

## NOTE SULLA INTERDISCIPLINARITÀ E TRANSDISCIPLINARITÀ DELLE IMMAGINI

Alessandro Luigini

Libera Università di Bolzano, Facoltà di Scienze della Formazione, Alessandro.Luigini@unibz.it

### Keywords

image; imagery; imagination; visual studies

### Svestimento

Georges Didi-Huberman nel suo *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte* (2016, ed. orig. 1990) afferma che per accostarsi alle immagini è necessario porre uno spazio tra il nostro sapere antecedente, categorizzato e caratterizzato da Saperi differenti, e il momento in cui lo sguardo, il nostro sguardo frutto delle nostre esperienze, si pone sull'immagine. Questo istante conoscitivo Didi-Huberman lo espone nuovamente in una sua recente intervista: "L'apparizione di un'immagine, a prescindere dalla sua "potenza" e dalla sua efficacia, ci "investe" quindi ci sveste. [...] essere davanti all'immagine significa allo stesso tempo rimettere sapere in discussione per rimetterlo in gioco. Non bisogna avere paura di non sapere più (nel momento in cui l'immagine ci spoglia delle nostre certezze), né di sapere di più (nel momento in cui si deve comprendere lo svestimento stesso, comprenderlo in qualcosa di più vasto che concerne la dimensione antropologica, storica o politica delle immagini)" (Eco, Augé, Didi-Huberman 2015, p. 56).

La sostanza intangibile dell'immagine è l'infrastruttura ottimale per l'immaginazione, intesa come costruzione di immagini-sintesi di *eidōs* ed *eidolōn* (Cassirer, 2009, ed. orig. 1923) che si realizza prevalentemente nella "messa in immagine", per chiudere il trittico di termini che identificano la nascente rivista.

D'altro canto, il processo di percezione che rende tangibile il portato significativo dell'immagine, è sottolineato dalla sostanziale equivalenza – cioè equiparazione di valore – dell'atto del vedere e dell'atto di immaginare che ci propone Merleau-Ponty (2003) distaccandosi dallo statuto cartesiano della distinzione tra la Conoscenza e il Mondo. Il primato ontologico della percezione in Merleau-Ponty ci porta a riscoprire come il mondo, nel nostro intento un mondo fatto di immagi-

ni, sia indissolubilmente correlato al nostro corpo: "Noi siamo al mondo in virtù del nostro corpo, in quanto percepiamo il mondo con il nostro corpo. Ma riprendendo così contatto con il corpo e con il mondo, ritroveremo anche noi stessi, giacché, se si percepisce con il proprio corpo, il corpo è un io naturale e come il soggetto della percezione." (Merleau-Ponty, 2003, p. 239). La visione complessiva di Merleau-Ponty si distacca anche dalla visione sostanzialmente negativa dell'immaginario di Sartre (1948), del quale, invece, ci pare significativa ai nostri fini l'enunciazione della *illusione di immanenza*, come riconoscimento del carattere trascendentale delle immagini e della esperienza di esse: Sartre, facendo propria la teoria husserliana dell'intenzionalità, ci propone una visione in cui l'immagine non è una cosa ma un atto di *coscienza*. E per quanto queste posizioni siano due distinte declinazioni della fenomenologia di Husserl, ci pare possano concorre, insieme allo *svestimento* di Didi-Huberman, a identificare la centralità di quell'istante in cui l'immagine si pone di fronte al nostro sguardo.

### Molteplicità

La natura del rapporto tra immagine, "messa in immagine" e immaginazione può essere profondamente mutevole, perché mutevole – spesso ambigua – è la natura dell'immagine, anche, alla luce delle note del paragrafo precedente, per la mutevolezza dello sguardo di chi le osserva e le studia. Allora, come già sostenuto in precedenza (Luigini, 2017), ci sono immagini che "mettono in immagine" l'immaginazione del loro autore (opere d'arte o disegno di progetto) e immagini che tentano di risalirne alle intenzioni originarie (disegno conoscitivo - *survey drawing*); immagini profondamente radicate in uno spazio reale (mappe geografiche e immagini di città) e immagini agite in uno spazio necessariamente immaginato (*virtual & augmented reality*, città utopiche o spazi piranesiani); immagini che alterano intenzionalmente la realtà percepita (manipolazioni fotografiche) e immagini che derivano dall'inganno o dall'alterazione degli schemi percettivi (rappresentazioni anamorfiche e fenomeni dispercettivi); immagini che costruiscono percorsi narrativi (*visual storytelling*, *visual journalism*) e immagini educative, capaci di formare il sapere, il saper fare e il saper essere (iconografia e iconologia didattica); immagini che potenziano l'esperienza narrativa del bambino (illustrazione per l'infanzia) e

immagini esperienziali in cui trovano sintesi tempo e spazio (disegno infantile); immagini che stimolano l'immaginazione dell'osservatore (*visual design*) e immagini interattive che supportano l'immaginazione del pianificatore (elaborazione e visualizzazione di dati su scala territoriale). Così Arte, Architettura, Comunicazione visiva, Educazione, Psicologia, ma anche tutte quelle discipline che dalla significazione delle immagini traggono sostanziali possibilità per il loro sviluppo, si trovano in questo spazio di ricerca comune dove metodologie ed epistemologie differenti trovano complemento reciproco. Eppure, la convinzione che accomuna buona parte della comunità scientifica è che l'ambito di studi in cui convergono molti degli approcci fin qui introdotti – e molti altri – sia il campo dei *visual studies* nelle diverse accezioni disponibili in aree geografico-culturali differenti. Prima di tutto perché nei *visual studies* si tende a porre al centro dell'analisi ogni tipo di immagine che risulti parte integrante di un processo culturale ampiamente al di là del campo dell'arte (Elkins, 2001) ma anche perché considerare le immagini come artefatti culturali dignifica porre l'attenzione al contesto in cui hanno origine le immagini stesse, alla condizione originaria in cui sono state prodotte, al loro presupposto originario, alle intenzioni del loro autore, e ai significati e ai contenuti che sono stati riconosciuti da chi si è posto dinanzi a quelle immagini (Pinotti, Somaini, 2016, p. 38). Questo approccio è più ampio e, quindi, più facilmente declinabile nei diversi campi di studio che necessitano di una impostazione epistemologica eteronoma per lo studio delle immagini.

## Genesi

Pinotti e Somaini (2016) collocano le origini della cultura visuale nel lavoro del critico Béla Balázs e dell'artista László Moholy-Nagy, entrambi ungheresi ma attivi in area germanofona: nelle loro riflessioni, basate sulle locuzioni di *visuelle Kultur*, *optische Kultur* e *Schaukultur*, è possibile rintracciare la descrizione del paradigma introdotto dall'uso dei mezzi fotografici e cinematografici che ha determinato un profondo cambiamento nel rapporto tra l'immagine e la realtà. Inoltre, la produzione di immagini in movimento attraverso la *maschine* che, secondo il regista Jean Epstein, ripensa la realtà in funzione delle sue possibilità tecniche, la sua propria *intelligence*, interviene sull'im-

maginazione e sulla memoria (Pasquali, 2002). Ma è nell'invenzione della stampa che Béla Balázs colloca l'avvio del processo di trasformazione da quello che chiama *spirito visibile allo spirito leggibile* (Pinotti, Somaini, 2016, p. 4), ossia quel passaggio dall'immagine alla parola che la tecnica cinematografica ha poi riacquisito con la produzione e diffusione a grande scala del ritorno all'immagine nella dimensione visuale.

Sulla cultura della visione László Moholy-Nagy, intorno agli anni Venti del Novecento introdurrà il tema della luce attraverso la quale configurare la materia degli oggetti nello spazio, dando vita a nuove culture e a nuove forme di espressione; l'artista ungherese confidava nell'influenza che cinema e fotografia potevano avere nella trasformazione culturale della visione associata all'esperienza umana. Così la sovrapposizione di più immagini, schermi curvi e proiezioni di luce, avrebbero portato alla codifica di una forma di educazione visuale per lo schema percettivo individuale per come sarebbe stato modificato dal mezzo tecnologico.

Quello che per Moholy-Nagy rappresentava la luce dal punto di vista artistico nell'atto della visione, per Jean Epstein era invece costituito dal cinema, dalla macchina in azione che interviene nella registrazione del movimento e nella conseguente restituzione di immagini dinamiche cambiando profondamente la percezione della realtà in evoluzione nel tempo. La caratteristica di fluidità e di variabilità dell'immagine-spazio nel tempo, attraverso il dispositivo cinematografico, definì un'ulteriore sintassi formale, quella delle emozioni visive; infatti, Epstein si riferirà ad un pensiero visivo, "una conoscenza rapida, concreta, plastica, che si acquisisce direttamente attraverso lo sguardo" (Pinotti, Somaini, 2016, p. 11).

Quegli anni eroici hanno visto lo sviluppo di numerosi studi sul mondo delle immagini, iniziando di fatto uno spostamento da una visione del tutto arte-centrica a una visione più ampia che maturerà solo molto dopo: in questo senso è possibile considerare anche la perdita dell'*aura* enunciata da Benjamin (1966, ed orig. 1935) come una attestazione dell'ineluttabilità del processo di allontanamento dell'attenzione degli studiosi dall'opera d'arte in favore delle immagini che arte non sono. Processo che si realizzerà pienamente solo mezzo secolo più tardi.

## Bild, bilder/bildung, einbildung

Se quello appena descritto è l'origine della cultura visuale per come oggi la consideriamo, c'è da sottolineare ancora una volta come il novero degli studi contemporanei che si occupano di immagini è molto più ampio. Sempre Pinotti e Somaini delincono una linea di sviluppo che dagli studi di Husserl e Fink porta ai già citati Sartre o Merleau-Ponty, in una variegata declinazione degli studi fenomenologici, così come, a seguire, nel campo dell'ermeneutica, della semiotica, della psicologia e delle neuroscienze, o delle teorie analitiche della *depiction*. L'insieme di questi campi disciplinari sembra essere un elenco di discipline che, probabilmente prima e più approfonditamente di altre, hanno proposto una riflessione sistematica sulla triade ontologia-epistemologia-metodologia più strutturata rispetto ad altri ambiti disciplinari. Ambiti che pure hanno fatto dello studio delle immagini una ragione non secondaria: è così per le *graphic science*, in cui sono attivi, tra gli altri, graphic designer e architetti, ma anche per i pedagogisti – come altri studiosi hanno ampiamente raccontato in altri contributi a questo volume – o per tutte quelle discipline che in qualche modo, in qualunque modo, sono interessate a ciò che le immagini possono dirci (pensiamo alla interpretazione di ciò che è invisibile tramite il visibile in archeologia, in filologia, nelle scienze cognitive, etc.), alla trasformazione di un concetto in immagine (pensiamo alla matematica, dalla versione a colori di Euclide edita da Byrne alle *proof-without-words*, e alla fisica, la cui didattica ad esempio è notevolmente potenziata da una metaforizzazione per immagini) o ad ogni altra modalità di “scrittura” o “lettura” di una immagine. Questo atteggiamento inclusivo comporta non poche difficoltà e alcuni rischi.

Le difficoltà principali sono rintracciabili nella translitterazione di concetti e argomenti da una disciplina all'altra quando questi assumono significati differenti in base al contesto – il solo termine “rappresentazione” ne è un chiaro esempio – alle volte ben più profonde di semplici “sfumature” terminologiche, nella differenza epistemologica tra le discipline che spesso porta alla formulazione di interrogativi differenti di fronte a problemi comuni, o nella carenza di letteratura intrinsecamente interdisciplinare. Mentre i rischi risiedono principalmente nella dispersione e nel meticcio culturale. Dispersione, perché le com-

petenze da acquisire per muoversi nel dominio delle immagini sono molte e di natura differente (percettologiche, psicologiche, estetiche, tecniche, etc.), mentre il meticcio culturale, che qui acquisisce una accezione negativa, è tale quando si perde il controllo di un solido apparato epistemologico e metodologico, necessario per produrre ricerche scientifiche condivisibili con la comunità scientifica.

Eppure, i vantaggi della ricerca interdisciplinare, in particolare attorno al tema delle immagini, sembrano essere più convincenti del timore di incorrere nelle difficoltà sopra esposte: prima di tutto per il carattere dell'oggetto di studio, come già detto, intrinsecamente inter- e trans-disciplinare, non può che essere esaltato dall'incontro di studi di diversa natura, ma in seconda battuta anche l'apertura di innovativi filoni di ricerca ci pare più probabile se accompagnata da una intensa interazione tra punti di vista differenti.

Un esempio di eccellenza nel campo della ricerca interdisciplinare è il *Bild-Wissen-Gestaltung*, il laboratorio della università Humbolt di Berlino fondato da Horst Bredekamp, nella cui presentazione si legge:

*“Complex problems cannot be solved within the boundaries of a single academic discipline. They require the knowledge and skills of researchers from different fields of knowledge: representatives from more than 40 different disciplines were involved in the research of fundamental design processes in the sciences at the Interdisciplinary Laboratory “Image Knowledge Gestaltung” at Humboldt-Universität zu Berlin from 2012–2018”.*

Del resto, che molti studi interdisciplinari sulle immagini nascano in area germanofona non è un caso, perché come spiega lo stesso Bredekamp in un suo fortunato saggio:

*“Because the meaning of the German word Bild includes image, picture, figure and illustration, the term Bildwissenschaft has no equivalence in the English language. It seems as if this linguistic difference is deepening an ongoing distinction between English- and German-speaking art history.”* (Bredekamp, 2003, p.418).

Analogamente a questa visione verticale del termine *bild*, pare suggestivo il progressivo contenersi in senso orizzontale, quasi come delle scatole cinesi, dei termini *bild*, *bildung* e *einbildung*, che rimandano probabilmente alla successione concettuale che dalla “figura” – *bild* – passa per il “dare forma” – *bildung* – e risale fino al “pensare una nuova forma/figura” – *einbildung* –. Una

triade, riferita al contesto in cui queste brevi note sono state maturate – *die Fakultät für Bildungswissenschaft der Freien Universität Bozen* – che si propone come parallela alla triade che denota questa nuova rivista, che in un processo di successivo approfondimento vuole indagare il mondo delle immagini, della messa in immagine e della immaginazione. In tedesco *bild, bilder und einbildung*.

---

#### **Note**

**1** Interessanti a tal proposito, tra gli altri, gli studi condotti dal centro di ricerca *Sichtbarkeit und Sichtbarmachung* (Visibilità e visualizzazione) dell'Universität di Potsdam, o dal centro di studio IKKM (*Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie*).