

Andrea Pinotti

Estetica, *visual culture studies*, *Bildwissenschaft*

1.

“Mi piace andare al cinema. L’unica cosa che mi infastidisce è l’immagine sullo schermo”. La battuta di Adorno, come l’ha riportata (verosimilmente esagerandola) il suo allievo Alexander Kluge (1980: 48), sintetizza efficacemente una temperie iconofobica, se non iconoclastica, che ha caratterizzato l’atteggiamento di non pochi intellettuali del secolo scorso – da Adorno a Horkheimer, da Günther Anders a Debord, da Susan Sontag a Baudrillard –, preoccupati di veder dissolversi, in un modo o nell’altro, la realtà nell’immagine (per una panoramica cfr. Gurisatti 2012). *Ohne Leitbild* (senza immagine-guida), il titolo che Adorno volle dare ai suoi *Parva aesthetica*, potrebbe essere qui preso come divisa araldica di questo approccio. Si andava profilando di conseguenza il rischio che, di fronte all’incipiente affermarsi globale della “iconosfera” contemporanea, alla esorbitante proliferazione delle immagini e alla loro circolazione planetaria favorita da piattaforme comunicative condivise (Somaini 2008), invece di elaborare strumenti critici e categoriali adeguati per la comprensione della triangolazione produzione-distribuzione-consumo delle immagini, la riflessione filosofica si trincerasse riluttante dietro una sdegnata ritrosia a occuparsi di tale fenomeno.

In questi ultimi trent’anni il campo dell’estetica come disciplina filosofica ha ricevuto, come forse mai così intensamente nel corso della sua storia, una serie di ripetute e stimolanti sollecitazioni da aree disciplinari confinanti – la psicologia, la sociologia, l’antropolo-

gia, la storia dell'arte, la teoria e storia dei *media*, le scienze cognitive e le neuroscienze –, aree che pur ciascuna dalla propria prospettiva convergevano tutte sull'*immagine* come sul proprio oggetto privilegiato. Questa rinnovata attenzione (teorica, metodologica e storica) nei confronti dell'immagine, del suo statuto e delle esperienze da essa elicitate, si accompagnava a una concomitante crescita esponenziale della produzione e del consumo di immagini a livello planetario, che caratterizzerebbe appunto la nostra epoca come era della cosiddetta “civiltà delle immagini”, variamente esaltata per il suo iconismo antilogocentrico universalmente accessibile o stigmatizzata per le sue derive derealizzanti e spettacolarizzanti.

L'estetica, e più in generale la filosofia, non hanno certamente dovuto attendere gli anni Ottanta del secolo scorso per riflettere sulla natura dell'immagine: è sufficiente pensare a Platone, al X Libro di *Repubblica* o al *Sofista* per rendersene subito conto; o all'Aristotele del *De anima* (431a: “L'anima non pensa mai senza immagini”). Tuttavia, con buona pace dello schiavo del *Menone* (che solo disegnando perviene alla comprensione del ragionamento geometrico, solo ricorrendo all'*eidolon* intravede l'*eidos* – a dimostrazione, come aveva opportunamente sottolineato Cassirer nella conferenza del 1922 appunto intitolata *Eidos ed eidolon*, che Platone è ben lungi dal poter essere ridotto senza resti al “nemico delle immagini” caro a tanta manualistica), ad aver prevalso nella tradizione filosofica è stato senza dubbio il versante iconofobico o iconoclastico del platonismo, che spinge le sue propaggini fin dentro la contemporaneità, anche in autori magari a prima vista non certo classificabili come “platonistici”. Perciò il pungolo provenuto in questi ultimi decenni all'estetica dall'ambito dei *visual culture studies* e della *Bildwissenschaft* può considerarsi un benefico stimolo al pensiero.

Lo svilupparsi di una peculiare attenzione per l'immagine e la dimensione del visuale che da una trentina d'anni a questa parte contrassegna diverse discipline si suole caratterizzare con la formula di "svolta iconica": *ikonische Wende* nelle parole di Gottfried Boehm (1994: 42), o *pictorial turn* in quelle di W.J.T. Mitchell (1992), in correlazione critica al *linguistic turn* mappato a suo tempo da Rorty (1967). La denominazione di queste svolte è tuttavia pur sempre linguistica, e occorre a tal proposito sottolineare come il tedesco *ikonisch* e il termine stesso *Bild* – come peraltro l'italiano "immagine" – non consentano quella distinzione fra *image* (immagine mentale) e *picture* (immagine nel senso di figura su supporto materiale) che Mitchell e altri autori anglosassoni di *visual culture studies* impiegano diffusamente: il che non necessariamente comporta un *handicap* per le lingue che non distinguono fra queste due accezioni, ma può piuttosto suggerire affinità profonde fra la sfera della *Vorstellung* (rappresentazione) e quella della *Darstellung* (raffigurazione).

Parlo di "correlazione critica" nei confronti del *linguistic turn* e non di mera contrapposizione, poiché non si tratta di mettere semplicemente un *turn* al posto di un altro e di sostituire ingenuamente l'immagine al linguaggio come paradigma dominante e coloniale, passando dal logocentrismo all'iconocentrismo. Basterebbe del resto l'antica e complessa tradizione dell'*ekphrasis* a smontare alle fondamenta questa banale inversione (Boehm, Pfothenauer 1995; Cometa 2012). Ricordiamo a tal proposito che una delle riviste più stimolanti nell'ambito dei *visual culture studies* si chiama per l'appunto "Word & image. A journal of verbal and visual enquiry".

Piuttosto, per Boehm (storico dell'arte formato alla filosofia, che ha alle spalle Fiedler, Cassirer e Gadamer, del quale è allievo diretto) ne va di respingere l'idea che l'esperienza cognitiva debba risolversi

senza resti nella logica del linguaggio, trascurando la logica del visuale; di comprendere il modo peculiare nel quale l'immagine da un lato e la parola dall'altro danno forma e senso all'esperienza; di esplorare quel fondo immaginale e figurato presente nello stesso *medium* linguistico (cfr., fra i molti suoi contributi, Boehm 2004). Per Mitchell, che proviene da una formazione in letteratura inglese, e che fin dagli anni Ottanta promuove uno studio comparato di linguaggio e immagine (cfr. Mitchell 1980 – contenente persino un saggio di Giulio Carlo Argan su iconologia e ideologia – e 1987), si tratta di elaborare una nuova "iconologia", una *picture theory* (Mitchell 1994) come scienza delle immagini che rispetto all'iconologia canonizzata da Panofsky si affranchi tanto dalla limitazione di oggetto (le immagini della storia dell'arte "alta") quanto dalla subordinazione al discorso letterario. Questo percorso lo condurrà alla teorizzazione di quel fondamentale chiasma che avrebbe informato tutta la sua ricerca successiva:

Un concetto dialettico di cultura visuale non può accontentarsi di una definizione del proprio oggetto in quanto "costruzione sociale dell'ambito visuale", ma deve insistere sull'esplorazione dell'inverso chiasmico di questa asserzione, *la costruzione visuale dell'ambito sociale*. Non si tratta semplicemente del fatto che noi vediamo nel modo in cui vediamo perché siamo animali sociali, ma anche che le nostre azioni sociali assumono le forme che assumono perché siamo animali che vedono. (Mitchell 2002: 62)

Ma questo vedere in nessun modo può essere assunto in termini rigorosamente purovisibilistici: a scanso di equivoci, Mitchell (2005a) ha pubblicato sul "Journal of visual culture" – altro importante organo per le ricerche di cultura visuale – un articolo dal titolo elo-

quente: *I media visuali non esistono*, argomentando piuttosto a favore della nozione di *mixed media*.

Pictorial, *iconic* o *visual* che sia, il *turn* descritto da Boehm e Mitchell va ad arricchire la folta schiera dei *turns* che hanno ritmato gli sviluppi delle *humanities* in questi ultimi decenni: *cultural*, *spatial*, *temporal*, *archival*, *emotional*, *materialist*, *sensory* sono solo alcuni dei *turns* emersi fra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo nell'epistemologia (o dovremmo forse dire nella filosofia della storia?) delle scienze umane. È innegabile che l'uso e abuso dello strumento metodologico del *turn* finisce spesso per trasformarsi in un vuoto *slogan* (si veda il *forum Historiographic "turns" in critical perspective* nel fascicolo di giugno 2012 della "American historical review"). Boehm stesso – in uno scambio epistolare con Mitchell molto utile per la ricostruzione genealogica dei primi passi della svolta – ha retrospettivamente confessato di provare "sentimenti misti" nell'essere considerato fra i padrini dell'*iconic turn*, in quanto la nozione stessa di *turn* "oscilla tra quello che Thomas S. Kuhn ha chiamato un 'paradigma' e l'atteggiamento di una mossa retorica che ricorda la moda dell'autunno passato" (2006: 118). Peraltro, dato che ogni *turn* ha il suo *post* che si rispetti, va segnalato che già da qualche anno si è avviata una riflessione sul *post-iconic-turn* (Maar 2006).

È tuttavia altrettanto incontestabile che studiosi in campi disciplinari anche molto diversi fra loro abbiano avvertito l'esigenza, più o meno negli stessi anni, di orientarsi ai problemi connessi alla "visualizzazione", all'*imaging*, nella consapevolezza che il tipo di conoscenza e il contenuto cognitivo che prendono forma e possono essere trasmessi nell'immagine non sono l'accompagnamento illustrativo e sussidiario che *post festum* viene appiccicato a una teoria elaborata con massima evidenza e cogenza prima e in modo aniconico, ma al contrario producono un sapere che non può essere altrimenti

raggiunto che in immagine (cfr. Elkins 1995; Mitchell 2007; Bredekamp, Schneider, Dünkel 2008).

Tale consapevolezza – che nella teoria dell’arte ha una storia antica, che passa per Leonardo, Konrad Fiedler (e non è un caso che Boehm abbia curato un’importante edizione dei suoi scritti) e Rudolf Arnheim (1970) – si diffonde significativamente in aree anche molto eterogenee, quali la storiografia (Burke 2002, sulla scia di Huizinga e Haskell; ma cfr. anche Roeck 2004; Durand 2007), l’antropologia e l’etnografia (Banks, Morphy 1999; Pink, 2006), la medicina (Cartwright 1995; Kevles 1997; van Dijck 2005), la biologia (Linsen, Hagen, Hamann 2008; Samuel 2013) e le neuroscienze (Roskies 2007). Ma l’elenco potrebbe continuare, e includere le svariate procedure di visualizzazione di *network* complessi (cfr. il sito www.visual-complexity.com e Lima 2011).

Le implicazioni epistemologiche di questa tendenza complessiva all’immagine e al visuale nel loro relazionarsi al “reale” attraverso la costituzione dell’“oggettività” sono problematiche e ben lungi dall’esser state adeguatamente perimetrare (oltre all’ormai classico lavoro di Daston, Galison 2007, cfr. Snyder 1998; Perini 2006; Smelik 2010). Non molti anni fa una delle voci più critiche all’interno delle *digital humanities*, Johanna Drucker (2011) ha preso posizione contro un impiego eccessivamente ingenuo degli strumenti di visualizzazione da parte delle scienze umane, perorando una correzione umanistica della nozione di *data* alla luce del concetto di *capta*, che implica la dimensione costruttiva e interpretativa del sapere. Quando poi la costruzione diventa creazione, si viene a istituire un fecondo rapporto di dare e avere fra ambito delle immagini non-artistiche e funzionali e quello delle immagini artistiche: certo da sempre, si dirà (Kemp 2006); ma in modo particolarmente intenso in questi ultimi decenni (Elkins 1995; Tartarini 2010; Di Marco 2012).

2.

Se dunque è senz'altro possibile dire che prima dell'*iconic turn* di Boehm e Mitchell e dei loro colleghi dei *visual culture studies* ce n'era già stato uno ai tempi del *Menone* e del *De anima* (Assmann 2004 parla persino di un "*iconic*" *turn* nell'antico Egitto), vale forse la pena di rendersi conto più da vicino delle caratteristiche strutturali di questa tendenza che ci è contemporanea.

Innanzitutto, una parola sulla formula "cultura visuale": essa non nasce certo con le ricerche degli ultimi trent'anni, ma ha una storia più antica. Già negli anni Venti Béla Balázs (1924: 123) contrapponeva nel suo *L'uomo visibile* alla cultura concettuale e scritturale una "cultura visuale [*visuelle Kultur*]". La prima avrebbe progressivamente obnubilato negli esseri umani quella capacità di lettura fisiognomica dei volti che era stata un tempo appannaggio della seconda, che il cinema avrebbe nuovamente rinvigorito.

Una cinquantina d'anni dopo, il termine fu impiegato da Michael Baxandall nel suo influente studio *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*: nel suo discorso, la "cultura visuale europea [*European visual culture*]" (Baxandall 1972: 130; traduzione modificata) va intesa come *visual skill*, competenza visiva e cognitiva di un gruppo acculturato e addestrato a riconoscere e gestire specifiche informazioni visive (ad esempio a leggere correttamente i segni di una pianta architettonica). Appoggiandosi direttamente a Baxandall, nel suo studio *The art of describing* Svetlana Alpers dichiara di voler indagare "non la *storia* dell'arte olandese, ma la *cultura visuale* olandese [*not the history of Dutch art, but the Dutch visual culture*]. [...] In Olanda, la cultura visiva occupava una posizione centrale nella vita della società. Si potrebbe dire che l'occhio era il mezzo fondamentale dell'autorappresentazione e l'esperienza visiva la forma fondamentale dell'autocoscienza (Alpers 1983: 14; traduzio-

ne modificata). Come si vede, seppur con sfumature diverse, entrambi questi autori concepiscono la *visual culture* come un capitolo specifico (anche se per la Alpers così determinante da fungere da *pars pro toto*) di una più complessa compagine culturale che caratterizza una data epoca. Si tratta (genitivo soggettivo) nell'un caso della cultura visuale *dei* fiorentini del Quattrocento, nell'altro caso *degli* olandesi del Seicento. Sulla loro scia, il termine è poi passato a designare più generalmente qualsiasi ricerca che prenda in esame il ruolo e le funzioni delle immagini (artistiche e non) in un dato spazio-tempo e per una certa cultura o sub-cultura. Abbiamo così, per non citare che qualche esempio dalla sterminata letteratura in cui compaia nel titolo la formula *visual culture*, uno studio sulla cultura visuale urbana nella Germania degli anni Venti (Ward 2001), un lavoro sulla *visual culture* e l'Olocausto (Zelizer 2001), indagini sulla cultura visuale *black* (Doy 2001) e su quella *white* (M.A. Berger 2005), un'esplorazione della cultura visuale giapponese di *manga* e *anime* (Macwilliams 2008), ricerche sulla cultura visuale dell'antico Egitto (Baines 2007) e della Spagna contemporanea (P.J. Smith 2006), su quella britannica di epoca vittoriana (J. Smith 2006) e su quella russa sotto il regime staliniano (Piretto 2010).

Se dunque *visual culture* è un termine che circoscrive un'area di ricerca che al suo interno contiene oggetti iconici, *pictures* variamente prodotte e supportate da *media* e dispositivi, e pratiche della visione e dello sguardo, *visual culture studies* si riferisce piuttosto alla discussione intorno ai metodi e agli approcci che si accostano appunto alla *visual culture*. Ed è in particolare quest'ultima accezione del termine che per le sue implicazioni teoriche ed epistemologiche interessa da vicino la disciplina estetica. La letteratura al riguardo è assai abbondante, e ormai numerose sono sia le introduzioni a questo variegato campo disciplinare (in inglese: Walker, Chaplin 1997;

Barnard 1998; Mirzoeff 1999; Sturken, Cartwright 2001; Holly, Moxey 2002; Elkins 2003; Dikovitskaya 2005; Rampley 2005a; Van Eck, Winters 2005; Morra-Smith 2006; Davis 2011; Heywood, Sandywell 2012; in tedesco: Sachs-Hombach 2005; Maar, Burda 2006; in francese: Aumont 2011) sia i *readers* che offrono utili selezioni antologiche degli autori più significativi o focalizzazioni sui temi-chiave (in inglese: Bryson, Holly, Moxey 1994; Jenks 1995; Evans, Hall 1999; Mirzoeff 2002; Schwartz, Przyblyski 2004; Manghani, Piper, Simons 2006; Jones 2010; Burda 2011; Lymberopoulou, Bracewell, Homer, Robinson 2012; in tedesco: Boehm 1994; Burda, Maar 2004; Sachs-Hombach 2004 e 2008; Burda 2010; Rimmele, Sachs-Hombach, Stiegler 2014; in francese: Alloa 2010 e 2015; in italiano: Coglitore 2008, Pinotti, Somaini 2009).

Si tratta di lavori che a partire dalla metà degli anni Novanta del secolo scorso cominciano a mappare un territorio disciplinare e a circoscrivere un canone di autori e di problemi. Che cominciano a delinearsi fin dagli anni Settanta.

3.

La ricostruzione genealogica di un processo culturale è impresa sempre rischiosa e sdruciolevole, specie quando si cerca di individuare i “primi” passi. Senza pretendere di offrirne una ricapitolazione esaustiva, possiamo però almeno tentare di elencare qualche pietra miliare di questo percorso, accennando anche alle eterogenee provenienze dei suoi pionieri: molti di loro sono storici delle arti visive, senza dubbio; e questo certo non sorprende, considerato il fatto che i *visual culture studies* nascono dall’esigenza di allargare l’estensione della classe “immagine” dalle immagini artistiche alle immagini *tout court*. Ma si contano anche non pochi studiosi prove-

nienti dall'ambito della teoria e storia della letteratura e dagli studi di comparatistica.

Fra tutti spicca però una figura difficilmente classificabile per la varietà dei suoi interessi e delle sue poliedriche attività (di scrittore, saggista, pittore, fotografo): John Berger. *Ways of seeing*, la celebre serie televisiva da lui sceneggiata e condotta per la BBC nel 1972 (regia di Michael Dibb; disponibile su Youtube) e poi rimediata in un volume che porta lo stesso titolo (in italiano tradotta con il titolo *Questione di sguardi*), ha contribuito non poco a rimettere in discussione i canoni tradizionali dell'arte visiva occidentale e le ideologie estetiche e in generale culturali a essi sottese, appoggiandosi direttamente alla riflessione che già Benjamin aveva avviato a partire dagli anni Venti intorno ai fenomeni di riproducibilità tecnica delle immagini e alla produzione iconica offerta al consumo di massa. Adottando un linguaggio discorsivo e non accademico e offrendo persino capitoli di sole immagini, il libro si presenta come una critica radicale al convenzionale saggio di storia dell'arte "alta", critica poi proseguita dallo scrittore in lavori successivi che insistono nell'esplorazione dei nostri modi di guardare alle immagini (Berger 1980 e 2004; cfr. Nadotti 2011).

Nel 1988 escono, a cura dello storico dell'arte Hal Foster, gli atti di un simposio organizzato dalla Dia Art Foundation e tenutosi il 30 aprile 1988 a New York. Il titolo del volume è significativo: *Vision and visuality*, e così il curatore lo spiega nella *Prefazione*, distinguendo e al contempo correlando la percezione visiva e la dimensione socioculturale della visualità:

Why vision and visuality, why these terms? Although vision suggests sight as a physical operation, and visuality sight as a social fact, the two are not opposed as nature to culture: vision is social and historical too, and

visuality involves the body and the psyche. Yet neither are they identical: here, the difference between the terms signals a difference within the visual – between the mechanism of sight and its historical techniques, between the datum of vision and its discursive determinations – a difference, many differences, among how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein. (Foster 1988: IX)

L'opera raccoglie contributi di Martin Jay, Jonathan Crary, Rosalind Krauss, Norman Bryson, Jacqueline Rose. In particolare il saggio di Jay introduce nel dibattito la nozione di "regime scopico", che sarebbe stata destinata a diventare uno degli strumenti categoriali più praticati dagli studiosi di cultura visuale (cfr. Somaini 2005-2006). Mutuando l'espressione dal teorico del cinema Christian Metz (1975: 44; 1977: 65, che la impiegava per caratterizzare il "voyeurismo allo stato puro" del cinema in quanto sguardo desiderante, *pulsion scopique* che pone l'oggetto del desiderio come costitutivamente inaccessibile), Jay propone di trattare gli *scopic regimes of modernity* al plurale, non cioè come un blocco monolitico e intrinsecamente omogeneo e armonizzato – un'idea che, in fondo, ancora sopravviveva nelle periodizzazioni della *Stilgeschichte* ("il" tardoromano di Riegl, "il" barocco di Wölfflin, "il" gotico di Worringer) –, quanto piuttosto come una *differentiation of visual subcultures*, un conflitto di *competing ocular fields* nella modernità: il soggettivismo razionalistico cartesiano alleato della teoria rinascimentale della prospettiva, la cultura visuale olandese correlata all'empirismo di matrice baconiana, il barocco.

Nello stesso volume, il contributo di Crary *Modernizing vision*, che insieme con il saggio *Techniques of the observer* da lui pubblicato nello stesso anno sulla rivista "October" (ad anticipazione del volume che sarebbe uscito con il medesimo titolo nel 1990), affronta

l'inaggrabile correlazione fra visione, visualità e storia dei dispositivi ottici, che sarebbe diventata uno dei *topoi* ricorrenti dei *visual culture studies* e una delle principali ragioni della loro progressiva ibridazione con i *media studies* (Brunetta 1997; Kittler 1999; Sachs-Hombach 2006a e 2006b). Così la *camera obscura* viene a essere compresa come un elemento di una costellazione più ampia che abbraccia *representation, cognition, and subjectivity*, e individuata come il dispositivo responsabile della modellizzazione della coscienza europea per il Sei- e Settecento, in contrapposizione alla macchina fotografica, che si farà carico di una diversa tipologia di soggettività per l'Ottocento. Attingendo ampiamente tanto dal Benjamin del *Passagenwerk* quanto dal Foucault di *Sorvegliare e punire* (due autori che sarebbero diventati punti di riferimento costanti per i *visual culture studies*), Crary al contempo offre una storia e una teoria del soggetto vedente inteso non come "spettatore", quanto piuttosto come "osservatore":

Riteniamo il verbo "osservare" più inerente al nostro studio poiché la sua radice latina, *observare*, significa letteralmente "adeguarsi a", "conformarsi": si utilizza infatti nell'espressione "osservare le regole", i regolamenti, i codici, le pratiche. Sebbene sia evidente che si tratta dell'azione del guardare, un osservatore è soprattutto un individuo che compie tale azione all'interno di una determinata serie di possibilità, un soggetto che è dunque inquadrato in un sistema di convenzioni e di limitazioni. (Crary 1990: 8)

È ancora a Benjamin, e al Valéry de *La conquête de l'ubiquité*, che si richiama due anni dopo Régis Debray nel suo *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* (1992). Fatta la tara di una rigida aspirazione sistematica di para-hegeliana filosofia della storia dell'immagine, il lavoro di Debray – che si collega al suo più

ampio progetto di una “mediologia” (cfr. Debray 1991 e 2000; Spoinden 2007) – si presenta come una potente sintesi di differenti prospettive disciplinari sull’iconosfera (dalla psicologia storica della scuola di Vernant alla storia dell’arte, dalla storia delle religioni all’antropologia culturale, dalla sociologia dei *media* alla storia delle tecniche), che estende l’analisi dell’immaginabile tanto all’indietro, verso il pre-artistico (immagini magiche e religiose, idoli e icone), quanto in avanti, verso il post-artistico (immagini riproducibili meccanicamente, immaginario di massa, televisione), in una indissolubile complicità di materialità e spiritualità. Appoggiandosi a Leroi-Gourhan e a Bernard Stiegler (ma sorprendentemente non a McLuhan, però presente in altri suoi lavori mediologici), così Debray dichiara il programma mediologico: “Per restringere la forbice tra il materiale e lo spirituale dell’immagine, è necessaria una interdisciplina: la mediologia. Eliminando l’ostacolo dell’umanismo, che non ammette che il soggetto possa essere il prolungamento dei suoi oggetti e viceversa, la mediologia ci permette di avere una visione coerente delle variabili dell’efficacia iconica” (Debray 1992: 74). Il percorso di Debray, che si ferma per ovvi motivi cronologici alla vigilia della rivoluzione digitale, concepisce la storia dei *media* iconici come una storia di emulazioni, competizioni, conflitti per la sopravvivenza e il dominio, in un approccio che sarebbe poi stato canonizzato dalla nozione di *remediation* (Bolter-Grusin 1999; cfr. in chiave critica Montani 2010).

Nella *Premessa* al libro Debray racconta due aneddoti che formano una sorta di erma bifronte dell’iconico: nel primo un imperatore cinese domanda al pittore di corte di cancellare la cascata dipinta sul muro del palazzo, perché il rumore dell’acqua lo tiene sveglio; nel secondo si richiama il consiglio di Leon Battista Alberti, che suggerisce di tenere immagini di sorgenti e ruscelli davanti agli occhi

dei febbricitanti: “L’acqua dipinta che disturbava il cinese, calmava il toscano” (Debray 1992: 13). Si tocca qui la complessa questione della “risposta” all’immagine da parte dello spettatore (individuale o collettivo, e culturalmente situato), e correlativamente della “pragmatica” delle immagini, cioè del loro potere di indurci ad azioni e di sottometerci a passioni. Ma su questi temi già nel 1989 era uscito un testo fondamentale, che raccoglieva i risultati di dieci anni di indagini e che sarebbe rimasto paradigmatico per gli sviluppi a venire: *The power of images*, di David Freedberg. Il sottotitolo – *Studies in the history and theory of response* – allude a una imponente mappatura storica delle forme principali di interrelazione non estetico-contemplativa fra uomo e immagine, fondamentalmente polarizzata fra modalità rituale-religiosa e modalità erotico-sensuale (ma con abbondanti reciproci incroci; meno sviluppato è invece il *côté* politico e ideologico-propagandistico, che in quegli anni era al centro dei lavori di Louis Marin dedicati al chiasma “potere dell’immagine/immagine del potere”: 1981, 1993), in rapporto a svariati oggetti iconici fra i quali: idoli e icone, pellegrinaggi alle immagini sacre, statue e dipinti dei sacri monti, reliquie, ritratti funebri, immagini votive, ceroplastica, talismani e amuleti, effigi a uso giudiziario, immagini pornografiche. Mette conto a tal riguardo riportare l’apertura programmatica dell’“Introduzione”: “Questo non è un libro sulla storia dell’arte, è un libro sui rapporti che intercorrono fra le immagini e le persone, analizzati nella loro dimensione storica. Deliberatamente accoglie nel proprio ambito *tutte* le immagini, senza limitarsi a quelle considerate artistiche” (Freedberg 1989: 3). L’aspirazione di Freedberg consisteva nel puntare a una tipologia di reazioni a oggetti iconici (reazioni di natura “bassa”, psicofisiologica e comportamentale, più che non “alta”, estetico-contemplativa o estetico-critica, documentate quindi più dall’antropologia culturale, dall’etnografia,

dagli studi sul folklore che non dalla storiografia artistica – tanto quella orientata all’analisi formale quanto quella impegnata nella ricostruzione del contesto storico – o dalla storia dell’estetica) che mostrassero un carattere ricorrente, universalmente umano anche se ovviamente di volta in volta spaziotemporalmente precisato e ancorato a uno specifico contesto socioculturale. All’esame delle reazioni tipiche dei fruitori si aggiungeva il compito di esaminare le classi tipiche di azioni che gli esseri umani si aspettano dalle immagini stesse: innanzitutto immagini esterne (*pictures*), ma anche immagini mentali e rappresentazioni interne (il caso emblematico riguarda le visualizzazioni proprie delle pratiche meditative, ad esempio negli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola).

Freedberg sarebbe successivamente approdato a una concezione neurofisiologica della risposta alle immagini che si avvale delle più recenti scoperte in campo neuroscientifico, in primo luogo di quelle relative al cosiddetto sistema “specchio” (Freedberg 2004; Freedberg, Gallese 2007). Connettendo la riflessione warburghiana intorno alle *Pathosformeln* ai *mirror neurons* del team parmigiano di Rizzolatti, Freedberg dunque delinea una concezione *embodied* dell’empatia come risposta *as-if* all’immagine e ai contenuti patemici da essa raffigurati.

L’esigenza avanzata da *The power of images* di mettere a fuoco le specifiche caratteristiche strutturali dell’esperienza dell’immagine religiosa, profondamente differente rispetto a quella dell’immagine artistica, viene pienamente condivisa anche da Hans Belting, che l’anno successivo pubblica un testo destinato a diventare un classico in questo ambito: *Bild und Kult*. Il sottotitolo dell’originale tedesco – *Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* – allude proprio a questo bisogno di risalire a un’epoca in cui la correlazione fra fruitore e immagine non aveva ancora assunto i tratti della contem-

plazione estetico-artistica. Certamente, alla luce degli sviluppi degli studi intorno alle immagini preistoriche e a *homo pictor* (Dissanayake 1992; Conkey, Soffer, Stratmann 1997; anche in prospettiva evolutzionistica: Menninghaus 2011), si resisterebbe ad accettare la periodizzazione, proposta da Belting in apertura al volume, bipartita tra un’*“era dell’arte, che dura ancora oggi”*, e un’*“era dell’immagine, che l’autore per la prima volta tenta di esporre nella sua unità”*, tanto più che per sua stessa dichiarazione la narrazione ha inizio solo a partire dal “periodo della tarda antichità” (Belting 1990: 9) per concludersi con i furori iconoclastici della Riforma. Resta che lo studio di Belting sui ritratti sacri (poi proseguito in opere come lo studio sulla vera immagine di Cristo: Belting 2005a) è un esemplare connubio di ricerca delle fonti documentarie, meditazione sulle dispute teologiche e ricostruzione degli usi sociali delle immagini che anticipa largamente sotto il profilo del metodo l’evoluzione successiva dell’approccio beltinghiano, culminata da ultimo in una *Bild-Anthropologie* (2001), e in una riflessione che procede a connettere in maniera indissolubile l’immagine alle nozioni di *medium* e di corpo:

Si deve qui intendere *medium* non nel suo significato abituale, ma nel senso di uno strumento grazie al quale le immagini vengono trasmesse, mentre *corpo* significa sia il corpo che agisce sia quello che percepisce, da cui le immagini dipendono non meno che dai loro rispettivi media. Ovviamente non parlo di media in sé, né di corpo in sé. Entrambi hanno subito continue trasformazioni (il che ci permette di parlare di una storia delle tecnologie visive, così come ci è anche familiare l’idea di una storia della percezione), ma nella loro sempre mutevole presenza *hanno mantenuto il loro posto* nella circolazione delle immagini. (Belting 2005b: 75)

L'approccio antropologico proposto da Belting è condiviso da molti autori che dalla storia dell'arte e delle immagini si rivolgono all'antropologia o che, al contrario, dall'antropologia muovono verso la sfera iconica: particolarmente significativo sotto quest'ultimo rispetto è il caso di Alfred Gell, il cui ultimo lavoro, *Art and agency* (uscito postumo nel 1998, un anno dopo la sua morte prematura), ha introdotto nel dibattito dei *visual culture studies* la nozione-chiave appunto di *agency*, con la quale è diventato ormai consueto riferirsi all'efficacia dell'immagine come soggetto attivo e fattivo (cfr. Rampley 2005b; Osborne-Tanner 2007). Così Gell posiziona la propria ricerca "action"-centred rispetto al *mainstream*: "In place of symbolic communication, I place all the emphasis on *agency, intention, causation, result, and transformation*. I view art as a system of action intended to change the world rather than encoding symbolic propositions about it" (Gell 1998: 6). "[A]ction" va qui naturalmente intesa nel duplice senso di azione dell'uomo sulle cose, e dell'azione sull'uomo da parte delle cose (e di quelle cose che sono considerate opere d'arte), nel quadro di una teoria delle "'things' as social agents" (Gell 1998: 17-23).

Il che ci consente di spendere qualche parola intorno all'accezione nella quale intendere il genitivo nell'espressione "antropologia delle immagini": la questione che già Freedberg, come abbiamo visto, aveva declinato nei termini di "potere delle immagini", che W.J.T. Mitchell avrebbe poi integrato dalla prospettiva del "desiderio delle immagini" (1996, 2005b) e delle *biopictures* (2011: 69-111), e che da ultimo Bredekamp (2010) è venuto articolando come *Bildakt* (atto iconico), fa riferimento nel suo complesso – fatte salve le sfumature che contraddistinguono i singoli approcci – all'immagine non come al correlato oggettuale, inerte e statico, di un soggetto umano attivo nel suo essere produttore e/o fruitore del manufatto

iconico; al contrario, l'immagine si presenta come quasi-soggetto, dotato di un proprio carattere, di poteri e desideri, di intenzionalità e motivazioni, con il quale l'essere umano intrattiene una relazione intersoggettiva. Le antiche problematiche dell'animismo e dell'*Ein-fühlung* tornano così ad assumere una valenza centrale non solo nell'ambito della teoria, ma anche in quello della pratica delle immagini (si veda a tal proposito l'articolo a più mani sulla teoria e pratica dell'antropomorfismo nell'arte contemporanea uscito su "The art bulletin": King *et al.* 2012; ma anche gli studi insieme storici e teorici di Stoichita 2006 e Papapetros 2012).

4.

Ho iniziato cercando di mostrare le ragioni per cui sarebbe equivoco intendere la svolta rappresentata dai *visual culture studies* come l'ingenuo tentativo di sostituire un *iconic turn* al *linguistic turn*. Vorrei concludere spendendo qualche parola su un altro possibile malinteso, che in questi trent'anni ha spesso negativamente condizionato i rapporti di buon vicinato disciplinare fra gli studi di cultura visuale e l'approccio della storia dell'arte (che, già declinato al singolare, è ovviamente un'enorme semplificazione). Per fare un solo ormai celebre esempio, Rosalind Krauss – storica dell'arte che non di rado viene antologizzata nei *readers* di *visual culture* – ha promosso nel 1996 un dibattito sulla rivista da lei co-fondata, "October", che ha fatto a suo modo scuola: il *Visual culture questionnaire* (con contributi di numerosi autori, fra i quali i già citati Alpers, Jay, Crary, Moxey), spesso dal tono molto critico se non caustico). A estrema sintesi della sua personale posizione, in un'intervista di poco successiva la Krauss ha dichiarato senza mezzi termini: "I hate visual culture" (Rothkopf 1997), paventando il progressivo indebolimento delle competenze storico-artistiche non solo nella ricerca, ma anche nella

didattica dei nuovi programmi universitari appunto dedicati ai *visual culture studies*. Non vi è dubbio che la storia dei *visual culture studies* sia stata, anche, la storia di una competizione accademica e istituzionale, nonché di *marketing* editoriale.

Come ha però mostrato in maniera molto convincente Horst Bredekamp (2003), è stata proprio la storia della storia dell'arte – Burckhardt, Wölfflin, Riegl, Wickhoff, Warburg, lo stesso Panofsky quando si occupa di cinema o del logo della Rolls Royce, per fare solo qualche nome fra i più celebri – ad avvertire l'urgenza di ampliare la riflessione dalle immagini della storia dell'arte "alta" e canonizzata alle forme popolari e anonime dell'artigianato artistico e della decorazione, alle immagini riprodotte meccanicamente (*in primis* le fotografie) e alle ibridazioni intermediali, insomma a quella che oggi va sotto il titolo complessivo di "iconosfera". La tavola 77 del *Mnemosyne Atlas* (al quale Warburg lavora nella seconda metà degli anni Venti), che monta insieme la *Medea* di Delacroix e un'immagine pubblicitaria della carta igienica Hausfee, può servire come *pars pro toto* rappresentativa di questo atteggiamento. L'energico ripensamento dello statuto della storiografia artistica e dei suoi metodi così come si è verificato in questi ultimi decenni – per fare solo due esempi emblematici, da parte di due storici dell'arte come Hans Belting (1983 e 1995) e Georges Didi-Huberman (1990 e 2000) – si è potuto realizzare non *contro* la storiografia artistica, ma in un lavoro di collaborazione critica *con* essa: nello specifico caso di Didi-Huberman (2002), attraverso un intenso corpo a corpo con la lezione warburghiana.

Fra i molti portati di una storiografia artistica, come quella sviluppatasi soprattutto nei paesi di lingua tedesca a cavallo fra Otto e Novecento attraverso l'opera degli autori che ho appena menzionato, credo che quello capitale riguardi i rapporti (inaggrabili e reci-

procamente co-determinantisi) tra teoria e storia: l'alzata di scudi che molti professionisti della storia dell'arte hanno levato in questi anni contro le ingerenze dei *visual culture studies* è stata spesso compiuta in nome di una storiografia che si voleva empirica, documentaria, archivistica, concentrata sulle fonti, ateoretica, ma che finiva inevitabilmente per soccombere a paradigmi teorico-metodologici ben più insidiosi, perché assunti surrettiziamente e inconsapevolmente, invece che in piena coscienza critica.

Infine, la sensibilità per la dimensione contestuale e culturale dell'esperienza delle immagini che ha contrassegnato gli autori della *Kunstwissenschaft* a cavallo fra Otto e Novecento, e che si prolunga nell'odierna *Bildwissenschaft*, contribuisce in maniera decisiva a perimetrare l'ambito dei *visual culture studies* come approccio metodologico rivolto alla natura sempre *situata* (non in una semplice visione, bensì in una *visuale* sempre ideologicamente, culturalmente, etnicamente, sessualmente condizionata) del fare e del fruire immagini, a differenza di quelle prospettive che – come la percettologia, la fenomenologia della coscienza d'immagine (Husserl, Fink, Sartre) o le teorie analitiche della *depiction* che muovono dal *seeing-as* di Wittgenstein e dal *seeing-in* di Wollheim – puntano a enucleare strutture caratteristiche dell'esperienza d'immagine in quanto tale.

Bibliografia

AA.VV., *Visual culture questionnaire*, "October", n. 77 (1996), pp. 25-70.

Alloa, E. (éd.), *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, 2010.

Alloa, E. (éd.), *Penser l'image 2. Anthropologies du visuel*, Dijon, Les presses du réel, 2015.

- Alpers, S., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983), Torino, Boringhieri, 1984.
- Arnheim, R., *Il pensiero visivo* (1970), Torino, Einaudi, 1974.
- Assmann, J., *Die Frühzeit des Bildes. Der altägyptische Iconic turn*, in H. Burda, C. Maar (Hg.), *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln, Du-Mont, 2004, pp. 304-22.
- Aumont, J., *L'image*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Baines, J., *Visual and written culture in ancient Egypt*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Balázs, B., *L'uomo visibile* (1924), Torino, Lindau, 2008.
- Banks, M., Morphy, H. (eds.), *Rethinking visual anthropology*, New Haven, Yale University Press, 1999.
- Baxandall, M., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1972), Torino, Einaudi, 1978.
- Belting, H., *La fine della storia dell'arte, o la libertà dell'arte* (1983), Torino, Einaudi, 1990.
- Belting, H., *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* (1990), Roma, Carocci, 2001.
- Belting, H., *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München, Beck, 1995.
- Belting, H., *Antropologia delle immagini* (2001), Roma, Carocci, 2011.
- Belting, H., *La vera immagine di Cristo* (2005a), Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Belting, H., *Immagine, medium, corpo: un nuovo approccio all'iconologia* (2005b), in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 73-98.
- Berger, J., *Questione di sguardi* (1972), Milano, Il Saggiatore, 2009.
- Berger, J., *Sul guardare* (1980), Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- Berger, J., *Modi di vedere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

- Berger, M.A., *Sight unseen. Whiteness and American visual culture*, Berkeley, University of California Press, 2005.
- Boehm, G., *Il ritorno delle immagini* (1994), in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 39-71.
- Boehm, G., *Al di là del linguaggio? Osservazioni sulla logica delle immagini* (2004), in G. Boehm, *La svolta iconica*, Roma, Meltemi, 2009, pp. 105-24.
- Boehm, G., *La svolta iconica*, Roma, Meltemi, 2009.
- Boehm, G., Pfothenauer H. (Hg.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, W. Fink, 1995.
- Boehm, G., *Iconic turn. Una lettera* (2006), "Lebenswelt", n. 2 (2012), pp. 118-29.
- Bolter, D., Grusin, R., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* (1999), Milano, Guerini, 2003.
- Bredenkamp, H., *Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come "Bildwissenschaft"* (2003), in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 137-54.
- Bredenkamp, H., *Theorie des Bildaktes*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2010.
- Bredenkamp, H., Schneider, B., Dünkel V., (Hg.), *Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin, Akademie, 2008.
- Brunetta, G.P., *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia, Marsilio, 1997.
- Bryson, N., Holly, M.A., Moxey, K. (eds.), *Visual culture. Images and interpretations*, Hanover-London, Wesleyan University Press, 1994.
- Burda, H. (Hg.), *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*, Paderborn, Fink, 2010.
- Burda, H., Maar, C. (Hg.), *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln, DuMont, 2004.
- Burke, P., *Testimoni oculari* (2001), Roma, Carocci, 2002.

- Cartwright, L., *Screening the body. Tracing medicine's visual culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- Cassirer, E., *Eidos ed eidolon* (1922), Milano, Raffaello Cortina, 2009.
- Coglitore, R. (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, Duepunti, 2008.
- Cometa, M., *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- Conkey, M.W., Soffer, O., Stratmann, D. (eds.), *Beyond art: pleistocene images and symbols*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- Crary, J., *Modernizing vision*, in H. Foster (ed.), *Vision and visibility*, New York, The New Press, 1988, pp. 29-49.
- Crary, J., *Le tecniche dell'osservatore* (1990), Torino, Einaudi, 2013.
- Daston, L., Galison, P., *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007.
- Davis, W.M., *A general theory of visual culture*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2011.
- Debray, R., *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.
- Debray, R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* (1992), Milano, Il Castoro, 2010.
- Debray, R., *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- Didi-Huberman, G., *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.
- Didi-Huberman, G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2000), Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Didi-Huberman, G., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002), Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Dikovitskaya, M., *Visual culture. The study of the visual after the cultural turn*, Cambridge-London, MIT Press, 2005.
- Dissanayake, E., *Homo aestheticus. Where art comes from and why*, Seattle, University of Washington Press, 1992.

- Doy, G., *Black visual culture. Modernity and postmodernity*, London-New York, I.B. Tauris, 2000.
- Drucker, J., *Humanities approaches to graphical display*, in "DHQ: Digital Humanities Quarterly", n. 5/1 (2011).
- Durand, R., *L'Evenement. Les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Hazan, 2007.
- Elkins, J., *La storia dell'arte e le immagini che arte non sono* (1995), in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 155-205.
- Elkins, J., *Visual studies. A skeptical introduction*, New York, Routledge, 2003.
- Evans, J., Hall, S. (eds.), *Visual culture. The reader*, London-Thousand Oaks-New Dehli, Sage, 1999.
- Foster, H. (ed.), *Vision and visibility*, New York, The New Press, 1988.
- Freedberg, D., *Il potere delle immagini* (1989), Torino, Einaudi, 1993.
- Freedberg, D., *Empatia, movimento ed emozione* (2004), in G. Lucignani, A. Pinotti (a cura di), *Immagini della mente*, Milano, Raffaello Cortina, 2007, pp. 13-67.
- Freedberg, D., Gallese, V., *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica* (2007), in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 331-51.
- Gell, A., *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Gurisatti, G., *Scacco alla realtà. Dialettica ed estetica della derealizzazione mediatica*, Macerata, Quodlibet, 2012.
- Holly, M.A., Moxey, K. (eds.), *Art history, aesthetics, visual studies*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002.
- Jay, M., *Scopic regimes of modernity*, in H. Foster (ed.), *Vision and visibility*, New York, The New Press, 1988, pp. 3-23.
- Jenks, C. (ed.), *Visual culture*, New York, Routledge, 1995.

- Kemp, M., *Seen/unseen. Art, science, and intuition from Leonardo to the Hubble telescope*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006.
- Kevles, B.H., *Naked to the bone. Medical imaging in the twentieth century*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997.
- King, E., et al., *Notes from the field. Anthropomorphism*, "The Art Bulletin", n. 94/1, (2012), pp. 10-31.
- Kittler, F., *Optische Medien*, Berlin, Merve, 1999.
- Kluge, A., *Gespräch über Film*, in K. Eder, A. Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, München-Wien, Hanser, 1980.
- Lima, M., *Visual complexity. Mapping patterns of information*, New York, Princeton Architectural Press, 2011.
- Linsen, L., Hagen, H., Hamann, B. (eds.), *Visualization in medicine and life sciences*, Berlin-Heidelberg, Springer, 2008.
- Maar, C., Burda, H. (Hg.), *Iconic worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume*, Köln, DuMont, 2006.
- Macwilliams, M.W. (ed.), *Japanese visual culture: explorations in the world of manga and anime*, Armonk (N.Y.), Sharpe, 2008.
- Manghani, S., Piper, A., Simons, J. (eds.), *Images. A reader*, London, Sage, 2006.
- Marin, L., *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.
- Marin, L., *Della rappresentazione* (1993), Roma, Meltemi, 2001.
- Menninghaus, W., *A cosa serve l'arte? L'estetica dopo Darwin* (2011), Verona, Fiorini, 2014.
- Metz, C., *Le signifiant imaginaire*, "Communications", n. 23 (1975), pp. 3-55.
- Metz, C., *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario* (1977), Venezia, Marsilio, 1980.
- Mirzoeff, N., *Introduzione alla cultura visuale* (1999), Roma, Meltemi, 2002.
- Mirzoeff, N. (ed.), *The visual culture reader*, New York, Routledge, 2002.

- Mitchell, W.J.T. (ed.), *The language of images*, Chicago-London, Chicago University Press, 1980.
- Mitchell, W.J.T., *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago-London, Chicago University Press, 1987.
- Mitchell, W.J.T., *La svolta visuale* (1992), in W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2009, pp. 17-47.
- Mitchell, W.J.T., *Picture theory*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1994.
- Mitchell, W.J.T., *Che cosa vogliono "davvero" le immagini?* (1996), in W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2009, pp. 49-66.
- Mitchell, W.J.T., *Mostrare il vedere: una critica della cultura visuale* (2002), in W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2009, pp. 69-96.
- Mitchell, W.J.T., *I media visuali non esistono* (2005a), in W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2009, pp. 81-95.
- Mitchell, W.J.T., *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2005b.
- Mitchell, W.J.T., *Image science*, in B. Huppau, P. Weingart (eds.), *Scientific images and popular images of science*, New York, Routledge, 2007, pp. 55-67.
- Mitchell, W.J.T., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2009.
- Mitchell, W.J.T., *Cloning terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi* (2011), Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012.
- Osborne, R., Tanner, J. (eds.), *Art's agency and art history*, Oxford, Blackwell, 2007.
- Papapetros, S., *On the animation of the inorganic. Art, architecture, and the extension of life*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2012.
- Pink, S., *Doing visual ethnography. Images, media and representation in research*, London, Sage, 2006.

Pinotti, A., Somaini, A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

Piretto, G.P., *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Raffaello Cortina, 2010.

Rampley, M. (ed.), *Exploring visual culture. Definitions, concepts, contexts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005a.

Rampley, M., *Art history and cultural difference. Alfred Gell's anthropology of art*, "Art history", n. 28/4 (2005b), pp. 524-51.

Roeck, B., *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

Roskies, A., *Are neuroimages like photographs of the brain?*, "Philosophy of science", n. 74 (2007), pp. 860-72.

Rothkopf, S., *Interview with Rosalind Krauss*, "The Harvard crimson" (1997):

<http://www.thecrimson.com/article.aspx?ref=112770>.

Sachs-Hombach, K. (Hg.), *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*, Köln, Halem, 2004.

Sachs-Hombach, K. (Hg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2005.

Sachs-Hombach, K., *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln, Halem, 2006a.

Sachs-Hombach, K. (Hg.), *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln, Halem, 2006b.

Sachs-Hombach, K. (Hg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2008.

Samuel, N., *Images as tools. On visual epistemic practices in the biological sciences*, "Studies in history and philosophy of biological and biomedical sciences", n. 44 (2013), pp. 225-36.

Smith, J., *Charles Darwin and Victorian visual culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

- Smith, P.J., *Spanish visual culture. Cinema, television, internet*, Manchester, Manchester University Press, 2006.
- Snyder, J., *Visualization and visibility*, in C. Jones, P. Galison (eds.), *Picturing science producing art*, New York-London, Routledge, pp. 379-97.
- Somainsi, A., *La proliferazione delle immagini. Studi sulla cultura visuale*, Milano, Mimesis, 2008.
- Stoichita, V.I., *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2006.
- Sturken, M., Cartwright, L., *Practices of looking. An introduction to visual culture*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2001.
- Tartarini, C., *Anatomie fantastiche. Cinema, arti visive e iconografia medica*, Bologna, Clueb, 2010.
- van Dijck, J., *The transparent body. A cultural analysis of medical imaging*, Seattle, University of Washington Press, 2005.
- van Eck, C., Winters, E. (eds.), *Dealing with the visual. Art history, aesthetics and visual culture*, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2005.
- Ward, J., *Weimar surfaces. Urban visual culture in 1920s Germany*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2001.
- Wartofsky, M.W., *Perception, representation and the forms of action. Towards an historical epistemology*, in *Models. Representation and the scientific understanding*, Boston, D. Reidel, 1979, pp. 188-210.
- Wartofsky, M.W., *Art history and perception*, in J. Fisher (ed.), *Perceiving artworks*, Philadelphia, Temple University Press, 1980, pp. 23-41.
- Zelizer, B. (ed.), *Visual culture and the Holocaust*, London, Athlone Press, 2001.