

**Hans Belting**



**Per una iconologia dello sguardo**

2022

**Hans Belting**

## **Per una iconologia dello sguardo**

1. Gli sguardi sono complici delle immagini. Questa complicità **travalica** (*passa; překračuje*) la distinzione categoriale che **sostanzia** (*opodstatňuje*) i rispettivi discorsi<sup>1</sup>. È difficile individuare dove finisce lo sguardo e inizia l'immagine. Certo le immagini sono sempre destinate a uno spettatore, ma spesso invitano lo sguardo a un gioco (o a una competizione) in cui lo attraggono, lo respingono o lo confondono. Meglio, i nostri sguardi producono autonomamente immagini del mondo, immagini che noi conserviamo per classificarle poi ad un secondo sguardo. Eppure su schermi, fotografie e dipinti – dunque su dispositivi mediali – troviamo concorrenti in forma di immagini che noi non abbiamo prodotto e di cui ci dobbiamo appropriare affinché anche per noi si trasformino in immagini. Qui il nostro sguardo si ritrova – da ogni punto di vista – in “società”, cioè impegnato come sguardo del singolo in un'esperienza collettiva. Se accettiamo queste immagini, esse ci appaiono come se vedessimo con i nostri occhi ciò che ci mostrano. Se le respingiamo, ci appaiono invece come quinte che alterano il nostro mondo. È pure possibile che immagini di questo tipo si lascino catturare dal nostro sguardo e ciò facendo – come nel caso precedente – esibiscano il fatto stesso di lasciarsi catturare dal nostro sguardo che se ne appropria dispoticamente.

La tesi che le immagini rappresentino il nostro sguardo viene contraddetta dal fatto che gli sguardi sono irrappresentabili e indecidibili. **Naturalmente esse possono rappresentare lo sguardo solo indirettamente o implicitamente lanciandogli un'esca o approntandogli una trappola.** (*Natürlich können sie den Blick nur indirekt oder implizit darstellen, indem sie einen Köder werfen oder eine Falle dafür stellen.*) Così però ne fanno un oggetto del proprio desiderio visivo. Certo, ci sono nelle immagini anche sguardi rappresentati, che però appartengono sempre a soggetti altri con cui scambiamo sguardi o che evitiamo. Per converso le immagini attraggono i nostri sguardi quando li stimolano col desiderio. Stimoli che sono polisemici. Si può trattare di cose che esercitano su di noi un fascino particolare, ma che possono anche apparire come **lacune** (*mezery*) in un'immagine, cose nelle quali il nostro sguardo vuole vedere molto di più di quello che effettivamente può vedere e **così facendo finisce per scorgere se stesso** (*a při tom nakonec uvidí sebe samého*). Queste varianti ripetono specularmente un'esperienza dello sguardo che normalmente non si rende visibile. Possiamo parlare di una prassi secondaria dello sguardo in cui si rappresentano modalità dello sguardo che noi, vivendo, utilizziamo costantemente. Essa è secondaria solo nella misura in cui proietta sugli artefatti un primario dominio dello sguardo che è

---

<sup>1</sup> Il presente testo è parte integrante del mio progetto di ricerca su sguardo e immagine che ha preso le mosse dalle mie lezioni al Collège de France nel 2003.

legato al corpo. Una nuova iconologia consisterebbe nello spostare l'accento dalle immagini allo sguardo che queste immagini servono o rispecchiano. Un'iconologia dello sguardo non è una contraddizione in sé, giacché lo sguardo è esso stesso "immaginale" e nelle immagini trova un territorio ad esso familiare.

La prassi dello sguardo corporeo autonoma o primaria, quella che si instaura tra soggetti che guardano, e la prassi dello sguardo eteronoma o secondaria, che ha luogo nella visione di un'immagine, **necessitano di un collegamento** (*vyžadují propojení*) che deve essere considerato una traduzione. Essa viene prodotta tramite l'immaginazione, cioè quando noi trasformiamo gli artefatti in immagini vere e proprie o addirittura in partner dello sguardo. Lo scambio di sguardi con le immagini che non hanno vita è una facoltà dell'immaginazione; certo noi possiamo scambiare sguardi solo con esseri viventi, tuttavia noi replichiamo agli sguardi rappresentati nelle immagini come se esseri viventi li puntassero su di noi. L'esperienza dell'attivazione del nostro sguardo quando incontra lo sguardo di un altro nelle immagini si può solo simulare, anche se i limiti di tale simulazione stanno proprio nel sorriso, giacché noi non possiamo sorridere ad un'immagine. Nello scambio di sguardi con un artefatto (variante uno) e nell'appropriarci di essi con lo sguardo (variante due) dimentichiamo il mezzo in cui essi sono prodotti e lo animiamo con la nostra stessa vita. Proiettiamo su di essi il nostro stesso sguardo o altri sguardi che sembrano reagire in nostra presenza all'immagine, come se fossero soggetti viventi.

Questi due modi di rapportarsi alle immagini li pratichiamo anche nella vita quotidiana, ad esempio davanti allo specchio e dietro una finestra. Intendo con finestra una soglia architettonica o simbolica che si pone tra il mondo e lo sguardo. Specchio e finestra sono luoghi simbolici nei quali diveniamo coscienti del nostro sguardo. Lo specchio ci restituisce lo sguardo. Attraverso la finestra invece gettiamo il nostro sguardo sul mondo. In tal modo **la cornice** (*rám*) crea una sorta di libertà dello sguardo e un luogo, un "punto di vista". Il monitor si avvantaggia dei nostri sguardi dalla finestra, il video dei nostri sguardi allo specchio. Le immagini corporee e tecniche si rafforzano a vicenda esattamente come avviene davanti allo specchio e alla finestra. L'uomo ha cominciato a produrre storicamente i media visuali solo quando ha imparato a conoscere e a usare il proprio corpo come un mezzo. Attraverso il corpo e l'esperienza dei sensi noi comunichiamo con il mondo e ci appropriamo di noi stessi nell'immagine. Non sono le immagini ad essere protesi del corpo, **quanto semmai** (*ale spíše*) tutte le tecniche medialità con cui produciamo immagini. Perché le immagini si creano già nel corpo, ma si rendono visibili solo nei media a loro destinati. Il mezzo è il milieu delle immagini che si rendono visibili.

La disponibilità ad accogliere uno sguardo altro che ci viene indirizzato da un'immagine (variante uno), ovvero l'aspettativa di ritrovare il nostro sguardo in un'immagine (variante due) è

condizionata da presupposti culturali che hanno determinato nel corso della storia anche il nostro scambio con specchi e finestre. In tal modo anche la relazione tra sguardo e immagine deve essere sempre rinnovata in modo che lo scambio continui. Nella prima modernità – ovvero nel tardo medioevo – lo sguardo individuale pretendeva di esercitare un controllo sulle immagini che non poteva più essere affidato allo Stato e alla Chiesa. Il Barocco invece si sottomise a nuove illusioni con cui immagini **diventate “virtuose”** (*se staly “ctnostnými”*) confondevano lo sguardo. **Quando lo spettacolo dell’illusione dei sensi giunse al suo apice, crebbe anche il bisogno di immagini tecniche in cui i dispositivi medialti sostituivano l’azione umana.** (*Als das Spektakel der Illusion der Sinne seinen Höhepunkt erreichte, wuchs auch der Bedarf an technischen Bildern, in denen Mediengeräte menschliches Handeln ersetzen.*) Desiderio di illusione e stimolo alla conoscenza, rivali, produssero una tensione tra immagine e sguardo che non consentiva più facili analogie. Le immagini corteggiavano o umiliavano lo sguardo, mentre quest’ultimo a sua volta voleva sottomettersi. Un ritmo sincopato vedeva immagini e sguardo alternarsi al comando. Per questo il conflitto metodologico tra storia dei media e storia della percezione non si potrà mai risolvere, così come non si potrà mai **districare** (*chiarire, risolvere*) la relazione tra sguardo e immagine.

**Scopofilia** (*Perversione sessuale che porta il soggetto a godere dell’osservazione di rapporti e atti erotici compiuti da altre persone; SIN voyeurismo*) e **scopofobia** (*Termine composto dal greco *skopéo*=osservare e *fobia*. Indica la paura morbosa di essere guardati e osservati, di attirare l’attenzione altrui.*) posseggono nelle culture dello sguardo e nelle varie epoche confini costantemente incerti, non segnano mai un discrimine puro tra le varie fasi, perché esse non sono riconducibili ad un unico sguardo. La “rappresentazione dello sguardo” non si può ridurre ad un unico denominatore comune, poiché percezione e sguardo non sono sinonimi ma stanno in una relazione molteplice e spesso contraddittoria, sulle cui modalità le posizioni divergono notevolmente. Il problema si complica con le differenze di concettualizzazione delle diverse lingue, che offrono opzioni del tutto differenti nei rispettivi spettri semantici. La parola tedesca *Blick* si è separata molto tardi da *Blitz* (lampo, baleno). E così parlando ci ricordiamo costantemente del fatto che qualcosa ci coglie come un baleno, così come diciamo che uno sguardo ci coglie. Il concetto francese di *regard* si associa a quello di *prendre garde*, che significa qualcosa come “prendersi cura di”, “cautelarsi”. In inglese significati simili sono contenuti in *regard* e *regardful* che a loro volta si avvicinano a *watch* e *watch out*. Katja Silverman ha sviluppato su basi lacaniane la sua analisi con concetti come *gaze* e *look* senza fare alcun riferimento a Martin Jay<sup>2</sup>. Non si confronta neppure con Norman Bryson che distingue tra *gaze* e *glance* intendendo per *gaze* lo sguardo concentrato e prolungato e con *glance* invece uno sguardo

---

<sup>2</sup> M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in 20th Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993 e K. Silvermann, *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York-London 1996, pp. 125 ss. e 163 ss.

erratico e arbitrario<sup>3</sup>: «il *regard* trae una forma stabile dalle sensazioni visive fugaci» mentre il *glance*, ovvero il coup d'œil incontrollabile opera subdolamente o impercettibilmente. In tedesco non abbiamo queste possibilità concettuali e dobbiamo contentarci di “vedere” (sehen) e “sguardo” (Blick) o sforzarci con gli aggettivi. Mieke Bal interpreta la distinzione di Bryson nel senso che il *gaze* sarebbe lo sguardo senza corpo, oggettivante, e *glance* invece lo sguardo partecipe, cosciente di se stesso e della specificità della rappresentazione. Bal tenta, da un lato, di dislocare le modalità dello sguardo nelle immagini e, dall'altro, di descriverle come modalità di osservazione delle immagini, di modo che la prassi secondaria dello sguardo, così come noi la intendiamo, ceda il passo ad un'analisi dello sguardo incorporato nell'immagine orientata alla testualità<sup>4</sup>. In questo contesto Mieke Bal descrive il *gaze* nel senso datogli da Lacan come un comportamento che “fonde” insieme realtà e immagine, mentre *glance* viene considerato a volte uno sguardo riflessivo che si rende consapevole della consistenza ontologica dell'immagine, a volte come un «incidental act of looking» nel senso di Bryson. Queste opzioni mostrano che vi è scarso consenso sul rapporto tra la prassi dello sguardo in quanto tale e la sua rappresentazione in immagine. Tanto più vale la pena – come tenteremo qui di seguito – di mettere a confronto questi due temi e **spianare** (*facilitare*) la strada nella storia delle immagini ad una iconologia dello sguardo che, **al di là dei vigenti distinguo** (*nad rámeč stávajících rozdílů*), apra la strada ad un'interpretazione storico-culturale della prassi dello sguardo, sia dal punto di vista storico sia da quello antropologico. Ecco alcuni esempi concreti.



fig. 1

## 2. Man Ray ha colto in un'opera del 1922 il ritmo sensomotorio della nostra percezione<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> N. Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven 1983, pp. 87 ss.

<sup>4</sup> M. Bal, *Reading Rembrandt*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, pp. 142 ss.

<sup>5</sup> A. Müller, *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick*, Fink, München 1997, pp. 218 ss. e M. Foresta (a cura di), *Perpetual Motif. The Art of Man Ray*, Abbeville Press, New York 1988, pp. 252 ss. e fig. 212. Si cfr. anche S. Majetschak, *Die Modernisierung des Blicks*, in M. Hauskeller (a cura di), *Die Kunst der Wahrnehmung*, Graue Edition, Zug 2003, pp. 308 ss.

Ecco la fotografia di un occhio umano montato sull'asta di un metronomo (fig.1). Questo è il glance nel senso di Bryson. L'occhio così disposto oscilla velocemente al ritmo del metronomo in modo che i nostri occhi sono costretti a seguire l'oscillazione come gli spettatori di una partita a tennis. Nel flusso delle impressioni visive solo uno sguardo consapevole può interrompere il ritmo meccanico degli occhi. Man Ray ha apposto un'ironica istruzione per l'uso: «ritaglia da una foto l'occhio, regola il tempo e prova a distruggere questo oggetto con un solo colpo di martello», cioè si tratta di afferrare prima e di arrestare in un secondo tempo il movimento veloce e costante del metronomo che imita il ritmo dell'occhio. Per questo il titolo *Object to be destroyed* può essere inteso come: oggetto di cui lo sguardo vuole appropriarsi.

L'occhio senza posa incontra qui non un oggetto immobile, ma anzi un ritratto del proprio stesso movimento che può solo distruggere se vuole dominarlo. L'opera di Man Ray fu effettivamente distrutta, ma l'artista ne creò repliche e multipli che giocavano con l'idea che gli oggetti dominano il nostro sguardo poiché sono “indistruttibili” sotto i nostri occhi veloci. Allo sguardo appartiene l'ineliminabile condizione della temporalità che gli impedisce di fissarsi in un punto o in uno sguardo duraturo.



fig. 2

Nello stesso anno Man Ray trovò in un ritratto di Jean Cocteau una metafora per lo sguardo fisso (gaze)<sup>6</sup>. Il poeta tiene con entrambe le mani una cornice vuota in modo che il suo volto diventa un'immagine (fig. 2). Si pone così la questione della cornice. Il nostro sguardo ha bisogno di una cornice se deve concentrarsi su un oggetto. Anche la cornice interiore, mentale, nella nostra testa, delimita l'oggetto della nostra attenzione rispetto al mondo circostante. Nella foto di Cocteau il poeta evita d'incrociare lo sguardo con un altro sguardo guardando fisso in camera. Egli si sottomette ad un occhio meccanico con il quale non può scambiare sguardi e offre così la propria immagine (e anche la sua vita in uno sguardo attivo) al nostro sguardo. Lo scambio di sguardi con

---

<sup>6</sup> M. Foresta (a cura di), *Perpetual Motif. The Art of Man Ray*, cit., fig. 160 e *Man Ray, Self Portrait*, Bulfinch, London 1999, pp. 99 ss.

le immagini si distingue dallo scambio di sguardi con le persone reali per il fatto che noi reggiamo più facilmente il confronto con le immagini e non sorridiamo alle immagini. Un'immagine dello sguardo si caratterizza perciò per il fatto che il nostro stesso sguardo diviene un'immagine.



fig. 3

Nel suo autoritratto viennese il giovane Parmigianino non punta ad un ritratto classico ma tasta con l'occhio l'immagine che si compone sulla superficie curva dello specchio<sup>7</sup> (fig. 3). Qui non c'è un dialogo tra due sguardi, ma si tratta del tentativo di catturare la pura impressione visiva su una superficie di vetro che deforma impietosamente l'aspetto del pittore. Già Vasari era affascinato dal fatto che il piccolo dipinto rotondo non si riusciva a distinguere dallo specchio reale di un barbiere. L'immagine trattiene quello che la persona dipinta vide quando si guardò sulla superficie dello specchio convesso. Questa è catoptrica dipinta. La mano cresce enormemente avvicinandosi allo specchio, mentre la testa affonda minuscola nelle profondità dello spazio retrostante. L'immagine deformata non viene corretta dalla retorica del Sé in cui il soggetto si esprime. Il mondo che si estende davanti, tra l'occhio e lo specchio, e quello che si trova tra le spalle e il muro, vengono entrambi distorti dallo specchio. Abbiamo a che fare con un'anamorfose in quanto prospettiva speculare. **L'Io si smarrisce in immagini ambigue e l'occhio registra quietamente tutte le deformità che il pittore vede sulla superficie curva dello specchio.** (*Ego se ztráci v nejednoznačných obrazech a oko tiše zaznamenává všechny deformace, které malíř vidí na zakřiveném povrchu zrcadla.*) L'immagine non delinea ciò che si vuole vedere nello specchio, ma ci restituisce lo specchio e la sua funzione meccanica. Di norma lo sguardo del pittore ha necessità di correggere una tale immagine visiva, Parmigianino invece dipinge il trompe l'œil che lo specchio effettivamente ci fornisce, producendo anche l'enigma che si instaura tra la mano che dipinge e la mano riflessa.

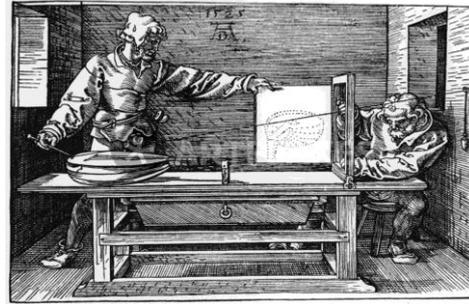
---

<sup>7</sup> A. Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, Hirmer, München 2002, pp. 168 ss. e fig. 109.

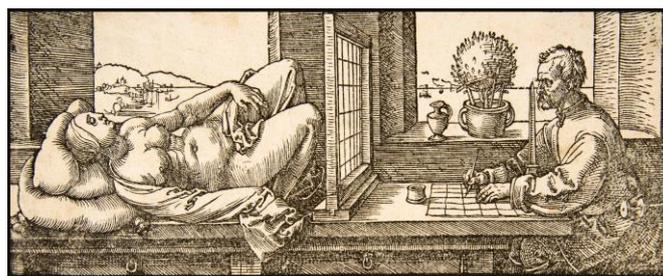


Lo studio del pittore divenne ad un certo momento il tema chiave per il controllo dello sguardo sull'immagine (figg. 4 e 5). Esso immortalava una seduta del pittore con il suo modello. Invece di risolversi e scomparire nel prodotto finito, veniva esposto proprio il momento della produzione per dimostrare l'autenticità della rappresentazione.

Il fatto che un'immagine venisse "prodotta" divenne simbolo della cultura scopica: il produttore, in quanto pittore, diveniva anche testimone oculare e come tale possedeva anche il controllo sulla verità dell'immagine. Il suo sguardo è diventato qui a sua volta immagine, così come una macchina fotografica produce un'immagine e insiste sulla sua autenticità. Mentre nell'autoritratto il pittore incontra il proprio sguardo, nell'atelier il suo sguardo domina l'immagine di un'altra persona. Se nel primo caso si poneva la domanda sulla propria identità, in questo caso egli garantiva l'identità tra lo sguardo e la sua immagine, e dunque la corrispondenza di immagine e realtà. Quale che sia il significato che le immagini ci comunicano sul mondo, esse fanno appello a testimoni oculari. Proprio in questo senso parlo di un'immagine dello sguardo. Così facendo la pittura divenne un mezzo dello sguardo, prima che la fotografia le subentrasse. Il pittore reclamava il proprio posto nell'immagine per mettersi al nostro posto e vedere l'immagine con i propri occhi. La sua opera si costituisce come uno sguardo oggettivato che viene autorizzato dal suo disegno. Essa testimonia di un mondo che esiste solo nella misura in cui è percepibile e nello stesso tempo rappresentabile.



La seduta con un modello viene rappresentata in Dürer come un'immagine didattica laddove il tema vero è il metodo della prospettiva. Lo sguardo del pittore viene qui subordinato ad un metodo scientifico attraverso il quale questi ottiene il controllo dell'immagine. L'immagine dell'atelier ha ormai perduto il contrassegno religioso che aveva acquisito con San Luca. L'arte della pittura consiste adesso nel dominio dello sguardo del pittore. Nelle illustrazioni della prospettiva Dürer privilegia dapprima oggetti inanimati e statici, un liuto e un vaso, di cui si appropria con lo sguardo. Ma questo cambia nelle incisioni in cui appare un corpo femminile che lascia cadere gli ultimi veli davanti allo sguardo del pittore maschio<sup>8</sup>. La modella si offre al protocollista maschile in una posa erotica che avvince il suo sguardo e nel contempo lo tiene a debita distanza. La distanza ha il proprio simbolo nello "schermo" semitrasparente che si situa come limite tra i due, corpo e pittore. In questo caso il pittore che "fissa" il proprio sguardo con l'ausilio di uno "stiletto" osserva il profilo di un corpo femminile come su un'interfaccia, prima di tradurlo proporzionalmente sul foglio e catturarvi il corpo nella forma del disegno. Già per via delle linee, che in natura non esistono, il corpo si trasforma in uno schema astratto.



Per Dürer non si tratta di catturare un simile corpo – come egli stesso scrive – in uno sguardo (cosa peraltro quasi impossibile, data la presa ravvicinata) e quindi di trasformare questo sguardo analitico in un'immagine oggettiva. Questo problema si risolve grazie al metodo rigoroso del disegno prospettico che subordina la percezione alle leggi dell'ottica. Ma nessun metodo potrebbe portare ad una completa isometria tra l'immagine e il corpo. Non è il corpo femminile

<sup>8</sup> H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, C.H. Beck, München 1998, pp. 366 ss. per M. Duchamp e cfr. A. Bonnet, *Akt bei Dürer*, König, Köln 2001, pp. 58 ss.

ad essere riprodotto nel disegno, ma lo sguardo che il disegnatore vi getta sopra. Nel mondo il nostro sguardo rimane costantemente legato ai corpi sui quali vuole esercitare un controllo, per lo più invano. Dürer ha mostrato il lavoro dello sguardo con particolare predilezione per corpi di entrambi i sessi, alla luce dei quali voleva rappresentare i principi costruttivi della natura. Per questo oggettivò il proprio sguardo attraverso corpi nudi che altrimenti lo avrebbero consegnato a un desiderio incontrollabile. **Ma persino lo sguardo analitico dell'artista è molteplice.** (*Aber auch der analytische Blick des Künstlers ist vielfältig.*) **Lo sguardo erotico fa sempre capolino dietro allo sguardo estetico** (*Erotický pohled vždy vykukuje za estetickým pohledem*) che a sua volta **si lega** (*souvisí, je spojen*) allo sguardo scientifico-analitico e promuove un ideale artistico che aspira anche ad essere un ideale del corpo. Quando Dürer si lamenta di non aver trovato in nessun corpo reale un'immagine veramente "bella", vuole a suo modo ricreare il corpo per trasformarlo in un concetto estetico.

**3.** Nella cultura occidentale innumerevoli dipinti hanno messo in scena lo spettacolo dello sguardo sul grande teatro del mondo o anche in ambiti privati. Essi hanno rappresentato il mondo come un territorio che viene costituito da sguardi, da sguardi che cercano il mondo o lo mancano del tutto. Costantemente ne **scaturiscono** (*vyvstávají*) soglie che vengono instaurate o scavalcate da questi sguardi. Nasce l'impressione che l'arte occidentale abbia trovato nello sguardo un tema decisivo. Nello sguardo si attribuiscono i ruoli allo spettatore che sta fuori dall'immagine e tuttavia ritrova in essa i propri sguardi. Gli artisti hanno suggerito allo spettatore che l'intero mondo dipinto sia lì solo per il suo sguardo, per uno sguardo che fa esperienza, che guarda anche quando non vede cosa gli succede e cosa ha sotto gli occhi.

Las Meninas che Velázquez ha dipinto alla corte spagnola nel 1656 può fungere da paradigma (fig. 5). Già il titolo ci fa cadere in una trappola. Certo le "meninas" stanno intorno all'infanta al centro del quadro. Ma ci distraggono dagli sguardi del pittore e della coppia reale che sono i protagonisti segreti della scena. Michel Foucault, nella sua celeberrima descrizione, ha individuato in questo quadro l'essenza della "rappresentazione classica" che costituiva l'oggetto **precipuo** (*main, principal*) della sua opera<sup>9</sup>. Questa descrizione è una descrizione di sguardi. **Ci si è opposti parzialmente alla sua interpretazione soprattutto richiamandosi al contesto storico in cui è maturato il dipinto.** (*Seine Interpretation wurde teilweise abgelehnt, vor allem unter Bezugnahme auf den historischen Kontext, in dem das Gemälde reifte.*) Ma non si può contestare che gli sguardi giochino un ruolo decisivo in Velázquez. Il gioco di reciprocità s'instaura quando «guardiamo **un quadro da cui un pittore a sua volta ci contempla** (*ein Gemälde, von dem uns*

---

<sup>9</sup> M. Foucault, *Les Mots et le choses*, Gallimard, Paris 1966, pp. 19 ss. (Le parole e le cose, trad. it. di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 1998). Sulla storia della ricezione del dipinto e sul dibattito dopo Foucault cfr. C. Kesser, *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, Reimer, Berlin 1994, in particolare pp. 143 ss.

*wiederum ein Maler betrachtet*). Null'altro che un faccia a faccia, occhi che ci sorprendono, sguardi diritti o che incrociandosi si sovrappongono». In questo spazio lo «spettatore e il modello si scambiano», si potrebbe dire, «incessantemente gli sguardi».

Nessuno sguardo rimane neutrale nel quadro e davanti al quadro, e «soggetto e oggetto, spettatore e modello si scambiano illimitatamente le parti» (Foucault). Si vede lo sguardo del pittore, ma anche lo sguardo dell'infanta che «si rivolge come d'un tratto allo spettatore», ovvero alla coppia dei genitori.

In un piccolo specchio posto sulla parete di fondo della sala, questa coppia reale – sulla quale si concentra tutta la scena – diviene parzialmente visibile. Questo “sguardo sovrano” domina l'ordine visibile dell'immagine. Solo il pittore di corte Velázquez, sia per contratto sia per altri motivi, e la piccola principessa, che già si immedesima nel ruolo della futura sovrana, possono rispondere a questo sguardo. Nella grande tela sul **cavalletto** (*stojan; easel*) lei non può stare. Ma il dipinto che guardiamo non è il dipinto che sta nascendo sulla tela. Solo per questo Velázquez può rappresentare il modo in cui dipinge i reali in compagnia della corte in qualità di testimone e di pubblico. Sembra che ancora dipinga ciò che ai nostri occhi appare già completato, fondendo così due punti temporali in un virtuosistico *trompe l'œil*. Il rituale della rappresentazione diviene l'oggetto della rappresentazione in un mezzo che **si fa carico** (*si occupa, si prende cura*) della rappresentazione. Un'immagine materiale ed immateriale, un dipinto al Prado e il suo “doppio” dipinto che si rimandano l'un l'altro. La tela rappresentata nel dipinto rimane occultata per noi dato che la possiamo vedere solo dal retro. Lo sguardo erra costantemente tra la finzione dipinta e il dipinto della finzione. La finzione sta anche nel fatto che lo spettatore godeva in quel caso di uno sguardo che altrimenti era consentito solo al re.

Alla geometria della stanza viene sovrapposta una geometria degli sguardi. Da entrambe le parti della cornice, qui davanti e là dietro, personaggi che guardano e che sono guardati si assegnano reciprocamente i posti in questo spettacolo. Il gioco degli sguardi coinvolge lo spazio invisibile dinnanzi al quadro, occupato da chi sta al di qua, insieme a noi. Noi vediamo gli sguardi visibili ed intuiamo quelli invisibili che reagiscono l'uno all'altro. Gli sguardi dipinti superano i limiti della cornice. I personaggi nel dipinto ci guardano come se ci potessero vedere. Lo spazio davanti al dipinto continua quasi senza soluzione di continuità nello spazio nel dipinto. Questa illusione ottica era ancora più compiuta quando il quadro si trovava nella sua originaria posizione nella sala dipinta in proporzione 1:1, certo poggiato sul pavimento. Nella sua gigantesca dimensione il dipinto – uno specchio sui generis – superava il formato degli specchi del tempo e si opponeva a sua volta allo specchio di piccole dimensioni dipinto sullo sfondo, cosa che accresceva ulteriormente la differenza tra dipinto e specchio (fig. 6).



fig. 6

Quel che oggi ci lega ai personaggi nel dipinto sono i loro sguardi, che però nel frattempo sono diventati una finzione, ed erano una finzione già allora, in quanto permettevano uno sguardo indiscreto sulla vita quotidiana della corte. Velázquez assume la regia degli sguardi, che nel contempo esibisce le regole dello spazio visivo della corte. Tale regia lusingava cortesemente la coppia reale offrendole la possibilità di concedersi al mondo nello sguardo dipinto ma nel contempo le permetteva di mantenere una sovrana distanza da esso. Nel caso del re la vicinanza fisica sarebbe stata senz'altro un'eccessiva confidenza. Per lo spettatore di oggi il mondo al di là della cornice si riflette in modo asimmetrico perché questi guarda un tempo altro, che gli viene incontro nella sua presenza allucinatoria. La cornice del dipinto non solo ci lega a tutti quelli che dall'altra parte ricambiano il nostro sguardo, ma ci separa nel contempo da loro, giacché come spettatori rimaniamo oggi nel nostro corpo e nel nostro tempo, esattamente come i personaggi dipinti rimangono nel passato e lì sono presenti iconicamente. Nella stanza che Velázquez ha dipinto, abbiamo accesso solo con gli occhi, ed è in questo modo che vi penetriamo, per così dire, senza corpo. L'analogia con la nostra situazione sta nel fatto che nello sguardo prendiamo posizione rispetto al mondo come se fossimo in un luogo estremo: in ciò sta l'auto-suggestione del soggetto.

Il dipinto spagnolo rivela la finzionalità che giace nello sguardo e ribadisce l'antico esercizio di simulare la realtà del mondo quanto più illusionisticamente possibile. Alla corte di allora ogni sguardo era limitato da regole morali e guidato da codici sociali. Ma era altresì circondato costantemente dagli sguardi segreti degli altri cortigiani che lo minacciavano o gli tendevano delle trappole. Quale che sia la cosa rappresentata in questi quadri, e per quanto Velázquez si sia spinto nella sua riflessione sulla pittura nella pittura, il tutto culmina in uno spettacolo dello sguardo che offre anche allo spettatore un ruolo nella pittura e lo costringe ad interrogarsi sui suoi stessi presupposti. In ciò la giustapposizione di essere e apparire, di vita e pittura, diviene un amalgama in cui il pittore invita il suo pubblico a svelare il gioco e rendersi consapevole del proprio sguardo. Le meninas velarono il confine tra essere e apparire grazie ad un formato che mostrava i personaggi a

grandezza naturale e aumentarono questa illusione grazie alla loro originaria collocazione, poiché sul pavimento della stanza del palazzo il passaggio tra la realtà e l'immagine in cui l'interno si prolungava senza soluzione di continuità era appena percepibile. Di norma una cornice orienta a tenere separati essere e apparire, anche quando i pittori in maniera **ludica** (*playful; hravý*) e intrigante hanno giocato con questo "confine estetico" per ingannare lo spettatore o lasciarlo partecipare al gioco.

4. Lo spettacolo dello sguardo dipinto è diventato l'immagine riflessa della cultura occidentale che si è definita grazie allo sguardo. Sguardi che scivolano oltre la cornice, come se questa non esistesse, erano le regole di base dell'illusione. Lo spettatore veniva indotto a collocarsi oltre la cornice, così come facevano anche le figure dell'immagine nell'opposta direzione, e in tal modo poteva essere altrove con l'immaginazione, cioè all'interno del quadro. È stato di fatto un principio dell'estetica moderna l'invitare lo spettatore a intrufolarsi nella scena e mescolarsi ai personaggi del quadro anche se questo nel caso della pittura è rimasto solo una finzione ben architettata. Nel teatro o nell'opera la scena era effettivamente aperta a tutti durante le feste e le visite di stato, tanto che venne a mancare la soglia della platea. In quelle occasioni, la società si presentava come se fosse essa stessa uno spettacolo che poteva essere fruito dai palchi, uno spettacolo di attori o cantanti che andavano in scena.

La pittura barocca ha forzatamente creato sui palcoscenici e nelle chiese una spazialità finzionale che travolgeva lo sguardo e a volte addirittura lo accecava. Ma già durante il Manierismo incontriamo lo spettacolo dello sguardo in stanze dipinte, che oggi noi chiameremmo installazioni perché trasformano spazi reali in spazi virtuali.

I colossali convivé e le feste nei dipinti del Veronese che nei refettori dei conventi riempivano un'intera parete, sono una forma intermedia tra pittura murale e quadro. In questo caso il pittore teneva davanti alla sua società una sorta di specchio gigante. E i veneziani vi si sarebbero improvvisamente riconosciuti se solo fossero andati alla ricerca di sé stessi tra la moltitudine dipinta. Nella Villa Barbaro di Maser, intorno al 1560, il Veronese sviluppò lo spettacolo dello sguardo affrescando un intero edificio e portando alle estreme conseguenze la confusione tra essere e apparire. Il *trompe l'œil*, l'"inganno dell'occhio" è qui l'unico ed esclusivo obiettivo dell'artista. Gli spazi reali per gli inquilini si trasformano senza soluzione di continuità in spazi virtuali nei quali i visitatori o la servitù entrano in scena come esche per l'occhio, mentre altri familiari s'affacciano curiosi da balconi fittizi. L'illusione dipinta crea come dal nulla una sorta di zona cuscinetto irreali tra l'immagine e la realtà, apparentemente già davanti alla parete dipinta e dunque ancora nello spazio abitativo reale, in cui l'occhio dell'inquilino non può registrare immagini né scorgere la realtà. Così lo spettatore era costretto a perdersi nel suo proprio mondo, un mondo la cui realtà gli

sfuggiva tanto da sembrargli essa stessa un palcoscenico senza vie d'uscita. Nell'ingresso di questa villa veneziana false statue s'innalzano in nicchie impossibili, mentre gli **inquilini** (*nájemníci*) dipinti aprono porte fittizie dalle quali non potranno mai uscire<sup>10</sup>.

Nella sua monografia sul Veronese, Hans Dieter Huber dedica alle relazioni tra gli sguardi un intero capitolo nel quale dà conto anche di regole generali dell'estetica moderna<sup>11</sup>. Lo "sguardo ricambiato" che lo spettatore vede puntare su di sé improvvisamente in un'immagine disorienta lo sguardo, ovvero lo costringe a sfuggire allo sguardo dipinto o ad accelerare il proprio vagando sulla superficie dipinta. Quando lo spettatore si sente osservato reagisce come se si trovasse in un ambito in cui gli sguardi tra i soggetti conquistano terreno o annientano. Per questo le figure che guardano da un'immagine fungono da shifter nel senso indicato da Umberto Eco. Sono "figure intermedie" che dettano nuove regole per lo sguardo dello spettatore. La questione sta nel comprendere che cosa questo spettacolo dipinto significhi per la società che vi si riconosce e che trova rispecchiata la propria prassi visiva nella finzione. Nella Venezia del Veronese la questione è palese, visto che in quel caso la società esprimeva uno spettacolo permanente in cui i singoli membri si definivano in base al ruolo svolto sulla scena.

5. Se rivolgiamo uno sguardo complessivo alla storia delle immagini nella modernità possiamo individuare diverse prassi dello sguardo il cui spettro necessita ancora di una sistematizzazione definitiva. Sia che gli sguardi rimangano nell'immagine o la trascendano **per aggredire** (*aby zaútočili*) lo spettatore, la questione viene decisa dalla situazione e dal tema. E questo a partire dalle azioni mute, perché solo dipinte, che spesso occorre decifrare in base alle relazioni tra gli sguardi. Huber descrive questo metodo come "prospettiva d'azione" che il sistema dell'immagine costruisce sulla base delle relazioni tra gli sguardi<sup>12</sup>. Qui la pittura è già molto più avanti del film muto, in cui gli sguardi si muovono intradiegeticamente tra gli attori e vengono messi in scena extradiegeticamente per il pubblico. Tuttavia il film muto non riusciva a rendere del tutto trasparente l'azione e per questo c'era necessità di brevi testi esplicativi (l'epoca d'oro del film muto non durò a lungo). Nella pittura narrativa gli sguardi hanno giocato un ruolo sia comunicativo che emotivo, facendo sì che lo spettatore partecipasse del significato o fosse costretto a identificarsi con le vittime o con i carnefici.

Una narrato-logia degli sguardi rappresentati dovrebbe distinguere attentamente tra sguardi "parlanti" e sguardi "muti" – si potrebbe dire metaforicamente – perché in tal modo possiamo distinguere tra personaggi che trascinano l'azione e personaggi che, anche nello sguardo, sono solo

---

10 H.D. Huber, Paolo Veronese. Kunst als soziales System, Fink, München 2005, pp. 283 ss., sul significato dello sguardo e pp. 286 ss. sullo sguardo ricambiato.

11 Ibidem.

12 Ibidem, p. 285.

spettatori passivi.

Nel repertorio degli sguardi dipinti si sono preferiti motivi che fecero dello spettatore “desiderante” un voyeur e che “fissavano” letteralmente il suo sguardo. Sulla soglia del dipinto le interdizioni dello sguardo non esistevano perché esse venivano infrante solo nella finzione. Ma era poi così sicuro che lo spettatore acconsentisse alla finzione e sapesse resistere alla confusione di apparire ed essere? Se nella pittura gli era concesso di ammirare quello che nella realtà non poteva mai vedere, gli si poteva anche imputare un piacere proibito il cui fascino stava proprio nel divieto? L'erotizzazione dello sguardo veniva realizzata grazie ad alcuni cavalli di battaglia, tra cui certi temi biblici come i due vecchi calunniatori che spiano segretamente Susanna mentre fa il bagno in giardino, o l'adultero re David che guarda da lontano attraverso la finestra la sua Betsabea che si bagna, scene che catturavano lo spettatore nella dissoluta ambivalenza tra desiderio e soddisfacimento. Davanti all'immagine lo spettatore si trasformava impercettibilmente in un perfetto voyeur, e sapeva che quel nudo di donna era messo in scena per lui solo. Lo sguardo sessuato non poteva sospendere nel territorio dell'arte il suo subtesto sessuale. Anche quando lo sguardo lascivo diveniva un tema intradiegetico, lo spettatore esterno rimaneva il suo primo destinatario. Il corpo della donna era certo un oggetto della pittura ma rimaneva anche un oggetto di un piacere scopico che non si limitava all'arte.

Artisti e pubblico sono stati concordi nel sublimare, in nome dell'arte, lo sguardo erotico con quello estetico e in tal modo hanno ufficialmente neutralizzato il primo. Per questo le immagini di Venere del Rinascimento hanno occultato in un ideale artistico il loro subtesto erotico<sup>13</sup>. Mentre Amore infiammava le sue vittime con la sua freccia, il corpo dipinto di Venere risvegliava il desiderio per il corpo reale. Fatti e finzioni abitavano nello stesso sguardo. Il fatto consisteva in un corpo femminile dipinto in base a un modello in carne ed ossa, la finzione in una dea che dava un nome immaginario alla rappresentazione del proprio corpo. Una finzione era anche l'intimità dipinta con un corpo di cui si sapeva fosse fatto solo di tela e colori. L'attrattiva per lo sguardo ne poteva solo essere enfatizzata. L'ambivalenza di estetica ed erotica ha retto il gioco per alcuni secoli. L'arte trasse vantaggio dai motivi erotici, mentre l'erotismo veniva legittimato in quanto rendeva questo servizio all'arte. L'erotismo catturò uno sguardo che l'arte non avrebbe mai potuto attrarre con tale intensità facendo ricorso ai suoi soggetti, e allo stesso tempo lo diresse verso un senso estetico offrendogli un piacere sensibile.

---

13 B. Hinz, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, Hanser, München 1998, e numerosi saggi dello stesso autore.



fig. 7

Lo sguardo erotico è stato di volta in volta orientato dalla società in cui un'immagine veniva dipinta. Questo vale sia per la cortigiana della corte rinascimentale che Tiziano dipinge in un interno, sia per la donna del mondo borghese dell'Olanda che in Rembrandt possiamo seguire sin nella camera da letto per quanto anche in questo caso rimaniamo nell'ambito di un'élite sociale che si divertiva con l'arte. Rembrandt dipingeva in questo senso una Danae diversa da Tiziano nonostante avesse scelto la medesima figura mitologica e forse con maggiore soddisfazione per via del contesto fortemente bigotto che guardava con sospetto alla morale borghese. I quadri di Susanne e di Lucrezie attraggono e frustrano nella stessa misura il desiderio erotico. Il rapporto tra pornografia e arte variava a seconda del modo scelto ma era comunque implicito nel medium visuale della pittura e della grafica<sup>14</sup>. In un dipinto di età matura conservato al Louvre, all'incirca del 1654, Rembrandt sceglie drasticamente come tema il conflitto tra morale e arte, tra cultura di corte e cultura borghese (fig. 7)<sup>15</sup>. Betsabea, una parente borghese della Venere di Tiziano, si presenta nuda al bagno in una presa ravvicinata che riempie la tela nel momento in cui ha già indossato i gioielli nuziali e si sottopone al trucco. Ma noi scorgiamo anche **un'intima lacerazione** (*eine intime Verletzung*) in questa donna. Betsabea ha appena letto la lettera di fidanzamento dell'adultero re David, che la vuole in moglie, e medita in un misto di eccitazione e rassegnazione sul suo futuro destino deciso dal reale pretendente. Qui il corpo erotico si fa **individuo** (*essere umano, singolarmente considerato*).

Il pittore fa sì che lo sguardo erotico e quello morale si condizionino a vicenda. Con questa semantica lo sguardo del desiderio si trasforma anche, nello spettatore, in uno sguardo di vergogna.

---

14 M. Bal, *Reading Rembrandt*, cit., p. 155.

15 *Ibidem*, pp. 141 ss. e 216 ss.

Forse il dualismo è la vera ragione d'essere di questo dipinto e lo ha protetto dalla censura. Gary Schwarz ha fatto notare che questo dipinto è stato prodotto nello stesso anno in cui Hendrickje Stoffels, che fece da modello per la Betsabea, era stata chiamata in giudizio per una liaison illecita con Rembrandt, e Mieke Bal ha tratto da ciò la convinzione che il quadro fosse stato considerato una provocazione<sup>16</sup>. Re David è rappresentato nel dipinto solo dalla lettera in cui chiede la mano della donna sposata: un'interpretazione avvalorata dalla diffusione delle lettere d'amore nella pittura olandese. Lo spettatore è nello stesso tempo voyeur, al posto del re invisibile, e censore che si distanzia dal contenuto della lettera. L'immagine è nel contempo esibizionista e respingente. Lo sguardo peccava non solo guardando alla nudità, ma anche quando leggeva, come la donna nuda, la richiesta proibita. Solo la censura morale, conoscendo l'esito della vicenda biblica (Sam. 2, 11), permetteva allo sguardo erotico di accedere all'immagine purché si identificasse con la riflessione del melanconico sguardo della donna. La complessità degli sguardi si esauriva solo con lo spettatore esterno.

6. Ma lo spettro degli sguardi in pittura è ben più ampio degli ambiti fin qui discussi. La pittura attiva il nostro sguardo sempre e di nuovo, in quanto partecipi e complici di un'azione dipinta come quando in teatro seguiamo un complotto di cui è vittima l'ignaro eroe. Che lo vogliamo o no, siamo coinvolti nel complotto senza poter avvertire la vittima: in tal modo il nostro sguardo si rende colpevole. La situazione teatrale della pittura, per quanto in un ambito più intimo del grande palcoscenico, si chiarisce definitivamente. I giocatori d'azzardo e gli indovini hanno per tutto il XVII secolo un gran successo come soggetti che tematizzano l'inganno e la credulità degli uomini attraverso la concentrazione su una società degli sguardi e sugli sguardi nella società.



fig. 8

In due dipinti Georges de La Tour varia il motivo del “baro” (tricheur) che ci svela il trucco mostrando a noi la carta di quadri e di picche che la sua vittima ovviamente non può vedere (fig.

---

16 G. Schwarz, Rembrandt, Schwartz, Maarssen 1984, p. 292 e M. Bal, Reading Rembrandt, cit., p. 225.

8)<sup>17</sup>. Il “figliol prodigo”, come è detto nella Bibbia, che si è trasformato in giocatore d’azzardo, se il gioco andrà avanti sarà derubato di tutto il suo patrimonio al cospetto di una dama di facili costumi che partecipa alla truffa con complici ammiccamenti. La parabola biblica in costume moderno sembra offrire una facile giustificazione a questo nuovo tema in quanto non si tratta in prima istanza della morale ma della pericolosità degli sguardi nel mondo. Il giovane ignaro getta uno sguardo sulle carte disposte sul tavolo da gioco senza notare che alle sue spalle gli altri scambiano tra di loro sguardi furtivi e addirittura ci coinvolgono. È prigioniero di una rete di sguardi che rappresenta la società (malata). Il gioco d’azzardo è sia una metafora della vita umana sia un appello ad opporsi al mondo con lo sguardo. Era solo un’occasione per tematizzare lo sguardo sociale. Già Hieronymus Bosch aveva introdotto la tematica dell’indovino i cui complici tagliano le borse agli spettatori che guardano incantati.

Il tema dello sguardo nella pittura di carattere storico non ha ancora trovato un interprete in grado di cogliere l’intero panorama. Ci sia consentito in chiusura di aggiungere un’ulteriore variante con cui giungere all’illuminato XVIII secolo. Nel momento in cui i pittori si presentano come complici e concorrenti dei **dispositivi della visione** (*nástroje vidění*) non solo ci conducono in un esteso labirinto della percezione ma si esercitano in un gioco che sovverte le regole della visione cortese e che trova un suo limite negli esperimenti naturali. Durante il suo secondo soggiorno alla corte prussiana, il francese Amédée Van Loo dipinse nel 1764 due immagini quadrate dello stesso formato che oggi si trovano alla National Gallery di Washington e furono di proprietà di Amalie, sorella di Federico il Grande<sup>18</sup>. In entrambe una cornice interna, dipinta, viene utilizzata dalle figure come fosse il telaio di una finestra dalla quale si affacciano verso di noi. Nel primo dipinto (fig. 9) il plot consiste nella temporalizzazione dell’immagine statica attraverso la rappresentazione di un momento fuggevole come un respiro. L’azione, infatti, si concentra sul momento in cui una bolla di sapone si tende prima di scoppiare, anche se questo nel quadro non accadrà mai. Il motivo rappresentava in modo tradizionale l’illusione in una pittura che voleva far dimenticare la propria immobilità grazie all’espressione della momentaneità, ovviamente solo simulata. Questa volta però è diventato un gioco da bambini nel senso letterale del termine. Tre bambini partecipano al gioco. Il più grande si concentra sulla bolla di sapone che sta gonfiando, mentre sua sorella alza il grembiolino come se volesse afferrarla; il più piccolo s’insinua invece nel campo visivo quasi trattenendo il respiro. Gli sguardi della sorella si fissano sul momento seguente che non è ancora accaduto e estendono il glance con cui **si carpirà** (*se zmocní*) lo scoppio della bolla in un gaze

---

17 G. Feigenbaum, Gamblers, Cheats and Fortune-Tellers, in Ph. Conisbee (a cura di), Georges de la Tour and His World, National Gallery, Washington 1996, pp. 150 ss. e catalogo nn. 18-19. Cfr. J. Thuillers, Georges de la Tour, Flammarion, Paris 1993, pp. 134 ss.

18 S. Ebert-Schifferer (a cura di), Deceptions and Illusions. Five Century of Tromp l’Œil Painting, National Gallery, Washington 2002, p. 278.

pieno di attesa. Così il quadro produce un doppio sguardo che si autocontraddice.



fig. 10



fig.11

Nel dipinto pendant vediamo una donna con due bambini i cui sguardi attraversano un'intera scala di situazioni scopiche (fig. 11). La madre (?) interloquisce con noi su ciò che sta accadendo attraverso uno sguardo che ci percepisce come spettatori esterni. Il bambino guarda affascinato una lanterna magica con la quale si sporge fuori dalla cornice. La sorella più piccola alza gli occhi pieni di lacrime al cielo mentre sfiora la mano del fratello ammonendolo a non lasciarsi andare al consumo delle illusioni. Il dispositivo ottico, le cui immagini artificiali o tecniche sono sottratte alla nostra vista, sembra un intruso nella scuola visiva della pittura e viene persino sottoposto a censura se vogliamo interpretare così lo sguardo e il gesto della bambina. Van Loo aveva in generale una tendenza alle allegorie nelle quali cercava un compromesso tra lo sguardo cortese e lo sguardo sperimentale della scienza. Nell'inventario delle sue opere si cita una *machine pneumatique* e a Berlino egli ritrasse uno scienziato al microscopio. E il ritratto di Luigi XV, terminato nel 1763, offriva con l'ausilio di una lente uno sguardo anamorfico sulle virtù del re. Un contemporaneo si entusiasmò per l'alleanza tra le «grazie della pittura e il genio della fisica», anche se il pittore Van Loo rimane legato piuttosto ad un programma di retroguardia che il suo sguardo allegorico modernizzò solamente nella messa in scena<sup>19</sup>.

---

19 Ch. Oulmont, Amédée Van Loo, in «Gazette des Beaux-Arts», 2 (1912), pp. 148 ss.



7. La soggettività dello sguardo del pittore era quindi attrattiva e **lacuna** (*mancanza*) nel contempo perché non liberava lo sguardo dello spettatore dalla propria soggettività. Il pubblico moderno, pertanto, salutò la macchina fotografica come la liberazione da tutta la soggettività che pure lo caratterizzava e amò assoggettarsi ad un apparato meccanico che non era **inficiato** (*invalidated, discredited*) da un'intenzionalità, ma sembrava garantire l'imparzialità della percezione. L'“occhio armato” divenne **complice dell'occhio umano, ma era sottinteso che occorresse credere ciecamente all'immagine meccanica.** (*Das "bewaffnete Auge" wurde ein Komplize des menschlichen Auges, aber es wurde verstanden, dass es notwendig war, blind an das mechanische Bild zu glauben.*) I nuovi media attraggono lo sguardo insaziabile in ambiti che altrimenti sarebbero rimasti inviolati, gli suggeriscono di poter vedere qualcosa che in verità è sempre filtrato da un occhio meccanico e dunque per questo era tradotto e straniato. Le immagini a cui deleghiamo la nostra percezione ebbero un ruolo particolare nella fotografia. La loro forza **probante** (*convincing; přesvědčivý*) diede allo spettatore l'illusione di essere o essere stato in prima persona un testimone oculare. Al contrario, il mondo delle **immagini virtuali dell'era post-fotografica** è stato creato con l'esplicita finalità di sottrarre lo spettatore ai limiti della realtà di cui per altri versi era tanto fanatico. **Lo sguardo diede così il benvenuto alla finzione che in altre occasioni aveva snobbato.** Il che dimostra che nella storia della percezione tali strategie non si contraddicono ma anzi si supportano vicendevolmente. Sia che controlli la realtà sia che la fuga, lo sguardo ne è stato per lo più vittima.

Un'iconologia dello sguardo rappresenta il tentativo di ricondurre lo sguardo alle immagini che lo hanno attratto o respinto. Lo sguardo in sé è irrepresentabile e rimane storicamente

incomprensibile anche se si portano a testimonianza testi che descrivono la sua prassi e che comunque lo presuppongono e lo criticano. **Anche nelle immagini lo sguardo è implicito in ciò che esse stesse gli offrono e nei tabù con cui gli pongono dei limiti.** (*Selbst in den Bildern ist der Blick implizit in dem enthalten, was sie ihm selbst anbieten, und in den Tabus, mit denen sie ihm Grenzen setzen.*) Tuttavia le immagini rendono lo sguardo un oggetto del proprio desiderio mostrando ciò che esso cerca o ciò che esso fugge nell'immagine, e in questo modo rendono lo sguardo cosciente di se stesso e utilizzabile. Le immagini interagiscono direttamente con lo sguardo, mentre i testi possono farlo solo di seconda mano. **La discrasia tra sguardo e motivo riconduce comunque allo sguardo.** (*Die Diskrepanz zwischen Blick und Motiv führt jedoch zurück zum Blick.*) **L'iconologia è stata il metodo con cui tradizionalmente ci si è occupati delle opere d'arte, come se esistessero per sé stesse, senza lo sguardo. Se il concetto di iconologia si applicasse allo sguardo, si ricostituirebbe una relazione che questo metodo aveva dissolto. Ciò significherebbe rendere visibile e controllabile uno sguardo che ha proiettato su immagini esteriori e dipinte le proprie immagini mentali. Ma questa prassi dello sguardo, se la applichiamo alla pittura e alla fotografia, è necessariamente un dominio dell'immaginazione, giacché noi finiamo per animare questi media al fine di penetrarli con lo sguardo. E forse l'immaginazione, in quanto condizione dello sguardo, prevale su ciò che chiamiamo percezione.** (*Ale tato praxe pohledu, pokud ji aplikujeme na malbu a fotografii, je nutně doménou představitosti, protože nakonec tato média animujeme, abychom do nich pronikli pohledem. A možná představitost jako podmínka pohledu převládne nad tím, čemu říkáme vnímání.*)

## NOTE

1. Il presente testo è parte integrante del mio progetto di ricerca su sguardo e immagine che ha preso le mosse dalle mie lezioni al Collège de France nel 2003.
2. M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in 20th Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993 e K. Silvermann, *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York-London 1996, pp. 125 ss. e 163 ss.
3. N. Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven 1983, pp. 87 ss.
4. M. Bal, *Reading Rembrandt*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, pp. 142 ss.
5. A. Müller, *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick*, Fink, München 1997, pp. 218 ss. e M. Foresta (a cura di), *Perpetual Motif. The Art of Man Ray*, Abbeville Press, New York 1988, pp. 252 ss. e fig. 212. Si cfr. anche S. Majetschak, *Die Modernisierung des Blicks*, in M. Hauskeller (a cura di), *Die Kunst der Wahrnehmung*, Graue Edition, Zug 2003, pp. 308 ss.
6. M. Foresta (a cura di), *Perpetual Motif. The Art of Man Ray*, cit., fig. 160 e Man Ray, *Self Portrait*, Bulfinch, London 1999, pp. 99 ss.
7. A. Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, Hirmer, München 2002, pp. 168 ss. e fig. 109.
8. H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, C.H. Beck, München 1998, pp. 366 ss. per M. Duchamp e cfr. A. Bonnet, *Akt bei Dürer*, König, Köln 2001, pp. 58 ss.
9. M. Foucault, *Les Mots et le choses*, Gallimard, Paris 1966, pp. 19 ss. (Le parole e le cose, trad. it. di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 1998). Sulla storia della ricezione del dipinto e sul dibattito dopo Foucault cfr. C. Kesser, *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, Reimer, Berlin 1994, in particolare pp. 143 ss.
10. H.D. Huber, *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, Fink, München 2005, pp. 283 ss., sul significato dello sguardo e pp. 286 ss. sullo sguardo ricambiato.
11. *Ibidem.*

12. Ibidem, p. 285.
13. B. Hinz, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, Hanser, München 1998, e numerosi saggi dello stesso autore.
14. M. Bal, *Reading Rembrandt*, cit., p. 155.
15. Ibidem, pp. 141 ss. e 216 ss.
16. G. Schwartz, *Rembrandt*, Schwartz, Maarssen 1984, p. 292 e M. Bal, *Reading Rembrandt*, cit., p. 225.
17. G. Feigenbaum, *Gamblers, Cheats and Fortune-Tellers*, in Ph. Conisbee (a cura di), *Georges de la Tour and His World*, National Gallery, Washington 1996, pp. 150 ss. e catalogo nn. 18-19. Cfr. J. Thuillers, *Georges de la Tour*, Flammarion, Paris 1993, pp. 134 ss.
18. S. Ebert-Schifferer (a cura di), *Deceptions and Illusions. Five Century of Tromp l’Œil Painting*, National Gallery, Washington 2002, p. 278.
19. Ch. Oulmont, Amédée Van Loo, in «*Gazette des Beaux-Arts*», 2 (1912), pp. 148 ss.
20. Amédée van Loo, *Bulles de savon*, 1764, National Gallery of Art, Washington.
21. Man Ray, *Portrait of Jean Cocteau*, 1922.
22. Parmigianino, *Autoritratto in uno specchio convesso*, 1524, Kunsthistorisches Museum, Vienna.
23. Amédée van Loo, *Laterna magica*, 1764, National Gallery of Art, Washington.
24. Hans Belting, *Allestimento de Las Meninas al museo del Prado*.
25. Jan Vermeer, *De Schilderkonst*, 1662-1668, Kunsthistorisches Museum, Vienna.
26. Georges de la Tour, *Le Tricheur*, 1640, Louvre, Parigi.
27. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Prado, Madrid.
28. Rembrandt, *Betsabea*, 1654, Louvre, Parigi.
29. Man Ray, *Indestructible Object (or Object To Be Destroyed)*, 1923.