



HAL
open science

Lo sguardo e il vuoto. Recenti indagini sullo statuto dell'immagine

Giuseppe Di Liberti

► To cite this version:

Giuseppe Di Liberti. Lo sguardo e il vuoto. Recenti indagini sullo statuto dell'immagine . Studi di estetica, 1999, 20, pp.195-209. <hal-01415618>

HAL Id: hal-01415618

<https://hal.science/hal-01415618v1>

Submitted on 11 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Giuseppe Di Liberti

Lo sguardo e il vuoto. Recenti indagini sullo statuto dell'immagine

La riflessione estetologica di questi anni, e in particolar modo quella di area francese, sta vivendo un momento di notevole fertilità e ricchezza critica. Ma a differenza di altri momenti fecondi della riflessione di questo secolo, riconducibile in molti casi a precisi modelli e stili di pensiero, ciò che oggi avviene, in particolar modo sulla questione dell'immagine, presenta una specifica prospettiva metodologica. L'attuale dibattito estetologico francese, considerato nella sua complessità e nelle sue molteplici articolazioni, sembra poter superare una logica di antagonismo tra modelli, spesso causa di un irrigidimento che portava fino alla maniera.

La cifra metodologica che in particolar modo emerge è legata alla capacità di cogliere di ogni modello le aperture critiche maggiori verificandone l'attualità direttamente in rapporto agli oggetti, al gioco di differenze tra essi e in essi. Allora i modelli teorici assimilati divengono degli strumenti per lo studioso, variabili sugli oggetti e sul rapporto che si instaura con essi. I modelli si trasformano in piani differenti in cui ci si può muovere con maggiore libertà mantenendo una coerenza critica pur sfuggendo a un qualche riferimento unico. Si tratta di un atteggiamento metodologico riconoscibile già in diverse linee di pensiero, laddove la necessità di accedere e di combinarsi all'oggetto come complessità si faceva più pressante. Potremmo anche aggiungere che proprio in ambito estetico, per la mutabilità dell'oggetto opera d'arte, oppure per i passaggi dalle questioni sull'opera a quelle del visivo e dell'immagine, questo atteggiamento ha offerto e continua ad offrire alcune delle prospettive metodologiche maggiormente sviluppabili. Ciò che avviene oggi è, in un certo senso, la conseguenza di un esaurimento del modello in quanto tale che però lascia intatta la brillantezza di singole riflessioni: allora la fenomenologia di Merleau-Ponty o di Maldiney, l'ermeneutica di Ricœur, il poststrutturalismo di Derrida o Deleuze, anticipano e sostengono questa "coesione" di stili, proprio quando la loro ricerca si muove in direzioni diverse, sapendo cambiare "lenti" secondo ciò che dell'oggetto si manifesta.

Seppure limitando a tre i modelli da osservare, escludendone parzialmente altri che di certo hanno indirizzato dei percorsi critici, Jean-Jacques Wunenburger nel suo lavoro *Filosofia delle immagini* tenta di presentare la ricchezza di interazione tra modelli diversi come necessaria via per la comprensione delle immagini: "i contributi più significativi per lo studio delle immagini sono generalmente il frutto di una collaborazione fra strumentazioni e dispositivi diversi, e gli autori più interessanti e innovativi per la comprensione delle immagini hanno spesso intrecciato con grande libertà e con una distribuzione molto variabile gli apporti del trascendentalismo, i fini dell'ermeneutica simbolistica e i metodi della fenomenologia (Bachelard, Corbin, Eliade, Ricœur, ecc.)"¹.

¹ J.-J. WUNENBURGER, *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997; trad. it. *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, p. 83.

Questo tipo di approccio è sostenuto dalla consapevolezza della molteplicità di piani da cui l'immagine può essere attraversata. Allora una scelta metodologica corrisponde con precisione a una scelta di campo. Questa consapevolezza dell'eterogeneo rende quindi prioritaria una riflessione metodologica specifica, che, come vedremo, sceglie spesso dei comuni punti di partenza. Come sottolinea ancora Wunenburger dopo avere illustrato le tipologie delle immagini: “è ora opportuno chiedersi come dar conto della loro natura e della loro funzione. Ogni tipologia richiama, infatti, una metodologia. Poco sollecitata nel passato, oggi una metodologia appare quanto mai indispensabile, al punto che la sua elaborazione costituisce un obiettivo ancor più essenziale della stessa descrizione e classificazione”².

Alla funzione “strumentale” dei modelli si affianca anche l'uso di saperi diversi tesi alla comprensione. Spaziando dall'ottica all'economia, dalla psicologia all'antropologia, l'estetica riconferma ancora quella sua propria condizione statutaria di sapere “a margine” di più discipline. I saperi *si aprono* all'immagine, si crea uno scambio in cui la validità dei contributi è legata al ruolo che l'immagine stessa gioca all'interno dei singoli saperi. Questo scambio è pensabile a partire da un'estensione ad ogni immagine, laddove quella artistica diviene appena paradigmatica e sintetica di funzioni che si ritrovano soltanto parzialmente in altri tipi di immagine³. Assunta questa estensione, in fondo la più ovvia se la ricerca vuole avere valore statutario, l'immagine finisce col potere suscitare numerose questioni in ogni ambito filosofico. E appena avviene un altro scarto, un'altra estensione, e dall'immagine-oggetto spostiamo l'accento sull'atto e sul processo di cui l'immagine si fa portatrice, l'apertura è sostenuta dalla funzione che il pensiero visivo ha in tutti i percorsi conoscitivi, compresi, a pieno titolo, quelli scientifici⁴. “Invece che un semplice surrogato del sapere, l'immagine può anche essere considerata una pietra angolare e dunque una figura cardine nella costruzione della conoscenza”⁵. È in questo senso che è possibile approfondire dei valori di alcune dicotomie, l'eidos e l'eidolon, il visibile e l'invisibile, che risiedono nell'immagine come contraddizioni vive, elementi di una dialettica mai risolta che dona autenticità all'immagine. È una conflittualità che grazie a Cassirer scorgiamo già in Platone nel momento in cui l'osservazione della natura reintroduce il sensibile, la sfera estetica, nel mondo della conoscenza: “Proprio la conoscenza *matematica* che come tale è orientata puramente alle idee nella loro permanenza ed eternità, nel loro puro in-Sé, non può in alcun modo evitare gli aiuti e gli appoggi sensibili. Solo nell'immagine, solo nel singolo caso sensibile, essa può rappresentare la natura di ciò che è universale e privo di

² *Ibid.*, p. 73.

³ Cfr. *ibid.*, p. 393.

⁴ Frequentissimi sono gli studi dedicati al rapporto tra ricerca scientifica e pensiero per immagini; segnaliamo almeno, B. FERNANDEZ, *Image et création en physique*, e M. LOCQUIN, *L'imaginal créateur d'images*, in M. MOURIER (a cura di), *Comment vivre avec l'image*, Paris, PUF, 1989.

⁵ J.-J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, cit., p. 299.

immagine”⁶. La rete tra immagine e pensiero scientifico si intesse ulteriormente anche quando, in un tentativo di *Storia dell'immaginario* come quello di Lucian Boia che segue delle strutture archetipiche e mitiche, si approda al contemporaneo, proprio perché “la mitologia dell'uomo contemporaneo è essenzialmente una mitologia a base scientifica”⁷. Ma se lo stare a margine dell'estetica era stato per lo più determinato dall'eterogeneità dei suoi contenuti, e quindi l'uso dei saperi era una sorta di accesso a informazioni altre, oggi la marginalità sembra più legata proprio all'uso di metodi diversi, in un certo senso assottigliando la differenza tra saperi e modelli.

Gli studiosi che oggi maggiormente contribuiscono al dibattito sullo statuto dell'immagine non inventano nulla di nuovo quando nella rivalutazione di questioni e atteggiamenti costitutivi dell'estetica ritrovano i motivi più attuali. La pratica filosofica ritrova in sé alcuni motivi fondanti e più di una vexata quaestio: lo statuto dell'immagine, il ruolo dell'arte, i campi dell'estetica, la tecnica e la tecnologia, l'imitazione. Sono nuovamente questioni che investono fortemente l'immagine artistica come maggiormente problematica. Così proprio mentre il campo dell'immagine è legittimato ad estendersi, il dibattito su di esso riconosce nell'arte un oggetto critico. Inoltre, oggi, diverse sono le esperienze artistiche che sembrano avvertire le stesse necessità degli studiosi. Ripartire da queste questioni nel tentativo di ripensare uno statuto dell'immagine, offre la possibilità di riarticolare delle domande di base sull'immagine che finiscono talora col coinvolgere lo stesso statuto epistemologico dell'estetica. E talora il punto di partenza è l'ovvio: punto di forza di un dibattito che riesce a trovare all'interno del già detto (corrispondente forse a un eccesso di visibile, di presenza del visibile) un panorama di variazioni di incredibile arricchimento.

Tra questi percorsi spiccano alcune storie, alcune idee di storia che coinvolgono l'immagine in quasi tutti i suoi aspetti centrali. Sono storie che si intrecciano e si dispiegano in modo così fitto da non permettere mai definizioni unilaterali. Il dibattito in corso approda ad esse come chi, dovendo aggiornare una mappa geografica, deve attraversare i luoghi per ridisegnarli potendo finalmente usare insieme tutti gli strumenti che ha a disposizione. Il luogo già noto diventa luogo da esplorare. Abbiamo scelto alcuni di questi luoghi - lo sguardo, l'immaginario, la dialettica dell'immagine - per delineare la maniera in cui certi attuali percorsi possono articolarsi.

Un motivo chiave, o meglio, un punto di partenza comune a molte riflessioni sullo statuto dell'immagine, si può riconoscere nel Concilio di Nicea II. In quanto momento fondante della riflessione sull'immagine che risponde a precise esigenze socioculturali, Nicea si impone come luogo ben definito nella mappa dello sguardo⁸. E come ogni mappa,

⁶ E. CASSIRER, *Eidos und eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, in “Vorträge der Bibliothek Warburg”, II, 1922-23, parte I, Teubner, Leipzig-Berlin, 1924, pp. 1-24; trad. it., *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998, p. 43.

⁷ L. BOIA, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les belles lettres, 1998, p. 87.

⁸ I problemi e le questioni di grande interesse che nella riflessione sul Concilio di Nicea II sono sorti, sono numerosi e non sintetizzabili in questa sede, in cui si vuole maggiormente sottolineare la funzione che Nicea svolge all'interno di una storia dello sguardo. Un primo e necessario rimando a questi problemi sarà a L. RUSSO

quella dello sguardo, offre la possibilità di essere percorsa e ripercorsa in più direzioni, riuscendo spesso a individuare quei luoghi segnati come crocevia, come punti critici in cui emerge la conflittualità di istanze determinanti. In quanto momento di cesura e di crisi, di inclusione delle contraddizioni, Nicea diviene quasi un paradigma dello sguardo in Occidente e finisce per riguardarci direttamente. Il Concilio esprime l'intelligenza politica di un monoteismo che trova in sé (nella fattispecie nell'Incarnazione di Cristo) la capacità di riassorbire, apparentemente scacciandole, delle peculiarità politeistiche. Nicea riassume le polarità che nutrono l'immagine, si fa luogo proprio per delle strutture archetipiche che permettono di delineare una storia dell'immaginario⁹. La tensione all'unità e insieme l'appropriazione della differenza di cui l'immagine è inevitabilmente portatrice, fanno di Nicea un indirizzo di lunga durata nella storia dell'immagine. E arriva fino ad oggi, mentre la presenza totalizzante del visivo opprime lo sguardo che, invece, tende a ritornare ad essere collettivo e differenziante, e che nuovamente ricerca, contro l'apparente esaustività del visivo, un rapporto con l'invisibile. È in questo senso che può leggersi un'osservazione di Gilbert Durand che finisce ovviamente col coinvolgere i rapporti di potere: "Ogni "politeismo" è dunque, ipso facto, aperto alle immagini (iconofilo) se non agli idoli [...]. Ebbene, l'Occidente, cioè la civiltà di cui siamo partecipi fin dal ragionamento socratico e dal suo battesimo cristiano, si è voluto con superbia il solo erede di un'unica Verità e ha sempre, più o meno, diffidato dalle immagini. Occorre precisare questo paradosso di una civiltà, la nostra, che da un lato ha portato al mondo le tecniche, in continuo progresso, della produzione, riproduzione e comunicazione delle immagini, e dall'altro, dal lato della sua filosofia fondamentale, ha dimostrato una diffidenza iconoclasta (che "distrugge" le immagini, o quanto meno ne diffida) endemica"¹⁰. In questa capacità di accogliere il paradosso Nicea, oltre al suo ruolo in un processo storico lineare, diviene uno strato presente anche nella contemporaneità, uno strato che, riemergendo, alimenta la circolarità dello sguardo e dell'immagine. Ma l'attualità di Nicea non è legata soltanto ad una stratificazione nei processi, ma risponde a una precisa esigenza della contemporaneità nel tentare una riformulazione del concetto di immagine. Régis Debray così sintetizza un aspetto circolare della storia dell'immagine: "Dall'idolo all'idolo, sarebbe questa la carriera dell'immagine in Occidente, avendo l'"arte" fatto da intermezzo tra due idolatrie. La prima per eccesso di trascendenza; la seconda, la nostra, per difetto"¹¹. L'emergenza che Nicea provava nel riconoscere il potere dell'idolo per ristabilire attraverso l'icona una positività

(a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto delle immagini*, Palermo, Aesthetica, 1997; AA.VV., *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Palermo, Aesthetica Preprint, 1998; M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, économie*, Paris, Seuil, 1996. Inoltre, rispetto al rapporto tra questioni sull'icona e l'arte contemporanea vedi G. DI GIACOMO, *Icona e arte astratta*, Palermo, Aesthetica Preprint, 1999.

⁹ Boia individua, per la sua storia dell'immaginario, otto strutture archetipiche, tra cui alcune (la coscienza di una realtà trascendente, il doppio, l'alterità, l'Unità, la lotta e la complementarietà dei contrari) possono a buon grado essere accolte nella riflessione su Nicea. L. BOIA, *Pour une histoire de l'imaginaire*, cit., pp. 30-35.

¹⁰ G. DURAND, *L'imaginaire: sciences et philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994; trad. it. *l'immaginario: scienza e filosofia dell'immagine*, Como, Red edizioni, 1996, p. 8.

¹¹ R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992; trad. it., *Vita e morte dell'immagine*, Milano, Il Castoro, 1999, pp. 246-247.

dell'immagine nel suo rapporto con uno sguardo credente e con l'invisibile, ha precisi parallelismi con la ricerca di un'alternativa al potere del visivo, nel suo mostrare senza profondità in una indiscutibile presenza priva di criticità. È una ricerca che segna sia le arti del nostro tempo, talora anche con un ritorno all'iconico, sia la riflessione sull'immagine. Già Maldiney aveva individuato parte di questo problema notando che “quel che più manca all'uomo moderno è la sensazione. Intendendo con questa il contrario di quelle impressioni accuratamente preparate e sempre impersonali, dove noi siamo teleguidati da una vera e propria amministrazione dei piaceri e per la quale si è creata quello stupido e tremolante aggettivo “sensazionale””¹². E la pittura, per Maldiney, ha il compito di ristabilire un rapporto indicibile con la realtà, senza la mediazione di una simbolizzazione intellettuale¹³. Simbolizzazione che non è da equivocare con quella di cui Debray sente la mancanza nelle immagini della videosfera. “Le nostre immagini si sono devitalizzate e desimbolizzate - termini sinonimi - perché il nostro sguardo si è *privatizzato* (individualizzazione che rinvia a sua volta all'insieme del divenire sociale). [...] Ma la completa privatizzazione dello sguardo, evidentemente mortale per la magia delle immagini, forse lo è anche, alla fin fine, per l'arte *tout court*”¹⁴. La differenza tra i due processi di simbolizzazione è una differenza di direzione. La ricerca di Maldiney tende a liberare l'arte da un surplus intellettuale per riconoscerne il gesto specifico e le regole di funzionamento interne all'opera, radicalmente distinte sia dalla percezione naturale sia dalla percezione immaginante, per stabilire il rapporto peculiare che l'arte intrattiene col reale e da cui un pensiero simbolizzante è decisamente estraneo. Debray, diversamente, associa il simbolico alla vitalità stessa dell'immagine, in quanto in esso risiede la capacità medianica tra visibile e invisibile possibile grazie a uno sguardo legato alla collettività col suo complesso di miti e di credenze. Laddove, in breve, Maldiney tende all'essenza della visione, Debray, pur riconoscendo delle strutture permanenti in essa, vi introduce le variabili contestuali e mediologiche, che permettono di articolare alcuni aspetti della struttura dello sguardo. In questo senso Nicea rappresenta un momento della storia dello sguardo in cui una collettività si spacca, riconoscendo una *differenza* nel mondo delle immagini, proprio sulle possibilità di manifestazione dell'invisibile; ma permette anche, mantenendo viva la contrapposizione tra visibile e invisibile, di riconoscere una struttura propria della visione.

Ritornare a occuparsi dello sguardo magico in quanto proprio del regime idolo non può rimuovere lo sguardo economico di cui siamo inevitabili portatori. Può permetterci semmai di riconoscere il visivo e l'economico latente all'interno di un momento della storia dell'immagine e dello sguardo, che apparentemente lo esclude. Dimostra anche che nella storia dello sguardo, così come la vedremo delineata da Debray, ogni momento contiene in sé anche gli altri. Non possiamo liberarci dei nostri occhi: fare una storia dello sguardo

¹² H. MALDINEY, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1973, p. 4.

¹³ Cfr. J. AUMONT, *L'image*, Paris, Nathan, 1990, p. 213.

¹⁴ R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine*, cit., p. 62.

porta al riconoscimento di conflitti inespressi. Ricostruire uno sguardo di un'altra epoca è impossibile. Anche quando un'immagine-oggetto (un quadro, un tempio...) appartiene a un'epoca lontana è nel nostro mondo che la vediamo. Al più può avvenire un incrocio di sguardi. Ma l'alterità storica dello sguardo è irraggiungibile. Tutto questo è ovvio. Ma questa ovvietà impone due sole vie metodologiche: o insinuare il proprio sguardo nell'immagine di un altro sguardo, trovando forse ciò che non c'è, ma che può rivelarsi come nostra ricchezza; o riconoscere delle strutture proprie ad ogni sguardo. Una terza via, quella simbolica si muove con/tra le prime due, ma quando si lega più a ciò che l'invisibile contiene e porta nel visibile piuttosto che alle modalità interne all'immagine attraverso cui questo processo si compie, può soltanto ipotizzare una ricostruzione dei contenuti di uno sguardo lontano. Sono le prime due scelte metodologiche che permettono di riconoscere le funzioni che lo sguardo ha avuto e di pensarne una storia. Attraverso questi due percorsi è possibile individuare le emergenze e le persistenze dello sguardo, il suo legame al contesto e le sue strutture. In questa organizzazione del discorso anche il mito, indissolubilmente annodato a una comunità, più che essere un contenuto, diviene una struttura dell'immaginario. E proprio nell'immaginario è possibile già riconoscere questa dualità di percorsi, così come evidenzia Boia: "L'immaginario è diviso in due: da una parte, l'immaginario di quelli che credono alle strutture e alle regolarità, se non addirittura alla permanenza, dall'altra parte l'immaginario di quelli che privilegiano la diversità e il cambiamento"¹⁵. Questa dualità risulta in parte falsa, a volte sottolineata forse più per agilità di esposizione. Ma si tratta di un'attenzione necessaria per non cadere in un'ambiguità che i discorsi sociologici, culturali o mediologici sembrano portare con sé¹⁶.

In maniera piuttosto rapida abbiamo combinato lo sguardo all'immaginario. Questo è avvenuto perché i due termini appartengono certamente alla stessa complessità e subiscono delle comuni variabili. Sguardo e immaginario finiscono con l'interagire a tal punto che è quasi impossibile, sotto taluni aspetti, scinderne le funzioni. Fino a che punto un discorso sullo sguardo non è riferibile anche all'immaginario?

Con criticabile approssimazione potremmo, ancora una volta, individuare due differenti direzioni all'interno dell'esperienza delle immagini. Ancora Boia, partendo dalla triade percezione-immaginazione-concettualizzazione, pone il problema legato al "sapere se si può o meno lasciare l'immaginario accantonato esclusivamente nella zona dell'immaginazione e l'immaginazione esclusivamente nella zona dell'immagine"¹⁷ per poi proseguire dicendo che "l'immaginario deborda così il campo esclusivo della rappresentazione sensibile. Comprende alle volte delle immagini percepite, delle immagini elaborate e delle idee astratte che strutturano queste immagini"¹⁸. In breve l'immaginario,

¹⁵ L. BOIA, *Pour une histoire de l'imaginaire*, cit., p. 14.

¹⁶ Elio Franzini nella sua introduzione a *Vita e morte dell'immagine*, avverte il pericolo "di assolutizzare la contingenza dello sguardo, ignorando che, al di là di essa, la visione ha una sua essenza esemplare, sulla quale si fonda ogni sua storia, possibile o reale".

¹⁷ L. BOIA, *Pour une histoire de l'imaginaire*, cit., p. 16.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

legato fondamentalmente all'immaginazione, attinge alle percezioni e alle concettualizzazioni, in quanto capacità di strutturare immagini. Il luogo in cui risiede è il soggetto, sia anche collettivo. Lo sguardo, invece, è principalmente e inizialmente nutrito dalla percezione e dalla sensorialità, ma la sua articolazione coinvolge profondamente l'immaginazione e la concettualizzazione. La sua peculiarità è di essere mezzo, di intessere relazioni e di risiedere in esse. La relazione che organizza è tra soggetto e immagine, quando, però, essa è vitale, critica, simbolizzante, divenendo l'elemento forte della relazione. L'immagine segna lo sguardo e lo indirizza, in quanto è lei a realizzare la relazione centrale tra visibile e invisibile. E laddove l'immagine rappresenta completamente questo rapporto, ad esempio nell'icona, il soggetto stesso finisce con lo scomparire¹⁹.

In un certo senso, potremmo avvicinare questa dimensione dello sguardo alla visione con un proprio immaginario pensata da Merleau-Ponty: "bisogna che la visione abbia il *suo* immaginario. La sua trascendenza non è più delegata a uno spirito lettore che decifra gli impatti della luce-cosa sul cervello, e che potrebbe esercitare questa funzione anche se non avesse mai abitato un corpo. Non si tratta più di parlare dello spazio e della luce, bensì di far parlare lo spazio e la luce esistenti. Interrogazione senza fine, poiché la visione, a cui essa è rivolta, è anch'essa interrogazione"²⁰. Questo ci aiuta a riconoscere che la peculiarità dello sguardo consiste nella complessità che si delinea a partire da una visione fortemente legata a un proprio immaginario (quindi a un soggetto con le proprie credenze, immaginazione e idee). Ma comprendiamo meglio come, se osservato dalla mediologia di Debray, lo sguardo divenga mezzo di trasmissione e circolazione simbolica²¹, che, definendo delle relazioni, costituisce una comunità. Lo sguardo come trasmissione, finisce col comprendere l'immaginario che opera e si fa presente nell'immagine. Si deve quasi sottintendere, nel riconoscere la validità della ricerca di Debray, che gli elementi dello sguardo (visione, immaginario, credenze) debbano avere delle regole di funzionamento stabili. Lo intendiamo per il modo in cui il suo lavoro si dispiega, anche se la sua attenzione è maggiormente rivolta alle variabili: "una storia dello sguardo deve essere indissolubilmente legata a questi differenti versanti, ciascuno dei quali costituisce l'oggetto di una disciplina separata e separatrice: *la storia dell'arte* tratta dalle tecniche di fabbricazione, degli effetti di stile e scuola; *l'iconologia* o la *semiologia* trattano l'aspetto simbolico delle opere (sia illuminando l'opera tramite il suo contesto intellettuale, sia operando un'analisi interna delle forme); *la storia delle mentalità* tratterà delle influenze e del ruolo delle immagini nella società. [...] Ciascuno dei poli retroagisce sugli altri due: cambiando di natura (tecnica), l'immagine non ha più gli stessi effetti (politici), né la stessa

¹⁹ "Abbiamo visto con l'idolo, quel che poteva essere uno sguardo senza soggetto. Vedremo, con il visivo, quella che è una visione senza sguardo. L'era dell'arte, dal canto suo, mette un soggetto dietro lo sguardo: l'uomo" R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine*, cit., p. 190. Per il carattere del suo discorso, Debray tende a racchiudere nel regime idolo anche l'icona.

²⁰ M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964; trad. it., *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989, p. 42-43.

²¹ Cfr. R. DEBRAY, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, p. 15.

funzione (simbolica). [...] Questo triedro, in cui la dimensione e le proprietà di ciascuna faccia dipendono dalle altre due, è il complesso mediologico”²². Sono le relazioni tra i diversi versanti ad animare il complesso mediologico, mentre le loro strutture e le loro funzioni, capaci di accogliere le emergenze storiche, rimangono stabili riferimenti.

Lo sguardo non si esaurisce nel visibile. Il guardare si differenzia dal vedere, oltre che per il rapporto con immaginario e credenze, per un coinvolgimento totale della sensorialità. Lo sguardo così inteso, scalza ogni gerarchia dei sensi. Se Merleau-Ponty afferma un'essenziale correlazione tra tatto e vista è anche vero che, come risulta chiaro ne *L'occhio e lo Spirito* il tatto rimane differenziato dalla vista che contiene totalmente il mondo. È dalla critica che Dufrenne rivolge a Merleau-Ponty che il tatto vede attribuirsi il proprio ruolo nell'immaginazione; e ancora con Maldiney²³ e Deleuze²⁴ la coppia aptico/ottico trova forte centralità nei processi dell'immagine²⁵. Lo sguardo, direbbe Didi-Huberman, alimentato dalla fede in contrapposizione alla tautologia del puro visibile (“ciò che vediamo è ciò che vediamo”), non ha un legame esclusivo e privilegiato con la vista, ma vive parigrado di tutti i sensi. Lo sguardo come esperienza legata all'immaginario, si nutre di tutti i saperi del corpo. E la sua storia comprende la storia di tutti i sensi, anche solo per valutarne le sparizioni o le riapparizioni.

Con il contributo di Didi-Huberman, il rapporto tra vedere e guardare trova un'ulteriore prospettiva. È possibile riconoscere due modalità di *scansamento* (*évitement*) del vuoto di cui l'immagine si fa portatrice. Prendendo le mosse da alcune esperienze dell'arte minimale (Judd, Morris, Smith) e quindi da oggetti “specifici”, semplici (i cubi, ad esempio), rivolti esclusivamente alla vista e che non chiedono altro che essere visti per quello che sono, “oggetti teoricamente senza giochi di significazione, dunque senza equivoci”²⁶, Didi-Huberman individua la possibilità di esperire questi oggetti in modo radicalmente diverso da quello che essi chiedono. Lo fa con l'aiuto della critica che Michael Fried rivolge all'arte minimale parlandone in termini di *arte letterarista* (*litterarist art*) e riconoscendo all'oggetto minimale una funzione teatrale determinata dalla sua ineluttabile presenza. “Là dove Judd rivendicava un'arte non relazionale perché non espressionista, Fried non vedrà che una pura e semplice relazione messa in scena tra degli oggetti e degli sguardi”²⁷. Ma per Didi-Huberman questo contrasto non è che un falso dilemma. Judd si concentra sull'oggetto autonomo e specifico, dove il vuoto è semplicemente un “niente da vedere” e l'esperienza del vedere diviene un esercizio della tautologia, esprimendo con la negazione il superamento del vuoto. Fried, invece, pone l'attenzione più sulla presenza che sull'ottico, rivolgendosi più all'atto e al soggetto del vedere. E il soggetto può istaurare con

²² R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine*, cit., p. 88.

²³ H. MALDINEY, *Regard, Parole, Espace*, cit.; Id., *L'art, léclair de l'être*, Seyssel, Comp'Act, 1993.

²⁴ G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différance, 1991; trad. it., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995.

²⁵ Per un'efficace sintesi del problema vedi A. PINOTTI, *Il corpo dello stile*, Aesthetica Preprint Supplementa 2, Palermo, 1998, pp. 200-216.

²⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 34.

²⁷ *Ibid.*, p. 47.

il vuoto contenuto in un volume (quasi fosse il vuoto di una tomba) un rapporto inquietante con un'alterità impossibile. Laddove il vedere conduce a se stesso in un meccanismo tautologico, il guardare spinge ad un'esperienza dell'altrove, facendo della vista un esercizio di fede²⁸. Esempio diviene la visione della Veronica, in cui si è spinti dalla necessità di "levare lo sguardo". Si compie così un'esperienza di perdita del visto in virtù della fede che alimenta lo sguardo e del potere che lo sguardo dell'immagine, *troppo* rivelativo e troppo aperto all'invisibile, esercita sullo spettatore. Ancora, questa distinzione tra vedere e guardare, definisce anche un aspetto del rapporto tra visibile e invisibile che ha luogo nell'icona: "il lavoro speculativo per emancipare l'icona dall'idolo porta naturalmente a liberare l'immagine da una certa fenomenicità delle apparenze, per iscriverci un processo di "disimmaginazione", col quale si tende a far dipendere la pienezza dell'immagine da una certa idea di vuoto, solo mezzo per aprire un varco verso l'invisibile, per ripristinare la funzione anagogica"²⁹. Allora l'opera d'arte, compresa quella minimale, diviene un luogo neutro in cui trova spazio una dialettica tra visibile e invisibile e tra eidos ed eidolon segnata tanto dalla separazione che dalla partecipazione³⁰; per questa dialettica prendono posto nell'esperienza estetica le nostre inquietudini e le nostre conflittualità³¹. L'immagine dialettica, come sostiene Benjamin, è immagine autentica: permette di cogliere le forme nel loro sviluppo, si offre come immagine critica che "produce essa stessa una lettura critica"³² e, a sua volta, questa "critica dell'immagine produce ancora un'immagine dialettica"³³.

Gli scarti che si realizzano a partire dalla coppia eidos ed eidolon costituiscono uno dei motori centrali della storia dello sguardo. Come una dialettica senza fine, il loro contrasto mantiene l'essere delle immagini, le sue stratificazioni, le sue trasgressioni e la sua scomparsa nel vuoto che mostra. Se la natura platonica velava, lasciando trasparire, la verità matematica, "un che di durevole" diceva Cassirer, l'opera d'arte lascia intravedere (oltre l'essere che traspare da un piano simbolico) la possibile sparizione dell'immagine stessa. In un certo senso è come se la natura del contrasto rimanesse invariata anche quando i termini si muovono liberamente all'interno di un campo (l'immagine) sostanzialmente diviso in due aree. Ma le due aree talora non fanno che rivelare una polisemia, condividendo alcuni termini. Forse è proprio questa linea neutra di demarcazione (ma anche di velamento e di invasione), a costituire una costante all'interno di un pensiero sull'immagine. Facilmente il limite si trasforma in termine e viceversa. Questo spazio interno del contrasto diviene centrale nell'esaminare momenti di crisi storica o artistica o culturale. Ed è uno spazio che permette di guardare alla quasi totalità della riflessione

²⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 19-21. Traduciamo con "fede" il termine "croyance", che letteralmente dovrebbe essere reso con "credenza" o "convincione", perché ci pare renda più immediato e chiaro il meccanismo che Didi-Huberman vuole mettere in luce.

²⁹ J.-J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, cit., p. 221.

³⁰ Cfr. E. CASSIRER, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, cit., p. 23.

³¹ Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, cit., p. 69.

³² *Ibid.*, p. 139.

³³ *Idid.*, p. 140.

occidentale sull'immagine, e insieme individuarne le possibili trasgressioni (emergenze e scomparse). Questa coppia concettuale mantiene aperte le dicotomie fondamentali dell'immagine: il visibile e l'invisibile, la sparizione e lo svelamento, le costanti e le variabili, fino ai due atteggiamenti di relazione al vuoto. Appena riemerge nel dibattito la contraddizione tra eidos ed eidolon (e gli ulteriori passaggi in icona e idolo, in immagine e simulacro), appare tra i due termini, nella linea neutra, un potere originario della mimesis che precede Platone, inteso come padre (storico quanto meno) della suddetta contrapposizione. E questa mimesis preplatonica ritorna oggi con forza come dimensione affine o direzione di ricerca, di alcune esperienze artistiche contemporanee tese alla rappresentazione. La coppia eidos/eidolon, all'interno delle dispute tra iconoclasti e iconodoli, permette di individuare un significativo nucleo di problemi. In un certo senso, gli iconoclasti pongono l'eidos al di fuori dell'immagine privandola di dialettica e valutandola soltanto nel suo aspetto negativo di simulacro. Privazione solo apparente poiché il fondo inquieto del simulacro intrattiene dei rapporti con l'eidos. Gli iconofili, di contro, mantengono viva ed evidente la dicotomia all'interno dell'immagine manifesta, in cui "l'idolo e l'icona sono due cose opposte l'una all'altra", e rendono così la coppia funzione dell'immagine. Questo segna una tappa assolutamente epocale: da una fase rigidamente platonica che vedeva l'impossibilità della manifestazione dell'immagine "buona", si passa alla legittimazione dell'immagine "buona" (che in fin dei conti non annienta quella "cattiva") che trasferisce il conflitto tra visibile e invisibile all'interno dell'immagine stessa. Ma anche questa tappa potrebbe essere letta come un ulteriore passaggio, un'altra interpretazione, della teoria platonica.

Abbiamo usato la coppia eidos/eidolon come possibile filo rosso all'interno di una storia dello sguardo. Un filo che permette di leggere alcune permanenze e capace di strutturare molte questioni. Ma abbiamo anche notato quanto lo sguardo sia un concetto tanto aperto da sfuggire a definizioni particolarmente esaustive. Se l'eidos e l'eidolon si rivelano come possibile livello di profondità dell'immagine, rimangono pur sempre appena uno dei crocevia da esplorare. E alle volte, nel superare i paradigmi vigenti, una rivoluzione scientifica riscopre dei paradigmi rimossi.