

Recensione

Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*

Raffaello Cortina Editore 2015

Libera Pisano

Immagini che ci guardano è il titolo accattivante della versione italiana di *Theorie des Bildakts*, monumentale opera di Bredekamp tradotta in modo esemplare da Simone Buttazzi per Raffaello Cortina, a distanza di cinque anni dall'uscita in Germania, e impreziosita tanto da una prefazione di Federico Vercellone, quanto da una bellissima dedica che l'autore ha scelto di fare alle «forme casuali delle nuvole» (p. 3). Eminente studioso, Horst Bredekamp è una delle voci più originali nel dibattito culturale tedesco nonché un autorevole rappresentante della *Bildwissenschaft*, la scienza delle immagini che con un approccio nuovo ripensa lo statuto dell'arte e del visuale al di là dell'estetica tradizionale.

Lungi dall'essere manualistico e meramente enciclopedico, il volume si nutre di un vasto apparato iconografico, di una folta schiera di esempi e rimandi, seguendo un preciso taglio critico che fende secoli di storia del visuale, dalle primissime iscrizioni preistoriche fino alle più recenti performance artistiche, in modo diacronico e trasversale. Anche se sono molte le opere di Bredekamp tradotte già in italiano, questo libro riveste un ruolo decisivo perché è una *summa* di una ricerca decennale, una rielaborazione di un ciclo di lezioni (*Adorno Vorlesungen* del 2007), conferenze e articoli in cui l'autore definisce i punti cardine della sua teoria a partire da un'urgenza del presente, a tal punto che – sostiene Bredekamp – «senza l'elemento iconico, pare impossibile arrivare a un illuminismo contemporaneo» (p. 7). Sono molteplici, infatti, le ragioni dell'attualissimo interesse verso il problema delle immagini: non solo il bombardamento mediatico a cui siamo sottoposti, ma anche il rinnovato uso politico, militare, scientifico e giuridico di esse. Come scrive Vercellone nell'introduzione, l'intento del volume è quello di pensare l'immagine come «un ecosistema e una forma di vita nuovi (e insieme antichi) che andrebbero sempre più approfonditamente indagati *iuxta propria principia*» (pp. XVIII-XIX).

All'interno di un quadro che esula dai rigidi confini dell'estetica, il gesto di Bredekamp è quello di svelare l'*energeia* e la potenza storica delle immagini, prendendo definitivamente le distanze dall'interdetto razionalistico della mera

rappresentazione per «superare il gigantesco smarrimento» (p. 266) dell'epoca moderna. Il passaggio teorico che si compie in queste pagine è quello dal soggetto custode e creatore del mondo alle immagini-soggetto, che non hanno bisogno di una costruzione razionale per giustificare la loro esistenza. Nella lunga storia del visuale l'Illuminismo rappresenterebbe un vero e proprio spartiacque perché ha congedato, in nome della ragione, la *dynamis* e la *virtus* che caratterizzavano la teoria iconica. Tuttavia, bisognerebbe ammettere, che il rapporto tra la filosofia e le immagini non è mai stato pacifico, basti pensare alla condanna platonica e alla critica sottesa al mito della caverna, anche se Bredekamp – facendo i conti con la contraddittorietà del concetto platonico di arte – la reinterpreta come la conferma più energica dell'efficacia delle immagini. Dal pensatore greco l'autore salta direttamente nel Novecento, guardando ai tentativi fallimentari di riscattare filosoficamente lo statuto dell'immagine operati da Heidegger e Lacan. Se il primo, in fondo, preferirebbe «salvare la filosofia invece dei fenomeni» (p. 31), il secondo – pur sviluppando la reciprocità del concetto di *regarde* – ridurrebbe l'arte «alle tradizionali varianti della sua degradazione filosofica» (p. 33).

L'atto iconico rimanda inevitabilmente sia all'atto del discorso di Schleiermacher, sia all'atto linguistico di Austin. Il concetto che Bredekamp prende in prestito da quest'ultimo è quello di performatività, che è la chiave per comprendere la sua argomentazione e che avrebbe, senz'altro, meritato un capitolo a parte all'interno del volume. Che cosa si intende, dunque, per performatività? È l'effetto che un enunciato veicola nel momento in cui viene pronunciato e tale capacità «di balzare, mediante una fruizione visiva o tattile, da uno stato di latenza all'efficacia esteriore» (p. 36) Bredekamp la estende anche al visuale. Questa forza fattiva dell'immagine è l'atto iconico in sé e si può distinguere in tre categorie: schematico, sostitutivo e intrinseco, a cui corrispondono rispettivamente la vita, lo scambio e la forma.

Dipinti, affreschi, sculture e l'intera gamma di immagini «capaci di vitalità» (p. 78) appartengono all'atto iconico schematico, dove per "schema" si intende un criterio formale che, trasmettendo un preciso contenuto secondo dei parametri dati, sortisce «un effetto esemplare agli occhi dell'osservatore» (p. 77). Un caso paradigmatico sono i *tableaux vivants* che, elevando gli uomini a «recipiente iconico» (p. 92), esibiscono la performatività alla base dell'atto iconico stesso. Dalle pitture murarie di Pompei, passando alla riproduzione manieristica della *Deposizione* di Rosso Fiorentino ne la *Ricotta* di Pasolini e al video di Bill Viola che mette in scena la *Visitazione* del Pontormo, fino alle performance di Vanessa Beecroft, le repliche vive eliminano i confini tra artefatto e corpo, liberano la forza delle immagini e le avvicinano alla dimensione umana.

Appartengono anche al primo tipo di atto iconico gli automi ludici, liturgici e teatrali, la cui storia va dagli antichi Egizi fino agli avatar degli ultimi film di fantascienza; la schiera di sculture dalla forte carica erotica a partire dalla Venere di Prassitele fino alle bambole surrealiste ispirate al mito di Pigmalione innamorato di Galatea; la recente "arte transgenica" che incorpora materiale organico nell'artefatto dotato, quindi, di vita propria – basti pensare a Edgar

Lissel, al brasiliano Eduardo Kac o al collettivo Tissue, Culture and Art che ha realizzato bambole guatemalteche dalle cellule di topo. Tuttavia, la sintesi perfetta delle tante forme dell'atto iconico schematico viene offerta dalla performance "transumana" di Micheal Jackson a Bucarest nel 1992, quando «oltrepassò il confine che separa un'opera d'arte figurativa da un essere vivente» (p. 107), unendo il *tableau vivant* all'androide.

La seconda forma di atto iconico è quella sostitutiva e non scaturisce «dall'assimilazione di immagine e corpo, bensì dalla loro fondamentale scambiabilità» (p. 137). Il *Leitmotiv* di questa sezione è la *vera icon*, che ha origine nella reliquia autentica del Cristo morto per ispirare tecnologie iconiche successive volte a riprodurre "immagini vere" e l'aspettativa di tale verità si basa sulla reciproca interscambiabilità di corpo e immagine. Da questo assunto ne deriva una vasta gamma di processi religiosi, giuridici e politici a cui Bredekamp fa riferimento. Uno tra tutti riguarda i simboli sovrani e collettivi, che attraverso il loro carattere plastico perseguono obiettivi politici. Rientrano a pieno titolo nell'atto iconico sostitutivo le punizioni iconiche – dagli *Schandbilder* medievali alla fotografia del dissidente russo Litvinenko morente pubblicata su tutti i media quale simbolo di resistenza – e le iconoclastie classiche e contemporanee, intese come aggressione e annichilimento del nemico attraverso l'immagine. Se l'assunto di base della *vera icon* è che i corpi possono essere effettivamente immagini, se ne deduce che essi in quanto tali possono anche essere distrutti. La versione tristemente più attuale dell'atto iconico sostitutivo è quella terroristica, ovvero il brutale abbattimento e l'insensata distruzione di opere d'arte, patrimoni dell'umanità, perpetrata ad opera dell'Isis, la cui guerra segue strategie iconiche precise come si evince anche dalla diffusione di testimonianze video delle uccisioni di civili e soldati, interpretate come un modo per cancellare la distanza tra azione, persona e immagine.

L'atto iconico puro è quello intrinseco, immanente tanto nella natura quanto nell'arte, e trae la sua efficacia dalla complessità della forma e dalla paura della potenza visiva dell'immagine, affascinante e crudele quanto lo sguardo di Medusa. Da Cusano a Merlau-Ponty viene messa a fuoco una certa reciprocità chiasmica tra il vedente e il visto, che l'autore ritrova anche in un verso al cuore del componimento di Rilke – così amato dai filosofi – sul *Torso arcaico d'Apollo*: «non c'è punto che non veda te». Bredekamp parla, dunque, di «opere occhieggianti» che vedono senza scritte o dotazioni meccaniche e sono «custodi dell'atto iconico intrinseco» (p. 199). L'occhio è il varco per poter parlare della *potentia* formale delle immagini, *potentia* connessa – proprio come il potere mortifero dello sguardo di Medusa – alla paura e al suo superamento. È qui che la teoria dell'atto iconico di Bredekamp si lega alle *Pathosformen* di Warburg, «baluardi energetici attivi» (p. 243) che riattualizzano sempre e di nuovo il conflitto tra il *pathos* e l'*ethos*. L'atlante iconico *Mnemosyne* esibisce l'*energeia* tanto di una pagina di giornale, quanto di un affresco di Raffaello ed è senz'altro il modello che segna profondamente l'analisi di Bredekamp, il quale tuttavia azzarda – nelle conclusioni del libro – un salto evolucionistico non molto convincente.

Riprendendo le osservazioni sulla *sexual selection* di Darwin, che concepirebbe lo sviluppo della specie come «una sinfonia incessante di atti iconici» (p. 255), l'autore tenta di dare una base scientifica solida alla sua teoria gettando un ponte tra uomo e animale. Questa operazione teorica mette insieme Lucrezio, Darwin, Peirce e Warburg come «indicatori della validità generale dell'atto iconico» (p. 261), poiché ripensano la vita come un'inspiegabile entità «dotata di volontà propria, mutevole, riproducibile e moritura» (p. 265). Al di là dei confini dell'umano, l'atto iconico acquista una validità universale e le immagini diventano entità autonome in grado di collegare l'inorganico alla cultura. Ma era davvero necessaria questa base scientifica come garanzia di universalità? O sarebbe bastata anche una teoria più "aperta" proprio perché connessa alla vita delle immagini?

Un altro punto centrale dell'intero volume è la tensione tra *Sprache* e *Bild*, percepibile soprattutto nelle prime pagine dove l'autore riporta molti esempi di opere d'arte che, parlando in prima persona, reclamano un ruolo attivo e si impongono come «un evento senza tempo» (p. 49). Tra le opere parlanti non si annoverano solo le fibule greche, le statue, i quadri – uno degli esempi celebri è la forma riflessiva usata da Jan van Eyck nel *Ritratto di uomo con turbante rosso* –, ma anche altri tipi di artefatti come le campane e le armi. Le immagini che parlano in prima persona hanno una semantica propria, quasi un desiderio e un'urgenza di riconoscimento che sta alla base della teoria dell'atto iconico.

Se la lingua appartiene all'uomo, l'immagine ha una «corporeità aliena» (pp. 9-10) e in questa crepa tra la dimensione umana che l'ha prodotta e l'autonomia del proprio statuto risiede il fascino iconico. D'altro canto, però, il concetto stesso di *energeia*, che Bredekamp utilizza rispetto alle immagini, rimanda alla forza retorica del linguaggio, già messa in luce da Aristotele. Nonostante l'inevitabile parallelismo tra parole e immagini, Bredekamp si svincola da ogni tipo di gerarchia e, pur riconoscendo che la capacità di produrre immagini è di gran lunga più antica rispetto all'evoluzione linguistica, ribadisce che «la teoria dell'atto iconico non va intesa – né dal punto di vista storico né da quello concettuale – come un voto "pro immagine" nell'eterna lotta tra immagini e parole, bensì come un contributo per il rafforzamento della lingua nell'era della sfida visuale» (p. 38). E non è un caso, dunque, che chiami a custodia dell'autonomia dell'atto iconico un motto e un'icona, una frase e un'immagine. Il primo è un verso di Leonardo che si riferisce alla consuetudine di velare le opere per poi scoprirle in occasione delle feste: «Non iscoprire se libertà/ t'è cara ché 'l volto mio/ è charchiere d'amore»; la seconda è l'occhio alato che si trova su una placca realizzata da Leon Battista Alberti, un emblema «capace, in un sol colpo, di vedere e toccare» (p. 269). Il pericolo paventato nel verso leonardesco di perdere la libertà alla vista dell'opera d'arte e la sinestesia albertiana dell'occhio strappato dal resto del corpo fanno appello alla forza viva e al fascino rischioso liberato dalle immagini, immagini che questo libro ci invita a guardare non come strumenti di cui si può disporre o oggetti da contemplare, bensì come potenza storica e «condizione necessaria» (p. 266) della realtà.