

Iconica L'intuizione delle immagini¹

Max Imdahl

L'iconica tematizza l'immagine come insostituibile mediazione di senso. Di questa insostituibilità non si può discutere in astratto. Per coglierla e diventarne consapevoli c'è bisogno dell'intuizione concreta di un'immagine, ed è necessario che la modalità di questa intuizione sia una modalità specificamente iconica. Il presente saggio fornisce alcuni esempi: immagini con figure, un'immagine paesaggistica e immagini della cosiddetta arte astratta.

L'immagine con figure da cui prendiamo le mosse è una miniatura dipinta intorno al 980 d.C. raffigurante la preghiera del centurione di Cafarnao (fig. 1)². Fa parte del *Codex Egberti*, evangelario arricchito da numerose immagini di piccolo formato realizzato per l'arcivescovo di Treviri; si tratta di uno dei capolavori della pittura ottoniana. Alla base della raffigurazione ci sono i versetti del Vangelo di Matteo: «Entrato in Cafarnao, gli venne incontro un centurione che lo scongiurava: "Signore, il mio servo giace in casa paralizzato e soffre terribilmente". Gesù gli rispose: "Io verrò e lo curerò". Ma il centurione riprese: "Signore, io non son degno che tu entri sotto il mio tetto, di' soltanto una parola e il mio servo sarà guarito. Perché anch'io, che sono un subalterno, ho soldati sotto di me e dico a uno: Va', ed egli va [...]". All'udire ciò, Gesù ne fu ammirato e disse a quelli che lo seguivano: "In verità vi dico, presso nessuno in Israele ho trovato una fede così grande [...]". E Gesù disse al centurione: "Va', e sia fatto secondo la tua fede"»³.

¹ [Traduzione di Pietro Conte. Si ringraziano il professor Georg Imdahl per aver concesso il diritto di pubblicare il testo e il professor Gottfried Boehm per il sostegno offerto all'iniziativa.]

² [Nell'edizione originale le immagini sono in bianco e nero; in questa sede si è provveduto invece – ove possibile – a inserirle a colori. Per una loro maggiore «leggibilità», inoltre, le due immagini tratte dal *Codex Egberti* riproducono soltanto le miniature, senza il testo sottostante. N.d.T.]

³ Vangelo di Matteo, 8, 5-13.



Fig. 1

Codex Egberti, *Il centurione di Cafarnao*, Stadtbibliothek Trier
(nella pagina successiva: particolare)

Identificabili anche con l'ausilio delle abbreviazioni scritte, riconosciamo a sinistra Pietro con alcuni Apostoli, poi Gesù e infine il centurione col suo seguito. La miniatura indica che i personaggi principali, distinti per rango, sono Gesù e il centurione: entrambi si discostano, seppure in misura diversa, dai rispettivi gruppi, e le persone che li accompagnano indossano vesti identiche alle loro sia per tipologia sia per forma. Ogni gruppo è composto da quattro uomini, e ciò dà luogo a una certa simmetria. Le due figure principali si distinguono invece per le diverse dimensioni corporee e soprattutto per l'attività dinamica che caratterizza la figura di Gesù: mentre il centurione si rivolge a Gesù come al destinatario delle sue parole e della sua preghiera, Gesù si rivolge agli Apostoli per ammaestrarli, additando però, allo stesso tempo, il centurione – «in verità vi dico, presso nessuno in Israele ho trovato una fede così grande». Questo specifico momento della scena raffigurata esige che la figura di Gesù si orienti in varie direzioni: predomina la visuale di tre quarti verso destra, ma la testa – anch'essa di tre quarti – si volge all'indietro, verso sinistra, mentre il braccio, visto chiaramente di profilo, indica verso destra.



La postura della figura di Cristo è complessa, e tuttavia chiaramente regolata da un certo numero di valori formali propri dell'immagine: la spalla sinistra («sinistra» dal nostro punto di vista), palesemente arrotondata, rinvia all'aureola circolare; le curve tracciate dal braccio alzato e dalla toga sulla spalla si intersecano; gli orli della toga che ricadono sotto il braccio disegnano una linea curva e una linea retta che contrastano armonicamente; le punte dei piedi, infine, possono essere congiunte tramite una linea che riecheggia la direzione indicata dalla mano. Tutte queste sono corrispondenze astratte, puramente formali, che però connettono le varie direzioni motorie della figura di Gesù in una configurazione unitaria e abbracciabile con lo sguardo nel suo complesso. Nonostante le dimensioni, concretamente assai modeste, quella di Cristo è una figura monumentale.

Ma perché il pittore ha composto la miniatura in questo modo e non altrimenti? E perché proprio questa miniatura, composta così e non altrimenti, porta a intuizione qualcosa che solo grazie a un'immagine può essere reso intuitivo? Più che a parole, possiamo chiarire il senso del carattere intuitivo tipico dell'immagine facendo ricorso a esperimenti che modificano la struttura

della miniatura. Come vedremo, confrontando queste modificazioni con la miniatura originale potremo cogliere differenze tanto formali quanto contenutistiche, e ci renderemo conto che non è possibile scindere le qualità formali dell'immagine da quelle contenutistiche. Detto in altri termini, sintassi e semantica si condizionano reciprocamente.

La figura 2 mette capo a una struttura bipartita. Gesù è spostato verso sinistra e accostato maggiormente al gruppo degli Apostoli. Dal punto di vista strutturale, si rapporta agli Apostoli come il centurione al suo seguito. L'eccezionalità della posizione di Gesù ne risente, e va quindi perduta l'intima tensione tanto della composizione quanto della scena raffigurata.



Fig. 2

Montaggio con la figura di Cristo spostata a sinistra

La figura 3 mette capo a una struttura tripartita. Gesù è sospinto verso il centro, chiaramente isolato come figura singola e gerarchicamente innalzata rispetto alle altre. I gruppi laterali si riducono a personale di accompagnamento accanto a Gesù. Anche in questo modo va perduta l'intima tensione tanto della composizione quanto della scena raffigurata.



Fig. 3

Montaggio con la figura di Cristo spostata verso il centro

La figura 4 – la miniatura originale – mette capo a una compenetrazione di struttura bipartita e tripartita.



Fig. 4
Disposizione originale (come nella fig. 1)

Gesù è certamente isolato come figura singola, ma entra anche in relazione – a distanze e con modalità diverse – tanto con gli Apostoli quanto con il centurione e il suo seguito. La compenetrazione di struttura bipartita e tripartita fa sì che Gesù, in quanto figura singola, risulti allo stesso tempo giustapposto e gerarchicamente innalzato rispetto ai gruppi laterali. È proprio questa compenetrazione di struttura bipartita e tripartita a generare l'intima tensione della composizione e della scena raffigurata: Gesù appare tanto nella scena quanto elevato al di sopra di essa, tanto nella Storia quanto al di sopra di essa. Come volevasi dimostrare, dunque, modificando la composizione si modifica anche il senso della scena raffigurata. Se ci si ferma al riconoscimento della preghiera rivolta dal centurione di Cafarnao a Gesù non si coglie davvero l'immagine – si vede quello che è comunque accennato, nell'immagine, tramite il ricorso alla scrittura. Ad andar perduta è l'unità intuitiva istituita dall'immagine, in cui – facendo ricorso all'episodio relativo alla preghiera del centurione – Gesù è raffigurato, allo stesso tempo e nella stessa misura, come agente nella Storia ed elevato al di sopra di essa.

Ci si può domandare se quella compenetrazione, nell'immagine, di struttura bipartita e tripartita stia anche alla base della qualità estetica della composizione dell'immagine stessa. Altro esperimento: molti anni fa ho mostrato ad alcuni amici, pittori astratti, due fotografie che riproducevano, nella stessa scala dell'originale, una la figura di Gesù, l'altra i due gruppi laterali. I pittori non conoscevano né la miniatura intera né il soggetto raffigurato. Li ho pregati di inserire la figura nello spazio tra i due gruppi laterali, a loro piacimento. Dopo qualche spostamento hanno posizionato la figura al posto giusto, sen-

za che ci fosse bisogno di prendere in considerazione le conseguenze semantiche del posizionamento sintattico. Si potrebbe parlare di un fiuto per le costellazioni iconiche, evidenti e immanenti all'immagine.

Davanti a un'immagine la teoria dell'interpretazione proposta da Erwin Panofsky distingue tre livelli di senso: preiconografico, iconografico e iconologico. Proviamo a illustrare questi tre livelli sulla scorta della raffigurazione della cattura di Gesù, altra miniatura del *Codex Egberti* ma di mano diversa (fig. 5).



Fig. 5

Codex Egberti, La cattura di Cristo, Stadtbibliothek Trier

Al livello della comprensione preiconografica i fenomeni lineari e coloristici dell'immagine vengono intesi come persone e cose. Per giungere al senso iconografico dell'immagine è invece necessario conoscere i Vangeli. Matteo, Luca e Marco raccontano che Gesù fu baciato da Giuda e aggredito da una gran folla armata di spade e bastoni, ma anche che Pietro stava per tagliare un orecchio a Malco e Gesù glielo proibì. Giovanni invece non menziona il bacio di Giuda. Secondo lui la cattura di Gesù viene dopo l'azione di Pietro e il divieto di Gesù, mentre secondo Matteo viene prima. Luca registra sia

l'azione di Pietro sia la grazia concessa a Malco, sostenendo che la cattura di Gesù sarebbe successiva a tali avvenimenti. Nel Vangelo di Marco la sequenza degli eventi è ancora diversa: prima il bacio di Giuda, poi la cattura di Gesù, poi l'azione di Pietro senza alcun divieto diretto, poi il discorso di Gesù sul compimento delle Scritture e infine la fuga degli Apostoli, menzionata anche da Matteo. Descrivendo la cattura di Gesù, ciascun Vangelo fornisce insomma una cronologia degli avvenimenti, ma queste cronologie divergono fra loro. Per giungere al senso iconografico dell'immagine è indispensabile la conoscenza dei Vangeli, e proprio per questo il senso iconografico dell'immagine è un contenuto cognitivo.

Il senso iconologico dell'immagine, che presuppone la conoscenza iconografica e la trascende, consiste invece nella funzione dell'immagine come forma espressiva di quegli atteggiamenti spirituali, condizionati storicamente, che all'epoca della realizzazione dell'immagine emergono nell'ambito della pittura come anche in quello delle idee religiose, filosofiche e poetiche. Nella nostra miniatura il dato iconologicamente rilevante è che Gesù appare in qualità sia di catturato (è come «rivestito» da Giuda) sia di personaggio agente (ingiunge a Pietro, con grande risolutezza, il suo divieto). Questi fatti sono iconologicamente rilevanti perché recano testimonianza della rappresentazione altotedesca di Gesù, cioè della rappresentazione di un Gesù eroico, codificata in epoca carolingia dallo *Heliand* e in epoca ottoniana, per esempio, dai *Carmina Cantabriginesia*. Anche il Gesù della miniatura che illustra la preghiera del centurione è una figura eroica. Il senso iconologico dell'immagine testimonia il valore storico-spirituale di un'immagine e non è un contenuto cognitivo bensì, in ossequio all'elemento storico particolare, il contenuto di una penetrante interpretazione visiva. Per determinare il senso di un'immagine come quella della miniatura ottoniana, il modello interpretativo di Panofsky, con i suoi livelli preiconografico, iconografico e iconologico, è irrinunciabile. C'è però anche un senso iconico dell'immagine, il cui contenuto è dato dall'intuizione visiva come riflessione sul carattere intuitivo dell'immagine e su ciò che solo in immagine è possibile. Questa modalità intuitiva iconica, rivolta a ciò che giunge a intuizione nell'immagine, può essere definita «iconica» (iconica da *eikon* come logica da *logos* o etica da *ethos*).

Nell'intuizione della miniatura qualunque cronologia scenica si dimostra irrilevante, dal momento che la successione testuale si trasforma in evidente simultaneità scenica. Non avrebbe alcun senso voler differenziare la scena illustrata in modo, per così dire, logico-narrativo, scandendo una dopo l'altra le varie fasi dell'avvenimento – prima l'abbraccio, poi la cattura, poi il divieto di Gesù a Pietro (oppure prima il divieto e poi l'abbraccio); questa differenziazione distruggerebbe inevitabilmente il senso complessivo

dell'immagine. L'evidente simultaneità scenica non è affatto ovvia, e non è nemmeno già data insieme alla presenza materiale complessiva dell'immagine; è invece una resa drammaturgica fondata su strategie molto particolari, una resa che non può essere rimpiazzata da narrazioni linguistiche e che non esiste come accadimento empirico. La simultaneità della scena, messa in immagine e certamente solo in immagine possibile, non può quindi essere ritradotta in una narrazione, in un'empiria o in un'empiria meramente finzionale.

È soprattutto nella figura di Gesù che la miniatura rende evidente la simultaneità scenica. Il linguaggio è costretto a enumerare in successione ciò che dà a vedersi in un unico istante: si vede che Gesù viene abbracciato da Giuda mentre i Giudei lo tengono per le braccia; si vede che Gesù, ormai catturato, ingiunge a Pietro, con gesto deciso, il suo divieto; si vede che Gesù si concede alla Passione senza opporre resistenza (non si può trascurare la differenza che intercorre tra il penzolare passivo e senza forza della sua mano sinistra e il gesto imperativo della destra, o anche il gesto di terrore di Malco); e in quell'alzare il braccio, così appariscente, si può, o forse si deve intravedere un'allusione alla futura Crocifissione.

Nella miniatura ottoniana la figura di Gesù è espressione e condizione di un'estrema densità evenemenziale, è un elemento di configurazione scenica, per dir così (e non saprei trovare altri termini). In quest'unica figura, infatti, i vari momenti della Cattura di Cristo, che i Vangeli presentano in sequenze diverse, sono condensati e configurati – nel vero senso della parola – in una simultaneità intuitiva. La figura e la configurazione scenica, che va al di là di qualsivoglia successione, sono un'unica e identica cosa. La figura di Gesù personifica la successione dei vari momenti condotta a simultaneità e onnipresenza: come si potrebbe esprimere tutto ciò in maniera sensata, aspirando a una comprensibilità intersoggettiva e collegandosi a una sorta di concreta evidenza visiva, se non nell'intuizione di questa precisa figura?

Certo, nel contesto di quei momenti resi simultanei è particolarmente significativa la relazione tra Gesù che agisce e intima il suo divieto e Pietro colto nell'attimo in cui si arresta. Le figure di Gesù e Pietro sono correlate già in virtù delle proporzioni simili, e tale correlazione è ulteriormente accentuata dalla posizione degli alberi, che costituiscono, per così dire, un'immagine nell'immagine, capace di evidenziare come la scena determinante sia quella che coinvolge Gesù e Pietro. Esattamente come accadeva nell'immagine raffigurante la preghiera del centurione, però, Gesù è parimenti innalzato al di sopra del contesto scenico reso, come si è detto, simultaneo e al contempo in se stesso gerarchizzato. In virtù tanto dell'ordinamento planimetrico quanto della disposizione spaziale, la

composizione dell'immagine nella sua totalità mostra precisamente anche questo aspetto. Nella costruzione dei vari piani dell'immagine, la figura di Gesù si staglia, con la sua aureola, al di sopra delle teste di tutte le altre figure; e non si può non notare lo spazio che gli Ebrei, ma anche Pietro e Malco, lasciano vuoto, come sospinti indietro. Si potrebbe dire che la figura di Gesù possiede un'aura, o un'aureola spaziale. Le varie fasi che scandiscono l'avvenimento, tramandate come fatti storici in questa o quella successione cronologica e rese simultanee nell'immagine (l'abbraccio, la cattura e, in posizione particolare, l'ordine impartito da Gesù a Pietro e la reazione di quest'ultimo): la miniatura restituisce sia tutti questi momenti presi singolarmente, sia l'evento della Cattura nel suo complesso, come attribuzione! Di nuovo dunque: come parlare di tutto ciò senza l'intuizione di questa specifica immagine? Senza di essa non potremmo farci un quadro di questa struttura di senso estremamente complessa in cui la figura di Gesù, che compie azioni e allo stesso tempo ne subisce, rende in sé simultaneo ciò che dal punto di vista della scena raffigurata simultaneo non è, elevandosi inoltre al di sopra di ogni circostanza scenica. Questa struttura di senso non si lascia raccontare in termini di processo, poiché si differenzia tanto da una successione narrativa quanto dall'esperienza di un accadimento empirico. E se si parla di questa struttura di senso, allora si parla già di un'immagine o comunque di una rappresentazione figurale che coincide con quella alla base della miniatura. Quella struttura di senso altamente complessa ha bisogno dell'immagine e, a sua volta, attesta lo specifico potere presentificante della sfera dell'immagine.

È proprio tale manifesta conoscenza della modalità intuitiva iconica a rendere necessaria una particolare riflessione sul rapporto tra immagine e linguaggio. Da un lato non ci sono dubbi: l'immagine poggia su testi, cioè su narrazioni linguistiche, e trasforma l'inaggrabile svolgimento successivo di questa narrazione in un'evidente simultaneità scenica. In quanto raffigurazione di un episodio delle Sacre Scritture, la miniatura ottocentista non può esistere senza i testi biblici. Ma ciò che essa, in quanto simultaneità scenica altamente complessa, presentifica e porta a intuizione immediata, non può essere descritto nel medium del linguaggio né come fatto empirico né come rappresentazione immaginativa. Dall'altro lato, la dimostrazione di questa stessa situazione è essa stessa un atto linguistico – così come l'interpretazione di una qualunque immagine resta vincolata al linguaggio, cioè a una descrizione e ancor di più a un'argomentazione che si dipanano nella successione. Prendiamo per esempio la miniatura con la cattura di Cristo: se quello di Gesù è un elemento di configurazione scenica, allora le singole scene così configurate si relazionano tutte a questa figura, contemporaneamente e a mo' di attributi.

Ma è anche vero che il linguaggio che descrive l'immagine deve nominare tutte le singole scene una dopo l'altra. Il linguaggio non fornisce alcun equivalente per quell'elemento di configurazione scenica che genera il peculiare senso dell'immagine.

Da una parte il linguaggio, in quanto narrazione, sta alla base dell'immagine, dall'altro l'immagine sta alla base dell'interpretazione linguistica – inevitabilmente linguistica. Ma ciò che l'immagine in quanto tale è, si oppone a qualunque sostituzione linguistica. Nell'evidenza di una simultaneità scenica altamente complessa, l'immagine si differenzia dalle narrazioni evangeliche e non può essere nemmeno raggiunta dalla sua interpretazione necessariamente linguistica, per quanto questa possa contribuire alla sua comprensione. Come stato di cose che emerge *originaliter*, quella simultaneità scenica intuitivamente data non può essere resa linguisticamente.

Specificamente iconica è anche la densità scenica dell'affresco di Giotto raffigurante la cattura, nella Cappella Scrovegni (fig. 6).



Fig. 6

Giotto, *La cattura di Cristo*, 1304-1306, Padova, Cappella degli Scrovegni

Sotto il profilo iconografico anche questa immagine, come quella della miniatura ottoniana, fa riferimento a testi biblici, mentre dal punto di vista iconologico si tratta – al di là di quel legame iconografico – del francescanesimo e del suo annuncio della salvezza, rivolto soprattutto al sentimento; e questo annuncio, a sua volta, può essere inteso

come sintomo del generale antropocentrismo allora dominante. A tutto ciò torna utile il fatto che il pittore accentui la corporeità del figurale, mostrandola da punti di vista paradigmatici: l'immagine riunisce infatti figure di profilo, una figura di tre quarti e un'altra di spalle. Iconograficamente parlando, la figura di spalle rinvia al Vangelo di Luca⁴. Stringe una veste che penzola mollemente, certamente la veste del giovane che seguiva Gesù e stava per essere catturato: «Ma lui, lasciata la tela di lino, fuggì via nudo». Orientandosi in direzione dell'empiria visuale e della sua sistematizzazione esemplare, lo stile delle figure giottesche si distingue dalla tradizione figurativa medievale e rivela la sua modernità. L'osservatore deve diventare testimone oculare della scena, e per quanto concerne la Passione è chiamato a un atteggiamento partecipativo, simpatetico, non ammirativo: deve sentire la stessa ansia, lo stesso dolore provati dai personaggi. «Abbate pietà di Lui», si legge nelle *Meditationes vitae Christi* dello Pseudo-Bonaventura. E sulla cattura: «Con quanta pazienza sopporta di venir preso, legato, spinto e selvaggiamente percosso, come fosse un delinquente, impossibilitato a difendersi». I Vangeli non conoscono questi toni emozionali.

Nell'affresco di Giotto la figura di Gesù non è rivestita da quella di Giuda, e non c'è traccia neppure dell'ordine impartito a Pietro. Gesù, al contrario, è abbracciato, catturato, persino ingabbiato da Giuda, e in questo ingabbiamento soggiace impotente al traditore. Sulla destra, con gesto eloquente, un fariseo indica Gesù, colui che stavano cercando; a sinistra uno sgherro alza un bastone contro di Lui. Anche queste azioni testimoniano dell'impotenza di Gesù. Dal punto di vista iconico, invece, ciò che conta è che, in virtù di una particolare composizione dell'immagine, Gesù appaia tanto come colui che è soggiogato quanto come colui che soggioga: con sovrana superiorità fissa Giuda dall'alto in basso, e l'obliquità con cui cade lo sguardo incarna un valore direzionale che domina l'intero complesso figurale, dal momento che si estende alla totalità dell'immagine grazie al bastone dello sgherro e al gesto puntuale del fariseo. Superando in certo qual modo l'ossimoro, scorgiamo la forza di Gesù nella sua impotenza e viceversa. Il linguaggio non possiede una parola che esprima contemporaneamente l'inferiorità e la superiorità. Per rendere evidente una tale compenetrazione c'è bisogno dell'immagine e della sua intuizione specificamente iconica. Un testo non può produrre l'esperienza di questa evidenza, che per altro non può essere sostituita né da una rappresentazione teatrale della Passione né – come si potrebbe pensare oggi – da un film: è necessaria un'immagine statica, immobile. Come si potrebbe dunque davvero ignorare l'apporto

⁴ [Come si evince dalla citazione successiva, si tratta in realtà del Vangelo di Marco, 14, 51-52. N.d.T.]

conoscitivo di natura semantica offerto da un'intuizione iconica diretta a fatti iconici? Secondo Panofsky, le prospettive interpretative dell'iconografia e dell'iconologia permetterebbero di conoscere «il modo in cui in diverse condizioni storiche le tendenze essenziali dello spirito umano sono espresse mediante temi e concetti specifici» (ad esempio mediante il tema della cattura); a suo dire, poi, tale conoscenza dischiuderebbe «il contenuto intrinseco» dell'immagine (Panofsky [1939]: 44). L'iconica, cioè l'intuizione delle datità specificamente iconiche, può invece contribuire a far sì che ci si renda conto della forza immaginativa dello spirito umano nella creazione di immagini, che sono fenomeni la cui densità informazionale non può essere colta altrimenti e che consentono di rappresentare intuitivamente qualcosa che, propriamente, non è intuibile.

Per elaborare il suo sistema a tre livelli (preiconografico, iconografico e iconologico), Panofsky ha fatto riferimento, per lo più, a immagini che raffigurano eventi o comunque a rappresentazioni che includono figure, solitamente ispirate a fonti letterarie. Questo sistema può dimostrarsi utile anche per immagini paesaggistiche, nel senso che, ancora una volta, la prospettiva interpretativa preiconografica, quella iconografica e quella iconologica confluiscono nella prospettiva iconica. Prendiamo ad esempio *Il mulino di Wijk* di Ruisdael (fig. 7): l'identificazione preiconografica dell'oggetto sta ovviamente alla base di ogni ulteriore comprensione dell'immagine.

Dal punto di vista del contenuto iconografico si può affermare che quello di Ruisdael è un ritratto paesaggistico. Il mulino raffigurato è esistito davvero. Svettava lungo la riva del Lek, serviva per la macinazione del grano e la sua torre era alta una ventina di metri, come si evince dalle fondamenta tuttora esistenti. Altri edifici visibili nell'immagine esistono ancora. Gli orologi sul campanile della chiesa, sull'estrema destra dell'immagine, testimoniano la meticolosa precisione della raffigurazione di Ruisdael. Furono aggiunti soltanto nel 1668, e costituiscono quindi un indizio anche per la datazione del quadro.

Analizzando l'immagine sotto il profilo iconologico, e spingendosi quindi al di là della mera esistenza concreta del mulino di Wijk, sono invece significative le idee regolarmente associate al mulino a vento nell'Olanda del XVII secolo. Vi si scorgeva un simbolo di Cristo che porta la croce, così come un mulino adibito alla macinazione del grano rinvitava, in un'analoga spiritualizzazione cristiana, alla redenzione e all'eucaristia. Certo, queste associazioni sono storicamente condizionate, e oggi non valgono più. Si può quindi ricollegare la raffigurazione di un mulino a vento – e il fatto stesso che esso sia degno di raffigurazione – a quei valori cristologici cui era allora associato, sempre tenendo a mente, ben inteso, che per la coscienza olandese dell'epoca le cose empiriche sono sì le cose empiriche, ma anche qualcosa di diverso e di più rispetto alle mere cose empiriche. Infi-

ne, indipendente da queste attribuzioni di senso storicamente condizionate, ma certo non in opposizione ad esse, c'è il fatto che il mulino di Wijk dipinto da Ruisdael – in fin dei conti un mulino come tanti altri – è rimasto esemplare per la raffigurazione del mulino a vento in generale fino ai giorni nostri. È proprio questa la qualità iconica che si rivela a un'intuizione iconica, diretta alla struttura dell'immagine; e a una tale intuizione non può sfuggire il motivo alla base di quella esemplarità. Perché è innegabile che il quadro di Ruisdael racchiuda in sé diverse prospettive e che sia proprio sotto questo profilo che la raffigurazione del mulino si differenzia da quella del paesaggio circostante.



Fig. 7

Jacob van Ruisdael, *Il mulino di Wijk*, 1670 ca., Amsterdam, Rijksmuseum

La torre del mulino è vista dal basso, come si nota dai profili fortemente incurvati della balaustra e del tetto. Questa curvatura ottica verso il basso risulta dall'innalzarsi dello sguardo, che a sua volta presuppone una breve distanza ottica dal piede della torre. Il mulino è raffigurato in modo che sia verso di esso che si levi lo sguardo. È innegabile, quindi, che mulino e spettatore siano posti in relazione diretta l'uno con l'altro. Con il suo esser visto da distanza ravvicinata, il mulino di Wijk dipinto da Ruisdael non è soltanto l'accurato ritratto di una realtà materiale, ma assurge – proprio in quanto tale – a oggetto di un'immediata realtà esperienziale e financo al ruolo di eroe dell'immagine. Anche questo, infatti, contribuisce a determinare la peculiare presenza del mulino di Wijk

nel quadro di Ruisdael: visto dal basso da distanza ravvicinata, esso appare inserito nel contesto di uno sconfinato paesaggio, contemplato da maggiore distanza e da un punto di vista più elevato. In quest'ampio contesto paesaggistico il mulino funge da valore normativo per l'orientamento spaziale. Non è un caso che il pittore abbia evitato di raffigurare l'altra sponda del Lek.

È impossibile cogliere nella realtà, in un unico sguardo o con un minimo movimento degli occhi, ciò che il quadro di Ruisdael permette di abbracciare contemporaneamente con lo sguardo. L'osservatore vede il proprio sguardo che si innalza verso il mulino integrato nel colpo d'occhio di una distesa paesaggistica aperta e potenzialmente sconfinata. In uno stesso fenomeno figurale, il mulino esiste in relazione di volta in volta particolare e di volta in volta tematica tanto con la distesa paesaggistica quanto con l'osservatore, ed esso costituisce – in quanto eroe dell'immagine – una mediazione tra questo e quella. È così che il mulino di Ruisdael si distingue da altre immagini di mulini e si eleva a *exemplum* paradigmatico dell'immagine di un mulino – ovviamente anche in considerazione del fatto che a quell'epoca il mulino di Wijk, come qualunque altro mulino adibito alla macinazione del grano, simboleggiava la redenzione e l'eucaristia. Ciò che si schiude, in un sol colpo, all'intuizione dell'immagine, è il duplice rapporto che il mulino instaura con il paesaggio da un lato e con l'osservatore dall'altro – con il mondo e con l'individuo. Che la raffigurazione del mulino di Ruisdael si basi o meno sul suo valore simbolico-religioso e che lo spettatore sia conscio o meno di questo valore simbolico, al livello della datità intuitiva dell'immagine quel duplice rapporto è di per sé evidente e attualmente presente.

Angles droits concentriques è un quadro dipinto da François Morellet nel 1956. Si tratta di un campo quadrato, bianco, ricoperto da numerose linee nere (fig. 8).

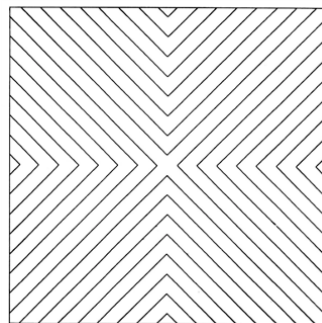


Fig. 8

François Morellet, *Angles droits convergents*, 1956,
Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach

Le linee formano angoli retti. Sotto il profilo categoriale, il quadro di Morellet è un esempio di arte astratta. Viene meno qualunque riproduzione di elementi oggettuali, e dal punto di vista dello schema interpretativo panofskyano ciò significa che viene meno qualunque pretesa di identificazione preiconografica riferita all'oggetto da parte dell'osservatore. Significante e significato coincidono. Non si può riprodurre un angolo retto senza disegnarlo – esattamente come non si riproduce una lettera, ma la si scrive. Si può ipotizzare che questa coincidenza di significante e significato sia data con l'esistenza superficiale dell'uno come dell'altro. Come l'immagine è un piano concreto, così anche un angolo retto non è reale se non come relazione piana di valori direzionali.

Nel dipinto di Morellet le linee ad angolo retto risultano orientate diagonalmente rispetto al quadrato dell'immagine. Tutti gli angoli retti mantengono la stessa distanza l'uno dall'altro, e tutti i loro lati raggiungono le estremità del quadrato dell'immagine. Gli angoli del quadrato, tuttavia, non vengono toccati dalle linee, ma restano invece liberi e aperti. Si riconoscono chiaramente, quindi, quattro sistemi di angoli retti, e se si dirige lo sguardo, percorrendo una direzione possibile, verso il centro del quadrato, ecco prodursi una nuova esperienza, finora inavvertita: allo spettatore si dischiude la possibilità di scorgere, dispiegata in diagonale a partire dal centro, una croce greca, i cui bracci raggiungono gli angoli liberi del quadrato ma non sono né più larghi né più stretti di tutte le distanze di tutte le linee tra loro. Poiché tutte le distanze sono uguali, lo spettatore fatica a mantenersi concentrato sulla croce diagonale nell'intuizione dell'immagine complessiva.

Per l'intuizione la croce diagonale è una forma che si genera e subito si perde, rispetto alla quale – come rispetto a uno schema normativo – le varie linee ad angolo retto che ricorrono alla stessa distanza si lasciano coordinare o anche subordinare. La croce diagonale fa inoltre concorrenza a un'altra croce, quella ortogonale che scaturisce dall'unione dei vertici degli angoli e che potenzialmente divide il quadrato del dipinto in quattro parti. Ma quella croce diagonale, una volta vista e non senza sforzo trattenuta nella coscienza dello spettatore, non è forse una figura possibile – qualcosa che tocca allo spettatore stesso interpretare? I quattro identici sistemi angolari lasciano la croce diagonale come un loro resto vuoto oppure, con valore esattamente opposto, sono correlati alla croce in un rapporto di causa ed effetto, come se non fossero altro che una sua irradiazione, una sua eco? È la successione degli angoli dall'esterno verso l'interno a far emergere la croce diagonale oppure è la croce diagonale a far emergere la successione di angoli dall'interno verso l'esterno, come un'eco di se stessa? Entrambe le modalità di lettura sono in se stesse chiare e razionali, ma si fanno concorrenza con pari diritti.

La situazione è difficile da descrivere, e nemmeno in relazione alle alternative in gioco si può prendere una decisione definitiva. Non è possibile stabilire se i quattro sistemi angolari siano di per sé orientati, di volta in volta, verso l'interno o verso l'esterno dell'immagine. Meno controverso, invece, è il fatto che si possa pensare che tutte le linee proseguano oltre i confini reali del quadrato dell'immagine, in una sfera di ampiezza indefinita; anche in questo caso, però, resta aperta la questione se esse si dirigano verso l'interno del quadrato a partire da un punto di partenza indefinitamente lontano oppure dall'interno del quadrato verso un punto di arrivo indefinitamente lontano. Quale decisione prendere, e con che diritto?

Non c'è dubbio: la complessità dell'immagine si dischiude soltanto a una modalità intensiva, iconica dell'intuizione. Limitarsi a constatare che ci sono da vedere quattro sistemi angolari significa mancare il contenuto iconico dell'immagine; sarebbe come se nel quadro di Ruisdael non si riconoscesse altro che una riproduzione del mulino di Wijk. Nel caso dell'immagine moderna, limitarsi a constatare che ci sono quattro sistemi angolari – osservazione di per sé corretta – può ridurre la datità figurale a una mera trivialità, tanto più che i sistemi angolari non fanno altro che recare in immagine ciò che essi sono. L'intuizione iconica, al contrario, è una continua messa in gioco, creativa e di per sé inconcludibile, del potenziale di strutturazione dell'immagine. È proprio nella continua messa in gioco di quelle controvalenze interne all'immagine che l'osservatore diventa cosciente della propria attività di strutturazione ma anche della propria impotenza decisionale, e comprende una cosa assai particolare: che ogni strutturazione che egli porta a compimento si radica in un solo e medesimo fenomeno, ma anche che nessuno dei possibili atti di strutturazione consente di ingabbiare e dominare definitivamente questo identico fenomeno. E tale identità, fondata su strutturazioni incompatibili, come potrebbe esser presente se non nell'intuizione di un modello visuale? Come, se non in un fenomeno statico, in se stesso immobile – in un'immagine?

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

la esalti? Forse, però, il quadro di Morellet è anche una forma rappresentativa di qualcos'altro, modello intuitivo per una realtà che sfugge a qualsivoglia presa diretta e definitiva, una realtà cui l'immagine, in quanto visibile, allude, e che di per sé non ha alcun aspetto visibile. Fondamentalmente, qualunque immagine è degna di tal nome se riesce a far emergere questa forma di rappresentazione sostitutiva, che nella sua evidenza viva può esistere soltanto in quanto sistema di un'immagine, e non può quindi essere sostituita da nient'altro. Il fatto di non essere rappresentabile da nient'altro costituisce l'identità dell'immagine in quanto forma di rappresentazione sostitutiva.

Ogni immagine, di fatto, è una superficie, e in quanto tale si differenzia dalle opere plastiche come anche, in generale, da qualsiasi elemento spaziale e corporeo. Le datità tridimensionali possono essere osservate da vari punti di vista, a proprio piacimento; la datità superficiale di un'immagine, invece, vincola la visuale dell'immagine. Il problema è capire se questo vincolare ciò che c'è da vedere a un unico punto di vista significhi una mera riduzione nell'esperienza del mondo visuale o rappresenti invece la mediazione di un senso che non può essere mediato altrimenti. Ciò presuppone che ogni alternativa di visibilità, anche soltanto immaginabile, di ciò che è visibile nell'immagine, annulla quel senso mediato, e che quindi ciò che c'è da vedere trova compimento proprio nell'unica visuale fissata. Emerge qui una differenza di principio rispetto alla molteplicità propria della percezione naturale del mondo visivo, e ciò significa, a sua volta, che quel che c'è da vedere nell'immagine – rinvii o meno al mondo visuale esterno ad essa – non ha alcuna esistenza al di fuori dell'immagine, e coincide quindi con l'immagine stessa.

Riepiloghiamo alcuni punti fermi: nella miniatura ottoniana con la preghiera del centurione di Cafarnao (fig. 1) la compenetrazione di struttura bipartita e tripartita, generatrice di senso, sussiste solo in virtù della disposizione superficiale delle figure, di per sé invariabile; nella miniatura della cattura (fig. 5) la disposizione superficiale degli alberi mette in risalto la scena che coinvolge Gesù e Pietro, e allo stesso tempo il carattere speciale di Gesù in rapporto alle altre figure e il valore che egli assume per la configurazione scenica sono legati alla sua frontalità; nell'affresco di Giotto raffigurante la Cattura (fig. 6), lo sguardo di Gesù che scende verso Giuda si ripercuote – grazie a un valore direzionale della superficie che procede dall'alto a sinistra verso il basso a destra – sull'intero campo figurale; nel quadro di Ruisdael (fig. 7) c'è bisogno del piano fondamentalmente indifferente a tutte le prospettive per integrare il mulino visto da vicino e da distanza minore in un paesaggio visto da lontano e da distanza maggiore, e soprattutto per rendere simultaneamente abbracciabile con lo sguardo ciò che altrimenti sarebbe accessibile soltanto a diverse direzioni dello sguardo stesso. In tutti questi casi, come si

potrebbe desiderare che al posto di quei legami generatori di senso tra ciò che c'è da vedere e la continuità – per principio non-spaziale – di una superficie subentrassero punti di vista prospettici diversi o addirittura mutevoli, con conseguente perdita del senso figurale? Prendiamo il quadro di Morellet (fig. 8): insieme al darsi degli angoli retti è già dato il piano in quanto condizione degli angoli stessi, e solo la presenza del piano, continuamente evidente per l'occhio, può intrecciare le versioni interpretative – controvalenti e sempre e soltanto provvisorie – del sistema lineare. A conclusione del nostro saggio, tenendo conto della polivocità tematica che spesso caratterizza le creazioni dell'arte moderna, può dunque essere sensato distinguere tra quadri e sculture, tra opere bidimensionali e tridimensionali – anche se in un libro, ovviamente, possiamo esemplificare questa distinzione soltanto facendo ricorso a delle riproduzioni.

Confrontiamo due opere di Norbert Kricke, il disegno *76/10* (fig. 9) e *Raumplastik – 1975/K VI* (fig. 10).

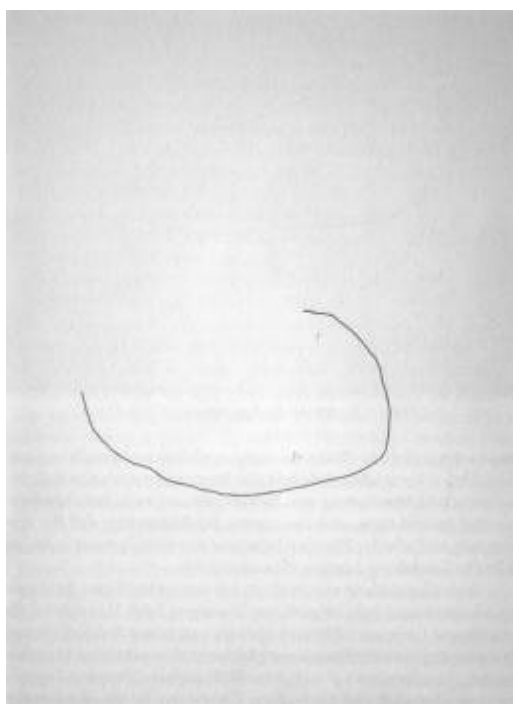


Fig. 9
Norbert Kricke, *Zeichnung 76/10*, 1976

Max Imdahl, *Iconica*



Fig. 10

Norbert Kriche, *Raumplastik 1975/K VI*, 1975

Le somiglianze sono innegabili, ma proprio per questo sorge la questione dell'identità del disegno in rapporto alla scultura: ci si chiede come distinguere disegno e scultura in rapporto ai rispettivi potenziali di presentificazione, e se l'informazione visuale veicolata dal disegno bidimensionale non sia forse persino più complessa di quella veicolata dall'opera scultorea tridimensionale – e ciò anche nel caso in cui si osservi la linea disegnata essendo già a conoscenza della scultura spaziale e associando quindi il disegno a un'opera tridimensionale. Quest'associazione è pressoché inevitabile, ma si noti che nel confronto di cui ci stiamo occupando l'opera riprodotta fotograficamente, in realtà tridimensionale, non viene viceversa ridotta a un disegno bidimensionale. Già a un primo, rapido sguardo appare infatti chiaro che la fotografia si limita a mostrare la scultura spaziale da una delle vedute possibili, e che essa, quindi, non è ciò che mostra. A questa differenza, che non può essere affatto trascurata, corrisponde il bisogno, risvegliato già dalla prima occhiata alla fotografia, di girare intorno all'opera in questione, di vederla – come si dice – dal vero, per vedere altri decorsi, diversi da quell'unico reso visibile dalla fotografia. La fotografia fornisce certo informazioni sulla scultura, ma non può dirsi davvero adeguata all'opera in quanto figura tridimensionale accessibile in decorsi successivi: il senso della scultura non si esaurisce da un'unica veduta. Ci ritroviamo così a fare i conti con un problema che impegna la teoria estetica da molto tempo – il problema della definizione categoriale, nell'ambito dell'arte figurativa, della capacità performativa della figuralità bidimensionale e della realtà tridimensionale. Talvolta lo si è risolto a fa-

vore dell'una, talvolta dell'altra. Confrontando il disegno *76/10* e *Raumplastik – 1975/K VI*, questo problema riemerge sotto nuova veste, costringendo a prendere coscienza delle modalità percettive rese possibili da ciascuna delle due opere. La differenza che intercorre tra tali modalità percettive può essere definita sulla base delle relazioni tra intuizione e coscienza e tra intuizione e immaginazione, fermo restando, ovviamente, che nel caso della scultura l'intuizione è di volta in volta necessariamente sempre diversa, mentre nel caso del disegno non può essere che una.

Tanto nel suo complesso quanto nei passaggi irregolari, ora più decisi ora più esitanti, del suo decorso, la linea disegnata costituisce un valore di visibilità altamente sensibile e allo stesso tempo, in quanto tale, la traccia di un altrettanto sensibile movimento della mano, nella misura in cui si potrebbe affermare – con il filosofo Theodor Lipps – che una linea deve il suo carattere alla mano che l'ha tracciata. Così intesa, la linea è la traccia di un gesto. Ma dove comincia la linea? Procedo da sinistra a destra o da destra a sinistra? Si tratta di una questione inaggirabile, anche in considerazione del fatto che la linea è la traccia diretta di un movimento della mano – e ciò implica una differenza non da poco rispetto alla figura della scultura spaziale accessibile solo in decorsi successivi, nonostante anche in quest'ultimo caso sia possibile porre la stessa, indecidibile domanda del «da dove» e «verso dove». Certo, quella figura tridimensionale non è tracciata come una linea, ma trae invece origine dalla piegatura di un filo metallico preesistente – anche se lo sguardo dell'osservatore segue in certo modo la scultura. La situazione è ovvia, eppure dà da pensare: l'aspetto della linea disegnata scaturisce direttamente da un corrispondente movimento gestuale della mano disegnannte, mentre la linearità della figura plastica è il prodotto di una manipolazione che non è affatto un gesto. Ma c'è dell'altro: la figura della scultura spaziale non si mostra mai chiaramente per quello che è realmente. La si vede – sempre diversamente – da questo o quell'angolo visuale, spesso in modo tale che da una data veduta non si possono affatto dedurre tutte le infinite altre possibili. Non esiste una veduta principale, e nemmeno un'esperienza definitiva, esattamente come lo spazio – vero e proprio tema della scultura – non si schiude a un unico punto di vista. Con la linea disegnata le cose stanno, ancora una volta, in maniera diversa: essa si mostra direttamente, definitivamente e completamente per quello che è.

Ma si vede soltanto una linea? O potrebbe anche trattarsi dell'illustrazione di un oggetto sospeso? Si tratta solo di una linea tracciata sulla superficie di un foglio bianco o anche di un oggetto sospeso nello spazio? E dove nello spazio – vicino o lontano? Le estremità dell'oggetto illustrato sono più vicine a noi dell'arco intermedio oppure è il contrario? Non siamo più in grado di prendere una decisione, e non possiamo più nemmeno

distinguere tra la superficie bianca del foglio e lo spazio in cui supponiamo sia sospeso l'oggetto. Ma che spazio è quello che si confonde con la superficie del foglio, quello in cui la curvatura concava di un oggetto tanto vicino quanto lontano è intuitivamente identica alla sua curvatura convessa? Completamente aperte, propriamente inconciliabili e ciononostante ricondotte a identità intuitiva, queste possibilità di un «qui» e un «là» e di un «davanti» e un «dietro» caratterizzano la concreta superficie del foglio come un «in cui» che sfugge a qualsivoglia sistematizzazione metrica e che non è rappresentabile intuitivamente senza la presenza di una superficie che esclude ogni estensione in profondità. Il disegno di Kricke, dunque, non rende intuitiva soltanto una linea tracciata su un foglio bianco, benché sia indubbiamente questo. E solo essendo questo si offre alla vista direttamente, nella sua totalità e identico da qualsiasi prospettiva lo si guardi.

Per quanto concerne le relazioni tra intuizione e coscienza e tra intuizione e immaginazione cui si accennava prima, possiamo ora abbozzare il seguente schema comparativo: la scultura spaziale tridimensionale viene intuita come fenomeno che cambia continuamente a seconda del punto di vista da cui si pone lo spettatore, mentre l'identità concreta dell'oggetto stesso, che rimane la stessa a dispetto di ogni mutevole visuale, è un contenuto della coscienza. Il disegno, invece, viene intuito una volta per tutte per quello che è concretamente, mentre l'illustrazione di un oggetto spaziale, ma non spazialmente collocabile, è un contenuto dell'immaginazione. Nel caso della plastica, la coscienza si riferisce a ciò che di fatto è presente, mentre nel caso del disegno l'immaginazione si riferisce a ciò che di fatto è assente, ma che per la sua presenza immaginata ha necessariamente e continuamente bisogno di ciò che di fatto è presente – la linea effettiva e intuitiva una volta per tutte – e della sua intuizione. Nessuno, credo, lo contesterà: l'inferenza, effettuata dalla coscienza, di qualcosa che di fatto è presente, non corrisponde all'immaginazione di qualcosa che di fatto è assente.

Davanti a un'unica e medesima linea, l'osservatore del disegno può essere indotto a immaginare come potenzialmente indifferenziata una multiforme diversità, la diversità di un percorso concavo o convesso in un alternativo «da dove-verso dove» o la diversità di un «vicino o lontano»; e potrà anche immaginarsi la superficie bianca del foglio come una totalità che racchiude in sé la diversità grazie al superamento della sua differenza. Si tratta di una linea libera e autoreferenziale che in origine non fa riferimento ad alcuna tridimensionalità figurativa o cosale, e che fa tendere l'immaginazione oltre ogni margine di commensurabilità empirica.

Bibliografia

Panofsky, E., 1939: *Iconografia e iconologia*, in E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, trad. it. di R. Federici, intr. di E. Castelnuovo e M. Ghelardi, Einaudi, Torino, 1999, pp. 29-57.