

# DI ALCUNI PRODROMI ED EFFETTI DEL PICTORIAL TURN

Leonardo V. Distaso

Università di Napoli Federico II

29/30 ottobre 2018

**Visual Culture** (*cultura visuale, visuelle Kultur, culture visuelle*). Con le radici nei **Cultural Studies** frutto del **Cultural Turn**. (Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, 1983).

*Bildwissenschaft e Kunstwissenschaft* – Gottfried Boehm, *La svolta iconica (ikonische Wendung)*, 1994-2004.

**Thomas W.J. Mitchell**

Gaylord Donnelley Distinguished Service Professor, Dept. of English & Literature, Dept. of Art History, Dept. of Visual Arts; Division of the Humanities, University of Chicago; The Chicago School of Media Theory, Direttore di *Critical Inquiry*.

*Pictorial Turn*: pubblicato una prima volta in “Artforum”, 30, 1992, e poi in *Picture Theory* nel 1994. (Gli altri testi importanti di Mitchell sono *Iconology* (1986); *What Do Pictures Want?* (2005); *Image Science* (2015)).

1. Come spiega lo stesso Mitchell il *pictorial turn* non fa riferimento a un ritorno alle teorie della rappresentazione basate sulla *mimesi* o sulla *corrispondenza*, né a una rinnovata *metafisica della presenza* dell'immagine pittorica: «esso è piuttosto una riscoperta postlinguistica e postsemiotica dell'immagine come interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività. È, insomma, la consapevolezza del fatto che *l'essere spettatore [spectatorship]* (il guardare – *the look*, lo sguardo – *the gaze*, il colpo d'occhio – *the glance*, così come le pratiche di osservazione, di sorveglianza e di piacere visivo), può essere una questione altrettanto profonda delle varie forme di *lettura* (decifrazione, decodificazione, interpretazione, ecc.), e che l'esperienza visiva, o l'*alfabetizzazione visuale – visual literacy* – potrebbe non essere completamente interpretabile sul modello della testualità.»<sup>1</sup> Mitchell aggiunge che il fattore più importante del *pictorial turn* è la consapevolezza che il problema della rappresentazione visiva nel

---

<sup>1</sup> W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn*, in *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, trad. it a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 84-85 (*Picture Theory*, engl. p. 16).

presente «preme senza darci scampo e con una forza senza precedenti, a ogni livello della cultura: dalle più sofisticate speculazioni filosofiche alle più volgari produzioni dei mass media.»<sup>2</sup> Ciò fa capire in quali termini Mitchell avanzi l'idea dell'ineludibilità di una *global critique of visual culture* che oltrepassi il modello interpretativo del *linguistic turn*, e della conseguente *testolatria* che dissolve le pratiche culturali e la comprensione dei prodotti culturali nell'ambito di fenomeni testuali e verbali, per affermare una specificità non testuale delle immagini.

Va detto che Mitchell non considera l'attuale *pictorial turn* un evento unico nella storia: «Si tratta di un tropo o di una figura del pensiero – egli scrive – che torna a presentarsi più volte nella storia della cultura, di norma in momenti in cui è entrata in scena una nuova tecnologia di riproduzione o una qualche serie di immagini associata a nuovi movimenti sociali, politici o estetici.»<sup>3</sup> Semmai lo specifico dell'attuale *pictorial turn* consiste nel fatto che le tematiche relative all'immagine visivo-verbale siano emerse con urgenza in molti campi di riflessione che vanno dalla politica alla cultura di massa, dall'estetica alla psicologia individuale e sociale, alle scienze cognitive.

Ma Mitchell non si ferma qui: in *Picture Theory* (1994) – ribadito nel più recente *Image Science* (2015) – propone la distinzione convenzionale tra ciò che intende **a)** per **image/text** (come rottura problematica all'interno della rappresentazione e una lotta tra due fronti: quello iconologico e quello letterario); **b)** per **imagetext** (come combinazione composita di diverse forme di narrazione tra immagine e testo); e **c)** per **image-text** (come divisione formale tra visivo e verbale, narrazione e descrizione).<sup>4</sup> Grazie a questa distinzione Mitchell è in grado di sviluppare un'idea di *picture* (immagine su supporto) che non si chiuda nella pura visibilità senza eccedere nella deriva ermeneutica, che non si irrigidisca in una contrapposizione tra immagine e testo, né in una loro reciproca liquidazione, ma avanzi in una comprensione *beyond comparison* e in una concezione delle arti e dei media come ambiti *compositi* (sia immagine e sia testo) che «combinano differenti codici, convenzioni discorsive, canali, modi sensoriali e cognitivi.»<sup>5</sup>

Fin dal 1986, anno di pubblicazione di *Iconology* (quindi prima del *pictorial turn*), il modello per questa *comprensione al di là del confronto* Mitchell lo ha sostenuto proponendo una corretta teoria delle immagini (*theory of imagery*,

---

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> W.J.T. Mitchell, *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale e estetica dei media* (2015), trad. it. di F. Cavaletti, Johan & Levi, Milano 2018, p. 26.

<sup>4</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago 1994, p. 89 sgg; *Scienza delle immagini*, cit., pp. 49-58.

<sup>5</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, cit., p. 95.

iconologia) in grado di andare oltre il contrasto tra posizione iconoclasta e posizione iconofila, superando non tanto la nozione di *dominio* delle immagini quanto quella di *paura* di esse, che ha attraversato l'intera storia del pensiero europeo, sentitosi reiteratamente minacciato da forma astratte (e presunte) di potere dell'immagine.<sup>6</sup>

Tuttavia il punto nodale della questione pare risiedere nella riflessione intorno al divario traumatico presente nell'accezione di *image/text*, poiché la distinzione tra visivo e verbale denota, da un lato, uno specifico canale sensoriale (vista vs udito), dall'altro, uno specifico registro semiotico (segni e simboli). Ma questi due canali, secondo Mitchell, non si trovano in radicale opposizione l'uno all'altro: essi si costituiscono in una relazione complementare/supplementare che genera un terzo elemento quale *apparizione di qualcosa che non è né testo né immagine*, e che può essere il suono, può essere il gesto, o l'indice così come lo intende Peirce, il *melos* aristotelico o la musica intesa da Barthes in triade con l'immagine e il testo, tutti elementi che appaiono come *presenze di un'assenza* (come l'ente rappresentato, il *motivo*, secondo la definizione di Panofsky, come indizio della *picture* che, lo ricordo, innesca il meccanismo del *riconoscimento*), presenze che vanno a costituire l'idea di *immaginetesto* come principio di pensiero, percezione e significazione nel punto di confluenza tra semiotica, teoria dei segni, estetica e teoria dei sensi<sup>7</sup>.

2. È anche per questo che Mitchell non assegna più alle arti il monopolio delle immagini culturalmente significative all'interno della *cornice ideologica* che colora l'ambito delle relazioni tra immagine e testo, muovendo nello stesso tempo una critica all'iconologia di matrice panofkyana che egli giudica totalmente assorbita dal *logos* e dal discorso retorico-letterario<sup>8</sup>. Con ciò egli promuove un terreno di confronto che metta in luce una nuova e diversa *alfabetizzazione* dello spazio della visione e del riconoscimento, ossia dello sfondo che permette alle figure di apparire e alla figurazione di manifestarsi come *compimento dell'apparenza* (il termine è mio e si riferisce a ciò che Mitchell chiama "la scena del crimine").<sup>9</sup>

Qui, riprendendo ancora il serrato confronto con l'iconologia di Panofsky – in particolare l'analisi della **prospettiva** come oggetto storico-teorico riguardante l'idea moderna di storia modellata sulla stessa idea della prospettiva<sup>10</sup>, e con il concetto di **ideologia** (dal Marx dell'*Ideologia tedesca*,

---

<sup>6</sup> W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986, pp. 157-159.

<sup>7</sup> W.J.T. Mitchell, *Scienza delle immagini*, cit., pp. 50-57.

<sup>8</sup> W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 99.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 100-102.

<sup>10</sup> Ivi, p. 104.

1846, fino all'Althusser di *Ideologia e apparati ideologici di stato*, 1964)<sup>11</sup> – Mitchell le definisce come iper-icone o scene del crimine, come campi di forza in grado di produrre immagini, idee e rappresentazioni allo stesso modo di una *camera oscura* – la metafora è di Marx ed Engels – nella quale gli uomini reali e i loro rapporti appaiono capovolti.

Ricordo qui che il passo dell'*Ideologia tedesca* in cui si fa riferimento all'ideologia come camera oscura si trova nella pagina in cui Marx e Engels indicano come la *produzione delle idee*, delle rappresentazioni e della coscienza, così come la *produzione spirituale* che si manifesta nel linguaggio della politica, delle leggi, della morale, della religione e della metafisica, sono direttamente intrecciate «all'attività materiale e alle relazioni materiali degli uomini», alla vita reale. Ovvero, sono gli uomini reali e operanti i produttori delle loro rappresentazioni e idee; essi sono anche il risultato del processo reale della loro vita che, a sua volta, permette di spiegare «lo sviluppo dei riflessi e degli echi ideologici di questo processo di vita.»<sup>12</sup>

3. È in seno a questo iniziale presupposto materialistico, per cui lo sviluppo della produzione materiale e delle relazioni materiali degli uomini trasformano contestualmente la realtà e il pensiero, e i prodotti del pensiero, che Mitchell elabora l'esigenza di studiare le pratiche materiali che sovrintendono agli aspetti sociali del visuale. Se ha senso la collocazione mitchelliana della *visual culture* sotto i presupposti storico-materialistici qui accennati, si comprende per quale motivo egli non opponga gli studi di cultura visuale a quelli di storia dell'arte (né in parte agli studi letterari), dopo aver svuotato di senso ogni ambito di monopolio dell'immagine, ma li inquadri entrambi in un più ampio panorama di studi culturali entro cui il *pictorial turn* si presenta come un determinato (ma non unico) momento storico in cui emerge con urgenza una più pregnante *visual literacy* una volta per tutte non iconoclasta.

Muovendo, dunque, da un antiessenzialismo disciplinare e non ontologico, Mitchell ci ricorda sì che l'**Estetica** è nata come disciplina del XVIII secolo, la **storia dell'arte** nel XIX e i *visual studies* nel XX secolo, ma che questi ultimi non solo non trasformano la storia dell'arte in storia delle immagini, ma men che meno operano una liquidazione dell'arte all'interno di un regime scopico di esclusività delle facoltà ottiche.

Nel saggio esplicativo del 2002, *Showing Seeing (Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale)*<sup>13</sup>, Mitchell elenca una serie di tesi atte a mostrare quale sia

---

<sup>11</sup> L. Althusser, *Freud et Lacan*, Gallimard, Paris 1964.

<sup>12</sup> K. Marx, F. Engels, *L'ideologia tedesca*, trad. it di F. Codino, Editori Riuniti, Roma 1958, p. 13.

<sup>13</sup> W.J.T. Mitchell, *Mostrare il vedere*, in *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., pp. 41-65.

la sua idea di cultura visuale. Ciò che qui vorrei sottolineare sono gli argomenti relativi al *rapporto tra arte e cultura visuale* nei punti in cui Mitchell dichiara che **a)** la cultura visuale incoraggia la riflessione sulle differenze tra arte e non-arte, che **b)** la storia dell'arte viene a essere il punto di convergenza di iconologia, *visual culture* e *media studies* e, infine, che **c)** la cultura visuale non è soltanto la *costruzione sociale della sfera del visibile*, ma ancor più *la costruzione visuale della sfera sociale*<sup>14</sup>.

Il discorso di Mitchell si basa sulla distinzione terminologica (possibile in lingua inglese) tra **image** (immagine in quanto tale) e **picture** (immagine su supporto mediale). Una *image* è un'entità immateriale che viene alla luce solo attraverso un supporto materiale, ma che è in grado di trascendere i media per trasferirsi da un medium all'altro, senza per questo costituire un mondo ideale trascendente di immagini (Platone). Una *picture* è propriamente la *image* per come appare su un supporto materiale, in un luogo e in un tempo specifico, è una cosa, un oggetto materiale.<sup>15</sup> Questa distinzione è importante per costruire sia **a)** una *global critique of visual culture* nei termini di una storia culturale delle immagini (*pictures*); sia **b)** per comprendere la vitalità insita nelle immagini che consente loro di avere una qualche autonomia rispetto al loro manifestarsi materialmente (*metapictures*); sia **c)** per indicare che non esistono media visivi in quanto tali, ma che tutti i media sono misti (*mixed media*) e comprendono l'intera gamma di estensioni di natura tecnica atte a costituire una "seconda natura" che coinvolge interamente gli individui e le società, una "seconda natura" costituita da media che sono un connubio di elementi sensoriali e semiotici, combinazioni di suono e vista, testo e immagine<sup>16</sup>.

Diciamolo in altro modo. Il fatto che una *image* possa trasmigrare da un medium all'altro incarnandosi in una *picture* fa di quella *image* una *metapicture*, cioè un'entità immateriale intesa come organismo guidato da desideri, appetiti, bisogni, esigenze e mancanze<sup>17</sup>. Naturalmente non si tratta di animismo feticistico, come si affretta a spiegare Mitchell, ma di avere la consapevolezza che la questione della *conoscenza delle immagini* implica la consapevolezza che *anch'esse custodiscano una loro conoscenza* che cerchiamo di interrogare nella speranza che ci dicano qualcosa, che sia una fotografia, un'opera d'arte o altro ancora. *Le immagini ci interpellano e, per rispondere a esse, Mitchell sposta la domanda da che cosa significano e cosa fanno le immagini*

---

<sup>14</sup> Tesi ribadita, tra l'altro, più recentemente in *Scienza delle immagini*, cit., pp. 21 e 26.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 28-29.

<sup>16</sup> Ivi, p. 23. Vd. Soprattutto il cap. *Non esistono media visivi*, pp. 131-141.

<sup>17</sup> Ivi, p. 78.

a *che cosa vogliono* le immagini (*what do pictures want?*): dal potere delle immagini al desiderio di poterle invitare a parlare e dirci cosa vogliono<sup>18</sup>.

Attraverso questa dialettica di potere e desiderio Mitchell mira a depotenziare la retorica del potere delle immagini (l'idolatria, la costruzione della spettatorialità, l'effetto-Medusa esercitato dalla signoria della *picture*, la seduzione pittorica operata dall'opera d'arte, ecc.) per valutare da un'altra prospettiva teorica – da qui l'esigenza di una nuova *visual literacy* – quale sia il ruolo effettivo che esse hanno e per affermare, di conseguenza, un rapporto con l'immagine che non si instauri in termini di subalternità e di debolezza, tali da scatenare gli effetti iconoclastici. È in questo senso che Mitchell introduce il concetto di *desiderio dell'immagine* (genitivo soggettivo) in grado di dislocare l'interpretazione dell'oggetto-immagine come ente dotato di una spiritualità disincarnata e come intermediario sociale privilegiato della visualità umana, portatore di valori eterogenei o artisticamente edificanti. Conseguenza di ciò è la non coincidenza tra la posizione dell'artista e quella dell'osservatore, così come l'apertura di uno iato tra l'analisi del messaggio che le immagini comunicano e l'effetto che esse producono, una non coincidenza che va superata attraverso una *scienza delle immagini* considerata sia come *scienza storica* «che si occupi della circolazione spaziale e temporale delle immagini, con le loro migrazioni da un luogo all'altro e da un'epoca all'altra», sia come *scienza cognitiva*, cioè «uno studio empirico delle condizioni della percezione umana, dei centri di riconoscimento di pattern, della formazione delle immagini e delle trasformazioni che avvengono nel cervello e nella mente.»<sup>19</sup>

4. La domanda sul desiderio delle immagini – cosa vogliono davvero le immagini? – implica tra l'altro, per Mitchell, «un'idea di visualità appropriata alla loro ontologia»; tuttavia si tratterebbe di un'ontologia debole, quasi fenomenologica, forse più propriamente *un'ontologia storico-sociale*, se è vero che – come scrive Mitchell: «Il più fecondo mutamento, reso possibile dalla ricerca di un concetto appropriato di cultura visuale, consiste nell'aver messo in rilievo gli aspetti sociali del visuale, il processo quotidiano del guardare gli altri ed essere guardati. Questo complesso ambito di reciprocità visuale – continua – non è un mero effetto collaterale della realtà sociale, ma un suo fattore attivamente costitutivo.»<sup>20</sup>

Ora, se è vero che le preoccupazioni di Mitchell sono rivolte non solo a) all'analisi della *costruzione sociale della sfera del visibile*, ma ancor di più b) alla

---

<sup>18</sup> W.J.T. Mitchell, *Che cosa vogliono davvero le immagini?*, in *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 112.

<sup>19</sup> Ivi, p. 122; *Scienza delle immagini*, cit., pp. 36-37.

<sup>20</sup> Ivi, p. 123.

comprensione della *costruzione visuale della sfera sociale* in vista di una *scienza delle immagini che si istituisca beyond comparison tra visual studies e storia dell'arte*; c) dato che il *pictorial turn* è considerato un tropo che torna a presentarsi più volte nella storia della cultura all'interno di una *cornice ideologica* che costituisce lo spazio delle relazioni tra immagine, testo e società, e che d) nelle rare citazioni che Mitchell dedica ad Adorno – ne parla perlopiù citandolo insieme a Horkheimer in riferimento al tema dell'industria culturale nella *Dialettica dell'illuminismo*<sup>21</sup> – non si fa alcun riferimento al tema adorniano del rapporto tra arte moderna e società contemporanea, vorrei proporre alcuni spunti di riflessione sul tema della costruzione visuale della sfera sociale per avviarmi alla conclusione.

Ciò che vorrei richiamare alla discussione è il tema adorniano della *disartizzazione dell'arte* presente nella *Teoria estetica*. Nelle pagine iniziali dedicate al rapporto arte/società/estetica, Adorno ci dice che «è diventato un'ovvietà il fatto che nulla di quello che concerne l'arte sia più ovvio.»<sup>22</sup> L'autonomia che essa aveva raggiunto sostenuta dall'ideale di umanità, «dopo essersi sbarazzata della propria funzione culturale», è venuta meno insieme al fallito risarcimento di una funzione sociale da attribuirle. Di fronte all'incertezza se sia ancora possibile un'arte in generale e agli sforzi compiuti per emanciparla completamente dalla sfera sociale per renderla *pura*, Adorno smaschera l'ambiguità insita in questa apparente emancipazione. Il conciliante lucre dell'arte borghese non è che la parodia del *concetto enfatico di arte* che la coscienza reificata ha, per un verso, condannato alla redenzione insita nello spettacolo consolatorio della domenica<sup>23</sup>, dall'altro ha istigato il rancore mosso dalla *spiritualizzazione dell'arte* che a riattualizzato un feticcio dell'autonomia estetica poiché ha preteso di liberare le opere d'arte dagli scopi esteriori, occultando il suo momento empirico della produzione per ricondurla sotto la logica del dominio<sup>24</sup>. (Tema che a Adorno era chiaro fin dalla fine degli anni trenta quando, sulla scia del saggio 1936 *Egoismo e movimento di libertà* di Horkheimer, aveva su questa base analizzato l'opera di Wagner<sup>25</sup>).

Un'arte divenuta incerta ha fatto così dell'autonomia un principio consolatorio poiché, rinunciando all'empirico e al momento della produzione del meramente esistente, è venuta in soccorso di questi reificando il

---

<sup>21</sup> M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it di R. Solmi, Einaudi, Torino 1966.

<sup>22</sup> Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it a cura di G. Matteucci e F. Desideri, Einaudi, Torino 2009 p. 3.

<sup>23</sup> Ivi, p. 4.

<sup>24</sup> Ivi, p. 26.

<sup>25</sup> M. Horkheimer, *Egoismo e movimento di libertà*, in *Teoria critica, II, 1932-1941*, trad. it. di G. Backhaus, Einaudi, Torino, 1974, pp. 3-81; Th. W. Adorno, *Wagner*, trad. it. di M. Bortolotto, Einaudi, Torino 1981.

patrimonio culturale ereditato dal fallimento della cultura (Auschwitz): in questo modo lo ha acquisito nella forma del godimento estetico, dell'evasione e dell'ideologia della disumanità<sup>26</sup>.

Poiché l'arte «ha il proprio concetto nella costellazione di momenti che muta storicamente»,<sup>27</sup> la sua genesi non può essere sussunta ontologicamente sotto un motivo supremo, ma «si può chiarire solo facendo riferimento alla sua legge di movimento»: l'essere-divenuta dell'arte si determina solo in rapporto a ciò che essa non è<sup>28</sup>. L'estetica dialettico-materialistica di Adorno, nel pensare che il divenuto può essere vero, salva lo *specificamente artistico* come suo *altro*, ossia come *contenuto* che si pone in relazione dialettica con l'assetto sociale basato sulla divisione del lavoro e, nello stesso tempo, stabilisce che questo altro – *l'altro dell'arte* – sia necessariamente vincolante per determinare l'essere-per-sé dell'arte stessa: «L'arte è per sé e non lo è, perde la sua autonomia in assenza di ciò che le è eterogeneo.»<sup>29</sup>

Questo fondamentale *carattere ancipite* dell'arte, in quanto autonoma e in quanto fatto sociale, va a mettere in questione proprio quell'ideale essere-per-sé che l'arte borghese pretende da se stessa: ogni opera, scrive Adorno, vuole quell'identità con se stessa *sublimando* la realtà empirica secondo il principio dell'autoconservazione. Ma nel citare Schönberg che ricorda come «si dipinge un'immagine, non quel che raffigura»<sup>30</sup>, Adorno sottolinea come l'esigenza dell'opera d'arte di avere una sua propria identità estetica, separandosi dalla realtà empirica vigente (il non-identico dell'opera) per andarle in soccorso, costituisca quello stesso *processo di sublimazione* che la fa diventare *un essere alla seconda potenza dotato di una propria vita sui generis*.

Le opere d'arte, in quanto artefatti frutto della produzione umana, sono *fatti sociali* che contribuiscono a costruire la sfera sociale entro la quale si manifestano come esseri alla seconda potenza. Enti-artefatti che «sono viventi in quanto parlano – scrive Adorno, *vogliono e desiderano*, direbbe Mitchell – parlano in virtù della comunicazione di tutto ciò che è singolo al loro interno. [Ed] entrano perciò in contrasto con la frammentarietà del meramente essente.»<sup>31</sup> È per questo che le opere comunicano con la stessa empiria che revocano, anche se è da essa che traggono il proprio contenuto. Esse *si oppongono* all'empiria tramite il momento della forma – poiché rendono manifesti nel momento immanente della loro forma gli irrisolti antagonismi della realtà – e si presentano *in antitesi rispetto al vigente* e alla falsa

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 22.

<sup>27</sup> Ivi, p. 5.

<sup>28</sup> Ivi, p. 6.

<sup>29</sup> Ivi, p. 11.

<sup>30</sup> Ivi, p. 8.

<sup>31</sup> Ibid.



promessa di consolazione; ma *parlano e comunicano*, all'interno della legge di movimento dell'arte, per liquidare l'enfasi dell'autoconservazione spiritualizzante e per ricavare dalla caduta nella propria obsolescenza la forza di opporsi alla reificazione dell'industria culturale, divisa equamente tra arte pura e intrattenimento<sup>32</sup>.

5. Che la convinzione che i *visual studies* non siano la semplice alternativa storica alla perdita ovvietà dell'arte, né si beino della sua disartizzazione, non risiede nel carattere enfatico dell'arte pura entrata, dopo la sua obsolescenza storica causata dai mezzi di riproducibilità tecnica, sotto il dominio dell'autoconservazione borghese; né risiede nel modello dell'arte di svago e di intrattenimento che ha accompagnato come un'ombra l'arte autonoma assunto su di sé i caratteri della redenzione domenicale. Piuttosto il dialogo possibile tra estetica e *visual studies* è possibile proprio sulla base del carattere da sempre ancipite dell'arte che, pur attraversando un Novecento nel quale le sue ovvietà sono venute meno, ha conservato quel carattere critico-problematico, oppositivo e materiale, in grado di *ascoltare ciò che le immagini, artistiche e non, hanno da dirci e rimettersi in cammino per comprendere ciò che esse hanno voluto e vogliono*. Ciò che Walter Benjamin intendeva quando ha scritto: «Uno dei compiti principali dell'arte è stato da sempre quello di generare esigenze che al momento attuale non è ancora in grado di soddisfare», è possibile perché l'arte, così come le altre manifestazioni umane, continua a generare domande ed effetti che un successivo livello tecnico e una nuova forma d'arte possono soddisfare, così come spesso «impercettibili modificazioni sociali tendono a modificare la ricezione in un modo che torna poi a vantaggio soltanto della nuova forma d'arte.»<sup>33</sup>. Una nuova forma d'arte che attraverso i suoi mezzi tecnici *costruisce socialmente una nuova sfera del visibile*, ma che è in grado di fornire anche una nuova *costruzione visuale della sfera sociale*.

---

<sup>32</sup> M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 143.

<sup>33</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), in *Opere complete*, VI, 1934-1937, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2004, pp. 297-298.