forma e percezione*. D'Agata C. & Tedesco, S. (A cu. Di.) Mimesis
- Wiesing, L. (2005). *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*. Suhrkamp
- Wiesing, L. (2005). *Methoden der Bildwissenschaft*. In Sachs-Hombach (A cu Di.) *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Herbert von Halem.
- Wiesing, L. (2008). *Vorwort zur Neuauflage*. In *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Campus
- Wiesing, L. (2009). *Das Mich der Wahrnehmung: Eine Autopsie*. Suhrkamp.
- Wiesing, L. (2013). *Sehen lassen: Die Praxis des Zeigens*. Suhrkamp.
- Wittgenstein, L. (1983 [1953]). *Ricerche filosofiche*, R. Piovesan, R. & Trinchero (A cu. Di). Einaudi
- Wood, C. (1991), *Introduction*, in Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, trad. ing di Wood, C., Zone Books
- Wyss, B. (2006). *Vom Bild zum Kunstsystem*. Walther König
- Zittel, C. (2010). *Bildwissenschaft als Herausforderung für die Philosophie? Hindernisse und mögliche Brücken*. In "Kritische Berichte". 38(3). 8-13