

# Al di là dei limiti della rappresentazione

Letteratura e cultura visuale

a cura di Michele Cometa e Danilo Mariscalco

Quodlibet

1919<sup>40</sup>), hanno riattivato le conoscenze tradizionali sulle visioni in stato di dormiveglia, potenziandole tramite la narrazione della visione di immagini dipinte o dei loro elementi iconici. Con risultati però molto diversi: Hofmannsthal ha elaborato un linguaggio figurativo vago e sfuggente, precario e sempre vicino al silenzio; Proust, invece, ne ha ricavato una fonte inesauribile per la narrazione dei mondi interiori. Anche nel suo unico tentativo di romanzo, *Andreas*, Hofmannsthal non ha mai osato dare forma concreta a questo flusso narrativo.

(Traduzione di Francesca Tucci)

<sup>40</sup> *Du côté de chez Swann, La Prisonnière, Le Temps retrouvé*, nelle edizioni della «Nouvelle Revue Française», Paris 1919-1927; cfr. H. v. Hofmannsthal, *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe*, cit., vol. XL, pp. 550-551. Riguardo alla *Prisonnière* ricorre l'annotazione: «La "Donna con il Vermeer"».

Testualità dell'immagine e pittoricità del testo come problemi centrali della svolta visuale

Krešimir Purgar

Trattando il rapporto tra immagine e testo, uno dei punti di partenza fondamentali, oltre alla concezione anglosassone degli studi visuali e alla tedesca *Bildwissenschaft*, va individuato nell'ammettere che le immagini possiedono "una essenza testuale" e che la *svolta visuale* non significa abbandono del paradigma linguistico, ma l'esatto contrario, ovvero il suo arricchimento attraverso l'incursione di elementi iconici nella lingua e nella letteratura. Nel sintagma *svolta visuale* l'idea di *svolta* acquista un particolare peso semantico. Tuttavia, questa svolta non è ciò che suggerisce la risolutezza del suo significato letterale: "la svolta verso l'immagine", sebbene dal punto di vista terminologico non sembri lasciare adito al dubbio, non è una rottura o una svolta reale; non è neanche un avvenimento concreto, una separazione tra un *prima* e un *dopo*. I due maggiori capostipiti contemporanei della "teoria della svolta iconica", W. J. T. Mitchell e Gottfried Boehm, ritengono che la svolta verso l'immagine sia prima di tutto un *processo*. Per quest'ultimo, si tratta persino di un processo molto più lungo: *la svolta iconica* di Boehm, infatti, include l'intero periodo che va dal Pre-modernismo al Modernismo, quando il modo di concepire l'arte ha subito un notevole cambiamento<sup>1</sup>.

Per Boehm la svolta iconica inizia già con gli Impressionisti, o più precisamente, con i Postimpressionisti, quando, a partire da Cézanne, assistiamo all'affermazione della teoria e, in modo particolare, della *pratica dell'osservare*: si tratta, prima di tutto, dell'indipendenza dello sguardo, a cui fa seguito l'indipendenza dell'im-

<sup>1</sup> In questo articolo faremo riferimento al testo originale di Gottfried Boehm *Die Wiederkehr der Bilder*, pubblicato nella raccolta *Was ist ein Bild?* (a cura di G. Boehm), Wilhelm Fink, München 1995 (terza edizione, 2001) nonché al testo originale di W.J.T. Mitchell *Pictorial Turn*, pubblicato all'interno del suo libro *Picture Theory*, Chicago University Press, Chicago 1992.

magine in quanto oggetto e che termina con l'immagine che non riflette più la realtà ma è diventata un'entità autonoma dotata di una sua propria voce<sup>2</sup>. In entrambi gli autori la svolta iconica non è motivata dal fenomeno dell'immagine spettacolare bensì dalla maturata *consapevolezza di quel cambiamento* che la porterà verso la propria autonomia, verso l'atto indipendente del guardare, verso un'immagine intesa come cosa a sé che ha il diritto di "emanare" ciò che più desidera. Ovviamente, i suddetti cambiamenti possono essere osservati da una prospettiva storica così come fa Boehm, dato che, detto in modo estremo, non esiste niente che non abbia una sua storia. Allo stesso modo non possiamo guardare né Cézanne né Seurat né alcun altro autore se presi isolatamente nel corso della storia. Proprio grazie alla formulazione della svolta iconica all'interno della prospettiva storica, non è possibile rinvenire nella teoria di Boehm un riferimento diretto all'elemento del movimento, della separazione e dell'inizio di un nuovo paradigma. Per Boehm, la svolta è quel processo di cui si conosce l'inizio, ma per il quale non è possibile affermare né se è finito, né quando finirà e tanto meno se dura ancora.

Boehm ha maturato la tesi in base alla quale ciò che è figurativo e ciò che è pittorico sono sempre esistiti nel linguaggio e che la *svolta iconica* non rappresenta una qualche nuova e mai vista prima supremazia delle immagini ma più semplicemente vuole affermare il fatto che le immagini costituiscono un elemento essenziale del linguaggio stesso. Il meccanismo fondamentale del funzionamento iconico del linguaggio è la metafora, una figura stilistica diventata talmente frequente nella parlata quotidiana che ormai non ci rendiamo più conto

<sup>2</sup> Qui rimandiamo alla posizione teorica eccezionalmente ampia nell'ambito della scienza dell'immagine, sostenuta da Jonathan Crary e da lui promulgata nelle sue due opere maggiormente conosciute: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (MIT Press, 1992) e *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture* (MIT Press, 1999). Nei due testi viene affrontata la questione di come le precondizioni tecniche del guardare a cui si è giunti in seguito all'invenzione di nuovi apparecchi ottici nel corso del diciannovesimo secolo influiscono sull'uomo nella formazione di possibilità percettive precedentemente inesistenti, così come di rapporti sociali tout court. Le condizioni tecniche di riproduzione, che permettono, tra le altre cose, di avvicinare e far ruotare le immagini, sono diventate nell'analisi di Crary l'elemento scatenante del cambiamento del ruolo delle immagini in senso lato, nonché uno dei fondamenti della discussione sulla svolta iconica della fine del ventesimo secolo.

né del suo colore stilistico né del suo aspetto figurativo. La tesi fondamentale di Boehm è che noi, per parlare, ci serviamo di un linguaggio che è pensato nelle immagini. W. J. T. Mitchell arriva, seppur in modo diverso, alla stessa conclusione: il discorso sulle immagini subisce il peso enorme del linguaggio, mentre l'iconologia come disciplina fondamentale della storia dell'arte e delle varie scienze figurative risulta essere troppo vincolata alle leggi del linguaggio così come vengono impartite dalla linguistica, dalla semiotica e dallo strutturalismo. Il suo nuovo concetto prevede di ridefinire radicalmente l'iconologia indirizzandola verso una "eliminazione", o almeno, una marginalizzazione del discorso sulle immagini, inteso come discorso relativo a qualsiasi altro fenomeno non figurativo. Tutto questo, sempre secondo il pensiero di Mitchell, permetterà all'iconologia di spingersi oltre quel confronto a volte troppo semplicistico tra verbale e visivo nell'arte, permettendole di percepire il soggetto umano come un intreccio di immagini e parole allo stesso tempo.

Entrambi concordano su *come* si giunge alla svolta figurativa e sia l'uno sia l'altro concordano nell'affermare che la lingua domina sull'immagine. A questo segue che il linguaggio non è solo uno strumento linguistico per farsi comprendere, ma funziona come una serie di metafore, una serie di comparazioni figurative che usiamo nel parlato e nello scritto, avendo sempre bene in mente una proiezione mentale, un'associazione a qualcosa che abbiamo già visto, conosciuto, ecc. Pertanto, questi studiosi sono concordi nel ritenere che la *metaforicità* del linguaggio non è altro che il riconoscimento della sua essenza figurativa, oltre ad essere una delle condizioni preliminari per la svolta visiva. Tuttavia, nonostante partano da premesse simili, in Mitchell le ripercussioni del fondamento storico-evolutivo assumono un peso diverso nella misura in cui non può fare a meno di inserire nel suo *pictorial turn* l'elemento della *svolta* del paradigma. In questa fase preliminare potremmo parafrasare la tesi fondamentale di Mitchell dicendo che la componente figurativa esiste da sempre nel linguaggio e che l'elemento linguistico "attenta" all'esperienza autonoma dell'immagine. Pertanto, se vogliamo analizzare delle immagini non abbiamo bisogno di quel modello dell'iconologia intesa come esponente del linguaggio così come se ne sono serviti il più delle volte gli storici dell'arte per oltre un secolo e mezzo. Per andare incontro alle necessità analitiche delle

immagini contemporanee bisognerà ricostruire l'iconologia classica oppure suggerirne una nuova. Questo suo concetto, noto come *pictorial turn*, unitamente allo zelo profuso nel realizzare un'*iconologia letteraria*, saranno oggetto di riflessione in un secondo passaggio del presente elaborato. Saranno trattati come un più ampio intervento teorico finalizzato alla ricostruzione dell'iconologia classica sul modello elaborato da Panofsky, il quale aveva fondato per tutto il corso del ventesimo secolo l'analisi delle immagini prima di tutto sulla esplicazione testuale di contenuti visivi. In questo modo, sia il testo sia l'immagine si avvicineranno all'essenza delle tipologie artistiche e dei media sui quali li guardiamo/leggiamo ogni giorno.

Su tutto questo ci dilungheremo in seguito, anche se queste annotazioni di carattere introduttivo sono di per sé sufficienti a farci vedere come due importantissimi teorici della svolta iconica affrontano la questione dell'aspetto visuale e dell'immagine da angolazioni diverse: filosofia del linguaggio per Boehm, ridefinizione dei rapporti intersemiotici tra immagine e testo per Mitchell. Le constatazioni di quest'ultimo si spingono fino al campo della teoria della letteratura ed è particolarmente emblematico come in *Iconologia (Iconology)*, uno dei suoi libri più importanti, dedichi uguale spazio alla teoria dell'immagine *sensu stricto* come alla funzione/funzionalità dei paradigmi figurativi nei testi letterari. Grande assertore, come è stato già evidenziato, della necessità di liberare il discorso sulle immagini dalle descrizioni immanenti alla lingua, Mitchell allo stesso tempo ritiene che sia altresì necessario discutere dei problemi corrispondenti in letteratura, ossia la sua specifica modularità alle immagini nel periodo della svolta verso il visuale. Infatti, il ruolo sempre maggiore ricoperto dalle immagini nel mondo contemporaneo ha fatto sì che cambiassero anche le modalità in cui leggiamo e viviamo i testi letterari. Gli strumenti metodologici realizzati nell'ambito degli studi visuali possono risultare molto adeguati per addentrarsi nella struttura metaforica del linguaggio di Boehm così come per creare una nuova iconologia letteraria dai contorni mitchelliani che non abbia niente da invidiare allo studio tradizionale delle immagini sia nell'iconologia "pura" sia nella storia dell'arte.

### 1. *La svolta iconica di Gottfried Boehm: la strutturazione linguistica della componente figurativa*

In *Metaphors we live by* del 1980, George Lakoff e Mark Johnson hanno fornito un gran numero di prove sul fatto che le metafore non sono semplicemente delle figure stilistiche ad appannaggio esclusivo di discipline specializzate, quali la stilistica o la teoria letteraria; hanno dimostrato, in realtà, che si tratta di uno sviluppato sistema di pensiero in virtù del quale la gente è in grado di dare un senso alla comunicazione interpersonale, superando il livello della normale comprensione linguistica. Le metafore sono onnipresenti nella vita quotidiana, di esse sono imbevuti i nostri pensieri e le nostre azioni sino ai più piccoli dettagli percettibili: «Se abbiamo ragione nel considerare che il nostro sistema concettuale sia in larga misura di natura metaforica, allora anche il modo in cui riflettiamo, ciò che ogni giorno viviamo e compiamo, è di gran lunga una questione di metafora»<sup>3</sup>. Lakoff e Johnson, dunque, nella loro opera partono dalle metafore del linguaggio, anche se la loro operazionalizzazione del modo metaforico di pensare dell'uomo comune dimostra che si tratta di quello stesso sistema concettuale che utilizziamo in *tutte* le forme di comunicazione. Dato che l'apparato con il quale comunichiamo è inscindibile dal linguaggio, «le metafore intese come enunciati linguistici sono possibili perché esistono già nel sistema concettuale dell'uomo». Citandoli fedelmente «la funzione fondamentale della metafora è di permetterci di comprendere una cosa per mezzo di un'altra»<sup>4</sup>. Se spostiamo per un attimo la riflessione su come e da che cosa scaturisce la funzione delle immagini, siano esse figurative, simboliche, artistiche, educative o semplicemente divertenti, nell'arco di tempo che va dalle primissime raffigurazioni paleolitiche fino alla recentissima tecnologia 3D dei *Transformers*, vedremo che, a prescindere dalla loro diversa funzione *specificata*, tutto ruota intorno a come sostituiamo la *presentazione* di un oggetto non presente con la sua *ri-presentazione* intesa come presentazione reiterata.

In egual misura il concetto di rappresentazione figurativa risulta essere altrettanto metaforico nella sua sostanza (Lakoff e Johnson lo

<sup>3</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago University Press, Chicago 1980, p. 3.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 5-6.

definirebbero persino *metonimico*), sebbene nelle fotografie e nelle immagini iper-realistiche il loro mostrare letteralmente un oggetto (non esistente)<sup>5</sup> ci possa allontanare da questa ipotesi. Qui la questione è che ogni forma di ripresentazione visuale risulta essere il risultato di una convenzione rappresentativa. Persino la “realistica” prospettiva Rinascimentale è un metodo consensuale di rappresentare uno spazio tridimensionale su un piano bidimensionale e, dunque, risulta anch’essa essere metaforica. Quando Lakoff e Johnson affermano che le metafore determinano per intero il nostro sistema comunicativo, in primis fanno riferimento alle innumerevoli varianti linguistiche che abbondano di metafore (pur non indispensabili, come nel nostro esempio, alla funzione fondamentale del linguaggio), nonché a tutte quelle immagini che, come cercheremo di dimostrare, già dimorano nel linguaggio stesso. Se, dunque, sia la lingua parlata, vale a dire i testi letterari, sia le rappresentazioni figurative, sono pieni di metafore o essenzialmente metaforici, la questione si pone su come studiare gli enunciati linguistici e visivi in modo da poter fondare una interpretazione della metafora intesa come sistema concettuale che trascende il testo e l’immagine diventando, in tal modo, un principio comunicativo universale. Oppure, possiamo porci la domanda in maniera più diretta, insieme allo stesso Gottfried Boehm: «Che cosa rende la metafora adeguata a fornire un modello strutturale della componente figurativa?»<sup>6</sup>.

Boehm sostiene che il “ritorno delle immagini” faccia la sua comparsa già nel diciannovesimo secolo, denominando questo fenomeno *svolta iconica* (*Ikonische Wendung*). Il nome stesso allude direttamente e volutamente al precedente *linguistic turn* applicato da Richard Rorty una trentina di anni prima. Boehm afferma che «l’impulso linguistico nella sua forma radicale sta a significare che tutti i problemi della filosofia diventano problemi di linguaggio» e analogamente si pone la seguente domanda: «il ritorno alle condizioni linguistiche non segue forse lo stesso interesse per i presupposti delle immagini? La domanda su *che cos’è un’immagine* possiede una sua forza distruttiva e trova

<sup>5</sup> In questa definizione non possiamo includere le originali immagini artistiche di natura astratta poiché non rappresentano niente tranne se stesse. Tuttavia, dobbiamo includere le riproduzioni di queste stesse immagini astratte, gli esemplari sui cataloghi delle mostre, perché in questo caso siamo di fronte ad una vera e propria ripresentazione di un’immagine non riproducibile.

<sup>6</sup> G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in Id. (a cura di), *Was ist ein Bild?*, cit., p. 28.

una sua base reale in questo divenire storico-scientifico?»<sup>7</sup>. Sulla scia di Lakoff e Johnson, Boehm afferma che il mondo delle idee non può essere scisso dal suo piano metaforico, ossia, osservato in un contesto più ampio, dal sostrato retorico. Così facendo individua il vero fondamento della svolta iconica laddove coloro che vedono il dominio dell’immagine esclusivamente nello spettacolo mediatico della contemporaneità non cercherebbero mai; nelle discussioni sulla lingua di Ludwig Wittgenstein e Friedrich Nietzsche:

Il concetto di “gioco linguistico”, sviluppato da Wittgenstein nelle sue *Ricerche Filosofiche*, si basa sulle “somiglianze familiari” delle idee, ossia sulle metafore. Wittgenstein distingue il legame reciproco tra le idee dal linguaggio quotidiano in cui al particolare intreccio di significati sono incorporati forme determinate di vita. La nozione dei “giochi linguistici” è particolarmente adatta a segnare l’intreccio tra il piano della regolarità obbligatoria e quello dello spazio libero. Le somiglianze stimolano un’osservazione parallela, richiamano l’occhio ancor prima della ragione astratta, creano risonanze e lasciano tracce che possono essere viste, ovvero lette, ancor prima che dedotte<sup>8</sup>.

Ciò che il *linguistic turn* ha tradotto in *iconic turn*, come abbiamo già avuto modo di notare nella tesi di Mitchell, è stata la capacità di Wittgenstein di indagare la potenza figurativa del linguaggio (siamo diventati «schiavi dell’immagine» che «si è impadronita anche del nostro linguaggio») <sup>9</sup>. Allo stesso tempo, tuttavia, la svolta iconica trova, secondo Boehm, «una sua collocazione storica all’interno della filosofia moderna, laddove si inasprisce in chiave critica il problema della sua autoistituzione»<sup>10</sup>. Qui fa riferimento al ruolo che Immanuel Kant affida alla fantasia e in generale al tentativo del filosofo tedesco «di collegare sensibilità e ragione, ossia di far sì che la ragione teorica e quella pratica si trovino in un rapporto di interdipendenza. Le prime due critiche di Kant si collegano alla terza in cui la potenza figurativa ricopre un ruolo centrale»<sup>11</sup>. Tuttavia, il

<sup>7</sup> Ivi, p. 13.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Mitchell fa riferimento alla traduzione inglese delle opere di Ludwig Wittgenstein *Philosophical Investigations*, Macmillan, New York 1957.

<sup>10</sup> G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, cit., p. 14.

<sup>11</sup> Le tre critiche di Kant di cui parla Boehm sono *La critica della ragion pura* (*Kritik der reinen Vernunft*, 1787), *La critica della ragion pratica* (*Kritik der praktischen Vernunft*, 1788), e *La critica del giudizio* (*Kritik der Urteilskraft*, 1780). Quest’ultima opera della

“testimone cruciale” di questa nuova “svolta verso la metafora” è stato Friedrich Nietzsche.

Boehm afferma che il ritorno della metafora al centro della riflessione filosofica è visibile in Nietzsche soprattutto nell’opera *Su verità e menzogna in senso extramurale*<sup>12</sup>. Egli fa riferimento al carattere moderno di Nietzsche per il dubbio radicale che questi nutre nel rapporto referenziale tra uomo e mondo, ossia per il dubbio nutrito nei confronti della forza, delle immagini e dell’uomo:

Se concepire la conoscenza della realtà in base al modello della sua copia è stata un’illusione, se bisogna rinunciare all’elemento della causalità tra oggetto e soggetto, la metafora si offre come anello di congiunzione [...] in quanto unisce in modo creativo, lasciando che i suoi costrutti evanescenti si levino sugli abissi di ciò che apparentemente risulta essere logicamente non collegabile. Più è grande e profonda la voragine, più audaci risultano essere le metafore. Esse non stabiliscono ciò che “è”, non sono vittime di quella concezione obsoleta che vedeva la realtà stabile e sempre identica a se stessa. Esse non decompongono, al contrario producono. “L’insieme delle metafore” demistifica l’illusione di un mondo diventando, per questo motivo, attività conoscitiva dell’uomo<sup>13</sup>.

Boehm ritiene che studiare le immagini attraverso la loro “copia” (per lui sono copie tutti i tipi di immagini presenti sui media di massa, in televisione, sui giornali, nelle pubblicità, ecc.) distrae dalla loro essenza e sposta eccessivamente l’attenzione verso l’aspetto mediatico della rappresentazione figurativa. In questo modo, in parte

trilogia è quella che ha influenzato maggiormente l’estetica moderna e ha fornito il primo modello teorico e filosofico per gli eventi successivi che nell’arte moderna inizieranno con l’Impressionismo e avranno seguito in tutti i successivi stili artistici che si sono allontanati dalla rappresentazione fisica del mondo. La sua idea del “piacere disinteressato” ha permesso che le opere d’arte siano osservate come unità estetiche indipendenti che non devono più evocare oggetti esistenti nella realtà. Tutto ciò che ha influenzato significativamente lo sviluppo dell’arte immateriale in generale e del concetto di Duchamp del *ready-made*, allargandosi ed estendendosi a gran parte dell’arte contemporanea, trova origine ne *La Critica del Giudizio* in cui Kant ha teorizzato il fondamento filosofico in base al quale in qualsiasi oggetto è possibile riconoscere un soggetto degno di valutazione estetica.

<sup>12</sup> F. Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1873), in Id., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, München 1980, p. 875. Boehm nei suoi appunti annota quanto segue: la verità si manifesta come una moltitudine di metafore in movimento [...]. Verità... Illusioni di cui si è dimenticato che sono loro... (881). Questa teoria viene chiamata da Nietzsche “il residuo della metafora” (882), mentre le idee sono definite anche come “cimitero delle albe” (886) ecc. (ivi, p. 15).

<sup>13</sup> Ivi, p. 16.

paradossalmente, ma in linea con l’“iconoclasmo” di Nietzsche, il concetto di svolta iconica sarebbe a ragione uno spostamento dalle immagini “mediatiche” della società dello spettacolo e segnerebbe il ritorno a quella “genuina” essenza figurativa che dimora negli aspetti metaforici del linguaggio. Le copie, o se vogliamo citare Baudrillard, i *simulacri*, si esauriscono nel trasmettere informazioni non create da loro, mentre il loro “status secondario”, secondo Boehm, disturba la comprensione di ciò che è importante nel concetto di immagine.

Ne *Il ritorno delle immagini* Gottfried Boehm cita i testi di Maurice Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne* del 1942 e *L’occhio e lo spirito* del 1961, come opere che finalmente «riconoscono all’occhio indipendenza, spazio di attività produttiva e un’anima propria»<sup>14</sup>. Merleau-Ponty aveva rivisto le sue precedenti posizioni fenomenologiche che percepivano il ruolo dell’occhio in chiave costruttiva e funzionale formulando un nuovo pensiero che possiamo trovare nei testi sopracitati: «colui che guarda non costruisce rimanendo di fronte e separato dalla realtà, ma dentro la realtà compie il suo fare, facendo perdere al guardare la sua statica costruttiva e la sua astrattezza tecnica»<sup>15</sup>. Le tesi di Merleau-Ponty su Cézanne non arrivano come qualcosa di nuovo all’interno del discorso sull’astrazione, dato che in quel periodo l’arte immateriale era già un canone estetico interamente accettato in tutto l’universo culturale occidentale. Tra le altre idee, il teorico francese afferma l’autonomia dell’atto artistico, sostiene che l’immagine non è la fotocopia di nessuna realtà determinata bensì un presupposto della mente dell’artista, per di più esclusivamente autoreferente di se stessa e cose simili. Da un punto di vista artistico-teorico le sue posizioni sono eseguite in maniera più radicale dai critici americani del tempo quali Clement Grenberg e Harold Rosenberg, ma ciò che rende Merleau-Ponty particolarmente importante è la sua ferma coerenza nel ritenere la problematica relativa all’osservazione di un’opera d’arte un problema di percezione, ancor prima che un atto intellettuale.

Gottfried Boehm non manca di farci notare che, nonostante i traguardi raggiunti nel campo dello studio della percezione sensoriale e dell’esperienza dell’immagine, Merleau-Ponty non sia riuscito a

<sup>14</sup> Ivi, pp. 17-18.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

resistere all'eccezionale popolarità della teoria strutturalistica di De Saussure, in quel periodo all'apice della sua notorietà. Pur di consolidare i risultati delle osservazioni fenomenologiche, abbracciò la teoria del linguaggio, avendovi riscontrato alcuni parallelismi con lo stile pittorico del postimpressionismo. Così come, secondo le tesi della linguistica strutturale, le più piccole unità di significato della lingua – i fonemi – prese individualmente sono prive di significato, ma solo in unione tra di loro danno vita alle parole, anche i punti e le pennellate dei quadri di Monet o Seurat non “significano” niente. Questa parte dell'analogia di Merleau-Ponty risulta accettabile, ma rimane il problema che nella pittura (persino in quella radicalmente mimetica) è impossibile definire le unità minime di significato equivalenti ai fonemi di una lingua, ossia che potrebbero costituire quel minimo standard comunicativo universalmente comprensibile a tutti gli osservatori di una determinata immagine. Senza tralasciare la narratologia intermediale, sul problema se un'immagine possa essere linguaggio e su quali siano le unità minime di significato nelle arti figurative si è discusso seriamente anche nella semiotica cinematografica, esso è uno dei temi centrali degli studi visuali e dei rapporti tra le varie forme.

Alla fine, la problematica relativa all'immagine può essere studiata attraverso le teorie dei sistemi linguistici? Gottfried Boehm ritiene che sia possibile nella misura in cui riusciamo a definire all'interno di un'immagine il campo del “contrasto” che è così figurativamente chiaro in ogni metafora. Boehm afferma che è proprio il contrasto tra visibile e invisibile a rendere la metafora una figura linguistica visibile. Tale contrasto che rende visibile una cosa invisibile o che all'interno della sfera della visibilità individua diversi registri di ciò che è visibile viene chiamato da Gottfried Boehm *differenza iconica*, con cui conclude: «Ciò che una frase (logos) può, deve essere a disposizione anche di un'opera figurativa, ovviamente, in modo proprio. Questo *tertium* di due, tra le immagini linguistiche (le metafore) e le immagini nel senso di arte figurativa, costituisce, come abbiamo visto, la struttura del contrasto»<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Ivi, p. 31.

## 2. *L'Iconologia letteraria di W. J. T. Mitchell: il rapporto disciplinare tra parola e immagine*

In *Picture Theory*, che negli ultimi quindici anni è entrato a far parte del canone (soprattutto perché al suo interno vi è stato pubblicato il testo *Pictorial Turn*), il teorico americano W. J. T. Mitchell ha postulato una tesi che mette in discussione questioni fondamentali nel rapporto tra media letterari e media visuali al giorno d'oggi. Egli afferma:

Gli studi letterari [...] non hanno subito notevoli cambiamenti per effetto di nuove conoscenze provenienti da ricerche effettuate nell'ambito della cultura visuale. La nozione della “iconologia del testo”, di uno studio approfondito o di una revisione dei testi alla luce della cultura visuale, è tuttora soltanto un'ipotetica possibilità, anche se oramai non potremo più evitarla vista l'ascesa della filmologia, dello studio della cultura di massa o delle nuove ambizioni nel campo della stessa storia dell'arte<sup>17</sup>.

Grazie alla preparazione sistematica del terreno operata da Mitchell e finalizzata a rendere la teoria critica contemporanea più sensibile ai fenomeni visuali (la sua tesi sulla *svolta visiva* non è che una piccola parte di una più ampia strategia universale), nonché alla sua personale inclinazione allo studio della dimensione iconica dei testi letterari, quindici anni dopo il suddetto articolo, l'ambito in cui gli studi visuali risultano apportare il maggior numero di conoscenze è proprio quello della letteratura e della teoria letteraria.

Potremmo definire l'iconologia letteraria come l'insieme di pratiche interdisciplinari il cui centro d'interesse risulta essere il rapporto tra testo e immagine. Qui si tratta principalmente degli aspetti visuali della letteratura, tuttavia, come vedremo più avanti, dato che nel rapporto tra immagine e testo tutto sta nell'influenza reciproca tra paradigma testuale e paradigma figurativo, l'iconologia letteraria può diventare anche un processo reversibile nel quale (in primo luogo) alla storia dell'arte, intesa come la madre delle discipline visuali, viene fornita la possibilità di riesaminare il suo vero fondamento letterario-testuale. Mitchell afferma che, considerando la tradizione radicata e il ruolo estremamente preciso assegnato alla storia dell'arte, la nuova scienza

<sup>17</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago University Press, Chicago 1994, p. 210.

che si occupa di testo e immagine deve essere inevitabilmente rivolta al rapporto che le rappresentazioni figurative hanno *stricto sensu* nei confronti del linguaggio. Detto diversamente, la pratica disciplinare di “parola e immagine” presenta un nuovo ed autonomo ambito di ricerca, separato dalla storia dell’arte da un punto di vista tematico e disciplinare ma che si ricollega all’interesse per l’immagine nella storia della letteratura, nella linguistica, nella scienza del testo e in tutti quegli ambiti il cui interesse primario risultano essere gli enunciati verbali<sup>18</sup>.

L’iconologia letteraria di Mitchell parte dal principio della *reciprocità*. Detto più semplicemente, si sostiene che qualora la componente verbale risulti essere una parte imprescindibile delle descrizioni figurative, ciò comporta che gli stessi testi sono in grado di evocare un particolare tipo di immagini, denominate immagini *mentali*. Tale posizione deriva non solo dalla lunga serie di argomentazioni che gli hanno permesso di elaborare la tesi della svolta iconica, ovvero il paradigma visuale attraverso cui oggi osserviamo il mondo, ma è stimolata, solo per citarne uno, anche dalle osservazioni di Erwin Panofsky che all’iconologia, a questa eminente scienza visuale delle immagini (*eikones*) ha conferito, in maniera istituzionale e non più scindibile, l’aspetto della parola (*logos*). Il paradosso dell’iconologia si manifesta quando vogliamo riportare la bellezza di un qualsiasi prodotto dei media visuali o lo vogliamo semplicemente descrivere. A quel punto il paradosso deve essere lasciare spazio alla radicale aniconicità della lingua. Tuttavia, la non iconicità della lingua intesa come sistema linguistico che non padroneggia immagini “vere”, si ritrasforma, con la più o meno abile descrizione del narratore, nell’immagine che descriviamo. Le parole decostruiscono l’immagine solo per costruirle nuovamente in un assetto visuale di secondo ordine: l’immagine mentale. Con queste premesse anche l’iconologia letteraria si occuperà principalmente della problematica di quelle immagini che risiedono nella lingua o che attraverso essa ricevono una forma.

Il principio della reciprocità nella dicotomia parola-immagine non ci consente di stabilire che tipo di immagine sia più importante: quella che già esiste sotto forma di arte visuale quali la pittura, la fotografia e

<sup>18</sup> W.J.T. Mitchell, *Word and Image*, in R.S. Nelson, R. Schiff (a cura di), *Critical Terms for Art History*, University of Chicago Press, Chicago 2003, p. 51.

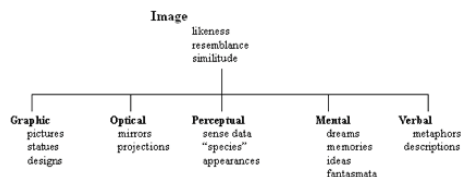
i film, oppure quella che è innanzitutto codificata attraverso la lingua e i suoi sistemi di metafore, metonimie e sineddoche. Entrambi i tipi appartengono a propri sistemi autentici di esposizione ed è evidente che non possono esistere l’uno senza l’altro. Per esempio, se vogliamo riportare ad una persona le sembianze di un’immagine che però questa persona non ha mai visto, dovremo, prima di tutto, servirci di una lingua comprensibile alla persona in questione. Questa, per poter “vedere” almeno sommariamente ciò che le vogliamo far vedere dell’immagine in questione, dovrà possedere non solo la conoscenza della lingua ma anche un’esperienza astratta simile alla nostra. Dovrà, dunque, aver depositato nella propria memoria quello stesso apparato iconologico, quella stessa conoscenza delle immagini di cui siamo in possesso noi che raccontiamo l’immagine. Pertanto, per poter riportare le sembianze di un qualsiasi atto visuale, quest’ultimo deve esistere già nella lingua attraverso la quale lo riportiamo. Immagini reali e fisiche da una parte, e le parole con cui le facciamo apparire dall’altra, costituiscono coppie interdipendenti di diversi tipi conoscitivi di cui è impossibile stabilire la gerarchia. Se la lingua con cui descriviamo le immagini non ha la precedenza sulle immagini che facciamo vedere attraverso la lingua stessa, ovvero, se riteniamo un’opera letteraria capace di evocare immagini mentali di ugual valore alla ricchezza della lingua grazie alla quale descriviamo immagini “vere”, ciò non vuol dire che tra esse non esistono differenze significative, oltre a quelle più evidenti quali possono essere l’esperienza corporale e mentale da una parte, oppure quella reale e evocata dall’altra.

Quando parliamo di immagini come nozione generica e in modo particolare quando parliamo di immagini che risiedono nella lingua, dobbiamo chiarire a che cosa esattamente pensiamo, a quale assetto rappresentativo e a quale tipo di immagini ci riferiamo. Se partiamo dalla concezione dell’immagine come segno, seguendo, dunque, la scia della triade semiotica di Peirce, il primo ostacolo davanti al quale saremo costretti a fermarci sarà quello rappresentato dal problema dell’immagine intesa come oggetto necessariamente fisico. Nella maggior parte degli esempi tratti dalla vita quotidiana vediamo che possiamo interpretare l’immagine come un segno dotato di un proprio significato semiotico: molto spesso un’immagine non rappresenta solo se stessa ma è in relazione con l’oggetto che rappresenta. Qui pensiamo innanzitutto a quella serie di immagini



sui mass-media, sulla stampa, nei film, in televisione, nella pubblicità e in tutte le altre pratiche figurative che spesso, chi più chi meno, hanno a che fare con la rappresentazione della realtà. Le arti visuali di tradizione *non rappresentativa*, in modo particolare la pittura astratta, probabilmente rifiuteranno la posizione dell'immagine come segno che rappresenta qualcos'altro tranne se stessa. Se applichiamo, con questa riserva, una delle tipologie dei segni di Peirce alla funzione rappresentativa dell'immagine intesa come segno otterremo un modello abbastanza attendibile ma incompleto: *icona*, *indice* e *simbolo* classificano il segno figurativo in rapporto al modo in cui questo denota il proprio oggetto.

Qualora volessimo classificare anche quei tipi di immagini che è possibile capire al di fuori dei sistemi semiotici stabiliti, è necessario scostarsi dalle divisioni in categorie di immagini che solo rimandano ad altre immagini con le quali le prime hanno una relazione più o meno diretta. Insistere sull'immagine come referente di un evento primordiale ci condurrà sempre verso concetti come il segno, il simulacro o il surrogato dell'esperienza originale. Il discorso semiotico sull'immagine è in realtà una discussione sulle *possibilità* e sulle *condizioni* che un singolo media ha di mostrare il mondo fisico, e non una discussione sul mondo in questione. W. J. T. Mitchell ha provato a interpretare le immagini in chiave antisemiotica, classificandole in base al modo in cui la gente le riconosce, differenziandosi dalla suddivisione semiotica delle immagini che avviene, invece, in base al modo di riprodurre gli eventi reali, la realtà obiettiva et similiaria. Nella sua *Iconologia* troviamo la ripartizione in cinque tipi fondamentali di immagine: grafica, ottica, percettiva, mentale e verbale<sup>19</sup>.



<sup>19</sup> W.J.T. Mitchell, *Iconology – Image, Text, Ideology*, Chicago University Press, Chicago 1987, pp. 10-14.

È interessante notare come ognuno dei cinque tipi, secondo la spiegazione di Mitchell, appartiene a un'altra disciplina scientifica: le *immagini grafiche* sono quelle che in senso stretto consideriamo immagini, abbracciano in toto la produzione artistica, tutti i tipi di riproduzioni stampate e i media di riproduzione tradizionale. Tutte queste, ovviamente, rientrano nella sfera di competenza della storia dell'arte. Al contrario, le *immagini ottiche* sono caratterizzate dalla loro tecnica immanente della visualità, ovvero diventano percettibili solo grazie alla mediazione esercitata da determinate leggi fisiche o all'aiuto di tecnologie specifiche. Ad esempio, fanno parte di questo gruppo tutte le proiezioni elettroniche, le immagini riflesse allo specchio o i fenomeni ottici. Tutto ciò rientrerebbe nel campo della fisica e dell'elettronica applicate all'industria dell'intrattenimento. Le *immagini percettive* Mitchell le ha inserite tra il mondo fisicamente riconoscibile ed i sentimenti: questi sono "fantasmi" e fenomeni sensoriali di ogni genere a confine tra realtà e fantasia, tra quello che abbiamo (forse) una volta visto e l'impressione del momento, simulata o reale, di starlo realmente vedendo. Gli specialisti migliori in questo campo sono gli psicologi e i neurologi in quanto possono essere in possesso di dati reali misurati in base ai quali è possibile affermare che una qualche immagine viene "prodotta" dall'attività cerebrale anche se non possono garantirne lo status oggettivo, il contenuto o le sembianze. Le immagini *mentali* e *verbali* rientrano nella sfera "invisibile" e pertanto, forse, non dovremmo nemmeno chiamarle immagini: come, dunque, definire un'immagine che non siamo in condizione di percepire o, per meglio dire, non siamo in grado di dimostrare di aver visto proprio questo e non un'altra cosa?<sup>20</sup>

A differenza della suggestione di Mitchell, ci sembra che il lavoro del teorico letterario non si limiti soltanto alle immagini verbali, ovvero a tutte quelle figure stilistiche e descrizioni che appartengono al campo della scrittura letteraria, ma prima di tutto deve occuparsi di scoprire il meccanismo in base al quale il medium (verbale) della lingua produce immagini (verbali) e come restituisca immagini mentali alla lingua di quel medium che domina nell'immagine in questione. Abbiamo già

<sup>20</sup> La categoria delle immagini che "non vediamo" rappresenta una vera e propria sfida sin dai tempi antichi come è possibile riscontrare nei tentativi degli scrittori greci e romani di far vedere verbalmente la qualità ottica delle statue e degli affreschi. Tuttavia, solo l'icologia letteraria ha messo seriamente in forse la "cecità" del testo letterario.

avuto modo di affermare in precedenza che le parole decostruiscono l'immagine, il che risulta particolarmente evidente nella storia dell'arte e nei film, ma devono, tuttavia, ricostruirla attraverso la memoria dell'altro, usandone la conoscenza e la forza di immaginazione. Quando sprofondiamo nella lettura di un'opera letteraria, la creazione di immagini mentali, a differenza di quelle grafiche od ottiche, può avvenire nella mente del lettore solo se tali immagini o almeno simili esistono già da prima nella sua memoria. È molto facile da spiegare: a un uomo che non ha mai visto *La Gioconda* di Leonardo, nemmeno la più precisa descrizione verbale gli permetterà di "visualizzare" realmente ciò che ha dipinto il maestro rinascimentale o quello che le persone che l'hanno vista almeno una volta hanno in mente quando pensano a quella determinata opera. La semiotica ha trovato una soluzione a questo problema eliminando dal proprio sistema gli oggetti che non è possibile riconoscere attraverso i segni. L'iconologia letteraria, coadiuvata dagli studi visuali e dalla scienza dell'immagine, si addentra nell'ambito delle immagini "invisibili" ed inizia ad interpretarle (questa volta assistita anche dalla semiotica) in base alla loro "origine", vale a dire valutando il tipo di medium, se l'immagine è statica o in movimento e a condizione che esistano già nella memoria del lettore.

Mitchell si è adoperato per far luce sul problema a livello teorico più generale dopo aver analizzato lo statuto ontologico delle descrizioni verbali eseguite nell'ambito di discipline quali la storia dell'arte. La tesi da lui avanzata prevede che le parole non possono essere solo una protesi intellettuale atta a trasmettere un'individuale esperienza visuale nel sistema delle idee interscambiabili di una lingua a noi comune, ma che esse stesse diventano in qualche modo corresponsabili dell'importanza dell'immagine:

Insofar as art history aims to become a critical discipline, one that reflects on its own premises and practices, it cannot treat the words that are so necessary to its work as mere instrumentalities in the service of visual images or treat images as mere grist for the mill of textual decoding. It must reflect on the relation of language to visual representation and make the problem of "word and image" a central feature of its self-understanding. Insofar as this problem involves borders between "textual" and "visual" disciplines, it ought to be a subject of investigation and analysis, collaboration and dialogue, not defensive reflexes<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> W.J.T. Mitchell, *Word and Image*, cit., p. 53.

Da questa citazione di Mitchell possiamo dedurre implicitamente due tesi importanti che si formano nella sua opera teoretica quasi come enunciati programmatici che complicano la sua concezione dei rapporti tra testo e immagine, più di quanto abbiano fatto le discussioni sul dominio dell'immagine come conseguenza della svolta visuale, o come conseguenza dei cambiamenti avvenuti all'interno dei rapporti sociali ed economici. La *prima tesi* sostiene che relazionare immagine e testo è inserito in modo irreversibile nel nostro modo di conoscere il mondo e che l'aspetto visuale di un oggetto semplicemente non può avere sufficienti caratteristiche distintive e di significante da renderlo un oggetto diverso da un altro, così come nessuna concezione verbale possiede un significante autonomo perpetuamente inscritto che lo legherebbe in modo inconfutabile a un qualche oggetto fisico o concetto di pensiero. La *seconda tesi* si ricollega in qualche modo alla prima e spiega l'idea della reciprocità dell'immagine e del testo: dal momento che la storia dell'arte non può più trattare le parole come un semplice strumento nel rendere le idee visibili (in questo caso, di quelle con cui descriviamo le opere d'arte), bensì deve accettare che con l'aiuto delle parole da soli *creiamo* il significato e lo *inscriviamo* alle cose e ai fenomeni, anche la teoria letteraria non può occuparsi delle immagini solo a livello contenutistico o fabulare ma deve accettare l'importante ruolo ontologico dell'immagine nella formazione del significato di un testo letterario.

### 3. *L'ékphrasis: l'altro visuale del testo*

Dopo aver esaminato gli aspetti tecnici, o ad essere più precisi, semiotici dello scontro contemporaneo tra immagine e testo presenti in Mitchell, i principi metodologici ci inducono a provare ad individuare la potenzialità immanente, interna o figurativa del testo letterario di realizzare evocazioni visuali. Essa non è una peculiarità del nostro tempo e ancor meno ha a che fare con la società dello spettacolo e il dominio delle immagini nella comunicazione mediatica. Qui parliamo della tendenza secolare dell'uomo di riportare ad un'altra persona la propria esperienza visiva, l'immagine di un oggetto, le persone o le esperienze la cui importanza è contenuta proprio nell'effetto visivo. Già i testi dell'antica Grecia conoscevano la figura

stilistica dell'ecriasi (*ekphrasis*) la quale non appariva spesso ed era in sostanza legata alle descrizioni testuali delle opere d'arte, sebbene le interpretazioni contemporanee di questa figura stilistica generalizzino la sua applicazione nella forma di «resa verbale di una qualche rappresentazione visuale»<sup>22</sup>. Il ricorso e la messa in opera effettuati da Mitchell di una, come lui stesso afferma, «figura stilistica minore divenuta principio universale della poetica», può diventare importante per il nostro discorso se si offre il nesso argomentativo tra la capacità precipua solo della lingua di raffigurare il mondo ed il mondo stesso, che proprio in quel raffigurare linguistico (testuale) trova una nuova qualità che prima non possedeva.

Mitchell ritiene che il processo di iconizzazione del mondo attraverso il linguaggio non sia rettilineo, il che si riflette nel rapporto delle parole verso le immagini e delle parole verso se stesse, ossia attraverso il modo in cui il testo accetta o rifiuta l'idea di rappresentazione visiva. Egli distingue tre tipi o fasi di pensiero ecfrastrico: indifferenza, speranza e paura. *L'indifferenza ecfrastrica* sta ad indicare la convinzione che le parole non possono mai riportare un'esperienza visiva in modo paritetico e che, alla fine, questo non rientra neppure nella funzione primaria del linguaggio. Ogni medium dispone solo dei propri mezzi personali e possiede soltanto le proprie qualità intrinseche. La rappresentazione verbale non può rappresentare, ma solo presentare. Può parlare di un oggetto visivo, farvi riferimento, ma non potrà mai farlo vedere: «Words can *cite* but never *sight* their objects»<sup>23</sup>. Esistono, ovviamente, testi che scoppiano di *speranza ecfrastrica* e la convinzione che, con un uso corretto delle metafore, il linguaggio è in grado di fornirci ciò che ci siamo sempre aspettati: farci vedere. Questo costituisce il momento in cui l'ecriasi cessa di essere una figura stilistica caratteristica per il testo letterario e si trasforma in principio universale della comunicazione linguistica poiché lo scopo, secondo tale principio (*ut pictura poësis*), di ogni atto comunicativo è di rendere visibile di *che cosa* e di *chi* parliamo. La terza variante del rapporto tra immagine e testo viene definita da Mitchell *paura ecfrastrica* che, come abbiamo visto, attraversa e motiva per intero il

<sup>22</sup> Tale definizione viene usata dallo stesso Mitchell ricollegandosi alla sua descrizione teorica offerta da James Heffernan nell'articolo *Ekphrasis and Representation*, in «New Literary History», 22, 2 (1991), pp. 297-316.

<sup>23</sup> W.J.T Mitchell, *Ekphrasis and the Other*, in Id., *Picture Theory*, cit., p. 152.

*Laocoonte* di Lessing. Qui non si tratta unicamente della paura che una forma più nobile di arte venga inquinata da forme meno nobili, come in Lessing, ma di qualcosa di più fatale: le immagini non solo contengono già tutto ciò che è possibile descrivere con le parole, ma per di più lo *mostrano*.

Come, dunque, possiamo affermare con sicurezza che la nostra esperienza del mondo sia radicalmente ed irrevocabilmente visiva, persino se accettiamo la tesi precedentemente espressa per la quale non è possibile arrestare il processo di “visualizzazione” (il riferirsi all'esperienza attuale) nella lettura dei testi? La “paura ecfrastrica” non deriva da una figura stilistica del linguaggio e non ha alcun legame con il potenziale creativo del linguaggio di far vedere la realtà allo stesso modo delle immagini, rendendo superflua la comunicazione linguistica. Riteniamo che la paura ecfrastrica vada interpretata nel suo esatto contrario, ovvero come strategia dell'ideologia dell'immagine di incorporarsi a un testo letterario così come a un qualsiasi altro tipo di testo. Se provassimo a fare un'analogia con l'iconoclasmo inteso come paura delle immagini vedremmo che l'uomo non può aver paura delle immagini così come queste non possono aver paura di se stesse: l'iconoclasmo può essere solo paura del *contenuto testuale* di cui le immagini sono portatrici. È sempre possibile verbalizzare il significato delle immagini, almeno di quelle figurative la cui “pericolosità” (di idoli e dèi) ha minacciato gli uomini per secoli e pertanto la paura dell'immagine è prima di tutto paura del testo in essa inscritto. Tenendo bene a mente quanto prima affermato sulla reciprocità tra verbale e visuale, vorremmo offrire in questa sede un modo di avvicinarsi al problema dell'immagine all'interno del testo teoricamente neutrale, non favorendo in partenza né l'una né l'altro. Ci pare che al discorso di Mitchell sull'influenza ecfrastrica dell'immagine sul testo sia necessario aggiungere una quarta variante: la *modulazione ecfrastrica*. Sebbene la svolta iconica influisca sui processi di visualizzazione nel testo, essi non sono motivati dall'agire volutamente ideologico-politico dell'autore, ma risultano esserlo, prima di tutto, dalla scelta stilistica e strutturale che letterariamente “modula” il testo sotto l'influsso dei media visuali.

Possiamo notare che il livello significativo del testo letterario o della lingua in generale non offre modalità stilistiche particolarmente sviluppate con le quali verrebbe descritta in maniera esplicita la realtà visuale, ma che non sarebbero peculiari alla lingua in quanto

tali, indipendentemente dal fatto se vogliamo o meno “visualizzare” qualcosa con un enunciato verbale<sup>24</sup>. Ne deriva che la lingua stessa non è altro che un sistema di segni non specifico, grazie al quale si riportano, con ugual successo, tutti i contenuti comunicativi indispensabili all’interazione interpersonale, e che le costruzioni linguistiche con le quali descriviamo i contenuti visivi sono completamente uguali alle costruzioni linguistiche di cui ci serviamo per la descrizione di qualsiasi altro concetto “non iconico”. Mitchell ritiene che l’ecfrasi, questo modo teorico-letterario tradizionalmente “riconosciuto” per cui il testo si avvicina all’immagine, sia un luogo di confusione continua dovuta alla nostra aspirazione di presentare le differenze nel medium come differenze nel *significato*. Se riteniamo l’ecfrasi il modo migliore di presentare un’immagine per mezzo del testo, allora è lecito aspettarsi che anche l’ecfrasi “si prenderà” qualcosa della specificità dell’immagine, sia esso linguistico, stilistico o fonetico, sia esso si presenti in un qualsiasi altro modo. Tuttavia, Mitchell afferma che questo non avviene. Nel nostro caso non vale la celebre metafora di Marshall McLuhan «the medium is the message»: le immagini possono raccontare e riportare enunciati concettuali, e i testi possono essere visuali (ecfrastici) senza utilizzare nemmeno un’immagine, e nemmeno un solo elemento tipico dell’immagine quali il colore, la forma o l’idea di spazio.

A questo punto, si pone la questione sul perché mai ci interessi questo rapporto e come arrivare alle differenze immanenti, dal momento che, come abbiamo visto, tutte le distinzioni fondate su principi semiotici e semantici sono insufficientemente caratterizzanti e possono sovrapporsi praticamente a tutti gli elementi epistemologici importanti. Mitchell ha offerto una soluzione prendendo le distanze da quella parte della linguistica strutturale, dai segni e dai significati, dal testo e dall’immagine intesi come pratiche significanti ed ha proposto qualcosa simile all’interpretazione psicanalitica del “riconoscere se stesso nell’altro”. Infatti, così come è possibile ottenere l’immagine del proprio carattere o dei propri modi di agire unicamente grazie allo scontro con il carattere o i modi di agire di un’altra persona sulla quale proiettiamo noi stessi o che a sua volta si proietta in noi, allo stesso modo anche un enunciato visuale si relaziona in/con/attraver-

<sup>24</sup> Ivi, p. 60.

so il linguaggio. Solo adesso, dunque, è possibile vedere che in realtà non esiste, come ci siamo chiesti prima, “una competenza peculiare solo del linguaggio di rappresentare il mondo materiale” ma che per questo esiste un concetto espresso nella lingua che è sempre alla ricerca del suo *altro rappresentato*. L’altro in questione, a dir la verità, non si presenterà come un’esperienza imprevedibile e originale; non sarà una nuova immagine che non abbiamo ancora mai visto, ma si presenterà come la possibilità del linguaggio evocata attraverso il testo: l’*altro* visivo del testo.