

Contributi/3

Crisi e conflitto delle immagini

Iconoclastia ed ermeneutica della testimonianza nell'epoca dell'imperialismo iconico

di Claudia Elisa Annovazzi

Articolo sottoposto a blind review. Ricevuto il 07/03/13. Accettato il 15/04/13

This paper suggests an interpretation of crisis and conflict from the point of view of images, they play such an important role in the contemporary world. This thesis will be discussed in three steps. In the first one I develop a short semantic introduction, not pretending to be systematic, rather intending to “take a walk” through the concept of crisis in order to follow the trajectory that links it to the idea of conflict, through the concept of critic. In the second part, I talk about the crisis and the conflict that opposed two different concepts of image in byzantine iconoclasm, during the eighth century. Finally, I attempt to apply Ricoeur’s essay *L’herméneutique du témoignage* to the problem of the critic of the images. How can Ricoeur’s hermeneutic of witness contribute to the critic and to the distinction of the images in the contemporary world?

Introduzione

Il presente contributo intende proporre un’interpretazione della crisi e del conflitto declinati secondo la prospettiva delle immagini, che giocano un ruolo tanto ampio e decisivo nell’epoca contemporanea. Quanto della presente crisi dell’Europa può essere attribuito all’immagine? E di quali strumenti siamo in possesso per interpretarla e orientarci nel rapporto con le immagini? Il discorso sarà suddiviso in tre parti.

Nella prima, vorrei sviluppare una breve introduzione semantica, che non avanza pretese di sistematicità, ma che intende passeggiare tra le pieghe del concetto di crisi per seguire la traiettoria che lo collega, attraverso il concetto di critica, a quello di conflitto¹.

¹ Mi sono basata sulle voci di enciclopedie filosofiche, per cogliere il sostrato comune soggiacente al lessico della crisi in ambito filosofico: K. von Bormann, A. Pieretti, *Critica*, in *Concetti fondamentali della filosofia*, ed. it. a cura di G. Penzo, Brescia 1971, vol. I, pp. 478-499; V. Sainati, *Critica*, in *Enciclopedia filosofica Bompiani*, a cura di V. Melchiorre, Milano 2006, vol. III, pp. 2432-2433; F. Viola, S. Toldo, *Conflitto*, in *Enciclopedia filosofica Bompiani*, cit., pp. 2178-2182; M. Cacciari, *Crisi*, in *Enciclopedia filosofica Bompiani*, cit.,

Nella seconda parte, vorrei invece trattare di una crisi e di un conflitto specifici, quelli che hanno visto contrapporsi due concezioni dell'immagine nell'iconoclasmo bizantino dell'ottavo secolo². La riflessione sui temi dell'iconoclasmo, come molti autori dei *visual studies* hanno riconosciuto, presenta elementi particolarmente efficaci per la critica delle immagini nel mondo contemporaneo³.

Nell'ultima parte vorrei invece prendere in considerazione il saggio ricœuriano sull'ermeneutica della testimonianza⁴, per saggiarne l'applicazione al tema della critica delle immagini. Nonostante le riflessioni di Ricœur su simbolo, mito e metafora, gli studi ricœuriani sono stati solo raramente analizzati da un punto di vista estetico. Ciò nonostante le sue analisi sull'ermeneutica della testimonianza presentano molteplici punti di consonanza con le conclusioni tratte da Mondzain sulla scorta della crisi iconoclasta. Quale contributo può dunque offrire l'ermeneutica ricœuriana della testimonianza alla critica e al discernimento delle immagini nel mondo contemporaneo?

Una passeggiata semantica: dall'apocalisse al conflitto attraverso la crisi e la critica

«*Apo-kalypsis heißt Enthüllung*». Apocalisse significa svelamento. Così il teologo Hans Urs von Balthasar apre la sua *Apokalypse der deutschen Seele*, composta a ridosso della Seconda Guerra Mondiale⁵. L'autore vi tenta di cogliere, attraverso le espressioni poetiche e letterarie, le ragioni spirituali che hanno condotto l'anima tedesca alle soglie della catastrofe del nazismo. Qui non ci interessa tanto la tesi dell'opera, quanto il principio presupposto e definito dal titolo: di fronte alla propria fine tutti i veli cadono e si viene chiamati in giudizio a rispondere del risultato delle proprie azioni.

Si pensi al personaggio di Edipo, tanto caro al Ricœur di *Parcours de la reconnaissance*⁶: di fronte alla peste che affligge la propria città, Edipo istituisce un'istruttoria per lanciarsi alla ricerca del responsabile, finché non riconosce di essere lui stesso il colpevole. Di fronte alle tante apocalissi

pp. 2424-25; N. Abbagnano, *Crisi, Criterio, Critica*, in *Dizionario di filosofia*, a cura di N. Abbagnano, Torino 1971, 1990².

² Mi riferirò in questa parte agli studi di M.-J. Mondzain e in particolare al saggio intitolato *Guerre des images, crise du jugement, la modernité byzantine*, in L. Russo (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Palermo 1998, pp. 107-125, poi ripreso e ampliato in *Le lieu critique*, in Id., *Le commerce des regards*, Paris 1982, pp. 141-178.

³ La letteratura sui *visual studies* è ormai molto vasta e la più parte degli studiosi condivide quest'opinione. Mi limiterò a citare le opere degli esponenti principali dai quali quest'idea è sostenuta: G. Bohem, *Was ist ein Bild?*, München 1994; D. Freedberg, *The power of the images. Study in the History and Theory of Response*, Chicago 1989; tr. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: emozioni e reazioni del pubblico*, Torino 1993, 2009²; W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, Palermo 2008.

⁴ P. Ricœur, *L'herméneutique du Témoignage*, in *Lectures III*, Paris 1994, pp. 87-139.

⁵ H. U. von Balthasar, *Apokalypse der deutschen Seele. Studien zu einer Lehre von letzten Haltungen*, Salzburg 1937-1939, p. 3.

⁶ P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Paris 2004; tr. it. *Percorsi del riconoscimento*, Milano 2005, pp. 93-97.

che hanno caratterizzato l'epoca moderna, dall'olocausto ai più recenti disastri ambientali, ci siamo anche noi lanciati nella ricerca di un colpevole dietro al quale ci nascondevamo spesso noi stessi. La crisi di una città, di una società, di una comunità, come può essere quella europea, non è mai responsabilità di singoli individui, ma dell'insieme della cultura che l'ha prodotta. Al suo interno si ergono talvolta, come testimoni della verità, *sentinelle dell'imminenza* della crisi⁷, profeti destinati a restare inascoltati.

Apocalisse dunque significa giudizio. In greco *krisis*. Questo termine deriva dal verbo *krino*, che indica distinzione e separazione. Ippocrate se n'è servito per riferirsi al momento culminante del manifestarsi di una malattia che decide del suo decorso verso la guarigione o il peggioramento. Crisi esprime dunque il conclamarsi violento ed esacerbato del malfunzionamento di un organismo, che ha potuto venire fino a quel momento trascurato e che esige invece ora inappellabile attenzione, ponendo di fronte a un bivio. La crisi rappresenta perciò una sorta di apocalisse del corpo, il cui significato si presta a essere esteso a qualsiasi struttura organica, come a quella sociale o politica. Il regolare svolgimento delle funzioni si arresta; l'organismo si blocca ed è posto di fronte alla necessità di riconoscere che c'è un problema. Il sistema che ne ha guidato il funzionamento fino a quel momento presenta una falla ed esige autocritica. Occorre rimetterlo in discussione e sottoporlo al vaglio per saggiarne la validità e individuare l'errore. In breve si tratta di sottoporlo a un'*analisi critica*, secondo il significato portato in auge in età moderna da Kant: si stabilisce un criterio in base al fine che si vuole perseguire e rispetto a questo si distingue ciò che gli corrisponde e ciò che lo fallisce.

Il termine *crisi* si ricollega in questo punto con il significato della sua radice etimologica greca. Esso comporta distinzione e separazione: in primo luogo perché pone di fronte a una netta alternativa; in secondo luogo perché implica una cesura netta con il passato; infine perché esige il giudizio critico basato sulla discriminazione. Ora, è proprio perché comprende l'idea della divisione e quindi della pluralità che il concetto di crisi si ricollega con quello di conflitto, recuperando anche il senso comune di critica intesa come contestazione di un negativo che si ritiene o si vorrebbe estraneo da sé. Già il Ricœur del *Conflitto delle interpretazioni* ci ricordava che tale conflittualità e la pluralità a essa intrinseca sono l'indice della finitezza umana⁸. Dopo il lutto del sapere assoluto hegeliano, non resta che abbandonare il promontorio della supervisione totale e accettare il cammino *de proche en proche* attraverso l'arcipelago degli orizzonti particolari, consci che, come Mosé, potremo scorgere la terra promessa solo attraverso il lungo viaggio nelle ermeneutiche rivali⁹.

Ma la crisi esige appunto che non ci si arresti sul piano dell'indecidibilità

⁷ Cfr. il saggio su *Ezechiele* 37,1-14 dal titolo *Sentinelle dell'imminenza*, in P. Ricœur, *Penser la Bible*, Paris 1998; tr. it. *Come pensa la Bibbia*, Brescia 2002, pp. 173-190.

⁸ Cfr. P. Ricœur, *Le conflit des interprétations*, Paris 1969; tr. it. *Il conflitto delle interpretazioni*, Milano 1972, in particolare il saggio introduttivo, *Esistenza ed ermeneutica*, pp. 17-37.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 37; cfr. inoltre il saggio *Phénoménologie de la religion*, in Id., *Lectures III*, cit., pp. 263-271.

fenomenologia delle ermeneutiche in contrasto, considerate tutte ugualmente valide. Urge che ci si costruisca un percorso attraverso esse, stabilendo delle priorità e operando delle scelte, in base al proprio punto di vista. Sulla questione come la pluralità di fenomeni del mondo venga coordinata a partire da tale visione prospettica si era già soffermato il Ricœur di *Finitudine e colpa*¹⁰. Nel saggio sull'ermeneutica della testimonianza la questione riemerge, ma questa volta dal punto di vista del soggetto che di fronte a una tale pluralità e privo di criteri assoluti di deliberazione si trova chiamato ad esprimere un giudizio. Vi torneremo nell'ultima parte. Consideriamo invece ora come i termini della crisi e del conflitto vengano declinati nella prospettiva dello scontro iconoclasta.

Crisi e conflitto delle immagini: la modernità bizantina

Sono le stesse fonti patristiche a parlare di crisi e di conflitto a proposito dell'iconoclasmo. Secondo gli studi di Mondzain, si tratta di un espediente retorico col quale il partito iconofilo, uscito vittorioso dal concilio di Nicea del 787, dipinge il ritratto del nemico sconfitto come un brutale e barbaro guerriero in preda alle convulsioni della propria infermità mentale. Guerriero l'iconoclasmo lo fu effettivamente, ma non per le violenze attribuitegli dai vincitori iconoclasti, bensì perché fu sostenuto dall'imperatore e dalla gerarchia militare che attuarono una politica di rafforzamento del potere imperiale nella quale la guerra alle immagini sacre giocò un ruolo importante. L'iconoclasmo rappresentò dunque a un primo livello di analisi uno scontro di potere tra chiesa e impero. Ma ciò che lo rende per noi significativo è che esso si giocò a colpi di riforme iconografiche. Due secoli prima dello scontro iconoclasta, quando il potere imperiale, durante un periodo di crisi, aveva cercato riparo all'insegna dell'ideale ecumenico del cristianesimo, l'imperatore Giustiniano aveva ordinato la sostituzione, in tutti i luoghi significativi della pubblica rappresentazione, delle antiche immagini di Costantino accompagnato dalla croce con quelle di Cristo. Così il primo intervento del nuovo imperatore Costantino V, deciso a riaffermare la centralità dell'impero contro la potente casta dei monaci, consiste nella nuova sostituzione dell'immagine imperiale a quella di Cristo, che verrà poi nuovamente ripristinata con la vittoria dell'iconofilia. Se si parla di *guerra delle immagini*, come recita il titolo dell'opera di Serge Gruzinskiy sull'iconoclastia dei *conquistadores* in Messico, è allora proprio perché, come avvenne anche in questo periodo, a un'immagine rigettata come idolatrica ne viene sostituita un'altra considerata vera¹¹.

Nonostante il discredito gettato sulla sua figura dalle fonti iconofile,

¹⁰ Cfr. Id., *Philosophie de la volonté II, Finitude et culpabilité*, vol. I, *L'homme faillible*; vol. II, *La symbolique du mal*, Paris 1960; tr. it. *Finitudine e colpa*, Bologna 1970, in particolare il capitolo II, *La sintesi trascendentale: prospettiva finita, verbo infinito, immaginazione pura*, pp. 87-121.

¹¹ Cfr. M.-J. Mondzain, *Guerre des images*, cit., pp. 108-114; Ead., *Le lieu critique*, cit., pp. 141-155. La letteratura sul tema oggi è molto vasta. Particolarmente ben fatta è la ricostruzione storico-teorica del conflitto recentemente proposta da E. Fogliadini, *L'immagine negata*, Milano 2013.

l'imperatore iconoclasta non si è limitato all'affermazione brutale del proprio principio, ma ha fondato la propria critica delle immagini sacre su argomentate ragioni teoriche. A partire dal III secolo, infatti, l'arte cristiana si era sviluppata superando il divieto anticostamentario a costruirsi immagini del divino e spinta dalla florida tradizione figurativa pagana. La pratica si era perciò affermata nonostante la mancanza di una solida giustificazione teorica e aveva raggiunto livelli di diffusione tali che non consentivano più di distinguerla dall'idolatria. Le posizioni teoriche al riguardo non erano chiare né tantomeno univoche: alcune criticavano l'uso delle immagini in difesa del culto spirituale; altre ne avallavano l'adozione solo a scopo didattico-illustrativo; altre ancora infine, giustificavano la venerazione delle immagini sacre in virtù del rimando dall'immagine al prototipo. Queste ultime teorie applicavano indifferentemente il termine *eikon* tanto per indicare il Figlio come immagine del Padre quanto per indicare il rapporto tra Cristo e la sua icona¹².

Proprio su queste teorie si appuntava la critica iconoclasta che le accusava di ricadere nell'eresia e nell'idolatria. Come infatti l'immagine può rimandare al suo prototipo? Come l'incircoscivibile può essere circoscritto nella forma, lo spirituale inscritto nella materia e il divino nell'immagine dell'umano? Com'è possibile distinguere l'idolo dall'icona? Meglio allora il segno della croce, che mette letteralmente una croce su ogni continuità figurativa; meglio la materia senza forma delle specie eucaristiche; meglio il culto spirituale dei santi e dell'imperatore. Immagini sì, immagini sacre no: l'iconoclasmo non distrusse qualunque tipo di immagine, ma solo quelle della religione. Proprio per questo viene appellato dall'iconofilo come un malato mentale in conflitto con il mondo intero, vuoto come gli idoli che egli stesso venera: rifiutando valore alle immagini sacre rifiuta tutto l'ordine della figuratività e dunque tutto il reale. L'iconoclasta ritiene di potersi servire delle immagini profane perché ritiene di poterle ridurre alla loro superficie materiale, offerte allo sguardo che se ne vuole servire come strumento di coercizione. L'iconoclasta è l'emblema della crisi poiché separa il mondo dalla sua radice trascendente e si decide per un mondo ridotto alla propria immanenza, un mondo del quale l'uomo può essere padrone. Per lui tutte le immagini sono *solo* immagini, per lui tutte le immagini sono idoli. Secondo Mondzain, allora, l'iconoclasta è, al di là dei trucchi retorici, effettivamente in preda alla crisi e al conflitto, perché attraverso le sue contestazioni porta a galla *il luogo critico* delle immagini, rifiutando però l'unico strumento in grado di fornirgli pacificazione. Questo strumento è il concetto di economia¹³.

¹² Cfr. E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm e Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, in *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, Bloomington-London 1976; tr. it. *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, Firenze 1992.

¹³ Cfr. M.-J. Mondzain, *Guerre des images*, cit., pp. 114-121; Ead., *Le lieu critique*, cit., pp. 155-169. La studiosa ha analizzato approfonditamente le questioni teorico-filosofiche connesse alla giustificazione iconofila delle immagini in Ead., *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris 1996; tr. it. *Immagine, Icona, Economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, Milano 2006, pp. 93-212

In *Image, icone, économie*, Mondzain ha proposto un'analisi semantica volta a mostrare come questo concetto, lungi dall'aggiungere un'ulteriore sfumatura semantica alle tante già intervenute nel corso dei secoli, fornisca loro il principio di unificazione¹⁴. Esso affonda le sue radici nel concetto intratrinitario di economia e nelle sue effettuazioni *ad extra*. Nella dinamica intratrinitaria, il concetto di economia rimanda alla forma delle relazioni tra le tre persone divine, ciascuna delle quali dona liberamente all'altra la propria divinità, condividendola con questa, ma offrendole al contempo piena libertà e autonomia. Questa relazione intratrinitaria diviene il principio affinché nella creazione del mondo da Dio venga fondata la possibilità di una comunione nell'alterità. Questa comunione, giunta alla sua massima evidenza con l'incarnazione di Cristo, diventa il principio di ogni *oikos-nomia*, di ogni inabitazione dell'altro in sé e di ogni condivisione di uno spazio comune. Come suggerito dall'assonanza rilevata da Mondzain, l'*oikos-nomia* diventa legge di ogni *eikon-nomia*. L'immagine si fa luogo di accoglienza dell'ambiguità nella quale si dibatte il linguaggio, della sintesi irrisolta dalla metafora tra l'è, *non è, è come*¹⁵. L'immagine non risolve la crisi, la pacifica offrendole ospitalità. Ma ciò significa in ultima istanza, che la rilancia, rimandandola allo sguardo critico del suo osservatore. Solo l'esercizio del giudizio critico permetterà allora di distinguere la nuova legge nella vecchia: Dio nell'uomo, l'icona nell'idolo¹⁶.

Quest'ultimo passaggio sembra dunque suggerire che la teoria iconofila sposti la questione dall'oggetto al soggetto, dall'immagine allo sguardo: non è l'immagine che è idolatrica o meno, ma è lo sguardo di chi la osserva ad essere responsabile della sua interpretazione come idolo o come icona, arrestandosi alla sua superficie materiale o riconoscendo l'ulteriorità che in essa si manifesta. Tuttavia a questo punto Mondzain ci conduce a un ulteriore ribaltamento. Non è lo sguardo a fondare l'immagine, ma l'immagine a fondare lo sguardo, poiché essa stessa è prodotto di mani umane, che danno forma e corpo allo sguardo di chi le produce.

Per comprendere appieno questo passaggio, e le conseguenze che nasconde, poggiamoci ancora una volta sul pensiero di von Balthasar, contenuto questa volta in una delle sue ultime opere, *Epilogo*¹⁷. Esiste uno sguardo che può riconoscere l'ontologia dinamica del reale, fondata su quella fenomenologia del dono che sarà in anni più recenti sviluppata da Jean-Luc Marion. Essa concepisce la realtà come un continuo dono e venire alla luce di fenomeni. Come ogni dono, anch'esso è caratterizzato da due elementi: libertà e parzialità. Quando ci si dona, anche quando si dona tutto se stessi, non ci si può donare tutti in una volta, pena il venir meno del dono stesso. Il dono inoltre, quando è veramente tale, è totalmente gratuito, privo di scopo e di aspettative: semplicemente si dà. Il fenomeno allo stesso modo è come

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 25-91.

¹⁵ Si ricorrendo a questo proposito non solo le analisi ricœuriane sul linguaggio equivoco, nel *Conflitto delle interpretazioni*, ma anche le indagini di P. Ricœur in *La métaphore vive*, Paris 1975; tr. it. *La Metafora viva*, Milano 2001.

¹⁶ Cfr. M.-J. Mondzain, *Guerre des images*, cit., p.116.

¹⁷ H. U. von Balthasar, *Epilog*, Einsiedeln 1987; tr. it. in *La mia opera ed Epilogo*, Milano 1994, pp. 93-167.

la rosa: fiorisce perché fiorisce, ma non fiorisce tutta in una volta, bensì nella molteplicità sempre parziale delle sue manifestazioni ciascuna delle quali e nel loro complesso rimandano a quell'unità, a quella fonte nascosta dalla quale originano senza lasciarla vedere. Sono questi due elementi della fenomenologia del dono che determinano uno sguardo libero. Un dono libero dona libertà: non ti dice cosa fare, ti chiede cosa vuoi fare, offrendoti un'alternativa. E ugualmente, la dialettica tra l'apparizione parziale e la sua origine vitale è ciò che dona allo sguardo la libertà di guardare. Se ciò che appare nel fenomeno si desse tutto nella sua manifestazione, non ci sarebbero più dubbio e contestazione, ma non ci sarebbe nemmeno la libertà di vederlo in un modo o nell'altro. Se Dio, che è tutto, si fosse donato tutto nella propria manifestazione, l'uomo ne sarebbe stato accecato e non avrebbe più potuto guardarlo, e non avrebbe potuto più nemmeno esistere e tendere verso di lui pur rimanendo radicalmente altro da lui. Perciò l'unica via possibile è scorgere Dio nell'uomo e lo spirituale nel materiale. Ogni traduzione è sempre in qualche modo un tradimento, ma è l'unica condizione che rende possibile la comunicazione fra stranieri.

Se esistono due sguardi sul reale, allora, esistono due tipi di immagini in cui questo si incarna. La distinzione tra idoli e immagini non dipende soltanto dal giudizio dell'osservatore, ma da una differenza di natura: alcune immagini sono costitutivamente idolatriche, altre sono invece vere immagini, *vere-eikon*, veroniche, portatrici del vero volto della realtà¹⁸.

Alcune di esse, come quelle della televisione e della pubblicità, mostrano una sola visione della realtà, identificandola con la realtà stessa e tentando di sostituirla ad essa. Queste immagini non sono dono libero, ma sono offerte con uno scopo preciso: persuadere. Tali immagini incatenano lo sguardo, mostrandogli ciò che vogliono fargli vedere e appagando il suo desiderio di visibilità, cioè facendogli credere che non ci sia altro da ciò che vede e che può vedere:

Ne rien faire, voilà la tentation [...]. Il s'agit d'un défaite de la volonté chez celui qui a pu croire que résister était affaire de la volonté. Il s'abandonne à l'ennui et au passif découragement, comme on nous décrit au fil de l'histoire toutes les démissions de la veulerie. Il n'est que d'entendre aujourd'hui la critique du téléspectateur!¹⁹.

Altre immagini, invece, frutto di uno sguardo libero, donano uno sguardo libero; assumono dentro di sé la propria inadeguatezza offrendo la manifestazione della propria trascendenza. Ci vuole altrettanto poco per riconoscere delineati qui i tratti fondamentali delle opere d'arte. Create dall'artista per rispondere a un appello della realtà e donate per amore al mondo che le riceve, le opere d'arte donano visibilità a dimensioni del reale che aprono a un nuovo sguardo i sistemi di riconoscimento formale, arrugginiti dall'uso quotidiano. Pensiamo per esempio al *Quadrato Nero Suprematista*

¹⁸ Cfr. M.-J. Mondzain, *Immagine, icona, economia*, cit., terza parte, *Idoli e veroniche*, pp. 213-272.

¹⁹ Ead., *Guerre des images*, cit., p. 124.

di Malevič²⁰. Se si trattasse semplicemente di un quadrato nero, non sarebbe affatto un'opera d'arte. Sarebbe uno di quei giochi a incastro per l'infanzia coi quali si impara a riconoscere le forme. Se osservato più approfonditamente, invece, mostra che non è perfettamente un quadrato e non è neppure nero. In tal modo questo quadro assume i nostri abituali schemi di riconoscimento della realtà per farli esplodere dall'interno, dimostrandoci come la realtà sia molto più ricca e imprevedibile rispetto alle categorie concettuali nelle quali siamo soliti incasellarla. L'arte ci offre la possibilità di *vedere altrimenti*, mantenendo il nostro sguardo aperto su un reale che non ha mai finito di darsi in forme nuove. E nella stessa misura in cui l'osservatore riconosce di non potere imporre alla libertà i propri schemi mentali, ma di doversi porre in ascolto del suo spontaneo manifestarsi, lo sguardo dell'osservatore di opere d'arte ne viene, paradossalmente, liberato.

Ermeneutica della testimonianza e criteriologia delle immagini

In quest'ultima sezione, vorrei tentare di interpretare il ruolo delle opere d'arte, così come è emerso dalle analisi di M. J. Mondzain, e del loro ruolo nell'età contemporanea, alla luce dell'ermeneutica ricœuriana della testimonianza. L'idea di associare i due concetti di immagine e di testimonianza è suggerita dallo stesso autore in due luoghi differenti della sua opera, in un caso più espressamente, nell'altro implicitamente. L'uno è un breve accenno proposto ne *La critique et la conviction*, nel quale l'Autore propone in modo simile un accostamento tra opera d'arte e testimonianza: «Je me demande si l'œuvre d'art, avec sa conjonction de singularité et de communicabilité, n'est pas un modèle pour penser la notion de témoignage»²¹. L'altro suggerimento mi viene invece dall'incrocio tra storia e finzione, proposto nell'ultimo volume di *Temps et récit*²². Secondo questo incrocio, da una parte, l'opera dello storico è sì prevalentemente realista, ma assume i criteri della finzione poetica per poter intrecciare i segni del passato in un racconto sensato, che offra ai posteri una memoria viva dei loro avi; dall'altra, anche l'opera poetica, benché prevalentemente fittizia, affonda le sue radici in un'esperienza viva della realtà. Anche l'opera poetica è dunque in qualche modo realista, non perché intenda copiare la realtà, ma perché inventa, nel duplice senso messo in luce da Ricœur già nella *Métaphore vive*, nel senso cioè che scopre e porta a espressione aspetti inediti del reale²³:

²⁰ Cfr. a questo riguardo l'interessante saggio di R. Salizzoni, *Incontrare l'invisibile*, in L. Russo (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, cit., pp. 87-96.

²¹ P. Ricœur, *La critique et la conviction: entretien avec F. Azouvy et M. de Launay*, Paris 1995, p. 273; tr. it. *La critica e la convinzione. Intervista con F. Azouvy e M. de Launay*, Milano 1997, p. 252.

²² Id., *Temps et Récit III*, Paris 1985; tr. it. *Tempo e racconto III*, Milano 1999, sezione seconda, cap. V, *L'incrocio tra storia e finzione*, pp. 279-296; le due categorie si intrecciano lungo tutta la sezione, cfr., pp. 151-290.

²³ Cfr. Id., *La metafora viva*, cit., p. 315.

Libre de la contrainte extérieure de la preuve documentaire, la fiction est intérieurement liée par cela même qu'elle projette hors d'elle-même. Libre de..., l'artiste doit encore se rendre libre pour... Si ce n'était pas le cas, comment expliquer les angoisses et les souffrances de la création artistique dont témoignent la correspondance et les journaux intimes d'un Van Gogh ou d'un Cézanne? Ainsi la dure loi de la création, qui est de rendre de la façon la plus parfaite la vision du monde qui anime l'artiste, répond-elle trait pour trait à la dette de l'historien et du lecteur d'histoire à l'égard des morts²⁴.

L'incrocio tra storia e finzione, consente di riconoscere le affinità che legano l'opera dell'artista a quella dello storico; ma poiché quest'ultima è caratterizzata in *Le temps raconté* con le stesse categorie con cui Ricœur analizza l'ermeneutica della testimonianza, mi permetto qui di passare direttamente a un'interpretazione incrociata dei concetti di arte e testimonianza²⁵.

La testimonianza ha anzitutto un aspetto quasi-empirico: qualcosa accade ed è di questo evento originario e incancellabile che si offre testimonianza. Anche l'arte, come abbiamo visto attraverso le indagini di Mondzain, non rappresenta una realtà avulsa a quella data e alternativa a essa, come fanno molti degli idoli virtuali del nostro tempo, ma attinge dall'inesauribile ricchezza del reale, nel quale resta sempre e ancora qualcosa di nuovo da scoprire.

Di questo evento la testimonianza interpreta uno e un solo senso, offrendolo ad altri che altrimenti non ne potrebbero giungere a conoscenza e che sono chiamati a formarsi un giudizio su quanto accaduto, attraverso l'interpretazione parziale fornitane dal testimone. È questo l'aspetto giuridico della testimonianza, che la attraversa da cima a fondo, a partire dall'interpretazione che il testimone dà dell'evento. Qualcosa si manifesta, offrendosi gratuitamente – potremmo anche dire casualmente, senza considerazione della presenza del testimone – e in tal modo chiama in causa la sua libertà, ponendolo di fronte alla chance di offrire o negare la propria testimonianza. Di fronte a questa scelta il testimone è doppiamente responsabile: nei confronti di ciò che testimonia e nei confronti di coloro a

²⁴ *Ivi*, pp. 274-275.

²⁵ In un mio precedente contributo, *La testimonianza delle immagini. Un'interpretazione estetica di Ricœur*, in «Estetica. Studi e ricerche», 2012/2, ho tentato di mostrare più diffusamente come le categorie utilizzate da Ricœur per illustrare il ruolo dello storico in *Tempo e racconto III*, corrispondano puntualmente a quelle utilizzate nell'ermeneutica della testimonianza, proposta dall'Autore nell'omonimo saggio. Per richiamare brevemente in che termini il lavoro dello storico si ricollegli con quello del testimone, basterà ricordare che anche lo storico è posto, in virtù delle sue competenze, nella situazione privilegiata dell'intermediario tra un passato assente e il presente, che tale scopo di mediazione lo impegni per gran parte della sua vita e che il suo impegno costituisca una *prova* a suo favore, che ne attesti l'affidabilità agli occhi del suo contemporaneo, il quale, del resto, non può entrare in contatto con la storia passata se non affidandosi alla fedele ricostruzione dello storico, con le sue parzialità e le sue incertezze. Per un'analisi più approfondita rimandiamo al saggio succitato. Fatta salva quest'interpretazione generale, ci limiteremo qui a mostrare come essa possa valere altrettanto bene, tramite l'intreccio con le opere letterarie e poetiche, per le rade riflessioni offerte da Ricœur a proposito delle opere d'arte. Per quanto segue cfr. Id., *L'herméneutique du témoignage*, cit.

cui lo testimonia. Vincolato dai limiti della propria finitezza, il testimone si troverà a doverne rispondere di fronte a entrambi. Il testimone si espone al giudizio, al quale può far fronte soltanto con la critica circolare e reciproca dell'evento testimoniato e della propria convinzione interiore. È questa l'ellisse a due fuochi di cui Ricœur parla alla fine del testo. Solo se il testimone voterà tutto il suo impegno in questo compito saprà offrire una testimonianza il più possibile verisimile dell'accaduto e lasciar trasparire la verità dell'evento testimoniato attraverso la propria testimonianza. La testimonianza incrociata dell'impegno del testimone e della verità che si auto attesta nella sua testimonianza, forniranno sostegno al giudizio di chi la riceve, il quale nondimeno sarà esposto alla stessa indeterminatezza e alla stessa libertà di fronte a cui si è trovato il testimone. Anche il giudice che riceve la testimonianza non potrà giudicarne altrimenti che attraverso la critica incrociata della testimonianza e della propria convinzione interiore. E il suo giudizio al riguardo sarà a sua volta esposto al giudizio altrui.

L'artista risulta segnato dalle stesse condizioni del testimone. Egli si trova interpellato da una realtà che gli si dona senza previsione, al di là della sua volontà, e vi scopre un'offerta di senso che può raccogliere o lasciar cadere. L'artista, che quindi si dona liberamente al proprio compito, viene esposto alla duplice critica, del senso che vuole rappresentare e di coloro ai quali lo vuole rappresentare. Anche l'artista non può sperare che questo senso possa venir trasmesso attraverso la propria opera, se non mediante la sua più totale dedizione al dovere del confronto infinito tra la realtà manifestata e la propria convinzione interiore, come avviene con Cézanne, che dipinge e ridipinge senza sosta la Montagna Saint Victoire. Solo in tal modo può sperare di venire compreso; ma non lo pretende: non può che offrire la propria opera come testimonianza parziale di ciò che ha esperito nella realtà, rilanciandola alla libertà del suo osservatore. Anche costui, quale suo giudice, sarà chiamato in libertà a giudicare in suo favore o contro di essa, ad assumersi o a lasciar cadere il compito del giudizio. Ma ogni giudizio è autoriflettente: è un ulteriore significato del senso giuridico della testimonianza messo in luce dal confronto con il senso biblico-apocalittico della testimonianza, analizzato da Ricœur al termine del suo studio semantico.

Come mostra il libro dell'Apocalisse, nel momento del giudizio finale, saranno soltanto tolti i veli a una verità che è già sempre qui e per la quale noi ci decidiamo nell'istante stesso in cui esprimiamo il nostro giudizio. Noi potremo allora scegliere di offrire la nostra testimonianza agli idoli che vanificano piuttosto che alle immagini che vivificano, ma le conseguenze non tarderanno a mostrarsi nella carne dei nostri organismi, poiché, come ricorda il Ricœur di *Finitude et culpabilité*: «andando dietro alla vanità sono diventati essi stessi vanità» (*Ger.*, 2,5); poiché l'uomo diviene ciò che adora: «Come i loro idoli saranno quelli che li fanno, tutti quelli che in essi confidano» (*Sal.*, 115,18)²⁶. Questi sintomi però nel contempo offriranno sempre la chance per un cambiamento. Le immagini dell'arte continueranno

²⁶ P. Ricœur, *Finitudine e colpa*, cit., p. 327.

ad offrirci la testimonianza di uno sguardo alternativo sulla realtà, che invece di incatenarlo lo liberano alla ricchezza fenomenologica del reale e alla possibilità di distinguere tra immagini che donano libertà e vitæ idoli del nulla.