



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI



Quaderni della ricerca - 1

L’immagine nel mondo, il mondo nell’immagine

Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare
alla rappresentazione testuale ed extra-testuale

The Image in the World, the World in the Image

New Perspectives for an Interdisciplinary Approach
to Textual and Extra-Textual Representation

A cura di/edited by

DANIELA AGRILLO, EMILIO AMIDEO, ANTONELLA DI NOBILE, CLAUDIA TARALLO

NAPOLI
2016



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 1

L’immagine nel mondo, il mondo nell’immagine

Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare
alla rappresentazione testuale ed extra-testuale

The Image in the World, the World in the Image

New Perspectives for an Interdisciplinary Approach
to Textual and Extra-Textual Representation

A cura di/edited by

DANIELA AGRILLO, EMILIO AMIDEO, ANTONELLA DI NOBILE, CLAUDIA TARALLO

NAPOLI
2016

Università degli studi di Napoli “L’Orientale”
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 1

Comitato scientifico:

CARLO VECCE (coordinatore)

MICHAELA BÖHMIG

PAOLA GORLA

AUGUSTO GUARINO

DONATELLA IZZO

RITA LIBRANDI

LORENZO MANGO

ORIANA PALUSCI

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

copyright:



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

© Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” 2016

ISSN 2724-5519

ISBN 978-88-6719-131-4

Indice

Premessa/Foreword di CARLO VECCE	5
Prefazione/Preface di DANIELA AGRILLO, EMILIO AMIDEO, ANTONELLA DI NOBILE, CLAUDIA TARALLO	7
HANS BELTING <i>Antropologia e iconologia</i>	9
FRANCESCO DE STEFANO <i>Linguaggio iconografico e contesto socio-culturale: un caso di studio archeologico tra Magna Grecia e mondo italico</i>	23
VINCENZO ALLEGRINI <i>'Figurarsi nella fantasia': sulle fonti e sull'ispirazione visiva della Vita abbozzata di Silvio Sarno</i>	41
EMILIO MARI <i>Soglie, isole e orti urbani: note ai margini del 'testo pietroburghese'</i>	55
DANIELA AGRILLO <i>L'artista surrealista: tra immagine, immaginario e realtà</i>	73
HANIN HANNOUCH <i>«It's so plastic, so visually written!»: Sergei Eisenstein on Émile Zola</i>	87
EMILIO AMIDEO <i>Queer Tidalectics: Sea-change in Giovanni's Room by James Baldwin</i>	101
GIULIA IMBRIACO <i>Fuori di testo: il pastiche di Kathy Acker in Blood and Guts in High School (1978)</i>	117

HANS BELTING

Antropologia e iconologia*

Antropologia

Il mio tentativo di parlare di **iconologia** come di una questione **antropologica** ha rappresentato una risposta critica all'enfasi sulla mera tecnicità della produzione iconica che ha caratterizzato in modo preponderante la teoria dei media degli anni Novanta del Novecento. Ho proposto un ripensamento della circoscritta nozione di iconologia, introdotta da Erwin Panofsky in *Art History*, sostenendo la necessità di ripristinarne il significato di **teoria generale dell'immagine** nella cultura umana dalle origini ai giorni nostri. È in questo senso che ho accolto la nuova discussione sul significato di iconologia proposta da W. J. T. Mitchell nel libro *Iconology* (1986).

Nel saggio 'Image, Medium, Body' (2005),¹ tratto dal mio libro in tedesco *Bild-Anthropologie*,² mi sono occupato di antropologia non solo come archeologia delle immagini, ma anche come archeologia del loro scopo ed uso sociale. La creazione di immagini va, infatti, pensata come la fabbricazione di strumenti visivi che simboleggiano il mondo e rappresentano l'immaginario collettivo.

Dal momento in cui l'antropologia, considerata nel nostro contesto, esplora la pratica umana del creare immagini nel senso più generale del termine, l'arte può essere intesa come pratica culturale, e ciò nonostante la nebulosità del confine tra produzione di immagini e pratica artistica. Questa distinzione, che ho esplicitato al convegno dal titolo *Anthropologies of Art*, tenutosi alla Clark University nel 2003, è stata accolta dalla curatrice degli atti – Mariet Westermann – come il primo tentativo di mettere assieme storici dell'arte e antropologi in un contesto, quale l'era globale, caratterizzato dal sovrapporsi delle loro tematiche disciplinari. Se da un lato, infatti, l'antropologia si occupa sempre di più delle società moderne, dall'altro gli artisti contemporanei si comportano da antropologi nell'applicare, in tempi postcoloniali, un nuovo tipo di lavoro sul campo nella loro attività. Nonostante l'ammonimento di Hal Foster su come

* Traduzione a cura di Emilio Amideo.

¹ H. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, «Critical Inquiry», Vol. 31, No. 2 (Winter 2005), pp. 302-319.

² Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink, 2001.

‘l’artista come etnografo’ (1996) possa costituire una trappola per l’artista stesso, riducendo la sua opera ad una mera auto-rappresentazione, gli artisti continuano a dedicarsi all’esplorazione dei ricordi e delle tradizioni di una data cultura attraverso una visione propria.

«La tradizione etnografica occidentale», sostiene Marc Augé, «si è interessata alle immagini, a quelle degli altri: ai loro sogni, alle loro allucinazioni, ai loro corpi posseduti» e, soprattutto, a tutti i loro «sistemi simbolici condivisi» riflessi nell’attività rituale:³

L’antropologia si è interessata all’immaginario individuale, alla sua negoziazione perpetua con le immagini collettive e anche alla fabbricazione delle immagini o piuttosto degli oggetti [...] che si presentavano allo stesso tempo come produttori di immagini e di legame sociale.⁴

Nel numero speciale de *L’Homme* del 2003 dedicato al tema *Image et anthropologie*, il curatore Carlo Severi ha sottolineato sia il ruolo di Aby Warburg come «grande pioniere che ha voluto essere allo stesso tempo storico e antropologo delle immagini», che la sua concezione di iconologia volta ad unire antropologia ed estetica.⁵

L’antropologia, ciò nonostante, rappresenta solo uno dei diversi approcci allo studio delle immagini. La *Nouvelle Revue de Psychoanalyse* ha, infatti, dedicato nel 1991 un numero al tema *Destins de l’Image*, o destini dell’immagine, intorno ai metodi e agli interrogativi di quella disciplina; mentre la *Revue des Sciences Sociales* nel 2005 ha scelto il titolo *Le rapport à l’image* per un approccio sociologico al ruolo delle immagini nello spazio pubblico discutendone le sue varie forme: «dalla loro adorazione fino alla loro manipolazione e distruzione».⁶ I curatori hanno sottolineato in particolare il modo in cui la creazione o la distruzione di determinate immagini sia legata a ciò che esse rappresentano o, viceversa, non rappresentano. Nel libro *Pouvoirs de l’Image* (1993), Louis Marin ha analizzato l’uso dell’immagine in letteratura, dal tema

³ M. Augé, *La guerra dei sogni: esercizi di etno-fiction*, trad. di Adriana Soldati, Milano, elèuthera, 1998 (1997), p. 10-11.

⁴ Augé, *La guerra dei sogni*, cit., p. 11.

⁵ C. Severi, *Pour une anthropologie des images: histoire de l’art, esthétique et anthropologie*, *L’Homme*, No. 165 (janvier-mars 2003), pp. 7-9, p. 8 (trad. mia N.d.T.).

⁶ Cfr. *Le rapport à l’image*, numero monografico della «Revue des sciences sociales», No. 34 (décembre 2005).

dello specchio a quello delle visioni estatiche.⁷ Lo psicoanalista Serge Tisseron, nel libro *Psychoanalyse de l'Image* (1995), si è, invece, rivolto all'esperienza clinica delle immagini nella prima infanzia. Tutto ciò sta a dimostrare la necessità di un approccio multidisciplinare all'iconologia.⁸

Ritornando all'antropologia, occorre riconoscere che essa coinvolge una serie di campi di studio che vanno in direzioni diverse. Oltre all'**antropologia culturale** e a quella **sociale**, è stata l'**antropologia storica** a rappresentare, per me, la scelta più ovvia. Al Collège de France, Jean-Pierre Vernant aveva introdotto un settore interdisciplinare chiamato *Anthropologie historique de l'image*, definito come lo studio dello 'status dell'immagine, dell'immaginazione e dell'immaginario'. Nonostante l'interesse fosse circoscritto alla Grecia antica, la sua definizione consente un'applicabilità più ampia. Nei seminari tenuti tra il 1975 e il 1984, Vernant ha collegato l'evidenza dei materiali visivi a quella dei testi letterari, in modo da spiegare il cambiamento delle nozioni in lingua greca di immagine (*eidolon* e *eikon*), simbolo, somiglianza e imitazione (*mimesis*).⁹ Nell'antica Grecia, la storia del 'fare l'immagine' (cioè l'arte) rifletteva quella del 'pensare l'immagine' (la filosofia); una doppia evidenza che potrebbe spiegare il peso notevole dell'eredità greca nella nostra terminologia, nonché epistemologia, moderna.

L'antropologia storica si occupa altresì di analizzare il conflitto tra diversi regimi di tradizioni iconiche risultanti dalla storia della colonizzazione. Nel libro *La guerre des images* (1990), Serge Gruzinski ha descritto come la colonizzazione da parte degli spagnoli delle popolazioni indigene del Messico è avvenuta con l'ausilio di immagini religiose; un processo che egli intende come guerra non solo 'con' le immagini ma anche 'tra' le immagini, e questo soprattutto nel momento di contatto tra le immagini coloniali e quelle locali, ossia nel momento di incontro/scontro tra tradizioni iconiche differenti.¹⁰ Questo processo ha implicato, da un parte, la conquista dell'immaginazione delle persone colonizzate in modo da far accettare loro le immagini importate,¹¹ e dall'altra l'inaspettata

⁷ Cfr. L. Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

⁸ Cfr. S. Tisseron, *Psychoanalyse de l'image: des premiers traits au virtuel*, Paris, Dunod, 1995.

⁹ Cfr. J. P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990.

¹⁰ Cfr. S. Gruzinski, *La guerre des images: de Christophe Colomb à "Blade Runner", 1492-2019*, Paris, Fayard, 1990.

¹¹ La devozione all'immagine di *Nuestra Señora de Guadalupe*, ancora oggi un'icona nazionale messicana, fu promulgata dall'arcivescovo Alonso de Montúfar nel XVI secolo facendo ricorso

appropriazione dei modelli stranieri da parte dei colonizzati, tale da produrre un nuovo genere di immagini non riscontrabili precedentemente in nessuna delle due culture. Possiamo dunque parlare di una «situazione fra-due-miti», che crea non solo un nuovo tipo di immagini ma anche di immaginazione.¹²

Nel mio approccio all'antropologia, propongo la configurazione **immagine**, **medium**, e **corpo** come una triade di elementi che interagiscono in ogni tentativo di creazione dell'immagine. In questa configurazione, il **medium** va inteso come un vettore, agente o, in francese, *dispositif*, di cui l'immagine ha bisogno per divenire visibile e materiale. I diversi media iconici che si susseguono nel tempo trasmettono spesso, attraverso media appunto sempre nuovi, lo stesso tipo di immagini. Come sostiene Régis Debray, qualsiasi immagine è localizzata temporalmente non solo nel momento della sua creazione ma anche in quello della sua successiva ricezione.¹³ Da un punto di vista antropologico, dunque, la storia delle immagini non corrisponde a quella dell'invenzione e del progresso, che rappresentano, invece, il modello prevalente dei media visivi. Per utilizzare la felice espressione di Georges Didi Huberman, rispetto alla costante tendenza dei media alla novità, le immagini condividono un certo 'anacronismo' con gli esseri umani. In questo senso, esse viaggiano come **nomadi mediatiche** attraverso le epoche, mentre i media le rinnovano con la novità della loro tecnologia. Le immagini mentali, d'altro canto, sono radicate nella nostra mente e pertanto coinvolgono la memoria, ricorrono nei sogni, dominano il pensiero, o affiorano in discorsi simbolici. Esse ci guidano anche nel giudicare le immagini esterne e, quindi, nel confermare o respingere l'effetto che esse hanno su di noi. Amare oppure odiare le immagini è un atto simbolico nel quale accettiamo o, nel caso contrario, rifiutiamo le immagini, facendoci guidare dall'immaginazione e della memoria. L'iconoclastia, dunque, è fondamentalmente una spinta a rimuovere dalla presenza pubblica le immagini "sbagliate" o sgradite nel nome di un immaginario collettivo.

Il **corpo** fornisce lo sguardo, la cui capacità, a sua volta, non è limitata al semplice atto del percepire, ma anima le figure materiali trasformandone la sostanza morta in immagine viva. Gli antichi egizi ritualizzavano questa 'animazione' per mezzo della cosiddetta 'cerimonia di apertura della bocca'. Le loro statue richie-

ad un'esperienza visionaria dell'immagine derivante dal resoconto del sogno di un nativo colonizzato. Cfr. D. A. Brading, *Mexican Phoenix. Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition Across Five Centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

¹² Augé, *La guerra dei sogni*, cit., p. 79.

¹³ Cfr. R. Debray, *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 16.

devano innanzitutto uno scultore che le creasse e poi un sacerdote che le portasse in vita, attività duplice che trova un parallelo nel Vecchio Testamento nella narrazione della creazione e dell' 'animazione' di Adamo. I nostri corpi sono media in se stessi, media viventi, capaci di interagire con media costruiti. In quanto luoghi della memoria, il sogno e l'immaginazione investono le figure materiali che creiamo delle nostre immagini mentali, che conseguentemente trasferiamo in esse.

L'antropologia non consente una netta separazione tra rappresentazione 'interna' ed 'esterna', o 'endogena' ed 'esogena' per utilizzare la corrente terminologia della ricerca neurobiologica: il nostro cervello è, infatti, il luogo della rappresentazione interna ma, nel momento in cui elabora mentalmente ciò che vede, interagisce con la rappresentazione esterna. Le immagini non hanno vita autonoma; esse vivono nell' 'inter-azione' (in senso letterale) con un destinatario, che a loro risponde con un'attività complessa, sia egli credente (iconofilo) o non credente (iconoclasta).

Nella sua intervista a Jacques Derrida, Bernard Stiegler ha segnalato la 'reciprocità' tra quelle che chiama *image mentale* e *image-objet*. Le immagini mentali sono sempre *le retour* di una qualche immagine fisica che, a sua volta, fornisce loro una 'permanenza' oltre la vita del corpo:

[...] non c'è immagine né immaginazione senza memoria, né una memoria che possa essere in origine oggettiva. La questione dell'immagine è, dunque, indissolubilmente anche una questione di traccia e d'iscrizione.¹⁴

In altre parole, le immagini mentali sono iscritte in immagini materiali, e le immagini materiali sono iscritte, nel loro utilizzo, attraverso immagini mentali. Con il termine 'traccia', Stiegler si riferisce alla grammatologia di Derrida ed in particolare al modo in cui essa affronta la complessa relazione tra scrittura e lingua parlata, del loro modo di interagire e differire, in parallelo a quello tra la creazione dell'immagine e la nostra immaginazione.¹⁵ La traccia, sostiene Stiegler, collega l'immagine mentale alla figura materiale: essa è una traccia invisibile nell'immagine mentale e visibile nella figura fisica. Lo stesso discorso, secondo Stiegler, è applicabile all'immagine digitale.¹⁶

¹⁴ B. Stiegler, *The Discrete Image*, in J. Derrida and B. Stiegler (eds.), *Ecographies of Television: Filmed Interviews*, Eng. trans. Jennifer Bajorek, Cambridge, Polity Press, 2002, pp. 146-63, p. 148 (trad. mia N.d.T.).

¹⁵ Cfr. S. Weigel, *Grammatologie der Bilder: suhrkamp taschenbuch wissenschaft*, Berlin, Suhrkamp, 2015, p. 27-28.

¹⁶ Cfr. Stiegler, *The Discrete Image*, cit.

La scoperta e la creazione delle immagini: l'ombra e lo specchio

La **creazione** delle immagini potrebbe rappresentare un passo successivo alla **scoperta** delle immagini esistenti in natura prima dell'intervento umano. La **proiezione dell'ombra** e il riflesso dello **specchio** sono due esperienze che ogni bambino vive nella formazione del sé. Il pittore tedesco Gerhard Richter pubblicò in *Lettre International* del 1997 una fotografia del figlio piccolo che incarna l'involontaria, persino inconscia, proiezione di un'ombra. Il bambino pare stia scoprendo la sua ombra come un compagno strano e straniero. Il suo corpo, vestito solo di un pannolino, non è ancora in grado di assumere il controllo sui passi, ma lascia già un'ombra che la luce produce come un meccanismo.¹⁷

L'ombra proiettata, piana e scura, rappresenta un corpo senza assomigliarvi. Essa cambia continuamente dimensione e forma con la luce del sole, facendo apparire il corpo più grande o più piccolo di quanto non sia in realtà. La scoperta delle immagini in natura è, dunque, la scoperta della loro differenza essenziale. Le ombre e le immagini dello specchio esistono solo in presenza del corpo e insieme ad esso scompaiono. Come immagini, esse mantengono la loro alterità dal corpo che rappresentano, ed è proprio questa alterità che potrebbe aver ispirato gli esseri umani a produrre immagini inesistenti in natura.

Pausania e Plinio tramandano la leggenda della giovane greca che inventò le arti grafiche tracciando l'ombra del suo amato su un muro che le servì da *medium*. Quando ella ne fissò la fugace ombra tracciandone il contorno, produsse una figura permanente che, arrestando l'ombra, continuò ad esistere anche in assenza del corpo. L'idea di registrare un'impressione visiva fuggevole interessò, allo stesso modo, l'esperienza iniziale della fotografia, quale nuova tecnica di utilizzo della luce. William Henry Fox Talbot, il pioniere della fotografia, chiamò la sua invenzione 'l'arte di fissare le ombre, la cosa in assoluto più transitoria' su carta e, inizialmente, si interrogò sulla possibilità di chiamare la fotografia *skiagraphia*, utilizzando il termine greco per il disegno delle ombre.¹⁸ In cinese la fotografia si chiama 'apparizione dell'ombra' (*yin-xiang*), con *xiang* che significa 'apparizione', rispetto al concetto di *tu* che sta per immagine.¹⁹ Tra gli amerindi, invece, la fotografia spaventava a causa

¹⁷ Cfr. Belting, *Bild-Anthropology*, cit., p.92, fig.4.5.

¹⁸ Cfr. H. von Amelnunxen, *Die aufgehobene Zeit: Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin, Dirk Nishen, 1989, p.33.

¹⁹ Cfr. H. Si, *A Chinese Word on Image: Zheng Qiao (1104-1162) and His Thought on Images*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2008, p. 204-205.

del suo presunto potere di rubare l'anima. Essi la chiamavano 'acchiappa ombre',²⁰ oppure, in altri casi, 'acqua dura', associandola alla vecchia esperienza del riflesso nell'acqua.²¹ La nuova tecnica dovette apparirgli, dunque, come un modo per privarli della loro immagine attraverso un'auto-riproduzione che avveniva nell'acqua.

Anche lo specchio fu scoperto in natura. La parola tedesca *Wasserspiegel* rappresenta al meglio questa prima esperienza attraverso la metafora di uno 'specchio acquatico' per indicare la superficie piatta dell'acqua. L'immagine dello specchio acquatico, a differenza dell'ombra scura, restituisce una maggiore somiglianza ma è anche più fuggevole dell'ombra, in quanto anche la più leggera brezza sull'acqua la fa sparire. L'artista belga David Claerbout ha collegato in modo sorprendente le ombre e le immagini dello specchio nel suo video *The Quiet Shore* (2011) in cui alcuni bagnanti – fermi nell'acqua bassa in prossimità dello spettatore – proiettano ombre scure, mentre altri, ad una maggiore distanza dalla macchina fotografica, sono riflessi in un'apparizione di ombra e immagine riflessa che varia continuamente, offuscando la linea di demarcazione tra un'immagine e l'altra.

La stessa storia di Narciso ne *Le Metamorfosi* ovidiane va oltre il semplice mito che racconta, per diventare una vera e propria iconologia generale. Il giovane eroe non può 'abbracciare' l'immagine riflessa nell'acqua che sfugge al suo tentativo di toccarla (cosa che riguarda la maggior parte delle immagini). Egli soffre nel desiderare «una speranza senza corpo» (*spem sine corpore*),²² ed è terrorizzato nel vedere l'immagine sparire quando le sue lacrime toccano lo specchio d'acqua.²³ Ad un certo punto il poeta, in modo inaspettato, collega una caratteristica comune all'ombra e allo specchio quando si rivolge direttamente all'adolescente infelice: quello che vedi, scrive, non è altro che «l'ombra di una immagine riflessa» (*repercussae imaginis umbra*) che viene, resta, e va via insieme a te.²⁴

²⁰ Cfr. Belting (Hrsg.), *Bilderfragen: Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, Fink, 2007, p. 58.

²¹ Cfr. M. Bertrand, *La Photo sur la cheminée: naissance d'un culte moderne*, Paris, Métailié, 1993, p.69.

²² Ovidio, *Le Metamorfosi*, 3.417.

²³ Cfr. Ovidio, *Le Metamorfosi*, 3.475.

²⁴ Ovidio, *Le Metamorfosi*, 3.434.

Ovidio è l'erede di una ricca tradizione di miti greci in poesia e filosofia che hanno a che fare con l'ombra e lo specchio. Questa eredità letteraria dimostra come le immagini presenti in natura abbiano fornito ispirazione all'immaginazione e siano divenute oggetto d'interpretazione mitica. L'ombra, come impariamo già da Omero, serviva come metafora per l'apparizione del morto nell'altro mondo. Lo specchio, invece, rappresentava un'esperienza centrale per riflettere una visione incerta di fronte ad una realtà indebolita e fatta di mere apparenze. Jean-Pierre Vernant, ad esempio, ha elencato nove miti diversi che, nel mondo greco, erano legati all'esperienza degli specchi.²⁵ Lo specchio che 'doppia' la realtà permette di sperimentare la reciprocità, e al contempo l'alterità, del corpo.²⁶ I greci, e i loro lettori romani, ci hanno lasciato una tradizione singolare di testi antichi sull'ombra e lo specchio. Doppia esperienza che essi condividono con molte altre culture, che, nonostante presentino simili mitologie volte a rispondere ai 'misteri' della natura, mancano di tale tradizione scritta.

Un primo passo nel 'fare immagini' fu raggiunto dalla pittura rupestre. Essa rappresenta il precedente assoluto di qualsiasi altra forma umana di creazione dell'immagine, fatta eccezione per le figure incise in strumenti da lavoro in pietra e osso. Tale pittura evoca l'incontro con animali selvaggi e ne cattura i movimenti fuggevoli che, nell'oscurità della caverna, diventano presenza iconica dei territori di caccia. Nell'oscurità, la luce delle torce, accompagnata da ombre erranti, deve aver reso più intensa l'impressione di osservare essere viventi, i cui movimenti venivano studiati attraverso l'occhio di un cacciatore esperto. Nulla sappiamo riguardo al loro significato e possiamo soltanto avanzare ipotesi sul tentativo apparente di rendere presente un ricordo o una scena vista altrove; di creare, in altre parole, una presenza iconica. La caverna buia, in quanto luogo che ospita le immagini, è in forte contrasto con il territorio di caccia all'aperto che quelle stesse immagini evocano. Al suo interno, il mondo esterno del vivente può soltanto essere rappresentato, sostituito, dunque, da immagini. Nella caverna, la presenza iconica è rappresentata altresì dagli uomini che, sulle sue superfici colorate, hanno lasciato l'impronta delle loro mani, creando, in questo modo, un'immagine tattile dei loro corpi che riflette l'esperienza primordiale del tempo e dello spazio.

²⁵ Cf. Vernant, *Figures, idoles, masques*, cit., p. 127-128.

²⁶ Cf. F. Frontisi-Ducroux et Jean Pierre Vernant, *Dans l'Oeil du Miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 222-223.

Presenza iconica

La domanda “**cos’è un’immagine?**” non riguarda solo la pratica umana del **creare immagini**, ma anche il rivolgersi ad esse come strumenti per l’espressione delle nostre credenze all’interno di un sistema simbolico condiviso. Senza il loro utilizzo sociale le immagini resterebbero oggetti inanimati. Abbiamo, dunque, bisogno di credere in loro per investirle di vita e di significato. Sia la creazione che l’utilizzo di immagini sono determinate culturalmente e, in quanto tali, soggette a cambiamento. Un’iconologia generale ci invita, dunque, ad applicare un approccio transculturale ad ogni singolarità culturale e incoraggia una visione antropologica. Le immagini create dall’uomo sono sempre state destinate ad occupare il centro di uno spazio sociale; è lì, infatti, che rivendicano una propria **presenza** come agenti materiali dell’immaginario collettivo. Una volta entrate in disuso, esse possono solo sopravvivere nei musei, dove diventano oggetti da collezione e memoria. Finché sono in uso, però, esse sono vivificate, per usare la terminologia di Augé, dalle immagini mentali dei nostri sogni individuali o miti collettivi. A questo proposito va ricordato che in tedesco sia le immagini che le figure sono rese da una stessa parola: *Bild*; ciò suggerisce una relazione stretta tra l’immagine mentale e la rappresentazione materiale, tra l’immaginazione privata e la presenza pubblica.

La **presenza iconica** è presenza come immagine o per mezzo di un’immagine. Quando le immagini rappresentano, non fanno altro che rendere presente ciò che non è disponibile come tale e necessita, dunque, del loro intervento. La presenza e la rappresentazione sono solitamente intese come contrastanti ma, nel nostro caso, la rappresentazione si riferisce ad un altro tipo di presenza, ad una presenza secondaria ossia una presenza iconica. In quel senso la somiglianza è spesso utilizzata come un riferimento che condivide caratteristiche specifiche con ciò che è rappresentato e qualifica la rappresentazione come una pratica mimetica. La somiglianza, però, non basta a spiegare tutto, e ha sempre bisogno dell’aspettativa o dell’accettazione di ciò che essa è e di come funziona in un determinato tempo e per una determinata società. In altre parole, la somiglianza dipende dalle convenzioni sociali. La presenza iconica, più che la somiglianza, equivale all’intenzione di rendere presente qualcuno o qualcosa. Di solito essa ha bisogno di uno spazio e di un *medium* pubblici in cui trova la sua *audience* e rivendica la propria autorità nei confronti di una comunità. Pubblico ed iconico sono due facce della stessa medaglia. La presenza iconica significa l’installazione o la pubblicazione di immagini in un luogo ufficiale. *Likeness and Presence*, per citare il titolo della versione inglese del mio libro

Bild und Kult,²⁷ è stato spiegato come **somiglianza** con ciò che è rappresentato e **presenza** in nome e luogo del rappresentato. Ho sostenuto che le immagini di culto che rappresentano il divino o i santi, «rivelano meglio il loro significato attraverso il loro uso», quale che sia il loro rapporto con «credenze, superstizioni, speranze o paure».²⁸

Ma cos'è la presenza? Di solito pensiamo alla nostra presenza nel tempo e nello spazio. Quando incontriamo un'immagine, ci aspettiamo di vedere quello che pensiamo e ricordiamo. In tempi arcaici il guardare un'immagine era, ed è tuttora in un contesto religioso, un'attività rituale. La visione di un'immagine raramente mostrata in pubblico veniva inscenata come un'apparizione improvvisa o una rivelazione a cui il pubblico era tenuto a rispondere con l'adorazione.

Che tipo di presenza richiedono, allora, le immagini? Innanzitutto, noi stessi reclamiamo la loro presenza. In secondo luogo, trasferiamo o prestiamo la nostra stessa presenza ad un'immagine con la quale cerchiamo di instaurare una relazione diretta. In contrapposizione all'incontro fisico con i corpi, rispondiamo alle immagini con la nostra immaginazione e la nostra memoria. La presenza iconica è, dunque, sia presenza simbolica che mediata. Nei mass media contemporanei, ad esempio, crediamo che le cosiddette immagini vive della TV esistono in nostra presenza o, in altre parole, dal momento che condividiamo con esse un medesimo presente, crediamo anche che esse siano "qui" con noi.

La presenza iconica rappresenta **l'assenza come presenza**, in altre parole rende presente ciò che nell'immagine è allo stesso tempo chiaramente marcato come assente. Già l'ombra tracciata della ragazza corinzia viveva in assenza del corpo che l'ombra rappresentava. La 'visibilità vicaria' dell'iconico sostituisce la 'visibilità tangibile' dei corpi. Nel caso di spiriti e divinità che utilizzano l'iconicità nella desiderata 'epifania', l'assenza non è una momentanea assenza di corpi ma un' 'invisibilità' o un' 'assenza ontologica'. Dobbiamo, dunque, distinguere l' 'assente' da ciò che è 'invisibile' per essenza, e che rappresenta la dimensione costitutiva della maggior parte delle immagini religiose. In caso di morte, l'assenza del corpo è definitiva e quindi presta anche all'immagine del defunto una sua dignità ontologica. **Rappresentare l'assenza come presenza** è il paradosso della produzione umana dell'immagine. Essa rivela

²⁷ Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Eng. trans. by Edmund Jephcott, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

²⁸ Belting, *Likeness and Presence*, cit., p. xxii (trad. mia N.d.T.).

una duplice capacità della mente di **distinguere** un'immagine dal *medium* che **la trasmette** oppure, nella terminologia contemporanea, il software dall'hardware, e di **identificare** un *medium* senza vita con l'immagine viva, da esso trasmessa. **Assenza**, intesa come **invisibilità**, e **presenza**, intesa come **visibilità**, sono l'istanza finale radicata in un'esperienza corporea che permette alle immagini di occupare un posto altrimenti vacante. Ed è qui che afferriamo il significato di ciò che potrebbe chiamarsi presenza iconica.

La presenza iconica necessita, infine, la presenza attuale e tangibile di un *medium* iconico o di una tecnologia che sia 'immediatamente' disponibile e non mediata. La 'presenza materiale' di un 'agente' come la pietra di cui è fatta una statua o il fascio di fotoni emesso da uno schermo televisivo, ci aiuta a credere nella 'presenza simbolica' di un'immagine. La presenza è lo scopo della rappresentazione in generale sia essa prodotta da una figura materiale oppure dal parlato, dalla scrittura, o dalla *performance*. In senso più ampio, l'iconico è una preconditione della rappresentazione, poiché è una capacità della struttura del nostro cervello tramite la quale le immagini viste creano la memoria dell'assente (il passato) o l'impressione di un essere vivente con una vita propria.

La presenza iconica nel caso delle immagini venerate era spesso presenza nel luogo in cui l'immagine 'viveva' come in una sorta di residenza ufficiale, con una lunga storia legata alla sua permanenza in quel luogo e a tutte le sue vicissitudini. Un'immagine del genere era simboleggiata dal luogo, e il luogo dall'immagine. Secondo la tradizione, si veneravano le immagini nei luoghi in cui esse avevano 'vissuto' per un lungo tempo. Questo era il significato del pellegrinaggio e del culto delle reliquie. La vita di un'immagine sacra era anche la sua storia, che comprendeva un vero e proprio passato, in cui la sua presenza singolare era radicata insieme alle le sue storie e memorie. L'immagine messicana di *Nuestra Señora de Guadalupe*, ad esempio, offriva una nuova presenza in sintonia con la mutevole storia del paese. Le immagini potrebbero aver rappresentato, dunque, l'unica realtà materiale esistente a disposizione: «[...] fondamentalmente esseri sociali le cui identità non sono fissate una volta per tutte al momento della costituzione, ma sono continuamente costruite e ricostruite attraverso la loro interazione con gli esseri umani».²⁹

²⁹ R. H. Davies, *Lives of Indian Images*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 7-8. (trad. mia N.d.T.). Si veda anche D. Morgan, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 126-127.

La presenza iconica è sottintesa nella nozione di “presenza reale” che indica una presenza non solo come rappresentazione o come presenza iconica, ma come corpo o in un corpo. Sembrerà strano, ma questo concetto è conosciuto meglio in ambito teologico, in cui rappresenta il modo comune di parlare della presenza del corpo vero di Cristo nell’ostia eucaristica. Il dogma della presenza reale di Cristo, in opposizione alla sua mera rappresentazione, fu promulgato dal quarto Concilio Lateranense nel 1215 come mistero di fede. Ciò significava che l’ostia, una volta consacrata durante la messa, diveniva il vero corpo di Cristo. L’atto della cosiddetta ‘transustanziazione’ aveva luogo nel momento in cui si verificava lo scambio tra due sostanze. Il pane e il vino, infatti, diventavano rispettivamente il corpo e il sangue di Cristo, e ciò in relazione alle parole che egli aveva pronunciato durante l’ultima cena, ossia che il pane che spezzava era il suo corpo (*est corpus meum*) e il vino che beveva il suo sangue.³⁰

La teologia della ‘presenza reale’ non solo contraddiceva la presenza iconica ma escludeva anche la visibilità della presenza. L’ostia continuava ad apparire come pane e non come corpo. I gesuiti, allora, commissionarono grandiose rappresentazioni sacre – le cosiddette *Quarantore* – le cui scenografie avevano l’obiettivo di compensare la scarsa visibilità della minuscola ed inconsistente ostia.³¹ Il Concilio Lateranense sembrò sconfiggere il realismo inerente alle immagini con la realtà di un corpo non visibile. In questo contesto si può parlare di un antagonismo crescente tra la presenza reale e la presenza iconica. La fede era tutta schierata a favore dell’Eucarestia, contro il potere delle immagini. Potrebbe non essere stato casuale, dunque, che la *Vera Icona* (“vera immagine di Cristo”), impressa su un tessuto, fu offerta per l’adorazione proprio al tempo del Concilio, e a Roma. La sovra presenza dell’Eucarestia era così sfidata dal sovra potere di un’‘immagine originale’ che fu dichiarata reliquia tangibile del volto che vi aveva miracolosamente impresso le sue fattezze. Presenza reale e presenza iconica entrarono in conflitto. A loro volta le ostie cominciarono a sanguinare e a comportarsi come corpi reali, rispondendo così all’esperienza visiva delle immagini.³²

³⁰ Cfr. Belting, *Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen*, München, C. H. Beck, 2005, p.90.

³¹ Cfr. J. Imorde, *Präsenz und Repräsentanz oder: Die Kunst, den Leib Christi auszustellen: Das vierzigstündige Gebet von den Anfängen bis in das Pontifikat Innocenz X*, Berlin, Imorde, 1997.

³² Cfr. Belting, *Das echte Bild*, cit., p. 89-90.

La presenza iconica differisce da quello che Gottfried Boehm ha chiamato **differenza iconica** che,³³ in quanto questione ermeneutica, ha l'obiettivo di decodificare la complessa organizzazione estetica inerente ad un'opera d'arte. La struttura formale di un'opera d'arte è un altro argomento rispetto alla presenza delle immagini in generale. Axel Müller ha dedicato un libro alla differenza iconica in cui distingue la 'presenza' di ciò che è rappresentato dalla mera 'rappresentazione' in termini estetici.³⁴ La differenza iconica è dunque distinta dalla sfera verbale e da un reale non mediato, e riguarda piuttosto la rappresentazione come sistema formale.

Abstract

Iconic presence means presence as image or by images. The term denotes the contrast to real presence or physical presence. For a long time I have been interested in presence and absence as conditions for the production of images and I hope to place the notion of iconic presence in the context of a general theory of images which I intend to propose with the term *iconology*. I have introduced anthropology – meaning the human practice of fabricating images and using images as items of attention – into the realm of images, and my examples are also taken from the sphere of religion. I hope to give a more concrete view of these theoretical concerns through a number of examples which I will discuss in my paper.

La *presenza iconica* indica la presenza come immagine o per mezzo di un'immagine. Il termine denota il contrasto con la presenza reale o fisica. Da tempo mi sono interessato alla presenza e all'assenza come condizioni per la produzione di immagini, e spero di posizionare la nozione di presenza iconica nel contesto di una generale teoria delle immagini che intendo proporre con il termine di *iconologia*. Ho introdotto l'antropologia nel campo delle immagini – intendendo con essa la pratica umana del creare e prestare attenzione alle immagini – prendendo altresì esempi dalla sfera religiosa. Spero di offrire una visione più concreta di questi assunti teorici attraverso diversi esempi che discuterò nel mio articolo.

³³ Cfr. G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in Bohem (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994, p. 30.

³⁴ Cfr. A. Müller, *Die ikonische Differenz: Das Kunstwerk als Augenblick*, München, Fink, 1997, p. 20.