

la rivista di **en**gramma  
ottobre **2017**

**150**

# Zum Bild, das Wort |

La Rivista di Engramma  
**150**

La Rivista di  
Engramma

**150**

ottobre 2017

# Zum Bild, das Wort

# I

a cura della Redazione di Engramma



edizioni**engramma**

DIRETTORE  
monica centanni

REDAZIONE  
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO  
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

*this is a peer-reviewed journal*

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)

ISBN carta 978-88-94840-28-5

ISBN pdf 978-88-94840-26-1

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort  
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | La leggenda del re morto  
SARA AGNOLETTO
- 33 | La figura della città nuova. Il Piano per Tokyo 1960 Tange Lab  
ALDO AYMONINO
- 41 | *Re-enactment* e altre storie  
CRISTINA BALDACCI
- 49 | Las obras de arte como *bildnerisches Denken* (Visual Thought)  
KOSME DE BARAÑANO
- 71 | Fate questo in memoria di me  
GIUSEPPE BARBIERI
- 83 | Chiari e scuri del rebus  
STEFANO BARTEZZAGHI
- 91 | Immagini di Auguste nei luoghi di culto domestici  
MADDALENA BASSANI
- 107 | *Horologium Sancti Marci Venetiarum*  
ELISA BASTIANELLO
- 125 | Tra-scritture antiche  
ANNA BELTRAMETTI
- 135 | *Nāmārūpa*, नामरूप. Nome è Forma  
GUGLIELMO BILANCIONI

- 147 | Tre Meduse di Arnold Böcklin  
MARCO BIRAGHI
- 155 | Heidegger e Sofocle: una metafisica dell'apparenza  
ALBERTO GIOVANNI BIUSO
- 163 | Ut architectura poësis  
RENATO BOCCHI
- 185 | Estrarre parole dalle immagini nell'era digitale: alcune osservazioni  
sull'Ocr storico  
FEDERICO BOSCHETTI
- 193 | D'Annunzio ad Arezzo  
LORENZO BRACCESI
- 197 | Peter Behrens e l'America  
GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO
- 213 | Esistono tanti Pantheon  
ALESSANDRO CANEVARI
- 235 | *Maiorum imagines*  
GUIDO CAPPELLI
- 245 | Da Dioniso a Socrate  
ANDREA CAPRA
- 261 | Teste tagliate e santi cefalofori tra Cristianesimo e Islam  
FRANCO CARDINI
- 269 | Immagine come documento?  
OLIVIA SARA CARLI
- 287 | Winged Eye: the Dark Side of Device  
ALBERTO GIORGIO CASSANI
- 313 | Le parole e le immagini/Le parole e le cose  
PAOLO CASTELLI
- 333 | Immagini e parole, invisibile e indicibile  
MARIA LUISA CATONI
- 347 | *Fulgor ille*  
MONICA CENTANNI
- 357 | La parola e l'immagine della 'materia'  
GIOVANNI CERRI

- 363 | Parola e immagine nel SATOR: sinergie dinamiche\*  
GIOACHINO CHIARINI
- 369 | Dal *Grigio di Blu* a un blu molto grigio  
LUCA CIANCABILLA
- 377 | Il cane sulla soglia  
MARIA GRAZIA CIANI
- 387 | Zettelkasten. Aby Warburg und Ikonologie  
CLAUDIA CIERI VIA
- 409 | *Zwischenraum/Denkraum*: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)\*  
VICTORIA CIRLOT
- 433 | La curiosità di Carlo Magno  
SILVIA DE LAUDE
- 459 | L'occhio stanco  
FERNANDA DE MAIO
- 469 | Ancora sulla fortuna delle gemme Grimani  
MARCELLA DE PAOLI
- 489 | "In obscurum coni... acumen"  
AGOSTINO DE ROSA
- 529 | Le message des papillons  
GEORGES DIDI-HUBERMANN
- 541 | ... o è dell'assoluto o non è  
MASSIMO DONÀ
- 557 | DA1A1  
VALERIO ELETTI
- 571 | Tradizioni, immagini, identità  
ALBERTO FERLENGA
- 577 | Tempo del teatrino  
KURT W. FORSTER
- 585 | Salti e scatti  
SUSANNE FRANCO
- 605 | Allusioni, ellissi, dettagli  
MASSIMO FUSILLO

- 611 | Mappe logiche  
PAOLO GARBOLINO
- 625 | Edgar Wind su Aby Warburg: un esercizio ermeneutico  
MAURIZIO GHELARDI
- 637 | Un caso di narrazione spaziale  
ANNA GHIRALDINI
- 651 | “Farla finita con la fine”  
MAURIZIO GUERRI

# Fate questo in memoria di me

Antichi codici e nuove tecnologie

Giuseppe Barbieri



Mostra *Grisha Bruskin - Alefbet*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia (2015): la parete interattiva con i Visualtelling (courtesy camerAnebbia, Milano).

L'obiettivo di questo mio contributo è soprattutto quello di segnalare come le “nuove tecnologie” (le ICT, Information and Communication Technologies) possano risultare, qualora rigorosamente impiegate in ambito storico-artistico o in quello, più generale, del Cultural Heritage, una via d'uscita (e intanto di sviluppo) dal/del dibattito che negli ultimi lustri ha provato a interrogare l'intima natura delle immagini, la logica di un codice, sensibilmente diverso da quello verbale, le strategie di comprensione del significato dei segni. Per tentare di raggiungerlo userò strumenti provenienti da ambiti diversi per tipologia e per epoca, confortato dal fatto che il problema è antico, secolare se non millenario, e che non esistono margini certi e condivisi di soluzione.

Una premessa doverosa. Ho sempre considerato positivamente – sin dall’inizio del mio percorso di ricerca, quasi quarant’anni fa – il fatto di riuscire a pensare una cosa già pensata (a mia insaputa, per lo meno fino alla mia agnizione) da qualche più autorevole predecessore. Tutti i nostri percorsi ricalcano, almeno per un tratto, le orme di altri passi. Questo è tanto più vero quando ci si sente parte di un dibattito tuttora in corso. Riflettere su una questione che coinvolge estesamente altri esponenti di una stessa disciplina significa appartenere a una comunità scientifica, e da alcuni lustri il confronto sull’intima natura e sulla logica stessa delle immagini risulta particolarmente fitto. Mi riferisco – pur considerando in tutta la loro importanza i più lontani esperimenti di Francis Haskell, di Michael Baxandall e di Svetlana Alpers negli anni Sessanta e Settanta del XX sec. (v. e.g., Baxandall 1972; Albers 1983; ed è noto quanto entrambi gli studiosi debbano al magistero di Francis Haskell), al contesto successivo, quello inizialmente prefigurato nel 1983 da Hans Belting con il suo saggio *Das Ende der Kunstgeschichte?*

La revisione auspicata allora dallo studioso tedesco promosse, tra altre importanti ricadute, un atteggiamento, progressivamente maturato, nei confronti delle interazioni tra opera e spettatore-fruitori. Questo cambio di prospettiva si è sviluppato inizialmente negli USA e si è tradotto dapprima nella cosiddetta “teoria della risposta” (e del coinvolgente “potere delle immagini”) di David Freedberg; in seguito nella riflessione sulla *spectatorship*, centrale al bel volume di Shearman del 1992: entrambi questi testi sono risultati a loro volta un’efficace base teorica per lo sviluppo dei *Visual Studies* (Freedberg 1989; Shearman 1992); infine negli importanti interventi di Tom Mitchell (Mitchell 1992; Mitchell 1994; Mitchell 1996; Mitchell 2002a; Mitchell 2002b; particolarmente pertinente al proposito di questa circostanza è inoltre Mitchell 2005). Ci sono stati paralleli altrettanto rilevanti in ambito europeo, da Gottfried Boehm a Mieke Bal (Boehm 1994; Boehm 2004; Bal 1996), dall’antropologia delle immagini di Hans Belting alle incarnazioni di Georges Didi-Huberman (Belting 2002; Didi-Huberman 1985; Didi-Huberman 2006), dalle immagini che ci guardano di Horst Bredekamp, ma prima di lui di Heidegger e di Lacan, alle diverse storie dello sguardo, che ormai affiancano massicciamente quelle dell’arte (Bredekamp 2010; Stoichita 2015).

Quasi tutti gli studiosi che ho ricordato si sono interrogati in modo esigente sulle relazioni tra immagini e testi, su logiche visive che non debbono coincidere esclusivamente con quelle dell’analisi testuale, sulla profonda natura e identità delle immagini, sulle dinamiche cognitive che attiva-

mo, implicitamente o esplicitamente, in presenza di una *picture*, che per Mitchell è la concretizzazione di una più virtuale *image*. Un secondo dato che credo valga la pena di sottolineare sta nel fatto che gli strumenti che vengono proposti da questo recente orizzonte “iconologico” (al senso di Boehm) sono applicabili indifferentemente alle opere antiche e a quelle del nostro tempo: si è insomma ricomposta negli ultimi lustri, in qualche modo, quella frattura che riteneva che l’arte contemporanea potesse essere compresa e valutata solo con appositi e specifici criteri. Le differenziazioni epocali precedenti – legate a prevalenti considerazioni di carattere stilistico, e in definitiva all’impossibilità wölffliniana di poter esprimere ogni cosa in qualunque tempo – lasciano ormai lo spazio a dinamiche costanti di percezione, coinvolgimento e giudizio.

Complice anche un nuovo insegnamento che ho deciso di tenere dallo scorso anno, negli ultimi mesi (ma in realtà da quando, dieci anni fa, ho iniziato ad applicare le ICT alle strategie di fruizione dell’opera d’arte), mi sono interrogato su quelle che considero le due dinamiche prevalenti dell’opera d’arte, la simbolicità e la narratività (visiva). Mentre pensavo al mio intervento per il centocinquantesimo numero di “Engramma”, quest’ultima mi si è configurata alla mente come una sorta di ‘pietrificazione’ di un racconto, a differenza di quanto accade in quella letteraria che impiega il codice verbale (con qualche cosa in più, che dirò alla fine, perché altrimenti è la scoperta dell’acqua calda). Poche settimane fa, nel corso di una piacevole cena di lavoro a Mosca, sono stato informato che Jurij M. Lotman era arrivato molto prima – proprio quando io cominciavo la mia attività di studioso – a un esito analogo, e che lo aveva espresso in maniera assai più convincente (come del resto ho potuto constatare altre volte). Il saggio cui mi riferisco è del 1979, e sin dal titolo, che promette una pluralità di intriganti applicazioni – *La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)* suona importante e altresì in larga misura anticipatore del dibattito metodologico cui ho accennato in esordio (Lotman [1979] 1989; a p. 97, in nota, la complessa vicenda bibliografica dell’intervento; sulla scarsa attenzione della storia dell’arte per il sistema semiotico e culturologico di Lotman rimando al mio Barbieri 2015a). Ecco il passo, per me folgorante, che ha contribuito a chiarire i miei sommariamente confusi pensieri:

Momento fondamentale per individuare la “condizione pittorica” è la segmentazione del flusso di tempo in cui il dato oggetto rientra nella sua esistenza reale. Alla continuità e al procedere ininterrotto del flusso temporale in cui è immerso l’oggetto della raffigurazione, si oppone il momento

estrapolato e fermato della raffigurazione. Spesso lo strumento psicologico per realizzare questa commutazione è la percezione preliminare della vita come teatro. Imitando la continuità dinamica della realtà, il teatro nello stesso tempo la divide in parti, in scene, estrapolando così dal flusso continuo della realtà unità intere e discrete. Al suo interno tale unità è concepita come immanentemente chiusa e ha la tendenza a durare nel tempo. Non sono casuali termini come “scena”, “quadro”, “atto”, estesi in eguale misura al campo del teatro e della pittura (Lotman [1979] 1989, 105).

È quasi inutile sottolineare – a proposito del mio accenno al fatto che i percorsi di indagine ricalcano continuamente quelli di chi ci precede – come queste considerazioni riecheggino in qualche misura, ma chissà quanto consapevolmente, la riflessione sulla rivoluzione “teatrale” greca che muta il volto dell’arte più antica, che Ernst E. Gombrich colloca al cap. 4 di *Art and Illusion* (Gombrich [1959] 2002, 117-143), in particolare in merito a una narratività che rende disponibile una nuova percezione dello spazio e degli effetti visivi indotti nello spettatore (trasformato così in “testimone oculare”). La ‘pietrificazione’ del racconto cui avevo pensato – e che riprenderò per le conseguenze che essa determina sulla fruizione dell’opera – ha certo un senso nel suo saper fermare in un’immagine la fluidità dello scorrere del tempo, ma conserva al proprio interno l’illusione di un movimento che si fa anche coinvolgimento. È quanto annota Leon Battista Alberti nel suo *De pictura* (§ 41, ma potremmo ulteriormente riavvolgere il nastro):

Poi moverà l’istoria l’animo quando gli uomini ivi dipinti porgeranno suo proprio movimento d’animo [...]. Piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianci con chi si duole.

Aggiungendo: “Ma questi movimenti d’animo si conoscono dai movimenti del corpo”: un’espressione pressoché ricalcata secoli dopo da Aby Warburg, con particolare chiarezza nell’introduzione a *Mnemosyne* del 1929, quando solennemente afferma l’importanza di uno stile che coincide con la “rappresentazione della vita in movimento” (Warburg [1929] 2016), una strategia in cui proprio l’arte antica aveva mostrato di eccellere.

Non è evidentemente questa la sede in cui ripercorrere, neppure sommariamente, una storia dell’*Einfühlung* – da Vischer a Wölfflin, da Woringer al Berenson di *Aesthetics, ethics and history in the arts of visual representation* (Berenson 1948), alle ricognizioni warburghiane sulle *Pathosformeln* (un ottimo viatico al tema è in Settis 2012) – a molto più recenti considerazioni di Bredekamp, come quando fissa:

La problematica dell'atto iconico [...] nell'individuare la forza che consente all'immagine di balzare, mediante una fruizione visiva o tattile, da uno stato di latenza all'efficacia esteriore nell'ambito della percezione, del pensiero e del comportamento. In tal senso, l'efficacia dell'atto iconico va intesa sul piano percettivo, del pensiero e del comportamento come qualcosa che scaturisce sia dalla forza dell'immagine stessa che dalla reazione interattiva di colui che guarda, tocca, ascolta... (Bredekamp 2015, 36).

Mi limito a constatare i costanti e fittissimi intrecci che si possono rintracciare, in questa complessiva vicenda, tra sfondi cognitivi, teorie della *spectatorship*, approcci alla cosiddetta "logica delle immagini" che, per esempio grazie agli studi di Mitchell, hanno contribuito a limitare l'impatto di indagini troppo recisamente iconologiche. Così lo studioso:

Una cosa che certamente noterebbe un'iconologia critica è la resistenza che l'icona oppone al logos. In effetti, secondo il cliché del postmodernismo, viviamo in un'epoca dell'assimilazione del linguaggio a immagini e 'simulacri', un corridoio semiotico di specchi. Se l'iconologia tradizionale reprimeva l'immagine, l'iconologia postmoderna reprime il linguaggio. Non si tratta tanto di una 'storia' quanto di una narrazione centrale inclusa nella grammatica stessa dell' 'iconologia' in quanto concetto fratturato, una sutura di immagine e testo. L'una deve precedere l'altro, dominarlo, opporgli resistenza, sostituirlo. L'alterità di immagine e testo non è tanto una questione di analogia strutturale, come se le immagini si scoprissero per caso in quanto 'altro' dei testi (Mitchell [1992] 2008, 38).

Inoltre, come ho detto in esordio, vorrei ribadire che questo dibattito, che coinvolge da circa quarant'anni la più attenta storiografia interessata ai segni artistici e che si è ulteriormente dilatato con l'irrompere dei *Visual Studies*, non mostra una prospettiva consolidata e condivisa di soluzione. Non pretendo di trovarla e di indicarla qui, ma almeno di fornire, se possibile, un nuovo punto di vista, costituito da osservazioni, me ne rendo conto, non perfettamente ordinate.

Ho ricavato il titolo del mio intervento da un celebre versetto del Vangelo di Luca (22, 19):

Poi prese del pane e, dopo aver reso grazie, lo spezzò e lo diede loro dicendo: – Questo è il mio corpo che è dato per voi; fate questo in memoria di me.

Non ho le competenze sufficienti per affermare che questa espressione, che diventa rapidamente centrale nel messaggio cristiano, sia all'origi-



Mostra *Grisha Bruskin - Alefbet*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia (2015) (courtesy camerAnebbia, Milano).

ne, a partire da una realtà culturale aniconica come quella ebraica, di una prospettiva di ammissibilità delle immagini, di un avallo concettuale dell'arte occidentale post-classica. Di certo le parole di Gesù rimarcano una necessaria, auspicata ripetibilità di gesti, e implicitamente – anche per l'enfasi gestuale che accompagna quelle parole – quella di immagini memorative (o mnemiche, come direbbe Warburg): come per esempio le icone, di dichiarata origine acheropita, ma replicabili; ovvero, gradualmente, le narrazioni visive di episodi di una storia della salvezza che è sì annunciata e percepita come conclusa, nella Resurrezione, e che tuttavia richiede, nel “tempo della Chiesa” che è al centro del Vangelo di Luca, continue iterazioni, secondo un andamento spiraliforme che – lo rimarca più volte Paul Ricoeur in *Temps et récit* – assomiglia da vicino al circolo ermeneutico (sul punto v. anche Frye [1982] 1986). Anche l'immagine – non solo il repertorio che emerge dal cristianesimo – sperimenta, rispetto al racconto, una temporalità ossessionata dall'evidenza più che dalla fine, e ciò innesca senza dubbio un differente approccio cognitivo alla realtà e all'esperienza personale e culturale.

Nel saggio di Jurij Lotman da cui sono partito – soprattutto all'inizio – il problema della replicabilità è declinato, sia pur con qualche scoria involontaria sulla natura mimetica della pratica artistica, nei termini stimolanti di 'duplicazione':

Il legame tra il fenomeno dell'arte e la duplicazione della realtà è stato più volte notato dall'estetica [...]. La possibilità della duplicazione è la premessa ontologica per la trasformazione del mondo degli oggetti in mondo di segni: l'immagine riflessa della cosa è sottratta ai rapporti pratici (di spazio, di contesto, di fine e altri) a essa connaturati, e perciò può facilmente essere inclusa nei rapporti modellizzanti della coscienza umana (Lotman [1979] 1989, 97).

L'approccio diventa tuttavia a mio avviso ancora più interessante quando Lotman inizia a considerare le potenzialità di una "duplicazione della duplicazione", che accentua la convenzionalità segnica di un'immagine, la immette quasi naturalmente in un processo di analisi semiotica, la riconfigura nel sistema di relazioni con ciò che viene prodotto dal codice verbale (Lotman [1979] 1989, 98-ss). È da qui che prende le mosse l'analisi che conduce poi alla definizione di "retorica iconica", che è in sostanza l'esito di una polistratificazione di codici, dato che i "testi retorici [risultano] tutti casi di conflitto contrappuntistico di lingue semiotiche differenti nell'ambito di una struttura unitaria". Si tratta di una sintesi ingenerosa, ma confido possa almeno servire per sviluppare in un'altra direzione il discorso.

Le tecnologie digitali hanno moltiplicato esponenzialmente le nostre capacità di "duplicazione della duplicazione". Qualche volta penso a quello che avrebbe potuto essere il progetto Mnemosyne con le disponibilità di strumenti di archiviazione e di confronto di cui attualmente disponiamo. Oggi abbiamo la possibilità non solo di fissare la genealogia di una *Pathosformel*, ma di restituire in modo assai più articolato un ambito più generale di "memoria non genetica", che è pressappoco il termine che Lotman impiega per definire il contesto culturale. Così Silvia Burini:

Quando si parla di cultura si intende, secondo Lotman, l'insieme dell'informazione non genetica, la memoria non ereditaria dell'umanità, che acquisisce contenuto conservando e accumulando informazioni. La lotta per la memoria è imprescindibile dalla storia intellettuale dell'umanità, tant'è vero che la distruzione di una cultura passa soprattutto attraverso la distruzione della memoria, l'annientamento dei testi che la costituiscono. E quindi per far sì che una porzione di realtà diventi patrimonio della memoria collettiva è necessario che essa venga tradotta in un'informazione codificata: questo è il compito della cultura, il cui lavoro fondamentale consiste nell'organizzare strutturalmente il mondo che circonda l'uomo (Burini 2017, 9-10).

Possiamo cercare di restituire la “memoria non genetica” impiegando in maniera sistematica quelle che Aldo G. Gargani chiamava nei nostri incontri le “immagini influenti” – la tradizione visiva con cui ogni generazione può e deve fare i conti. Quando parlavo all’inizio di ‘pietrificazione’ di un racconto, implicitamente intendevo che ogni racconto di questo genere ha un suo pregresso visivo, l’orizzonte culturale in cui un artista cresce e con cui si misura, e che come storici dell’arte siamo in grado, almeno in una certa misura, di restituire filologicamente: echi, risonanze, segni preparatori, pentimenti, paralleli, immagini di un più vasto contesto culturale. Se affidiamo questo repertorio alle ICT, se animiamo queste immagini, costruiamo e otteniamo quello che ho proposto di chiamare, in occasione della mostra di Kandinskij di quest’anno al Mudec, *Visualtelling*, ossia:

[...] un’espressione con occorrenze piuttosto scarse sul web e pressoché nessuna coincidente con il significato che io vi attribuisco. Si tratta infatti di una sorta di Storytelling realizzato esclusivamente per e con accostamenti di immagini (e solo talvolta di suoni), appositamente carati per aumentare da un lato la coscienza informata del visitatore nel momento stesso in cui, dall’altro, si fa crescere il suo coinvolgimento in un’esperienza di fruizione interattiva (Barbieri 2017, 116).



Mostra Kandinskij. *Il cavaliere errante. In viaggio verso l'astrazione*, Milano, MudeC (2017): fasi di preparazione dei Visualtelling (courtesy camerAnebbia, Milano).

Le esperienze sin qui compiute – prima (anche se mi mancava il nome della cosa...) e dopo la mostra del fondatore dell’Astrattismo – sono piuttosto incoraggianti. Non è tuttavia solo un esercizio filologico, che può prevedere una conclusione, più o meno complicata da conseguire: non diversamente da quanto faceva Warburg noi interroghiamo quelle “immagini influenti” a partire da un futuro, il nostro presente, in un flusso temporale che non si arresta con noi e che prosegue, che è la garanzia della continua, inevitabile fruizione dell’opera d’arte (in questo senso cfr. l’*Excursus* contro la definizione di “influenza”, che compare al secondo capitolo di Baxandall [1985] 2000).

Questo tipo di approccio – e siamo ancora agli inizi – ci può condurre davvero a considerare con uno sguardo meno letterario (e razionale) l’intima natura delle immagini, a percepirne la logica postulata ma non chiarita dagli studi di Mitchell, a comprendere i nostri rapporti con le immagini, che sono poi il cuore della teoria del fatto iconico di Bredekamp. Concludo indicando semplicemente due possibili esempi di applicazione di quanto sono venuto un po’ farraginosamente ragionando. Il primo è quello che scaturisce dalla pagina che Giorgio Vasari dedica all’intervento di Giorgione al Fondaco dei Tedeschi:

Giorgione non pensò se non a farvi figure a sua fantasia, per mostrar l’arte; che nel vero non si ritrova storia, che abbino ordine o che rappresentino i fatti di nessuna persona segnalata, o antica o moderna, et io per me non l’ho mai intese, né anche per dimanda, che si sia fatta, ho trovato chi l’intenda, perché dove è una donna, dove è un uomo in varie attitudini, chi ha una testa di liono appresso, altra con un Angelo, a guisa di Cupido, né si giudica quel che si sia....

Nel passo vasariano compaiono il racconto, la ‘pietrificazione’, le difficoltà di comprensione in base a una logica che non è quella del fatto visivo. Spero di poterci lavorare presto. Il secondo coincide invece con un lungo saggio di due anni fa, sui giardini delle ville venete e sugli elementi plastici che li punteggiano (cfr. Barbieri 2015b), considerati come frammenti, quasi mai rigidamente connessi ma sempre e in modo stimolante contigui, di un lungo, affascinante racconto visivo.



Mostra Grisha Bruskin - *Icone sovietiche*, Vicenza, Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari (2017-2018): un fermo immagine dei nove Visualtelling (courtesy camerAnebbia, Milano).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Alpers 1983

S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.

Bal 1996

M. Bal, *Reading Art?*, in G. Pollock (ed by), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, London 1996, 24-41.

Barbieri 2015a

G. Barbieri, *Pinze e cacciaviti nel dibattito storico-artistico del secondo Novecento*, in *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti. Studi in onore di Giuseppe Barbieri*, Atti del convegno internazionale di studi (Università Ca' Foscari 26-28 settembre 2013), a cura di M. Bertelé, A. Bianco, A. Cavallaro, Crocetta del Montello (TV) 2015, 53-61.

Barbieri 2015b

G. Barbieri, *Garden Storytelling. Il Giardino della Villa Veneta come Racconto*, in Id., *I giardini delle ville venete. Un nuovo sguardo*, Crocetta del Montello (TV) 2015.

Barbieri 2017

G. Barbieri, *Visualtelling. Kandinskij e il multimediale nell'arte*, in *Kandinskij. Il cavaliere errante. In viaggio verso l'astrazione*, catalogo della mostra a cura di S. Burini e A. Masoero, Milano 2017.

Baxandall 1972

M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972.

Baxandall [1985] 2000

M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, [ed or.1985], tr.it. di E. Castelnuovo, Torino 2000.

- Belting 2002  
H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Paderborn 2002.
- Berenson 1948  
B. Berenson, *Aesthetics, ethics and history in the arts of visual representation*, New York 1948.
- Boehm 1994  
G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in G. Boehm (hrsg von), *Was ist ein Bild?*, München, 1994, 11-38.
- Boehm 1994  
G. Boehm, *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in C. Maar, H. Burda (hrsg von), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Das neue Buch zur Vorlesungreihe*, Köln 2004, 28-43.
- Bredenkamp 2010  
H. Bredenkamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.
- Bredenkamp 2015  
H. Bredenkamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* [ed. or. 2010], tr. it. a cura di F. Vercellone, Milano 2015.
- Burini 2017  
S. Burini, "Ecologia" della cultura: le Conversazioni di Jurij Lotman, in *Jurij Michailovič Lotman, Conversazioni sulla cultura russa*, a cura di S. Burini, Milano 2017.
- Didi-Huberman 1985  
G. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris 1985.
- Didi-Huberman 2009  
G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1, Paris 2009.
- Freedberg 1989  
D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.
- Frye [1982] 1986  
N. Frye, *Il grande codice: la Bibbia e la letteratura*, [ed. or. 1982], tr.it. Torino 1986.
- Gombrich [1959] 2002  
E. E. Gombrich, *Arte e illusione* [ed. or. *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, 1959] tr.it. Milano 2002, 117-143.
- Lotman [1979] 1989  
J. M. Lotman, *La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)*, [ed. or. *Teatral'nyj jazyk i živopis' (K probleme ikoničeskoj ritoriki)*, 1979], ora in J. M. Lotman, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Moretti&Vitali, 1989, 97-112.
- Mitchell [1992] 2008  
W.J.T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, "Artforum", 30 (1992), 89-94; ora in W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, tr.it. a cura di M. Cometa, Palermo 2008.
- Mitchell 1994  
W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.
- Mitchell 1996  
W. J. T. Mitchell, *What do Pictures 'Really' Want?*, "October", 77 (1996), 71-82.

Mitchell 2002a

W. J. T. Mitchell, *Showing Seeing*, "Journal of Visual Culture", 1.2 (2002), 165-181.

Mitchell 2002b

W. J. T. Mitchell, *The Surplus Value of Images*, "Mosaic", 35.3 (2002), 1-24.

Mitchell 2005

W. J. T. Mitchell, *The Unspeakable and the Unimaginable. Word and Image in a Time of Terror*, "English Literary History", 72 (2005), 291-308.

Settis 2012

S. Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre-ottobre 2012).

Shearman 1992

J. K.G. Shearman, *Only Connect--: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.

Stoichita 2015

V. I. Stoichita, *L'effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Vanves 2015.

Warburg [1929] 2016

A. Warburg, *Introduzione a Mnemosyne*, a cura di M. Ghelardi, nuova edizione critica e traduzione, "La Rivista di Engramma" 138 (settembre/ottobre 2016).

## ENGLISH ABSTRACT

Today, Information and Communication Technologies provide the tools to better understand the meaning of visual arts, to restore the original context of a sign, but also to help us better understand the logic of a code that is significantly different from the verbal code. They have to be employed with a rigorous approach derived from the history of art. At its origin, this discipline has claimed its own scientific accuracy, while losing several necessary empirical components in the spectator's reception of the visual sign. To some extent, such components have been restored only in recent decades, with the theories of response, spectatorship, interaction, gaze, and with Visual Studies. Today, this process has not yet been fully clarified. I intend to investigate it starting from the theory of Yuri Lotman's Iconic Rhetoric, and from a series of field experiments, which have revealed the relevance of a specific visual narrative for which I propose the name "Visualtelling".



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav  
Venezia • gennaio 2020

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

**150 • Zum Bild das Wort I**

**con saggi di**

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra