

GOTTFRIED BOEHM

**ICONIC TURN.  
UNA LETTERA**

Basel, 1 febbraio 2006

Caro Tom,

non sarà forse che la «scienza dell'immagine» sta iniziando troppo presto a scrivere la propria storia, senza ancora sapere né che cosa sia né che cosa possa essere? L'incontro organizzato a Vienna da Hans Belting con l'intenzione di tracciare un bilancio provvisorio potrebbe essere interpretato in tal senso. Ma sarebbe un errore: più che dello stato dell'arte, infatti, in quell'occasione si è parlato di libri ancora da scrivere, di libri a venire. Per chiarire che cosa stiamo facendo, tuttavia, è pressoché inevitabile sollevare il fantomatico discorso relativo al *pictorial e/o all'iconic turn*, discorso che risale all'inizio degli anni Novanta e che solitamente concerne il tentativo di valutare *in actu* la legittimità del nostro lavoro scientifico. Da qui a interpellare noi due, che siamo stati i primi a far uso di quei termini, il passo era breve. La questione viene accolta con sentimenti misti, dal momento che di *turns* ce ne sono a bizzeffe – fanno parte del gergo e del marketing della scienza. Proclamata in tutta fretta, resta da vedere se questa nuova forma di interrogazione scientifica riguardi solo i materiali o anche le metodologie, e quale sia il suo effettivo valore. Il *turn* oscilla tra quello che Thomas S. Kuhn ha chiamato un «paradigma» e l'atteggiamento di una mossa retorica che ricorda la moda dell'autunno passato.

Stando così le cose, può essere forse opportuno corrispondere alla richiesta di delucidazioni che ci è stata rivolta e scrivere due lettere, da Basilea a Chicago e ritorno. Non ho intenzione di mettermi a discutere su questioni di priorità cronologica, anche perché è già perfettamente chiaro che tu ed io prendiamo le mosse da presupposti intellettuali diversi e ci poniamo finalità scientifiche diverse, ma siamo entrambi convinti che la questione delle immagini tocchi le fondamenta della cultura e ponga alla scienza

questioni del tutto nuove – questioni che entrambi consideriamo ineludibili. Quello dell'«immagine», infatti, non è affatto un nuovo tema; si tratta piuttosto di un modo di pensare diverso, capace di mettere in luce e di sfruttare le possibilità cognitive delle rappresentazioni non verbali.

A proposito di cronologia: questo scambio epistolare dovrebbe anche servire a mettere in chiaro che per molto tempo abbiamo lavorato ciascuno per conto proprio, in una reciproca indipendenza favorita dal fatto che nei primi anni di attività non ci conoscevamo neppure. Dopo aver letto i tuoi lavori e averti conosciuto personalmente, mi sembrò come se si fossero incontrati due esploratori che avevano attraversato lo stesso, ignoto continente dei fenomeni iconici e della visualità, con l'intento di porre qualche paletto e di dissodare un nuovo terreno per poi proseguire – come sempre accade nei racconti tipo «Calza di Cuoio» – ognuno per la propria strada. Cammin facendo, fortunatamente, non siamo rimasti soli: altri «pionieri» hanno lasciato la loro traccia, e l'epoca del lavoro «selvaggio» è finita da un pezzo. Il fascino dei nuovi orizzonti ha messo in moto molte teste, alimentando quel discorso «teorico» o «scientifico» che può dar prova di sé solo nel confronto dialogico e interdisciplinare.

### 1.

All'inizio, tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, il tentativo di approfondire il tema «immagine» fu davvero, per me, un lavoro assai solitario; ci tornerò in seguito. Una volta acquisite competenze sufficientemente solide, tentai di rompere il mio isolamento progettando un'antologia di scritti – *Was ist ein Bild?* – che uscì nel 1994 per i tipi di Fink. Ci lavoravo dalla fine degli anni Ottanta e inizialmente doveva essere pubblicata all'interno della collana «Edition Suhrkamp» (es. 1494) già nel 1991. Volevo dimostrare l'esistenza – soprattutto in filosofia, ma anche nelle moderne pratiche artistiche – di un dibattito sotterraneo sullo statuto dell'immagine, dibattito che intendevo ricostruire e poi impiegare per i miei scopi. Tra le voci coinvolte c'erano quelle di Maurice Merleau-Ponty, Hans-Georg Gadamer, Hans Jonas, Bernhard Waldenfels, Michael Polanyi e Max Imdahl<sup>1</sup>.

Concepire l'immagine come paradigma non era tuttavia possibile senza definire, in una maniera o nell'altra, la sua relazione

---

<sup>1</sup> G. Boehm (hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994. Tra i contributi meno recenti rientrano anche quelli di Jacques Lacan, Meyer Schapiro e Kurt Bauch.

non solo col linguaggio in generale, ma anche con quella posizione filosofica dominante che veniva condivisa, seppur in modi diversi, dalla tradizione analitica e da quella continentale, e che Richard Rorty aveva tenuto a battesimo nel 1967 con la sua antologia dedicata al *Linguistic turn*<sup>2</sup>. Sembrava che tale posizione potesse tagliare le gambe a tutti i tentativi di portare avanti il discorso sull'immagine: l'obiettivo era dimostrare che anche le immagini sono conii della linguistica, o comunque rientrano in un sistema di segni universale. Questa strada – tracciata da Peirce e Goodman, ma anche dalla semiotica francese – mi affascinava, ma tutto sommato non mi convinceva. E non tanto perché Jacques Derrida aveva già mosso un'interessante critica al «logocentrismo», concetto che può certamente applicarsi anche al tentativo, messo in campo dal *linguistic turn*, di considerare il linguaggio come istanza ultima della conoscenza; la cosa più importante era data dalle falle argomentative di quella posizione, che riconduceva tutto al linguaggio senza però essere in grado di dire da dove il linguaggio stesso trasse la stabilità propria di un fondamento teoretico. Sempre dal linguaggio? Oppure da un riferimento diverso ed esterno che tiene conto del fatto che il linguaggio si inserisce in processi sociali, culturali o antropologici? In tal caso, però, dovrebbe essere possibile dimostrare un'intrinseca figuralità del linguaggio – un punto, questo, su cui aveva già riflettuto Ernst Cassirer esaminando il concetto di «deixis»<sup>3</sup>.

La filosofia del Novecento è segnata da innumerevoli tentativi di formulare una «critica» del linguaggio e di fondare la generazione del senso negli atti intuitivi (Husserl), nei processi dell'eserci (Heidegger) o in quelle indefinite somiglianze di famiglia tra concetti che emergono nella prassi del gioco linguistico (Wittgenstein). Detto altrimenti: l'*iconic turn* non si basa su un'opposizione fondamentale rispetto al *linguistic turn*, ma prende atto del rivolgimento argomentativo operato da quest'ultimo e lo porta avanti. La svolta iconica è una conseguenza della svolta linguistica e si mantiene fedele a quella prospettiva che non volevo abbandonare e che rinvia, per dir così, al *turn* di tutti i *turns*, cioè alla rivoluzione copernicana che Kant rilesse e pose a fondamento del proprio

---

<sup>2</sup> [R. Rorty, *La svolta linguistica* (1967), tr. it. di S. Velotti, intr. di D. Marconi, Milano, Garzanti, 1994.]

<sup>3</sup> E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche. I: Il linguaggio* (1923), tr. it. di E. Arnaud, Firenze, La Nuova Italia, 1961, pp. 175 sgg.

lavoro critico<sup>4</sup>: la riflessione sulle condizioni della conoscibilità rappresenta il punto di partenza irrinunciabile per qualunque scienza che voglia evitare l'accusa di scarso rigore e oggettivismo ingenuo.

Alla trascendentalità della coscienza elaborata da Kant era da tempo subentrata quella del linguaggio, che alla luce dell'*iconic turn* dovrebbe estendersi alle condizioni della raffigurazione in senso lato. Si dimostrò che il pensiero strutturale della linguistica e il continuo richiamarsi alla superiorità comunicativa del linguaggio verbale avevano portato a un restringimento di quello che la filosofia antica designava con il termine «logos», concetto ampio e complesso che oltre ai discorsi non abbracciava ancora le immagini, certo, ma i numeri sì, e che in generale tendeva ad aprirsi ad atti generatori di senso. Intendere l'immagine come «logos», come atto generatore di senso: fu questa visione di un logos non verbale, di un logos iconico a spingermi ad attribuire al rafforzamento dell'interesse per l'immagine – o meglio per le immagini – un significato paradigmatico, e a parlare dell'*iconic turn* come di un progetto dalle ampie prospettive. Com'è che le immagini generano senso? È questa la domanda che mi guida – una domanda che ovviamente pone evidentemente l'accento innanzitutto sull'artefatto, ma che chiama sempre in causa anche l'interazione con il fruitore in un determinato contesto<sup>5</sup>.

## 2.

Con ciò abbiamo accennato agli aspetti teoretici del progetto. Per uno storico dell'arte educato alla filosofia quale io mi considero, però, l'esigenza principale non è intervenire nei dibattiti filosofici accademici, bensì formulare le domande che scaturiscono da un'intensa frequentazione dell'arte e dalla prassi storico-artistica stessa. Chi conosce il fascino delle immagini, chi ne ha contemplate e analizzate tante, dispone di quello che potremmo chiamare un senso iconico e sa con *certezza* che esiste una sorta di *intelligenza*

---

<sup>4</sup> Si veda in particolare la prefazione alla seconda edizione della *Critica della ragion pura*. Sulla genesi della «formula del mondo copernicana» si veda H. Blumenberg, *Die kopernikanische Wende*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1965. Ho tentato di trasporre i risultati di questo lavoro nell'ambito delle arti visive con il saggio *Eine kopernikanische Wende des Blickes*, in *Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, Göttingen, Steidl, 1995, pp. 25-34.

<sup>5</sup> Tra i miei saggi, quelli in cui l'accento cade sull'osservazione sono *Bildsinn und Sinnesorgane*, «Neue Hefte für Philosophie und Sehen» 18-19 (1980), pp. 118-132 e *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, «Internationale Zeitschrift für Philosophie» 1 (1992), pp. 50-67.

*iconica* che fa sì che gli artisti riescano a emanciparsi dalla predittività del linguaggio, dei testi canonici o di altri appigli mimetici e a fondare *evidenze di tipo specifico*, anche quando si tratta proprio delle tradizionali immagini narrative che ripercorrono episodi biblici, mitologici o storici. L'arte astratta non è l'unica ad aver prodotto un senso che non trova riscontro in alcun modello reale e va anzi ben al di là della realtà conosciuta. Ma come si giunge a questa esposizione di significato che fa a meno del linguaggio? Su che cosa poggia, come funziona? Di tutto ciò sappiamo ancora troppo poco, e anche quel poco risulta inopinatamente impreciso.

A mio avviso il miglior punto di partenza per un'indagine che voglia condurre a nuovi risultati sta certamente nell'ordine immanente e nella riflessività delle immagini stesse, la cui ricchezza e il cui potenziale metamorfico storico-culturale oppongono un'invincibile resistenza a precipitose generalizzazioni. Mi sarei potuto aspettare che tu avessi in mente qualcosa di simile nel parlare di «pratiche rappresentazionali immanenti»<sup>6</sup>. Per quanto riguarda la prassi concreta, l'esistenza di questo senso genuinamente iconico è data per assodata: milioni di uomini non andrebbero al museo a contemplare immagini se si accontentassero di ciò che già sanno o che già hanno sentito. Quello del riconoscimento è certamente un impulso umano potente e appagante, ma lo è anche quello della curiosità, che può venir soddisfatto solo varcando i confini del già noto. Per quanto concerne la riflessione metodologica e la storia dell'arte, invece, l'esistenza del senso iconico è stato ed è tuttora un affare assai problematico: i contrasti che danno voce allo scontro tra visibilità e dicibilità sono innumerevoli – dall'opposizione tra *connaissanceur* e antiquario a quella tra il metodo visuale di Wölfflin e quello pretestuale di Panofsky, per arrivare infine alla diversità delle posizioni attuali.

Dal punto di vista metodologico, l'*icono-logia* – lo dice già il nome – indicherebbe che cosa deve fare la storia dell'arte in quanto scienza: comprendere ed esporre il logos dell'immagine nel suo specifico significato, riconducendolo a determinati condizionamenti storici e percettivi. Come tu stesso hai dimostrato nel saggio sul *pictorial turn*<sup>7</sup>, Panofsky si è appropriato dell'antico concetto

---

<sup>6</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1994, pp. 14-15, nota 10.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 28: «Quella di Panofsky è un'iconologia in cui l'*eikon* è completamente assorbito dal *logos*», un'iconologia cui tu contraponi il tentativo di «indagare il modo in cui le immagini rappresentano se stesse» (p. 24).

di «iconologia» e lo ha sottoposto a una rilettura ancor oggi decisiva, spostando l'equilibrio dalla parte della testualità. L'«iconico» non si *sottrae* al linguaggio, ma se ne *differenzia*. Proprio come l'occhio, così anche l'immagine non è affatto innocente o immediata, ma è invece variamente correlata ai contesti di pensiero, genere sessuale, cultura, ideologia e discorso in cui vede la luce. Ciò non significa, ovviamente, che possa essere dedotta da questi contesti. Il «mio» è quindi un *turn* di critica dell'immagine, non di critica dell'ideologia.

È quindi la *storia* delle immagini a motivare la mia domanda («che cos'è immagine, e quando?»), e probabilmente anche la tua («che cosa vogliono le immagini?») <sup>8</sup>. Questa storia è andata incontro a un duplice, drammatico cambiamento che ha aperto la strada alla considerazione dell'immagine *tout court* in quanto «paradigma». Per prima cosa, a partire dalla metà dell'Ottocento il lavoro degli artisti è consistito anche nel tentativo di ridefinire e far emergere – in modi molto diversi – le condizioni del proprio stesso lavoro. L'avvento della fotografia e delle immagini in movimento accelerò il crollo di un vincolante sistema di generi che un tempo stabiliva a quali coordinate le immagini dovessero riferirsi, quali contenuti dovessero tematizzare, quali compiti culturali dovessero assolvere; e questo crollo costrinse gli artisti a chiedersi di nuovo che cosa dovessero essere le immagini, che aspetto dovessero avere. Da quel momento la critica e la negazione dell'immagine, il congedo dall'immagine, la fine dell'immagine e l'enfasi posta su un suo sempre nuovo inizio fanno parte di quel lavoro di riflessione sull'immagine portato avanti dagli artisti in quel grande laboratorio della modernità che ha inglobato gli atelier individuali.

Il Novecento ci ha posti davanti a una varietà di immagini tale da farci capire quanto sia giustificata e urgente la domanda: che cos'è un'immagine? E questa domanda si è fatta ancora più pressante sul finire del secolo, quando la tecnologia digitale ha dato avvio a tutta una serie di pratiche che hanno conferito all'immagine una flessibilità, un'onnipresenza e un'utilità mai viste prima. Col passare del tempo, l'immagine ha avuto sempre più peso nei processi comunicativi, riuscendo anche a rispondere, in parte, alla critica che la voleva certamente capace di rappresentare del sen-

---

<sup>8</sup> W.J.T. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005 [tr. it. parziale di S. Pezzano, *Che cosa vogliono le immagini?*, in A. Pinotti - A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009, pp. 99-133].

so, ma non di fungere da medium di un discorso sul senso stesso, di farsi cioè meta-istanza. L'affermarsi di metodologie basate sulla visualizzazione è un fenomeno del tutto nuovo, che ha spinto le scienze dure a conferire un ruolo centrale a processi cognitivi che impiegano mezzi iconici: nell'attività scientifica quotidiana l'immagine gioca ormai una parte che anche solo una generazione fa sarebbe stata semplicemente impensabile.

Il territorio dell'estetica, entro i cui confini si pensava che l'immagine si trovasse ampiamente a proprio agio, si è quindi allargato alla sfera discorsiva e cognitiva. L'arte è stata forse tradita? La preoccupazione cui questa domanda dà voce è stata motivo, negli ultimi anni, di alcune polemiche. A mio modo di vedere non si tratta affatto di mettere sullo stesso piano immagini tecniche e immagini artistiche, riducendo l'eminenza dell'esperienza estetica alla banalità di una produzione iconica votata all'uso. Tutto al contrario: chi è davvero interessato a reperire criteri di distinzione non può evitare di esaminare lo spazio dell'esperienza estetica tanto dall'interno quanto dall'esterno, prendendo in considerazione anche i diversi contesti storico-culturali. Altrimenti come potrebbe stabilire un confine, individuare una differenza? È proprio questo che volevano farci capire tanti importanti artisti del Novecento.

Che l'*iconic turn* non abbia dato un gran contributo all'analisi delle differenze estetiche lo concedo volentieri; che non sia in grado di farlo, invece, lo contesto fermamente. Sono emersi in primo piano altri aspetti: la riscoperta della storia della scienza intesa anche come storia di immagini e soprattutto la possibilità di riprendere le fila di dialoghi che per lungo tempo erano stati dati per finiti, come quello tra le facoltà e quello – non ultimo – tra scienze umane e scienze naturali. Questo mutamento prospettico è un effetto assolutamente decisivo dell'*iconic turn*. È qui che il concetto di «iconico» ottiene quell'universalità che prima non aveva. La lingua tedesca non distingue tra *picture* e *image*: *Bild* e *bildlich* coprono un campo semantico molto vasto, e il neologismo *ikonisch* non fa che sottolineare ulteriormente questa generalizzazione, dal momento che indica tanto un oggetto quanto un metodo e dà quindi un nome all'esigenza teoretica messa in campo dal *turn*. «Iconico» e «iconica» (termine ripreso da Max Imdahl, che ne ha fatto il suo marchio di fabbrica) non rinviano dunque in alcun modo all'*icon* di Peirce, inteso come segno iconico – cosa che potrà

risultare degna di nota per il lettore americano, che col pensiero peirciano ha una familiarità che manca a quello tedesco<sup>9</sup>.

### 3.

Era su queste cose che verteva l'antologia del 1994 *Was ist ein Bild?*, che includeva anche testi pionieristici meno recenti dedicati a questioni di storia dell'arte e filosofia e accomunati dal tentativo di comprendere il modo in cui le immagini *generano* senso e *convincono* noi fruitori. Di norma questo fatto viene dato per scontato, ma in realtà necessita di un chiarimento. Avevo iniziato ad accostarmi a tale problema – difficile perché trascurato con troppa facilità – in *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Portraitmalerei in der italienischen Renaissance*, pubblicato nel 1985; una prima versione del lavoro era già pronta nel 1972 e la presentai nel 1974, guadagnandomi l'abilitazione all'insegnamento della storia dell'arte presso l'Università di Heidelberg<sup>10</sup>.

La tesi alla base di questo lavoro è che tra il 1470 e il 1510 si sviluppò in Italia un nuovo tipo di ritrattistica in cui il personaggio raffigurato appariva come una sovrana grandezza. Visto che nella letteratura storico-artistica si parlava di ritratto «autonomo», sembrava appropriato riconoscere anche ai suoi soggetti la loro autonomia. In una prospettiva di storia delle immagini l'aspetto significativo era che si continuavano a rappresentare persone reali, sì, ma ora tramite i mezzi di una logica nuova, che rinunciava palesemente ad appoggiarsi a testi esterni. Parte della significatività dei personaggi ritratti da Antonello da Messina, Giovanni Bellini, Giorgione, Leonardo da Vinci e Raffaello stava nel fatto che

<sup>9</sup> «Iconica» è concetto che ho introdotto nel saggio *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in H.-G. Gadamer - G. Boehm (Hrsgg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1978, pp. 444-471, qui p. 464. Il progetto di Imdahl trova la sua massima espressione in *Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München, Fink, 1980, in part. pp. 84 sgg. e 99 sgg. Peirce è tornato più volte a riflettere sull'«icona», tenendola comunque sempre distinta dall'«indice» e dal «simbolo»; si veda ad esempio il primo capitolo della *Short logic* (1895), in *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, 8 voll., ed. by C. Hartshorne - P. Weiss - A.W. Burks, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1958, vol. 2, pp. 286-291, 295-296, 435-443 e vol. 7, pp. 555-558 [Boehm cita l'edizione tedesca *Kurze Logik*, in Ch.S. Peirce, *Semiotische Schriften*, 3 Bde., hrsg. v. Ch.J. Kloesel - H. Pape, Frankfurt a.M., Suhrkamp, Bd. 1, 2000, pp. 202-229, in part. p. 205]. In *Reason's rules* (scritto del 1902 raccolto in *Collected papers of Charles Sanders Peirce* cit., vol. 5, pp. 538-545) la suddetta differenza viene ulteriormente approfondita, e si afferma che «un'icona è una pura immagine, non necessariamente visuale» [Boehm cita l'edizione tedesca *Regeln des richtigen Rasonnierens*, in Ch.S. Peirce, *Semiotische Schriften* cit., vol. 1, pp. 409-430, qui p. 429].

<sup>10</sup> G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Portraitmalerei in der italienischen Renaissance*, München, Prestel, 1985.

essi si presentavano in determinati ruoli e atteggiamenti, ma senza mai voler incarnare un significato che li trascendesse. Per definire una persona nella sua autonomia, infatti, non ci sono concetti o espressioni verbali adeguate; quel che si può fare, invece, è *mostrare* con mezzi iconici che cosa sia un individuo. Il ritratto divenne autentica esplicitazione di un nuovo concetto storico di «uomo».

A quell'epoca, comunque, tutto ciò metteva in grave difficoltà la storia dell'arte, e in particolare quella direzione di ricerca orientata all'iconografia, abituata a servirsi del pretesto esterno come chiave interpretativa e a non tener conto della significativa evidenza intuitiva dell'immagine. Di certo c'era però che l'invenzione di un nuovo genere di presenza iconica delle persone s'inseriva in vario modo nel contesto storico dell'epoca. La differenza tra questo metodo da un lato e quello dell'iconologia o degli studi culturali dall'altro consiste nel fatto che l'analisi della logica iconica diventa punto di partenza per far emergere – questa volta sulla scorta di un ordine immanente all'immagine stessa – il contesto specifico. Dal mio punto di vista si tratta quindi di mettere in moto «la complessa interazione di visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuralità»<sup>11</sup> – per riprendere i termini con cui hai descritto il *pictorial turn* – a partire dall'ordine del visibile, per poi concentrarsi sulla differenza storica che l'immagine dischiude. Sviluppare una critica dell'ideologia o una contro-lettura di Panofsky tramite Althusser, come fai tu, mi pare invece un approccio troppo ampio.

Il suddetto studio rafforzò la mia ambizione di continuare a esplorare la logica delle immagini anche sotto il profilo teoretico. Fui spronato a procedere in questa direzione da Hans-Georg Gadamer, che mi aveva fornito gli strumenti filosofici di cui avevo bisogno e che desiderava – andando ampiamente controcorrente – che l'ermeneutica non si riducesse a un fatto di linguistica. Ciò sembra contraddire l'assai citata frase di *Verità e metodo* secondo cui «l'essere che può venir compreso è linguaggio»<sup>12</sup>. Per Gadamer il linguaggio era certamente una grandezza che comprendeva manifestazioni di senso simili a quelle messe in luce dalla musica, dal simbolo, dalla danza o anche dall'immagine. Incamminandosi lungo la strada di una rielaborazione di questi aspetti translinguisti-

<sup>11</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture theory* cit., p. 18.

<sup>12</sup> H.-G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1989, p. 542.

ci, Gadamer ha fatto alcuni passi avanti, senza però andare fino in fondo. La sua vera passione era indubbiamente l'interpretazione della poesia, mentre per parlare di altre forme d'arte non si sentiva abbastanza competente. Ero certo, quindi, che il tentativo di delineare un'ermeneutica dell'«immagine» – tentativo cui diedi voce in un saggio apparso all'interno di un volume curato da entrambi – avrebbe incontrato non la sua riprovazione, bensì il suo interesse critico<sup>13</sup>.

Questo testo rappresenta una sorta di istantanea dell'inizio degli studi che sarebbero poi stati ricondotti sotto il titolo di *iconic turn*. Vi si sollevano molti, forse troppi problemi, e si accennano possibili soluzioni. Il mio obiettivo principale era quello di proteggere le immagini dal tentativo di definirle eteronomamente in termini linguistici, facendo ricorso a riferimenti iconologici o anche a ecfraresi che non mostrano la differenza tra dicibile e visibile. Allo stesso tempo, però, non volevo in alcun modo separare completamente immagini e linguaggio. Partendo dal presupposto che la comunicazione linguistica consentisse benissimo di accedere alle immagini, proponevo il modello di una traduzione *reciproca* che non avesse come unico fine quello di discutere *sulle* immagini, ma fosse anche in grado di valutare se una parola avesse «colto nel segno», mettendola alla prova nel confronto con l'originale, cioè con l'immagine<sup>14</sup>. È così che divenne chiaro che le immagini dispongono di una propria «luce» e non funzionano come meri specchi che riflettono significati esterni. Menziono solo di sfuggita il fatto che già allora ero impegnato a individuare una forza mostrativa implicita nel linguaggio, una figuralità che avrebbe poi ulteriormente corroborato il mio intento di far proseguire il *linguistic turn* in direzione di un *iconic turn*<sup>15</sup>.

Le mie considerazioni, ovviamente, ruotavano attorno al proposito di comprendere le immagini a partire da una loro implicita processualità, da una «differenza iconica» che fa sì che il senso si articoli senza bisogno di ricorrere a prestiti da modelli linguistici come quello della sintassi oppure dalle figure retoriche<sup>16</sup>. Da allora uno dei miei obiettivi principali è sempre stato quello di conferire una forma argomentativa verificabile a questa logica visuale

<sup>13</sup> G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes* cit.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 455 sgg.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 451, 455, 468 e *passim*.

<sup>16</sup> *Ibid.*, § 6, pp. 461 sgg. Ho introdotto il concetto di «differenza iconica» nel saggio *Bildsinn und Sinnesorgane* cit.

e non verbale, senza restare intrappolato nell'alternativa tra una scienza «generale» dell'immagine (come quella di stampo semiotico) e un *close reading* concettualmente cieco. L'intelligibilità delle immagini, infatti, sta nell'ordine visuale in cui ciascuna di esse è di volta in volta configurata; come comprendere quest'ordine e capire quali siano le sue regole e la sua effettiva specificità rimane una questione aperta. A quell'epoca si rivelò sempre utile il confronto critico tra il modello «immagine» e il modello «enunciato», che tra l'altro permise anche di dimostrare che, quando si ha a che fare con le immagini, la possibilità di distinguere gli stati di cose dalle modalità in cui si manifestano è preclusa, mentre è invece garantita ove si tratti di un enunciato, che distingue le mutevoli proprietà di un soggetto stabile, le «enuncia [*aus-sagt*]»<sup>17</sup>. Le immagini allacciano rapporti strettissimi con i processi e le potenzialità, e si ha quindi l'impressione che le consuete coppie oppositive tramite cui scienza e critica si accostano alle immagini – forma e contenuto, *signifiant* e *signifié*, interno ed esterno, sensibilità e concetto e via dicendo – arrivino sempre troppo *tardi*, e che l'immagine si muova in un diverso universo logico – un universo di cui ancora ignoriamo le regole. E come potrebbe essere altrimenti? Il pensiero occidentale, infatti, ha tradizionalmente negato che le immagini fossero dotate di una propria forza chiarificatrice, e ciò ha impedito di porre la questione relativa al loro ordine.

Su questo mio saggio resta da fare un'ultima considerazione, relativa alla questione – appena accennata – della cecità nei confronti dell'immagine che ha caratterizzato in passato la scienza europea. Ciò non significa, ovviamente, che l'Europa non abbia sviluppato una ricca cultura delle immagini in cui rientrano diverse logiche di produzione e ricezione. Se si esamina il modo in cui si ascrive la costituzione di senso al discorso o ai segni, diverrà chiaro che fino a Ferdinand de Saussure e anche oltre è una relazione – sottomessa a regole – degli elementi tra loro a far emergere un ambito in certo modo *interno* di significati linguistici rispetto al quale già la scrittura rappresenta qualcosa di esterno, che in fondo non partecipa in alcun modo a questo senso<sup>18</sup>. In questa prospettiva l'immagine cade ancor più al di fuori dall'autoreferenzialità del linguaggio, in un contro-ambito del tutto esterno in cui il significato non è di casa, fino a quando non interviene dall'esterno il linguaggio – o anche la percezione – a conferire all'immagine luna-

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 450 sgg.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 447 sgg.

re, inscindibilmente fusa con la sua matrice materiale, una lucentezza solare. Osservare come il paragone si dibattesse tra quei due gemelli che sono immagine e parola oppure, detto in altri termini, comprendere come il *linguistic turn* faccia intimo affidamento sull'*iconic turn*, rappresentava quindi già a quel tempo un tema fondamentale.

Concedo anche volentieri che almeno su un punto, in quel saggio, non sono riuscito a evitare di partire per la tangente, finendo per pensare l'ordine iconico secondo lo schema dell'organizzazione fonemica laterale di Ferdinand de Saussure, e quindi secondo un modello *linguistico* – era stata la lettura di Maurice Merleau-Ponty a spingermi in questa direzione<sup>19</sup>. Con la teoria della «differenza iconica» spero comunque di aver eliminato questo difetto. Vedi come si rimane prigionieri delle proprie idee fondamentali, una volta che le si è concepite! Col passare del tempo si tende ad attribuire al proprio percorso una consequenzialità oggettiva o addirittura una necessità. Contro questo genere di cecità non esiste miglior medicina del dialogo; attendo con ansia, quindi, il *pharmakon* che mi arriverà da Chicago.

Gottfried Boehm

[Traduzione dal tedesco di Pietro Conte]

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, §§ 5 e 6. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, tr. it. di G. Alfieri, in M. Merleau-Ponty, *Segni* (1960), a cura di A. Bonomi, Milano, Net, 2003, pp. 63-115.