11. In italiano nel testo. [NdT]

12. N. Poussin, *Lettere sull'arte*, a cura di D. Carrier, tr. it. di P. Tomaselli e R. Profumo, Hestia, Cernusco L. 1995, p. 126. [NdT]

13. F. de La Rochefoucauld, *Massime* (ed. del 1678), ed. it. a cura di F. Fiorentino, Marsilio, Venezia 2000, massima n. 26, p. 71. [NdT]

14. In italiano nel testo. [NdT]

15. M. de Montaigne, Saggi, ed. it. a cura di V. Enrico, 3 voll., Monda-

dori, Milano 1989, vol. III, p. 309.

16. Qui l'autore evoca il *topos* retorico classico dell'ipotiposi, rielaborando secondo un'espressione propria una tradizione che va da Gorgia a Fontanier. Cfr. L. Marin, "Mimesi e descrizione" (1987), in *Della rappresentazione* (1994), ed. it. a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2001, p. 124. [NdT]

9

CHE COS'È ICONOCLASH?

Bruno Latour

Bruno Latour (www.bruno-latour.fr) Dopo aver studiato filosofia e antropologia, e dopo aver compiuto delle ricerche etnografiche in Costa d'Avorio, Bruno Latour ha insegnato a partire dal 1982 presso il Centre de sociologie de l'innovation de l'Ecole des Mines di Parigi, dove è stato a lungo titolare del corso "Description des controverses scientifiques". Dal 2006 insegna a Parigi presso Sciences Po, dove è Directeur adjoint incaricato della politica scientifica e dove collabora con il Centre de sociologie des organisations. Dal 2007 presiede il comitato Culture della Fondation de France. Le sue pubblicazioni, tradotte in molte lingue, si collocano all'incrocio tra filosofia (in particolare filosofia della scienza), antropologia e sociologia. È autore di diversi studi dedicati alla storia e alla sociologia della ricerca scientifica (La vie de laboratoire, 1979; Les Microbes, Guerre et paix, 1984; La scienza in azione. Introduzione alla sociologia della scienza, 1987, tr. it. 1998; Aramis ou l'amour des techniques, 1992; Petites leçons de sociologie des sciences, 1996; L'espoire de Pandore, 2001), così come di ricerche di taglio socio-politico (Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze, 1999, tr. it. 2000; La fabbrica del diritto. Etnografia del Consiglio di Stato, 2002, tr. it. 2002; Changer de société, refaire de la sociologie, 2006). Tra le sue pubblicazioni più note ricordiamo alcuni studi di antropologia filosofica come Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica (1991, tr. it. 1995) e Il culto moderno dei fatticci (1996, tr. it. 2006). Nel 2002 e nel 2005 ha curato insieme a Peter Weibel due grandi mostre di taglio socio-antropologico presso lo ZKM – Zentrum für Kunst und Medien di Karlsruhe -: rispettivamente, Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art (2002) e Making Things Public. Atmospheres of Democracy (2005). Il testo qui antologizzato costituisce l'Introduzione al catalogo della mostra Iconoclash.

Una delle caratteristiche fondamentali delle immagini, per Bruno Latour, è la loro capacità di scatenare passioni che nel corso della storia si sono spesso tradotte in forme più o meno violente di distruzione delle im-

magini stesse. Il termine che usiamo abitualmente per descrivere questi fenomeni - che storicamente hanno avuto una serie di importanti risvolti di carattere religioso, politico e artistico – è iconoclastia (letteralmente: distruzione delle immagini), ma alla radice di ogni furia iconoclastica c'è, secondo Latour, la tendenza costante a considerare le immagini come terreno di scontro, come fulcro di un qualche tipo di iconoclash. Dalle dispute sullo statuto delle icone nel mondo bizantino alla furia iconoclasta che accompagna la Riforma luterana e la Rivoluzione francese, dal dibattito sullo statuto delle immagini scientifiche alla critica della proliferazione delle immagini nella cultura contemporanea, il sospetto e l'ostilità nei confronti delle immagini hanno assunto una serie di forme storiche diverse alla radice delle quali sembra però esserci sempre, secondo Latour, una stessa forma di iconoclash: lo scontro tra chi vede nelle immagini uno schermo fuorviante di cui bisogna fare a meno se si vuole avere un accesso diretto a dio, alla verità e all'oggettività, e chi invece considera la mediazione offerta dalle immagini come qualcosa di imprescindibile, di necessario, se ci si vuole avvicinare, appunto, a dio, alla verità e all'oggettività. Di qui l'obiettivo del testo di Latour, e della mostra nel suo complesso: indagare le forme più diverse di iconoclash, di scontro sullo statuto delle immagini, nei tre campi fondamentali della religione, della scienza e dell'arte, spaziando dalla distruzione delle statue dei Buddha da parte dei Talebani, alle discussioni sullo statuto delle immagini scientifiche, fino alle più recenti provocazioni dell'arte contemporanea.

PROLOGO: UN ESEMPIO TIPICO DI "ICONOCLASH"

Questa immagine (figura 9.1) proviene da un video. Che cosa significa? Degli hooligan vestiti di rosso con caschi e asce in mano stanno spaccando un vetro antisfondamento a protezione di una preziosa opera d'arte. Stanno selvaggiamente colpendo il vetro, i cui frammenti volano in ogni direzione, mentre le urla di orrore che accompagnano la loro azione giungono da una folla che, sotto di loro, per quanto furiosa, è incapace di fermare lo scempio. Un altro triste atto vandalico catturato da una videocamera di sorveglianza? No. Sono dei coraggiosi pompieri italiani, che qualche anno fa hanno rischiato la vita, all'interno del Duomo di Torino, per salvare la preziosa Sindone da quelle fiamme devastatrici che hanno provocato le grida di orrore della folla che impotente si era accalcata dietro di loro. Nelle loro uniformi rosse, con i caschi di protezione, cercano di rompere con le asce la teca in vetro antisfondamento che è stata costruita intorno al sacro tessuto di lino

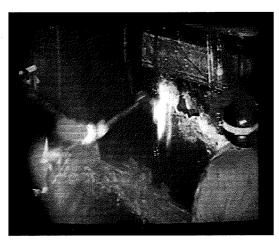


Figura 9.1
Pompieri che cercano di infrangere la teca della Sindone per metterla in salvo, Torino, 1997.

per proteggerlo – non dal vandalismo – ma dalla passione sfrenata di pellegrini e devoti che non si sarebbero fermati di fronte a nulla pur di strapparne un pezzetto e appropriarsi così di un'inestimabile reliquia. La teca era così ben protetta contro i devoti che non è stato possibile trarla in salvo dal violento incendio senza questo atto apparentemente violento che l'ha distrutta. Iconoclastia è quando noi sappiamo che cosa sta succedendo nel momento in cui si distrugge qualche cosa e conosciamo le motivazioni che sono dietro a quel che sembra un chiaro progetto di distruzione. Iconoclash,¹ invece, è quando non si sa, o si esita, o si è in difficoltà di fronte a un'azione per la quale non c'è modo di sapere, senza ulteriori indagini, se sia distruttiva o costruttiva. Questa mostra² è sull'iconoclash, non sull'iconoclastia.

PERCHÉ LE IMMAGINI SCATENANO TANTA PASSIONE?

"Freud ha pienamente ragione quando mette in evidenza il fatto che in Egitto ci troviamo di fronte alla prima controreligione monoteistica che la storia dell'umanità abbia mai conosciuto. Qui per la prima volta venne operata quella distinzione [da parte del faraone Akhenaton] che ha attirato su di sé l'odio di quanti erano stati relegati ai margini. Da allora questo odio è nel mondo e può essere vinto soltanto risalendo alle sue origini." Nessuna citazione potrebbe riassumere meglio ciò che io considero lo scopo della mostra

Iconoclash. (Vorrei subito avvisare il lettore che nessuno dei curatori si trova completamente d'accordo sugli scopi di questa mostra! Come curatore del catalogo ho semplicemente il privilegio di poter dire per primo la mia opinione.) Ciò che proponiamo in questa mostra e in questo catalogo è un'archeologia dell'odio e del fanatismo.⁴

Perché? Il motivo è che noi siamo alla ricerca delle origini di una distinzione assoluta – non relativa – tra il vero e il falso, tra un mondo puro, completamente privo di intermediari creati dall'uomo, e un mondo disgustoso, composto da mediatori prodotti dall'uomo, impuri ma affascinanti. "Se solo si potesse fare a meno delle immagini" sostengono alcuni "quanto sarebbe migliore, più puro e immediato il nostro accesso a Dio, alla Natura, alla Verità e alla Scienza." A questo altre voci (o alle volte le stesse voci) rispondono: "Purtroppo (o per fortuna), non possiamo vivere senza immagini, senza intermediari, senza mediatori di qualsivoglia forma o natura, dal momento che questo è l'unico modo che abbiamo per avere accesso a Dio, alla Natura, alla Verità e alla Scienza". È questo dilemma che vogliamo documentare, analizzare in profondità e, forse, risolvere. Come scrive Marie-José Mondzain sintetizzando gli scontri sul ruolo delle immagini nel mondo bizantino, "la vérité est image mais il n'y a pas d'image de la vérité" (La verità è immagine, ma non c'è immagine della verità).5

Che cosa è accaduto che ha reso le immagini (e per immagine noi intendiamo ogni segno, opera d'arte, inscrizione o immagine materiale [picture], che funge da mediazione per accedere a qualcosa d'altro) il centro di così tanta passione? Fino al punto che distruggerle, cancellarle o sfregiarle è stato considerato come l'estrema prova della validità della fede, della scienza o dell'acume critico o della creatività artistica di qualcuno? Fino al punto che, in una cerchia di intellettuali, essere un iconoclasta sembra che sia la virtù più alta, l'estrema forma di religiosità?

Di più, per quale motivo tutti questi distruttori di immagini, questi "teoclasti", questi iconoclasti, questi "ideoclasti" hanno generato una tale favolosa messe di nuove immagini, di nuove icone, di rinnovati mediatori: un più ampio flusso di media, di *idee* più potenti, di *idoli* più forti? Come se sfigurare [*defacing*] un oggetto generasse inevitabilmente un nuovo volto [*face*], come se lo sfigurare [*defacement*] e il ricostituire il volto [*refacement*] fossero necessariamente contemporanei⁶ (cfr. Belting, Powers). La piccola testa di

Buddha che Pema Konchok ha sottoposto alla nostra meditazione, anche dopo essere stata fatta a pezzi dalle Guardie Rosse durante la Rivoluzione Culturale, ha finito con l'acquisire una nuova espressione sarcastica, sottomessa e addolorata... (cfr. Konchok).8

E che cosa è accaduto che possa spiegare il motivo per cui dopo ogni icono-crisi viene posta un'infinita attenzione nel ricomporre i pezzi delle statue distrutte, nel salvare i frammenti, nel proteggere le rovine? Come se ciò fosse sempre necessario per scusarsi per la distruzione di tanta bellezza, per tanto orrore; come se d'improvviso non si fosse più sicuri del ruolo e della motivazione della distruzione che, prima, sembrava essere così urgente e indispensabile; come se il responsabile della distruzione si fosse improvvisamente reso conto che qualcosa d'altro è stato distrutto per errore, qualcosa per cui le scuse giungono ora in ritardo. I musei non sono forse dei templi in cui vengono celebrati sacrifici per scusarsi di tanto scempio, come se volessimo tutto d'un tratto fermare la distruzione, e iniziassimo il culto indefinito del conservare, del proteggere e del riparare?

Questo è ciò che la nostra mostra tenta di fare: questo cafarnao di oggetti eterogenei che abbiamo assemblato, rotto, riparato, rattoppato, ridescritto, offre ai visitatori una riflessione sulle seguenti domande:

Perché le immagini hanno suscitato tanto odio?

Perché esse ritornano sempre, nonostante il forte desiderio che si può avere di liberarsi di loro?

Perché i martelli degli iconoclasti sembrano sempre colpire *di lato*, distruggere qualcosa d'*altro*, che, subito dopo, sembra avere un'enorme importanza?

Com'è possibile andare *oltre* questo circolo di fascinazione, repulsione, distruzione, senso di colpa generato dal culto delle immagini proibite?

UNA MOSTRA SULL'ICONOCLASTIA

Contrariamente a molte imprese simili, questa non è una mostra iconoclastica: è *sull*'iconoclastia. Il suo tentativo è quello di *sospendere* l'urgenza di distruggere le immagini e ci domanda di fermarci per un momento, di riporre i martelli. Prega perché un

angelo venga a fermare il nostro braccio che impugna il coltello sacrificale pronto a recidere la gola dell'agnello. È un tentativo di rivoltare, di inquadrare, di penetrare il culto della distruzione dell'immagine; per dare a essa una casa, un posto, uno spazio in un museo, un luogo per la meditazione e la sorpresa. Anziché lasciare che l'iconoclastia sia il meta-linguaggio che regna sopra tutti gli altri linguaggi, è il culto dell'iconoclastia stessa che viene, a sua volta, interrogato e valutato. Da *risorsa*, l'iconoclastia è stata trasformata in un *soggetto* da studiare. Parafrasando il bel titolo del libro di Miguel Tamen, vogliamo che i visitatori e i lettori diventino "amici di oggetti che si possono interpretare" (cfr. Tamen). ¹¹

In un certo senso questa mostra cerca di documentare, di esporre e di fare uno studio antropologico di un certo gesto, di un certo movimento della *mano*. Che cosa significa dire di alcune mediazioni, di alcune iscrizioni, che *sono state fatte dall'uomo*?

Come sappiamo bene dai teologi e dagli storici dell'arte, molte icone sacre, che sono state oggetto di celebrazioni e di culto, sono dette *acheropite*; ossia *non* fatte da mano umana (cfr. Koerner, Mondzain). ¹² Il volto di Cristo, i ritratti della Vergine, il velo della Veronica: ci sono molti esempi di questo tipo di icone che sono cadute dal cielo senza alcun intermediario. Mostrare che un umile pittore ne è stato l'artefice significherebbe indebolirle, infangare la loro origine, dissacrarle. Quindi, *aggiungere la mano* alle immagini equivale a rovinarle, a criticarle. La stessa cosa è vera anche per la religione in generale. Dire che è prodotta dall'uomo significa annullare la trascendenza del divino, negare la possibilità di una salvezza che provenga dall'alto.

Più in generale, la mente critica è quella che mostra la *mano* dell'uomo al lavoro ovunque, così da distruggere la santità della religione, la credenza nei feticci, il culto del trascendente, le icone venute dal cielo e la forza delle ideologie. Più è possibile mostrare il lavoro della mano umana all'interno di un'immagine, più si affievolisce la rivendicazione dell'immagine di offrire la verità (si veda la vignetta di Tintin come esempio tipico). Sin dall'antichità, i critici non si sono mai stancati di denunciare i piani perversi di coloro che cercavano di convincere altri a credere in feticci che non esistevano. Il trucco per rivelare il trucco è sempre quello di mostrare le basse origini del lavoro, il manipolatore, il falsario, la frode dietro alle scene di chi è colto in flagrante.

Si può dire la stessa cosa per la scienza. Anche lì, l'oggettività è considerata acheropita, non prodotta da mano umana. Se si mostra la mano al lavoro nel tessuto del sapere scientifico, si viene accusati di infangare la santità dell'oggettività, di rovinare la sua trascendenza, di impedire ogni pretesa di verità, di considerare la torcia come unica fonte di illuminazione (cfr. Lévy-Leblond).13 Noi consideriamo iconoclasti coloro che parlano degli uomini al lavoro - gli scienziati nei loro laboratori - dietro o sotto le immagini che producono l'oggettività scientifica. Sono stato preso anche io da questo tipo di iconoclash paradossale: la nuova venerazione per le immagini scientifiche è considerata essere la loro distruzione. L'unico modo per difendere la scienza dall'accusa di manipolazione, per evitarle l'etichetta di "socialmente costruita", sembra essere l'insistere sul fatto che nessuna mano ha mai toccato l'immagine scientifica che è stata prodotta¹⁴ (cfr. Daston). ¹⁵ Così, nei due casi della religione e della scienza, quando si mostra la mano al lavoro, è sempre una mano che impugna una torcia o un martello: una mano che è o critica o distruttiva.

Ma che cosa accadrebbe se le mani fossero davvero indispensabili per raggiungere la verità, per produrre l'oggettività, per fabbricare le divinità? Che cosa accadrebbe se, dicendo che alcune immagini sono prodotte dall'uomo, si aumentasse, anziché diminuire, la loro pretesa di verità? Potrebbe essere la fine dell'atteggiamento critico, dell'anti-feticismo. Si potrebbe dire, contrariamente all'urgenza critica, che più si mostra il lavoro umano, *migliore* è la capacità delle immagini di cogliere la realtà, la santità, il culto.

Più le immagini, le mediazioni, gli intermediari, le icone sono moltiplicate e apertamente fabbricate, pubblicamente ed esplicitamente costruite, maggiore sarà il rispetto che avremo nei confronti delle loro capacità di accogliere, riunire e ricollegare la verità e la santità ("religere" è una delle diverse etimologie della parola "religione"). Come Mick Taussig ha così efficacemente mostrato, più si rivelano i *trucchi* necessari a invitare gli dèi durante la cerimonia di iniziazione, più forte è la certezza che le divinità siano presenti. Lungi dall'impedire l'accesso agli esseri trascendenti, la rivelazione dello sforzo umano, dei trucchi, rafforza la qualità di questo accesso (cfr. Sarrò, de Aquino). 17

Quindi, si può definire un iconoclash come ciò che accade quando si è incerti riguardo all'esatto ruolo della mano al lavoro

nella produzione di una qualche forma di mediazione. È una mano che impugna un martello pronta a smascherare le illusioni, a denunciarle, a screditarle, a rivelarle in quanto tali, per renderle vane, per liberarci dal loro potere, per scacciarle dandoci un senso di liberazione?

Oppure è, al contrario, una mano premurosa e cauta, volta a prendere, suscitare, far emergere, accogliere, generare, ospitare, mantenere e raccogliere verità e santità?

Ma quindi allora il secondo comandamento non può più essere seguito: "Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra" [Exod. 20]. Non c'è alcun bisogno di nascondere l'intenzione e la tensione insita in questa mostra come l'abbiamo immaginata negli ultimi quattro anni: questa è una mostra sul secondo comandamento. Siamo certi di averlo capito correttamente? Non abbiamo continuato a commettere un terrificante errore sul suo significato? Come possiamo riconciliare questa richiesta di una società, una religione e una scienza completamente aniconiche con la straordinaria proliferazione di immagini che caratterizzà le nostre culture pienamente mediatizzate?

Se le immagini sono così pericolose, perché ne abbiamo così tante? Se sono innocenti, perché scatenano tali e tanto durevoli passioni? Questo è l'enigma, la sospensione, il puzzle visivo, l'icono*clash* che noi desideriamo sottoporre allo sguardo dei visitatori e dei lettori.

RELIGIONE, SCIENZA E ARTE: TRE DIFFERENTI MODI DI PRODURRE IMMAGINI

L'esperimento che abbiamo pensato consiste nel collegare assieme tre fonti di icono*clash*: religione, scienza e arte contemporanea. Noi vogliamo situare i molti lavori, i siti, gli eventi e gli esempi presenti in questo catalogo e nella mostra all'interno della tensione creata da questo triangolo.

Sebbene la mostra *Iconoclash* raccolga molti materiali di tipo religioso, non è un pellegrinaggio teologico; sebbene offra molte iscrizioni [*inscriptions*] scientifiche, non è un museo scientifico con scopi pedagogici; sebbene metta insieme numerose opere

d'arte, non è una mostra d'arte. È solo perché ognuno di noi, visitatori, curatori e lettori, ha in mente così tante differenti tipologie di fede, violenza, entusiasmo, ammirazione, diffidenza, fascinazione e sospetto e spregio per ognuna di queste tre tipologie di immagini, che le abbiamo messe assieme per mostrare le loro reciproche connessioni. Ciò che ci interessa è la ben più complessa configurazione che nasce dalla loro reciproca interferenza.

ICONE E IDOLI

Ma perché mettere in mostra un così ampio numero di icone religiose? Non sono state svuotate dal giudizio estetico, assorbite dalla storia dell'arte, ridotte a immagini banali da una devozione convenzionale, fino al punto da essere morte per sempre? Al contrario, è sufficiente ricordare le reazioni alla distruzione delle statue dei Buddha di Bamiyan da parte dei Talebani in Afghanistan, per rendersi conto che le immagini religiose sono ancora quelle che catalizzano le passioni più violente¹⁸ (cfr. Centlivres, Frodon, Clement).¹⁹

Dalla posizione "teoclastica" di Akhenaton in avanti, distruggere monasteri, chiese e moschee, bruciare feticci e idoli in grandi roghi, è ancora un'occupazione quotidiana per enormi masse di persone nel mondo, esattamente come al tempo di quella che Assman chiama "distinzione mosaica" (cfr. Pietz, Corbey, Taylor). "Distruggerete i loro altari, spezzerete le loro stele e taglierete i loro pali sacri" [Exod., 34, 13]: l'ingiunzione di dare fuoco agli idoli è tanto presente, bruciante, impetuosa e sotterranea, quanto la lava sempre minacciosa che fuoriesce lungo le pendici dell'Etna. Persino nel caso ridicolo della distruzione del "Mandaron" (figura 9.2) – un'orribile statua gigantesca eretta da una setta religiosa nel Sud della Francia –, che è stata paragonata dai credenti alla fine dei Buddha in Afghanistan.

Ovviamente la distruzione degli idoli non è in alcun modo limitata alla sola mentalità religiosa. Quale critico non crede che il suo dovere ultimo, il suo compito più urgente, sia quello di distruggere i totem, smascherare le ideologie, liberarci dagli idolatri? Come molti hanno fatto notare, il 99 per cento di coloro che si sono scandalizzati di fronte al gesto di vandalismo da parte dei

Figura 9.2
La polizia distrugge l'effigie della setta del Mandaron per mancanza di licenza edilizia;
6 settembre 2001,
Castellane, Francia (© AFP, Patrick Vallasseris / STF).



Talebani discende da antenati che hanno fatto a pezzi le icone più preziose di altre popolazioni – o, addirittura, hanno partecipato essi stessi in prima persona a qualche atto di distruzione (cfr. Nathan, Koch).²¹

Che cosa è stato più violento? L'urgenza religiosa di distruggere gli idoli per condurre l'umanità verso il vero culto del vero Dio o l'urgenza anti-religiosa di distruggere le icone sacre e condurre l'umanità verso i suoi veri scopi? È davvero un iconoclash, dal momento che, se non hanno alcun valore, nessuno saprebbe se questi idoli possono essere distrutti senza alcuna conseguenza ("sono solamente delle pietre", così ha dichiarato il Mullah Omar, 22 nello stesso stile degli iconoclasti bizantini e più tardi lu-

terani) o se piuttosto essi debbano essere distrutti proprio perché sono così *potenti*, così minacciosi ("Se essi sono così vuoti, perché continui a prendertela con loro?"; "Il tuo idolo è la mia icona"; cfr. Koerner, Christin).²³

LE ISCRIZIONI SCIENTIFICHE

Ma perché allora le immagini scientifiche? Di sicuro queste offrono delle rappresentazioni del mondo oggettive, fredde e non mediate, e quindi non possono scatenare la stessa folle passione delle immagini religiose. Esse si limitano a descrivere il mondo in un modo che può essere provato come vero o falso, al contrario delle immagini religiose. Proprio perché le immagini scientifiche sono fredde, chiare, passibili di verifica, non sono perlopiù oggetto di dispute, esse sono l'oggetto di un accordo non comune e quasi universale. Quindi il tipo di fiducia, credenza, rifiuto e rancore nei loro confronti è completamente diverso da quello suscitato dagli idoli/icone. Questo è il motivo della loro massiccia presenza qui e, come si vedrà, è anche il motivo dei diversi tipi di iconoclash che esse provocano.

Tanto per cominciare, per la maggior parte delle persone esse non sono nemmeno delle immagini, ma sono il mondo stesso. Non c'è nulla da dire al riguardo, salvo ascoltare il loro messaggio. Definirle immagini, iscrizioni, rappresentazioni ed esporle in una mostra accanto alle icone religiose, è già un gesto iconoclastico. "Se esse sono solamente delle rappresentazioni di galassie, atomi, luce, geni, allora qualcuno potrebbe dire in maniera indignata che esse non sono reali, che sono state prodotte." Eppure (cfr. Galison, Macho, Huber, Rheinberger), come sarà qui reso visibile, diverrà lentamente più chiaro che senza strumentazioni scientifiche enormi e costose, un numero ingente di scienziati, una gran quantità di soldi, un lungo apprendistato, non ci sarebbe nulla da vedere in quelle immagini. È solo grazie a così tante mediazioni che le immagini scientifiche sono in grado di essere oggettivamente vere.

Siamo qui di fronte a un altro tipo di icono*clash*, esattamente opposto a quello provocato dal culto delle distruzione delle immagini religiose: più sono gli strumenti e più le mediazioni, e migliore è la nostra capacità di cogliere la realtà (cfr. Schaffer).²⁵ Se

c'è un ambito in cui non è possibile applicare il secondo comandamento è proprio quello controllato da coloro che producono oggetti, mappe e diagrammi "a immagine di ciò che è lassù nel cielo e non di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra". Così il tipo di interferenza ci permetterebbe di rinnovare la nostra comprensione del processo di produzione delle immagini: più le immagini sono create dall'uomo e più ci sarà oggettività. Nella scienza non esiste qualcosa come una "semplice rappresentazione".

L'ARTE CONTEMPORANEA

Ma allora perché collegare le mediazioni scientifiche e religiose con l'arte contemporanea? Perché qui almeno non c'è dubbio che i quadri, le installazioni, gli eventi, gli happening, e i musei sono fatti dall'*uomo*. La mano al lavoro è ovunque visibile. Non ci si aspetta che emerga alcuna icona *acheropita* dal grande gorgo di tendenze, artisti, promoter, compratori e venditori, critici e dissidenti. Al contrario, ci si aspetta la più estrema rivendicazione che mai sia stata fatta in favore della creatività individuale e umana. Non c'è accesso alla verità o alle divinità. Abbasso la trascendenza! (Cfr. Belting, Groys, Weibel.)²⁶

Non c'è laboratorio migliore dell'arte contemporanea per far emergere e per testare la resistenza di qualsiasi oggetto che comprenda il culto dell'immagine, della bellezza, dei media, del genio. Da nessun'altra parte si sono ottenuti così tanti effetti paradossali sul pubblico con lo scopo di rendere più complessa la sua reazione alle immagini (cfr. Gamboni, Heinich).²⁷ Da nessun'altra parte sono stati elaborati tanti tentativi di rallentare, modificare, turbare o eliminare lo sguardo ingenuo e il "regime scopico" dell'amateur d'art (cfr. Yaneva, Lowe).²⁸ Ogni cosa è stata lentamente sperimentata e fatta a pezzi: dalla rappresentazione mimetica all'idea stessa di produrre immagini, dalle tele al colore, dall'opera d'arte fino alla stessa figura dell'artista, alla sua firma, al ruolo dei musei, a quello dei mecenati e dei critici – per non dimenticare i filistei, ridicolizzati fino alla morte.

Ogni dettaglio di ciò che è l'arte, e di ciò che è un'icona, un idolo, una visione, uno sguardo, è stato gettato nel calderone per

essere cucinato e consumato nell'ultimo secolo in ciò che si usava chiamare arte modernista.²⁹ Un Giudizio Universale è stato formulato: tutti i nostri modi di produrre rappresentazioni di qualunque tipo si sono dimostrati carenti. Generazioni di iconoclasti che si sono distrutti le facce e le opere a vicenda. Un favoloso esperimento di nichilismo su vasta scala (cfr. Sloterdijk, Weibel).³⁰ Una gioia maniacale nell'autodistruzione. Uno spassoso sacrilegio. Una sorta di deleterio inferno aniconico.

E tuttavia, ovviamente, come ci si potrebbe aspettare, c'è qui un altro tipo di icono*clash*: un continuo distruggere e ricostruire (cfr. Obrist, Tresch, Lowe). È stata trovata, al di fuori di questo ossessivo esperimento per evitare il potere della tradizionale produzione di immagini, un'incredibile fonte di nuove immagini, nuovi media, nuovi oggetti d'arte, nuove strategie per moltiplicare le possibilità di visione. Più l'arte è diventata sinonimo di distruzione dell'arte, e più ne è stata prodotta, valutata, discussa, comprata, venduta e, sì, venerata. Si sono prodotte nuove immagini così potenti che è diventato difficile comperarle, toccarle, bruciarle, ripararle e persino trasportarle, generando in questo modo persino dei nuovi casi di icono*clash*... (cfr. Gamboni). Una sorta di "distruzione creativa" che Schumpeter non aveva anticipato.

UNA RIDEFINIZIONE DELLA CONFIDENZA E DELLA DIFFIDENZA NEI CONFRONTI DELLE IMMAGINI

In questo modo abbiamo messo assieme tre tipi diversi di rifiuto e di produzione delle immagini, di fiducia e di diffidenza nei loro confronti. La nostra scommessa è che l'interazione tra queste tre tipologie possa portarci al di là delle guerre di immagini, oltre il "Bildersturm".

Non abbiamo portato delle immagini religiose all'interno di un'istituzione d'avanguardia di arte contemporanea per ridicolizzarle o per distruggerle di nuovo, né per renderle ancora oggetto di adorazione. Le abbiamo portate qui perché entrino in risonanza con le immagini scientifiche e mostrino il loro potere e il tipo di *invisibilità* che entrambe le tipologie di immagini sono state in grado di produrre (cfr. Koerner, Mondzain).³³

Le immagini scientifiche non sono state messe in mostra per istruire o illuminare il pubblico con qualche intento pedagogico,

ma per mostrare come vengono prodotte e che tipo di relazione hanno le une con le altre, per mostrare a quale tipo di rifiuto iconoclastico sono state sottoposte (cfr. Galison, Schaffer),³⁴ e quale particolare tipo di mondo invisibile esse generano.

Per quanto riguarda gli oggetti d'arte contemporanea, essi non sono qui esposti per dar luogo a una mostra d'arte, ma per trarre le conclusioni di questo enorme laboratorio sui limiti e le virtù della rappresentazione che continua in così tanti media e attraverso così tanti coraggiosi esperimenti innovativi (cfr. Weibel).³⁵

In effetti stiamo cercando di costruire, per la recente arte iconoclastica, una sorta di *esposizione degli idoli* simile a quelle organizzate dagli iconoclasti protestanti quando rimossero le immagini dai luoghi di culto, trasformandole in oggetti di orrore e scherno, *prima* che queste diventassero il nucleo originario del museo d'arte e oggetto di apprezzamento estetico (cfr. Koerner). Una piccola svolta di sicuro, abbastanza ironica, ma certamente feconda.

Gli abituali modelli di rispetto, meraviglia, diffidenza, devozione e fiducia con cui di solito distinguiamo le mediazioni scientifiche da quelle religiose e da quelle artistiche dovrebbero essere ridefiniti in modo piuttosto marcato grazie a questa mostra.

QUALE OGGETTO SELEZIONARE?

Come dovrebbe essere ormai chiaro, *Iconoclash* non è né una mostra d'arte né una disputa filosofica, ma una raccolta di curiosità assemblate da alcuni "amici di oggetti interpretabili" per comprendere la sorgente del fanatismo, dell'odio e del nichilismo prodotta dalla questione dell'immagine nella tradizione occidentale. Un piccolo progetto, non c'è che dire! Ma dal momento che i curatori di questa mostra non sono completamente matti, non abbiamo cercato di coprire l'intera questione del culto e della distruzione delle immagini a partire dal faraone Akhenaton fino all'11 settembre. La nostra non è un'impresa enciclopedica. Al contrario, abbiamo attentamente scelto solo quei luoghi, oggetti o situazioni dove c'è un'ambiguità, un'esitazione, un icono*clash* su come interpretare la produzione e la distruzione di immagini.

Ogni curatore ha seguito dei principi di selezione diversi; così io presenterò i miei nel modo più chiaro possibile: sono interessa-

UN IMPOSSIBILE DOPPIO VINCOLO

Come possono tollerare di vivere con i pezzi rotti di ciò che, sino al momento della loro apparizione, era stata l'unica maniera di produrre, radunare e accogliere le divinità? Quanto dovrebbero spaventarsi nel momento in cui vedono le loro mani che non sono più capaci di portare a termine quell'impresa che erano stati in grado di compiere per secoli: ossia, essere impegnati in un lavoro e nonostante questo produrre oggetti che non sono il frutto di questo lavoro? Ora essi devono scegliere tra due richieste contraddittorie: o questo è stato fatto con le tue mani, nel qual caso è senza alcun valore; oppure è oggettivo, vero e trascendente, nel qual caso non è possibile che sia stato fatto? O Dio fa tutto e gli uomini non producono nulla, oppure sono gli uomini a fare tutto il lavoro e Dio è niente. Troppo o troppo poco, nel momento in cui i feticci sono scomparsi.

Tuttavia, ovviamente, i feticci devono essere prodotti. Le mani umane non possono smettere di lavorare intensamente, producendo immagini e iscrizioni di ogni tipo, per generare, accogliere e concentrare ancora oggettività, bellezza e divinità esattamente in un passato dimenticato e represso – e ora anche vietato. Com'è possibile non diventare un fanatico dal momento che gli dèi, le verità e la santità devono essere prodotti e ora non c'è più un modo *legittimo* per farlo? La mia domanda che attraversa questa mostra è: come si può sopravvivere con questo doppio vincolo senza impazzire? Siamo diventati pazzi? C'è una cura per questo tipo di pazzia?

Contempliamo per un momento la tensione creata da questo doppio vincolo, che potrebbe spiegare molto dell'archeologia del fanatismo. Il distruttore di idoli, colui che elimina le mediazioni, si trova di fronte solo due possibilità: o egli (penso che sia giusto metterlo al maschile) è in pieno controllo delle sue mani, ma allora ciò che ha prodotto è "semplicemente" la "mera" conseguenza della

sua propria forza e debolezza proiettate nella materia, dal momento che non è in grado di produrre nulla di più di ciò che ha messo in essa: in questo caso non c'è altra soluzione per lui che oscillare tra la *hybris* e la disperazione, a seconda che egli dia risalto al suo infinito potere creativo o alle sue forze ridicolmente limitate.

Oppure egli è nelle mani di una divinità trascendente e increata, che lo ha creato dal nulla e produce verità e santità in maniera acheropita. E allo stesso modo in cui egli, l'uomo che fabbrica, si divide tra *hybris* e disperazione, così Egli, il Creatore, oscillerà fortemente tra onnipotenza e non-esistenza, a seconda che venga o meno mostrata la Sua presenza e provata la Sua efficacia. Ciò che di solito era usato come sinonimo: "Io faccio" e "Non ho il controllo di ciò che faccio", è diventato una contraddizione radicale: "O produci o sei prodotto". 38

Questa brutale alternativa tra l'avere il controllo in quanto creatore umano potente (impotente) oppure l'essere nelle mani di un Creatore onnipotente (impotente) è già terribile, ma ben peggio, ciò che davvero annoda il doppio vincolo e che spinge l'uomo già stretto in una camicia di forza fino all'estrema pazzia, è che non c'è modo di fermare la proliferazione di mediazioni, iscrizioni, oggetti, icone, idoli, immagini e segni, nonostante la loro interdizione. Non importa quanto si sia inflessibili nella distruzione dei feticci e nel vietare a se stessi il culto dell'immagine: i templi verranno comunque costruiti, saranno fatti dei sacrifici, gli strumenti saranno messi in campo, le iscrizioni attentamente incise, i manoscritti copiati, si bruceranno incensi, e migliaia di gesti dovranno essere inventati per raccogliere ancora verità, oggettività e santità (cfr. Tresch sull'impressionante caso di Francis Bacon e Halbertal sul triste caso del tempio di Gerusalemme)."

Il secondo comandamento è tanto più terrificante perché non c'è modo di rispettarlo. Esiste solo un modo per far credere di osservare il secondo comandamento, ossia negare il lavoro delle proprie mani, nascondere l'azione sempre presente nella fabbricazione, costruzione e produzione di immagini, cancellare la scrittura nel momento stesso in cui si scrive, schiaffeggiarsi le mani nel momento stesso in cui stanno lavorando. E senza mani, che cosa si potrà fare? Senza immagine, a che tipo di verità sarà possibile accedere? Senza strumenti, che tipo di scienza potrà istruirci?

Possiamo valutare il disagio sopportato da coloro che devono

produrre immagini e a cui è proibito confessare di averlo fatto? Peggio, sia che essi dichiarino che un demiurgo si è preso carico di tutto il lavoro, scrivendo *direttamente* le sacre scritture, inventando i riti sacri, emanando la legge, riunendo le folle, sia che venga rivelato il lavoro del fedele, noi saremmo costretti a condannare quei testi come "mere" costruzioni, quei rituali come delle fantasie, quella loro produzione come nulla più che un'invenzione, quella loro costruzione come una messa in scena, la loro oggettività come socialmente costruita, le loro leggi come semplicemente umane, troppo umane.⁴⁰

Così il distruttore di idoli è doppiamente folle: non solo egli si priva del segreto di produrre oggetti trascendenti, ma continua a produrli sebbene questa produzione sia stata vietata nella maniera più assoluta, senza alcuna possibilità di essere ricordato. Non solo continua a oscillare tra un potere smisurato e una smisurata debolezza, tra un'infinita libertà creativa e una continua dipendenza nelle mani del suo Creatore, ma alterna anche costantemente la negazione dell'esistenza di mediatori con la loro necessaria presenza. Abbastanza da far impazzire una persona. Abbastanza infine da produrre qualcosa di più di un icono*clash*.

Freud, nel suo strano incubo su Mosè, ha proposto come spiegazione di una simile follia – l'invenzione di una "controreligione" – una leggenda quanto mai assurda, quella dell'uccisione del padre egoista e tiranno da parte dell'orda primitiva dei suoi figli gelosi. ⁴¹ Ma la tradizione riporta un'altra leggenda, ancora più rivelatrice, in cui non è il padre che viene ucciso, ma sono *gli averi* del padre che vengono fatti a pezzi dal suo più che intraprendente figlio. ⁴²

Si racconta che a sei anni Abramo abbia distrutto la bottega in cui suo padre Terah fabbricava degli idoli, che gli era stata temporaneamente affidata. Che interessante esempio di iconoclash! Fino a oggi nessuno ha compreso l'ambiguità della risposta del padre alla domanda del figlio: "Perché le tue orecchie non ascoltano ciò che dice la tua bocca?" Era il figlio che biasimava il padre per la sua devozione nei confronti degli idoli o, al contrario, era il padre che biasimava il figlio per non aver capito che cosa possono fare gli idoli (cfr. Nathan)?⁴³ "Figlio mio, se inizi a distruggere gli idoli, con che tipo di mediazione potrai accogliere, raccogliere, raggiungere, mettere insieme e riunire le tue divinità? Sei sicuro di capire i comandamenti del tuo Dio? In che sor-

ta di follia sei in procinto di cadere se pensi che io, tuo padre, creda *ingenuamente* in quegli idoli che io stesso ho fatto con le mie mani, cotto nel mio forno, scolpito con i miei strumenti? Veramente credi che io non conosca la loro origine? Davvero pensi che le loro modeste origini *indeboliscano* la loro pretesa di realtà? La tua capacità critica è davvero così naive?"

Questa disputa leggendaria può essere rintracciata ovunque in termini più astratti, ogni volta che una forma di mediazione prodotta dall'uomo viene fatta a pezzi e al suo posto viene formulata la domanda: "Questo oggetto è prodotto o è reale? Devi scegliere!".44 Che cosa ha reso impossibile il costruttivismo nella tradizione occidentale? Tradizione che, d'altro canto, ha costruito e decostruito così tanto, ma senza mai essere stata in grado di ammettere in che modo lo ha fatto. Se gli occidentali avessero veramente creduto di dover scegliere tra costruzione e realtà (se fossero stati sempre moderni in modo continuo), non avrebbero mai avuto la religione, l'arte, la scienza e la politica. Le mediazioni sono necessarie a qualsiasi livello. Se le si vietano, si rischia di diventare matti e fanatici, ma non c'è nessuna maniera di obbedire al comandamento e scegliere tra i due opposti: se sia stato fatto o se sia reale. È un'impossibilità strutturale, un'impasse, un doppio vincolo, un delirio. È come chiedere a un manovratore di Bunraku di scegliere, d'ora in avanti, tra mostrare la sua marionetta o mostrare se stesso sul palcoscenico.

PER AUMENTARE IL COSTO DELLA CRITICA

Così, per quanto riguarda la mia parte, ho selezionato degli oggetti che mostrano questo doppio legame e il fanatismo che esso induce (per l'esempio prototipico alle origini di questa mostra si veda l'inserto "Abramo e la bottega degli idoli del padre Terah"). È come se il pensiero critico non potesse superare l'originaria distruzione dei "fatticci" e comprendere quanto abbia perso nel costringere gli artigiani a scegliere tra due impossibili alternative, la costruzione umana e l'accesso alla verità e all'oggettività. Il sospetto ci ha ammutolito. È come se il martello della critica fosse rimbalzato e avesse colpito la testa del critico facendogli perdere i sensi!

Questo è il motivo per cui questa mostra è anche una revisione

dello spirito critico, una pausa del giudizio critico, una riflessione sull'urgenza di smascherare il falso, sui rischi di attribuire affrettatamente ad altri una credenza ingenua⁴⁵ (cfr. Koch).⁴⁶ I fervidi credenti non sono tonti (cfr. Schaffer).⁴⁷ Non si sta sostenendo che non ci sia più bisogno di questo tipo di critica, quanto piuttosto che è diventata troppo grossolana.

Si potrebbe dire, con una certa dose di ironia, che c'è stata una sorta di *miniaturizzazione* degli sforzi critici: ciò che nel passato aveva richiesto l'eccezionale sforzo di pensatori quali Marx, Nietzsche, o Benjamin, è diventato adesso facilmente accessibile, un po' come per i supercomputer degli anni Cinquanta, che occupavano vaste stanze e consumavano un'enorme quantità di elettricità e calore, e ora si possono avere per pochi centesimi e non sono più grandi di un'unghia. Si può avere il proprio Baudrillard o la propria disillusione alla Bourdieu per una canzone, o la propria decostruzione alla Derrida per una monetina. Produrre una teoria della cospirazione non costa nulla, lo scetticismo è facile, la capacità di demistificare qualsiasi cosa è ciò che si impara nei corsi di avviamento alla teoria critica. Come afferma una recente pubblicità di un film di Hollywood: "Ognuno di noi è sospettato [...] ognuno è in vendita [...] e niente è vero!".

Noi speriamo (io spero) di rendere la critica più complessa, di aumentarne il costo, aggiungendo a essa un altro strato, un altro icono*clash*: e se la critica fosse diventata così poco critica da nascondere la necessità di una mediazione? Qual è il ventre molle dell'Occidente, la sorgente nascosta del modernismo che ne fa funzionare il meccanismo? E ancora, se per caso noi avessimo frainteso il secondo comandamento? E se Mosè fosse stato costretto ad attenuarlo a causa delle ristrette vedute del suo popolo?

UNA CLASSIFICAZIONE DI MASSIMA DEI GESTI ICONOCLASTI

Ora che si ha una qualche idea di come è stato selezionato il materiale della mostra e del catalogo, potrebbe essere utile al lettore e al visitatore una classificazione degli esempi di icono*clash* presenti qui. È ovviamente impossibile proporre una tipologia standardizzata, e su cui ci sia unanime consenso, di un fenomeno tanto complesso e sfuggente.

Ciò sembrerebbe persino essere in diretto contrasto con lo spirito della mostra. Come ho dichiarato piuttosto audacemente: non stiamo forse pensando a una *ri-descrizione* dell'iconofilia e dell'iconoclastia allo scopo di suscitare ancora *più incertezza* sul tipo di culto o distruzione delle immagini con cui abbiamo a che fare?

Come possiamo chiaramente classificarle? E tuttavia potrebbe essere utile presentare velocemente *cinque tipi* di gesti iconoclasti presenti in questa mostra, per poter misurare l'estensione dell'ambiguità suscitata da quel puzzle visivo che abbiamo cercato.

Il principio che ha guidato questa classificazione dichiaratamente approssimativa è stato il considerare:

- gli scopi reconditi di coloro che distruggono le icone,
- il ruolo che essi assegnano alle immagini distrutte,
- gli effetti che questa distruzione produce su coloro che hanno a cuore queste immagini,
- come questa reazione viene interpretata dagli iconoclasti,
- e, infine, gli effetti della distruzione sui sentimenti degli stessi iconoclasti.

Questa lista è approssimativa, ma credo che sia abbastanza solida da guidarci attraverso i numerosi esempi qui presenti.

LE PERSONE DEL GRUPPO "A" SONO CONTRO TUTTE LE IMMAGINI

Il primo tipo – a cui assegno delle lettere così da evitare una pesante terminologia – è composto da quelle persone il cui scopo è quello di liberare i credenti – ossia quelli che essi *reputano* essere i credenti – dal loro falso attaccamento a idoli di qualsiasi tipo e forma. Gli idoli, i cui resti giacciono ora a terra, non sono nient'altro che ostacoli sulla via del raggiungimento di più alte virtù. Dovevano essere distrutti. Suscitavano troppa indignazione e odio nei cuori di chi coraggiosamente distrugge l'immagine. Vivere con loro era insopportabile.⁴⁸

Ciò che distingue il gruppo A dagli altri tipi di iconoclasti è che essi credono non solo che sia necessario, ma anche che sia possibile sbarazzarsi *completamente* di tutti gli intermediari e poter accedere alla verità, all'oggettività e alla santità. Essi pensano che, alla fine, senza questi ostacoli, si avrà un accesso meno difficoltoso,

più veloce e diretto, all'oggetto reale, l'unico a cui si debba rispetto e devozione. Le immagini non solo non preparano all'incontro con l'originale, ma non ne danno nemmeno il riflesso né una vaga idea: esse *impediscono* qualsiasi tipo di accesso all'originale. Si deve scegliere tra immagini e simboli, o essere dannati.

Il gruppo A rappresenta quindi la forma pura dell'iconoclastia "classica", riconoscibile nel rifiuto formalistico dell'immaginazione, del disegno e dei modelli (cfr. Galison),⁴⁹ ma anche nei molti movimenti iconoclastici bizantini, luterani e rivoluzionari e negli spaventosi "eccessi" della Rivoluzione Culturale (cfr. Konchok).⁵⁰ La purificazione è il loro scopo. Il mondo, per il gruppo A, sarebbe un posto migliore, più puro e molto più razionale se ci si potesse sbarazzare di tutte le mediazioni e si potesse entrare direttamente in contatto con l'originale, le idee e il vero Dio.

Uno dei problemi con gli iconoclasti di questo gruppo è che essi devono pensare che gli altri – le povere persone le cui icone, a cui sono affezionati, sono state accusate di essere degli empi idoli – credono in maniera ingenua alle immagini. Tale assunzione implica che, quando i filistei reagiscono con grida di orrore al saccheggio e alla depredazione, questo certamente non ferma il gruppo A. Al contrario, questo tipo di reazione è una prova di quanto avessero ragione (cfr. Schaffer). L'intensità dell'orrore degli idolatri è la prova migliore di quanto questi poveri e ingenui credenti abbiano investito troppo in queste pietre che non sono sostanzialmente nulla. Forti della nozione di un'ingenua credenza, gli iconoclasti che combattono per la libertà interpretano costantemente in maniera sbagliata l'indignazione di coloro che essi scandalizzano per un vile attaccamento alle cose che essi dovrebbero distruggere in maniera persino più radicale.

Ma il problema maggiore del gruppo A è che nessuno sa dire se essi non siano anche appartenenti al gruppo B!

LE PERSONE DEL GRUPPO "B" SONO CONTRO IL FERMO-IMMAGINE, NON CONTRO LE IMMAGINI

Anche gli iconoclasti del gruppo B sono distruttori di idoli. Anche loro danneggiano violentemente le immagini, distruggono abitudini e pratiche tradizionali, scandalizzano i credenti e provocano grida inorridite: "Blasfemi! Infedeli! Sacrilegio! Profanazione!". Ma la profonda differenza tra il gruppo A e il gruppo B – la stessa differenza che percorre l'intera mostra – è che questi ultimi non pensano sia possibile né necessario sbarazzarsi delle immagini. Ciò che essi combattono è il fermo-immagine, ossia la decisione di estrarre un'immagine dal flusso iconico e rimanerne affascinati, come se fosse sufficiente fare ciò, come se ogni movimento si fosse arrestato.

Il loro scopo non è un mondo privo di immagini, liberato da ogni ostacolo e mediazione, ma, al contrario, un mondo *pieno* di immagini attive, di mediatori in movimento. Essi non vogliono fermare per sempre la produzione di immagini – come invece vorrebbero gli iconoclasti del gruppo A – ma vogliono *farla ripartire* nel modo più veloce e vivace possibile.

L'iconofilia, per loro, non significa un'attenzione esclusivamente ossessiva nei confronti dell'immagine, dal momento che essi non possono sopportare immagini fisse – non più degli A. Iconofilia significa piuttosto muoversi da un'immagine a quella successiva. Essi sanno che "la verità è immagine, ma non c'è immagine della verità". L'unico modo di avere accesso alla verità, all'oggettività e alla santità, secondo loro, è spostarsi velocemente da un'immagine a un'altra, e non vagheggiare l'impossibile sogno di poter giungere direttamente a un inesistente originale. Contrariamente alla catena platonica della somiglianza, essi non provano nemmeno a risalire dalla copia all'originale. Come erano soliti dire gli iconofili bizantini essi sono "economisti" (cfr. Mondzain),52 parola che a quel tempo veniva utilizzata per indicare un lungo e attento uso del flusso delle immagini nella religione, nella politica e nell'arte – e non impiegata nel significato che ha oggi, relativo al mondo dei beni

Mentre gli appartenenti al gruppo A credono che coloro che tengono alle immagini siano iconofili e che le menti coraggiose che rompono con la fascinazione prodotta dalle immagini siano iconoclasti, i B definiscono iconofili quelli che *non* sono attaccati a un'immagine in particolare, ma sono in grado di muoversi da una all'altra. Per loro gli iconoclasti sono sia quelli che, in maniera assurda, vogliono eliminare tutte le immagini, sia coloro che rimangono in rapita contemplazione di una sola immagine estrapolata dal flusso.

Degli esempi prototipici per illustrare il gruppo B potrebbero essere: Gesù che caccia i mercanti dal Tempio; Bach che con le sue composizioni scaccia dalla congregazione di Lipsia la musica monotona,⁵³ Malevič che dipinge il quadrato nero per avere accesso alle forze cosmiche che erano rimaste nascoste nella tradizionale pittura figurativa;⁵⁴ il saggio tibetano che spegne un mozzicone di sigaretta sulla testa di Buddha per mostrarne il carattere illusorio.⁵⁵ Danneggiare le icone significa sempre, per loro, un caritatevole ordine di *ridirigere* la nostra attenzione verso altre più recenti, più vive e più sacre immagini: non di fare a meno dell'immagine.

Ma ovviamente molti casi di icono*clash* provengono dal fatto che nessun devoto può essere sicuro, nel momento in cui una delle sue icone o uno dei suoi idoli preferiti verrà fatto a pezzi, se sia stato un iconoclasta appartenente al gruppo A o al gruppo B ad aver compiuto il malaugurato gesto. Ci è stato chiesto – si domandano – di procedere senza alcuna mediazione e di cercare di avere una relazione diretta con Dio e con l'oggettività? Siamo semplicemente invitati a cambiare il veicolo che per così tanto tempo abbiamo utilizzato per il culto? Siamo spronati a un nuovo modo di adorare Dio e ci viene richiesto di riprendere la nostra produzione di immagini in maniera differente? Si pensi alla lunga esitazione di coloro che aspettavano ai piedi del Monte Sinai il ritorno di Mosè: che cosa ci è stato chiesto di fare? È così facile sbagliarsi e iniziare a forgiare il Vitello d'Oro (cfr. Pinchard).⁵⁶

Sono sicuri gli A o i B su come interpretare le reazioni di coloro cui sono state bruciate le icone o gli idoli? Sono furibondi di non aver più i loro amati idoli, un po' come i bimbi piccoli quando si toglie loro l'oggetto transizionale? Si vergognano di essere ingiustamente accusati di credere in maniera ingenua in cose che non esistono? Sono spaventati da una richiesta così veemente di rinnovare la loro adesione a una tradizione cui sono legati e che essi hanno lasciato scivolare nel discredito e nella mera abitudine? Né gli A né i B possono decidere, giudicando dalle grida stridenti dei loro oppositori, che tipo di profeti siano *loro stessi:* sono profeti che chiedono di sbarazzarsi di tutte le immagini, o sono di quelli che "economicamente" vogliono che la cascata di immagini si muova ancora per riprendere il lavoro della salvezza?

Ma questa non è la fine della nostra titubanza, della nostra am-

biguità, del nostro icono*clash*? Gli iconoclasti del gruppo A e quelli del gruppo B potrebbero, dopo tutto, essere semplicemente degli iconoclasti del gruppo C travestiti.

LE PERSONE DEL GRUPPO "C" NON SONO CONTRO LE IMMAGINI, A ECCEZIONE DI QUELLE DEI LORO OPPOSITORI

Anche il gruppo "C" è a favore del ridimensionamento, della smitizzazione e della distruzione degli idoli. Anch'essi, al loro passaggio, lasciano una scia di devastazioni, macerie, grida inorridite, scandali, abominio, dissacrazione, vergogna e profanazioni di ogni tipo. Ma contrariamente agli A e ai B, non hanno niente contro le immagini in generale: combattono solo quelle a cui i loro oppositori sono maggiormente *legati*.

Questo è il ben noto meccanismo della provocazione secondo cui, per distruggere qualcuno il più velocemente possibile e nella maniera più efficace, è sufficiente attaccare ciò a cui questi è maggiormente affezionato, ciò che è diventato il luogo di raccolta di tutti i tesori simbolici di un popolo (cfr. Lindhardt, Sloterdijk).⁵⁷

Bruciare le bandiere, squarciare i dipinti, catturare degli ostaggi sono dei tipici esempi. Dimmi che cosa hai di più caro e io lo distruggerò così da ucciderti più velocemente. È la strategia del "minimax" così tipica della minaccia terroristica: massimo danno con il minimo investimento. Taglierini e biglietti aerei contro gli Stati Uniti.

La ricerca dell'oggetto adatto ad attrarre odio e distruzione è reciproca: "Prima che tu volessi attaccare la mia bandiera non ero sicuro di amarla così tanto, ma ora lo sono" (cfr. Taussig). Così i provocatori e coloro che sono provocati giocano al gatto e al topo, i primi alla ricerca di ciò che suscita più velocemente sdegno, gli altri alla ricerca impaziente di qualche cosa che provocherà con più rabbia la loro indignazione. Durante la ricerca, tutti ammettono che l'immagine in questione è solo un simbolo; essa conta solo come occasione che permette allo scandalo di svilupparsi (cfr. Koch). Se non fosse per il conflitto, entrambi gli appartenenti ai due schieramenti sarebbero sicuramente contenti di confessare che non è l'oggetto a essere conteso; esso è soltanto la posta in gioco per qualcosa di completamente differente. Così per

pli iconoclasti del gruppo C, l'immagine in sé non è affatto messa in discussione, non hanno nulla contro di essa (come invece per pli A) né a favore di essa (come nel caso dei B). L'immagine è semplicemente senza valore — senza valore ma attaccata e quindi difessa e quindi di nuovo attaccata...

Ciò che è davvero terribile per i distruttori di idoli è che non c'è modo di decidere una volta per tutte se essi appartengono al gruppo A, B o C. Forse essi hanno completamente frainteso il loro compito; forse stanno interpretando in maniera sbagliata le grida di orrore di coloro che chiamano filistei, che vedono i loro idoli infrangersi per terra. Essi si considerano come dei profeti, ma forse sono solo degli "agents provocateurs". Si vedono come liberatori delle povere anime disgraziate dall'imprigionamento in cui le tenevano delle cose mostruose, ma cosa accadrebbe se, al contrario, essi fossero persone che diffondono maldicenze allo scopo di trovare dei modi per disonorare il loro oppositori in modo più efficace?

Che cosa accadrebbe a me se, nel momento in cui muovo delle critiche ai critici, io stessi semplicemente cercando di creare un altro scandalo? Che cosa accadrebbe se *Iconoclash*, nella sua aspirazione a ridisegnare i contorni dell'iconoclastia, non fosse nient'altro che l'ennesimo monotono gesto iconoclastico, un'altra provocazione, una mera ripetizione del gesto senza fine dei tesori più cari all'intellighenzia? Non lo sappiamo di certo.

Ah, ma è per questo che è chiamato Iconoclash.

LE PERSONE DEL GRUPPO "D" STANNO INCONSAPEVOLMENTE DISTRUGGENDO LE IMMAGINI

In questa mostra c'è un altro tipo di distruttori di icone, un caso particolarmente ambiguo: quelli che si potrebbero definire "vandali innocenti". Come ben sappiamo, vandalismo è un termine spregiativo inventato per descrivere coloro che distruggono le immagini, non tanto perché nutrono un sentimento di odio nei loro confronti, ma per ignoranza, sete di profitto, pura e semplice passione e follia.⁶²

Ovviamente, questo termine può essere usato per indicare allo stesso modo sia gli A, che i B che i C. *Tutti* loro possono essere ac-

cusati di vandalismo da chi non sa se questi non siano per caso innocenti credenti, arrabbiati perché accusati di ingenuità; oppure filistei, risvegliati dal sonno dogmatico da una chiamata profetica; oppure amanti degli scandali, ben contenti all'idea di essere bersaglio di critiche e così provare la forza e l'onestà della loro indignazione.

Ma i vandali innocenti sono differenti da quelli normali, da quelli "cattivi": non hanno la benché minima idea di stare distruggendo qualcosa. Al contrario, essi si sono presi cura delle immagini e le hanno salvate dalla distruzione e malgrado ciò, sono stati accusati, in seguito, di averle dissacrate e distrutte! Essi sono, per così dire, giudicati come iconoclasti retrospettivamente. Un esempio tipico è quello dei restauratori, che vengono accusati da alcuni di "distruggere con gentilezza" (cfr. Lowe). L'architettura, in particolar modo, è piena di questi "innocenti" che, nel momento in cui costruiscono, devono distruggere, e i cui edifici sono accusati di essere nient'altro che vandalismo (cfr. Obrist, Geimer). Il loro animo è colmo di amore per le immagini – in questo senso sono differenti da tutti gli altri casi – e, tuttavia, essi suscitano le stesse accuse ("profanazione", "sacrilegio" e "blasfemia") che vengono rivolte agli altri iconoclasti.

La vita è così complicata: restaurando le opere d'arte, abbellendo le città e ricostruendo i siti archeologici, essi li hanno distrutti – così dice chi li critica – fino al punto da apparire i peggiori iconoclasti, o quanto meno i più perversi. Ma si possono trovare altri esempi, come il caso di quei curatori di musei che conservano degli stupendi "mallagans" della Nuova Guinea, sebbene essi abbiano perso ogni valore agli occhi di chi li ha creati, dal momento che sarebbero dovuti essere distrutti dopo tre giorni... (cfr. Derlon, Sarrò). 66 O come quegli oggetti africani che con cura erano stati creati perché marcissero per terra, e che con altrettanta attenzione sono stati salvati dai mercanti d'arte, in questo modo annullandone il potere, secondo il giudizio di chi li aveva costruiti (cfr. Strother). L'apprendista stregone non è davvero uno stregone malvagio, ma uno che diventa cattivo a causa della sua innocenza, ignoranza e negligenza.

Anche qui gli A, come i B e i C possono esser accusati di appartenere al gruppo D, ossia, di puntare all'obiettivo sbagliato o di dimenticarsi di prendere in considerazione gli effetti collatera-

li, le conseguenze a lungo termine delle loro azioni demolitrici. "Tu credi di aver liberato le persone dall'idolatria, ma li hai semplicemente privati dei mezzi per il culto"; "tu pensi di essere un profeta che rigenera il culto delle immagini con l'introduzione di immagini nuove, in realtà non sei che un provocatore assetato di sangue"; spesso, nei circoli rivoluzionari, vengono lanciate accuse di questo tipo, in cui ci si incolpa vicendevolmente di fare sempre le cose sbagliate o di essere, horresco referens, dei reazionari. Che cosa accadrebbe se scoprissimo di aver ucciso le persone sbagliate, distrutto gli idoli sbagliati? O ancora peggio, che cosa accadrebbe se avessimo sacrificato gli idoli al culto di un Baal persino più sanguinoso, più grande e più mostruoso?

GLI APPARTENENTI AL GRUPPO "E" SONO SEMPLICEMENTE PERSONE: SI FANNO BEFFE SIA DEGLI ICONOCLASTI SIA DEGLI ICONOFILI

Per completare la lista, si dovrebbero aggiungere anche le persone che appartengono al gruppo "E", che sono scettiche nei confronti sia di chi distrugge gli idoli sia di chi adora le icone. Non credono nell'esistenza di marcate differenze tra i due poli ed esercitano la loro caustica ironia contro ogni tipo di mediazione; non perché se ne vogliano liberare, ma perché sono ben consapevoli della loro fragilità. Si compiacciono di essere irriverenti e poco rispettosi, adorano la derisione e lo scherno, rivendicano il diritto assoluto a una feroce blasfemia, alla Rabelais (cfr. Pinchard), mostrano la necessità di un comportamento insolente e l'importanza di ciò che gli antichi Romani chiamavano "pasquinate", che sono così importanti per un sano senso di libertà civile, la dose indispensabile di ciò che Peter Sloterdijk ha definito kinismo (in opposizione al tradizionale cinismo iconoclasta).

Esiste il diritto a non credere ed esiste anche il diritto, ancora più importante, a non venire accusati di credere in modo *ingenuo* in qualcosa. Potrebbe anche non esistere la figura del credente. A eccezione di quei rari distruttori di icone che credono nella fede – e, in maniera abbastanza paradossale, si credono gli unici *non credenti*. Questo agnosticismo assai diffuso, sano, popolare e indistruttibile, potrebbe essere causa di grande confusione perché

– e ci risiamo! – la reazione che essi provocano non è diversa da quella causata dalle azioni di distruzione/rigenerazione degli iconoclasti del gruppo "A", "B", "C" e "D". È così facile essere scioccati. Ognuno di noi ha una certa propensione a scandalizzarsi per diversi motivi, ma questa propensione non può mai essere completamente eliminata e nemmeno attutita.

Prendiamo per esempio la ormai famosa icona di papa Giovanni Paolo II schiacciato al suolo da un meteorite (Maurizio Cattelan, La Nona Ora; figura 9.3). Non mostra, forse, una sana irriverenza nei confronti dell'autorità? Oppure è un tipico caso di facile provocazione indirizzato a londinesi blasé che si aspettano di essere blandamente sbalorditi quando visitano una mostra d'arte, ma a cui davvero non importa un granché dell'uccisione di un'immagine tanto noiosa come quella del papa? Oppure, al contrario, è stato un tentativo scandaloso per colpire la fede dei visitatori polacchi, quando questa opera è stata messa in mostra a Varsavia? Oppure, come sostiene Christian Boltanski, è un'immagine piena di profondo rispetto, che mette in risalto come, per la religione cattolica, il papa debba subire la stessa fine, lo stesso estremo annientamento del Cristo? Come è possibile analizzare questa serie di interpretazioni?

Di qui l'ambiente sonoro tipico di questa mostra.

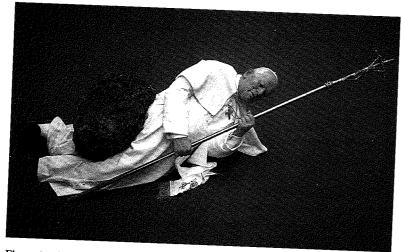


Figura 9.3 Maurizio Cattelan, *La Nona Ora*, 1999, courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris.

La nostra mostra intende *ascoltare* quelle grida di disperazione, orrore, indignazione e stupore contemporaneamente, tutte assieme, senza dover scegliere troppo in fretta, senza dover schierarci dalla solita nostra parte e brandire martelli per portare a termine qualche opera di decostruzione. Di qui quella *cacofonia* che pervade la mostra e che costituisce l'equivalente sonoro degli icono*clash* (cfr. Laborde).⁷²

Vogliamo recuperare attraverso il suono e l'immagine questo senso di ambiguità: chi sta gridando contro la distruzione e perché? Sono i lamenti degli eterni filistei scioccati dall'essere stati costretti a uscire dalle loro abitudini limitate e noiose? Ascolta, ascolta! Sono questi rumori i lamenti degli umili devoti cui è stata tolta la loro unica fonte di virtù e di attaccamento, le sacre reliquie, i preziosi feticci, i fragili fatticci che li facevano sentire vivi e che ora sono stati distrutti da qualche riformista arrogante e cieco?73 Ascolta, ascolta! Il suono piagnucoloso prodotto dagli iconoclasti del gruppo A, che si rendono conto che non potranno mai raggiungere la sottile violenza dei profetici componenti del gruppo B, e che si sono limitati a svuotare il mondo rendendolo persino più spaventoso. Ascolta ancora, dietro alla cacofonia dei lamenti, la beffarda risata dei blasfemi del gruppo E, così sani, cosi felici di scatenare il loro giovanile baccano. E dietro a tutto ciò, che cos'è quest'altro suono? Ascolta, ascolta! La tromba profetica che ci risveglia dal nostro mortale attaccamento per resuscitare un nuovo senso di bellezza, verità e santità delle immagini. Ma da dove proviene questo rumore orribile e sguaiato? Ascolta, ascolta! Che fracasso, l'assordante suono dei provocatori alla ricerca di una nuova preda.

Sì, un pandemonio: il nostro mondo di tutti i giorni.

DIETRO ALLE GUERRE DI IMMAGINI: CASCATE DI IMMAGINI

Come si può essere sicuri che la nostra non sia un'altra mostra iconoclastica? Che non stiamo chiedendo ai visitatori e ai lettori di scendere in un altro girone nell'inferno della critica dissacrante? Che non stiamo aggiungendo un altro strato di ironia, impi-

lando scetticismo su scetticismo e continuando il lavoro di disillusione con persino maggior disillusione? Ancora una volta, tra i curatori, nessuno è d'accordo e comunque, l'accordo tra le opinioni non è tra i nostri obbiettivi, dal momento che stiamo cercando icono*clash* e non certezza. E tuttavia la nostra mostra pretende di essere in grado di andare *oltre* le guerre d'immagini. Questa piccola preposizione – *oltre* – è sempre una richiesta forte. Come si può esserne all'altezza?

Presentando immagini, oggetti, statue, segni e documenti in modo da mostrare le relazioni che essi intrattengono con altre immagini, oggetti, statue, segni e documenti. In altre parole stiamo cercando di affermare che noi apparteniamo al gruppo B contro gli A, i C, i D e persino contro gli E. Sì, noi sosteniamo di fare parte del gruppo profetico! Le immagini sicuramente contano; esse non sono dei meri segni, e non perché sono il prototipo di qualcosa che si trova lontano, sopra o sotto; esse sono importanti perché ci permettono di spostarci verso un'altra immagine, fragile e modesta esattamente come la precedente – ma diversa.⁷⁴

Dunque, la distinzione fondamentale che noi vogliamo tracciare in questa mostra non è tra un mondo di immagini e uno che ne è privo – come i guerrieri che combattono le guerre di immagini vorrebbero farci credere –, ma tra un flusso *interrotto* e una *cascata* di immagini [*pictures*]. Portando l'attenzione dei visitatori verso queste cascate, non ci aspettiamo certo un rappacificamento – la storia delle immagini è troppo complessa perché questo accada – ma stiamo gentilmente spingendo il pubblico a cercare altre proprietà insite nell'immagine, caratteristiche che le guerre di religione hanno completamente nascosto dietro alla cortina di fumo prodotta dai loro roghi e dalla loro furia.

L'OPACITÀ DELLE ICONE RELIGIOSE

Prendiamo per esempio questa piccola e modesta *Pietà* del Museo di Moulins in Francia (figura 9.4). I protestanti o successivamente i fanatici (o forse i vandali) rivoluzionari hanno staccato la testa della Vergine e rotto le membra del Cristo morto – sebbene le Scritture dicano che nessuna delle Sue ossa fosse stata rotta. Un piccolo angelo intatto, non visibile nella foto, sostiene pieno

di afflizione la testa reclinata del Salvatore. Un gesto iconoclastico, di sicuro. Un momento, però! Che cos'è il Cristo morto se non un'altra icona spezzata, l'immagine perfetta di Dio profanata, crocifissa, trafitta e pronta per essere sepolta? Così il gesto iconoclastico ha colpito un'immagine che era stata *già* distrutta (cfr. Koerner). To Che cosa significa crocifiggere un'icona crocifissa?

Non ci troviamo qui di fronte a un buon esempio di iconoclash? Il distruttore di idoli è stato ridondante dal momento che egli (per qualche oscura ragione, continuo a usare il maschile per questo tipo di azioni) ha distrutto un'icona già rotta. Ma c'è una differenza tra i due gesti: il primo è stato una profonda e antica riflessione sulla debolezza di tutte le icone, il secondo ha solo aggiunto una superficiale volontà di sbarazzarsi di tutti gli idoli, come se ci fossero degli idoli e dei veneratori di idoli! Chi combatte le guerre di immagini commette sempre lo stesso errore: crede ingenuamente in una fede ingenua. Il distruttore di idoli non ha semplicemente mostrato la sua ingenuità nell'immaginare che il primo fosse un veneratore di idoli, mentre lui o lei devono essere stati dei distruttori di icone piuttosto abili... In



Figura 9.4 Pietà, XV secolo, Musée Anne de Beaujeu, Moulins, Collection Tudot.

questa tradizione, l'immagine è sempre quella di un varco mirante a rendere l'oggetto inadatto per il normale consumo (cfr. Mondzain, Stoddard).⁷⁶

Come Louis Marin ha sostenuto in un bel libro, si può dire la stessa cosa per i dipinti religiosi cristiani che non cercano di mostrare nulla ma, al contrario, di oscurare la visione. Migliaia di piccoli stratagemmi costringono lo spettatore, il credente, a non vedere ciò che è presente davanti a lui o lei. Non, come spesso sostengono coloro che difendono le icone, dirigendo l'attenzione dall'immagine verso il suo prototipo. Non c'è alcun prototipo da guardare – questo potrebbe essere una sorta di platonismo impazzito –, ma solo lo spostamento dell'attenzione verso un'altra immagine.

I pellegrini nella casa di Emmaus non scorgono nulla nel loro compagno di viaggio così come lo ha dipinto Caravaggio, ma lo spezzare il pane rivela ciò che essi avrebbero dovuto vedere, ciò che solo lo spettatore può scorgere grazie a quella fioca luce che il pittore ha aggiunto al pane. Ma non è null'altro che un dipinto. Riorientare l'attenzione è sempre il compito che queste immagini cercano di fare, costringendo in questo modo i credenti a spostarsi da un'immagine a un'altra. "Egli non è qui. Ecco il luogo dove l'avevano deposto" [Marco 16:6].

Quanto furono mal indirizzate le guerre di immagini; non c'è alcuna di queste immagini che non sia già spezzata nel mezzo. Ogni icona ripete: *Noli me tangere*, ed esse sono accusate dai loro nemici di attrarre troppa attenzione! Siamo davvero in procinto di passare un altro secolo a ridistruggere e a decostruire ingenuamente immagini che sono *già* spezzate in maniera così intelligente e sottile?

ISOLATA, UN'IMMAGINE SCIENTIFICA NON HA ALCUN REFERENTE

La cascata di immagini è persino più impressionante quando si considerano le serie di immagini che vanno sotto l'etichetta della scienza. Un'immagine scientifica, presa da sola, non ha alcun significato, non prova nulla, non dice nulla, non mostra nulla, e non ha alcun referente. Perché? Perché un'immagine scientifica, persino più di un'immagine religiosa cristiana, è una sequenza di istruzioni per raggiungere un'altra immagine all'interno

di una serie.⁷⁹ Una serie di figure porterà a una griglia che porterà a una fotografia che porterà a un diagramma che porterà a un paragrafo che porterà a una formulazione scientifica. L'intera serie ha senso, ma nessuno dei suoi elementi ne ha se preso separatamente.

Nel bell'esempio sull'astronomia mostrato da Galison, non ci si può fermare in nessun punto delle serie se si vuole "afferrare" il fenomeno di cui esse sono una rappresentazione. Ma se si percorrono le serie nella loro completezza, allora ne emergerà l'oggettività, la visibilità e la veridicità. La stessa cosa è vera a proposito dell'esempio di biologia molecolare proposto da Rheinberger: nella mappatura degli isotopi radioattivi non c'è niente da vedere a nessun livello, e tuttavia non c'è altra maniera di osservare i geni. L'invisibilità nella scienza è persino più sorprendente che nella religione – e dunque nulla è più assurdo dell'opposizione tra il mondo visibile della scienza e quello "invisibile" della religione (cfr. Huber, Macho). 80 Entrambi non possono essere compresi senza l'uso di immagini articolate in modo tale da condurre ancora ad altre immagini. Se si volesse abbandonare l'immagine per volgere il proprio sguardo verso il prototipo che si suppone esse rappresentino, si vedrebbe meno, infinitamente molto meno.81 Saremmo completamente ciechi. Si chieda a un fisico di smettere di guardare le iscrizioni prodotte dai suoi marcatori, ed egli non scoprirà alcunché: inizierà ad avere una vaga idea del fenomeno osservato solo se metterà assieme persino un numero maggiore di iscrizioni, di risultati ottenuti con degli strumenti scientifici, di equazioni. 82 Solo all'interno delle mura chiuse della torre d'avorio il fisico può aprirsi un qualche varco verso il mondo "là fuori".

Questo paradosso delle immagini scientifiche è ancora una volta completamente misconosciuto da coloro che combattono le guerre di immagini e che violentemente ci chiedono di *scegliere* tra il visibile e l'invisibile, l'immagine e il prototipo, il mondo reale là fuori e quello costruito, artificiale, qui dentro. Essi non riescono a capire che più un'iscrizione è artefatta, migliore sarà la sua capacità di porsi in connessione, di allearsi con le altre per produrre un'oggettività ancora maggiore.

Quindi, chiedere ai distruttori di idoli di mandare in frantumi le molte mediazioni della scienza per poter raggiungere il mondo reale là fuori, in maniera migliore e più veloce, sarebbe considerato un appello alla barbarie e non all'illuminismo. Dobbiamo allora davvero trascorrere un altro secolo passando in maniera violenta dal costruttivismo al realismo, dall'artificialità all'autenticità? La scienza merita di più di un culto o di un disprezzo ingenuo. Il suo regime di invisibilità è significativo quanto quello della religione e dell'arte. La finezza delle sue tracce richiede una nuova forma di cautela e di attenzione. Richiede – ebbene sì, perché non usare questo termine? – spiritualità.

L'ARTE NON DEVE ESSERE SALVATA

Connettere immagini ad altre immagini, giocare con le loro serie, ripeterle, riprodurle, distorcerle leggermente, è sempre stata una pratica comune nell'arte ben prima della notoria "epoca della riproducibilità tecnica". "L'intertestualità" è uno dei modi con cui è possibile capire la cascata di immagini nell'ambito dell'arte – il complesso e denso rapporto che ogni immagine intrattiene con tutte le altre che sono state prodotte, le complicate relazioni di prelievo, allusione, distruzione, distanza, citazione, parodia e conflitto (cfr. Jones, Belting, Weibel). Persino il più semplice collegamento è così importante per una definizione di avanguardia che, una volta che un certo tipo di immagine è stato concepito, non è più possibile per altri produrlo nello stesso modo.

Ma c'è una relazione più diretta: attraverso la questione della rappresentazione mimetica, le arti occidentali sono state ossessionate in molti modi dalle ombre proiettate dalle immagini scientifiche e religiose. Come si può sfuggire ancora una volta all'obbligo di presentare il *credo* dei credenti? Come sfuggire alla tirannia delle illustrazioni "semplicemente oggettive", "puramente rappresentative", quasi-scientifiche? Il tentativo di liberare lo sguardo da questo doppio obbligo spiega una gran parte delle invenzioni di ciò che è stato definito arte moderna. Ovviamente i critici "reazionari" non si sono mai stancati di chiedere un "ritorno" alla "presenza reale", "all'accurata rappresentazione", alla "mimesis" e al culto della bellezza, come se fosse possibile spostare indietro le lancette dell'orologio.⁸⁴

Ci troviamo così di fronte a un altro paradosso, un altro icono-

clash: che cosa ha cercato di evitare l'arte contemporanea in maniera tanto decisa? Verso quale bersaglio è stata indirizzata così tanta iconoclastia, così tanto ascetismo, una tale violenta e alcune volte frenetica energia? Verso le icone religiose o la loro ossessione per la presenza reale? Ma esse non hanno mai presentato nulla se non un'assenza. Verso la serie delle immagini scientifiche? Ma nessuna immagine scientifica, se presa isolatamente, ha alcuna forza mimetica; non c'è nulla di meno rappresentativo, meno figurativo di un'immagine prodotta dalla scienza, che nondimeno si dice ci fornisca la miglior comprensione del mondo visibile.⁸⁵

Abbiamo qui, di nuovo, l'ennesimo caso di guerra di immagini che indirizza la nostra attenzione verso un obiettivo completamente falso.

Molti artisti hanno cercato di sfuggire al pesante fardello di presenza e *mimesis* evitando la religione e la scienza che hanno lottato ancora più intensamente per fare a meno della presenza, della trasparenza e della *mimesis*! Una commedia degli errori.

Per quanto tempo giudicheremo un'immagine, un'installazione, un oggetto attraverso quelle stesse immagini, installazioni e oggetti che intendono combattere, sostituire, distruggere, ridicolizzare, isolare, parodiare? È così essenziale per l'arte che una lunga scorta di schiavi e vittime accompagni ogni suo oggetto? La distorsione di un'immagine che già esiste è l'unico gioco possibile? Per fortuna, qui ci sono molti altri tipi di installazione d'arte, dispositivi di ogni sorta che non hanno niente a che fare con questa negativa relazione tra l'immagine e la distorsione. Non perché essi si fondino sulla *mimesis*, il che restringerebbe lo sguardo al tipo più noioso di atteggiamento visivo, ma perché ciò che prediligono maggiormente è la trasformazione delle immagini, la catena di modificazioni che cambia completamente i regimi scopici delle classiche immagini fisse estratte dal flusso (cfr. Lowe, Yaneva, Jaffrennou). ⁸⁶

La differenza tra la distorsione iconoclastica, che si riferisce sempre al potere di ciò che distrugge, e la produttiva cascata di rirappresentazioni, potrebbe spiegare il motivo per cui, in questa mostra, la definizione di arte proposta, per esempio, da Peter Weibel non si incontra per nulla con quella data da altri come Adam Lowe: un altro icono*clash* che sarà, si spera, molto fecondo da un punto di vista visivo.

DOPO L'11 SETTEMBRE

Come hanno mostrato Christin, Colas, Gamboni, Assmann e molti altri, vi è sempre stata una relazione diretta tra lo statuto dell'immagine e la politica. La distruzione delle immagini è sempre stata un'azione attentamente pianificata, elitaria e controllata. Niente è meno popolare, spontaneo e poco guidato di una distruzione di idoli. Sebbene il termine rappresentazione sembri persino più vivido nella sfera pubblica che nella scienza, nella religione o nell'arte, non abbiamo trattato l'iconoclastia nella politica come un dominio separato. C'è una semplice spiegazione a ciò: nel tentativo di rinnovare la definizione di mediatori politici, è anzitutto essenziale andare oltre le guerre d'immagini. La politica è presente ovunque nella mostra, ma volutamente dispersa in varie direzioni. L'iconoclastia è diventata molto più grossolana nel momento in cui è stata applicata alla sfera politica. Mai come in politica si può sentire più spesso formulare la ridicola ma stridente domanda: "È manipolato oppure è reale?". È come se, ancora una volta, il lavoro delle mani, l'attenta capacità di maneggiare le cose, la mediazione fabbricata dall'uomo siano da incolonnare da una parte, e la verità, l'esattezza, la mimesis e la rappresentazione fedele da un'altra. Come se ogni elemento che si deve aggiungere alla somma di una colonna dovesse essere sottratto dall'altra. Strana maniera di far di conto! - che renderebbe in questo modo la politica come la religione, la scienza e l'arte definitivamente impraticabili. Un altro caso di un'applicazione impossibile del secondo comandamento.

Ma la venerazione della distruzione di immagini, il culto dell'iconoclastia come la suprema virtù intellettuale, la mentalità critica, il gusto per il nichilismo – tutto ciò potrebbe essersi trasformato bruscamente a causa di quel terrificante evento che è stato stranamente codificato con il numero 911, il numero di telefono per le
emergenze negli Stati Uniti d'America. Ebbene sì, a partire dall'11
settembre 2001 uno stato di emergenza è stato proclamato sul modo in cui noi abbiamo a che fare con immagini di ogni tipo nella
religione, nella politica, nella scienza, nell'arte e nell'ambito della
critica – è iniziata una frenetica caccia alle origini del fanatismo.

Il nichilismo – inteso qui come la negazione dei mediatori, l'oblio della mano al lavoro nella veglia degli oggetti trascendenti, la

cesura modernista tra ciò che uno fa e ciò che uno pensa di stare facendo – potrebbe apparire come una virtù, una robusta qualità, una formidabile sorgente di innovazione e forza, fintanto che la si può applicare agli altri come reale e a noi solamente come simbolica. Ma ora, per la prima volta sono gli Stati Uniti, siamo noi, gli occidentali, i coraggiosi distruttori di idoli, i combattenti per la libertà, a essere minacciati dall'annientamento e dal fanatismo.

Allo stesso modo in cui gli sceneggiatori di Hollywood trovano d'improvviso insopportabili gli effetti speciali dei film dell'orrore che essi hanno inventato, dal momento che gli scenari rappresentati sono troppo vividi e che sono sopportabili sono nel momento in cui *non* possono accadere, noi potremmo scoprire che il continuo discutere di distruzione, dissacrazione, critica, smascheramento, denuncia, non è dopo tutto così divertente, così produttivo, così *protettivo*.

Noi sapevamo (io sapevo!) che non siamo mai stati moderni, ma ora lo siamo persino meno: fragili, deboli, minacciati; ossia, tornati alla normalità, allo stadio di ansia e di preoccupazione in cui "gli altri" erano soliti vivere prima che venissero "liberati" dalle loro "assurde credenze" grazie alla nostra modernizzazione coraggiosa e ambiziosa. D'improvviso sembra che ci aggrappiamo con una nuova intensità ai nostri idoli, ai nostri feticci, ai nostri "fatticci", ai modi straordinariamente fragili con cui le nostre mani possono produrre oggetti su cui noi non abbiamo nessun controllo. Guardiamo alle nostre istituzioni, alle nostre sfere pubbliche, alla nostra oggettività scientifica, persino alle nostre modalità religiose, ogni cosa che abbiamo amato e odiato in passato, con una simpatia in qualche modo rinnovata. D'improvviso meno cinismo, meno ironia. Una venerazione di immagini, un desiderio di mediatori costruiti accuratamente, ciò che i Bizantini chiamavano "economia", ciò che si era semplicemente soliti definire civilizzazione.

Nessuna mostra, nessun catalogo può fare molto. Lo so bene, ma ridirezionare l'attenzione verso la debolezza e la fragilità dei mediatori che ci permettono di pregare, di conoscere, di votare, di divertirci nel vivere assieme, questo è ciò che abbiamo tentato di fare in *Iconoclash*. Ora, lettori e visitatori, dipenderà da voi *vedere* autonomamente che cosa volete salvare e cosa distruggere.

Ah, a proposito, Mosè come avrebbe potuto scrivere il secondo comandamento se non l'avesse male interpretato? È troppo presto per saperlo, abbiamo bisogno per prima cosa di ascoltare e vedere le vostre reazioni, ma scommetto che potrebbe costituire un'interpretazione più sicura leggerlo così: "Tu non estrapolerai dal flusso di immagini nessuna immagine fissa!".

Abramo e la bottega di suo padre Terah

Il Rabbi Hiya, figlio del Rabbi Ada, diceva che Terah [il padre di Abramo] era un veneratore di idoli. Un giorno Terah dovette lasciare la bottega [nella quale vendeva idoli]. Lasciò che fosse Abramo a occuparsi della bottega in sua assenza. Arrivò un uomo che voleva comprare un idolo. Abramo gli chiese: "Quanti anni hai?". Egli rispose: "Cinquanta o sessant'anni". Abramo allora disse: "Misero è quell'uomo che a sessant'anni venera idoli vecchi di un giorno". L'uomo se ne andò imbarazzato, poi venne una donna che offriva della buona farina. Disse ad Abramo: "Ecco, prendila e mettila davanti [agli idoli]". Abramo si alzò, prese un bastone, ruppe tutti gli idoli e rimise il bastone nelle mani dell'idolo più grande. Quando suo padre ritornò chiese: "Chi ha fatto loro questo?". Abramo rispose: "Non ti nasconderò la verità. Una donna è venuta offrendo della buona farina e mia ha chiesto di metterla davanti a loro. Così ho fatto. Ma ognuno di loro ha detto 'Mangerò io per primo'. Così il più grande di tutti si è alzato, ha preso il bastone tra le sue mani e li ha distrutti tutti". Allora Terah gli disse: "Perché ti fai beffe di me? Questi [idoli] sono forse capaci [di parlare e muoversi]?". Abramo rispose: "Ascolteranno le tue orecchie ciò che dice la tua bocca?" 87

NOTE

1. Parola composta da due termini: *icono*: ossia "immagine, icona"; e -clash che significa "scontro".

2. Questo testo costituisce il saggio d'apertura nel catalogo della mostra intitolata *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, curata nel 2002 da Bruno Latour e Peter Weibel presso lo ZKM Center for Art and Media di Karlsruhe. Gli estremi bibliografici del catalogo (d'ora in poi menzionato semplicemente come *Iconoclash*) sono i seguenti: B. Latour, P. Weibel, *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe – MIT Press, Cambridge, MA 2002. [NdT]

3. J. Assmann, Mosè l'egizio: decifrazione di una traccia di memoria (2001), tr. it. di E. Bacchetta, Adelphi, Milano 2005, p. 251.

4. Sulla genealogia dei fanatici e di altri *Schwärmer*, cfr. l'affascinante descrizione di D. Colas, *Le glaive et le fléau: généalogie du fanatisme et de la société civile*, Grasset, Paris 1992. O. Christin, *Une révolution symbolique*, Minuit, Paris 1991.

5. Cfr. M.J. Mondzain, "The holy shroud. How invisible hands weave the undecidable", in *Iconoclash*, cit., pp. 324-335, e anche il suo *Immagine*, icona, economia: origini bizantine dell'immaginario contemporaneo (1996),

tr. it. di A. Granata, Jaca Book, Milano 2006.

6. Molti secoli dopo aver incendiato libri e abbattuto le statue della locale chiesa cattolica, Farel, l'iconoclasta di Neuchâtel, venne onorato con una statua di fronte alla chiesa ormai vuota. Si vedano le immagini e il contributo di Pierre-Olivier Léchot in questo catalogo (P.-O. Léchot, "'Idols fall and the Gospel arises!' The Farel memorial in Neuchâtel: History of a paradox", in *Iconoclash*, cit., pp. 214-217). I casi che più colpiscono tra queste veloci sostituzioni di un idolo con un'icona (o, a seconda del punto di vista, di un idolo con un altro) sono descritti nel libro di S. Gruzinski, *La colonizzazione dell'immaginario: società indigene e occidentalizzazione nel Messico spagnolo* (1988), tr. it. di D. Sacchi, Einaudi, Torino 1994. Quando durante la conquista spagnola del Messico, i preti chiesero ad altri preti di portare le statue della Vergine Maria proprio in quei luoghi dove gli "idoli" giacevano al suolo in pezzi.

7. H. Belting, "Beyond iconoclasm. Nam June Paik, the zen gaze and the escape from representation" e R. Powers, "The artist's bedlam", entrambi in *Iconoclash*, cit., rispettivamente pp. 390-411 e pp. 476-478.

8. P. Konchok, "Buddhism as a focus of iconoclash in Asia", in *Icono-*

clash, cit., pp. 40-59.

- 9. Cfr. per esempio la mostra di Berna e Strasburgo del 2001: C. Dupeux, P. Jezler et al., *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, Somogy Editions d'art, Paris 2001. L'esposizione di Berna era stata interamente realizzata in onore dei coraggiosi distruttori di immagini che avevano liberato la città dal potere delle immagini, per lasciare libero il campo al superiore simbolismo della croce... tra gli oggetti esposti vi era un diorama in cui figure di cera stavano sciogliendo gli inutili calici e i reliquari per forgiare delle utili monete d'oro svizzere! Ma in un interessante episodio di iconoclash, nell'ultima sala c'erano in mostra dei resti di statue rotte, che erano state trasformate da idoli spregevoli in oggetti d'arte conservati con religioso rispetto! Nessuna indicazione era stata data ai visitatori di un possibile episodio di iconoclash. Si può vedere la stessa devozione iconoclastica nella recente mostra al Louvre, curata da R. Michel, *La peinture comme crime*, Réunions des musées nationaux, Paris 2002.
- 10. M. Tamen, *Friends of Interpretable Objects*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2001.

11. M. Tamen, "Theophilia", in Iconoclash, cit., pp. 158-160.

- 12. J. Koerner, "The icon as iconoclash" e M.J. Mondzain, "The holy shround", in *Iconoclash*, cit., rispettivamente pp. 164-213 e pp. 324-335.
 - 13. J.-M. Lévy-Leblond, "Galileo's finger", in *Iconoclash*, cit., pp. 146-147. 14. L. Daston, P. Galison, "The image of objectivity", in *Representation*,

40, 2001, pp. 81-128; e il capitolo di Daston in C. A. Jones e P. Galison (a cura di), Picturing Science, Producing Art, Routledge, New York 1998.

15. L. Daston, "Nature paints", in Iconoclash, cit., pp. 136-138.

16. M. Taussig, Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative, Stanford University Press, Stanford 1999.

17. R. Sarrò, "The iconoclastic meal: Destroying objects and eating secrets among the Baga of Guinea", e P. de Aquino, "No freeze-frame on God", entrambi in *Iconoclash*, cit., rispettivamente pp. 227-230 e 234-235.

18. P. Centlivres, Les Bouddhas d'Afghanistan, Favre, Lausanne 2001.

19. P. Centlivres, "Life, death, and eternity of the Buddhas in Afghanistan"; J.-M. Frodon, "The war of images, or the Bamiyan paradox"; J.-F. Clément, "The empty niche of the Bamiyan Buddha", tutti in Iconoclash, cit., rispettivamente pp. 75-77, 221-223 e 218-220.

20. W. Pietz, "The sin of Saul"; R. Corbey, "Image-breaking on the Christian frontier"; A.-C. Taylor, "The face of Indian souls: A problem of conversion", in Iconoclash, cit., rispettivamente pp. 63-65, 69-71 e 462-464.

21. T. Nathan, "Breaking idols... A genuine request for initiation"; R. Koch, "The critical gesture in philosophy", in Iconoclash, cit., rispettiva-

mente pp. 470-473 e 524-536.

22. "Ou ces statues sont liées à des croyances idolâtres, a commenté le Mollah, ou il ne s'agit que de simples cailloux; dans le premier cas, l'islam commande de les détruire, dans le second, qu'importe qu'on les brise" (P. Centlivres, "Life, death, and eternity of the Buddhas in Afghanistan", cit., p. 141).

23. J. Koerner, "The icon as iconoclash" e O. Christin, "The idol king?", entrambi in Iconoclash, cit., rispettivamente pp. 164-213 e 66-68.

- 24. P. Galison, "Images scatter into data, data gather into images"; Th. Macho (con Christian Kassung), "Imaging processes in Nineteenth century medicine and science"; J. Huber, "On the credibility of world-pictures"; H. J. Rheinberger, "Auto-radio-graphics", in Iconoclash, cit., rispettivamente pp. 300-323, 336-347, 520-523 e 516-519.
 - 25. S. Schaffer, "The devices of iconoclasm", ibidem, pp. 498-515.
- 26. H. Belting, "Beyond iconoclasm", cit.; B. Groys, "Īconoclasm as an artistic device, iconoclastic strategies in film"; P. Weibel, "An end to the 'end of art'? On the iconoclasm of modern art", in Iconoclash, cit., rispettivamente pp. 282-297 e 570-670.

27. D. Gamboni, "Image to destroy", cit., e N. Heinich, "Baquié at Malpassé", cit.

28. A. Yaneva, "Challenging the visitor to get the image: On the impossible encounter of an adult and a pig"; A. Lowe, "To see the world in a square of black", in Iconoclash, cit., rispettivamente pp. 421-422 e 544-567.

29. Cfr. per esempio lo splendido lavoro di T.J. Clark, Addio a un'idea: modernismo e arti visive (1999), tr. it. di A. Serafini, Einaudi, Torino 2005.

30. P. Sloterdijk, "Analytical terror. Keyword for avant-gardism as explicative force", in Iconoclash, cit., pp. 352-359; P. Weibel, "An end to the 'end of art'?", cit.

31. H.-U. Obrist, "Milano Triennale 68: A case-study and beyond"; J. Tresch, "Did Francis Bacon eat pork? A note on the tabernacle in 'New Atlantis'"; A. Lowe, "To see the world in a square of black", in *Iconoclash*, cit., rispettivamente pp. 360-383, 231-233 e 544-567.

32. D. Gamboni, "Image to destroy", cit.

33. J. Koerner, "The icon as iconoclash", cit., e M.-J. Mondzain, "The holy shroud", cit.

34. P. Galison, "Images scatter into data", cit., e S. Schaffer, "The devi-

ces of iconoclasm", cit.

35. P. Weibel, "An end to the 'end of art'?", cit.

36. J. Koerner, "The icon as iconoclash", cit.

37. B. Latour, Il culto moderno dei fatticci (1996), tr. it. di C. Pacciolla, Meltemi, Roma 2005; "How to be iconophilic in art, science and religion?", in C.A. Jones e P. Galison., op. cit., pp. 418-440; B. Latour, Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies, Harvard University Press, Cambridge, MA 2000. [Il termine francese usato da Latour, "faitiches", tradotto in italiano con "fatticci", è un neologismo giocato sull'unione tra i termini "fait", "fatto", e "fétiches", "feticci". NdT]

38. Cfr. il caso lampante della favola di La Fontaine, Le statuaire et la statue de Jupiter, Livre neuvième, fable VI, tr. it. di E. De Marchi, "Lo scultore e la statua di Giove", in Favole, Rizzoli, Milano 2001. Cfr. D. Gamboni ("Image to destroy, indestructible image", cit.) per una diversa interpreta-

zione della fiaba.

39. J. Tresch, "Did Francis Bacon eat pork?", cit.; M. Halbertal, "God

doesn't live there anymore", in *Iconoclash*, cit., pp. 60-62.

40. Cfr. J. Clément, "L'image dans le monde arabe: interdits et possibilités", in G. Beaugé e J.-F. Clément (a cura di), L'image dans le monde arabe, Editions du CNRS, Paris 1995, pp. 11-42. Per un'analisi più approfondita sulla "gelosia" di Dio come Creatore nei confronti degli artisti e la possibilità sempre presente dell'ateismo nel fanatico rifiuto degli idoli, cfr. il catalogo *Iconoclash*.

41. S. Freud, L'uomo Mosé e la religione monoteistica e altri scritti: 1930-1938 (Opere, vol. XI), a cura di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino

1992.

42. La differenza tra i due tipi di omicidio potrebbe spiegare lo strano aspetto dello studio di Freud. Cfr. Marinelli, e in senso più ampio ciò che Andreas Mayer definisce "psychic objects", ossia "oggetti psichici".

43. T. Nathan, "Breaking idols...", cit.

44. Questa opposizione è chiarissima negli studi scientifici – il mio ambito originale di ricerca – nei quali ogni posizione è suddivisa tra realismo e costruttivismo. Cfr. I. Hacking, La natura della scienza: riflessioni sul costruzionismo (1999), tr. it. di S. Levi, McGraw-Hill, Milano 2000.

45. P. Sloterdijk, Critica della ragion cinica (1983), ed. it. a cura di A. Er-

mano e M. Perniola, Garzanti, Milano 1992.

46. R. Koch, "The critical gesture in philosophy", cit.

47. S. Schaffer, "The devices of iconoclasm", cit.

48. Come ricorda Centlivres ("Life, death, and eternity of the Buddhas in Afghanistan", in Iconoclash, cit., pp. 75-77) il Mullah Omar sacrificò 100 vacche, un sacrificio molto costoso per gli standard afghani, per chiedere perdono per aver aspettato così a lungo prima di distruggere le statue dei

49. P. Galison, "Images scatter into data", cit.

50. P. Konchok, "Buddhism as focus of iconoclash in Asia", cit.

51. S. Schaffer, "The devices of iconoclasm", cit. 52. M.-J. Mondzain, "The Holy Shroud", cit.

53. D. Laborde, "Vous avez-tous entendu son blasphème? Qu'en pensez-vous? Dir la Passion selon St. Matthieu selon Bach", in Ethnologie française, 22, 1992, pp. 320-333.

54. B. Groys, Lo stanilismo ovvero l'opera d'arte totale (1988), tr. it. di E. Guercetti, Garzanti, Milano 1992.

55. H. Stoddard, Le Mendiant de l'Amdo, Société d'Ethnographie, Paris 1985

56. B. Pinchard, "On a suspended iconoclastic gesture", in Iconoclash, cit., pp. 456-457.

57. D. Lindhardt, "All windows were open, but nothing happened. Nothing? Well... Except a lot!"; P. Sloterdijk, "Analytical terror", in Iconoclash, cit., rispettivamente pp. 148-150 e 352-359.

58. M. Taussig, "Old glory", in Iconoclash, cit., pp. 82-83.

59. Il comportamento politicamente corretto fa parte di questo modo di agire: si cercano ovunque delle buone occasioni per scandalizzarsi.

60. Cfr. R. Koch, "The critical gesture in philosophy", cit. 61. Per la ricerca continua dello scandalo nell'arte contemporanea, cfr. i saggi di Nathalie Heinich ("Baquié at Malpassé: An 'adventure' in contemporary iconoclasm?", in Iconoclash, cit., pp. 417-420) e Dario Gamboni ("Image to destroy", cit.). Di D. Gamboni cfr. anche il suo libro The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution, Reaktion Books, London 1996. Per gli "affari" politici e sociali, cfr. L. Boltanski, Stati di pace: una sociologia dell'amore (1990), tr. it. di L. Gherardi, Vita e Pensiero, Milano 2005. Il tipico atteggiamento che ci fa vedere gli oggetti come se fossero dei segni è stato proposto da R. Girard, Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo; ricerche con J.-M. Oughourlian e G. Lefort (1989), tr. it. di R. Damiani, Adelphi, Milano 2005.

62. L. Réau, Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français, Édition augmentée par M. Fleury et G.-M. Leproux, Bouquins, Paris 1994; A. Chastel, Il sacco di Roma: 1527, tr. it. di M. Zini, Einaudi,

63. La censura potrebbe essere considerata un aspetto che appartiene a questo gruppo D: distruggere o nascondere le immagini allo scopo di proteggere altre immagini scegliendo l'obiettivo sbagliato. I registi sono impegnati a cancellare le immagini del World Trade Center dai loro film per evitare di scioccare gli spettatori. In International Herald Tribune, 25 october 2001.

64. A. Lowe, "To see the world in a square of black", cit.

65. H.-U. Obrist, "Milano Triennale 68", cit.; P. Geimer, "Dealing the joker in Berlin", in *Iconoclash*, cit., pp. 384-385.

66. B. Derlon, "From New Ireland to a museum: Opposing views of the Malanggan", in *Iconoclash*, cit., pp. 139-142; R. Sarrò, "The iconoclastic

meal", cit.

67. Si potrebbero trovare degli altri casi di distruzione retrospettiva anche in ambito tecnologico: l'amianto era considerato il "materiale magico" prima che i produttori venissero accusati di aver ucciso migliaia di persone; il DDT era considerato il pesticida magico, prima che lo si accusasse del medesimo crimine dell'amianto. Cfr. U. Beck, Ecological Politics in an Age of Risk, Polity Press, Cambridge 1995, per una descrizione di questo tipo di accuse retrospettive intorno al concetto di "after effect".

68. Z. S. Strother, "Iconoclasm by proxy", in *Iconoclash*, cit., pp. 458-459.

69. B. Pinchard, "On a Suspended Iconoclastic Gesture", cit.

70. Ch. Boltanski, comunicazione privata.

71. Ho proposto un test a Cattelan: sostituire il papa – che ognuno di noi (con forse l'eccezione dei polacchi) si aspetta di vedere schiacciato a terra – con qualcuno la cui fine potrebbe indignare la cerchia degli intellettuali: per esempio mostrare Salman Rushdie ucciso da una pallottola islamica... Mi si disse che sarebbe stato troppo scandaloso, troppo orripilante (Obrist, durante una conversazione privata). Ah ah! Allora il papa può essere colpito, ma non può esserlo qualcuno che, per degli intellettuali, merita davvero rispetto! Ma quando ho proposto questo esperimento, che sembrava essere un vero sacrilegio e non piuttosto un facile scandalo, che cosa avevo in mente? Un'altra provocazione diretta questa volta a dei critici devoti, anziché a dei fedeli seguaci del papa? Chi lo può dire? Non sono nemmeno sicuro di aver capito le reazioni di coloro che sono sobbalzati per l'orrore di fronte alla mia proposta.

72. D. Laborde, "The strange career of musicoclashes", in Iconoclash,

cit., 254-281.

73. T. Nathan, L'influence qui guérit, Editions Odile Jacob, Paris 1994.

74. Nel suo efficace approccio visivo alla relazione tra le immagini e i loro prototipi. I. Wirth ("Faut-il adorer les images? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente", in C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth, op. cit., pp. 28-37) manifesta ancora una volta la contraddittorietà della discussione in quanto, al fine di mostrare la differenza tra il rispetto per l'immagine (dulia) e l'adorazione del modello (latria), egli è obbligato di necessità a dipingere due immagini – una per il prototipo e una per l'originale.

75. J. Koerner, "The icon as iconoclash", cit.

76. Cfr. il bel capitolo su Bosch di J. Koerner in C. A. Jones e P. Galison, op. cit. Per la nozione di "dissimiles", cfr. G. Didi-Huberman, Beato Angelico, figure del dissimile (1990), tr. it. di P. Peroni, Abscondita, Milano 2009.

77. L. Marin, Opacité de la peinture. Essais sur la représentation, Usher,

Paris 1989.

78. La parola "cascata" per descrivere questo tipo di successione è stata usata per la prima volta da Trevor Pinch, "Observer la nature ou observer les instruments", in Culture technique, 14, 1985, pp. 88-107. M. Lynch e S. Woolgar (a cura di), Representation in Scientific Practice, MIT Press, Cambridge, 1990; e in C. A. Jones e P. Galison, op. cit.

79. Per una descrizione di questo effetto a cascata cfr. B. Latour, Pandora's Hope. Essays on the reality of science studies, cit., cap. 2.

80. J. Huber, "On the Credibility of World-Pictures", cit., e Th. Macho (con C. Kassung), "Imaging Processes", cit.

81. Questo è il motivo per cui è stato necessario così tanto tempo allo sguardo scientifico per adattare la vista a queste strane e nuove immagini scientifiche, come è stato mostrato in maniera magnifica in L. Daston, K. Park, Le meraviglie del mondo (1999), tr. it. di M. Ferraro e B. Valotti, Carocci, Roma 2000.

82. P. Galison, Image and Logic. A Material Culture of Microphysics, University of Chicago Press, Chicago 1997.

83. C. Jones, "Making abstraction", in *Iconoclash*, cit., pp. 412-416. 84. G. Steiner, *Vere presenze* (1991), tr. it. di C. Béguin, Garzanti, Milano 1999; J. Clair, *Critica della modernità* (1983), tr. it. di F. Isidori, Allemandi, Torino 1984. Per un panorama sul dibattito sull'arte contemporates cfr. P. Barrer, (Tout) l'art contemporain est-il nul? Le débat sur l'art contemporain en France avec ceux qui l'ont lancé. Bilan et perspective, Favre, Lausanne 2000.

85. J. Elkins, Why are our Pictures Puzzles, Routledge, London 1999. Si potrebbe persino sostenere che i filosofi della scienza abbiano tratto le loro idee sul mondo visibile e la loro epistemologia basata sulla relazione copia/modello, dallo studio della pittura (probabilmente la pittura olandese). Cfr. il classico S. Alpers, Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese (1983), tr. it. di F. Cuniberto, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

86. A. Lowe, "To see the world in a square of black", cit.; A. Yaneva, "Challenging the visitor to get the image", cit.; M. Jaffrennou, "Ceci n'est 87 Midrach Palla I. N. Jaffrennou, "Ceci n'est Rough Palla I. N. Jaffrennou, "Ceci n'est Rou

87. Midrash Rabbah, Noah, Portion 38, Section 13; tradotto dalla versione inglese di Shai Lavi.

10

MOVIMENTO, EMOZIONE ED EMPATIA NELL'ESPERIENZA ESTETICA

David Freedberg, Vittorio Gallese

David Freedberg (www.columbia.edu/cu/arthistory/html/dept_ faculty_freed.html) Formatosi negli studi classici e in storia dell'arte alle Università di Cape Town, Yale e Oxford, è dal 1986 "Pierre Matisse Professor" in Storia dell'arte presso la Columbia University di New York, dove dirige l'Italian Academy for Advanced Studies in America. È membro dell'American Academy of Arts and Sciences e dell'American Philosophical Society. Specialista di arte fiamminga e olandese del XVI e XVII secolo (Dutch Landscape Prints of the Seventeenth Century, 1980), è noto per i suoi studi sulla storia degli iconoclasmi e delle censure di immagini (Iconoclasts and their Motives, 1985, 1993²; Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands: 1566-1609, 1988), sull'opera grafica e pittorica di Rubens e Bruegel (Rubens: The Life of Christ after the Passion, 1984; The Prints of Pieter Bruegel the Elder, 1989), e sulle risposte psicologiche in arte (Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico, 1989, tr. it. 1993). In questi ultimi anni i suoi interessi si sono concentrati, da un lato, sul rapporto fra storia dell'arte e storia della scienza (sempre in riferimento soprattutto al Cinque e Seicento: L'occhio della lince: Galileo, i suoi amici e gli inizi della moderna storia naturale, 2002, tr. it. 2007; la curatela della sezione "Natural History" di The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo: a catalogue raisonné, 1997-2007), dall'altro sulle possibili interrelazioni fra scienze cognitive e neuroscienze e storia delle immagini (con particolare attenzione al nesso movimento-emozione). Il testo che qui presentiamo, scritto a quattro mani con il neurofisiologo Vittorio Gallese, testimonia appunto di questo ultimo programma di ricerca.

Vittorio Gallese (www.unipr.it/arpa/mirror/english/staff/gallese.htm) Dopo gli studi in fisiologia umana, in neurologia sperimentale, in neurofisiologia e in neuroanatomia condotti presso le università di Parma, di Losanna e di Tokyo, è dal 2006 Professore ordinario di Fisiologia all'Università degli Studi di Parma. I suoi campi di ricerca hanno inizial-

www.raffaellocortina.it

Copertina Studio CReE

ISBN 978-88-6030-214-4 © 2009 Raffaello Cortina Editore Milano, via Rossini 4

Prima edizione: 2009

Stampato da Nuove Grafiche Artabano, Gravellona Toce (VB) per conto di Raffaello Cortina Editore

Ristampe

0 1 2 3 4 5 6 7
2009 2010 2011 2012 2013 2014

INDICE

Introduzione (Andrea Pinotti , Antonio Somaini)	9
PARTE PRIMA LA SVOLTA ICONICA	
1. Il ritorno delle immagini (Gottfried Boehm)	39
2. Immagine, medium, corpo: un nuovo approccio all'iconologia (<i>Hans Belting</i>)	73
3. Che cosa vogliono le immagini? (W.J.T. Mitchell)	99
PARTE SECONDA STORIA DELL'ARTE E STORIA DELLE IMMAGINI 4. Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come Bildwissenschaft (Horst Bredekamp)	137
5. La storia dell'arte e le immagini che arte non sono (<i>James Elkins</i>)	155
PARTE TERZA LA LEGGIBILITÀ DELLE IMMAGINI	
6. Leggere l'arte? (Mieke Bal)	209
7. L'immagine brucia (Georges Didi-Huberman)	241

INDICE

PARTE QUARTA IL POTERE DELLE IMMAGINI	
8. L'essere dell'immagine e la sua efficacia (<i>Louis Marin</i>)	271
9. Che cos'è iconoclash? (Bruno Latour)	287
10. Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica (David Freedberg, Vittorio Gallese)	331
Fonti e traduttori dei testi	353
Indice dei nomi	355

INTRODUZIONE

Andrea Pinotti, Antonio Somaini*

La raccolta di saggi, qui offerta al lettore italiano, rende conto di alcuni momenti rappresentativi di un intenso dibattito internazionale che, innescatosi nei primi anni Novanta in un ambito di confine posto fra la riflessione filosofica e la metodologia della storia dell'arte, fra la teoria dei media e gli studi culturali, è andato via via assumendo una portata talmente ampia da investire, ben al di là di quella originaria connotazione disciplinare, tutti i domini delle scienze umane, sociali, naturali, in breve la ricerca scientifica tout court, che dalle questioni sollevate da tale dibattito viene ora investita nei suoi stessi fondamenti: che cos'è immagine? Che cosa intendiamo quando diciamo immagine? Che cosa facciamo quando usiamo le immagini? Come conosciamo quando conosciamo per immagini?

Da più parti ci viene ripetuto che vivremmo nella cosiddetta civiltà delle immagini; che oggi conta più l'immagine che non la sostanza, l'apparire che non l'essere; che dalle immagini siamo quotidianamente sempre più bombardati; che il nostro immaginario è condizionato dalle immagini che vediamo, e a sua volta determina assai concretamente la nostra esistenza; che, virtuali come siamo diventati, non sapremmo ormai più distinguere fra immagine e realtà. Ma possediamo gli strumenti categoriali adeguati per affrontare queste sfide? E per smascherare anche certe "ovvietà" intorno all'immagine che, nel momento in cui ci vengono presentate come tali, dissimulano la loro infondatezza?

^{*} Il paragrafo "I. Teorie dell'immagine: linee genealogiche" è scritto da Andrea Pinotti; il paragrafo "II. Teorie dell'immagine e cultura visuale" è scritto da Antonio Somaini.