

The Creative Improvisation

Ricoeur, Florensky and Balthasar: Between Reference Systems and Creative Freedom

Claudia Elisa Annovazzi

ce.annovazzi@libero.it

The aim of this paper is to reflect on improvisation by means of discussing the relation between system and freedom. I begin with a reflection on the meanings of *improvisation*. Then, following Ricoeur's philosophy and Florenskij's iconology I show that creativity works like an innovation within the tradition. At the end, I claim that Balthasar's theological aesthetics gives interesting contributions to the hermeneutic of testimony, that, in turn, helps to understand why the connection between system and freedom is key to the process of improvisation.

L'improvvisazione creatrice

Ricoeur, Florenskij e Balthasar: tra sistemi di riferimento e libertà creativa

di *Claudia Elisa Annovazzi*
ce.annovazzi@libero.it

The aim of this paper is to reflect on improvisation by means of discussing the relation between system and freedom. I begin with a reflection on the meanings of *improvisation*. Then, following Ricoeur's philosophy and Florenskij's iconology I show that creativity works like an innovation within the tradition. At the end, I claim that Balthasar's theological aesthetics gives interesting contributions to the hermeneutic of testimony, that, in turn, helps to understand why the connection between system and freedom is key to the process of improvisation.

1. Introduzione: «La libertà non è star sopra un albero»¹

Questo testo costituisce la rielaborazione di un intervento proposto all'interno del convegno *Sistema e libertà. Razionalità e improvvisazione tra filosofia, arti e pratiche umane* (Torino, 28-30 gennaio 2015). Esso non intende proporre un'interpretazione sistematica dei temi suggeriti dal titolo del convegno, ma sviluppare alcune suggestioni da esso sollecitate, che convergono intorno al principio dell'interpretazione creatrice, cui si è voluto alludere nel titolo stesso di questo contributo. I tre autori che vengono assunti qui come paradigmatici (Paul Ricoeur, Pavel Florenskij e Hans Urs von Balthasar) permettono di spaziare nel vasto campo dell'intreccio tra sistema e libertà a partire da diverse prospettive che si avvicinano ora più al tema dell'improvvisazione – con la considerazione dell'ermeneutica ricoeuriana della *poiesis* – ora più alla questione di quanto anche la più libera creatività debba necessariamente riallacciarsi a un previo sistema di riferimento apportato dalla tradizione – e questo punto verrà raggiunto seguendo Pavel Florenskij. Proprio ragionando intorno allo statuto dell'improvvisazione sarà possibile ribadire come la libertà creativa esiga l'inserimento nella tradizione

¹ G. Gaber, *La libertà*, in *Lo shampoo/La libertà*, singolo 45 giri, Carosello, Milano 1973, lato B.

e come d'altro canto la trasmissione della tradizione necessiti per restare viva di un apporto creativo. Il saggio sarà dunque strutturato come segue: dopo una breve disamina dei significati connessi al termine "improvvisazione", una prima parte sarà dedicata alla creatività poetica interpretata attraverso l'opera di Ricoeur; una seconda parte affronterà il tema a partire dalla pratica delle icone; una terza parte sarà affidata alle riflessioni di Hans Urs von Balthasar, che permettono di illuminare il concetto di testimonianza in modo da raccogliere le questioni sopra affrontate. Il tema della testimonianza attraversa di taglio le riflessioni dei tre autori considerati e permette di mostrare l'unità pur sempre frammentaria tra prospettive apparentemente poco correlate come l'ermeneutica poetica ricoeuriana, la meditazione sulla pratica delle icone e l'estetica teologica balthasariana. A questo compito di sintesi è preposta una breve conclusione a esergo della quale torna in mente il ritornello di gaberiana memoria: «La libertà non è star sopra un albero / Non è neanche il volo di un moscone / La libertà non è uno spazio libero / Libertà è partecipazione».

2. Improvvisamente: breve riflessione sul termine *improvvisazione*

Il senso comune attribuisce al termine *improvvisazione* l'idea di un'azione del tutto nuova e originale, più o meno basata su regole o modelli prefissati, colta nel momento stesso della sua esecuzione². A partire da questo senso comune – e in sostanziale continuità con esso – si specifica l'ambito più tecnico dell'improvvisazione artistica, che può venire applicato alle più disparate forme d'arte: si pensi all'esempio dell'improvvisazione musicale soprattutto nel Jazz e nelle cosiddette *Jam sessions*³; all'improvvisazione applicata alle

² È noto come Pareyson definisse l'arte proprio come un «fare che, mentre fa, inventa il modo di fare» (L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Milano 1974, p. 59). Sulla correlazione tra questa definizione di arte, da una parte, il concetto e la pratica dell'improvvisazione dall'altra, nonché per una più estesa e precisa definizione di improvvisazione, cfr. A. Bertinetto, "Improvvisazione e formatività", *Annuario filosofico*, XXV, 2009, pp. 145-174.

³ Si tratta di riunioni organizzate o spontanee di musicisti che sperimentano improvvisazioni musicali, talvolta prendendo come spunto temi già noti, ma spesso rielaborandoli fino a produrne di nuovi. Nate in ambito jazzistico, si sono poi diffuse in altri generi musicali, come quello del rock, e sono diventate in certe occasioni vere e proprie piattaforme di elaborazione di nuovi brani musicali, a conferma del ruolo giocato dall'improvvisazione come fucina di creatività artistica.

arti visive – dalla pittura (Pollock) alla scultura – o alle arti sceniche (danza, teatro, cinema). Intesa in questa accezione, l'improvvisazione attiene prevalentemente alla la *performance* artistica, in cui si cattura l'artista nell'esercizio stesso della sua invenzione creativa. L'improvvisazione costituisce dunque il campo teorico pratico in cui sottoporre a osservazione analitica la creatività artistica nell'atto stesso della produzione di quello scarto dalla realtà già nota che la incrementa di un elemento aggiuntivo. Paul Ricoeur ha dedicato i suoi studi sulla *Metafora viva* all'enucleazione di questo momento paradigmatico della creatività poetica, da lui definito come un incremento ontologico della realtà⁴.

Proprio l'improvvisazione artistica, tuttavia, evidenzia come qualunque azione creativa poggi necessariamente sul fondamento di modelli, schemi, sistemi di riferimento precostituiti o in qualche modo già presenti nell'atto della produzione innovativa. L'improvvisazione teatrale, ad esempio, si basa solitamente su canovacci, oppure sullo sviluppo delle caratteristiche dei personaggi⁵. Ma persino nei casi più estremi di libertà creativa, permane sempre un inalienabile sostrato di riferimento a un reale predeterminato: anche la forma più radicale, spontanea e immediata di improvvisazione musicale, quand'anche abbandonasse ogni ricorso alle leggi del ritmo e dell'armonia, si baserebbe quantomeno sull'ispirazione di suoni uditi in precedenza o dal ritmo presente nella natura (a cominciare dal battito del cuore). E così pure la più radicale *action painting* di Pollock non risponde forse al dettato delle macchie e dei colori colati in precedenza e prima ancora al ruvido bianco della tela muta?

Eppure ciò non significa che nulla di nuovo sia accaduto nel frangente dell'improvvisazione artistica. Lo stesso Pareyson ha mostrato chiaramente, attraverso l'esempio magistrale della sempre nuova e singolare esecuzione di uno stesso brano musicale, come anche l'interpretazione contenga un che di improvvisativo, dato che costituisce sostanzialmente un gesto creativo, pena la perdita di efficacia nella comunicazione dell'evento espressivo:

⁴ Cfr. P. Ricoeur, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione* (1975), tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 2001, pp. 60-61, 284, 325-336.

⁵ Si pensi al caso tipico della barocca *commedia dell'arte* da cui hanno tratto origine le più note maschere del carnevale italiano.

l'esistenza dell'opera musicale non è quella inerte e muta dello spartito, ma quella viva e sonora dell'esecuzione, la quale, tuttavia, per il suo carattere necessariamente personale e quindi interpretativo, è sempre nuova e diversa, cioè molteplice. Ma la sua molteplicità non pregiudica per nulla l'unicità dell'opera musicale: anzi l'esecuzione mira appunto a mantenere l'opera nella sua individualità e unicità, senza aggiungerle niente di estraneo e senza dissolverla in atti sempre diversi; tant'è vero che essa vuol *rendere* l'opera nella realtà ch'è veramente sua, vuol *essere* l'opera stessa, e non soltanto una sua immagine o copia, né una semplice approssimazione, e in ciò consiste il suo carattere "rivelativo"; e vi riesce proprio in quanto esercita un'attività esecutiva, un atto realizzativo, una presa di possesso, che in quanto irripetibile e personale è consapevole della possibilità di altre esecuzioni personali e nuovissime, e in ciò consiste il suo carattere "plurale".⁶

Interpretazione e improvvisazione, tradizione e innovazione, sistema e libertà – dicotomie tutte in una qualche misura sovrapponibili – si esigono giocoforza reciprocamente. Così come il concetto di improvvisazione, nella rapida disamina del suo valore semantico, ci ha mostrato di rimandare inevitabilmente a una qualche forma di regolarità o di previa datità basilare, non già per ripiegarvisi, bensì per restituirla in tutta la sua attuale vitalità, allo stesso modo, come intendiamo evidenziare nel prossimo paragrafo, il percorso intellettuale dello stesso Ricoeur conduce da una preoccupazione predominante per il cuore creativo dell'attività poetica a una rivalutazione sempre più ponderante del sostrato vitale sul quale essa poggia e dal quale si origina⁷.

3. Ricoeur: l'improvvisazione al cuore della creatività poetica

L'intento con cui Ricoeur compone *La metafora viva* è chiarito esplicitamente nella prefazione e richiamato nel sottotitolo italiano dell'opera (*Dalla retorica alla poetica*): si tratta cioè di affrontare lo studio della metafora abbandonando progressivamente le teorie retoriche per abbracciare piuttosto

⁶ L. Pareyson, *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano 1971, p. 69. Risulta evidente da questa citazione come tanto Pareyson quanto Ricoeur avessero individuato nella situazionalità assolutamente singolare di ciascun interprete la matrice fondamentale dell'interpretazione nel suo ruolo chiave di trasmissione innovativa della tradizione. È proprio l'essere-in-situazione dell'interprete infatti a determinarne tanto il radicamento in un mondo preordinato, quanto l'insorgere di una prospettiva del tutto nuova e originale. Cfr. a questo proposito P. Ricoeur, *Finitudine e colpa* (1960), tr. it. di V. Melchiorre, il Mulino, Bologna 1970, cap. 2: *La sintesi trascendentale. Prospettiva finita, verbo infinito, immaginazione pura*, pp. 87-121.

⁷ Il paragrafo che segue costituisce una rielaborazione di un percorso sviluppato più diffusamente in C.E. Annovazzi, "La testimonianza delle immagini: una lettura estetica di Ricoeur", *Estetica. studi e ricerche*, II, 2012, pp. 173-196.

un approccio semantico ed ermeneutico. Le prime interpretano infatti la metafora come una figura di discorso accessoria, incentrata sulla sostituzione di un termine proprio con uno improprio o a scopo puramente ornamentale, o per sopperire a una mancanza linguistica. Così intesa, la metafora risulta costituire un semplice tramite, dal senso esplicito al senso implicito al quale essa intende rimandare, che può essere abbandonato una volta decifrato l'enigma. Gli approcci semantici ed ermeneutici alla metafora intendono invece affrontare la questione rispettivamente a partire da una semantica della frase piuttosto che da una semantica della parola (e quindi considerando il funzionamento dell'enunciato metaforico, piuttosto che la funzione del termine metaforico), i primi; prendendo invece in considerazione il valore di verità di interi discorsi metaforici, i secondi.

Accanto a questa finalità esplicita lavora tuttavia una finalità espressa meno sistematicamente, ma suggerita da alcuni indizi precisi e soprattutto ben più rilevante dal punto di vista filosofico. Come appare fin dai primi passaggi dell'opera, infatti, chiamando in causa con l'interpretazione ermeneutica della metafora il suo statuto di verità, Ricoeur si trova ad affrontare il problema spinoso del rapporto tra finzione e realtà e dunque del carattere mimetico delle opere d'arte. A partire dal primo capitolo dell'opera, risulta chiara l'intenzione dell'Autore di prendere le distanze da una concezione platonica della *mimesis*, che sfocia in una valutazione prevalentemente negativa dell'arte come copia del reale⁸, per sposare invece l'interpretazione aristotelica della *mimesis physeos*, in cui «la realtà resta una referenza senza mai diventare una costrizione» e «l'opera d'arte può essere sottoposta a criteri puramente intrinseci, senza l'interferenza, come avviene in Platone, delle considerazioni morali o politiche, e soprattutto senza farsi carico della preoccupazione ontologica di *proporzionare l'apparenza al reale*»⁹.

Contemporaneamente alla stesura di quest'opera maggiore, Ricoeur lavora all'elaborazione di alcuni saggi sull'immaginazione che muovono nella stessa direzione¹⁰. *Leit motiv* di questi saggi è la critica a certe interpretazioni

⁸ Cfr. P. Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 52.

⁹ Ivi, p. 59.

¹⁰ Si tratta del saggio "L'immaginazione nel discorso e nell'azione" (1976), in P. Ricoeur, *Dal testo all'azione. Saggi di Ermeneutica*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1989, pp. 205-

dell'immagine e dell'immaginazione, come quelle di Spinoza o Hume, che tendono a riproporre una concezione della mimesi come copia, simile a quella platonica. Contro tali concezioni, Ricoeur propone la propria teoria dell'enunciato metaforico, che, «invece di affrontare il problema a partire dalla percezione e chiedersi se e come si passi dalla percezione all'immagine, [...] invita a collegare l'immaginazione a un certo uso del linguaggio»¹¹. A suo giudizio essa fornisce infatti il vantaggio «di affrontare l'immaginazione dal suo nucleo verbale e di procedere dal verbale al non-verbale e non l'inverso», permettendo così di riconoscere che l'immagine, «prima di essere un percetto sbiadito, è un concetto allo stato nascente»¹².

Se dunque nell'elaborare i saggi sull'immaginazione la prima preoccupazione di Ricoeur è quella di spezzare l'immediato legame che fa dipendere la finzione dalla mimesi della realtà, allo stesso modo ne *La metafora viva*, giunto al sesto studio in cui si tratta di recuperare la funzione iconica della metafora, egli ribadisce come «siamo anzitutto interessati a mettere tra parentesi questo nucleo *non verbale* dell'immaginazione»¹³, in modo da evitare qualsiasi filiazione dell'immaginario metaforico da una “psicolinguistica” che lo interpreti come frutto di una percezione affievolita del reale.

Questo spiega *a posteriori* anche la determinazione con la quale nei capitoli precedenti, affrontando le teorie semantiche della metafora, Ricoeur insista criticando negli autori che prende in esame (I.A. Richards, M. Black e M. Beardsley) ogni concessione a posizioni propense a riconoscere la derivazione dell'enunciato metaforico da contesti semantici radicati nel reale. Ciascuna di queste teorie a suo giudizio «urta contro il problema dell'origine dei significati secondari nell'attribuzione metaforica. Probabilmente la stessa domanda – da dove li ricaviamo – non è corretta». Infatti:

227; Id., *Cinque Lezioni. Dal linguaggio all'immagine (1973-1974)*, tr. it. di R. Messori, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2002; “Immaginazione e metafora”, in D. Iannotta, *Sentieri di immaginazione. Paul Ricoeur e la vita fino alla morte: le sfide del cinema*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2010, pp. 159-174.

¹¹ P. Ricoeur, *Dal testo all'azione*, cit., p. 209.

¹² P. Ricoeur, *Cinque lezioni*, cit., p. 59.

¹³ P. Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 263.

in tal modo continuiamo a legare il processo creativo della metafora ad un aspetto non creativo del linguaggio [...]. Parlare di proprietà di cose o di oggetti che non sarebbero ancora stati significati, vuol dire ammettere che il nuovo significato emergente è ricavato da qualche parte [...]. Dire che una metafora nuova non viene dal nulla, vuol dire riconoscerla per quel che è, cioè una creazione momentanea del linguaggio, una *innovazione semantica* che non ha uno statuto nel linguaggio in quanto qualcosa di già fissato.¹⁴

Che Ricoeur abbia voluto sostenere una teoria della creazione artistica radicale, tesa a enfatizzare il carattere di assoluta novità dell'evento poetico, sottolineando l'imprevedibilità di un'origine *ex nihilo* della metafora¹⁵?

In ogni caso è indubbio che il procedimento adottato da Ricoeur gli consenta di enucleare il momento di scarto creativo insito nel processo metaforico. Poggiandosi sugli studi semantici che interpretano la metafora come un tropo della frase e non della parola, Ricoeur riesce a dimostrare come la copula *è* provochi la collisione fra due campi semantici fra loro incompatibili. Nel caso della metafora beaudelairiana «la natura è un tempio / di colonne viventi», ad esempio, la lettura corsiva dell'enunciato metaforico (quella che Ricoeur sulla scorta di Aristotele denomina *diafora*) costringe a sovrapporre i significati del termine *natura* e quelli del termine *tempio*. Il processo metaforico non si arresta tuttavia a questa impertinenza semantica, ma spinge piuttosto a una soluzione intuitiva, capace di rendere significativa l'enunciato metaforico. Quella che l'Autore definisce *epifora* rappresenta il cuore creativo e il momento propriamente iconico della metafora, che Ricoeur chiarisce attraverso gli esempi delle figure ambigue della *Gestaltpsychologie* e del “vedere come” di Wittgenstein. Costituita «a metà da un processo di pensiero e a metà da un'esperienza»¹⁶, l'epifora rappresenta lo scarto immaginativo che consente di *vedere* la natura *come* un tempio. In tal modo, se l'impertinenza semantica della *diafora* nega (la natura *non* è un tempio) ciò che l'enunciato metaforico afferma (la natura *è* un tempio), l'*epifora* rimanda a una soluzione immaginativa che non annulla, ma anzi mantiene viva la tensione tra l'*è* e il *non è* nell'*è come* metaforico.

¹⁴ Ivi, p. 130.

¹⁵ Ho discusso questa possibilità in C.E. Annovazzi, “*Creatio ex nihilo* o *creatio ab aliquo*? Un contributo alla questione della creatività nell'estetica di Paul Ricoeur”, *Trópos. Rivista di ermeneutica e critica filosofica*, VI, 2013/2, pp. 137-157.

¹⁶ P. Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 281.

Nel dimostrare poi la «veemenza ontologica»¹⁷ della metafora, Ricoeur applica questo stesso procedimento al rapporto tra finzione e realtà. Se infatti l'enunciato pretende di affermare la verità della finzione (si prenda l'esempio di metafora pittorica de *La montagna blu* di W. Kandinsky¹⁸), l'interprete della metafora non vi trova alcuna referenza nella realtà (le montagne non sono blu), ed è in tal modo sollecitato a rielaborare il proprio riferimento immediato al reale, in modo da dischiudervi quelle dimensioni che permettono di *vedere* la realtà *come* viene suggerito dalla finzione (e le montagne *come se* fossero blu).

A partire dalla trilogia di *Tempo e racconto*¹⁹, Ricoeur rielabora e approfondisce ulteriormente il discorso sulla referenza. La differenza principale che è possibile riscontrare è la distinzione della funzione referenziale delle finzioni poetiche in tre diversi momenti, in cui emerge la considerazione di quel versante della mimesi dapprima escluso dall'indagine poetica dell'Autore, ovvero della referenza «a monte»²⁰ della mitopoiesi. Se *mimesis II* è la *mimesis-mythos*, ovvero la costruzione del mondo fittizio, e *mimesis III* è la «referenza a valle» della finzione poetica, cioè la capacità del mondo della finzione di ridescrivere la realtà del suo interprete, *mimesis I* apporta la comprensione di quel sistema di riferimenti previo alla creazione poetica, alla quale il suo autore si appoggia e dalla quale trae il materiale della propria creazione.

Proseguendo nella trattazione dell'opera, Ricoeur attribuisce un senso sempre maggiore a questo aspetto della mimesi, fino ad arrivare a un passaggio decisivo verso la fine dell'ultimo volume. Analizzando l'intreccio tra racconto storico e racconto di finzione, l'autore giunge a riscontrare come, benché in un primo momento sembri che nel racconto storico e nel racconto di finzione prevalgano rispettivamente le funzioni della referenza *a monte* e della referenza *a valle* del tessuto narrativo, a una considerazione più

¹⁷ Ivi, p. 327.

¹⁸ V. Kandinsky, *La montagna blu* (1909), olio su tela, 109x109 cm, Lenbachhaus, Monaco.

¹⁹ P. Ricoeur, *Tempo e racconto I* (1983), tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1994; *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione* (1984), tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1999; *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato* (1985), tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1999.

²⁰ P. Ricoeur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 81.

approfondita si possa riconoscere anche nel racconto storico la capacità di riconfigurare il mondo del lettore e anche al racconto di finzione il senso di dipendenza da un debito contratto con la realtà. Così si esprime Ricoeur, proponendo un'illuminante associazione del ruolo dell'autore di finzioni narrative con quello dell'artista, che possiamo facilmente estendere a ogni figura di *poietes*:

Libera dal condizionamento esteriore della prova documentale, la finzione è interiormente legata da ciò che essa proietta fuori di sé. Libero *da...*, l'artista deve ancora rendersi libero *per...* Se non fosse così come spiegare le angosce e le sofferenze della creazione artistica attestate dall'epistolario e dai diari intimi di un Van Gogh e di un Cézanne? Così la dura legge della creazione, che è quella di *restituire* nel modo più perfetto possibile la visione del mondo che anima l'artista, corrisponde puntualmente al debito dello storico e del lettore di storia nei confronti dei morti.²¹

Come si è visto, anche nel percorso sviluppato da Ricoeur, analogamente a quanto abbiamo riscontrato attraverso la riflessione sul termine *improvvisazione*, la forte accentuazione dell'aspetto creativo e originale dell'invenzione artistica conduce a una maggiore riconsiderazione del suo legame con la datità del reale e questo non in alternativa, ma *proprio* in funzione dell'insorgere di quell'incremento ontologico apportato dall'invenzione alla realtà. Ritengo che proprio a partire da questo chiasmo inscindibile tra innovazione poetica e derivazione dal reale sia possibile cogliere i due apporti più significativi che la teoria della metafora offre a una riconsiderazione del concetto di improvvisazione alla luce dell'intreccio tra sistematicità e libertà.

In primo luogo, non sarebbe possibile apprezzare nella sua profondità l'idea della capacità delle opere d'arte di ridescrivere la realtà dei loro interpreti se non cogliendo il ruolo fondamentale dell'artista nell'elaborazione della propria esperienza creativa. Che valore avrebbe infatti questa portata ridescrittiva della *poiesis* se si basasse su menzogne, allucinazioni o finzioni estemporanee della mente umana? La capacità di significare propria delle finzioni poetiche si fonda invece sull'esperienza viva del suo autore immerso

²¹ P. Ricoeur, *Tempo e racconto III*, cit., pp. 274-275. Si riconosce facilmente la consonanza tra queste affermazioni ricoeuriane e la posizione pareysoniana sopra citata (cfr. *supra* nota 6).

nella realtà, che è stato capace di catturarla e trasmetterla nella struttura dell'opera. È proprio basandosi su esperienze reali che l'artista riesce a comunicare con la reale esperienza del mondo del suo interprete e portarne alla luce nuove prospettive avvizzite sotto la fruizione abituale del reale. In questo senso, le opere d'arte svolgono una funzione simile a quella individuata da Ricoeur nella dialettica socio-politica tra ideologia e utopia²². Se compito dell'ideologia è quello di consolidare le visioni già date della realtà e il ruolo dell'utopia è invece quello di mostrare altri mondi possibili, è solo dall'interazione di entrambe che è possibile evitare ora l'irrigidimento della prospettiva sull'immediata dedità del reale e l'appiattimento sulla superficie opaca del visibile (ideologia), ora il tentativo altrettanto funesto di una sostituzione o di un ripiegamento forzato della finzione sulla realtà.

Ancora una volta solo la tensione dialettica tra il riferimento al reale e l'innovazione creativa consente di dinamizzare le prospettive consolidate nella realtà, mostrando in esse le altre visioni possibili, pur senza perdere la capacità di orientarsi nel mondo. Mi viene in mente come esemplificativo a questo proposito il *Quadrato nero* di Malevič²³. Apparente simile a un semplice quadrato nero, quest'opera si inserisce nei più elementari schemi umani di orientamento del reale, come quelli del riconoscimento delle forme geometriche di base e dei colori, per scardinarli dall'interno. A una più attenta osservazione si riconosce infatti come non si tratti affatto di un quadrato perfettamente regolare e come non si possa dire che sia in modo perfettamente omogeneo nero. Proprio questa appare una delle funzioni più radicali dell'arte, quella cioè di dinamizzare gli schemi di riferimento consolidati nella nostra fruizione abituale del reale, per mostrarci come la realtà sia *sempre più* di come immediatamente ci appare²⁴.

²²Cfr. il saggio sopra citato (nota 10) "L'immaginazione nel discorso e nell'azione", in *Dal testo all'azione*, cit., pp. 205-227, poi rielaborato e approfondito in P. Ricoeur, *Conferenze su ideologia e utopia*, tr. it. di G. Grampa e C. Ferrari, Jaca Book, Milano 1994.

²³ Traggo quest'esempio da un saggio di R. Salizzoni, "Incontrare l'invisibile." Nicea e la civiltà dell'immagine", *Aesthetica Preprint*, Palermo 1998, pp. 87-96. K. Malevič, *Quadrato nero* (1915), olio su tela, Galleria Tret'jakov, Mosca.

²⁴ È noto a questo proposito l'esempio addotto da Heidegger nel famoso saggio "L'origine dell'opera d'arte", relativo alle *Scarpe* di Van Gogh: «il quadro di Van Gogh è l'aprimiento di ciò che il mezzo, il paio di scarpe, è [ist] in verità. Questo ente si presenta nel non-nascondimento [*Unverborgenheit*] del suo essere [...]. L'essenza dell'arte consisterebbe dunque nel

In secondo luogo, se non poggiasse su una struttura parzialmente precostituita, la metafora mancherebbe della base essenziale per costruire il proprio sforzo creativo. Nel caso specifico degli enunciati metaforici, è perché esiste la *diafora* che risulta possibile il salto immaginativo all'*epifora*. L'esempio può, beninteso, essere esteso a qualunque opera d'arte: è perché esiste una struttura nella percezione del reale o nella composizione dell'opera, che ne emerge, come una fioritura, il guizzo creativo dell'intuizione che arriva all'improvviso. È come se la struttura costituisse la fredda e inerte impalcatura, indispensabile però a sorreggere e indirizzare lo sbocciare del fare poetico. Ed è proprio in virtù di ciò di cui manca che la morta struttura riesce a generare una *metafora viva*. È quanto Ricoeur si sforza di spiegare appoggiandosi all'idea dello schematismo kantiano: «l'iconicità, a differenza della semplice associazione, implica questo controllo dell'immagine da parte del senso [...]. Questa nozione di un immaginario legato dal senso mi sembra che si accordi con l'idea di Kant, secondo la quale lo schema è un metodo per costruire delle immagini»²⁵. Né totalmente libera, né totalmente legata, «semi-pensiero e semi-esperienza», l'*epifora*, il vedere come, «è il lato sensibile del linguaggio poetico» e «la relazione intuitiva che salda insieme il senso e l'immagine»²⁶. Essa è anche ciò che fa della metafora una *metafora viva*. Dire infatti che l'enunciato metaforico non è che uno schema per produrre immagini, significa riconoscere la sua radicale incompiutezza, che fa sì che il sempre nuovo lettore sia il vero e proprio autore del significato metaforico²⁷. La metafora dunque è viva perché è compiuta dalla persona viva, nell'esercizio di una facoltà attiva.

Ciò che più attrae, in effetti, delle grandi opere incompiute, è proprio il loro saper cogliere il gesto creativo nel suo divenire, la forma che emerge dalla materia, investendo il soggetto interpretante in una attiva partecipazione inventiva. Questo carattere di incompiutezza tipico della metafora evidenzia un aspetto essenziale di tutte le opere umane capaci di sollecitarci a vederle

porsi in opera della verità dell'ente» (M. Heidegger, *Sentieri interrotti* (1950), tr. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Milano 2002³, p. 21).

²⁵ P. Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 279.

²⁶ Ivi, p. 281.

²⁷ «Il “vedere come” è un fattore rivelato dall'atto del leggere, nella misura in cui quest'atto è il “modo nel quale viene realizzato l'immaginario”» (Ivi, p. 280).

nella loro inesauribile ulteriorità, come schemi che non mostrano, ma indirizzano lo sguardo, stimolandoci a una risposta creativa, unica, inedita e attuale, spingendoci a generare immagini a nostra volta.

4. Florenskij: libertà non è stare gambe all'aria

Seguendo Ricoeur abbiamo potuto portare alla luce già gran parte degli elementi cardine del discorso che ci interessa sviluppare ragionando intorno all'improvvisazione come cardine di una trasmissione viva della tradizione. Florenskij ci serve qui come guida per un breve accenno alla pratica pittorica delle icone, che solleva questioni notevoli convergenti con le problematiche sin qui emerse e capaci di esemplificarle sul piano immediato della pratica artistica. Gli studi sulle icone hanno assunto nuovo vigore nel secolo scorso in due particolari frangenti. Dapprima tra fine Ottocento e inizio Novecento, quando la riscoperta, grazie a restauri conservativi, dell'antico splendore di alcune icone (ritrovate nel monastero di Santa Caterina, annerite dal fumo delle candele e oscurate da interventi volti al mantenimento della loro funzione culturale), promosse negli slavofili russi un nuovo interesse per questi reperti artistici, visti come segni della grandezza dello spirito russo originario contro le contaminazioni della cultura occidentale. In epoca più recente, invece, quando il soverchiante dilagare della cultura dell'immagine, nel suo versante sia idolatrico sia iconoclasta, spinsero gli studiosi a tornare a interrogarsi sullo statuto delle icone. Furono questi ultimi studiosi in particolare a rivolgere i loro interessi a una storia delle icone, prendendo l'immagine sacra come caso paradigmatico dell'immagine in generale, per comprendere come si sia arrivati al momento cruciale dello scontro iconoclasta, in cui si intraprese una decisiva battaglia intellettuale per discernere la legittimità delle icone dalle sue degenerazioni nell'aniconismo (rifiuto delle immagini) e nell'idolatria (adorazione delle immagini)²⁸.

È interessante anzitutto notare come nella storia della formulazione di questa interpretazione delle icone attraverso i concili, iconofili e iconoclasti si

²⁸ Per un'introduzione allo studio delle icone rapida, interessante e legata all'attualità cfr. M. Bettetini, *Contro le immagini*, Laterza, Roma-Bari 2006; informazioni più accurate ed esauritive si trovano in G. Lingua, *L'icona, l'idolo, la guerra delle immagini. Questioni di teoria ed etica dell'immagine nel cristianesimo*, Medusa, Milano 2006.

rivolgessero in modo reciproco e costante l'accusa più grave, quella di *anatema*, che significa, secondo l'etimologia stessa del termine (*ana-temno*, taglio-da) di aver interrotto la catena della trasmissione conciliare, fondamentale in quanto assicurava il costante e vivo collegamento con la fede della chiesa primitiva, e di avere così prodotto una deviazione dalla linea tradizionale, colpevole di diffondere un'altra immagine (falsa e perciò idolatrica) della chiesa, in competizione con l'unica autentica perché fondata sulla tradizione²⁹. Quando si tratta delle icone, questa preoccupazione per la fedeltà al modello ricevuto dalla tradizione diventa ancora più radicale. Le icone infatti, come ritratti del volto di Cristo e dei santi, traggono il loro significato e il loro valore dalla somiglianza al loro modello originale, che viene creduta, per quanto non possa essere verificata.

Si comprende quindi la ragione per cui, nel caso delle icone, la deviazione dal modello tradizionale, definito accuratamente non solo nella tipologia delle forme, ma anche nella scelta dei materiali costituisca una grave colpa, capace di gettare confusione sull'unica testimonianza disponibile per intuire l'aspetto del modello originario, trasmesso dalla tradizione³⁰. La rigida osservanza del canone pittorico delle icone, se da una parte è una delle ragioni che hanno condotto l'arte delle icone verso il suo destino di inane riproducibilità tecnica, non ne costituisce però la causa determinante. Basti pensare che un elemento cardine del metodo tradizionale di preparazione delle icone consiste nella cosiddetta *preghiera del cuore*, una sorta di pratica ascetico-meditativa capace di introiettare l'autore nelle profondità del cuore, centro pulsante del proprio corpo e della propria anima, in modo da dischiuderne le abilità ricettive sensoriali e spirituali in grado di condurlo al coglimento intuitivo e alla contemplazione interiore dell'immagine archetipica divina che gli si manifesta³¹. Così preparato a una sensibilità ricettiva e allenato a

²⁹ Cfr. L. Russo (a.c. di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1997.

³⁰ Florenskij concorda con «gli avvertimenti espliciti dei manuali al maestro d'icone che chi si accinga a dipingere un'icona non secondo la Tradizione ma secondo la propria intenzione, merita l'eterno tormento» (P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona* (1922), tr. it. di E. Zolla, Adelphi, Milano 2010¹⁰, p. 79).

³¹ Cfr. su questo aspetto M. Toti, *La preghiera e l'immagine. L'esicasmò tardo bizantino (XIII-XIV secolo)*, Jaca Book, Milano 2012.

un'intuizione immaginifica (*metà processo di pensiero e metà esperienza...*) l'autore si pone in ascolto della forma canonica che, come abbiamo chiaramente rilevato attraverso Pareyson, non sarà una semplice ripetizione del modello originario, ma produrrà necessariamente uno scarto innovativo pur nel mantenimento del senso originario.

Così si esprime Florenskij contro gli avversatori della forma canonica:

In queste norme della coscienza ecclesiale, gli storici profani e i teologi positivisti ravvisano la solita consuetudine conservatrice della Chiesa, l'attaccamento senile alle forme e ai metodi abituali, dopo che si è esaurita la creatività ecclesiale, e giudicano le norme quali ostacoli alla nascita di un'arte ecclesiale nuova. Ma questa incomprensione del conservatorismo ecclesiastico è altresì un'incomprensione dell'opera d'arte. A questa non ha mai fatto ostacolo il canone [...] la forma canonica libera le energie creative dell'artista verso nuove mete, verso voli creativi, e affranca dalla necessità di ripetere il già fatto: l'esigenza della forma canonica, o più precisamente *il dono che l'umanità fa all'artista di una forma canonica*, è una liberazione e non una limitazione. L'artista il quale per ignoranza si immagina che senza una forma canonica creerebbe qualcosa di grande somiglia al viandante cui sembri d'ostacolo il terreno e s'immagini che appeso per aria andrebbe più lontano che per terra.³²

D'altro canto, come lo stesso autore riconosce, il riferimento alla forma canonica di per sé non è sufficiente al raggiungimento di un buon risultato:

Se il pittore d'icona non ha saputo rivivere ciò che ha rappresentato, se pur avendo rispettato l'originale non ha attinto la realtà rappresentata, pur essendo coscienzioso e sforzandosi al massimo di riprodurre sulla sua copia i caratteri esterni dell'originale, come spesso avviene, non è giunto a possedere l'icona nel suo complesso, smarrendosi fra i trattini e le pennellate, confusamente riproduce il suo fondamento. Viceversa, se attraverso l'originale gli si è rivelata la realtà spirituale rappresentata ed egli, benché di riporto, l'ha vista con sufficiente chiarezza, allora veramente grazie alla viva realtà dell'uomo vivente emergono dei punti di vista personali e si evita la calligrafica fedeltà all'originale [...]. E questa diversità delle varie riproduzioni d'un'unica icona proto rivelata mostra non la soggettività di ciò che è rappresentato, non l'arbitrarietà della pittura d'icona, ma ogni volta proprio il contrario – la vivente realtà che rimane sempre la stessa e può peraltro mostrarsi diversamente a seconda delle circostanze spirituali che il pittore d'icona interpreta.³³

Il riferimento alla forma canonica delle icone porta dunque alla luce un principio fondamentale dell'ermeneutica acclarato dal concetto di testimonianza. È noto infatti come le icone, e in particolare quelle dipinte sulle iconostasi (cioè i parapetti lignei che nelle chiese ortodosse separano il

³² Ivi, pp. 79-80.

³³ Ivi, pp. 72-73.

Santo dei Santi dalla parte riservata ai fedeli), si propongano proprio come testimonianze visibili di una rivelazione divina non altrimenti visibile: il credente ha da vedere l'esempio e seguirlo per fede. Approfondiremo nei prossimi paragrafi le conseguenze implicate nel concetto di testimonianza. Per ora basta rilevare come le icone condividano il carattere ermeneutico delle testimonianze, quello cioè di essere prospettive parziali e plurali di un'unica fonte inattingibile se non attraverso la testimonianza stessa.

Questo carattere ermeneutico delle icone è attestato da un aspetto peculiare delle icone, quelle cioè di essere costruite in base a una pluralità di punti prospettici e a un uso calcolato degli errori che regolano le tecniche di riproduzione proporzionata della realtà. Quanto Florenskij intende dimostrare con la critica alle tecniche di proporzionalità proposte dal manuale di Dürer è proprio una concezione dell'arte mimetica che fissa la realtà nella falsa prospettiva di un solo punto di vista possibile, perlopiù fisso e inerte. Tale approccio tradirebbe infatti lo scopo stesso dell'arte che è quello di rivelare la realtà in tutta la sua dimensione vitale³⁴. La rappresentazione del reale colto in tutta l'impossibilità di catturarlo in una visione definitiva: questo carattere essenziale dell'arte manifesta l'inesauribile ulteriorità dell'origine da cui trae scaturigine il fenomeno rappresentato stesso.

Le icone non ignorano semplicemente gli schemi prospettici attraverso i quali ci orientiamo abitualmente nel reale. Vi si inscrivono e li seguono per un tratto, ma solo per ribadirne poi la dinamica apertura. In questo senso gli studi sulle icone collimano con quanto rilevato prima attraverso Ricoeur a proposito del carattere metaforico delle opere d'arte. Ma gli studi sulle icone si spingono oltre, alludendo già a quel carattere rivelativo che è all'origine della capacità dell'arte di aprire nuove prospettive sul reale. Di questo ci occuperemo nei passaggi finali di questo contributo.

5. Balthasar: rilettura dell'ermeneutica della testimonianza

Se, come hanno suggerito gli studi sulle icone, è possibile interpretare le opere d'arte alla luce del concetto di testimonianza, ci affideremo, per

³⁴ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata* (1919), tr. it. di N. Mislér, Gangemi, 2003.

l'individuazione delle sue caratteristiche di base, al saggio di Ricoeur, *L'ermeneutica della testimonianza*³⁵, una perla nella produzione ricoeuriana, data la sua pregnanza e la sua unicità. In questo testo egli mette in evidenza alcuni degli aspetti fondamentali della testimonianza, come quello della sua parzialità e della sua pluralità e l'impossibilità di attingere al modello originario se non attraverso la testimonianza stessa.

L'aleatorietà delle condizioni di insorgenza della testimonianza si riverbera sul processo comunicativo contaminando in modo decisivo anche la posizione in cui si trova il suo destinatario. Come lo stesso Ricoeur rileva chiaramente, sulla scorta delle analisi aristoteliche, la testimonianza appartiene al campo delle prove non certe, ma soltanto probabili. Proprio questo carattere di incertezza in cui vige lo statuto della testimonianza costituisce l'aspetto che ci preme qui maggiormente sottolineare. È in virtù di questo aspetto infatti che la testimonianza viene prestata dal testimone in una condizione di rischio e di incertezza, senza che egli possa provarla altrimenti che impegnando se stesso nei suoi confronti; ed è questa caratteristica che costringe il destinatario stesso della testimonianza a impegnare se stesso in un atto di fiducia nei confronti del testimone, che non può essere provato se non con la propria convinzione, *metà processo di pensiero e metà esperienza*, sorta dal confronto continuo tra la testimonianza, la verità che in essa balena, l'impegno del testimone e ciò che ha appreso dalla propria personale esperienza (anche il punto di vista di chi giudica la testimonianza è prospettico quanto quello del testimone).

Von Balthasar, che non ha affrontato se non trasversalmente il concetto di testimonianza, fornisce a questo aspetto il chiarimento decisivo. Esponendo nella sua *Estetica teologica* il concetto di rivelazione, Balthasar mostra come la rivelazione divina, per rendersi effettivamente comunicabile all'uomo, abbia dovuto non solo contaminarsi con la sua natura, abbandonando la puristica giustapposizione delle due, ma anche mostrarsi *sub contraria specie*³⁶. E questo non semplicemente per inserirsi in una condizione di

³⁵ P. Ricoeur, *Lectures III. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil 1994, pp. 87-139.

³⁶ Interessanti a questo proposito le indagini etimologiche sul concetto di *economia* (*oikos-nomos*) condotte dalla studiosa M.J. Mondzain, che consentono di chiarire come il passaggio dalla *trinità immanente* alla *trinità economica*, seppure comporti una perdita della purezza

prossimità con la natura umana, ma soprattutto per evitare che una rivelazione piena e diretta della propria natura imbrigliasse le maglie della libertà umana nella costatazione necessaria di una verità apodittica³⁷.

Sostiene infatti Balthasar che mentre le verità immediatamente evidenti nella loro interezza e indubitabilità, come le verità scientifico-matematiche, annullano la libertà del soggetto costringendolo a una semplice costatazione, le verità fenomeniche si ritraggono nella loro manifestazione, non solo lasciando il campo aperto all'evento della libertà, ma anche appellando ad esso. È interessante a questo proposito come il termine convincere, persuadere (*überzeugen*), in tedesco contenga al proprio interno la parola 'testimoniare' (*zeugen*)³⁸. Nel lavoro che sta alla base dell'estetica teologica, *Verità del mondo*³⁹, Balthasar sostiene una visione fenomenologica del reale, nel quale ogni essere del mondo, inteso come fenomeno, è insieme costituito da un manifestarsi e da un corrispettivo ritrarsi nel nascondimento che non si lasciano appropriare dal soggetto. Questa dinamicità del reale rimanda a un'origine del fenomeno che è sempre ulteriore alla propria manifestazione ed è al contempo ragione di essa: «la realtà conferisce a ogni essere in suo essere-in-sé [...] ma anche [...] il suo con-essere [...]. Perciò ogni essere ha il dono di potersi “aprire” ad altri, il che presuppone una “intimità” che può venir partecipata, il che dice un misterioso “dividere” “con” l'altro, nel senso che chi si partecipa al tempo stesso si dà e – per potersi dare – anche si conserva e afferma [...] Nell'atto della condivisione e del riconoscimento si mostra una fiducia fondamentale degli “oggetti” a mio riguardo, il loro appello a un amore ontico»⁴⁰.

originaria, consenta di raggiungere il campo della condivisione di ciò che è comune. *L'oikos nomos* è appunto la legge della *comunicazione*, chiamata ad esporsi al rischio della contaminazione (cfr. M.J. Mondzain, *Immagine, Icona, Economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo* (1996), tr. it. di A. Granata, Jaca Book, Milano 2006).

³⁷ H.U. von Balthasar, *Gloria. Un'estetica teologica* (1961-1969), tr. it. di G. Sommovilla *et al.*, Jaca Book, Milano, 7 voll. 1975-1977. Le questioni che andiamo a esporre si ripetono in una molteplicità di luoghi di questa sterminata opera, tale per cui risulterebbe troppo dispersivo in questa sede richiamarli tutti. Ci rifaremo a un testo che nelle intenzioni dell'autore costituisce sia una sintesi dei concetti essenziali, sia una conclusione della sua più grande opera: H. U. von Balthasar, *Epilogo* (1987), tr. it. di G. Sommovilla, Jaca Book, Milano 1994.

³⁸ H.U. von Balthasar, *Epilogo*, cit., pp. 130-131.

³⁹ H.U. von Balthasar, *Verità del mondo* (1945), tr. it. di G. Sommovilla, Jaca Book, Milano 1989.

⁴⁰ Ivi, p. 121

Anche non volendo seguire Balthasar fino alle estreme conseguenze teologiche di una tale ontologia dinamico-relazionale, quanto interessa qui cogliere è l'afflato di libertà che riposa in questa concezione vitale dell'essere come manifestazione. La possibilità di vedere il fenomeno come *ciò che si dona*, richiama all'idea della contingenza e dunque della libertà di ciò che sta alla base del fenomeno stesso. Ciò induce a considerare il fenomeno come ciò che si dona, affidandosi liberamente al nostro sguardo, pur senza costringerlo. Ed è proprio in questo libero affidamento del fenomeno che si origina la libertà dello sguardo stesso. Nel non imporsi con tutta la sua obbligatoria affermazione, ma nel semplice darsi della sua apparizione il fenomeno interpella la libertà della risposta «che intende l'altro che appare come adempimento di colui che si apre e non come qualcosa che appartiene a lui»⁴¹.

Di tale natura sono le verità di testimonianza, capaci di chiamare in causa la libertà di un soggetto che vi si impegna con un atto libero e che si affida a propria volta in libertà alla scelta di chi giudica la sua testimonianza. Su questa ontologia dialogica poggia anche la possibilità di interpretare le opere d'arte come testimonianza dell'accoglimento del libero darsi dell'essere, a sua volta affidato in libertà alla responsabilità dello sguardo che le accoglie.

6. Conclusione: la testimonianza come fondamento gnoseologico dell'improvvisazione

L'ermeneutica della testimonianza, così riletta alla luce delle riflessioni balthasariane, permette di raccogliere in unità le riflessioni frammentarie di questi tre autori. Se la considerazione del momento creativo della metafora ci ha condotto con Ricoeur una prima volta a riconoscere il suo inevitabile fondamento in una realtà predeterminata che ne costituisce al contempo la condizione di possibilità; e se con Floresnkij abbiamo osservato ancora più approfonditamente come il riferimento a una forma canonica previa sia fondamentale per cogliere il rimando a un'ulteriorità fontale di ciò che si manifesta, ulteriorità che ne garantisce anche l'inesauribile novità; con Balthasar siamo giunti a comprendere come tale struttura dinamica che dalla realtà rimanda all'invenzione e dal sistema rimanda alla libertà, poggia su

⁴¹ Ivi, p. 120.

un'ontologia che è fondata sulla libertà. È questa stessa libertà, originaria di ciò che appare nel suo libero offrirsi, a chiamare in causa la libertà del soggetto chiamato a farsene carico in una sempre nuova e vitale esposizione.

Vorrei concludere richiamando le parole di Ricoeur che, a fronte del percorso qui svolto, non solo mi pare che bene lo sintetizzino, ma anche che acquistino alla luce di esso un significato insieme più chiaro e più profondo:

L'uomo greco era, senza dubbio, meno portato di noi a identificare la *physis* con un dato inerte. Forse è perché, ai suoi occhi, la natura è qualcosa di vivo, che la *mimesis* può non essere un dato che asservisce ed è possibile mimare la natura componendo e creando [...]. La verità dell'immaginario, la potenza di svelamento ontologico della poesia, ecco quel che io vedo nella *mimesis* [...]. Ma la *mimesis* non sta a significare soltanto che ogni discorso è del mondo. Non preserva soltanto la funzione *referenziale* del discorso poetico. In quanto *mimesis physeos*, congiunge questa funzione referenziale alla rivelazione del Reale come Atto [...]. Presentare gli uomini «*come agenti*» e tutte le cose «*come in atto*», potrebbe esser questa la funzione ontologica del discorso metaforico. In tale discorso, ogni potenzialità latente d'esistenza appare *come* dischiusa, ogni capacità potenziale d'azione come effettiva. L'espressione *viva* è quella che dice l'esistenza *viva*.⁴²

⁴² P. Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 61.