

Per un'ermeneutica dell'arte.

Recensione a *Lire les images* di Johann Michel

Paolo Furia

paolo.furia@unito.it

Il nuovo libro di Johann Michel, *Lire les images. Herméneutique de l'art* (PUF 2025) costituisce un rilevante contributo al rinnovamento dell'ermeneutica filosofica nel nostro tempo. All'apparenza, questo testo ha un'aspirazione meno fondazionale dell'opera *Homo Interpretans* (2017): qui, il gioco dialettico tra, da una parte, comprensione abituale incarnata nelle pratiche e, dall'altra, necessità dell'interpretazione derivante dall'incontro con fenomeni ed eventi il cui senso non va da sé, diventa il perno di una convergenza tematica possibile tra motivi originari dell'ermeneutica e della fenomenologia, dell'antropologia filosofica, del pragmatismo americano per il ripensamento contemporaneo del soggetto nel pieno della sua crisi contemporanea. In *Lire les images*, l'autore pone alla propria riflessione un perimetro tematico piuttosto preciso: «la nostra indagine si limita dunque a quella sottocategoria particolare di immagine grafica e plastica che viene considerata opera d'arte»¹. Si tratta, se vogliamo, di un cammino in controtendenza rispetto alle sensibilità più recenti dell'estetica filosofica, a lungo identificata con la sola filosofia dell'arte sulla scorta di quello che si potrebbe considerare un “pregiudizio idealista” di tipo hegeliano: lo stesso che ha portato Hegel a negare la possibilità del bello naturale, o per meglio dire a ricondurlo entro l'orizzonte degli sviluppi storici della sensibilità artistica².

¹ J. Michel, *Lire les images. Herméneutique de l'art*, Paris, PUF 2025, p. 11, trad. mia.

² È di grande interesse il fatto che una delle reazioni più significative a questa riduzione provenga dall'ambiente della filosofia anglosassone, la quale, assumendo e aggiornando in senso analitico il dualismo moderno tra natura e cultura, rivendica per l'esperienza della natura una specifica esperienza estetica, i cui tratti non possono essere derivati dall'esperienza estetica di tipo artistico. L'atto fondativo della cosiddetta *environmental aesthetics*, uno dei terreni più promettenti della ricerca filosofica contemporanea, consiste dunque nella distinzione tra esperienza estetica ed esperienza artistica: cfr. R. Hepburn, *Contemporary aesthetics and the neglect of natural beauty*, in “British analytical philosophy”, 1966, pp. 285-310.

Anche la teoria dell'immagine contemporanea ha da tempo smesso di limitare la propria indagine alle sole immagini d'arte, innanzitutto alla luce della consapevolezza che un criterio definitivo per distinguere immagini artistiche da immagini non artistiche non c'è. Ricordando la nota teoria di Arthur Danto, ciò che distingue un'opera d'arte da altri tipi di oggetti è la considerazione sociale di certi oggetti come opera d'arte: insomma, un atto di interpretazione. Ma, come nota Michel, questa consapevolezza finisce per dar ragione all'ermeneutica quanto al carattere fondamentale dell'interpretazione per la definizione dei perimetri ontologici attraverso i quali classifichiamo gli enti che popolano la realtà; inoltre, consente di ripartire, se non da una fondazione, perlomeno da una nuova legittimazione e giustificazione del perimetro dell'arte che non si vuole, per così dire, “a monte” (come set di condizioni assiomatiche colte attraverso uno sguardo pretenziosamente neutrale), bensì “a valle”. Seguendo Michel, scegliere di partire da quelle che, nella tradizione culturale occidentale, abbiamo imparato, attraverso il travaglio della storia, a considerare come opere d'arte significa in effetti porsi a valle di una “storia degli effetti”³ che non ha alcuna pretesa da far valere se non quella della sua stessa fatticità come condizione non necessaria, ma nello stesso tempo *sufficiente*, per la determinazione del presente “spazio d'esperienza”, a partire dal quale ogni “orizzonte d'attesa” è possibile⁴.

Il contributo principale del libro alla filosofia dell'arte consiste nell'applicazione dell'approccio dialogico e dialettico dell'ermeneutica filosofica, in particolare di quella gadameriana e ricoeuriana, al mondo delle immagini d'arte. Il tratto specificamente ricoeuriano rivendicato e perseguito da Michel consiste nella capacità di articolare sensatamente i diversi metodi di interpretazione dell'immagine artistica sviluppati nell'ambito dei saperi specialistici. Questi vengono ricondotti ad orizzonti problematici comuni attraverso la composizione di sintesi aperte che rispettano la loro specificità decostruendone gli unilateralismi e le aspirazioni di autosufficienza. Le discipline con cui si confronta Michel sono: «psicanalisi, semiotica, fenomenologia, filosofia analitica,

³³ Si tratta dell'idea gadameriana di *Wirkungsgeschichte*, o “*travail de l'histoire*”, che Michel traduce come segue in rapporto tal tema delle opere d'arte: «lo sguardo che noi abbiamo oggi su un'immagine artistica comporta tutta una storia di “presguardi” (i quali ci precedono e ci orientano qui ed ora nelle nostre interpretazioni)» (J. Michel, *Lire les images*, cit., p. 252, trad. mia).

⁴ I concetti di “spazio d'esperienza e orizzonte d'attesa sono stati elaborati dallo storico Reinhart Koselleck ed utilizzati in ambito ermeneutico in particolare da Paul Ricoeur per descrivere il rapporto di reciproca tessitura di passato e futuro nell'operatività fungente del presente: cfr. R. Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici* (1980), tr. it. di Anna Marietti Solmi, 2^a ed., Bologna, CLUEB, 2007.

storia dell'arte, pragmatismo»⁵, cui va aggiunta, nell'ultimo capitolo, l'antropologia culturale ad ambizione sinottica, come Michel intende l'ultima opera di Philippe Descola⁶. Al fondo, si tratta di riconnettere ciascuno di questi metodi ed approcci disciplinari ad una sorgente comune e squisitamente filosofica. Lo sguardo sull'arte che Michel adotta nei propri commenti di specifiche opere, talvolta misurandosi con le grandi interpretazioni canoniche (pensiamo ad esempio alle bellissime pagine dedicate all'Apollo del Belvedere e al Laocoonte, nelle quali viene ad esempio recuperata la dimensione altrettanto artistica delle descrizioni ispirate di Winckelmann), mantiene un carattere coerente con l'orizzonte ontologico dell'ermeneutica, pur attraverso le mediazioni imposte dalla “via lunga” del confronto con i metodi e gli approcci delle scienze. Se una certa categoria di oggetti, attraverso il travaglio della storia, ha potuto essere individuata come arte, perlomeno nella tradizione europea e occidentale, è perché tali oggetti “speciali” catturano, ognuno a modo proprio, momenti di concentrazione particolarmente intensa del senso dell'esperienza vissuta, tali da distinguersi dagli altri oggetti che popolano il mondo.

Riscoprire la semantica delle opere, entro questa prospettiva, non conduce alla riduzione dell'espressione, della figuratività e di quello che Emmanuel Alloa, nel suo importante contributo alla fenomenologia dell'immagine, ha definito propriamente “l'immaginale”⁷, alla dimensione linguistica e cognitiva del testo, terreno dal quale l'ermeneutica come metodo è originata. Il fatto è che tanto il testo quanto l'immagine hanno origine nel mondo-della-vita e sempre vi fanno ritorno. A questa comune origine e destinazione, testo e immagine devono le loro ultime analogie: entrambi costituiscono un'iscrizione del senso sentito e vissuto su supporti che ne garantiscono la sopravvivenza nel tempo; entrambi dunque in qualche modo costituiscono il senso del tempo determinando in parte, attraverso la storia degli effetti, le condizioni della propria ricezione. Guardare ermeneuticamente un'immagine d'arte, pertanto, non significa ridurre la sua espressività immaginale al significato linguistico, bensì riconnettere il dominio dell'arte ai processi di senso nei quali la vita delle persone, dei luoghi, delle

⁵ J. Michel, *Lire les images*, cit., p. 279.

⁶ Cfr. P. Descola, *Les formes du visible*, Seuil, Paris 2021.

⁷ Cfr. E. Alloa, *Attraverso l'immagine. Una fenomenologia dei media visuali*, tr. it. Alessandro De Cesaris, Meltemi, Sesto San Giovanni (MI), 2025. In generale, la svolta iconica portata avanti, nelle rispettive aree culturali, da autori come Gernot Böhme e William Mitchell rivendica il carattere irriducibile dell'immagine, pur non rinnegando molteplici possibilità di ekphrasis, interazione e mutuo scambio tra parole e immagini.

epoche e delle civiltà prende forma, dotandosi, a volte fortuitamente, di configurazioni sufficientemente stabili e ricche da poter essere considerate degne di essere custodite, rilette, riguardate, tramandate e tradotte. Tutto ciò nonostante quel mondo-della-vita agglutinato nelle opere (non importa, da questo punto di vista, se letterarie o figurative) sia destinato a svanire o sia svanito già da tempo.

La possibilità e anzi la necessità di leggere le opere d'arte attraverso i metodi elaborati dalle scienze umane in genere non dipende primariamente dal dibattito epistemologico sul tipo di conoscenza, competenza e sensibilità che sono necessarie per comprenderle in quanto oggetti distinti, per esempio, dagli enti naturali: in questi termini la questione della specificità dell'arte è spesso posta in ambito analitico. In realtà, anche questa discussione è in ambito ermeneutico ricondotta al fatto ontologico della storicità⁸. Le trasformazioni e poi il trapasso storico del mondo-della-vita da cui un'opera emerge producono inevitabilmente una sua certa "problematicità del senso", espressione cui Michel ricorre integrando motivi fenomenologici, ermeneutici e pragmatisti per indicare lo *spaesamento*⁹ del soggetto di fronte ad un'immagine, un testo, un'opera d'arte il cui significato si è fatto almeno in parte oscuro. Se l'intensità estetica va vissuta nell'incontro diretto con l'opera d'arte e non può essere mai del tutto tradotta in parole e significati, la distanziamento metodica implicita nell'indagine delle scienze è presentata da Michel come la preconditione che rende possibile un nuovo accesso al mondo dell'opera, facendola così camminare ancora lungo il filo del tempo. L'opera ci interpella in virtù della sua dimensione "immaginale", viva e presente nel *plenum* fenomenologico dell'incontro con l'opera in quanto alterità e, proprio in quanto alterità, almeno in parte oscura: ma altre prospettive di senso e di intensificazione dell'esperienza (non solo del sapere astrattamente inteso) si aprono anche in forza della scoperta del mondo che in un'opera è agglutinato. In questo senso, il contributo delle interpretazioni disciplinari delle opere d'arte è quello di spiegarle di più, sfruttando la distanza temporale come condizione che

⁸ Vorremmo aggiungere: dalla loro geograficità, tratto assolutamente costitutivo dell'aura intesa secondo le parole di Benjamin e discusse nel libro di Michel: "l'unicità della sua esistenza nel luogo in cui è situata" (Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in J. Michel, *Lire les images*, cit., p. 268).

⁹ Del tema mi sono occupato nel libro *Spaesamento. Esperienza estetico-geografica* (Meltemi, Milano 2023) attraverso il commento del concetto già freudiano di *unheimlich*, tradotto con "il perturbante" e che, traslato nel discorso heideggeriano, diventa la condizione fenomenologico-ermeneutica originaria di non-sentirsi-a-casa nel mondo, accompagnata dal sentimento di angoscia, ma foriera della consapevolezza che il mondo è contingente e possibile, dunque sempre suscettibile di essere compreso di nuovo. Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), tr. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 2005, par. 40.

permetta di osservarle metodicamente. Ma questo “spiegare di più” rimane alleato e anzi funzionale al “comprenderle meglio”, secondo il noto adagio ricoeuriano: alla fine, nessuna spiegazione disciplinare, neppure quelle della storia dell’arte, possono saturare il significato di un’opera, in quanto tale significato è “in cammino”, dinamizzato dalla trasformazione dei contesti e delle condizioni di ricezione e quindi di comprensione situata.

Come dimostra benissimo Michel nei passi del libro dedicati all’arte non figurativa o esplicitamente anti-figurativa, anche un’opera d’arte astratta che rifiuta ogni rapporto con la forma non emerge da qualcosa di diverso dal mondo-della-vita e non è dunque estranea agli orizzonti di senso assegnati dalla storia all’opera attraverso il gesto artistico di un’artista incarnata e situata geo-storicamente. Così, anche opere d’arte minimaliste come i cubi di Morris¹⁰, pur non volendo essere nient’altro che se stesse, pur dichiarando di non avere niente da dire e nessun mondo nascosto da esibire, interagiscono con il contesto di ricezione, sfidando le abitudini percettive e provocando nel presente quello che va riconosciuto in quanto vero precursore di ogni costruzione di senso: il movimento circospetto del corpo proprio nello spazio, col quale le posture abituali e irriflessive che qualificano il nostro essere-nello-spazio ordinario sono sospese, permettendo così a nuove possibilità di emersione e profilazione delle cose. Anche questo aspetto corporeo e spaziale, di derivazione più fenomenologica che ermeneutica, ma certamente molto esplicito in Heidegger sin da *Essere e tempo* (1927), sta prendendo sempre più piede nella ricerca di Johann Michel. Del resto, non è un caso se nella prosa dei grandi autori dell’ermeneutica le metafore spaziali abbondano: i “percorsi” del riconoscimento, la “via lunga” dell’ermeneutica, la “terra promessa” dell’ontologia, l’ “orizzonte” di senso, il “mondo” dell’opera, la messa a “distanza”. Si tratta, per dir così, di “metafore vive”: arrivare a concepire il pensiero come un *cammino*, quindi come un “farsi strada” passo dopo passo, districandosi tra gli impicci, imbattendoci in nuovi stimoli o imprevisti, è esattamente il risultato dell’impiego ricorrente di queste metafore nel pensiero ricoeuriano, facendo valere proprio la teoria della metafora di Ricoeur, per la quale una metafora viva implica una trasformazione del significato attraverso l’accostamento di un predicato “impertinente” ad un soggetto inusuale. E ciò che vale per Ricoeur vale qui per Michel: non solo perché Michel è un autore che continua a tener presente Ricoeur

¹⁰ Ivi, p. 202.

prendendo a prestito alcuni dei suoi concetti per svolgere la propria filosofia, ma anche perché Michel è un pensatore che pensa “ricoeurianamente”, ripetendone, a nostro avviso, i gesti fondamentali (la distanziamento come momento metodico necessario e non opposto alla manifestazione della verità, l’articolazione costante di posizioni contrapposte, lo sfondo ontologico discretamente evocato ma mai rinnegato, la costruzione di sintesi aperte fondate sulla cosa stessa, l’afflato ricostruttivo), espandendoli ed attualizzandoli. A nostro parere, con successo.