

Anita Merlini

W.J.T. Mitchell e la nascita dei *visual studies*

Introduzione

Riconoscere in W.J.T. Mitchell il padre fondatore degli studi visuali (o *visual studies*), come ormai avviene in maniera unanime, implica inevitabilmente che Mitchell da un lato e gli studi visuali dall'altro siano saldati in una relazione indissolubile, relazione che tuttavia in questa sede merita di essere esplorata e problematizzata. Infatti, tale rapporto di filiazione suscita quantomeno delle perplessità, se consideriamo che da una parte Mitchell si è rivelato spesso fortemente critico rispetto a tale campo di ricerca, tanto da apparire piuttosto esterno a esso, e che d'altra parte gli studi visuali, nonostante possano richiamarsi a un'elaborazione teorica da parte di Mitchell che nei decenni ha ruotato sempre attorno agli stessi nuclei in uno spirito tutto sommato coerente, presentino ancora una così scarsa capacità di definire i propri obiettivi e le proprie modalità e pertanto di ottenere un pieno riconoscimento nel mondo accademico.

Insomma, nelle seguenti pagine definiremo i limiti che caratterizzano il contributo offerto da Mitchell ai *visual studies*, mettendo in luce in che modo il suo lavoro teorico ne abbia permesso lo sviluppo e in quale misura tale impronta ne abbia condizionato gli esiti; allo stesso tempo, non sarà trascurato l'atteggiamento che Mitchell stesso ha dimostrato nei confronti di tale campo di ricerca. A tal fine prenderemo in esame in un primo momento quegli aspetti che gli studi visuali hanno fatto propri a partire dalla riflessione del teorico americano: in particolare, ci interesseremo ai fulcri teorici del pensiero mitchelliano come rampa di lancio per la nascita e lo sviluppo degli studi visuali, per poi analizzare in quali termini Mitchell ha saputo offrire loro un metodo (o un anti-metodo) e una determinata concezione di immagine. In seguito, ci dedicheremo all'insieme delle critiche che Mitchell ha indirizzato ai *visual studies* e che l'hanno posto in una posizione incerta rispetto a essi. Nondimeno, si è ritenuto necessario anteporre in via preliminare alle nostre osservazioni un

breve paragrafo che sintetizzi l'attuale situazione in cui versano gli studi visuali, di modo da poter offrire al lettore una panoramica generale che permetta un loro chiaro – sebbene schematico – posizionamento nell'ambiguo rapporto che qui ci interessa.

Infine, il risultato della nostra analisi si mostrerà duplice: innanzitutto Mitchell ci apparirà di fatto esterno agli studi visuali e più nello specifico si dimostrerà uno studioso insofferente a qualsiasi tipo di delimitazione disciplinare, ma anzi fautore di un approccio “de-disciplinare”¹ o “in-disciplinare”² fondato sul rigetto di qualsiasi definizione oggettivante. Chiaramente, un tale atteggiamento esclude un'identificazione di Mitchell all'interno di un qualsivoglia campo di studi teso alla sistematizzazione all'interno di un determinato panorama disciplinare. A partire da questa prima conclusione si illustrerà in un secondo momento come gli studi visuali abbiano sofferto di una tale impostazione relativamente alla possibilità e capacità di presentarsi come un campo di ricerca credibile e accreditabile. Detto altrimenti, il riferimento a Mitchell ha impedito – almeno parzialmente – un lavoro di riflessione degli studi visuali su sé stessi, il cui esito avrebbe potuto e dovuto portare a una loro più chiara definizione e a un loro maggior apprezzamento in ambito accademico. In nota conclusiva sosterremo dunque che si gli studi visuali si basano sull'imprescindibile lavoro teorico di Mitchell, ma pure ne rappresentano una filiazione inattesa o addirittura fuori controllo, un effetto collaterale eccentrico rispetto agli interessi dello studioso americano. In questa prospettiva si rivela quindi necessario un lavoro di introspezione da parte dei *visual studies*, che sappia individuare cosa essi davvero vogliano e che infine possa abbozzare i margini di un salutare svezamento.

Studi visuali: un indefinibile punto di partenza

Come preannunciato in fase introduttiva, la problematica che qui ci occupa – il rapporto che intercorre tra Mitchell e gli studi visuali – si intreccia all'ancor più intricata questione dello statuto degli studi visuali, e anzi potremmo dire che su di essa si fonda. Se infatti la riflessione di Mitchell può nel suo sviluppo considerarsi, pur con le dovute cautele, coerente e lineare, altrettanto non si può dire degli studi visuali, che, nonostante possano contare quasi venticinque anni dalla loro fondazione, non

¹ Cfr. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?. The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago 2005, p. 7; Id., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, pp. 7, 83, 418.

² Cfr. Id., *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, The University of Chicago Press, Chicago 2015, p.118.

sembrano ancora essere in grado di definire sé stessi e di conseguenza delineare e delimitare un proprio oggetto di studio e un proprio metodo. Anzi – come vedremo – proprio la descrizione che gli studi visuali hanno finora fornito del proprio lavoro dimostra l’incapacità di elaborare una soddisfacente definizione di sé come disciplina credibile, incapacità che ha rappresentato e tuttora rappresenta la fonte di aspre critiche da diverse parti del mondo accademico.

Innanzitutto, occorrerà rispondere alla domanda che il nostro lettore legittimamente può porsi: cosa sono i *visual studies*? In linea generale, si tratta di un campo di studi il cui anno ufficiale di nascita risale tra il 1994 e 1995 e che ben presto dall’America approda nelle università inglesi, europee e del sud-est asiatico. Come il nome lascia presagire, gli studi visuali intendono occuparsi di visualità e, di conseguenza, di immagini e dinamiche di visione. Tuttavia, tale analisi non si identifica con i metodi e le modalità tradizionalmente attribuite allo studio della storia dell’arte, ma anzi volutamente se ne discosta nel tentativo di rappresentare un nuovo e diverso approccio alla visualità, che sappia innanzitutto non tanto valutarne l’estetica quanto analizzarne l’esistenza e l’incidenza in un ben preciso campo socio-culturale, non dimentico delle sue componenti prettamente politiche³. Insomma, i *visual studies* vogliono offrire un punto di vista inedito sulla visualità e sull’immagine, che sappia avvalersi delle diverse prospettive attraverso le quali differenti discipline hanno osservato il visuale e il visibile, concentrando quindi in sé i contributi della storia dell’arte, ma anche della sociologia, dell’antropologia, della semiologia, degli studi politici, dei *film studies*, dei *gender studies* e così via. Allo stesso tempo, gli studi visuali mirano a differenziarsi dalle suddette discipline grazie a un approccio specificatamente non subordinato alla “testolatria” indotta dal *linguistic turn*⁴, cioè un approccio che non pretenda di ridurre le immagini a un modello testuale, ma che anzi cerchi un tipo di comprensione del visuale veicolato non dal discorso verbale ma dall’immagine stessa e dalla sua capacità di riferirsi a un tipo di conoscenza umana forse più immediata e primordiale.

Dunque, abbiamo qui fornito una breve descrizione complessiva degli studi visuali⁵. Tuttavia, quella che in un primo momento può appa-

³ Su questo cfr. G. Bartholeyns, *Politiques visuelles*, Les presses du réel, Dijon 2016.

⁴ Cfr. M. Cometa, Postfazione a *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale* di W.J.T. Mitchell, in W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, :duepunti edizioni, Palermo 2008, p. 197.

⁵ Per un’ulteriore e più completa descrizione degli studi visuali e della “cultura visuale”, consigliamo J. Evans, S. Hall (a cura di), *Visual Culture. The Reader*, SAGE Publications, Londra 1999; J. Chris (a cura di), *Visual Culture*, Routledge, Londra 1995; Manghani S., *Image Studies. Theory and Practice*, Routledge, Londra 2013; M. Burns, A. Chester, J. Elkins, J. Kuennen, K. McGuire (a cura di), *Theorizing Visual Studies. Writing Through the*

rire come una chiara definizione di intenti e modalità svela ben presto le sue ambiguità in relazione tanto al proprio oggetto di studio quanto al proprio metodo. In primo luogo, la volontà di occuparsi in maniera trasversale della visualità non implica alcuna delimitazione dell'oggetto di studio, ma l'estensione della propria riflessione a tutto l'ambito del visibile. A questo proposito, John Walker fornisce un lungo elenco dei possibili oggetti d'analisi degli studi visuali: dalla pubblicità alla moda, da Disneyland ai tatuaggi, da Bollywood a Barbie, dalle decorazioni natalizie dell'Est Europa ai culti del cargo in Melanesia, tutto può finire sotto la lente dei *visual studies*.⁶ In quest'ottica, riconoscere il proprio oggetto di studio nella vastità dei contenuti ascrivibili alla sfera del visuale significa esattamente non fornire nessuna definizione, ma anzi proiettarlo nel magma indefinito del potenzialmente visto o visibile.

Sul versante del metodo emergono le medesime difficoltà riscontrare relativamente all'effettiva specificazione di un oggetto di studio. Infatti, designare gli studi visuali come un ambito avvalentesi di diversi metodi presi in prestito da altre discipline significa posizionarsi su un piano scivoloso, dove il rischio di caduta si fa a ogni passo sempre più importante, poiché una tale pretesa pone gli studi visuali di fronte a un bivio: da una parte, si presenta la possibilità di elaborare un nuovo, originale e specifico metodo a partire dai differenti apporti delle discipline esistenti; dall'altra parte, spunta il rischio – o la tentazione – di esaminare il visibile semplicemente a partire da un'accozzaglia di approcci che si escludono e contraddicono a vicenda e di cui non si intende offrire una selezione e una conseguente logica ricomposizione. Malauguratamente, i *visual studies* sembrano aver intrapreso la seconda via. Tale scelta è testimoniata dalla forte eterogeneità riscontrabile tra i vari autori che si sono dedicati agli studi visuali: provenienti da ambiti disciplinari a volte molto distanti tra loro, essi affrontano la questione della visualità a partire da diversi metodi e competenze, procurando infine una congerie di articoli e saggi in ultima istanza difficilmente conciliabili. Si può osservare tale tendenza semplicemente prendendo in esame qualche antologia in materia: ognuna presenterà un taglio diverso che, a seconda della scelta del curatore, sarà più sociologico, più filosofico o più legato alla semiotica, tanto da impedire non solo la possibilità di offrire un'idea precisa di ciò in cui effettivamente consistono gli studi visuali, ma sfociando addirittura in una mera auto-celebrazione e in una critica culturale indistinta⁷. Ancora, Elkins denuncia una certa “promiscuità

Discipline, Routledge, New York 2013 e J. Elkins, *Visual Studies: a Skeptical Introduction*, New York, Routledge, 2003, sul quale il presente paragrafo si basa.

⁶ Ivi, p. 36.

⁷ Ivi, pp. vii-viii.

teoretica” tra gli studiosi, i quali si avvalgono di una strategia interpretativa o di un’altra a seconda dell’esigenza che il lavoro al quale si stanno dedicando impone, mentre altri sembrano tentare nel loro percorso un risoluto rifiuto di qualsiasi teoria⁸.

In sintesi, come abbiamo qui brevemente esposto, la mancata specificazione di un oggetto di studio e di un metodo indica come di fatto gli studi visuali non siano descrivibili a partire da una definizione efficace, unitaria e condivisa: detto altrimenti, non sappiamo cosa essi siano, cosa essi studino e come essi intendano studiarlo. Una tale indeterminazione mette in dubbio la validità stessa del loro statuto di disciplina, lasciando scorgere piuttosto la possibilità di identificarli come un mero insieme di ricerche interdisciplinari, la cui legittimità è tutta da provare. In generale, tali difficoltà ci paiono oscurare l’alto potenziale degli studi visuali: al contrario, questi potrebbero rappresentare un importante punto di riferimento critico in un’epoca imbevuta di immagini, che, veicolate dai più disparati media, riprodotte e indefinitamente riproducibili, pongono nuove sfide alla contemporaneità.

La riflessione di Mitchell: una prospettiva in direzione dei *visual studies*?

Al fine di descrivere il peso e i limiti del contributo di Mitchell ai *visual studies*, sarà necessario in un primo momento dedicarci ai risultati cui finora la pluridecennale riflessione mitchelliana sull’immagine e la rappresentazione è giunta. In particolare, prenderemo in considerazione quelle nozioni – quali il *pictorial turn* e la *metapicture* – che hanno determinato come proprio esito l’individuazione di un metodo antiessenzialista, attento all’esistenza reale delle immagini, il cui esito, e non presupposto, consisterà in una definizione locale di ciò che può essere descritto come immagine, applicabile unicamente al caso concreto preso di volta in volta in esame. Tale metodo deve essere considerato in relazione al motivo centrale che anima il lavoro teorico dello studioso americano, ovvero la ricerca di una nuova scienza dell’immagine. Pertanto, da ultimo, ci chiederemo se le soluzioni proposte da Mitchell come risposta a tale ricerca e le critiche che egli ha rivolto agli studi visuali di fatto non lo allontanino dai progetti e dalle speranze espresse da quest’ultimi.

Come si è già affermato, Mitchell rappresenta un autore imprescindibile nel panorama dei *visual studies*. Egli fu infatti uno dei primi a utilizzare la dicitura *visual studies*, di cui si servì già a partire dal 1995

⁸ Ivi, p. 31.

per intitolare un suo corso tenuto all'Università di Chicago⁹. Il merito di Mitchell non consiste però tanto nell'essersi interessato a un campo di ricerca allora emergente, quanto all'originalità e all'entusiasmo con cui vi si dedicò. In particolar modo, Mitchell seppe fin da subito tracciare una stretta connessione tra gli appena nati *visual studies* e quello che poi diventò il loro corollario inseparabile: il *pictorial turn*. Teorizzato per la prima volta nel 1992 in un articolo pubblicato in *ArtForum* e ripreso in maniera più compiuta nel 1994 all'interno del volume *Picture Theory*, il *pictorial turn* – traducibile approssimativamente come “svolta visuale”¹⁰ – si propone come una continuazione e una risposta al *linguistic turn* annunciato da Richard Rorty, secondo cui l'attenzione della filosofia occidentale si è spostata – storicamente parlando – dalle cose, ai concetti fino al linguaggio¹¹. All'interno di tale sviluppo Mitchell inaugura un nuovo stadio, contrassegnato da un rinnovato interesse verso le problematiche dell'immagine e l'utilizzo di una diversa prospettiva, irriducibile al modello testuale e attenta al contesto culturale reale in cui le immagini appaiono. Sebbene il *pictorial turn* non descriva uno spartiacque nella storia dell'umanità, ma rappresenti piuttosto una categoria atta a descrivere un cambiamento nel rapporto dell'uomo con le immagini (in seguito all'introduzione di nuove tecnologie di riproduzione o alla comparsa di una nuova serie di immagini)¹², esso acquista nella nostra epoca un ruolo centrale, rappresentando l'ideale punto di partenza per rispondere alle nuove sfide che le immagini pongono alla contemporaneità. In quest'ottica il *pictorial turn* rappresenta il saluto alla nascita degli studi visuali e la loro giustificazione all'interno della riflessione contemporanea, poiché è proprio di questo ruolo che i *visual studies* vogliono farsi carico, come scienza e critica dell'immagine in grado di fornire un'analisi e una risposta adeguata a tali sfide.

Sotto il segno del *pictorial turn* si delineano i termini fondamentali del progetto mitchelliano, volto alla realizzazione di un rinnovato studio dell'immagine, da attuarsi per mezzo di nuovi strumenti concettuali, di un diverso approccio metodologico e di una diversa concezione di immagine. Il primo ed essenziale passo da cui prende avvio tale impresa si fonda su un ripensamento della relazione tra immagine e *logos*, isolando innanzitutto la peculiarità del visuale rispetto alle determinazioni della testualità. A

⁹ Ivi, p. 7.

¹⁰ In questa sede abbiamo preferito utilizzare la dicitura in lingua originale. Infatti, la traduzione “svolta visuale” risulta in generale troppo vaga: essa non è capace di cogliere il significato della *picture*, intesa, all'interno della riflessione di Mitchell, come apparizione visuale concreta, immersa in un preciso contesto materiale, sociale, politico, economico, culturale.

¹¹ Mitchell W.J.T., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 7.

¹² Ivi, pp. 65-66.

tal fine Mitchell si serve della *metapicture*, uno dei più interessanti e originali strumenti concettuali da lui conati, vera innovazione volta a svincolare l'analisi dell'immagine dalle costrizioni di un approccio logocentrico. Nello specifico, la *metapicture* consiste in una *picture* – che nel vocabolario mitchelliano indica un'immagine reale, sia essa disegnata o pensata – utilizzata a vario titolo per riflettere sulla natura della rappresentazione. In altre parole, la *metapicture* si pone come una riflessione sull'immagine attraverso le immagini stesse, un esercizio autoreferenziale estraneo alla sfera discorsiva che permette alle *picture* di rivelarsi, di rappresentare sé stesse, la propria natura, la propria storia, le proprie condizioni di produzione e la propria relazione con il linguaggio. A titolo d'esempio Mitchell cita, tra le altre, la litografia di Escher *Mani che disegnano*, *Ceci n'est pas une pipe* di Magritte, *Las Meninas* di Velázquez, ma anche la caverna di Platone come diverse tipologie di *metapicture*. Insomma, non si tratta qui di rappresentazioni particolarmente rare: esse appaiono ogni qualvolta un'immagine si manifesta in un'altra immagine. Attraverso di esse Mitchell rinuncia a un linguaggio teoretico, a un metodo o a un discorso preesistente alle immagini concrete: piuttosto, lo studioso americano le considera esse stesse come una forma del teorizzare¹³, dimostrando l'inseparabilità della teoria dalla pratica, dando alla teoria corpo e forma visibile e infine liberando l'analisi dell'immagine dal giogo del *logos*.

Di fatto, le *metapicture* negano la possibilità di pensare le immagini per ciò che si suppone siano essenzialmente, come se fossero istanze di un'idea di immagine che le accomuna: al contrario, tale nozione richiede di considerare l'immagine in primo luogo come manifestazione concreta e individuale, un caso specifico che merita una mirata attenzione locale. Ogni immagine così intesa, nel riflettere su sé stessa, non può che escludere l'altro da sé; nondimeno, tale esclusione rappresenta una forma di relazione con l'alterità, ovvero un'inclusione della differenza come condizione per la sussistenza della rappresentazione stessa. Insomma, l'immagine può riconoscere la propria specificità solo se in contrasto, e quindi in relazione, con tutti quegli elementi – non visuali – che ne costituiscono il contesto di apparizione. In questo senso, il rapporto con il linguaggio è emblematico: infatti, non è possibile tracciare il discrimine tra i modi figurativi e quelli discorsivi se non appunto provvedendo a una “descrizione pragmatica e dialettica” delle dinamiche effettive che si instaurano tra una determinata rappresentazione e un determinato testo, piuttosto che codificarli attraverso una descrizione per essenze stabili e certe¹⁴. Ad esempio – per citare alcuni casi di studio presenti in *Picture Theory* – le

¹³ Id., *What Do Pictures Want?. The Lives and Loves of Images*, cit., p. 5.

¹⁴ Id., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, cit., p. 97.

specifiche interazioni che intercorrono tra il discorso e l'immagine all'interno di un saggio fotografico, all'interno dell'opera di William Blake o tra calligrafia e tipografia dipendono strettamente dai casi concreti e non possono essere determinate altrimenti: le potenzialità dell'uno e dell'altra non sono descrivibili se non prendendo in esame la "dialettica formale interna"¹⁵ che si svolge nel quadro della rappresentazione particolare, dialettica che determina le funzioni del verbale e del visuale a seconda del contesto effettivo e reale in cui la rappresentazione appare. In altre parole, non si tratta di chiedersi che differenza assoluta sussista tra l'immagine e il *logos*, ma di domandarsi piuttosto: "che differenza fanno le differenze?"¹⁶.

Insomma, più procediamo nella nostra trattazione, più la considerazione dell'immagine come caso particolare da indagare nella sua singolarità appare un'esigenza inderogabile. Difatti, così come non è possibile definire la differenza tra testo e immagine se non osservando come questi si relazionano all'interno di una manifestazione materiale, allo stesso modo non è possibile comprendere le potenzialità dell'immagine – intese come ciò che un'immagine è in grado di fare, ad esempio in termini di capacità di richiamare l'attenzione dell'osservatore, di fornirgli delle informazioni, di far circolare determinati valori o idee, ma anche in termini di forza coercitiva, di facoltà di controllare le coscienze – se non considerando il contesto concreto in cui è immersa, ponendo attenzione su quei valori e quegli interessi che definiscono il nostro rapporto alle immagini e che ne deformano la nostra comprensione. Un tale tipo di studio si propone di riuscire là dove le altre teorie dell'immagine hanno fallito, evitando di addentrarsi in un'analisi tendenziosa, iconoclasta e ideologica dell'immagine, ma anzi offrendone un accesso più profondo e completo, grazie alla contestualizzazione e quindi al ridimensionamento delle retoriche costruite attorno a essa.

Tale approccio pragmatico si concretizza nel caratteristico metodo di analisi dell'immagine proposto da Mitchell: congedato ogni tentativo di definizione metafisica dello statuto ontologico dell'immagine, che non farebbe che sottometerla alla logica discorsivo-testuale, esso si propone come un orientamento neutrale all'immagine, una sorta di dialogo con essa, grazie al quale essa, liberata dai giudizi di valore che normalmente le sono attribuiti, può finalmente *mostrarsi* e non *essere mostrata*. Ciò sottintende l'esclusione di un assetto determinato di premesse rispetto al proprio oggetto di studio, la cui definizione al contrario dipenderà dalla rappresentazione materiale individuale analizzata e dalle relazioni che si

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 91.

svolgono al suo interno e all'interno del suo contesto. In breve, ci troviamo di fronte a un metodo “*on demand*”¹⁷, una via per accedere all'immagine che si nega in quanto tale, lasciando che l'immagine stessa offra gli strumenti per essere analizzata, “parlando” per sé stessa ma anche per il mondo in cui è immersa. Insomma, gli oggetti con cui Mitchell ha a che fare non sono mai “incorniciati epistemologicamente in nessun'altra maniera se non quella creata dall'oggetto stesso per sé stesso”¹⁸. Tale metodo è stato addirittura definito come un approccio anarchico alle immagini¹⁹ che esclude la necessità di una disciplina propriamente detta, un approccio strettamente pluralista²⁰, che, nel momento in cui si presenta come teoria senza presupposti, denuncia un certo radicamento post-strutturalista della riflessione di Mitchell²¹. Ne risulta una concezione di immagine come entità relazionale, definibile solo in base alle interazioni concrete che questa di volta in volta stabilisce – ora con il discorso, ora con il suo supporto materiale, ora con i particolari media che ne permettono la circolazione, ora con gli interessi politici che essa veicola. In conclusione, Mitchell offre uno specifico metodo (o anti-metodo) di analisi dell'immagine e una conseguente concezione della stessa come esito di un approccio pragmatista, antiessenzialista e addirittura anarchico, non-metodologico e persino anti-metodologico nel suo carattere schiettamente post-strutturalista, teso a un'indagine storica e materialista della rappresentazione visuale.

Su questi presupposti si innesta la ricerca di una nuova scienza dell'immagine, una scienza libera – come si è visto – da condizionamenti ideologici e dalle sterili retoriche che hanno finora circondato la visualità. A tale ricerca Mitchell si dedica da decenni, concentrandone i risultati nei volumi *Iconology*, *Picture Theory*, *What do Pictures Want?* e *Image Science*, nella successione dei quali il lettore si confronta con periodiche rimesse in discussione dei termini di tale progetto.

La volontà di stimolare l'apertura di un nuovo campo di studi appare per la prima volta in *Iconology*, dove si delineano i contorni di una “iconologia critica” o “nuova iconologia”, tesa a studiare il rapporto tra l'immagine e il discorso, allo stesso tempo prendendo in considerazione tutto ciò che la relazione tra il visuale e il verbale implica, ovvero l'insieme delle pratiche sociali, politiche e culturali appartenenti al contesto reale in

¹⁷ K. Purgar, *Iconology as Cultural Symptomatology*, in Purgar K. (a cura di), *W.J.T. Mitchell's Image Theory. Living pictures*, Routledge, Londra 2017, p. 83.

¹⁸ Ivi, p. 96.

¹⁹ J. Elkins, G. Frank, S. Manghani (a cura di), *Farewell to Visual Studies*, Penn State University Press, University Park 2015, p. 50.

²⁰ I. Verstegen, *The Birth of a Discipline. W.J.T. Mitchell and the Chicago School of Visual Studies*, in Purgar K. (a cura di), *W.J.T. Mitchell's Image Theory. Living pictures*, cit., p. 138.

²¹ Ivi, pp. 148-149.

cui l'immagine appare. Nondimeno, in *Picture Theory* tale proponimento sembra in un primo momento essere sconfessato: piuttosto, sembra più consono dedicarsi alla creazione di uno "spazio critico negativo", che dimostri "quanto poco abbiamo capito delle immagini e quanto poco ci possa servire una mera comprensione dell'immagine"²². Così, la possibilità di una teoria dell'immagine viene ben presto congedata in favore di una *rappresentazione* della teoria capace di *mostrare* come le risposte teoriche e sistematiche alla questione delle immagini si rivelino insufficienti, poiché qualsiasi tentativo di fornire una teoria delle immagini non significherebbe altro che cercare di dominare la rappresentazione visuale attraverso un discorso verbale. Dunque, l'antidoto a tale ingerenza risiede in un "esercizio de-disciplinare"²³, descritto come un'"iconologia postmoderna" o un'"iconologia critica"²⁴, che abbandoni ogni disciplina e ogni teoria precostituita per affrontare uno studio generale delle rappresentazioni, basato su delle immagini in grado di spiegare sé stesse, cioè delle *metapicture*. Tale studio è però descritto come "una disciplina che non esiste e che non esisterà mai"²⁵: infatti, proprio in virtù del suo aspetto de-disciplinare, esso impedisce la distinzione delle discipline su cui questo si basa e quindi la definizione di una meta-disciplina che le ricomprenda. A sua volta, *What Do Pictures Want?* riprende i contenuti di *Picture Theory*, riconoscendo innanzitutto come tale volume, tentando di rivivere un'antica impresa interdisciplinare – l'iconologia – al fine di spiegare le *picture* attraverso l'apporto di altre discipline e altre teorie contemporanee, abbia dato il via a una nuova iniziativa chiamata *visual culture*²⁶. Nondimeno, Mitchell non si dimostra soddisfatto di tale risultato: ora la ricerca appare doversi orientare di più sulle immagini stesse come *living images* e di conseguenza sui loro desideri, avviando quella che viene denominata una "idolatria critica" o una "divinazione secolare"²⁷.

All'interno di quest'ultimo volume Mitchell non tarda a sconfessare gli *visual studies*: da una parte, essi sono lodati per aver fornito gli strumenti critici, le "nuove abilità critiche, interpretative e valutative" per il mondo nuovo che si prospetta davanti a noi²⁸; d'altra parte, questi vengono redarguiti per una concezione troppo riduttiva della visione, limitata alla sola socialità. Alla luce di questa e di altre simili affermazioni, Mitchell sembra considerarsi uno spettatore esterno rispetto agli studi visuali, le cui pro-

²² W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, cit., p. 5.

²³ Ivi, p. 7.

²⁴ Ivi, p. 38.

²⁵ Ivi, p.7.

²⁶ Id., *What Do Pictures Want?. The Lives and Loves of Images*, cit., p. 5.

²⁷ Ivi, p. 26.

²⁸ Id., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, cit., pp. 121-122.

spettive in parte si sovrappongono, ma pure non coincidono del tutto. Difatti, gli studi visuali, così come l'impresa perseguita da Mitchell, mirano a isolare il problema della visualità come un problema a sé stante, distinto dal discorso e affrontato a partire dalle risorse di altre discipline; tuttavia, Mitchell non sembra pronto a riconoscere la propria "divinazione secolare" in essi e anzi ammette di non essere ancora in grado di spiegare che cosa siano i *visual studies*, nonostante i dieci anni di insegnamento in un corso dal titolo *Visual culture* all'Università di Chicago²⁹. Pertanto, non si tratta di volerne definire l'essenza, né di tentare una loro impossibile sistematizzazione, piuttosto, non resta che apprezzarne la capacità di "squarciare il velo di familiarità e di auto-evidenza che ammantava l'esperienza del vedere, per trasformarla in un problema, in un mistero da svelare"³⁰.

Insomma, nella progressione della propria trilogia Mitchell sembrerebbe negare la possibilità di fondare una vera e propria teoria dell'immagine, così come appare rifiutare di riconoscere gli esiti della propria riflessione negli studi visuali stessi. Piuttosto, il più recente volume *Image Science* dimostra come la ricerca di una nuova scienza dell'immagine faccia parte di un originale e soprattutto individuale percorso intellettuale. Infatti, in questo testo Mitchell dimostra ormai definitivamente di aver preso distanza da quelle indagini che lui stesso ha contribuito a istituire, invocando la fondazione di una "dolce scienza delle immagini"³¹, cioè uno studio generale dell'immagine la cui multidisciplinarietà investe tanto le materie umanistiche quanto le cosiddette scienze dure. Nella prospettiva di tale *image science* le rappresentazioni visuali figurano come entità formali, materiali e quasi-viventi, interessate tanto da processi fisico-chimici quanto dalle manipolazioni da parte degli uomini, oggetti di studio e allo stesso tempo strumenti di comprensione, in una riflessione al confine tra cultura e natura, linguaggio e percezione. Da questo punto di vista la nuova scienza dell'immagine annunciata da Mitchell sintetizza i capisaldi del suo pensiero, tuttavia concentrandoli attorno a un nuovo progetto, che visibilmente vuole discostarsi dagli esiti – con ogni evidenza giudicati deludenti – dei *visual studies*.

Per concludere, Mitchell tende generalmente a non abbracciare mai del tutto la causa dei *visual studies*, ma anzi a mantenere una certa distanza critica nei loro confronti, distanza che negli anni sembra accentuarsi in maniera crescente. Gli studi visuali ottengono attenzione nella misura in cui permettono un cambiamento di paradigma nella considerazione dell'immagine, ma Mitchell se ne distacca non appena si profila il problema della loro istituzionalizzazione in quanto disciplina. In quest'ottica

²⁹ Ivi, p. 51.

³⁰ Ivi, p. 52.

³¹ Id., *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, cit., p. 220.

Image Science testimonia la volontà di lasciare il campo di indagine del visuale il più possibile aperto a qualsiasi tipo di contributo e allo stesso tempo proteggerlo da una quasi-disciplina o “indisciplina”³² – i *visual studies* – che rischia di oscurare lo studio dell’immagine e della rappresentazione attraverso gli interminabili dibattiti sulla propria legittimità. Le categorie e i concetti formulati da Mitchell – tra cui il *pictorial turn* e la *metapicture* – stabiliscono gli interessi e gli obiettivi che hanno motivato e sostenuto lo sviluppo degli studi visuali: la necessità di un rinnovato punto di vista sulla visualità e sulle immagini, l’attenzione verso quegli aspetti del visuale irriducibili al linguaggio e al contempo verso l’indissolubile legame che congiunge il visuale e il testuale, l’importanza delle circostanze reali che caratterizzano l’apparizione di un’immagine rappresentano i nodi su cui il lavoro teorico di Mitchell e i *visual studies* hanno coinciso e da cui questi ultimi hanno tratto slancio, ma non possono valere come l’origine di un volontario atto di fondazione. D’altronde, il metodo mitchelliano, in quanto anti-metodo, mal si presta a un’applicazione a un preciso campo disciplinare, rifiutando dunque anch’esso qualsiasi tipo di limitazione al proprio procedere anarchico. Di conseguenza, gli studi visuali e Mitchell ci appaiono come due progetti differenti, che per un certo momento hanno percorso due binari paralleli, per poi prendere ben presto direzioni diverse.

In sintesi, se davvero Mitchell ha fondato una disciplina, sarebbe più corretto parlare di una “disciplina della sconfessione”³³. Tale “sconfessione” si estende a vari aspetti dei *visual studies*, che di volta in volta sono apprezzati o rinnegati: la visione come attività culturale ma anche come dimensione non-culturale, i media come “pratiche sociali materiali”³⁴ ma anche come limitati dalla dimensione dell’immediatezza, la necessità di una nuova iconologia ma il rifiuto per qualsiasi delimitazione disciplinare. Insomma, Mitchell manifesta una curiosa insofferenza per qualsiasi costrizione in termini istituzionali, facendo tutto il possibile per lasciare ogni campo di studi che attraversa (*visual studies*, ma anche storia dell’arte, teoria dei media, teoria della letteratura) libero da qualsiasi delimitazione: la sua è una metodologia della sconfessione perfetta, che rinnega continuamente un’idea generalmente accettata dei *visual studies*³⁵, offrendo al lettore un’“epistemologia selvaggia e anarchica”³⁶ e in definitiva delineando i contorni di un progetto che si può includere i *visual studies*, ma che pure da essi non può essere esaurito.

³² Ivi, p. 8.

³³ Versteegen I., *op. cit.*, p. 142.

³⁴ Mitchell W.J.T., *What Do Pictures Want?. The Lives and Loves of Images*, cit., p. 203.

³⁵ Versteegen I., *op. cit.*, p. 138.

³⁶ Elkins J., Frank G., Manghani S. (a cura di), *Farewell to Visual Studies*, cit., p. 75.

Mitchell e i *visual studies*: una filiazione inattesa

Ripercorriamo brevemente il cammino che abbiamo seguito in queste pagine: in un primo momento, abbiamo descritto gli studi visuali come un limbo epistemologico e disciplinare, bloccati in un'*impasse* da cui non paiono potere – o volere – uscire. In particolare, essi sembrano rifiutarsi di rispondere a tre richieste che il mondo intellettuale pone loro: una definizione, un oggetto di studio determinato e un metodo specifico. In questo panorama, la riflessione di W.J.T. Mitchell si rivela fondamentale per due ragioni. In primo luogo, i risultati raggiunti da Mitchell nel corso della sua carriera hanno offerto gli strumenti concettuali fondamentali per la nascita e l'evoluzione di un'impresa volta a studiare la visualità a partire da una prospettiva inedita. In secondo luogo, la stessa opera di Mitchell può essere letta proprio come un contributo critico ai *visual studies*: nonostante alcune oscillazioni e ripensamenti, Mitchell non ha cessato di interrogarsi sull'esistenza degli studi visuali e della cultura visuale, fissandone le direzioni di ricerca, aggiornandone continuamente l'agenda e incoraggiandone una costante e salutare autocritica. Nondimeno, come si è visto nel precedente paragrafo, sebbene l'opera di Mitchell rappresenti una base teorica imprescindibile agli studi visuali, egli si posiziona di fatto al loro esterno, puntando invece l'attenzione né sul nome della disciplina, né sulla sua metodologia, ma sull'immagine stessa in quanto fonte del proprio metodo e in quanto entità vivente da indagare ma soprattutto da interpellare. Di conseguenza, se davvero in Mitchell possiamo riconoscere il padre fondatore degli studi visuali, dovremmo piuttosto ipotizzare che questi ultimi ne rappresentino una sorta di filiazione inattesa.

Alla luce di quanto detto, è chiaro che il lavoro teorico di Mitchell non è sufficiente ad affrancare i *visual studies* dal loro limbo epistemologico. Infatti, lo studioso americano si rifiuta di fornire una definizione specifica di immagine come proprio oggetto di studio, limitandosi invece a una descrizione locale delle rappresentazioni materiali cui si interessa, così come si astiene dall'individuazione di un metodo in senso proprio, che al contrario viene a configurarsi come una negazione stessa della necessità di un metodo³⁷. Parimenti, Mitchell respinge qualsiasi delimitazione disciplinare e pertanto qualsiasi definizione del proprio progetto, cui non è possibile attribuire un nome definitivo né una sistemazione precisa nel quadro di una determinata costellazione di discipline dedite alla visualità. Pertanto, se gli studi visuali hanno fatto finora riferimento al lavoro teorico di Mitchell, è proprio in questo riferimento che dobbiamo riconoscere

³⁷ Cfr. S. Furlani, *L'immagine e la scrittura. Le logiche del vedere tra segno e riflessione*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

la causa di una loro mancata elaborazione di quegli elementi che invece ne avrebbero potuto determinare l'affermazione, elementi che appunto Mitchell ha rifiutato programmaticamente di determinare.

Insomma, gli studi visuali si trovano ora di fronte a un bivio: da una parte, possono scegliere di accettare l'indeterminatezza proposta da Mitchell come una risorsa, rinunciando a qualsiasi ambizione riguardante un proprio riconoscimento in quanto disciplina; dall'altra, si presenta loro la possibilità di dare il via a una benefica riflessione su sé stessi, presupposto di un metaforico svezzamento, il cui punto di partenza deve concentrarsi su un maturo ripensamento della propria relazione con Mitchell, ovvero su una comprensione, su una reinterpretazione e infine su un superamento di quelle condizioni poste da Mitchell che pure hanno rappresentato fino a questo momento un freno a una loro ulteriore evoluzione.

D'altra parte, in questa sede sarà opportuno ricordare che Mitchell non rappresenta l'unico nome autorevole degli studi visuali, né la sua opera fonda un campo di ricerca dal nulla: infatti, come Purgar sottolinea, i *visual studies* sembrano rispondere a spinte e necessità che hanno le proprie radici a partire dal panorama culturale, intellettuale e filosofico che si delinea a partire dagli anni Settanta e che tende a un confronto sempre più serrato tra testualità e visualità, letteratura e storia dell'arte, così come a un dialogo sempre più attivo tra i diversi campi del sapere³⁸. Di più, molti teorici appaiono ora essersi attivati in vista di una maggiore definizione dei *visual studies*, del loro oggetto di studio e del loro metodo, cosicché si intravede ora la speranza di una loro normalizzazione. In questo modo, finalmente potranno acquisire la credibilità che un progetto di tale portata merita, nonostante le notevoli difficoltà che lo caratterizzano.

Quanto a Mitchell, tutto lascerebbe pensare che l'autore americano preferisca il ruolo di eroe solitario dell'interdisciplinarietà, che si abbandona a

una fantasia che capiterebbe solamente a un americano cresciuto negli ampi spazi aperti del deserto dell'Ovest e il cui approccio alle discipline e alle frontiere tra i campi sono sempre stati riassunti nella vecchia ballata cowboy *Non mi rinchiudere [Don't Fence Me In]*.³⁹

³⁸ Purgar K., *Iconology as Cultural Symptomatology*, in Purgar K. (a cura di), *W.J.T. Mitchell's Image Theory. Living pictures*, cit., p. 87.

³⁹ Mitchell W.J.T., *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, cit., p. 11 (traduzione mia).

W.J.T. Mitchell e la nascita dei *visual studies*

Il presente articolo esplora la relazione che lega gli studi visuali a W.J.T. Mitchell. In particolare, ci si chiederà in che misura Mitchell abbia contribuito allo sviluppo degli studi visuali e in che modo tale contributo abbia impedito un riconoscimento unanime degli studi visuali come disciplina a tutti gli effetti. Si sosterrà che la riflessione di Mitchell ha certamente determinato i problemi e gli approcci che contraddistinguono i *visual studies*, ma pure si discosta da tale campo di studi, precludendone infine una definizione e delimitazione disciplinare. In questo senso, se gli studi visuali mirano a un maggiore riconoscimento, si rivela necessaria una riconsiderazione e una rielaborazione del proprio legame con Mitchell.

PAROLE CHIAVE: Mitchell, immagine, iconologia, *visual studies*, metodologia visuale

W.J.T. Mitchell and the Birth of Visual Studies

This article explores the relationship between visual studies and W.J.T. Mitchell. In particular, we will examine how Mitchell contributed to the development of visual studies and how this contribution prevented visual studies from being recognised as a discipline in all respects. It will be argued that Mitchell's reflection has certainly established the problems and approaches characterizing visual studies, but he distances himself from this field of study, finally precluding the possibility of their definition and their disciplinary limitation. Therefore, if visual studies really aim at a full acknowledgement, they need to reconsider and to elaborate their own bond to Mitchell.

KEYWORDS: Mitchell, image, iconology, visual studies, visual methodology