

Università degli Studi di Catania

DOTTORATO DI RICERCA

ESTETICA E PRATICA DELLE ARTI

Ciclo XXIV

Settore scientifico disciplinare di afferenza: M-FIL/04 ESTETICA

TITOLO TESI

*L'opera d'arte contemporanea sacra
nella cultura dell'Occidente cristiano*

Presentata da: **LUISA CASTELLINI**

Coordinatore Dottorato
Prof. Carmelo Strano

Relatore Università di Catania
Prof. Carmelo Strano
Relatore Università di Genova
Prof. Ettore Bonessio di Terzet

Esame finale anno 2012

INDICE

| | |
|---------|---|
| P. 1! | II. Lineamenti |
| P. 11! | III. Polisemia del sacro |
| ! | III.1.a. La “variabile” sacro nella semantica storica |
| P. 17! | III.1.b. Orientamenti |
| P. 21! | III.2.a. Movimenti “elementari” |
| P. 27! | III.2.b. Calco sociale e ierofania |
| P. 35! | III.3.a. <i>Mysterium tremendum et fascinans</i> |
| P. 40! | III.3.b. Osservazioni |
| P. 43! | III. Per una definizione del sacro |
| P. 50! | III.1. L’eventualità del sacro |
| P. 56! | IV. Sull’aderenza dell’opera d’arte contemporanea al sacro |
| P. 64! | IV.1. Dall’ostensione all’esposizione |
| p. 90! | IV.2. Occasioni di riconciliazione tra Matisse, Le Corbusier e Rothko |
| p. 102! | IV.3. Orientamenti nel panorama artistico contemporaneo |
| p. 144! | IV. L’opera d’arte contemporanea sacra |
| p. 148! | IV.1. Verso un’ermeneutica |
| p. 149! | IV.2. La capacità di “fare mondo” |
| p. 156! | IV.3. L’anelito al divino |
| p. 164! | IV.4. La funzione epifanica |
| p. 167! | IV.5. Le pietre sonore di Pinuccio Sciola |
| p. 172! | IV.6. Lo spazio sacro contemporaneo |
| p. 175! | IV.7. Dilemmi nello spazio culturale |
| p. 185! | VI. Conclusioni |

Apparato iconografico

Bibliografia

I. LINEAMENTI

Pensare il sacro significa porsi nelle sue vicinanze e mirarne gli orizzonti attraverso quanti più possibili punti di vista. Le coordinate non potranno che essere antropocentriche: il sacro non si dà se non attraverso l'uomo, nel suo porsi in relazione con l'ignoto, l'alterità, il possibile, che questo sia riconosciuto in una o più forze, idee o divinità e quindi in determinati tempi, luoghi, riti, persone o oggetti.

Presupposto di qualsiasi riflessione sarà allora la certezza che «se esiste qualcosa che possa asserire alcunché sul divino, questo è proprio il rapporto che con esso viene instaurato»¹. Rapporto, aggiungiamo, che si costruisce, salda e sgretola proprio attraverso il sacro, precisandosi come un movimento di avvicinamento e non di circoscrizione, un viaggio *intorno a*, sia questo di ordine semantico, storico o fenomenologico. Ma la questione stessa dell'appello metodologico a un rapporto – inteso sulla scia di Kérenyi quale *Umgang*, «nel senso di un movimento circolare intorno a qualcosa da *um* (intorno) e *gehen* (andare)»² – rende necessaria ben più di una precisazione.

Se il sacro è *medium* tra l'uomo e il divino si tratta allora di un moto, di un anelito a un rapporto, anche se questo non beneficia di quella reciprocità propria di qualsiasi altra relazione nota con un essere senziente, uno spazio o un oggetto. Tale aspirazione non solo è insita nell'uomo, ma è caratterizzata da spinte in apparenza contrastanti per la ragione, come strutturata su antinomie è la stessa mediazione “offerta” dal sacro all'uomo. Una mediazione sostenuta da un desiderio di avvicinamento che difficilmente arretra, e che anzi è spesso rivolta all'annullamento del rapporto stesso, alla riduzione di tale paradossale distanza dialettica sulle rotte dell'empatia, dell'estasi e della mistica.

Pensare il sacro come aspirazione a un rapporto implica allora l'accettazione della

¹ KERÉNYI K., *Il rapporto con il divino*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 3-4.

² IBID., p. 4. Ci limitiamo a segnalare, sulla scorta di Kerényi, come il termine *Umgang* dal punto di vista teologico indichi una *circumambulazione*, ovvero un rito consistente nel girare intorno a un oggetto, a una persona, a un edificio o a un terreno a fini apotropai.

sua natura irriducibile e di sostenere tale consapevolezza ammettendo quei contrasti chiari ai lumi della ragione ma non a quelli altrettanto indispensabili dell'esperire. Solo così, nella consapevolezza di un mistero che resta tale, è possibile concepire, recepire e individuare quella frattura nell'ordine dell'immanente che è il sacro, rintracciabile nell'esperienza fisica e psichica ed emozionale del singolo, nel sistema simbolico e sul piano sociale e culturale³: frattura che valuteremo essere altresì fondante l'opera d'arte, che si lascia pensare nei medesimi segmenti ed intesa a sua volta come evento.

Se il sacro è una frattura ma anche un anelito a un rapporto, un movimento e un legame, che pone al cospetto dell'essere nel mondo e quindi nella specificità di una storia, è inscindibile dal singolo quanto dalla sua comunità di appartenenza, per quanto rinnegata, e dal culto che la sottende o la anima: questo non significa che non sia possibile rintracciare in tempi e latitudini distanti analogie e costanti, anzi, ma che specificità e differenze saranno altrettanto indicative.

Il sacro, diremo, non è unico ma è uno, per cui lo avvicineremo cercando di non cadere nell'errore di un razionalismo che miri a spogliarlo di quel mistero che gli appartiene e lo caratterizza, ma accettando e sposando pienamente la sua complessità, perché solo così potremo valutare le ragioni del nostro riflettere sull'opera d'arte contemporanea che dichiariamo *sacra*.

Per comprendere la liceità e l'adeguatezza dell'impiego di questo termine ci muoveremo allora *in primis* nel solco del sacro guardando alla varietà di accezioni con cui è stato scritto e quindi pensato nelle civiltà antiche attraverso i termini che sono stati indispensabili all'uomo per poter concepire, avvicinare, celebrare o temere il divino individuando così, tra affinità e divergenze, i suoi nodi vitali.

La cura nella scelta semantica e l'attenzione all'impiego di un termine rispetto a un altro svelano il fascino e le insidie di quella che non esiteremo a definire *polisemia del sacro*, capace di traghettare su interi e differenti universi di senso. Recuperando le radici del vocabolario indoeuropeo vedremo, sotto l'egida di Benveniste, come nelle lingue si distribuiscano «due qualità, che illustrano i due aspetti di una stessa nozione: ciò che è pieno di una potenza divina; ciò che è

³ WUNENBURGER J.-J., *Le sacré*, Puf, Parigi, 2010, p. 9.

proibito al contatto con gli uomini»⁴.

Questo dedalo semantico, che consideriamo non un ostacolo ma un viatico privilegiato per la nostra riflessione, conduce naturalmente a pensare il sacro in un'ottica differenziale e alla consapevolezza dei diversi approcci che il suo studio richiede, che chiariscono e motivano la nostra scelta di appellarci a svariate discipline, indispensabili per tentare, oggi, una nostra definizione di sacro e quindi chiarire le modalità del nostro pensare a un'opera d'arte contemporanea sacra. Ma la semantica storica, ancor prima, evidenzia la portata ontologica del sacro quale problema dell'Estetica in quanto tensione verso quel limite su cui la ragione, in quanto tale, è condotta a interrogarsi.

Muovendoci su quella che riconosciamo essere una frattura nel sensibile, dato il sensibile stesso, ci avviciniamo allora a una potenza non gestibile, gravida di premesse quanto di distruzione. Questa corre sempre, già nella semantica storica, in parallelo al configurarsi di coordinate di coerenza culturale all'interno delle quali si chiarisce quanto è separato e oggetto di interdetto e quello che in qualche modo è concesso all'uomo di agire. Tale insieme, perché strutturato organicamente a ogni tempo e latitudine, è tentativo vitale di *telos*, necessario ad assicurare la presenza, è ricondotto ai suoi *movimenti elementari* attraverso quegli studi che hanno posto il sacro quale condizione prima della pratica culturale e quindi dello stesso pensiero religioso. Qui la rappresentazione simbolica si rivela non essere funzionale bensì orizzonte stesso entro il quale ciascun sistema può prendere corpo all'interno di una placenta che unisce spazio, tempo e ogni movimento, strettamente culturale o meno, perché l'intero esistere è riconducibile alla potenza del sacro. Ogni oggetto, allora, può essere scintilla di significazioni altre o manifestare l'invisibile attraverso una potenza epifanica: incontriamo allora il concetto di *ierofania* con Eliade⁵, legato a processi di decontestualizzazione, risemantizzazione e consacrazione, ove la sua autenticità è garantita da analogia e partecipazione, ma il cui *status* è passibile di continui slittamenti, per condurlo a confronto con l'opera d'arte e, in particolare, con la sua ricezione e fruizione.

⁴ BENVENISTE E., *Il sacro*, in *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. II, *Potere, diritto, religione*, a cura di M. LIBORIO, Einaudi, Torino, 1976, p. 441.

⁵ ELIADE M., *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 15.

In questo primo avvicinamento al sacro, infatti, incontriamo diversi elementi che ci saranno indispensabili per pensarlo nella sua aderenza all'opera d'arte. Se il nostro *excursus* prende corpo dal sacro quale elemento fondante del fenomeno religioso, attraverso la struttura simbolica giungiamo ad avvicinarlo attraverso la penetrante analisi di Otto⁶, incentrata su quel *mysterium tremendum et fascinans* ove la dimensione del *numinoso* afferra suscitando risonanze vicine a quelle che in questa ricerca si riconduurranno allo spazio generato dall'opera d'arte.

Questi primi movimenti compiuti nell'ambito di quella che abbiamo definito *polisemia del sacro* ci permettono di delineare più compiutamente quel problema del limite fin dal principio individuato in seno alla semantica storica. In una prospettiva necessariamente aperta e problematica ci volgiamo quindi, tra analogie ma ancor più tra differenze, ad avvicinare il sacro riconoscendovi un effetto ancor prima di una causa, un movimento di ordine individuale e collettivo.

Valutando la funzionalità ma, al tempo stesso, l'impossibilità di pensarlo esclusivamente attraverso il suo antagonista per eccellenza, il profano, verificiamo il suo essere costantemente evento irriducibile e sfuggente ma che sottende, comunque, la strutturazione di un ordine. Tale percorso ci permette di evidenziare consapevolmente la sostanziale sintonia, orientata sull'orizzonte del possibile, tra i sistemi rituali, ove le feste interrompono l'omogeneità temporale ordinandola, e lo spazio-tempo proprio dell'opera d'arte che conduce l'uomo all'assoluta presenza. Dove però la festa e il rito hanno un'origine che si salda alla loro promessa di continuità e quindi di ripetizione, innescando un tempo circolare, di *destorificazione*, a necessaria protezione dalla minaccia della perdita di quella presenza⁷ che, invece, nell'opera d'arte è riconducibile al suo essere autentico evento della verità.

L'eccedenza del sacro che in se sublima ogni contrasto, compresa quell'imprevedibilità che il rito tenta di plasmare nella sua temporalità, ci induce a pensare alla sua *eventualità*. Dove questo termine si offre, nel suo pieno

⁶ OTTO R., *Il sacro*, (1917), Sc, Milano, 2009.

⁷ DE MARTINO E., *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, a cura di M. MASSENZIO, Argo, Lecce, 1995, p. 126.

significato, quale orizzonte del darsi in movimento e dell'accadere ed essere, egualmente, territorio di un'incognita. L'evento, nell'*eventualità*, può esserci o meno o comunque non essere colto – basti pensare a Otto che si rivolge specificatamente all'*uomo nello Spirito* – o, ancora, porsi in relazione a un adempimento o in seno a uno spazio-tempo specifico, quale quello rituale. L'evento del sacro è imprevedibile, non si muove su un sentiero battuto, e si attua, essendo accadere, nello spettro dell'assoluta presenza. Pensando al sacro come a un'*eventualità* riusciamo, nel suo contemplare l'evento ma anche la sua irrequietezza e indomabilità, a non disperderne il carattere irriducibile e polisemico, che abbiamo verificato non piegarsi né alla dicotomia con il profano, né all'analogia, né alla *via negationis* e possiamo trattenerne il suo essere un problema del limite.

La frattura generata dal sacro è sì nel sensibile ma con gli strumenti del sensibile non si lascia intravedere neppure nella sua profondità, ove questa è non-spazio, pura eccedenza, che si dà in una *eventualità* che può solo *sopraggiungerci*. E poiché il rito e ogni «discorso tutto nostro»⁸ non bastano allora l'unico modo per tentare di avvicinarne il mistero è lasciare che questo sia, autenticamente, in quell'*eventualità* che conduce all'assoluta presenza propria della *poesis*, intesa come evento non della *veritas* ma dell'*aletheia*. L'opera d'arte è allora lo spazio-tempo principe del sacro, perché svelamento che parimenti ci sopraggiunge ergendosi su un limite, quale *corpo in frangere*.

Da queste premesse ci muoviamo allora nella consonanza del sacro e dell'opera d'arte contemporanea, che a sua volta contempla una serie di problematiche specifiche che si attuano sullo sfondo, per nulla trascurabile, dei mutamenti avvenuti nel regime scopico prima in età moderna e poi, con una decisa accelerazione, dalla seconda metà dell'Ottocento a oggi. L'insieme di questi elementi avrà quindi un peso specifico nella nostra ricerca, che scegliendo di misurarsi e di attestare la permanenza del sacro nell'ambito della creatività contemporanea, è consapevole della prima, lecita, obiezione che potrebbe essere mossa rispetto a questa scelta metodologica. Si potrebbe, infatti, sostenere che

⁸ IBID., p. 132.

volendo esaminare il rapporto del sacro con la cultura visuale contemporanea il campo d'indagine dovrebbe concentrarsi non tanto sull'opera d'arte quanto sull'immagine replicata, virtuale e quindi massmediale, sia questa fotografica, televisiva o di *streaming*, poiché tali modalità godono oggi di maggiore rilevanza in termini di diffusione e accessibilità e quindi di uso, consumo e potere. Ma volendo cercare il sacro genuino, *autentico* – dove questo «si differenzia in maniera oggettiva dall'inautentico senza che dobbiamo interrogarci sul suo “contenuto di verità”»⁹ – questo trova il suo naturale *correlativo oggettivo* nell'unicità dell'opera d'arte, anche laddove questa sia frutto di una tecnica atta alla riproducibilità. L'opera d'arte è, infatti, il territorio della ricerca, del dubbio e del sacrificio e aderente per il suo tempo, quello della presenza, e per il suo accadere, all'irriducibilità del sacro. L'opera d'arte è quindi qui intesa non solo quale prototipo di ogni immagine ma come momento primo, nel senso di autentico, del darsi del sacro come *eventualità* e, viceversa, dell'essere *eventualità* dell'opera in quanto *corpo in frangere*. Poiché l'opera d'arte si chiarisce nelle stesse dimensioni del sacro – nell'esperienza del singolo, nella risonanza delle espressioni simboliche, sul piano sociale e culturale – non mancheremo di valutarle per poi verificarne le analogie strutturali con il gioco e il rito, attraverso i quali giungeremo a domandarci quali siano le premesse ontologiche necessarie per un'arte contemporanea sacra. I motivi di questa scelta sono presto detti: nessun orizzonte ci pare di maggiore interesse di quello dell'uomo al cospetto di quel possibile che in sé racchiude, sottende, detona e mobilita ogni altro. E se l'opera d'arte rispetto al sacro potrebbe apparire un *medium*, valuteremo come i termini di questo rapporto siano di aderenza e di *comunione ontologica*¹⁰.

È il sacro nell'opera d'arte contemporanea che questa ricerca si impegna dunque a indagare guardando alle vie creative dell'espressione dell'uomo odierno, poiché seguendo l'esempio di Durkheim «non c'è altro uomo che siamo più interessati a conoscere a fondo»¹¹. Ma quest'uomo non è diverso da quello di ieri quando si pensa l'opera d'arte nella sua accezione primaria ed essenziale di spazio

⁹ KERÉNYI K., 1991, p. 52.

¹⁰ GADAMER H.G., *Verità e metodo*, Milano, 1983, p. 177

¹¹ DURKHEIM E., *Le forme elementari della vita religiosa*, Meltemi Editore, Roma, 2006, p. 51.

ontologico oltre ogni teleologia della storia dell'arte. Una storia, appunto, modellata sulla rassicurante illusione del progresso, spesso dimentica di quello spazio-tempo specifico dell'opera che non cessa mai di riconfigurarsi. Questo non significa che l'opera d'arte contemporanea non abbia specificità, anzi, ma che queste devono essere ricondotte a sintesi superando ora l'incanto adesso lo smarrimento che i suoi linguaggi inducono. Pensare il sacro attraverso, in consonanza e in contrappunto all'opera d'arte vorrà dire disporsi al loro ascolto tra aderenze e risonanze e, ancor più, tra criticità e opacità. Significa evocarne, ancora una volta, liceità e modalità rispetto all'anelito al rapporto dell'uomo con il possibile e assecondarne premesse, iati e sviluppi.

Riflettere criticamente ma in modo propositivo sul panorama contemporaneo comporta una totale immersione nei frutti, di diversa origine, natura e fioritura, maturati lungo quel sentiero che definiremo *dall'ostensione all'esposizione* nell'ambito del quale ci soffermeremo su alcuni momenti che evidenziano *il potere delle immagini*¹² e quindi i problemi inerenti ogni tentativo di definirne lo statuto e soprattutto ordinarne le pratiche di elaborazione e ricezione.

Percorrendo tale sentiero incontreremo il crescente disinteresse degli artisti per le opere di ordine confessionale – ma non certo un allontanamento dal sacro – sia il cristallizzarsi della diffidenza da parte della religione con un conseguente ripiegamento su moduli e canoni iconografici e stilistici certi e scevri da “pericoli” che andremo identificando. Il risultato è noto ed evidente: un impoverimento del dialogo, fecondo per secoli, tra il Cristianesimo e le arti. Sì, il Cristianesimo: dirigendo il nostro studio sulle relazioni tra il sacro e l'arte contemporanea riteniamo indispensabile porci in dialogo con una cultura specifica, che non solo ha vissuto stagioni tra le più straordinarie nella storia culturale dell'umanità ma ha decisamente orientato l'Occidente verso la sua multiforme iconofilia¹³. La teologia dell'immagine cristiana sorge conducendo a sintesi nel corso dei secoli istanze indo-ariane e quindi greco-romane, affermando la liceità dell'assorbimento del divieto veterotestamentario alla rappresentazione nel mistero dell'Incarnazione e in un continuo affinamento speculativo che in questa sede è nei suoi nodi più salienti evocato.

¹² FREEDBERG D., (1989), *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 130- 151.

¹³ DEBRAY R., (1982), *Vita e morte dell'immagine*, Il Castoro, Milano, 2010.

Guardando, quindi, alla cultura dell'immagine dell'Occidente Cristiano nella complessità del passaggio *dall'ostensione all'esposizione* giungeremo quindi alle soglie della contemporaneità soffermandoci su alcune *occasioni di riconciliazione* nelle quali frizioni e distanze paiono sopirsi in spazi sorti in totale consonanza con quel necessario interrogare ed essere in frattura, poiché verso il limite del sensibile, proprio dell'opera d'arte. Da questi episodi – la cappella del Rosario di Matisse, Notre-Dame du Haut di Le Corbusier e l'Interfaith Chapel di Rothko – ci muoveremo allora all'interno del panorama contemporaneo per delinearne i principali orientamenti.

Cercheremo quindi di interpretare le modalità in cui il sacro è oggi evocato o accarezzato ma anche discusso e attaccato con critica e ironia o, ancora, impiegato funzionalmente tra manipolazioni e sovrapposizioni. Tenteremo un ordine tra manifestazioni terribilmente e magnificamente distanti, perché consapevoli che solo negli umori di un territorio d'indagine il più possibile completo si possono chiarire radici, ragioni, presenze, possibilità e contributi alla storia e alla cultura di quelle opere che invece paiono porsi consapevolmente in quel respiro più ampio che qui andiamo cercando.

La nostra ricerca si focalizza sul complesso scenario delle pratiche artistiche contemporanee rintracciandovi alcune tendenze. Dalle opere concepite da artisti animati da un forte credo religioso, che raramente giungono alle soglie del sistema dell'arte contemporanea, alle dinamiche di *metissage* all'interno delle quali simboli e strategie della rappresentazione sono rivisitate con attitudine critica o comunque volutamente ambigua come rivela la *Culture War* deflagrata intorno a un'opera di Andres Serrano la cui vicenda è approfondita per la sua esemplarità e risonanza.

In questo procedere si valutano opere che tentano una trasfigurazione del corpo e dell'oggetto e si verificano questioni quali quelle del medium e dell'effimero per poi giungere a soffermarsi sulla pratica installativa, intesa come generazione consapevole di uno spazio-tempo specifico, che amplifica quella potenzialità propria dell'opera d'arte di istituire un proprio mondo sulla liminalità. L'opera d'arte sacra si chiarisce per differenza, all'interno della pratica contemporanea, per il suo tentare di sorgere sul limite del sensibile, quale *corpo in frangere*: evento di disvelamento di quella verità che testimonia il possibile, l'alterità e quindi

l'interrogare senza esaurirsi in se. Penseremo allora al sacro come a un pesce. Nel prepararsi alla sua cattura, volta a saziare la brama di conoscenza, ognuno, o meglio, nella fattispecie, ciascun artista nel porsi in ascolto per stanarlo e cercandolo con lo sguardo ne scorgerà adesso la scia nell'acqua ora l'affiorare per un attimo, e ancora il perdersi nelle profondità. Ognuno, allora, dirà questo pesce in base a quanto esperito, desiderato, immaginato o sognato: ciascuno tenterà di darne conto autenticamente con i suoi mezzi: la parola al poeta, la calce all'architetto, il colore all'artista. Ognuno, se armato di onestà, dirà il vero ma nella misura in cui gli è stato possibile scorgerlo. Analogamente, del sacro attraverso l'opera d'arte avremo il bagliore, l'intuizione o la carezza; la magnificenza, il terrore o il rispetto e così via. La certezza dell'indicibilità del sacro non ci impedisce di cercarlo con entusiasmo nell'opera d'arte, ma anzi ci incoraggia ulteriormente a seguire fino in fondo le nostre premesse, perché questa «assunta nella dimensione verticale dell'epiclesi [...] quale che siano il suo idioma e il suo materiale prediletti, si rivela profetica»¹⁴.

Muovendoci nella pratica dell'arte contemporanea evochiamo dunque elementi quali la figura dell'artista, il configurarsi dell'opera, il mutamento del suo regime di visibilità, la sua ricezione, gli orientamenti che paiono dominare la scena artistica contemporanea. Questi ci garantiscono un accesso al fenomeno dell'opera d'arte sacra nella sua piena complessità ma potrebbero risultare fuorvianti se mancassimo di interrogarla, come essa impone, in modo ancor più diretto. Dove questo interrogare si delinea come un necessario abitare quella frattura, via via diventata più evidente, di cui l'opera è testimonianza quale costante messa in azione, in evento del limite da cui essa si muove. L'opera fugge il sensibile tentando attraverso questo di abitare questo limite, quella frattura che dischiude il possibile che abbiamo detto essere il sacro. Rifletteremo allora sull'opera d'arte sacra tentandone un'ermeneutica. Guardando al gioco, sulla scorta di Gadamer, e ritessendo le sue analogie con il rito, verificheremo la sua capacità di instaurare uno spazio-tempo specifico, dell'assoluta presenza. In questo suo creare uno spazio, che è un evento, l'opera si configura nel sensibile

¹⁴ CASSIGENA-TRÉVEDY F., *La sacralità dell'arte nella liturgia*, in BOESPFLUG B. ET AL., a cura di, *Liturgia e Arte, la sfida della contemporaneità*, Atti dell'VIII Convegno Liturgico Internazionale, Bose, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, Magnano, 2010, p. 60.

ma per varcarlo; non si riduce al suo stesso spazio ma guarda oltre questo ponendosi quale *corpo in frangere*, ovvero in frattura. Dove quella frattura è propria dell'indicibile, del sacro verso cui si pone in consonanza. Nel suo spazio sensibile, strutturato per essere oltrepassato, tale frattura è quanto è celato allo sguardo ma ne determina altresì il suo porsi quale evento della verità da cui prende le mosse il possibile e quindi l'interrogare. In questo procedere penseremo quindi a quella lotta tra mondo e terra delineata da Heidegger¹⁵. Dove quest'ultima è sfondo-schermo del possibile. Luogo che in se sussume ogni contraddizione e necessita del mondo per manifestarsi, farsi spazio, ma senza il quale, al tempo stesso, il mondo, lo spazio da abitare per interrogare, non potrebbe essere. L'elemento terra è allora quel sacro limite da cui di muove frattura: opera mondo con la sua determinatezza non conclusa, perché pur sempre evento, ma determinante. L'opera nel suo porsi in frangere, si fa e crea spazio, spazio del possibile, perché risonante di quell'indicibile, da cui allora il sacro interrogare. Dal pensiero sull'opera come evento della verità la nostra ricerca si muove allora a dirne tale capacità di fare mondo, di anelare al divino, dove questo è l'orizzonte della religione e del culto e per l'opera è verità, di attivare quella funzione epifanica nella coscienza che porta verità e quindi interrogare.

In questo dire che non può essere che un ulteriore interrogare e abitare l'opera stessa in quanto evento del possibile, emerge come il suo spazio sia quindi sacro. L'opera non contende lo spazio, non vi dialoga ma lo determina; solo su questi segmenti, sulla consonanza tra sacro e arte nel disvelamento della verità che dischiude al possibile e quindi all'interrogare, è possibile pensare allo spazio sacro contemporaneo. È allora muovendosi dalla consapevolezza di tale *origine* dell'opera d'arte che si può ripensare di condurla pienamente nello spazio del rito, per ricongiungere il tempo della presenza a quello rituale nella storia della comunità.

¹⁵ HEIDEGGER M., *L'origine dell'opera d'arte*, (1950), a cura di G. ZACCARIA E I. DE GENNARO, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2007, p. 33.

II. POLISEMIA DEL SACRO

Pensare l'opera d'arte sacra contemporanea impone *in primis* l'interrogarsi sulle ragioni e le possibilità ermeneutiche insite nel ricorso a questo termine. Guardiamo allora al sacro o meglio a quel sacro attraverso e con il quale intendiamo pensarla.

Appena tentiamo se non di definirlo almeno di avvicinarlo ci immettiamo in un percorso scandito sì da costanti, ma ancor più fortemente da differenze specifiche e da paradossi che ci mettono alla prova. Un cammino nel quale sull'orizzonte di un valore assoluto, incomparabile e irriducibile emergono elementi quali, tra gli altri, la separazione, il pericolo, il sacrificio cui fanno puntualmente contrappunto declinazioni proprie di una data cultura. Proporsi di avvicinare il concetto di sacro è dunque un compito che ha l'autentica natura del percorso, e che può essere intrapreso unicamente rivolgendosi in fase preliminare alla semantica storica.

II. I. A. LA "VARIABILE" SACRO NELLA SEMANTICA STORICA

«Sul *Lapis Niger*, scoperto a Roma nel 1889 vicino al Comitium, 20 metri prima dell'arco di Settimio Severo, nel luogo che si dice sia la tomba di Romolo, risalente all'epoca dei re, figura la parola *sakros*: da questa parola deriverà tutta la terminologia relativa alla sfera del sacro»¹⁶. È dallo studio delle espressioni e dei significati del sacro e di alcuni termini a esso connessi che prende corpo, allora, la nostra ricerca. Grazie alla semantica storica possiamo rintracciare, tra analogie e peculiarità, i caratteri vivi del sacro nel tempo scoprendo quella vastissima gamma di significati e accezioni indispensabili all'uomo per cercare di ricondurre al suo mondo un intero universo di senso eretto su tempi, pratiche e oggetti altamente specifici.

La ricerca di termini adeguati e l'attenzione al loro impiego dimostrano fin dall'antichità l'importanza e le insidie di quella che non esitiamo a definire la *polisemia del sacro*. Polisemia che si attua a livello semantico e quindi logico e pratico. L'impiego di un termine rispetto a un altro traghetta del resto, ieri come

¹⁶ REIS J., *Saggio di definizione del sacro*, in *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità*, vol. II dell'*Opera Omnia*, Jaca Book, Milano, 2007, p. 3.

oggi, verso diversi universi di senso con conseguenze spesso assai vistose: basti ricordare i dilemmi dei traduttori greci alle prese con quella che sarà la Versione dei Settanta o il destino degli atti del concilio di Nicea.

Scritti in greco giungono a Roma e sono tradotti per volere di papa Adriano I. Ancora incerta la loro forma, se completa o parziale, ma sicuri gli errori in cui cade il traduttore che indica con il termine *adoratio* sia la *proskynesis* sia la *latreía*, cancellando la distinzione su cui il Concilio aveva concentrato buona parte dei suoi sforzi per legittimare l'esistenza e il culto delle immagini ponendoli il più lontano possibile dall'idolatria. L'errore si rivela fatale: quando la traduzione giunge anche ai grandi esclusi dal Concilio, i carolingi, Carlo Magno riconosce immediatamente la possibilità di ergersi a difensore del cristianesimo. Confondendo Hieria e Nicea, interpretando l'*adoratio* univocamente, l'Imperatore ordinerà, dunque, la stesura dei *Libri Carolini*¹⁷.

Ancora, giungendo a tempi più vicini, ricordiamo le diverse accezioni con cui è impiegato il termine sacro enfatizzandone ora un aspetto adesso un altro. Così «secondo che si eriga a elemento primo e caratteristico la separazione e l'interdetto, o la potenza, o il mistero terribile e fascinoso, o la realtà per eccellenza, viene distinta e svolta una nozione differente»¹⁸.

Le teorie che fioriscono alla ricerca dell'origine, delle caratteristiche o delle costanti del sacro in ogni tempo o in una data cultura – in particolare attraverso approcci storici, antropologici e sociologici – conducono a esiti non solo diversi ma spesso anche aperti, volontariamente o loro malgrado, a una fondamentale ambiguità. Lo stesso accade ai termini connessi, a partire dal co-protagonista per eccellenza del sacro: il profano. Inteso dalla maggior parte degli autori quale sinonimo di secolare e quindi applicabile al mondo della natura quanto a quello quotidiano o culturale è, invece, per Rudolf Otto, nume tutelare di ogni ricerca sul sacro, un termine definito per negazione: quando l'uomo religioso scopre quanto è *sanctum* riconosce istantaneamente quanto non lo è perché non toccato dal *numinoso*. Il profano è allora tale perché opposto al *sanctum* e quindi un non-valore, peccato da cui sorge la necessità di redenzione, ma non per l'uomo

¹⁷ BETTETINI M., *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari, 2006, pp. 105-128.

¹⁸ BOUILLARD H., *La categoria del sacro nella scienza delle religioni*, in AA.VV., *Il sacro. Studi e ricerche*, Archivio di Filosofia, Cedam, Padova, 1974, p. 38.

naturale che non può averne coscienza.

Sulla scorta di questi esempi si evince la necessità dell'approfondimento della semantica storica, che permette già di tracciare alcune costanti del darsi del sacro nel tempo attraverso la sua vastissima gamma di significati e accezioni e le modalità in cui esse sono chiamate in causa. Quella che di conseguenza riconosciamo essere la *polisemia del sacro* è uno stato di fatto: una situazione di irriducibile complessità, che non consideriamo inibente la presa di posizione necessaria a ogni indirizzo di ricerca, ma un'occasione. Un ventre fecondo di possibilità ermeneutiche che dall'antichità ci accompagna fino ai nostri giorni dove certamente ancora più sovente l'impiego di termini – e di simboli e immagini, come verificheremo – è orientato verso l'ambiguità se non direttamente verso la polisemia in modo intenzionale. Intraprendere il sentiero semantico è per noi un momento irrinunciabile che sottende l'obiettivo di poter scegliere con quali parole dire noi, oggi, del sacro e quindi dell'opera d'arte e del loro essere in relazione per corrispondenze e risonanze.

In questa prospettiva l'etimologia è dunque un'insostituibile alleata per svelare la natura del sacro e delle sue modalità di darsi e accadere nella storia. Un accadere e un darsi che svelano una natura polimorfa, autenticamente polisemica: mutevole, refrattaria e retrattile. Proprio per questo riconosciamo alla grammatica comparata il merito, nonostante ogni culto o credenza si dispieghi in ambiti che le sono propri e più o meno esclusivi, di essere un'insostituibile premessa per avvicinare il sacro, poiché il suo metodo permette di analizzare i termini essenziali del vocabolario religioso anche laddove essi non abbiano corrispondenze dirette verificabili da una lingua all'altra.

Restando nell'alveo del vocabolario indoeuropeo è naturale porsi sotto l'egida di Benveniste, che ci ammonisce sulla «situazione linguistica originale»¹⁹ inerente lo studio della designazione del sacro, con la mancanza di un termine specifico comune in molte lingue a fronte di una nozione, o meglio di una struttura della nozione, che esige due segni. Dove uno è di tipo positivo e riconduce alla pienezza della presenza divina mentre l'altro sancisce quanto è proibito per contatto agli uomini. In via preliminare annotiamo dunque l'incontro con l'evocazione di una

¹⁹ BENVENISTE E., 1976, p. 419.

forza trascendente e il richiamo a una separazione, a un interdetto. Tali aspetti, vedremo, coesistono nel sacro e sono egualmente presenti anche nei tre ambiti evocati nelle nostre premesse quali propri del darsi del sacro: l'esperienza del singolo, la strutturazione simbolica, la funzione sociale e culturale.

Torniamo, allora, al termine *sakros* prima evocato, che sarà il vascello semantico grazie al quale avvicinare una terminologia che ci sarà utile per penetrarlo nella sua complessità e poi rintracciarlo nell'opera d'arte contemporanea. Se *sakros* va posto in relazione con *sakan* (germanico), *saklai* (ittita), *hagiós* (greco), l'analisi comparata del radicale *sak-* conduce al mondo latino, greco, ittita, germanico e per estensione alla sfera indoeuropea: in questa sede ci limiteremo, ovviamente, alle annotazioni funzionali ai fini della nostra ricerca.

Se il rapporto morfologico tra i due termini fondamentali in latino, *sacer* e *sanctus*, è rintracciabile in modo netto, è nella significazione che andiamo incontrando accezioni di indubbio interesse ai fini della nostra ricerca.

Sacer, infatti, riconduce a quanto nella nostra lingua è più vicino al nostro concetto di sacro ed esprime con maggiore precisione il rapporto con l'antagonista *profano* – da *pro-fanum*: al di fuori della zona consacrata del tempio²⁰ – ma senza scordare il proprio, intrinseco, carattere ambiguo. *Sacer* è quanto caro e consacrato agli dei e degno di venerazione; è però al contempo l'orrore più temibile. Il suo rapporto con il sacrificare è altrettanto diretto: il rendere sacro rimanda al mettere a morte. Hubert e Mauss²¹ hanno cercato di mostrare come il sacrificio sia il *medium* grazie al quale il profano riesce a entrare in contatto con il divino attraverso un intermediario, sia questo un rito o un officiante: «il *sacerdos* è l'agente del *sacrificium*, colui che è investito dei poteri che lo autorizzano a sacrificare»²². Ancora più pregnante è la sua relazione con *sanctus* che ci conduce in un percorso circolare: «è *sanctum* ciò che si basa su una *sanctio*, forma astratta della parola *sanctum* [...] *sanctum* non è né ciò che è 'consacrato agli dei' che si dice *sacer*; né

²⁰ NESTI A., *Il sacro: il nome, le teorie, i dilemmi*, in BREZZI F., a cura di, *Le forme del sacro*, Anicia, Roma, 1992, p. 22.

²¹ MAUSS M., *Essai sur la nature et le fonctions du sacrifice*, in *Ouvres*, I vol., Éditions des Minuit, Parigi, 1968, pp. 193-307.

²² BENVENISTE E., 1976, p. 427.

ciò che è ‘profano’ cioè che si oppone a *sacer*; è ciò che non essendo né l’uno né l’altro, è stabilito, affermato da una *sanctio*, ciò che è proibito con una pena contro ogni attacco, come le *leges sanctae*»²³.

Sacer si pone come uno stato di natura, mentre *sanctus* quale frutto di una designazione, attraverso una gerarchia articolata al fine di preservare intatto il primo attraverso l’esistenza del secondo.

Il contatto con il *sacrum* non implica di divenirne parte in alcun modo né di essere designati come *sanctum* ma questa differenza di sostanza, ammonisce Benveniste, va smarrendosi contestualmente all’abbraccio del concetto di sanzione. Così *sanctus* diventa quanto entra in contatto con il mondo divino assumendo una connotazione positiva che prima non esisteva. Una qualità che distanzia chi ne è investito dai suoi simili trasformandolo in un intermediario tra umanità e divinità: da qui al suo impiego come aggettivo il passo è breve. Epiteto di eroi, sacerdoti, poeti e luoghi, *sanctus* è ancor prima qualità ineffabile degli dei degli oracoli e delle personalità autorevoli, virtù sovrumana di imperatori e senatori che va sovrapponendosi a *venerandus*. Se *sanctus*, dunque, vive in un mondo che possiamo definire relativo, con scale di valori, prescrizioni, leggi, attribuzioni tutte umane, *sacrus* respira invece le modalità del divino che sono assolute, misteriose e trascendenti. Su entrambi, di certo, si fonda «la *religio* che consentirà di comprendere le strutture del cosmo, di stabilire il funzionamento delle relazioni tra gli uomini e gli dei»²⁴.

Veniamo al greco dove in gioco ci sono due termini: *hierós* e *hágios*. Il primo ha un’etimologia indoeuropea e nella lingua epica è impiegato in relazione a esseri e cose che hanno rapporti, di diversa qualità e misura, con il sacro. Si tratta di usi distinti – nomi di luoghi, di fiumi, di persone, di oggetti, di elementi– che denotano sia una qualità naturale sia una determinata, nel tempo e nello spazio, da circostanze, influenze, interventi eccezionali, segnatamente divini. Laddove *sacer* è degno di venerazione ma espone anche al sacrificio, il contatto con *hierós* non implica la morte, da cui la non coincidenza delle due accezioni di sacro che

²³ IBID.

²⁴ REIS J., 2007, p. 4.

avremmo voluto rintracciare. Proseguendo incontriamo l'aggettivo *hósios* che intrattiene un rapporto continuo sia con *díkaios* (sanzionato da legge umana) sia con *hierós* risultando quindi applicabile a quanto è sacro e a quanto non lo è. *Hósios* è allora «ciò che è prescritto, permesso dalla legge divina, ma nei rapporti umani»²⁵. *Hierós* quindi concerne gli dei; *hósios* gli uomini in quanto loro è concesso dagli dei, ma il suo valore è determinato dalla doppia opposizione a *díkaios* e *hierós* escludendolo quindi dalla “designazione” del sacro. E ancora: *hosìè*, il sostantivo femminile impiegato in Omero, è allora «l'atto che rende il 'sacro' accessibile, che trasforma una carne consacrata agli dei in un nutrimento che gli uomini possono consumare»²⁶.

Il secondo termine evocato è *hágios* dove *hagnós* (epiteto omerico) è territorio proibito, di rispetto del dio e per i Tragici è la purezza, intesa come appropriatezza per la cerimonia, dell'essere e quindi non solo territorio, costruzione o animale sacrificale. *Hágios* da Erodoto in poi è detto del tempio e quindi da sempre differente da *hagnós*. Il termine greco corrispondente al *sacer* latino va quindi eventualmente rintracciato in *hierós*. Ma il rapporto tra questo e *hágios* è speculare a quello tra *sacer* e *sanctus*. «Sacer e *hierós*, 'sacro' o 'divino', si dicono della persona o della cosa consacrata agli dei, mentre *hágios* come *sanctus* indicano che l'oggetto è difeso da ogni violazione, concetto negativo, e non, positivamente, che è carico della presenza divina, che è il senso specifico di *hierós*»²⁷.

E ancora: in ebraico il termine dominante, rispetto al meno usato *herem*, è *qadosh* la cui radice *qds'* si rintraccia sia in *qadas'* (santo) sia in *qadus'sah* (santità). La radice *qd(d)* definisce quanto è separato da quello che non ha tali caratteristiche cioè dal profano. Altri rintracciano, invece, nel medesimo etimo *qadosh* un rapporto con *quddusù* che in forma aggettivale indica il brillare e lo splendore²⁸. Da un lato incontriamo quindi un'accezione negativa, perché fondata sulla separazione e l'interdetto mentre, dall'altra, l'evocazione della luce e con essa dello splendore e della bellezza. In entrambi i casi non vi sono riferimenti all'uomo, alla sua condotta o al suo sentire ma l'indicazione di una qualità,

²⁵ BENVENISTE E., 1976, p. 434.

²⁶ IBID., p. 436.

²⁷ IBID., p. 439.

²⁸ NESTIA., 1992, p. 21.

preminente e incontestabile, del Divino. Sul termine meno impiegato, *herem*, basti sapere che la sua radice *hrm* richiama nuovamente il concetto della separazione che poi, con il tempo, si è plasmato abbracciando l'intoccabilità e quindi la consacrazione. Ancora un necessario distinguo: *godesh* indica una manifestazione del divino che in un tempo successivo comporta uno statuto particolare per l'uomo; *qadosh* si rapporta direttamente al divino. Stessa radice, e per estensione significato, si incontra nell'arabo *haram* che è luogo separato ma anche quanto vieta la legge. Saranno le diverse accessioni di *qadussa*, che trattiene in sé assoluto e separato, a esprimere la trascendenza di Dio, che si dà all'uomo e non viceversa.

II.I.B. ORIENTAMENTI

Se con questi elementi non è possibile risalire a un unico modello e quindi il compito di trovare una “preistoria” del sacro si rivela, in ultima analisi, non praticabile, tali nozioni costruite all'interno della propria lingua e su piani specifici permettono comunque un primo, determinante, orientamento nell'ambito di quella *eventualità* che è il sacro.

Eventualità nel senso pieno del termine, che contempla sia l'accadere, lo scaturire, il darsi in scorrimento dell'evento in un adesso più o meno prossimo, sia un'incognita. L'evento, nell'*eventualità*, non è certo, può darsi, esserci o meno, non essere scorto. Può accadere accidentalmente, e qui siamo già tentati di pensare alle prime scoperte dell'uomo quanto a quelle del sublime e del sentimento creaturale di Otto, oppure in relazione a un adempimento, a un'azione iscritta in un circolo mitico, rituale e culturale. Per questo ricorreremo sovente al termine *eventuale* in relazione al sacro, per il suo abbracciare diverse direzioni sullo sfondo di senso dell'evento, implicando movimento e apparire – nel senso di presentarsi e manifestarsi, ma dove l'apparizione di per sé è già *epiphania* – ma anche quell'incertezza che è possibilità di un darsi che è apparire nell'ordine non dello sguardo ma della conoscenza epifanica²⁹. Il termine ci permette, quindi, di custodire l'irriducibilità che abbiamo visto essere propria del sacro, contraente gli

²⁹ Sull'opportunità del ricorso al termine *eventualità*, ci riserviamo un approfondimento nel paragrafo *Per una definizione del sacro*.

opposti e quindi anche il suo essere non domabile o prevedibile.

Tornando all'*excursus* nella semantica storica, la ricchezza etimologica che abbiamo in parte accennato, già indice delle modalità in cui il sacro è respirato ma anche attuato, riporta alla luce il problema che ci eravamo posti poc'anzi, ovvero come dirlo oggi. Come affidare, infatti, "solo" al termine sacro, benché questo trattenga in se questi e tanti altri orizzonti, un pensiero che voglia muoversi proprio all'interno della sua polisemia e, per giunta, in relazione a un'altra realtà altrettanto differenziale quale è l'opera d'arte? Il rischio, evidente, è di smarrire quelle specificità per nulla trascurabili poiché ciascuna, e le altre che eventualmente evocheremo, concorre alla pienezza del suo senso, ovvero alla fedeltà della sua polisemia che è non solo valore ma obiettivo metodologico. Per questo richiameremo, laddove opportuno, verso "quale" sacro ci stiamo dirigendo, al fine di non ridurlo e appiattirlo concettualmente ancor prima di averlo pensato.

Nonostante l'evidente complessità del bacino semantico la ricerca di un punto saldo, comune a tutte le manifestazioni religiose, da cui muoversi per teorizzare il sacro o di un costrutto metodologico atto a circoscriverlo ha condotto più di una volta a tentativi di generalizzazione spesso sfociati in approssimazioni dotate di indubbio fascino ma, alla resa dei conti, svianti. «Il qodesh ebraico, il tabù e i mana oceanici sono degli equivalenti inegualmente esatti del sacer romano [...] ma la nozione di sacro è universale»³⁰ scriveva ad esempio Hubert con una formula che è una litote³¹. Sulla scorta di questa consapevolezza cercheremo, a breve, nel tentare la nostra definizione di sacro, di mantenere un'ottica il più possibile problematica e aperta. Ma prima di giungervi, ancora qualche annotazione.

L'etimologia, denunciando una polivalenza passibile ad abbracciare le tante, diverse, possibilità del sacro, conferma una polisemia e quindi un'irrequietezza del sacro stesso; per questo è utile tornare a evidenziare come impiegando oggi il termine in maniera indifferenziata, in italiano quanto in francese o in inglese, non si possa quasi evitare un'ottica omogeneizzante.

Il termine, se non calato in una storia della cultura particolare, che gli sia propria,

³⁰ HUBERT H., Introduzione alla traduzione francese del *Manuel d'histoire des religions*, a cura di C. DE LA SAUSSAYE, Colin, Parigi, 1904, pp. XLVI e segg.

³¹ BOUILLARD H., 1974, p. 39.

applicato ad esempio a culti antichi privi di divinità o politeisti, risulta fuorviante. Implica una proiezione diretta di una logica monoteista, etnocentrica e quindi squisitamente occidentale. Da qui la necessità di misurarsi con le manifestazioni concrete del sacro e quindi con i suoi effetti, siano questi esperienziali ed esclusivi del singolo o propri del nascere di spazi, oggetti e riti atti a fondare e perpetrare il tentativo di ricondurre sull'orizzonte dell'immanenza l'irriducibilità del sacro, forgiandolo in pratiche comunitarie atte a saldare il senso di appartenenza. Si potrebbe a questo punto obiettare che non sia indispensabile per un fenomeno giungere a un'espressione verbale compiuta o unitaria per esistere, ma che sia sufficiente per ogni caso particolare poterlo esprimere³². Obiezione dovuta, ma che non si scontra con le nostre premesse, lontane da qualsiasi desiderio di ridurre o minimizzare il proprio oggetto e quindi aperte ad accogliere le diversità considerandole indispensabili quanto le analogie per non sacrificarne parte alcuna.

Nel frattempo hanno preso già corpo, naturalmente, alcuni orientamenti dominanti: il riconoscimento di una presenza, di una potenza trascendente, straordinaria – anche qui nel senso pieno dell'etimo: fuori del consueto, del conoscibile, del dicibile – la designazione di quanto è *santo* o degno di rispetto in seguito a un accadimento che ne modifica lo *status* rendendolo separato, da cui la protezione dalla violazione e l'interdetto. Lo scenario verso cui ci sporgiamo è quello di una presenza costante di un bacino interlocutorio, benché diversamente strutturato, di un tentato rapporto con l'invisibile, l'ignoto.

Che sia tentativo di indicazione di una forza che trascende l'umano e l'immanente o spazio, tempo, oggetto, pratica, persona da tenere separata, ogni termine fin qui richiamato è coniato e retto dall'anelito a un rapporto comunque paradossale, che non può giovare di un interlocutore che possa dirsi tale, di una qualsiasi reciprocità o iscrizione nelle comuni pratiche relazionali. Questo desiderio, che sottende ogni declinazione del sacro qui tratteggiata e quelle che in seguito si richiameranno, con la sua specifica configurazione verso l'ignoto, è a tutti gli effetti un problema dell'Estetica.

La tensione verso questo ordine, perché così si struttura, a una relazione si muove,

³² MAUSS M., 1968, p. 21.

infatti, nell'alveo dell'ignoto. Del possibile che mette alla prova la ragione ancor prima dei sensi. E quindi: di quel tendere, irrinunciabile, verso problemi che oltrepassano la ragione ma che la definiscono tale perché le appartengono. È su questo genere di limite che l'uomo si interroga e deve interrogarsi, come già delineato nel celebre *incipit* alla *Critica della ragion pura* da Kant³³.

La prima «fondamentale scoperta della ragione, cioè la presenza come energia che oltrepassa l'essere nelle forme di coerenza culturale e che per questo oltrepassare valorizzante emerge dall'essere come esistere [...]»³⁴ è l'orizzonte su cui allora ci muoviamo. Dove la presenza è tangibile ed eccedente e l'essere dell'uomo nelle sue forme fino a quel momento possibili è posto in scacco.

La presenza impone un ripensamento in quell'ordine, perché tale è la forma, della coerenza che è culturale in quanto costruita sull'affermazione sulla natura e quindi in una storia fino a quel momento intesa nella sua linearità e teleologia. L'oltrepassare di questa presenza eccedente l'orizzonte lineare di una storia comunque ancorata alla natura è valorizzante perché afferma l'esserci dell'essere, lo dichiara nella sua presenza a se stesso, ma in questo processo di portare, dinamicamente, all'evidenza, tale movimento non è mai completo o totalizzante ma sempre inafferrabile nella sua fisionomia e proporzione, ovvero nella sua portata eccedente. Essendo *oltre*, costituzionalmente eccedente e quindi irriducibile, la presenza svela altri territori alla ragione, oltre lei stessa. Territori dai confini puntualmente in movimento ma non circoscrivibili, caratterizzati da un'altrettanto irriducibile autenticità che impone l'esplorazione, sfida quasi prometeica.

L'eccedenza con la sua autenticità che dice la presenza è un oltrepassare valorizzante alieno a qualsiasi traiettoria lineare, ovvero a quella della forma della coerenza culturale, perché essendo oltrepassante si delinea come evento. E se l'evento oltrepassante è valorizzante lo è sicuramente almeno in una doppia direzione. Quella della ragione che scoprendosi presenza vuole interrogarsi su questa presenza nei suoi limiti; quella della ragione che vuole conoscere questa presenza di per sé che oltrepassandola la sovrasta e quindi le dice, autenticamente, dell'oltre da sé. E questa presenza eccedente, che si muove dai limiti della ragione cercando di farsi parola e immagine, è proprio, allora, il territorio del possibile,

³³ CARMAGNOLA F., *Abbagliati e confusi. Una discussione sull'etica delle immagini*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2010, p. 144.

³⁴ DE MARTINO E., 1995, p. 99.

dell'*eventualità* che si dà, oltrepassante ed eccedente, e dunque valorizzante perché portatrice di un evento che ridisegna tutti i confini, quelli della ragione e dello scenario di oggettivizzazione in cui respira. Questa *eventualità* eccedente, che proprio per la sua irriducibilità seduce imponendo di tentare parola, è per noi il sacro. Da cui deriva la ricerca di muoversi se non dentro, perché costituzionalmente impossibile, in sintonia con questa eccedenza nell'ambito del suo darsi, che non può che essere eventuale.

Attraverso la semantica storica abbiamo quindi incontrato una potenza non gestibile. Una potenza che forza i limiti della ragione dove questa, costituzionalmente, è condotta a interrogarsi proprio su quanto la trascende. In questo interrogarsi la ragione si scopre a se stessa, come presenza, oltre le proprie coordinate di coerenza culturale. La ragione dinamicamente, vedendosi presente a se stessa, si pone al cospetto del suo limine. Là incontra l'eccedenza, quell'irriducibile *eventualità* che è il sacro.

Sempre nella semantica storica abbiamo seguito il darsi di termini atti a designare quanto, con pericolo o meno, è separato; protetto da interdetto, che a sua volta allontana dal pericolo più temibile, la violazione con certe, nefaste, conseguenze; degno di onore. Quanto è, in relazione alla potenza non gestibile, in qualche modo concesso all'uomo di agire. Possiamo considerare questo insieme, strutturato sempre organicamente in ogni tempo, luogo e cultura, come un coagulo di occasioni erette sull'ordine della possibilità, all'interno delle quali la potenza, degna di rispetto, onore o timore, è ricondotta simbolicamente.

Ci muoviamo allora da queste occasioni pensandole come tentativo di forma, di *telos*, di coerenza culturale. Sorgono sull'ordine di una mediazione che spesso cessa di essere tale e strutturandosi simbolicamente tenta l'ordine dell'autenticità sull'orizzonte dell'eccedenza.

II.2. A. MOVIMENTI "ELEMENTARI"

Se già l'approccio semantico ha quindi dischiuso i battenti a molte accezioni del sacro, tale pluralità si incontra anche negli esiti individuati, in particolare con grande fervore all'inizio del Novecento, da quel «pluralismo di voci

interpretanti»³⁵ all'interno del quale è necessario stabilire come si possano, oggi, funzionalmente articolare approcci e rapporti. Ma sono proprio alcuni contributi emersi da queste discipline a consentire di addentrarsi nella polisemia del sacro e quindi di tentare di ri-pensarlo nella sua *eventualità* che occorre, a ogni latitudine e tempo, nella sfera fisica e psichica del singolo, nella strutturazione simbolica e nelle funzioni sociali e culturali. Se, infatti, abbiamo già in parte accennato dove ci possa condurre il riconoscimento di una potenza trascendente, adesso valuteremo alcune delle modalità in cui questa potenza si dispieghi in quella ricerca di ordine di coerenza prima evocato.

All'inizio del Novecento si riconosce che l'idea di sacro «non è soltanto universale, ma è centrale, è la condizione stessa del pensiero religioso e quello che v'è di più specifico nella religione»³⁶. Il fenomeno religioso è inteso come una sorta di *amministrazione del sacro*: di entrambi inizieranno a sorgere studi ma ancor più definizioni leggermente differenti ma unite dalla stessa ambiguità, *in primis* semantica, già in parte evocata. Ecco allora la religione quale esperienza, incontro, rapporto del o con il sacro dove, in ogni caso, emerge la difficoltà di trovare un motto che riesca ad abbracciare le diverse manifestazioni in un'unica, salda, inattaccabile formula. Persino il richiamo al culto del divino si svela insufficiente di fronte a grandi religioni come il buddismo, il giainismo e il taoismo o a cospetto delle culture più arcaiche. Neppure la conquista del concetto di *mana* quale forza impersonale onnipresente è in grado di risolvere i nodi della questione. È in questo ambito che maturano le proposte de l'*Année Sociologique*³⁷ che definiscono tendenzialmente il sacro mediante il suo opposto, il profano, e quale fenomeno assolutamente centrale di ogni discorso. In questo modo si mette da parte la necessità di una o più divinità per certificare l'esistenza del sacro e quindi potersi

³⁵ FILORAMO G., in AA.VV., *Introduzione allo Studio della Religione*, Utet, Torino, 1992, p. II.

³⁶ HUBERT H., 1904, pp. XLVI e segg.

³⁷ Il primo numero della rivista esce nel 1898 e l'ultimo nel 1912: fondata da Émile Durkheim riprende vita nel dopoguerra sotto l'egida di Marcel Mauss. Sull'*Année Sociologique* e sui durkeimiani si rimanda alle analisi di BESNARD P. e in particolare a: *Les Durkheimiens*, numero speciale da lui curato della "Revue Française de Sociologie", n. 20, Parigi, 1979; *The Sociological Domain*, Cambridge University Press & Maison de sciences de l'homme, Cambridge, 1983; *Les Durkheimiens*, in *Études Durkheimiennes*, Droz, Ginevra-Parigi, 2003. E ancora HEILBRON J., *Les Métamorphoses du durkheimisme, 1920-1940*, in "Revue française de sociologie", n. XXVI, Parigi, 1985, pp. 203-237; MARCEL J.-C., *Les Durkheimisme dans l'entre deux-guerres*, Presses Universitaires de France, Parigi, 2001.

orientare nel fatto religioso. La nozione di dio si risolve, in ultima analisi, nella nozione di sacro: questo slittamento permette di rintracciare origini e costanti di quest'ultimo dandovi forma in una teoria. Tale mutamento di prospettiva permette di corroborare i propri presupposti: così è possibile isolare il sacrificio quale «mezzo per il profano di comunicare con il sacro attraverso l'intermediario di una vittima»³⁸; di perfezionare la conoscenza di pratiche e quindi concetti legati alla separazione e all'intoccabilità; di essere «tutto quello che, per il gruppo e per i suoi membri, qualifica la società»³⁹ fino alla nota risoluzione di Durkheim.

Con lui giunge a maturazione un processo iniziato con Fustel de Coulanges che attraverso Mac Lennan, Frazer e Smith, corroborato dalle scoperte in Australia di Spencer e Gillen, si concentra sul problema del sacro nelle società arcaiche⁴⁰.

L'orizzonte delineato da Durkheim poggia sulla convinzione della società quale organismo superiore agli individui che ne sono il corpo. La vita religiosa «è la forma preminente e quasi un'espressione abbreviata della società»⁴¹ e quindi è *forza umana e morale*, bacino di tutte le possibili manifestazioni della vita collettiva: scienza, poesia, arte, diritto, morale e famiglia⁴². Mettendo da parte ogni riflessione che includa la presenza di un rapporto a una o più divinità egli definisce la religione come «un sistema solidale di credenze e pratiche relative a cose sacre, cioè separate, interdette, credenze e pratiche che riuniscono in una stessa comunità morale, chiamata Chiesa, tutti coloro che vi aderiscono»⁴³. Il divino non è più “necessario” perché si riconosce l'esistenza di pratiche e credenze attuate e vivificate ritualmente, anche in assenza dell'idea di una o più divinità. Quanto è ritenuto sacro trova espressione simbolicamente in forme, differenti secondo tempi e latitudini, che hanno valore totemico.

La religione è per Durkheim un coagulo di credenze e pratiche messe in atto in relazione a quanto è detto e riconosciuto come sacro e quindi sublimato nel totem. Essa ha quindi «un contenuto cognitivo (le credenze, i dogmi) e uno pratico-

³⁸ MAUSS M., 1968, p. 16.

³⁹ IBID., p. 17.

⁴⁰ REIS J., *Teorie sociologiche ed etnologiche*, in REIS J. 2007, pp. 259-260.

⁴¹ DURKHEIM É., 2006, p. 483.

⁴² REIS J. 2007, p. 261.

⁴³ DURKHEIM É., 2006, p. 97.

rituale»⁴⁴. Per essere tale è condivisa da un gruppo: è dunque

«fatto [...] collettivo per almeno due ragioni: da una parte perché [...] cementa una comunità di credenti nella cornice di uno spazio e di un tempo separati dalle attività quotidiane e condivisi con gli altri membri della propria comunità, e dall'altra perché questi ultimi nel sacro che adorano non fanno altro che proiettare inconsciamente l'immagine, idealizzata, della società stessa»⁴⁵.

Da qui deriva l'equazione che vede il trascendente l'alterità forte e dominante non nel divino ma nella stessa società. Il credere e il sottoporsi a pratiche di gruppo sono i caratteri di ogni fede, quindi qualsiasi religione a suo modo è vera e ha diritto di esistere perché la verità non è né umana né divina ma è la società. Se Durkheim non si spinge mai a identificare direttamente il divino nella struttura comunitaria, questa è in ogni caso un «fenomeno sociale integrale, ed è sociale per origine, contenuto e finalità [...] Emanazione della coscienza collettiva, la religione è un fatto universale: ma è anche un assoluto e un a priori e un fenomeno necessario della vita collettiva»⁴⁶. Ma i meccanismi della religione sono difficilmente rintracciabili nelle forme odierne, frutto di secoli di evoluzioni, sovrapposizioni e adeguamenti. Per comprenderli, come è noto, il nostro si concentra sulla forma più elementare di vita religiosa conosciuta e quindi approda al totemismo, che verte sia sulla distinzione tra sacro e profano sia sull'esistenza di quella forza imperante, impersonale ma collettiva e capace di trascendere lo stesso clan che la celebra: il *mana*⁴⁷. Le conseguenze di questo riconoscimento sono evidenti: il *totem* simbolizza il *mana* e «poiché il dio totem è anche il dio del clan, dobbiamo vedere nel totem l'ipostasi del clan, concludendone che all'origine del sacro c'è il clan»⁴⁸. Sarebbe allora il *clan* e quindi la società, attraverso un transfert di potere, a creare la percezione della presenza e della potenza del divino, che tra riti e interdetti viene amministrata. Tale gestione del sacro fonda il culto che però, per Durkheim, non è finalizzato a una salvezza extraterrena dell'individuo ma alla realizzazione stessa della società. Come più tardi per Callois e altre voci, le pratiche culturali custodiscono e attivano il sacro e quindi è la stessa società che per assicurare la propria esistenza e continuità genera quel fenomeno che è il sacro.

⁴⁴ IBID., p. 27.

⁴⁵ IBID., pp. 27-28.

⁴⁶ REIS J., 2007, p. 261.

⁴⁷ All'epoca degli studi di Durkheim il concetto di *mana* è stato già oggetto dell'indagine esemplare di R.H. CODRINGTON, *The Melanesians*, Clarendon Press, Oxford, 1891.

⁴⁸ REIS J., 2007, p. 262.

Se per Durkheim in definitiva «gli dei sono i popoli pensati simbolicamente»⁴⁹ è attraverso il vivificarsi del simbolo nel rito, che la società costruisce, rinsalda e rinnova i propri legami. Questo accade perché «il fedele che ha comunicato con il suo dio non è soltanto un uomo che vede verità nuove, ignorate dal non credente; egli è un uomo che *può* di più. [...] Egli è sollevato al di sopra delle miserie umane perché è sollevato al di sopra della sua condizione di uomo»⁵⁰. Ed è proprio sulle condizioni affinché l'uomo sia tale, perché dispieghi totalmente il proprio essere senziente, consapevole, aperto al possibile che a breve ci concentreremo. Ma prima ci pare opportuno soffermarci ancora, seppur brevemente, sul sacro indagato in rapporto al fenomeno religioso.

Tornando allora all'uomo che *può di più*, che già ci annuncia l'uomo che è *nello spirito* nel suo scorgere il *ganz Andere*, il totalmente altro, in Otto, aggiungiamo la contiguità di simbolo e rito. Il primo permette di scorgere una extra-realtà non necessariamente conflittuale, opposta o dicotomica a quella quotidiana mentre il secondo, ovvero la pratica della *prossimità* al simbolo, ha un valore altrettanto fondante. Senza condivisione del portato del simbolo, questi non avrebbe ragione di esistere. Senza trama, allora, senza condivisione di simbolo e rito non si darebbe sacro e quindi società o, ancor prima, possibilità di dispiegamento dell'uomo nella propria storia.

L'apporto di Durkheim, come è noto, sarà seguito, ampliato e anche criticato ma non lascerà spazio ad alcuno studio che voglia dirsi tale sul sacro senza confrontarvisi. Sulla sua scorta, infatti, siamo condotti a non dimenticare neppure per un momento la questione “società”; vi sono ovviamente anche altre indagini a venirci in aiuto, anche se abbiamo compreso non cercheremo un'unica tipologia o lettura di sacro. Allora riportiamo la nostra attenzione ancora al *totem*, il concreto coagulo dei moti dell'animo della comunità, capace di dare «a ogni membro della società le forze che gli permettono di superarsi»⁵¹.

Mauss, nipote di Durkheim e storico delle religioni, insieme a Hubert si concentra proprio sul *totem* che è rispettato, oggetto di interdizioni, motore di effetti. È un

⁴⁹ IBID., p. 263.

⁵⁰ DURKHEIM E., 2006, pp. 480-481.

⁵¹ REIS J., 2007, p. 263.

surplus di simbolismo proprio del gruppo, che incanalandovi le proprie energie coscienti fonda la religione. Oggetto di culto e coesione sociale si identificano e il *mana* di conseguenza non è più come per Durkheim tipico della religione propriamente totemica e quindi primitiva ma «è anche la forma primaria rivestita da altre categorie che funzionano sempre nel nostro spirito: quelle di sostanza e di causa»⁵². È alla ricerca dell'universalità del *mana* nelle altre religioni – Malesi degli Stretti, Diaki del Madagascar, Irochesi, Algonchini – che i due si muovono testandone i corrispondenti o equivalenti per giungere ai Veda e quindi in Grecia con *physis* e *dynamis*. *Mana* e sacro si confondono nella ricerca di una nozione universale ora impersonale adesso rivestita di caratteri propri, concludendo e portando alle estreme conseguenze l'identificazione del patto sociale con il sacro di Durkheim nell'affermare che il sacro è tutto ciò che per il gruppo e i suoi membri qualifica la società⁵³.

Se allora il sacro è quanto è condiviso da un gruppo e fonda un insieme di pratiche culturali possiamo rintracciarne le radici nel sacrificio con Girard oppure nel tabù, nella commistione di puro e impuro rintracciata da Levi Makarius o, ancora, delinearla come «un'energia pericolosa, incomprensibile, poco maneggevole, sommamente efficace»⁵⁴ per tornare a Callois.

Nuovi tasselli all'insieme dei rapporti tra il sacro e il mana vanno infatti aggiungendosi. In un'ottica pur sempre durkheimiana l'analisi di Girard, che attraverso la tragedia greca e i miti etnologici individua nel sacrificio il fondamento della religione. «Saranno detti religiosi tutti i fenomeni legati alla rammemorazione, alla commemorazione e alla perpetuazione d'una umanità sempre radicata, in ultima analisi, nel sacrificio di una vittima emissaria»⁵⁵. Se già il sacrificio era stato studiato in relazione al totemismo da Smith, Fraser e pure da Hubert e Mauss, Girard attribuisce proprio al sacrificio e quindi alla violenza il ruolo di *transfert* collettivo. Per il suo “funzionamento” richiede un omicidio fondatore, da commemorare, attraverso la scelta di una vittima emissaria, in vece dell'intera comunità, e di una vittima rituale esterna alla comunità. Per Girard

⁵² HUBERT H., MAUSS M., *Introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux*, in *Mélanges d'histoire des religions*, Alcan, Parigi, 1909; *Ouvres*, 1968-69, I vol., *Les fonctions sociales du sacré*, Éditions des Minuit, Parigi, pp. 28-29.

⁵³ IBID., p. XVI; p. 16.

⁵⁴ CALLOIS R., *L'uomo e il sacro*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 2001, p. 21.

⁵⁵ GIRARD R., *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 1980.

sacro e violenza vanno all'unisono benché il primo abbracci anche il suo contrario: ordine, creazione e pace. Quanto qui preme ricordare è che questa violenza fondatrice è un prodotto del sacro e non dell'uomo, evincendo tale convinzione dal termine *hierós*, inteso come forte se riferito a strumenti di guerra. Ma, ad un certo punto, «Gesù è venuto ad abolire i sacrifici di sangue e ad annullare la nozione pagana di riscatto per immolazione d'un essere vivente»⁵⁶ che per questo determina la fine della produzione, sempre secondo Girard, del sacro da lui delineato, che dalla violenza trascende in amore.

Brevemente ricordiamo anche l'etnologa Laura Levi Makarius, che riconosce nelle società etnologiche il tabù del sangue quale cardine dell'ordine sociale, contestualizzando il *mana* nel quadro delle pratiche rituali primitive, giungendo a definire il sacro come «una molecola in cui due elementi opposti trovano una coesistenza contraddittoria»⁵⁷. Il sacro, in sintesi, sarebbe una commistione di puro ed impuro risultanti dell'evoluzione del *mana* che nasce dalla violazione di un *tabù*, che è appunto quello del sangue. Il concetto di sacro pare allora

«prodotto da una elaborazione mentale di gruppi umani [...] che ha avuto luogo prima della divisione del corpo sociale in classi e dell'istituzione delle religioni. I popoli che hanno prodotto il *mana*, e poi, 'arricchendolo' dell'elemento purezza, ne hanno fatto il sacro, non avevano [...] religione. [...] Essi sono tuttavia i fondatori involontari delle religioni»⁵⁸.

II.2. B. CALCO SOCIALE E IEROFANIA

Riconoscere il sacro quale elemento focale del fenomeno religioso ha permesso di studiarlo attraverso culture, popoli, usi distanti: Durkheim, Mauss e colleghi lo collocano alle fonti del sistema sociale, quale categoria collettiva indispensabile alla sua stessa vita e quindi al suo ordine.

Il fulcro funzionale di tale sistema è riconosciuto nel *mana*, forza impersonale, applicabile come una qualità a determinate azioni, stati e persone e capace di creare quel valore e quella differenza dallo stato di fatto che conducono in un alveo fuori dell'ordinario tutto ciò che vi entra in qualche modo in contatto. Il *mana*, abbiamo visto brevemente, è stato connesso ad altre spinte antropologiche fondamentali quali il tabù, il sacrificio, la violenza. Ma quanto emerge con

⁵⁶ REIS J., 2007, p. 272.

⁵⁷ LEVI MAKARIUS L., *Le sacré et la violation des interdits*, Payot, Parigi, 1974, p. 331.

⁵⁸ IBID., p. 335.

chiarezza è il contributo di queste ricerche, che evidenziando la forza polimorfa – e, aggiungiamo noi, ancora una volta polisemica – del sacro lo hanno indicato definitivamente quale oggetto privilegiato di riflessione.

Questi studi, nel complesso, ci riconducono però alla situazione già evidenziata *ab initio* con la semantica storica, laddove abbiamo appurato coesistere, nei diversi termini impiegati nelle lingue antiche per tentare di dare ragione, e dunque ordine, al potere di mediazione del sacro, spinte assolutamente contrapposte ma complementari. Il loro valore, ai fini della nostra ricerca, è però più profondo: ci inducono a inscrivere sul piano delle rappresentazioni simboliche non un elemento ma un insieme: linguaggio, corpo, spazio, oggetto, movimento. Un mondo, uno spazio-tempo specifico ma con coordinate puntualmente differenti. Dagli studi citati emerge, infatti, quanto forma simbolica e orizzonte sociale siano inscindibili. E come nella condivisione di questa forma simbolica, che è una totalità di pensiero e azione, di spazio e di tempo, si forgi un sistema funzionale al mantenimento della sua stessa presenza, pena l'oblio, la perdita di quella stessa presenza.

La forma simbolica è dunque «energia dello spirito mediante la quale un contenuto significativo spirituale è collegato ad un concreto segno sensibile e intimamente annesso a tale segno»⁵⁹. Dove quell'*intimamente* sta ad indicare la sostanziale consonanza tra *energia* e *segno*, l'autenticità di un rapporto che quasi cessa di essere relazionale perché proprio dell'eccedenza da cui origina. Energia che per Durkheim è immanente al *clan*.

La sua teoria si fonda, infatti, su un legame indissolubile tra sacro e segno, dove questo si articola in un complesso sistema simbolico che rende possibile il principio e il mantenimento della vita del clan. Il totem, infatti, è sia forma sensibile, cardine della realtà, sia principio: è quindi il concreto e, al tempo stesso, la sua astrazione; è significato e significante, per dirla con Saussure⁶⁰. È *simbolo* del clan. «L'entità religiosa, il totem, agisce come segno che dà nome e

⁵⁹ CASSIRER E., *Il concetto di forma simbolica* in *Mito e concetto*, a cura di LAZZARI R., La Nuova Italia Editrice, Scandicci, 1992, p. 102.

⁶⁰ FERRARO G., *Antenato totemico e anello di congiunzione. La connessione tra "sacro" e "segno" nel pensiero di Émile Durkheim*, in DUSI N., MARRONE G., a cura di, *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi editore, Roma, 2008 p. 76.

rappresentazione visibile a un gruppo sociale»⁶¹. Dove il segno, semplice per evocare una presenza eccedente, finisce con l'acquistare un valore inconsciamente eccedente a sua volta.

Il sistema simbolico è allora cardine e non parte della costruzione del sistema sociale essendo quell'orizzonte-evento in cui il sistema stesso può avvenire: «la società è innanzi tutto il sistema di rappresentazioni in cui proietta la definizione di se stessa e attraverso il quale si costruisce»⁶².

Se il sistema di rappresentazioni origina con il segno questo non è certamente statico, ma perennemente *in fieri*: dalla primigenia ricerca di massima aderenza con quanto designa salpa analogicamente alla conquista di una più autentica designazione per giungere alla sua piena funzione che è significato. L'espressione simbolica diventa tale poiché ha un senso e un contenuto di ordine spirituale possibile solo in questo progressivo allontanamento. Il simbolo «non è in rapporto con un altro significato mediante il proprio significato, ma il suo stesso essere sensibile ha 'significato'» – non è arbitrario ma – «presuppone un legame metafisico tra visibile e invisibile»⁶³ da cui la sua funzione anagogica indispensabile a ogni fatto religioso. La coincidenza tra sensibile ed intelligibile non può che essere dunque affidata alla funzione e alla forma simbolica che detona la rappresentazione e quindi i comportamenti e le pratiche adeguate alla riconfigurazione del sensibile nella sua conformità. Guardando la realtà simbolicamente la pietra smette di essere tale; l'albero cessa di essere forma vegetale dotata di proprietà biologiche o estetiche ma è espressione della vita universale, della fecondità cosmica, dell'immortalità dell'essere⁶⁴.

La forma simbolica può diventare *ierofania*, scintilla di significazioni altre o manifestazione dell'invisibile attraverso il percorso epifanico. Il principio che la assicura è l'analogia, in virtù della quale ogni forma è inserita in un rapporto di continuità con altre, con cui intrattiene un'implicita o manifesta corrispondenza di senso e, al tempo stesso, è aderente a quanto rivela trattenendo nella sua opacità parte di questo svelamento: è il caso, ad esempio, della forma circolare, archetipo cosmico e del ciclo della vita. L'altro principio che la sottende è la partecipazione,

⁶¹ IBID.

⁶² IBID., p. 79.

⁶³ GADAMER H.-G., *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983, pp. 100-101.

⁶⁴ WUNENBURGER J.-J., 2010, p. 22.

ovviamente, per cui ciascuna forma è nel suo farsi quanto la determina.

Pare indispensabile, a questo punto, richiamare la ricerca morfologica del sacro condotta da Eliade⁶⁵, che illustrando la *dialettica delle ierofanie*, intese come manifestazioni del sacro, avverte come qualsiasi cosa, a suo avviso, possa esserlo stato o diventarlo, mettendo quindi in ombra la liceità, benché funzionale, delle dicotomie sacro-profano giacché ogni cosa o azione, dalla postura eretta agli atti fisiologici fino alla danza, può essere inserita in ambito culturale.

È l'archetipo, il simbolo, a permeare la storia dell'uomo religioso, sebbene in modo discontinuo, per cui è ad esso che il nostro attribuirà la capacità di essere guida nella complessità di una materia, che è la storia delle religioni, da lui intesa, in definitiva, come il reiterarsi di alcune esperienze basilari.

L'approccio di Eliade è di tipo storico, fenomenologico ed ermeneutico; non si tratta di annoverare dei fatti ma di articularli al fine di comprendere in base a quali situazioni esistenziali si siano innescati e prodotti⁶⁶. La sua ricerca si dispiega allora «sull'uomo non solo in quanto essere storico, ma in quanto simbolo vivente»⁶⁷ riconoscendo ai fenomeni religiosi lo statuto di ierofania. Proprio la strutturazione di tale concetto ci sarà utile per affrontare la relazione del sacro con l'opera d'arte contemporanea.

La ierofania presuppone una «scelta, più o meno manifesta [...] Un oggetto diventa sacro nella misura in cui incorpora (cioè rivela) una cosa diversa da sé»⁶⁸. Nulla o quasi importano forma, efficacia e forza, partecipazione a un simbolismo o consacrazione. Il distacco della ierofania dal contesto di provenienza non è l'unica forma di separazione che l'oggetto conosce: nel riconoscimento/designazione questi perde contatto con se stesso per essere investito di sacralità.

Ogni ierofania è accomunata alle altre, nonostante la propria peculiarità, dall'essere sempre e comunque un atto permeato di mistero. Di quel tanto di indicibile e inarrivabile che è il sacro. Ma non solo: in qualsiasi ordine si dispieghi, essa ricade sempre oltre l'immediata comprensione svelando di essere propria di un mondo altro, opposto al profano ma anche in grado di riassorbirlo nella propria

⁶⁵ ELIADE M., 2008.

⁶⁶ REIS J., 2007, p. 300.

⁶⁷ ELIADE M., *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo mistico-religioso*, Jaca Book, Milano, 1981, p. 43.

⁶⁸ ELIADE M., 2008, p. 15.

ampiezza, ovviamente incommensurabile, in virtù di quella struttura paradossale propria del sacro. Ancora qualche annotazione su quella che in alcuni casi è “solo” craftofania, manifestazione di potenza: la sua presenza ha la stessa specificità nello spazio e nel tempo ma non si presenta mai allo stato puro⁶⁹.

La dialettica della ierofania è in teoria semplice: per darsi necessita di qualcosa diverso da se, che benché rivestito, a quel punto, di qualità oggettivamente diverse, non perde il suo riferimento naturale. Così l'albero sacro resta comunque una pianta; la pietra sacrificale una pietra. Ma lo sguardo con cui essa è guardata, laddove questo sia concesso, è radicalmente diverso.

Alla naturalità dell'oggetto, dicevamo, fa chiaro contrappunto la realtà invisibile: il potere capace di vestirla di queste nuove qualità che la rendono definitivamente diversa. Ma quanto è diverso, alieno, provoca diffidenza quando non direttamente timore: quanto è sacro, fuori dell'ordinario è sempre in qualche modo contaminato. Eliade ricava il dato dalle ricerche e dall'etimologia di *hagiós* che può esprimere sia l'idea di purezza sia, appunto, di contaminazione. Le cose che sono interessate da questo stato vivono in uno statuto ontologico differente che non può essere spezzato dal contatto, dalla profanazione, pena la rottura di quest'ordine, che è l'ordine per eccellenza, che avrebbe le conseguenze più fatali.

La separazione resta però atto di valorizzazione, non solo di allontanamento e segue il paradosso proprio del sacro nel comportamento dell'uomo anche nelle forme religiose più evolute: «da un parte, cerca di garantire e accrescere la propria realtà per mezzo di un contatto il più possibile fecondo con le ierofanie e le craftofanie; dall'altra, teme di perdere definitivamente questa condizione, integrandosi in un piano ontologico che supera la sua condizione di profano»⁷⁰.

La ierofania, forte ed efficace, può nel corso del tempo vedere mutato il proprio status; al suo riconoscimento può seguire l'integrazione in uno spazio sacro o nella prassi culturale ma può anche accaderle di perdere la propria identità di manifestazione del sacro e con lei il suo statuto ontologico.

Ogni culto, suggerisce Eliade, ha una rivelazione che sminuisce, riassorbe o priva di potere e credibilità le precedenti; queste non di rado diventano “scomode” e subiscono o un adattamento al nuovo corso oppure l'oblio, lasciando che nuove

⁶⁹ REIS J., 2007, pp. 303-304.

⁷⁰ ELIADE M., 2008, p. 20.

ierofanie emergano seguendo i medesimi percorsi.

La divinità – perché Eliade riconosce in tutte le credenze la presenza di un essere supremo onnipotente, da cui l'impossibilità, a suo avviso, dell'impersonalità del *mana* – può manifestarsi dove crede. E se l'idolo può essere il più peculiare esempio, paradossale, di coincidenza tra sacro e profano, tutte le *ierofanie* possono anche intendersi come prefigurazione della suprema, l'Incarnazione, dove si attua la coincidenza tra uomo e Dio⁷¹. Eliade però ci avverte: «resta sempre il fatto paradossale – vale a dire inintelligibile – che il sacro si manifesta e [...] si limita e cessa così d'essere assoluto [...] Dio stesso accetta di limitarsi e di storicizzarsi incarnandosi in Gesù Cristo. È questo [...] il grande mistero, il *mysterium tremendum*: il fatto che il sacro accetti di limitarsi»⁷².

Il concetto di *ierofania*, legato all'autenticità, è per noi di grande ispirazione nel rivolgerci all'opera d'arte e a quella contemporanea in particolare dove la decontestualizzazione dell'oggetto e la sua successiva risemantizzazione si sublimato nell'ambito della placenta concettuale ed estetica. L'atto, in entrambi i casi, ricade nell'ordine della mediazione che qui ci interessa.

La consacrazione, più del “riconoscimento” è, infatti, un atto rituale, e quindi già proprio di un regime simbolico; se annettiamo alla *ierofania* l'immagine cultuale il nostro appello all'opera d'arte è portato a chiarimento.

Da un lato poniamo, quindi, oggetti trovati, quali ad esempio le rocce meteoritiche o gli *argoi lithoi*, cui sono riconosciute proprietà particolari: all'iscrizione nel contesto di separazione può seguire eventualmente la consacrazione come una sorta di “certificazione” nonché l'inserimento nel regime cultuale. Dall'altro le immagini sorte, e quindi create: dipinte, scolpite, nello specifico cultuale. Nell'antico Egitto, ad esempio, la fase ultima della creazione dell'immagine del Dio era la lavatura e l'apertura della bocca.

La consacrazione ha quindi un doppio movimento che corre dall'attribuzione *ex-nihilo* alla certificazione⁷³. L'attribuzione, in particolare, è un processo creativo e denso di pericoli: l'immagine acquista forza e potere. Il procedimento teurgico,

⁷¹ IBID, p. 32.

⁷² ELIADE M., *Miti, sogni e misteri*, Rusconi, Milano, 1976, p. 168.

⁷³ FREEDBERG D., 2009, pp. 130-151.

ben attestato fin dall'antichità, vede la collocazione di simboli o pegni nella statua del dio per *attivarla*, portarla all'operatività; nel cristianesimo la consacrazione assume la forma della prassi anche se tale prassi è evocata anche in ambito teologico: tornando al già citato Carlo Magno, ricordiamo come Papa Adriano I nella lettera a lui indirizzata confermi il suo appoggio alle immagini e alle suppellettili sacre proprio perché consacrate, da cui si deduce sia la persistenza di pratiche antecedenti il cristianesimo e quindi pagane sia la convinzione che tali procedure fossero necessarie o quanto meno opportune prima di esporre gli oggetti al cospetto della comunità. Così, sempre in ambito cristiano, ricordiamo il requisito del possesso di reliquie per consacrare le chiese, attestato già dal IV secolo: in tutti questi casi il *symbolon*, nuovamente, è partecipe e operativo, per nulla estraneo all'eccedenza del sacro e quindi del divino. Ma mentre la reliquia è essa stessa *symbolon* l'immagine spesso richiede una consacrazione; è dunque spontaneo domandarsi come si collochi in questo contesto l'opera d'arte e quella sacra in particolare.

Se considerassimo, da questo momento in poi, l'opera-immagine quale *ierofania* saremmo condotti a pensare che il suo valore sia legato alla messa in moto di una qualche operatività in regime culturale; un'operatività che abbiamo visto essere comunque passibile di slittamenti e quindi anche di cambiamenti e di oblio. Essendo *ierofania*, manifestazione, creata e non trovata, l'opera potrebbe perdere il suo *status*, la sua identità e funzione o vederli slittare verso altre istanze fino al pericolo della sua stessa distruzione: i periodi segnati da moti iconoclasti si potrebbero chiamare in causa proprio a testimonianza di questa possibilità, ma si tratterebbe di una testimonianza superficiale se non corredata da una riflessione sui problemi propri dell'immagine stessa, sul suo potere, e non sul suo essere manifestazione di una data cultura o fatto religioso particolare. E, ancora, essendo *ierofania* dovremmo definire l'opera-immagine *santa*, degna di rispetto e oggetto di interdetto, perfettamente aderente perché simbolo del culto da cui sorge o è in qualche modo scaturente. Al massimo potremmo intravedere nell'artisticità il suo valore aggiunto, oltre la consacrazione.

Se, invece, la consideriamo una *ierofania* di diverso tipo oppure una *non ierofania*, non la definiremo santa ma *sacra*. Pensiamo allora l'immagine-opera a prescindere

dalla consacrazione, dalla collocazione, dall'eventuale culto in cui è inserita. Dichiarandola sacra la pensiamo quale evento in se e le riconosciamo un regime ontologico particolare che le è proprio ancor prima di essere inserita, ancora eventualmente, nel fatto religioso e quindi al cospetto del singolo e di una comunità.

Se all'origine del culto e quindi anche della minaccia di idolatria delle immagini figurate vi è certamente la reliquia, l'immagine-opera d'arte, figurata o meno, ha un'unicità ontologica, che ne porta il regime su un asse di autonomia. È proprio su questo che rifletteremo nel pensare il rapporto tra arte e sacro; così se di consacrazione si potrà parlare in qualche modo sarà nell'ambito di un regime non cultuale ma culturale che ha il proprio emblema, eventualmente, in una istituzione come il museo ove le opere sono raccolte non in base alla propria portata esemplificativa, simbolica o al gusto del principe o del collezionista, ma in relazione a un pensiero totalmente diverso che è quello estetico, che sottende il riconoscimento del valore dell'opera d'arte in se. Quali problemi questo riconoscimento, questa consacrazione "estetica" comporti è materia, quindi, che ci riserveremo di affrontare.

Tornando, al momento, alle *ierofanie*, queste sono iscritte in quel regime simbolico qui delineato in seno al quale trovano ragione i *tabù*, i giochi e i processi rituali, nell'iscrizione in un ordine altro, pienamente autentico. È qui, infatti, che ogni elemento rituale trova la sua dimensione assicurando riparo dalla linearità della storia che inizia, invece, a dettare. Lo spazio-tempo cultuale nel suo farsi presenza nel ventre della forma simbolica è proprio del sacro quanto la sua irriducibilità e il suo essere eventuale prima evocati.

La ripetizione, in particolare, è improntata a un tempo che è riparo e destorificazione: riparo dalla minaccia della perdita della presenza⁷⁴ e ricerca di contatto con l'origine di quell'irriducibile eccedenza. Di certo riconosciamo come «nella esperienza religiosa proprio questo "al di là" radicale di sé e del mondo viene assunto e riorientato verso l'umano e il mondano, verso il valore e l'operabilità»⁷⁵. Ma ponendo che l'esperienza religiosa sia, appunto, una forma di

⁷⁴ DE MARTINO E., 1995, p. 137.

⁷⁵ IBID., p. 133.

manifestazione del sacro, l'orientarsi coerente dell'al di là radicale verso l'umano non necessariamente converge sul valore dell'operabilità, benché questa possa essere intesa come adesione a un sistema di valori, e non di valore, condiviso. Ma è comunque proprio sull'orizzonte opposto a quello della prassi che la nostra ricerca guarderà nella scelta, a nostro avviso obbligata, del pensiero sul sacro nell'opera d'arte.

II. 3. A. MYSTERIUM TREMENDUM ET FASCINANS

«Per quanto ci è possibile capire, l'origine psicologica del concetto di sacro sembra essere stata la reazione dello spirito di fronte a ciò che è sorprendente, nuovo, terrificante»⁷⁶. È con questo scarto, operato da Söderblom, che si aprono con decisione i battenti alla fenomenologia del sacro. Il terreno è pronto per la “rivoluzione” di Otto, che si propone di studiare l'essenza del fatto religioso nella coscienza dell'individuo e quindi, successivamente, nelle sue manifestazioni.

Lontano dalle posizioni di Feuerbach⁷⁷, Otto affronta il tema del sacro dando per assodato il valore conoscitivo delle intuizioni mutuato da Fries. Così si distanzia dai sociologi, per i quali la religione è alla resa dei conti un fatto naturale da studiare in un'ottica puramente storico-culturale, e riconduce la materia alla sua essenzialità: il fenomeno religioso in sé. Otto, allora, non tenta di dimostrare l'esistenza di Dio, perché questa è una fonte di conoscenza già disponibile. Per la precisione indipendente dall'esperienza perché, come vedremo, alberga nella ragion pura. Dandone per assodata l'idea, riparandola da ogni necessità di dimostrazione, fondando come un a priori la sua scoperta da parte dell'uomo, Otto è libero di muoversi attraverso i fondamenti razionali della religione: l'idea di Dio, appunto, quella di anima e quella di libertà. Non sarà necessario perché inopportuno (e impossibile) tentare di svelare il mistero consustanziale a ogni religione, che è serbato in quel simbolo che agisce sulle vie dell'intuizione conducendo direttamente all'eterno per presa di contatto diretta, immediata. Se per Schleiermacher – di cui Otto cura la pubblicazione dei *Discorsi sulla*

⁷⁶ SÖDERBLOM N., *Holiness*, in HASTINGS J., *Encyclopedia of Religion and Ethics*, 6, T.&T. Clark, Edimburgo, 1913, pp. 731-741.

⁷⁷ FEUERBACH L., *L'essenza del cristianesimo* (1841), Feltrinelli, Milano, 2010; *Essenza della religione*, (1846), Editori Laterza, Roma-Bari, 2006.

*religione*⁷⁸ – la facoltà fondante la religione è già un a priori, per il nostro è territorio di indagine per trovare nella mistica l'unità dei credi e quel non-razionale che è valore fondante la religione stessa. Dove questa ha un mistero destinato a restare comunque integro.

L'intuizione è il fulcro del sistema di Otto: intuizione che si attiva grazie ai simboli nel cogliere il divino. Le tappe di questo avvicinamento assecondano l'impostazione iniziale di rinunciare a una definizione del sacro di ordine "meramente" concettuale.

Per scoprire la natura del sacro si rivolge all'uomo che è *nello spirito* più che a quello naturale poiché solo il primo vive il *risveglio* di una disposizione che nulla spartisce con le facoltà usuali naturali. Solo quest'uomo compie la rotta abbracciata da Otto, che si compie nella ricerca, esigenza primaria, di un termine determinante ma, al tempo stesso, capace di contenere le sue *eventuali sottospecie*. La scelta, come è noto, ricade sul fortunato *das Numinöse*, il numinoso inteso quale «categoria assolutamente sui generis [...] non [...] definibile in senso stretto, come non lo è alcun dato fondamentale e originale»⁷⁹ che non può essere *insegnato* o spiegato ma può essere *suscitato* o destato come tutto quello *che viene dallo Spirito* per analogia o differenza. La via percorsa delinea immediatamente il *Kreaturgefühl*, il sentimento creaturale di cui trova un parziale riconoscimento nel *sentimento di dipendenza* di Schleiermacher cui imputa l'errore di averlo distinto solo per proporzioni e analogia, mancando quindi di sottolinearle l'assoluta originalità, e poi di avervi riconosciuto, sempre erroneamente, il *quid* tipico del fenomeno religioso. Il *Kreaturgefühl* di Otto, invece, nasce dalla specifica coscienza del soggetto di fronte al *numinoso*, dal riconoscimento di impotenza e nullità al cospetto del tutto che è e resta inaccessibile come svelano le parole di Abramo: «Mi sono fatto forza per parlare con te, io che sono terra e cenere» (*Genesi*, 18,27). Così «il sentimento di essere creatura è un momento soggettivo concomitante, ed effetto di un altro momento sentimentale, che esso segue come un'ombra [...] e che [...] si riferisce *primariamente e direttamente a un*

⁷⁸ SCHLEIERMACHER F., *Discorsi sulla religione*, (1799), in *Discorsi sulla religione e Monologhi*, a cura di G. DURANTE, Sansoni, Firenze, 1947.

⁷⁹ OTTO R., 2009, p. 22.

soggetto fuori dell'io»⁸⁰ che è per l'appunto il numinoso.

La ricerca impone quindi di evincere l'autentica dimensione del numinoso, di quanto oggettivamente è percepito oltre di se *afferrando e commuovendo* l'animo e *suscitando* risonanze. Dove queste ultime sono valutate, segnando un'ulteriore distanza da Schleiermacher come «primigenie e scaturenti dall'oggetto, a cui *segue* nel sentimento di se, come un'ombra, il senso creaturale»⁸¹. Il *segue* ha un valore profondo e conduce nell'oggettività, nella razionalità del pensiero sul numinoso che si sviluppa in una fortunata definizione ove ogni elemento è intimamente connesso all'altro. Dove l'insieme non è la sommatoria degli elementi ma dà origine a un senso pieno che trascende le singole parti intese.

Otto invita allora a esaminare l'emozione religiosa, sfrondandola della fede nella salvezza, della fiducia e dell'amore per osservarla durante i culti, nella loro solennità. Qualcosa si impone: ed è il *mysterium*, ma la formulazione concettuale non può che essere negativa ed indicare quanto è celato, non intuito, incomprensibile, inconsueto senza alcuna misura di quella specificità che in sé abbraccia anche il positivo, in quella sua risonanza che Otto si propone di chiarire. Ecco, allora, il *tremendum*, predicato sintetico del *mysterium*, che ha antecedenti *barbarici* ma che può trasformarsi nel *glorioso*. Il *mysterium*, abbiamo detto, è quanto è celato, non compreso né qualitativamente evidente. Il suo essere *tremendum* ha una premessa nell'orrore panico demoniaco, nella paura "rozza" degli spiriti in cui affondano le radici demoni, dei e fantasia; ma è anche il *timor dei*, l'*orge theou* dei testi biblici, ed è il *pavor sacer* rispetto alla inaccessibilità assoluta. Non si tratta di angoscia o sgomento ma di «un primo apparire misterioso sullo schermo dei sentimenti, un primo avvertirlo, seppure nella forma rudimentale "dell'inquietante"»⁸² che poi va riconfigurandosi. Non si tratta di una *intensificazione* di qualcosa di naturale ma di originariamente e sostanzialmente diverso che anche negli stati successivi non sparirà, ma resterà come un sottofondo costante: da cui il "ritorno" di quella polisemia del sacro nel suo abbracciare spinte contrastanti sui cui argini ci si sta muovendo. È qui che alberga l'*assoluta inaccessibilità* ma anche la forza che «fa sorgere l'energia dell'asceti, gli atti di una

⁸⁰IBID., p. 25.

⁸¹ IBID., p. 27.

⁸² IBID., p. 30.

vita eroica, lo zelo alla presenza del Dio vivente»⁸³ e la mistica tutta.

È qui che si innesta la *majestas*, la *tremenda majestas* che permane anche quando l'inaccessibilità "svanisce": è la *materia numinosa grezza* che nuovamente non appartiene all'irrazionale ma all'idea razionale di Dio che si completa con l'*energico*, già presente nell'*orghé* e nella forza creatrice del Divino.

Il contenuto qualitativo del numinoso (su cui il misterioso imprime la forma) è il *tremendum* denso di *majestas* su cui si innesta il *fascinans*, un'efficacia dionisiaca. Se, infatti, lo sgomento del *tremendum* fosse elemento unico non si darebbe la positività dell'evento del *numen* e non vi sarebbe altro stato possibile, per l'uomo, della propiziazione, per tentare di placarne le ire.

La ricerca del possesso del *numen*, segue invece sia la rotta di un'identificazione di ordine magico sia la via religiosa, che ha un processo di sviluppo proprio attraverso la purificazione e la maturità dell'esperienza che ne fa *cosa che beatifica*. Il *fascinans* non è solo dell'aspettativa religiosa ma è solenne, di una solennità trasbordante ovvero eccedente. Il valore beatifico è la via della grazia, scandita dal mistero, dove germinano amore, compassione, pietà e benevolenza in un movimento che dal singolo diventa comunità. La grazia, il *nirvana* buddista, l'estasi delle Upanishad e la visione beatifica cristiana sono proprie del *fascinans* e dunque della salvezza.

Otto si muove quindi tra l'*àrreton*, l'ineffabile e l'*akàlepton*, l'inafferrabile, ma nel momento esatto in cui tale eccedenza si chiarisce come numinoso nel *mysterium tremendum et fascinans* l'uomo guarda alla sua realtà e ne comprende il valore da cui è escluso automaticamente il peccato in quanto non-valore.

Il sacro da trascendente si forgia allora in valore oggettivo: *sanctum* latino; *semnos* dei greci. Qui si incunea la differenza con quanto non essendo toccato dal *numinoso* è profano; ma solo l'uomo religioso ne ha coscienza. Non si tratta di costrizione ma di rispetto *al più santo* dei valori. E vedendo con chiarezza il non valore, il peccato, l'uomo scopre allora la redenzione, la propiziazione e

⁸³ REIS J., *Il sacro come avvicinamento a Dio nelle religioni. Una dimensione nella storia delle religioni*, in REIS J. 2007, p. 634.

l'espiazione da cui la necessità del rito; ovviamente agli occhi di Otto è nel Cristianesimo l'espressione più compiuta del mistero, dell'espiazione, della rivelazione e della consacrazione.

Il sacro è dunque *numinoso* in sé e valore nel *sanctum*. Ancor prima è dispositivo o meglio disposizione originaria della *reine Vernunft*, la ragion pura. Quindi la rivelazione che si fa atto e impulso ne è conseguenza e non sorgente.

Da questa posizione, che lo distanzia dalla matrice fenomenologica sulle rotte di Kant, Otto elabora la propria teoria religiosa in un momento storico in cui, come abbiamo visto, fioriscono diverse proposte sull'origine e la fisionomia dei fatti religiosi. Alle radici del fenomeno il nostro colloca allora la rivelazione interiore del divino mediata dal sacro, rivelazione che è un istinto religioso, quasi un sentore o presentimento. Non è quindi il mondo, i suoi cicli, e l'osservazione di questi da parte dell'uomo a far sorgere il fatto religioso. Alla coscienza collettiva di Durkheim si oppone la rivelazione interiore come categoria a priori dello spirito. Gli *oggetti determinati e le cause occasionali* non sono fonte del sacro né la sua dimostrazione: «la scoperta di Dio si fa in essi e grazie ad essi»⁸⁴. La manifestazione del sacro interessa tempo, oggetti, persone ovvero, nuovamente, un insieme coerente di segni che può essere inteso attraverso la divinazione, ovvero la capacità di riconoscere il sacro nel mondo fenomenico. Dalla contemplazione all'intuizione ecco la scoperta del senso del sacro, che però non è propria di tutti gli uomini ma solo dei profeti. Otto non esita a indicare in questa – già impiegata da Schleiermacher – lo strumento ermeneutico necessario, che riveste di nuove sfaccettature guardando contemporaneamente alla mistica. L'uomo di Otto è quindi un uomo che può scorgere il divino nelle cose che lo circondano contemplandole: sarà l'intuizione, capacità innata e spirituale, a fare il resto. Essa però non è di tutta l'umanità, ma appunto propria solo dei profeti cui succede il Figlio, manifestazione vivente di Dio, sacro per eccellenza. In questo modo Otto giunge a porsi nell'orizzonte della storia facendo di Gesù la “ierofania”, ancora una volta, più alta.

⁸⁴ IBID., p. 637.

II. 3. B. OSSERVAZIONI

Da questo *excursus* emerge come la centralità dell'idea di sacro abbia reso possibile un allargamento delle prospettive di ricerca.

La linea francese, sostanzialmente, restringe il sacro al sociale mentre Söderblom, Otto ed Eliade lo collocano quale fulcro dell'esperienza originale del fenomeno religioso. Per Hubert è «una categoria nel senso aristotelico della parola. Essa è nelle rappresentazioni religiose quelle che le nozioni di tempo, di spazio, di causa sono nelle rappresentazioni individuali»⁸⁵. E ancora Hubert, con Mauss e colleghi, guardano al sacro non come a un principio ma in qualità di modello, epistemologico, indispensabile nello studio di un fenomeno così di rilievo quale quello religioso. Per quanto concerne la netta divisione del mondo in due ambiti distinti, sacro e profano, è già contestata dallo stesso Durkheim e così da Eliade: ma a ben guardare in entrambi il primo si va identificando e in qualche modo confondendo con il divino.

Risulta poco chiaro come si possa accettare di dividere il mondo, quando una persona, un oggetto, uno spazio, un tempo possono essere consacrati attraverso il ritrovamento e riconoscimento di proprietà particolari, il sacrificio, il rito o, ancora, la conoscenza (bramanesimo) e la devozione (induismo). Del resto, sono anche diverse le chiavi atte all'accesso al divino: sguardo, contatto, conoscenza, sacrificio, pratica, rito. Mantenendo invece una struttura a tre punte, dove il sacro è mediatore tra profano e divino e ammettendo che non sempre uno dei tre poli sia presente – il profano o il divino nei culti arcaici, dove tutto è sacro – in modo esplicito possiamo ammettere che la linea di confine, posto che esista, tra cose profane e sacre sia mutevole e comunque nelle mani dell'uomo. Quando l'anelito al divino manca il sacro assorbe in sé le sue proprietà diventando un assoluto, una reiterazione. Sposiamo quindi la necessità di mantenere e riconoscere al sacro la sua capacità e possibilità di mediazione considerandolo «un elemento del profano, ove il soggetto religioso riconosce la risonanza del divino, e con il quale esprime la sua relazione e quella della totalità del profano, con la realtà (o la surrealtà) del divino»⁸⁶. Tale schema all'interno del quale il sacro è un elemento profano aiuta in particolare la comprensione del cristianesimo. Ma soprattutto aiuta a ricordare che

⁸⁵ HUBERT. H., 1904, p. XLVII.

⁸⁶ BOUILLARD H., 1974, p. 49.

il termine sacro non va confuso con il divino e che ha una funzione mediatrice, fattiva, di concetto comunque costruito⁸⁷.

La semantica storica del, o meglio, dei termini relativi al sacro ha posto di fronte a differenti universi di senso che sono indice diretto del suo darsi, manifestarsi e concretarsi nel pensiero in modalità differenziali, non scevre di punti di tangenza e raccordo ma più interessanti proprio in virtù della loro eterogeneità. Il primo esito evidente di questa polisemia si è colto nelle modalità in cui il sacro è stato configurato: le ricerche che hanno tentato di comprenderne o ordinarne i caratteri sono ai nostri fini colonne portanti di riflessione. Ci pare però di maggiore interesse impiegarle quali strumenti di pensiero evocandone i tratti peculiari direttamente in relazione alla nostra analisi svelando così a quali tipologie di sacro le opere prese in esame possano ricondurre, più o meno consapevolmente. L'obiettivo di tale approccio è non solo di farne parola viva ma goderne quali fidate possibili rotte di comprensione del mondo odierno con cui ci vogliamo confrontare.

Più approfonditamente attraverso la semantica storica, il richiamo ad alcune tra le più note teorie antropologiche e sociologiche e la parola di Otto abbiamo evidenziato alcuni elementi che ci saranno indispensabili per tentare di dire con le nostre parole, oggi, del sacro e quindi del suo rapporto con l'opera d'arte contemporanea. I problemi e gli ambiti delineati attraverso diversi studi e approcci hanno portato a emergere, infatti, i poli necessari a una riflessione sul sacro.

Questa non potrà porsi che sul segmento della mediazione, ma di qualsiasi mediazione si tratti il sacro verso cui questa si orienta più o meno efficacemente - lasciando al momento da parte la questione della supposta efficacia rispetto a quale finalità - è comunque un'eccedenza. Qualcosa, da cui il problema del limite, che nell'istante esatto in cui si dà o manifesta o è raccolto o inteso, non splende interamente conservando un'opacità che riporta il suo mistero a un ulteriore limite. E proprio questo equilibrio, sempre in movimento, che chiarisce il sacro come evento possibile ma non scontato né interamente comprensibile, quindi quale *eventualità* che si svela nascondendosi è proprio, come vedremo, dell'opera d'arte. Opera che, già lo anticipiamo benché ci si riservi di approfondire questo

⁸⁷ IBID.

fondamentale nesso in apposita sede, non si muove su alcuno degli ambiti evocati ma su tutti, nessuno escluso, perché, appunto, totalmente aderente e non speculare, al sacro nel suo essere evento del limite e quindi del darsi di una presenza ultima della ragione e di quanto la oltrepassa valorizzandola ovvero nell'orizzonte del possibile che è la verità. Gli elementi citati, il mana, la ierofania, ci hanno condotto a verificare

«come ogni sistema mitico-tradizionale conosce dei rituali e delle feste la cui celebrazione è volta a interrompere l'omogeneità del tempo profano e, riattualizzando il tempo mitico originale, a permettere all'uomo di ridiventare il contemporaneo degli dei e di attingere nuovamente alla dimensione primordiale della creazione, così, nell'opera d'arte, si spezza il *continuum* del tempo lineare e l'uomo ritrova, tra passato e futuro, il proprio spazio presente»⁸⁸.

Ed è proprio a questo spazio di presenza che noi, nell'opera d'arte, guarderemo, oltre gli orizzonti di quell'operabilità prima evocata.

⁸⁸ AGAMBEN G., *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata, 2005, pp. 153-154.

III. PER UNA DEFINIZIONE DEL SACRO

Muovendoci dalla semantica storica abbiamo intrapreso un primo percorso attraverso il quale individuare alcuni caratteri del sacro. L'etimologia ci ha condotto verso una *situazione linguistica originale*, dove l'uomo per concepire, vivere e dare ordine alla complessità del sacro è ricorso a diversi termini, spesso con significati e accezioni multiple o contrastanti. In seno ad alcuni di questi termini abbiamo iniziato a sondare le antinomie contenute nel concetto unico ma non univoco di sacro, dove questo abbraccia anche per estensione il suo antagonista per eccellenza, il profano, è oltre il controllo umano e può essere declinato come qualità a tempi, riti, persone e oggetti. Ancora, abbiamo annotato il suo rapporto con il sacrificio ma soprattutto il suo potere incontrastato: un potere che può ricondurre alla bellezza e alla luce (il *quddusù* ebraico, il brillare, lo splendere) ma anche, proprio per la sua potenza misteriosa, al pericolo più grande, la frattura dell'ordine ontologico stesso. Il sacro, di certo, necessita di rispetto: questo può essere sancito da tempi, luoghi e riti propri corroborati da interdetti, ma la sua caratteristica più eclatante ma paradossale è la separazione da quanto è profano, che lo definisce per *via negationis* e in generale da quanto appartiene al mondo naturale, conosciuto: in definitiva a portata di uomo. Questo nonostante il sacro comprenda a propria volta anche il profano e svolga una funzione, essenziale, di mediazione rispetto al divino.

Alla luce delle considerazioni maturate sarà quindi in un'ottica differenziale che prenderà corpo la nostra ricerca di un modo nostro per dire, oggi, del sacro. Ci si muoverà su prospettive diacroniche e sincroniche per rintracciare continuità e discontinuità ma anche pluralismi e sviluppi paralleli a livello fenomenico. Tale assunto non potrà che essere messo in atto all'interno di uno specifico linguistico e quindi storico, culturale e sociale che in questa sede si è individuato nell'opera d'arte, eletta a cardine di un progetto ermeneutico di ordine aperto e dialettico.

La rinuncia dell'affermazione di una definizione selettiva è data dalla consapevolezza che questa è in contraddizione con una ricerca induttiva che deve tentare di stabilire delle categorie e non presupporle dandole per assodate. Si cercheranno quindi delle «definizioni "sostantive", "ostensive", "reali", che

mirino a una adeguazione dei fatti e che non siano a loro volta selettive e riduttive»⁸⁹ e quindi se non inutili certamente di impaccio a fronte di una complessità qui già in parte affrescata. Abbandonare questa illusione consolante significa «escludere il riduzionismo ab extra (quello del funzionalismo antropologico) e il riduzionismo ab intra (quello delle definizioni minimali)»⁹⁰ per cercare sì una definizione, ma *descrittiva, problematica* e quindi *aperta*. Garante di tale apertura, di una definizione che sia – ancora una volta ricorriamo a un termine che ha in sé il germe del darsi, del movimento e ci avvicina già all’arte – autentico *medium* di comprensione e quindi di studio e ricerca, può essere solo il metodo dialettico prima evocato: «una dialettica non tra opzione ideologica e ricerca, ma una dialettica interna alla ricerca stessa, cioè una dialettica tra ciò che è già conosciuto e qualificato dal punto di vista di una fenomenologia storica e ciò che deve ancora essere conosciuto e qualificato»⁹¹.

Sarà l’analogia a essere guida in questo percorso: analogia atta a riconoscere il permanente e, altrettanto fondante, il differente, poiché entrambi sono manifestazioni del sacro. Continuità e discontinuità, analogia e non, potranno allora essere strumenti metodologici per concorrere all’elaborazione di una, apertissima, *differentia specifica* propria del sacro e quindi di quell’opera d’arte in cui lo andiamo ricercando.

Il sacro sarà quindi inteso, così come l’arte, un universale concreto: caratterizzato e percorso da movimenti stabili riconoscibili in elementi comuni nello spazio e nel tempo e poiché proprio della storia, aperto a espressioni atte a una continua verifica. Pensare il sacro e l’opera d’arte senza alcun preconetto vorrà dire preferire l’orizzonte al passo.

Guardando al sacro, la ricerca di una sua possibile origine si rivela subito impervia quanto irrinunciabile. Benché al cospetto di un panorama sterminato, passato e presente, di manifestazioni particolari, non ci si può esimere dal domandarsi se il

⁸⁹ BIANCHI U., *Osservazioni riguardanti l’uso delle parole «Religione» e «Sacro»*, in AA.VV., *Il sacro. Studi e ricerche*, Archivio di Filosofia, Cedam, Padova, 1974, p. 92.

⁹⁰ IBID., p. 93. In questa sede la proposta metodologica di Bianchi, da lui applicata alla religione e al religioso, è da noi mutuata e applicata al sacro.

⁹¹ IBID.

sacro sia in definitiva, una struttura permanente e transculturale dell'uomo, che in quanto tale è soggetta a slittamenti e metamorfosi senza smarrire la propria identità, o se piuttosto sia proprio di una costruzione sociale e quindi altrettanto permeabile al cambiamento, a eclissi e reflussi e costanti rinascite⁹² o, ancora, sulla scorta di Otto, pensarlo direttamente come una categoria, un a priori.

Accettare l'universalità del sacro vorrebbe dire presupporre l'idea di un'omogeneità o quanto meno di un'uniformità e coerenza di cui la storia nega il conforto. Ma la stessa storia, nelle sue peculiarità sociali e culturali, continua a indurre la ricerca se non di una definizione almeno di un punto di raccordo che permetta di unirne le diverse manifestazioni. Tale raccordo è stato individuato in dinamiche differenti, soprattutto nel corso del Novecento, da diverse discipline che oggi si trovano ad affrontare il seno a quello che era un assodato processo di secolarizzazione – percorso da una tendenza, interpretata come irreversibile, alla desacralizzazione, alla progressione dell'ateismo e al declino o alla privatizzazione delle pratiche religiose – una rinascita, anche violenta, di una religiosità scandita ora da imponenti fenomeni di massa adesso dall'emergere incontrollato di nuovi culti o pratiche legate al cosmo quanto alla magia e alla superstizione.

Pensare al sacro, cercando per quanto possibile di guardarlo a prescindere dalla sua oggettivizzazione in un culto particolare è un obiettivo che via via, necessariamente, si abbandonerà perché il sacro, dandosi nella storia, non può essere scisso dalla storia della civiltà e, nello specifico di questa ricerca, volta a rintracciarne le file nella ricerca artistica contemporanea, in quella Occidentale.

Nella prospettiva delineata, aperta e problematica, diciamo anzi tutto che il sacro è per noi un evento: un movimento di ordine individuale e collettivo. È un effetto ancor prima di essere una causa che si distingue, in modo parziale ma efficace, anzi tutto per differenza dallo stato di fatto, da quel tempo dell'ordine e della conservazione che Caillois definisce *profano*. È questa la premessa alla sua incursione sulla «sintassi» del sacro, che si apre affermando che «del sacro in generale, la sola cosa che si possa affermare con sicurezza è compresa nella definizione stessa del termine: ciò che si contrappone al profano. Non appena ci si sforza di precisare la natura e i modi di questa contrapposizione, si cozza contro

⁹² WUNENBURGER J.-J., 2010.

gravi ostacoli. Per elementare che sia, nessuna formula è applicabile alla complessità labirintica dei fatti»⁹³. Così è: la vastità che subito si dischiude nell'avvicinarsi al sacro esige una circoscrizione del campo di indagine, ma tenendo sempre ferma la consapevolezza della sua inadeguatezza prospettica.

In tale ottica ragionare sul sacro significa allora cercare di porsi al tempo stesso al suo interno, cogliendone sì la distanza fondante ma per nulla antagonistica dal profano, sulla scorta delle esperienze non solo di Caillois ma ricordando, sempre, come Benveniste sottolinei «l'impossibilità di accedere ad una "preistoria comune del sacro" [...] o di fissare con esattezza una definizione»⁹⁴. Con questa certezza si riconosce, analogamente, l'impossibilità di pensare il sacro se non nei termini delle potenzialità stesse del linguaggio – dove questo si dà molteplicemente e, non in ultima istanza, anche come immagine – benché il suo riconoscimento sia proprio caratterizzato dalla difficoltà, quando non incapacità, di definizione e quindi conduca a poggiare, più funzionalmente, sulla *via negationis*. È quindi per differenza e sottrazione, per progressivi sguardi, avvicinamenti, distacchi e tentativi di sistematizzazione che il sacro può essere colto nel suo continuo specchiarsi e rifrangersi tra parola, pratica e oggetto, dove queste tre costanti a volte per essere tali mostrano più o meno felicemente differenti fisionomie in virtù del proprio tempo. Il paradosso, o meglio, l'incontrollabile, è che nel momento in cui il sacro si dà nella storia, o viene in qualche modo riconosciuto, lo fa eludendo nella propria, naturale ciclicità culturale, articolata nella reiterazione di un tempo particolare, quello del rito, di uno spazio, di un oggetto, per mezzo di un celebrante o di una vittima sacrificale che per via di questo contatto, più o meno "concreto" non saranno comunque più gli stessi. Non apparterranno più all'ordine proprio dell'uomo ma a quello dell'alterità divina. In questo processo, che prima abbiamo valutato, il ruolo della pratica culturale e dell'oggetto è pregnante e propriamente storico-culturale.

Del sacro, quindi, si dirà storicamente e fenomenologicamente verificando il suo darsi o ritrarsi, il suo saper generare risonanza e quindi partecipazione e, al tempo stesso, dilemma o timore.

⁹³ CAILLOIS R., 2001, p. 9.

⁹⁴ BREZZI F., 1992, p. 7.

Tentare di comprendere il sacro è comunque missione irrinunciabile quanto la ricerca di definizione dell'*assoluto*. «Salvo che l'assoluto è un concetto filosofico, di cui gli umili non sanno nulla, mentre il sacro è un'esperienza religiosa che deve essere compresa anche dagli umili, altrimenti non assolverebbe alla propria funzione»⁹⁵. Lungi dall'identificare sacro e religione, legati indissolubilmente ma non per questo sinonimi o equivalenti, e volendo intraprendere il sentiero che conduce al sacro nell'arte contemporanea – poiché l'immagine, benché essa stessa oggetto di disamine e contese, è stata ed è tuttora una necessità ed è uno dei viatici privilegiati di accesso al sacro – e restando nel seminato della *funzionalità* si potrebbe dedurre, parafrasando Van Ogdgen, che un movimento spirituale incapace di trovare un'espressione nelle arti non possa trovare coscienza di sé, raggiungere una posizione dominante o comunque sopravvivere⁹⁶. Se tale affermazione può essere facilmente contraddetta dall'ebraismo e dall'islamismo – per quanto entrambi mostrino eccezioni al divieto alla rappresentazione sublimando anche l'immagine, ora nel linguaggio figurato adesso nel calligramma – ma conduce a porre senza dubbio in rilievo l'importanza dell'immagine nella conoscenza, nella riflessione e nella critica dell'uomo su se stesso e il proprio mondo, che si costruisce attraverso un ordine che affonda le radici proprio nel sacro e quindi anche attraverso la pratica religiosa.

Nelle società primitive, arcaiche, ogni azione, comportamento, pratica e oggetto appartiene, infatti, naturalmente al sacro. L'esistenza stessa del quotidiano, del tempo profano e dell'ordine ha il proprio cardine nella possibilità di rinnovamento data dal sacro e quindi per estensione dalle pratiche rituali codificate dalla collettività, quali i riti di passaggio e le feste più o meno divinatorie e propiziatorie. Ogni tassello dell'esistere, compresi ad esempio un luogo o un manufatto, è per essenza sacro e parte del tutto. «Sulla base degli studi antropologici ed etnografici si constata la fondamentale indistinzione, per le società arcaiche, fra spirituale e materiale, fra corporeo e psichico, fra soggetto e oggetto, fra teoria e prassi; la "cosa" non ha uno spessore tale per cui è possibile distinguere ad esempio fra

⁹⁵ ECO U., *Rappresentazioni iconiche del sacro*, in DUSIN., MARRONE G., 2008, p. III.

⁹⁶ «A spiritual movement that does not find expression in the arts cannot attain self-consciousness or dominance or survival» Cfr. VAN OGDEN V., *Art and Religion*, Yale University Press, New Haven, CT, 1921, p. 9.

segno e ente, fra essere e apparire, fra pensiero e azione». In questo ambito di sostanziale omogeneità e indifferenziazione non si dà dualismo, possibilità di segno. Persona, luogo, oggetto, pratica non indicano il sacro ma *sono* sacro. È nel momento in cui la differenza si fa strada attraverso l'estraneità rispetto alla materia, che il tempo sacro subisce una compressione, incanalandosi forzatamente e in via esclusiva nel rito e quindi anche nell'oggetto. Più l'uomo si allontana dalla "placenta" in cui anche il profano è funzionale al sacro più l'oggetto, in particolare l'immagine-opera d'arte, diventa il suo possibile segno. Il suo possibile residuo o distillato e, di conseguenza, con qualità dichiarate opposte, mediazione o dannazione.

Il rispetto di ricorrenze, pratiche, culti e interdetti è in sostanza il progressivo affermarsi di un ordine attraverso la conquista più o meno parziale dell'amministrazione di quanto è fuggevole per (carenza di) definizione, ovvero il sacro, prima che questo sia depresso a favore del potere *tout court* nel passaggio dal principio di rispetto a quello di individuazione⁹⁷. E questo, nel paradosso di un movimento che si è detto essere prima effetto che causa, è un altro indizio primario del sacro. Un evento, una reazione, spesso un sentimento o una visione di altro rispetto al noto – e che sia *tremendum* resta comunque *fascinans* – produce quella distinzione tra ciò che è comune, tangibile, comprensibile o meno. Tra quanto è nominabile, conoscibile, usufruibile e quanto, invece, non appartiene ad alcuna categoria ma comunque, senza dubbio, è. Dove proprio il corpo di questa alterità che ammalia e spaventa, che richiama a sé ma incute timore e rispetto, si offre alla conoscenza per distanza e differenza, per vie *sottili*, incomunicabili ma inconfondibili. Ebbene questo corpo dell'alterità non si dà univocamente ma trova albergo, si infonde e rifrange, in luoghi, momenti, pratiche, persone e oggetti. Dove l'oggetto quando è immagine, se opera d'arte, ne è coagulo, accenno o vento. Questo riconoscimento può essere incanalato, fondandola, nell'esperienza umana, singola e collettiva, e la comunità, il noto, scoprirsi senso primo e ultimo di tale indicibilità.

Il sacro è quindi anche esperienza inattesa o perseguita, ma comunque irrinunciabile, che definisce – senza nulla sottrarre all'ordinario che anzi abbraccia

⁹⁷ CAILLOIS R., 2001, p. 80 e segg.

e di cui costituisce premessa ed esito – la vita dell'uomo. È allora evento capace di permutare una pratica, un luogo, una persona o una classe di oggetti e quindi, in sintesi, un fatto sensibile in altro che trascende la comune esperienza donandole, però, un senso vivo e immediato. E così si chiarisce essere indice stesso di presenza, essere «il significato che l'uomo dà a se stesso e al mondo, nel quale si pone con la sua attività ermeneutica ed esistenziale»⁹⁸. Significato che è perpetuamente, sebbene in modo più o meno consapevole, guardato, evocato, indagato o disilluso e evitato, e che per certi versi presenta forti consonanze con le feste delle società più antiche studiate da Caillois. Eventi che sovvertendo per statuto ogni gerarchia, divieto e tabù purificano la comunità assicurandole prosperità e continuità e quindi la sua stessa vita. Feste e riti che permettono l'esistenza del tempo che è già della ragione, della semina e del raccolto, della prescrizione funzionale alla gestione dell'ordine sociale: così il sacro, che sia inedita epifania o ricercata continuità con la trascendenza, assicura all'uomo la possibilità di intravedere, o almeno tentare di intravedere, altro da sé e dal mondo a lui disponibile aprendo i battenti al possibile, all'inarrivabile e all'impraticabile. Se questo sia possibile o meno, lecito e iscritto nella natura dell'uomo e nel corso del mondo oppure frutto di inganno, presunzione e quindi errato è proprio la storia del sacro a svelarlo. Storia che si intreccia immediatamente a quella dell'immagine e che per questo si presenta gravida di possibilità quanto ricca di tranelli.

Se il sacro è quanto definisce e ordina detonando al tempo stesso potenzialità nel suo essere scarsamente afferrabile e sintesi di spinte contrapposte – semanticamente e ritualmente – quali ad esempio il senso di separazione rispetto a quanto è comune e gestibile e, in parallelo, di ciò che apre a nuove possibilità, pare equivoco tentare una sistematizzazione basata solo su dicotomie, a partire dalla pur utilissima e molto indagata tra sacro e profano, dove quest'ultimo, è bene ricordarlo, è stato anche letto come una sorta di ex-sacro. Pare invece più utile ricorrere a una visione differenziale entro la quale collocare diverse suggestioni per procedere per graduali accostamenti alla materia. Sono, infatti, come già premesso, molti gli indirizzi e i conflitti metodologici che una ricerca sul sacro

⁹⁸ NESTI A., 1992, p.19.

solleva. Conflitti che pur concentrati su una determinata impresa non si dissolvono ma paiono acuirsi.

Sulla scorta di queste considerazioni e tentativi e di quanto maturato nella ricognizione sulla polisemia del sacro cerchiamo, dunque, di avvicinarci ancora di più a quel termine sacro per verificare le ragioni per cui, in questa sede, si rifletterà sull'*opera d'arte sacra*.

III. 1. L'EVENTUALITÀ DEL SACRO

Se all'*eventualità* concediamo il suo pieno significato essa si chiarisce come orizzonte del darsi in movimento, dell'accadere. Al tempo stesso è territorio di una incognita non taciuta. L'evento, nell'*eventualità*, può esserci e pure non essere colto – pensiamo all'uomo naturale di Otto – o, ancora, darsi in relazione a un adempimento e/o in seno a uno spaziotempo specifico, quale quello, fino a qui evocato, del rituale.

Già fermanoci a questo stadio incontriamo quella che pare una insormontabile difficoltà: come possiamo accettare la natura eventuale, di accadimento, del sacro se presumiamo di poterla trovare, a nostra disposizione e quindi abbastanza agilmente, nell'adempimento di una pratica o in quel processo destoricante che abbiamo detto essere il rituale? Potremmo aggirare l'ostacolo affermando che la visione, già non partecipazione, al rituale non implichi necessariamente il vissuto singolare del darsi del sacro come evento⁹⁹. Ma potremmo altresì sostenere che una volta "imbrigliato" o codificato in una placenta simbolica di cui il rito è il processo culminante e operativo il sacro sia disponibile, docilmente disponibile. Entrambe le posizioni contravvengono però alla natura stessa dell'evento e ancor più fortemente a quella dell'*eventualità*, che trattiene con maggiore pregnanza semantica l'alba quanto il tramonto di ogni possibile accadere. Entrambe le posizioni, inoltre, non si coniugano con il paradosso del sacro, ove convergono spinte contrapposte che nel darsi *eventuale* invece può essere ricondotto nella sua

⁹⁹ In merito ci pare utile richiamare, nuovamente, Otto: «non v'è dubbio che i mezzi migliori di espressione e comunicazione sono le attuali situazioni «sacre» o la loro evocazione descrittiva» afferma, inserendoli quindi nei mezzi diretti di espressione del numinoso puntualizzando però immediatamente che né la teoria, né la dottrina o la predica seppur trasmesse con la *viva vox* assurgono a questo scopo «senza l'affinità congeniale di chi ascolta, senza il *conformem esse verbo* di cui parla Lutero». Cfr. OTTO R., 2009, pp. 80-81.

prossimità non prevedibile.

Eppure le costanti del fenomeno religioso di cui il rito è un elemento chiave, ci inducono a pensarlo sì sull'ordine dell'evento ma anche sulla possibilità di attivarlo, e quindi di impiegarlo quale risorsa per significare il tempo ordinario e quotidiano. In questa ottica ogni rito – riportiamo alla mente la liceità di ogni fenomeno religioso per Durkheim e, contestualmente, l'*umanesimo* di Feuerbach – assurge a questa finalità e quindi anche shopping e lusso in sintesi il *consumo* può autenticamente fare non già comunità quanto, saremmo tentati di dire, clan o élite¹⁰⁰.

Ma per sostenere il muoverci sull'ordine dell'*eventualità* dobbiamo al momento sfrondare il sacro dei suoi riti, siano questi religiosi, culturali o compulsivi. Dobbiamo scordare di avergli assegnato più o meno inconsciamente l'onere e l'onore di fare ordine nel nostro tempo immanente, di gestirlo e significarlo, pena la confusione tra rito e sacro e, alla radice, tra sacro e divino. Del resto, lo abbiamo già ribadito, il problema insolubile di un'analisi che poggia esclusivamente sul sacro, per quanto funzionale, defraudandolo dalla sua funzione mediatrice lo priva non già di senso – quello, anzi, ne emerge forse potenziato quando non direttamente glorificato – ma in una sorta di vicolo cieco. Il sacro diventa ragione, ma pallida, della placenta simbolica sublimata nel rito, di qualsiasi natura esso sia e termine di un *modus vivendi* caratterizzante gli usi e i costumi di una data cultura storica. Il sacro così inteso perde la propria specificità; l'essere sì mediazione, ma con un interlocutore non disponibile che è altro dalla ragione, ma non il sacro in sé. Fermo restando che a questa sua qualità mediatrice restituiremo a breve il suo senso compiuto, al momento dobbiamo escluderla ancora per qualche passaggio.

Il sacro, si diceva, è *eventualità*: evento e quindi movimento non certo, ma possibile. Evento di mediazione con un'alterità che è non accessibile, plausibile ma non scontata. Il sacro si dà come *eventualità*: apparizione, manifestazione, schermo opaco perché umido della stessa possibilità di interpretazione.

Il sacro è dunque *eventualità* del limite. Respira di una rotta di cui, forse, intuiamo la partenza, ma non certo arrivo o tragitto, come sappiamo del livello microscopico secondo *il principio di indeterminazione* di Heisenberg. Là, nel sacro, qui,

¹⁰⁰ CODELUPPI V., *Il consumo come religione*, in DUSTI N., MARRONE G., 2008, pp. 99-107.

nell'infinitamente piccolo, la possibilità di previsione, di controllo, in sintesi il nesso causa-effetto cui abbiamo affidato la nostra conoscenza, pare non funzionare.

Le categorie lineari non appartengono a un tempo, quello del sacro, che è tempo dell'evento, rintracciabile sì, lo abbiamo verificato, nell'esperienza del singolo, nell'autenticità del simbolo, nella ritualità ma non per questo prevedibile o riducibile. Il rito, in particolare, è destorificazione, riparo dalla linearità ma la sua forza insiste sulla ripetizione, sulla circolarità, questa sì prevedibile allorché scandisce il tempo "profano", lineare. Se dunque vi è un primo strumento attraverso cui distanziare il sacro dal rito, questo strumento lo troviamo proprio smettendo di pensarlo, ed è nel tempo. Qui, nel sacro, il presente dell'evento non prevedibile; là, nel rito, il presente reiterato: lo spettro-benedizione del tempo mitico circolare.

Torniamo al sacro, *eventualità in limine*: il concetto di portata, riferito a questo limine, impallidisce. L'evento conduce nel non-ordine, nel non-dicibile, nel non-immaginabile, dell'irriducibile e non potrebbe essere altrimenti: è quanto è concesso rispetto a un interlocutore con cui il rapporto, per quanto desiderato, non può, abbiamo detto, che essere paradossale.

Lo sguardo, per alzarsi, ha a disposizione solo claudicanti analogie che lo conducono a interrogare altre situazioni liminali, vedi il terrore, la follia, il sublime. Ma nessuna di queste, benché si collochi parimenti nell'ordine della frattura, può essere ricondotta nel gregge del noto; la differenza specifica del sacro è incontenibile e non sono risolutivi i tentativi di circoscriverla architettando analogie. Il sublime, ad esempio, *concetto che non può essere analizzato*, si avvicina al sacro *per una delineaazione analogica* dice Otto: entrambi, in effetti, si impongono allo Spirito generando al contempo attrazione e repulsione e «ciascuna delle due tende naturalmente a oltrepassare l'altra»¹⁰¹ ma questo non può arrestare, comunque, la ricerca della specificità del primo, che in quanto tale non può essere raggiunta esclusivamente attraverso il secondo o altre analogie.

Resta, allora, la *via negationis*, che abbandona i lidi del *come-se* a favore del *non-come-se* trovando così la forza di aprire varchi e spiragli inediti ma nel tracciare

¹⁰¹ OTTO R., 2009, p. 63.

differenze, a partire da quella salutare e funzionale con il profano, anche questa incontra i propri limiti. Perché è la questione stessa del limite a essere posta in essere con il sacro e non può essere, quindi, svincolata né tanto meno circumnavigata. *Con* perché attraverso il sacro entriamo in contatto con il limite del dicibile non perché questa indeterminazione sia esclusiva del sacro. Questo è *eventualità* del darsi di un trascendere irriducibile che non possiamo determinare che è in definitiva principio primo e ultimo, Verità.

La frattura in cui abita e che è generata dal sacro è nel sensibile, ma con gli strumenti del sensibile non si lascia neppure intravedere nella sua profondità. Questa è non-spazio, pura eccedenza: inafferrabile alla ragione e all'immaginazione rompe il sensibile, che dovrebbe essere il reale ma a quel punto pare non esserlo più, vede sgretolarsi le sue fondamenta e necessita di ricostruzione. Questa frattura nell'ordine del sensibile, che non si lascia dire o guardare induce a domandarsi: «di che natura è questo che appare senza lasciarsi contenere dall'apparire stesso?»¹⁰². Di natura irriducibile, non conoscibile, non dicibile, non rappresentabile benché sia motore stesso della conoscenza, di quella dicibilità autentica che è la poesia e di quella rappresentazione – intesa quale frattura tra velamento e disvelamento – che è l'opera d'arte. Perché dove codificazione lineare (rito), similitudine (il *come se* dell'analogia) e distanza (il *non come se* della teologia negativa) non possono approdare, quel territorio dai confini ignoti e liminali, non è quello dei tentativi ma della certezza. Dell'autenticità che è propria dell'evento del sacro e di quell'evento unico che è l'opera che può dirla autenticamente.

Il sacro si dà eventualmente come evento, accadimento, *ci sopraggiunge* per dirla con Heidegger. Per questo è sfida dell'Estetica poiché si colloca tra i «problemi che riguardano il bordo, il limite o la soglia, quel terreno nel quale vacilla la portata esplicativa delle sue categorie fondamentali (il bello, la forma, il piacere, il gusto)»¹⁰³. Proprio allora il bello, la forma, il piacere, il gusto devono e possono ancora una volta essere ripensati rispetto a una *eventualità* ancora oggi inattesa che è il sacro. Evento che non ha, allora, smarrito la propria carica eversiva, perché questa, benché sia stata rincorsa da categorie e strumenti lineari, continua a darsi,

¹⁰² CARMAGNOLA F., 2010, p. 157.

¹⁰³ IBID., 2010, p. 146.

ad accadere, nel proprio tempo specifico e sempre diverso, sul ciglio del limite.

Il problema del limite e di quel limite per eccellenza che è il sacro inizia quindi proprio dall'accettazione della sua irriducibilità che conduce, comunque, a procedere. «Occorre “far risultare” l'*Erlebnis* del *tutt'altro* [il *Ganz andere* di Otto, *n.d.r.*] mediante un discorso tutto nostro, cioè umano, razionale, mondano, storico [...]»¹⁰⁴ oppure, diciamo noi, lasciarlo accadere autenticamente nell'unico ambito che le sia proprio: la *poesis*, nel «suo essere un modo della verità, intesa come dis-velamento, ἀ-λήθει' »¹⁰⁵.

Dove il *Ganz andere* è territorio, inesplorato, del mistero: frattura, traccia di una crisi della possibilità dell'esserci in quanto agenti progettanti di *discorsi tutti nostri*, pena l'*alienazione* e quindi l'oblio. Ma il luogo della crisi, questo limite irriducibile, è dinamico, non prevedibile e mutevole per questo qui detto *eventuale*, benché questa sua eventualità sia rintracciabile in tempi e latitudini distanti nel segmento dell'esperienza del singolo, nella strutturazione simbolica e nel suo *indotto* sociale e culturale. Tutti e tre gli ambiti, benché non quantificabili e non prevedibili, hanno comune radice nella ricerca di autenticità. Ciascuno è percorso e vivificato da quel sacro che abbiamo detto non prevedibile nelle sue rotte, non dominabile perché polo dialettico con una non dicibilità. Allora quel richiamo all'*Erlebnis*, nella sua piena estensione di significato che è polisemica, irrequieta come il sacro stesso, coniugato alla natura dell'*eventualità* si lascia concepire. «L'*Erlebnis* è un essere qualitativo, ossia una realtà (*Realität*) che non può venir definito come consapevolezza, ma si estende anche a ciò che non è distintamente posseduto nella coscienza»¹⁰⁶ afferma Dilthey; è allora una unità fondamento della conoscenza che trattiene in sé un nesso indissolubile con la vita, con le potenzialità del significato proprie non di un oggetto o di un tempo particolare ma della totalità.

Se allora accettiamo di considerare il sacro come unità, non totalmente assoggettabile alla nostra conoscenza lineare ma variamente rintracciabile, ne sposiamo la sua natura di *eventualità* e possiamo pensare quel *sopraggiungerci* in

¹⁰⁴ DE MARTINO E., 1995, p. 132.

¹⁰⁵ AGAMBEN G., 2005, p. 104.

¹⁰⁶ GADAMER H.G., 1983, p. 95.

tutta la sua ampiezza. Sopraggiungerci che è parimenti vero nell'esperienza del singolo, nel simbolo e quindi nel rito ma in forme e tempi diversi. Sopraggiungerci che invece gode della stessa temporalità del sacro, non lineare, non circolare, nell'opera d'arte intesa a sua volta quale evento, alba di un disvelamento, mai completo, della verità.

Il sacro inteso come *eventualità* irriducibile – perché tale è il termine *ad quem* della sua dialettica – è frattura potenzialmente insopportabile alla ragione di cui rifugge le logiche conoscitive illuminandone l'adeguatezza. È esperienza radicale di un limite che forza parola e immagine perché il sacro «si presenta proprio quando e solo quando la capacità simbolizzatrice (il dominio del significante) si lacera, e la trama del simbolico mostra finalmente un buco strutturale che la finzione simbolica ci occultava. Insomma il sacro – una variante del reale – è possibile come rottura del simbolico *dato il simbolico stesso*»¹⁰⁷.

Non possiamo quindi considerare il sacro una categoria alla stregua delle altre note perché evento di una ricercata unità, *eventualità* di senso. Respirando costantemente il tempo della frattura, della liminalità, la sua irriducibilità che è non linearità e non prevedibilità è data dal suo essere polo dialettico, di mediazione con quanto non è dicibile e non conoscibile. Ma tale irriducibilità essendo *eventualità ci sopraggiunge* come accadere autentico nell'opera d'arte, punto non di sutura ma nuovamente di rottura nell'ordine della nostra stessa presenza di cui rivela limiti ma anche possibilità. Ecco allora perché l'opera d'arte è *sacra* e non santa; non le è proprio essere inserita in un contesto di separazione, di interdetto, essere venerata. Le è proprio essere sacra perché essa stessa evento della medesima verità. Il suo essere costituzionalmente evento, processo, non prevedibile e non lineare, allora parimenti ci sopraggiunge. Il sacro e l'opera d'arte allora ci giocano, svelandoci della nostra presenza ma ancor più della nostra assenza.

¹⁰⁷ CARMAGNOLA F., 2010.

IV. SULL'ADERENZA DELL'OPERA D'ARTE CONTEMPORANEA AL SACRO

Sulla cima di Monte Marcello, in una piccola e curata radura leggermente in pendenza, sorge un muretto di ferro arrugginito¹⁰⁸. Il suo profilo riprende l'orizzonte delle vicine Alpi Apuane e, allo stesso tempo, cela parzialmente allo sguardo il fondovalle antropizzato. Benché di ferro l'oggetto si pone immediatamente non quale intrusione ma in compenetrazione allo spazio naturale: è una sorta di siepe leopardiana che sottrae il costruito allo sguardo conducendo a focalizzarsi sulla lontananza, sull'infinito di un orizzonte che essendo in parte celato invita a interrogarne i confini e, ancor più, quanto li elude. Questa siepe, figlia della contemporaneità per materia e trattamento, è oggetto che volontariamente si lascia dimenticare: si sottrae allo sguardo abdicando la possibilità di essere un belvedere ma, al contempo, non induce neppure per un istante a pensarlo in termini di utilizzo, chiedendo di riparare dall'altezza su cui si erge. Ma quel suo andare curvandosi, trovando ritmo in scale di interstizi e fessure, invita a concentrarsi sullo spazio che così nascosto e al contempo suggerito va rivelando. È proprio lo spazio, quello della natura circostante epurata dall'antropizzazione, e dunque una possibile illimitatezza invocata a maggior voce proprio dal suo opposto, il costruito, dalle architetture della ragione e della necessità, a essere il fulcro concreto dell'opera. Non potremmo definirla materia perché non detta né affermata per negazione; eppure sono proprio gli interstizi e quanto offre, celandolo simultaneamente, la sua materia. Questa è intervallo, respiro ed anelito, che dice autenticamente di quella frattura nell'ordine del sensibile che abbiamo prima evidenziato essere propria della morfologia del sacro quanto dell'opera d'arte. Una apparente mancanza – il vuoto delle fessure; l'anonimato della materia – dischiude un orizzonte che non è la visibilità di un belvedere ma la necessità di un interrogare, senza avere risposta, questa visibilità non per se stessa ma in quanto trattiene. La siepe è allora un movimento; un evento agente che si dispiega in un corpo altrimenti non-possibile, proprio di quella frattura del sensibile.

Non è casuale che proprio sul vuoto, su una *assenza non latente* si delinei l'opera

¹⁰⁸ L'opera *Il sogno* di Kengiro Azuma (Yamagata, 1926) è stata ideata e realizzata per La Marrana, Parco di Arte Ambientale, Monte Marcello (Ameglia) nel 1998; cfr. BOSSAGLIA R., MAGGIANI M., a cura di, *Kengiro Azuma. Il sogno*, Libri Scheiwiller, Milano, 2002.

d'arte nella sua eventualità che è il sacro. Pensiamo ancora una volta a Rudolf Otto, che riconosce in particolare alla pittura cinese la capacità di esprimere, sebbene indirettamente, il numinoso. «Specialmente in quelle collegate con l'atteggiamento della contemplazione, si coglie quasi l'impressione che il vuoto stesso sia l'unico oggetto del dipinto»¹⁰⁹ egli scrive. Il vuoto, come le tenebre e il silenzio e l'assopirsi in un pianissimo di una sinfonia, è per lui ventre di risonanza delle vibrazioni del numinoso. Altro versante possibile è il sublime, anzi tutto evocato dall'architettura, in cui si vi è un sentore di magico che riconduce, sebbene così velato, al numinoso.

La siepe leopardiana di Azuma, le tenebre, il silenzio e il sublime di Otto si pongono chiaramente sulla medesima direttrice, su quel sacro qui rintracciato nella sua eventualità liminale che irrompe nel sensibile. *L'assenza non latente*, non afferrabile ma evidente, è un precipitato diretto del sacro; o meglio è il luogo e il momento dello svelamento dell'opera nel suo essere nel tempo. *La* eventuale e fattivo di una possibilità – *possibile* ovviamente non percentualmente inteso – che ha il suo fondamento nella genesi quanto nella differenza.

In ogni opera d'arte vi è, infatti, «il rinnovarsi di un conflitto, di una crisi, di un ossimoro che ogni presenza attesta, e che la rappresentazione, pur mediando e ponendosi come necessaria mediazione, non colma [...]»¹¹⁰ ovvero una possibilità che prende corpo in modo compiuto ma non definitivo. Così lo spazio operativo generato dalla siepe di Azuma è la risultante di una rifrazione in seno, dato, concesso e agito il sensibile stesso; tale spazio ci avvicina al vuoto dei dipinti orientali evocati da Otto, alla fedeltà ai canoni spirituali e operativi delle icone orientali e ai grandi poemi visivi astratti e monocromi novecenteschi. Ma anche a diverse pratiche, siano queste plastiche o installative, che agiscono lo spazio, come vedremo, nell'essere contrappunto tra dato e non dato. Si tratta, in ogni caso, di luoghi sordi a qualsiasi riduzione. Territori ove l'opera si ritrae necessariamente chiarendosi quale evento liminale. Nella siepe di Azuma tale processo è condotto, a nostro avviso, ai suoi estremi, in una compenetrazione tra lo spazio costruito e quello suggerito, quello dell'orizzonte naturale da cui si detona quello interrogativo del limite. L'intervento *sito-specific* di Azuma si pone quale evento e

¹⁰⁹ OTTO R., 2009, p. 88.

¹¹⁰ FRANZINI E., *I simboli e l'invisibile*, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 110.

quindi processo generativo compiuto ma non concluso, perché fondato sul possibile, sulla coagulazione di una differenza; precipitato che può e deve tornare in circolo in altro stato.

La differenza su cui l'opera d'arte è retta è una differenza eccedente, movimento e fremito; aliena alla stasi non si lascia cogliere ma ci giunge, *ci sopraggiunge*. L'unità dell'opera, la sua compiutezza, è trama simbolica allorché unità, ma unità di un multiforme generare che si compie, ancora una volta, nella forma dell'eventualità, dove questa è sempre anche un ritrarsi. L'evento, allora, si staglia nel presente ma è rivolto a una prossimità non conoscibile e non dicibile di cui afferma l'esserci e la permanenza.

In questo *stagliarsi* nella sua eventualità l'opera è ancorata fattivamente alla sua e alla nostra sensibilità; il suo porsi quale evento originario, aurorale, induce a vederne il termine di una possibile dialettica, di una mediazione paradossale, che poggia comunque sempre primariamente sulla sua presenza.

Questa è stata da sempre interrogata ma tale interrogazione, spesso condotta nell'ambito dei suoi stessi mezzi e prospettive, non può darsi in un'ottica esclusivamente teleologica e tanto meno ridursi al tentativo di una definizione di una sorta di statuto.

La presenza dell'opera nel suo darsi al mondo e quindi nella storia lineare, umana e culturale induce, certo, a interrogarla nella sua mondanità. Dove questa è la sua genesi, che ha quali attori principali l'artista che la realizza e la materia in cui prende forma; la cultura e la placenta simbolica in cui si incarna, da cui si distanzia o che riconfigura; soprattutto il suo "destino" fruitivo, sul quale si è da sempre focalizzata la massima attenzione. Elementi, tutti, fondanti, che non si mancherà di approfondire; ma elementi, tutti, parimenti, che paiono gravitarle intorno come i pianeti al sole. Per comprendere il sistema solare dobbiamo conoscere o tentare di definire l'esatta posizione e movimento di ciascun pianeta ma non potremo esaurire il nostro pensare senza aver guardato direttamente al fulcro del sistema stesso che lo chiarisce in quanto tale: solare e non altro.

Pensare dunque l'opera d'arte nella sua presenza e nelle sue ragioni ed effetti mondani – epurando il termine da qualsiasi accezione negativa – di cui la fruizione è certamente il processo più genuino giacché ambito in cui si dispiega la natura

stessa dell'opera, ovvero il suo essere evento della presenza e quindi conoscitivo, è obiettivo irrinunciabile; altrettanto lo sarà però tentare con altrettanta determinazione di oltrepassare l'irradiazione dell'opera a favore di uno sguardo sulla sua stessa presenza. Benché noi stessi presenza agente, non riflettente ma progettante e quindi *invadente* – non dimentichiamo, richiamando il già citato *principio di indeterminazione*, come il procedere alla misurazione di posizione e velocità di una particella costituisca già una quantità energetica, che quindi influisce sulla stessa particella che ci si propone di monitorare – tenteremo comunque un nostro dire dell'opera d'arte sacra in sé. Un dire paradossale considerata sia l'irriducibilità propria del sacro, qui eventualità, sia di conseguenza quella della dialettica che si vorrebbe agire, un dialogo che non gode del beneficio di un interlocutore. Nel farlo saremo dunque consapevoli che la nostra presenza quanto quella dell'opera d'arte è appunto presenza agente, benché spesso sia l'opera stessa, si pensi alla siepe di Azuma, a farci dimentichi della sua mondanità a favore del limine cui si protende.

Il dire dell'opera d'arte sacra non potrà che essere un vivere quanto l'opera pone in evento e dunque in azione in quell'eventualità che è il sacro. Così già nell'opera di Azuma abbiamo individuato un senso non nel suo essere forma definita, cortina di ferro ondulata, quanto nel dischiudere efficacemente verso un orizzonte: non tanto quello del visibile panorama circostante ma quello *assente non latente* posto oltre l'ordine di quella stessa visibilità, cui è negato il possesso. In questa negazione di accesso, in tale frattura dell'ordine delle frequenze concesse allo schermo dello sguardo e quindi del sensibile, dato il sensibile stesso, poggia non quieto né fermo l'evento dell'opera, non cortina di ferro, ma limine tra dicibile e non. Nello sposare quanto l'opera *istituisce* – usando questo termine consapevoli del suo triplice significato in Heidegger che riprenderemo: donare, fondare, iniziare – nella sua compiutezza che non è conclusione né circoscrizione e quindi determinatezza ma è altresì *determinante* e quindi affermate ordine altro, non dicibile se non nei termini di una *assenza non latente*, non domabile o conquistabile in modo alcuno, partecipiamo, *abitiamo* – ancora un termine caro al lessico heideggeriano – una nuova perché radicale verità che non può essere altro che fatto propriamente ontologico. Fatto che nel suo istituirsi naturalmente si argina, trattenendosi, non svelando interamente l'eventualità su cui si erge. Fatto

che analogamente al sacro si dà istantaneamente nel suo nascondimento.

L'intervento di Azuma, eletto qui a *incipit* della nostra riflessione sull'opera d'arte sacra contemporanea, non si presta, se non marginalmente, a una lettura simbolica; di certo neppure a interpretazioni allegoriche, morali, anagogiche o kerigmatiche. Non annuncia un senso altro da sé perché esso stesso annuncio: evento di una alterità che non contempla o suggerisce alcuna promessa, sia questa pure un *desiderata* di salvezza o redenzione. L'opera di Azuma porge con immediatezza al nostro pensare la non dicibilità della frattura da cui si erge e di cui è corpo testimoniante l'opera d'arte di ogni tempo; frattura compiuta ma, abbiamo detto, non determinata sebbene determinante. La sua presenza ci invita, perentoriamente, a rispondere all'appello con la nostra stessa presenza. Ma in questo rispondere che è uno stare, un abitare l'evento messo in atto e contemporaneamente in forse, non troviamo una risposta quanto un nuovo interrogare. Dato il sensibile, intravista la sua frattura in un tempo che è quello dell'evento dell'opera, non vi è possibilità di assertività o negatività, di possesso o discernimento ma solo di ulteriore irriducibilità. Se l'opera allora è azione, presenza agente, che tenta il limite, il non dicibile, la diremo allora *azione in frangere*. Dove tale azione fratturale si attua in modalità differenti, di cui il vuoto prima evocato già in diverse declinazioni così differenti l'una dall'altra di certo non è esclusivo, ma cui fa sempre contrappunto il tentativo, ancora un interrogare, di essere testimonianza autentica di tale frangere. Questo è presenza, azione interrogante per l'uomo, il cui inizio è certamente mondano ma il cui esito, assenza non latente, non ha coordinate sensibili ma sempre eventuali. Ponendosi nella e verso la liminalità l'opera allora è aderente al sacro perché questo è limine per eccellenza. La verità dell'opera, la sua portata conoscitiva, alberga nell'autenticità di tale orientamento interrogante. Il sacro dell'opera è dunque un sacro interrogare l'irriducibilità. L'opera per cui, confermiamo, non è santa. Non è oggetto cui applicare, per consacrazione o altre vie, un attributo o una qualità. Non è neppure o non esclusivamente un'unità del molteplice che si offre alla fruizione. Infine non è neppure una materia sagomata o plasmata. L'opera di Azuma infatti si è chiarita non come oggetto (cortina di ferro) dotato di attributi o qualità particolari; né come unione data alla mercé del miglior offerente; infine assolutamente non come oggetto definito dalla sua forma. Queste modalità di

interpretazione dell'ente, delineate da Heidegger, «in tale intrecciarsi, esse hanno via via rafforzato la loro congenita tendenza all'allargamento, cosicché ormai, valgono indifferentemente per la *res*, per l'attrezzo e per l'opera»¹¹¹. Intrecciarsi che si dilegua, invece, proprio nell'opera che non è né cosa né attrezzo.

Torniamo allora alla nostra opera d'arte sacra, che abbiamo detto essere non santa, da tenere separata, interdetta o essere venerata. L'opera appartiene al mondo? Sì, ma nel suo dispiegarsi come evento, *azione in frangere* si pone nel territorio proprio dello svelamento e del nascondimento e quindi del sacro. Il tempo che abita è sì lineare e potenzialmente circolare-rituale ma non in via esclusiva; il tempo che le è proprio è quello dell'eventualità, di un dispiegarsi interrogante in questa sua assenza, a se stessa, non latente.

Nel riconoscere, certamente guardando al pensiero heideggeriano, la portata ontologica dell'opera d'arte, abbiamo impiegato quale vascello un'opera in particolare. La siepe di Azuma, che pare abitare idealmente quella *Lichtung* in cui l'essere fa spazio alla storia ma senza circoscriversi o esaurirsi.

Ma in questo dire, perché non può essere altrimenti, della siepe di Azuma, benché posta quale evento, il termine della sua autenticità è stato posto nel nostro pensiero. Nel nostro, ancora una volta, essere soggetto e quella oggetto. Ci siamo posti in un seminato noto, prettamente antropocentrico, imperniato su una dialettica non efficace giacché il termine pregnante di tale rapporto è sempre il soggetto e quindi quanto eventualmente l'oggetto di questa relazione – l'opera, appunto, che non può essere allora che funzionalmente di chi la fruisce e ancor prima di chi la realizza – va facendo evento di verità resterebbe pur sempre nell'alveo della nostra verità. Ovvero di una verità in cui l'uomo è il riferimento dell'ente: per questo Heidegger tenta di evitare che l'opera si trasformi «in oggetto dell'esperienza vissuta, con la conseguenza dell'interpretazione dell'arte come forma di espressione della vita dell'uomo»¹¹² giacché il soggetto originariamente non è il *subjectum* ma il greco *hypokèimenon* «ciò che sta prima, ciò che raccoglie tutto in sé come fondamento. Questo significato metafisico del

¹¹¹ HEIDEGGER M., 2007, p. 33.

¹¹² HEIDEGGER M., *Sentieri interrotti*, (1950), a cura di P. CHIODI, La Nuova Italia, Firenze, 1968, p. 72.

concetto di soggetto non ha originariamente alcun particolare riferimento all'uomo, e meno ancora all'io»¹¹³.

Se nell'esperienza, nella polisemia dell'*Erlebnis*, l'arte si avvia a morire è nell'avventura insita nel termine *Erfahrung*, viaggio al cui rientro si è più esperti che Heidegger dice dell'opera d'arte in un linguaggio di cui non tenterà successivamente né una teoria né una prassi, giacché esso non è strumento che si usi, si ripari o di cui ci si possa eventualmente disfare, ma tentando una dimensione dell'abitare. Quella in cui l'uomo storicamente esiste ma che è anche apertura verso l'essere. Come intendere allora questa dimensione dell'abitare nell'opera d'arte? Dichiarandola evento, *azione in frangere* in un sensibile in cui anche noi, benché non fondamento, siamo, non possiamo che interrogarci su questo evento partecipandolo. E come prima abbiamo ricordato non essere possibile osservare un evento senza interferenze, come parteciparlo senza essere noi stessi presenza invadente? Se la conoscenza della verità, spazio-tempo eventuale e dunque sacro dell'opera, non è a nostra discrezione, ovvero non soggiace a noi, al soggetto, allora non ci resta che essere interroganti, consapevoli però che tale interrogare a partire dalla mondanità dell'opera che dichiara *un'assenza non latente* assolutamente non passibile di dialettica se non paradossale – perché il termine *ad quem* di tale dialettica, quello sì, non è disponibile perché irriducibile – è già elemento di disturbo. Disturbo insopprimibile quanto quello dell'osservatore al microscopio prima evocato, che contraddice quell'oggettività della scienza che parrebbe come certe immagini, *acheropita*¹¹⁴. Disturbo che è elemento necessario all'interrogare e ancor prima all'abitare. Disturbo irrinunciabile perché unica modalità possibile di scorgere in quella radura una possibilità di abitare, di scorgere quella frattura eventualizzata che è all'opera nell'opera d'arte. L'abitare tale frattura del sensibile fattasi evento nell'opera forza il sensibile, abbiamo annotato. In questa liminalità l'abitare non sarà dunque concesso lungamente: il pensiero dell'irriducibile è pensiero di forza, di quella potenza che abbiamo visto già nella semantica storica essere assolutamente non dominabile.

¹¹³ *IBID.*, pp. 85-68.

¹¹⁴ LÉVY-LEBLOND M., *Galileo's finger*, in LATOUR B., WEIBEL P., *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe, MIT Press, Cambridge, Ma, 2002, pp. 146-147.

Nel dispiegarsi dell'opera quale *azione in frangere* si chiarisce, dunque, la sua portata di evento e non fatto, che impone una risposta, un perenne interrogare.

Questo interrogare, se inteso attraverso l'opera di Azuma, potrebbe sembrare porsi nella contemporaneità dimentico o quanto meno lontano da tutti quei problemi, sostanzialmente riconducibili non tanto allo statuto dell'opera quanto al suo uso, ovvero alla sua fruizione, che hanno scandito l'intera storia della cultura occidentale. Potrebbe anche parere che solo nella negazione dell'immagine quando questa forma e quindi figura, possa essere possibile il dispiegamento, per nascondimento, di una radicale alterità. Ma è proprio, invece, dall'opera quando immagine, che ha preso corpo la possibilità di oltrepassarla: come scrisse efficacemente Debray, nel suo delineare le *età dello sguardo*, «Hollywood viene da qui, passando per l'icona e il barocco»¹⁵. Dove Hollywood è il regime visivo: virtuale e performante, scandito da un tempo che non può essere che quello puntuale, dell'attualità, della diretta e, aggiungiamo, oggi dello *streaming*. Un regime spettacolare, improntato al nuovo e alla riproduzione, dove non si è più posti davanti a un'immagine ma calati totalmente nel visivo, nella massima immanenza. Dove il qui è, invece, Bisanzio, spazio-tempo simbolo del regime dell'idolo dove l'immagine è presente, è in essere: protegge e assicura salvezza, conduce al trascendente in un tempo ciclico che ha traghettato il magico e la superstizione nel religioso. Dove questo stesso tempo ha ambizioni eterne e un ideale che è quello della celebrazione. Tra i due l'icona, la *finestra* che "proietta" al trascendente ma soprattutto, in Occidente, il barocco, quale punta estrema del regime dell'arte, dove l'immagine è visiva, abita il tempo lineare della storia ed è creata guardando al modello antico dall'artista che dopo essersi riconosciuto tale si saluta quale genio e diventa il protagonista della collezione traghettando la sua storia verso la modernità.

L'immagine muta sinergicamente allo spazio e al tempo che abita e lo determina, ma non lo legge né è lettura. L'immagine si moltiplica fino alla rarefazione ma è in tutte le sue declinazioni, opera d'arte compresa, detentrica comunque di un potere. Potere che non è mai passato inosservato: potere che ha da sempre legato il suo potenziale conoscitivo – anche laddove questo è stato negato con forza – ai

¹⁵ DEBRAY R., 2010, p. 54.

suoi effetti. All'uso ovvero alla fruizione. Verifichiamo allora i nodi cruciali di quel passaggio che noi riconosciamo essere articolato, con possibilità ancora oggi ben vive di dialogo, rifrazione e slittamento, dall'ostensione all'esposizione con particolare attenzione al pensiero sull'immagine nell'occidente cristiano.

IV. I. DALL'OSTENSIONE ALL'ESPOSIZIONE

La consapevolezza del *potere delle immagini*, parafrasando un noto Freedberg¹¹⁶, non è mai passata inosservata neppure quando era ancora lontana la possibilità dell'arte e dell'artista di godere e soffrire di una propria autonomia. Se nell'immagine si fosse riconosciuta una semplice, seppur potenzialmente pericolosa e traditrice, rappresentazione, mera *copia di copia di copia*, sulla scia della condanna platonica, il problema della sua presenza e della sua possibile influenza sarebbero stati velocemente superati. Così non è stato perché proprio in quel suo essere rappresentazione, *incipit* del simbolico del *logos* che giunge con ineguagliabile potenza alle soglie del sensibile, si cela quella sua eventualità che la rende impossibile da circoscrivere o ricondurre a un regime che sia differente da quello ontologico. Un regime che è stato ripercorso anzi tutto nel suo potenziale, delineato con efficacia già nella Bisanzio prima richiamata con Debray, patria emblematica di una controversia iconoclasta, non la prima né l'ultima, nella quale è messa a dura prova la liceità della sua esistenza e della sua ostensione dove entrambi sono riconducibili al termine *ad quem* del non dicibile, del non rappresentabile, del non riducibile.

La controversia iconoclasta, che ha questo suo importante *climax* nel concilio di Nicea, racchiude, infatti, nel suo grembo molti presupposti dello sviluppo della cultura dell'immagine occidentale¹¹⁷. Ma è anche l'inizio, l'imprescindibile metro di confronto con gli altri momenti – di considerevole peso specifico – di rivolta che scandiscono la vita dell'immagine. Dalla contestazione degli esiti dei suoi atti per mano carolingia alla Riforma protestante, fino agli iconoclasmi delle rivoluzioni moderne e agli episodi di sfregio o mutilazione di opere d'arte, in particolare

¹¹⁶ FREEDBERG D., 2009.

¹¹⁷ RUSSO L., a cura di, *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 1999.

quando riconosciute sacre o comunque figlie di una visione religiosa dove questa può essere anche totalmente aniconica, basti pensare a *Chi ha paura del rosso, del giallo e del blu?* di Barnett Newman, attaccata nel 1982¹¹⁸. Destino, questo, che l'opera d'arte condivide con altre categorie di immagine, laddove questa è intesa come *picture*, mediazione verso altro da sé. Questa, che sia opera d'arte o meno, può essere quindi causa di un momento di frizione in cui non si ha la certezza del «ruolo della mano al lavoro nella produzione di una qualche mediazione»¹¹⁹ e quindi di quale attitudine riservare a tale mediazione. Certamente nell'ambito della *picture* ovvero nell'ambito dell'orizzonte visual al cui interno l'opera d'arte ha una posizione, ma non esclusiva, quella spiccatamente sacra o di tema religioso catalizza su di sé maggiormente l'attenzione nei termini della distruzione dell'idolo quale sacrificio necessario per giungere all'autentica conoscenza oppure come atto non procrastinabile in ragione, proprio, della potenza insita nella stessa (apparente) mediazione. Che l'immagine sia valutata quale grembo di falsità o di assoluta verità, il suo potere in entrambi i casi non è in discussione come non lo è la natura, per nulla innocente, dello sguardo che vi si sporge.

Il concilio di Nicea è fatto storico nel quale, come non di rado avviene, il problema confessionale si confonde con quello politico ed economico. In una parola con il potere, che si dimostra essere non solo preoccupazione di regnanti e imperatori ma anche degli stessi uomini di fede, e che permea anche le fonti su cui si basano gli studi sul periodo, principalmente di parte iconofila.

Gli indirizzi veterotestamentari, di certo, non potevano essere più chiari: «Non avere altri dèi di fronte a me. Non ti fare scultura, Nè immagine alcuna delle cose che sono nel cielo in alto o sulla terra in basso o nelle acque sotto la terra; non ti prostrare davanti ad esse e non servire loro, perché io, il Signore, tuo Dio, sono un Dio Geloso» (*Esodo*, 3-5), «Maledetto l'uomo che fa un'immagine scolpita» (*Deuteronomio*, 27,15). E ancora: «Ma tu non potrai vedere il mio volto, perché nessun uomo può vedermi e restare vivo» (*Esodo*, 33, 20) perché il Dio biblico, benché intessuto finemente per immagini, è nel vento e nelle nubi,

¹¹⁸ PINOTTI A., *Estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna, 2007, p. 195.

¹¹⁹ LATOUR B., *Che cos'è Iconoclash?* in PINOTTI A., SOMAINI A., a cura di, *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009, pp. 294-295.

nell'udito ma non certo nello sguardo cui è concesso solo di muoversi nella sua caducità che è quindi corruttibile¹²⁰. La vista, da quando guida Eva verso il peccato originale – «L'albero era buono da mangiare e gradito alla vista» (*Genesi*, 3,6) – diventa il senso più prossimo alla tentazione e quindi al peccato. E il peccato dell'idolatria è il principale *crimen generis humani* (Tertulliano), come dimostra la punizione degli adoratori del vitello d'oro di Aronne (*Esodo*, 32, 1-18), tema del capolavoro di Poussin, forse non proprio casualmente sfregiato nel '78. Ma l'Antico Testamento forgia anche il concetto dell'uomo a immagine e somiglianza di Dio e nel Nuovo lo stesso Dio si fa carne nel corpo storico Gesù che ne è la prima immagine, propria di quel «Chi ha veduto me, ha veduto il Padre» del Vangelo di Giovanni (14,9) poi sviluppata in particolare dalla dottrina paolina. Gesù è quindi presenza in immagine di Dio; e presenza tale da lasciare a sua volta immagini, *acheropite*, dalla Veronica al mandylion fino alla Sindone.

Se il cristianesimo della prima ora attinge certamente a quanto trova a disposizione, da rileggere in chiave simbolica, nella cultura figurativa pregressa e coeva, abbiamo presto alcune testimonianze di quello che va ponendosi indubbiamente come un legame inscindibile, il nesso rappresentazione-fruizione: la redazione del canone 36 del concilio di Elvira, ove si vieta di rappresentare sulle pareti quanto è degno di venerazione, e la lettera all'imperatrice Costanza da parte di Eusebio che svela l'amore del popolo per le immagini che verso il VI secolo raggiunge dimensioni considerevoli tanto che dal secolo successivo esse entreranno a far parte della liturgia sulla scia del culto delle reliquie.

Ma in questo cammino non mancano voci di dissenso, come quella, ben nota di Epifanio, vescovo di Salamina, che già nel IV secolo invocava la necessità di serbare nel proprio cuore Dio e di non lasciarsi distrarre dallo sguardo, domandandosi dove nasca la pretesa di figurare «lui che Mosè non poté guardare

¹²⁰ Si ricorda che diverse scoperte archeologiche, in particolare a Cafarnao e Dura Europos, hanno dimostrato come in alcuni momenti la cultura ebraica abbia dato vita a dipinti e raffigurazioni: per questo oggi la tesi tradizionale secondo cui il primo Cristianesimo avrebbe assorbito dall'Ebraismo nei suoi primi secoli una posizione completamente aniconica oggi non è più sostenuta benché alcuni testi letterari pervenuti svelino una opposizione alle immagini (*De idolatria* di Tertulliano) e il ricorso nella preghiera a immagine somatiche di Dio. In merito si rimanda a MENOZZI D., *La Chiesa e le immagini*, Edizioni San Paolo, Milano, (1991), 1995.

in volto»¹²¹ in un oggetto che è materia ottusa. Epifanio riflette quasi profeticamente sulla domanda sostanziale che la dottrina si porrà non solo a Nicea, nel celebre passo che recita «come vuoi tu vedere i santi che devono brillare nella gloria in una materia senza gloria, morta, muta, mentre il Signore dice a loro proposito: saranno come angeli di Dio?»¹²². Alla voce di Epifanio fanno già contrappunto, però, voci come quelle dei padri cappadoci Gregorio di Nissa e Basilio con quest'ultimo, poi ampiamente citato, sebbene non si riferisse direttamente all'immagine religiosa, per aver sostenuto che l'onore reso all'immagine giungesse al prototipo. L'impiego dell'immagine per uso didattico, adatto ai semplici, sarà del resto uno dei capisaldi del suo successo e troverà una delle sue prime legittimazioni in Gregorio Magno, che scrivendo al vescovo di Marsiglia Sereno si condanna fortemente l'idolatria, ma schierandosi comunque contro la sua rimozione: è utile per la memoria e dischiude al semplice la forza della fede. Due concetti destinati ad avere una sterminata influenza nel dibattito sulla liceità dell'immagine.

Tra VI e VII secolo, nel frattempo, l'immagine si è sciolta dal pregresso legame con la reliquia. Non le si domandano più “solo” miracoli, «si afferma invece che il prototipo rappresentato è in quale modo presente nella sua immagine, che diventa icona appunto in quanto partecipa della natura divina del rappresentato»¹²³ sulla scia del messaggio dello Pseudo-Dionigi e quindi della possibilità di percorrere attraverso l'immagine quel *per visibilia ad invisibilia* destinato a giungere, sebbene in formule differenti, fino ai nostri giorni.

La liceità della rappresentazione è, bene ricordarlo, è riconducibile al riconoscimento della doppia natura di Gesù, ratificata nel concilio di Calcedonia del 451. Due nature in una sola persona: non divisibile nell'una o nell'altra perché emanazione divina e sostanza del Padre, eguale all'uomo tranne, ovviamente, che nel peccato. È dal riconoscimento dell'inenarrabile che si è fatto carne, oggetto conoscibile (e quindi rappresentabile) e limitato nel tempo e nello spazio storico

¹²¹ Il frammento citato è in BETTETINI M., Bettetini M., 2006, p. 73, presente in HOLL K., *Die Schriften des Epiphanius gegen die Bilderverehrung*, in *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte*, vol. II, Tübingen, 1928, FR. 6 e in OSTROGORSKY G., *Studien zur Geschichte des byzantinischen Streites*, Breslau, 1929, FR. 7.

¹²² IBID.

¹²³ IBID., pp. 18-19.

che la rappresentazione del corpo per eccellenza vede la sua legittimità. E questa dà vita a un'arte che ha come fine primo non l'estetica ma la fede e il culto. Benché già chiaramente utilissima, il suo potere, comunque, non lascia indifferenti. Agostino scrive, sicuro: «Quando vedi una pittura, basta vedere per lodare; quando vedi uno scritto, non ti basta vedere»¹²⁴ e proprio sulla forza di quel *lodare* sulla possibilità che l'immagine connetta direttamente o funzionalmente con il divino si concreterà il dibattito nella Bisanzio dell'VIII secolo perché se a quel lodare fa contrappunto il rischio del più terribile dei peccati.

All'epoca della controversia iconoclasta, l'VIII secolo, l'impero bizantino è impegnato nella difesa dei propri territori e nella lotta ai nemici arabi, slavi e bulgari: all'interno si cerca di rafforzare l'autorità del potere centrale anche valorizzando la croce, simbolo per eccellenza della tradizione costantiniana.

La crescente venerazione delle immagini appare probabilmente come un attentato alla devozione al potere imperiale: con l'ascesa al trono di Leone III si assiste al dispiegamento di un programma politico complesso. Elevato al soglio imperiale dalle truppe che aveva guidato a grandi successi militari, scongiurando il pericolo dell'assorbimento da parte dell'impero musulmano, Leone provvede alla riorganizzazione interna dell'impero e a una vera e propria campagna contro il culto delle immagini sacre. Alla portata storica e dogmatica dell'iconoclasmo è necessaria un'altra puntualizzazione: in Oriente pittura e scrittura erano state poste vicine ritenendo che agissero secondo gli stessi meccanismi – a partire dall'etimo *graphie* che indica sia pittura sia scrittura – con la differenza del silenzio, deputato alla contemplazione delle opere poiché la lettura era massimamente ad alta voce.

Si suole indicare nel 726 l'inizio della politica iconoclasta di Leone con il tentativo, rivelatosi inutile, di convincere papa Gregorio II ad appoggiarlo. L'anno successivo l'evento più significativo e simbolico accompagnato dalla rivolta del popolo: la rimozione del mosaico con l'immagine di Cristo sulla Chalké, la porta bronzea del palazzo imperiale, che è sostituita con la croce, destinata a diventare simbolo della controversia. Leone non esita a spegnere gli oppositori e riesce a

¹²⁴ AGOSTINO, *Commento al Vangelo di Giovanni*, 24, 2, Città Nuova Editrice, Roma, vol. I, 1973, p. 373.

stringere il cerchio intorno al patriarca Germano, che alla fine opta per l'esilio volontario, facendolo sostituire da Anastasio che pubblica subito senza indugio un documento iconoclasta, ma non può impedire che Giovanni Damasceno componga le sue tre orazioni *Contra imaginum calumniatores*¹²⁵ ove sono fissati alcuni elementi fondanti della teologia dell'icona. In queste omelie Giovanni sostiene con forza come le proibizioni veterotestamentarie non abbiano ragione di sussistere per i cristiani in seguito all'Incarnazione. Negare allora la liceità della rappresentazione di Gesù significa rifiutare quello che è un dogma. Riprendendo Dionigi l'Areopagita legittima anche il culto delle icone portatrici di santità, che quindi possono essere onorate perché ogni onore passa al prototipo divino. Nonostante queste posizioni il Damasceno distingue la *latría*, riservata a Dio, dalla venerazione possibile alle icone di Cristo e di quanti partecipano alla natura divina, da Maria ai santi, giustificando quindi i culti popolari peraltro già molto radicati. Ma tale concessione apre uno spiraglio agli iconoclasti perché se la venerazione dell'immagine di Cristo giunge al prototipo e quindi a Dio questo richiede, invece, la *latría* proprio in virtù dell'incarnazione. L'icona che si pone quale oggetto di venerazione è di conseguenza oggetto idolatrico.

Il papa intanto non riconosce l'elezione di Anastasio e il suo successore, Gregorio III, condanna in un sinodo nel 731 chi avversa le immagini sacre minacciando la scomunica a quanti negano il conforto di reliquie e immagini ai fedeli, concetto ribadito da un nuovo concilio nella basilica del Laterano nel 769. Tra Roma e Bisanzio è quindi sfida aperta, ma non solo in materia di culto perché forti sono gli interessi politici e territoriali.

La situazione si inasprisce con il figlio di Leone, Costantino V, che perseguita con maggiore determinazione chi si oppone all'iconoclasmo – in particolare i monaci che, dettaglio non trascurabile, vantavano ingenti patrimoni non soggetti a tassazione – redige la leggittima dell'iconoclasmo nelle *Peúseis* e convoca il concilio di Hieria in Bitinia del 754.

Nel suo scritto, formulato in domande e risposte (*Interrogazioni*), l'imperatore argomenta l'impossibilità di rappresentazione del Cristo concludendo che la sua unica vera icona è l'Eucarestia. Del concilio, invece, non restano tracce se non

¹²⁵ GIOVANNI DAMASCENO, *Difesa delle immagini sacre*, Città Nuova Editrice, Roma, 1983.

nella confutazione di cui è oggetto a Nicea, dove si apprende come la rappresentazione di Cristo fosse accusata di intromettere una quarta persona nella Trinità, ma non solo. A Hieria si affrontava anche il problema della rappresentazione della Vergine e dei santi, accusata, seguendo la medesima logica, di deturparne i modelli nella vile materia, come già era stato pensato dal vescovo Epifanio. Parte delle *Interrogazioni* di Costantino sono probabilmente inserite negli atti di Hieria e, in particolare, il significativo frammento n. 5: «Poiché egli possiede, unito alla carne, un'altra natura immateriale, poiché egli è uno con queste due nature e la sua persona o sua ipostasi è inseparabile dalle due nature, noi non accettiamo che sia possibile circoscriverlo, perché ciò che viene rappresentato è una sola persona. È chiaro che colui che circoscrive questa persona circoscrive anche la natura divina, che non può essere circoscritta»¹²⁶.

Nonostante opposizioni e rivolte Costantinopoli vede le sue immagini – mosaici, affreschi, tavole dipinte e quanto è albergo di soggetti religiosi – bruciare o essere sostituite da vegetali e animali quando non direttamente con la croce. Nasce quindi durante l'iconoclasmo, fra il 730 e il 785 e poi, ancora, tra l'813 e l'843 con il suo secondo reflusso, una figurazione diversa, di carattere profano, spiccatamente sfarzosa e decorativa in cui certo non sono da escludere gli influssi della padronanza nell'ambito aniconico di ascendenza araba e il ricordo dei motivi pittorici paleocristiani.

La *Vita di Santo Stefano il Giovane*, che paga con il proprio sangue la fedeltà all'immagine, reca la testimonianza della furia iconoclasta: nella chiesa della Theotokos alle Blacherne sono eliminate le pitture di soggetto evangelico per essere sostituite con un tripudio di alberi, edera, uccelli, pavoni, corvi trasformandola in «un mercato di frutta e una voliera»¹²⁷. Sono distrutte le raffigurazioni dei concili per far spazio a «una diabolica corsa di carri e del suo cocchiere favorito Ouranikos»¹²⁸. È evidente che tali temi, come si è accennato, non sono nuovi alle arti e agli albori del cristianesimo – basti pensare all'acanto dell'abside destra dell'atrio del battistero lateranense a Roma – nuova è, invece, «la

¹²⁶ BETTETINI M., 2006, p. 96. Per il frammento Cfr. ZANI A., a cura di, *I concili ecumenici*, Queriniana, Brescia, 2001, p. 64, da CAMELOT P.-TH., MARVAL P., *Les conciles oecuméniques*, vol. I, *Le premier millénaire*, Desclée, Parigi, 1988.

¹²⁷ *Vita Stephani*, PG, vol. C, pp. 112-113.

¹²⁸ IBID.

pretesa di ritenerli da parte iconoclasta gli unici soggetti legittimati a entrare nella decorazione degli spazi sacri, da sigillare con la presenza della croce»¹²⁹. Così ai motivi figurati del cristianesimo della prima ora si accompagna una massiccia ripresa delle immagini connesse al potere imperiale, con corse di cavalli e quadrighe, leoni, scene di caccia, teatro o gioco in prima linea, e giardini veri e dipinti nel Gran Palazzo Imperiale di chiaro gusto islamico.

Le migliori testimonianze di questo mutamento figurativo sono ravvisabili nella produzione dei tessuti e in zone ai margini dell'impero come a Naxos, nell'Egeo, con la decorazione dell'abside della chiesa di Hagia Kyriaki, in Cappadocia, e a San Iacopo a Zambra vicino Pisa. Di grande interesse sono poi due miniature contenute nel salterio Khludov, che riportano con immediatezza il clima dell'iconoclasmo. In una, la scena si svolge sulla quinta di una sorta di sinodo: un ecclesiastico armato di pennelli procede alla scialbatura di un'icona su ordine di una figura identificabile con l'imperatore. Nella seconda, invece, si traccia una corrispondenza tra l'offerta di fiele e aceto a Cristo in croce e la cancellazione di una sua immagine clipeata. In entrambi i casi la fisionomia dell'iconoclasta si avvicina, nei capelli scuri, alla rappresentazione di Giovanni il Grammatico – patriarca iconoclasta – presente nello stesso salterio.

Se il nuovo imperatore Leone IV già allenta la morsa dell'iconoclasmo, la sua morte sarà la chiave di volta del processo di riavvicinamento tra Bisanzio e Roma. L'erede al trono è un piccolo Costantino, e la reggenza è affidata alla madre Irene, che non esita a prendere le redini della situazione scrivendo direttamente a papa Adriano I e riuscendo a consacrare quale nuovo patriarca il laico Tarasio, favorevole ai suoi disegni. Ma la via della risoluzione del problema dell'immagine non è agevole, tanto che il primo tentativo di sinodo, organizzato a Costantinopoli nella chiesa dei Santi Apostoli, è interrotto dall'irruzione della guardia imperiale in nome della memoria del defunto imperatore.

Così si arriva nel più riparato centro bitinico di Nicea il 4 settembre 787, giorno della sessione inaugurale di un concilio di cui sono conservati solo 22 canoni degli atti dei quali 5 nuovi, ove in gioco ci sono interessi, alleanze e buona parte delle cariche ecclesiastiche dei partecipanti. La dottrina attende solo di essere ratificata

¹²⁹ ANDALORO M., *Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, RUSSO L., 1999, p.186.

ma il destino delle immagini è già stato scritto. Prima però bisogna reintegrare quanti, nelle fila vescovili, erano iconomachi con professioni di redenzione e conseguenti riabilitazioni tra l'opposizione dei monaci, favoriti dall'imperatrice, presenti ma senza diritto di voto. Il loro tentativo di opporsi alla "redenzione" delle alte cariche ecclesiastiche – tra cui molti, a breve, non esiteranno a tornare sui propri passi con la seconda ventata iconoclasta – non ha seguito ma forse pone in evidenza anche altri lati del clero quali l'eccessivo attaccamento ai beni terreni. Nella seconda sessione del concilio avviene la lettura, già parziale, delle due lettere di papa Adriano. Il *cahier de doléances* si apre con una questione "formale" già citata – l'elevazione al soglio patriarcale di un laico, accettata solo per le circostanze eccezionali – per poi farsi reclamo della restituzione del *patrimonium S. Petri* dell'Italia Meridionale senza dimenticare lodi a Carlo Magno, a Costantino e alla madre e, infine, di legittimare le immagini sacre.

Bisanzio e Roma si riavvicinano e la Chiesa cristiana è di nuovo unita con la terza sessione, che vede l'adesione delle sedi orientali, una a una. È nell'appuntamento successivo che si leggono numerosi passi tratti dalle Sacre Scritture, in particolare dell'Antico Testamento dove i divieti alla rappresentazione sono ritenuti come validi per il popolo d'Israele ma non per i Cristiani. Si distinguono poi i concetti di *proskynesis* e *latreía* dove la prima è venerazione e l'ultima adorazione. La differenza è sottile ma funzionale alla legittimazione del già ricco ed efficace apparato visivo liturgico. La venerazione è concessa alle icone ma non l'adorazione, da rivolgere solo al divino. Lo sguardo del fedele all'immagine si trasmette al suo oggetto, ma non serba né trattiene nella sua materia adorazione alcuna. L'opera, l'immagine, diventa mezzo devozionale, ma la distinzione – come l'affermazione della validità delle tradizioni scritte e non scritte della Chiesa – non porrà il concilio al riparo da nuove contestazioni. Solo nella sessione successiva si apre la confutazione punto per punto delle teorie iconoclaste, coronata dall'affermazione della liberazione dal pericolo di idolatria veterotestamentario attraverso l'Incarnazione. È a questo punto che all'interno della sala del dibattito è collocata, simbolicamente, un'icona. Affiancata ai Vangeli, al Verbo, l'immagine riceve la sua più alta affermazione non solo di liceità ma di importanza: parola e immagine hanno lo stesso valore. Se in questa sesta sessione sono confutate le teorie del concilio di Hieria – compresa quella che affermava quale unica icona di

Cristo l'Eucarestia – nella seguente gli atti conciliari sono presentati e firmati da Irene e Costantino. Atti che pochi anni dopo sono vanificati dalla riabilitazione del precedente concilio di Hieria per poi essere nuovamente riportati in auge al termine della seconda ondata iconoclasta.

Prima, però, è bene seguire il destino degli atti di Nicea. Scritti in greco giungono a Roma e sono tradotti per volere di papa Adriano I: il termine oratio è usato sia per la *proskynesis* sia la *latreía*, vanificando quindi le sottili distinzioni conciliari finalizzate ad allontanare dal pericolo dell'idolatria. Così Carlo Magno riconosce la possibilità di ergersi a difensore del cristianesimo. La composizione dei *Libri Carolini*, in prima battuta attribuita ad Alcuino, è infine stata riconosciuta dalla critica opera del vescovo visigota Teodolfo d'Orléans, già impegnato per conto di Carlo nell'organizzazione del sistema scolastico e di quello ecclesiastico. Certamente il primo era al corrente dell'impresa ed è comunque probabile che alla stesura dell'opera abbiano lavorato in molti, considerata la velocità della redazione, che termina nel 793 per essere subito contestata in molti passi dallo stesso papa. Così quando l'anno successivo Carlo convoca a Francoforte un nuovo concilio per confutare Nicea, il testo è già sparito dalla circolazione ma anche se non direttamente citato permea lo spirito dell'appuntamento¹³⁰. Il motivo dell'interesse di Carlo Magno e prima ancora di suo padre Pipino per la fede è dovuto non solo, ovviamente, a preoccupazioni di ordine confessionale. Sul legame con la Chiesa Carlo Magno rende più solido il suo impero che ha nella scrittura la sua regina. In un mondo dove la cultura è dominio di pochi ma il vivere è regolato dalle Scritture e dalle leggi dell'Imperatore, Carlo Magno si pone politicamente al servizio della fede mentre quelli che definisce con disprezzo *Greci* agiscono quasi fossero pari di Dio. La cattiva traduzione in latino degli atti del concilio di Nicea è allora pretesto per contestare le attitudini e le pretese bizantine in cui Carlo ravvisa, nell'attaccamento alla Croce, il tentativo di ridurre l'apparato simbolico a un'unità che vede pericolosamente vicini il divino e un segno di marca imperiale.

¹³⁰ I *Libri Carolini* sono inghiottiti dalla storia fino alla metà del Cinquecento, quando il futuro vescovo di Saint-Brieux e poi di Meaux, Jean du Tillet, li pubblica a Parigi con lo pseudonimo di Elias Philyra per poi diventare terreno fertile per la crescita di Calvino, mentre la Chiesa romana li mette all'indice nel primo Ottocento. Cfr. BETTETINI M., 2006, pp. 105-128.

L'indice dei *Libri Carolini* già di per sé evidenzia il tono ironico e sprezzante impiegato verso i nemici, ma il dato più interessante che ne emerge è la diversa concezione del mondo che ne trapela. Mentre in Oriente l'immagine è tramite tra materia e spirito – implicando una gradualità quasi geologica dei gradi di separazione tra sensibile e immanente – nell'Occidente di Carlo Magno è la parola a custodire tale potere. Quel Verbo agostiniano attraverso cui, unicamente, avvicinarsi a Dio. Ma proprio di Agostino i *Libri Carolini* leggono solo quello che giudica negativamente le immagini e ne riprendono la concezione tripartita delle possibilità di visione affermando che solo la terza, l'intellettuale, è viatico per il divino. Al pari degli altri padri citati – tutti *auctoritates* – è oggetto di una lettura decontestualizzata e funzionale alla dimostrazione e al rafforzamento delle tesi presentate. Il “ritratto” che emerge dell'immagine è giocato, anche questa volta, in punta di fioretto. Le immagini non sono assolutamente un tramite verso il divino perché sono materia che guarda alla materia e sono percepite attraverso gli organi sensibili. La conoscenza che ne deriva non permette di avere visione di quanto attiene allo spirito. Però «adorando un solo Dio e venerando i suoi santi, secondo l'antica ecclesiastica tradizione dei Padri, teniamo le immagini nella chiesa per la bellezza e ricordo degli eventi»¹³¹. In merito alla relazione di supposta somiglianza tra l'uomo e Dio essa tocca l'aspetto più alto, spirituale, e non fisionomia o conformazione fisica per cui «Se è invisibile, anzi poiché è invisibile, è necessario che sia incorporeo, ne consegue che non può essere dipinto materialmente. Dunque se è invisibile e incorporeo, non può essere dipinto in nessun modo con sostanze materiali»¹³².

Negando la possibilità di rappresentare l'invisibile, l'incorporeo e l'atemporale si impedisce all'immagine di avere valore ontologico. Poiché non vi può essere alcuna vicinanza tra prototipo e modello, questo non può essere fatto oggetto di culto o venerazione. Nella *Praefatio* si chiarisce che «l'immagine è il genere e l'idolo la specie»¹³³ stabilendo un confine tra le due. Non ogni immagine è idolo, dipende dall'uso, dallo sguardo che vi si pone dinanzi benché la pittura stessa induca a questo processo poiché «talvolta trascina l'intelletto della verità verso la

¹³¹ *Libri Carolini*, II 21.

¹³² *IBID.*, II 16.

¹³³ *IBID.*

meditazione di falsità, e offre alla vista non solo quelle cose che né sono né furono né possono essere, ma anche quelle che né sono né furono né possono essere»¹³⁴. La scrittura, ancora una volta, è l'unica via concessa per l'educazione così come le tavole della Legge sono state consegnate a Mosé. All'immagine non resta che essere pro-memoria o decorazione anche se si riconosce che può essere più o meno preziosa e, maggiormente interessante, introducendo di fatto un problema estetico «poiché le immagini sorgono per lo più dall'ingegno degli autori, in modo da essere talvolta ben fatte, talvolta brutte, qualche volta belle, talvolta anche orribili, alcune molto simili a ciò di cui sono immagine, alcune davvero poco somiglianti, alcune risplendenti per novità, alcune anche consumate dalla vecchiaia, bisogna chiedere quali di esse siano più degne di onore: quelle che si sa che sono più belle o quelle più brutte?»¹³⁵.

Altri sinodi, ovviamente, seguiranno: il rapporto tra logos e immagine sarà ulteriormente oggetto di riflessione ma la crisi sostanzialmente si conclude legittimando la rappresentazione non sulla base delle scritture ma della tradizione e della prassi e, ancor più di un potere, che non a caso poi non si mancherà di voler controllare.

In questa lunga vicenda, qui evocata nei suoi tratti più salienti ai fini della nostra trattazione, emergono i nodi salienti dell'intera, almeno fino alle soglie del Novecento, storia delle immagini occidentale. Sebbene con l'ostensione di immagine e parola nel Concilio di Nicea la prima conosca un riconoscimento senza precedenti – legittimazione teologica, altissima: il popolo non ne avrebbe avuto certamente bisogno – e ne venga accettato un uso educativo o mnemonico, il pensiero che possa avere un valore non solo simbolico ma anche conoscitivo incontra comunque ben più di una riserva. Riserva d'altronde ben già presente nel pensiero occidentale fin dalla condanna insita nell'uso corrente, almeno dal V secolo, del termine *mimesis* con cui l'opera d'arte si dovrà confrontare per molti secoli.

¹³⁴ IBID., III, 23.

¹³⁵ IBID., III, 16.

La *vexata quaestio* del rapporto tra il mondo sensibile e la sua immagine trova, infatti, come è noto la sua prima collocazione nel termine *mimesis*, il cui concetto prende significativamente corpo in relazione al culto dionisiaco¹³⁶. Inizialmente impiegato per indicare gesti e canti rituali del sacerdote sancisce quindi un'aderenza e una consonanza interiore al culto e quindi una tipologia di movimento che si riverbera a livello plastico, mimico e sonoro nella fisicità con sostanziale autenticità; poi sul farsi del V secolo la stessa *mimesis* inizia a vestire la sua accezione di riproduzione del mondo tangibile.

Con Socrate l'impiego del termine in riferimento all'immagine è ancora cauto – benché si contempi la possibilità che proprio l'imitazione sia l'obiettivo delle arti figurative, pittura e scultura – mentre in Democrito e Platone tali riserve paiono in buona misura superate. Il primo vede nelle arti un'imitazione dell'agire della natura, mentre il secondo avanza posizioni destinate ad influenzare il pensiero sull'immagine fino a oggi.

Nei dialoghi platonici inizialmente il termine è impiegato tanto in relazione alla danza e alla musica evocando i misteri del culto dionisiaco – come nello *Ione*, ove la poesia è connessa all'ispirazione – quanto in riferimento all'attività demiurgica rispetto alla forma. Ma nel decimo libro della *Repubblica* la poesia e l'arte diventano *mimesis* nel senso di riproduzione passiva del reale, trasposizione non vera, inutile e anzi dannosa, dal modello alla copia, con un conseguente rapporto discendente tra le due. Lontano dal disprezzare la bellezza e la poesia, Platone coltiva però un atteggiamento di diffidenza rispetto all'attitudine mimetica, ritenendola «un attentato all'intelligenza degli ascoltatori, almeno di quelli che a tal proposito non siano vaccinati»¹³⁷ e ne condanna le pretese conoscitive. Attraverso la celebre discussione sul letto si giunge a definire il concetto di imitazione, che tocca il pittore quanto l'autore di tragedie «nella misura in cui è un imitatore; egli si collocherà, per sua natura, a tre lunghezze di distanza dal re e dalla verità, e al suo livello si collocheranno tutti gli imitatori»¹³⁸.

¹³⁶ TATARKIEWICZ W., *Storia di sei Idee*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2006, pp. 273-276.

¹³⁷ PLATONE, *Repubblica*, Libro X, 595 A - 596 B.

¹³⁸ IBID., 597 B - 598C.

L'arte pittorica può cogliere solo una minima parte della realtà sensibile, un particolare su cui pone attenzione ritraendo ad esempio il calzolaio pur ignorandone il mestiere, o briglie e morso del cavallo senza esserne l'artefice. Capace di incantare e ingannare chi «non sa nulla, e si limita a rimirare colori e figure»¹³⁹ a sua volta l'imitatore «non avrà né scienza né retta opinione di ciò che imita, rispetto al bello e al brutto»¹⁴⁰.

Le parole di Platone non lasciano adito a dubbi e dopo aver convenuto come i giochi chiaroscurali delle pitture aggiungano inganno a una conoscenza sensibile già distorta, andando quindi a porsi vicino ai trucchi dei prestigiatori e di tutti gli altri illusionisti, si riconosce nell'arte il porsi in contatto con quanto di più lontano è dall'intelligenza, da quella «facoltà che fa affidamento sulla misura e sul calcolo [che] sembrerebbe essere la migliore dell'anima»¹⁴¹ con il risultato di non poter dar vita che a «frutti modesti»¹⁴².

Il decimo libro della *Repubblica* prosegue considerando come la tragedia, la commedia e la poesia possano corrompere l'uomo *quando* scaturite dalla mera imitazione. La loro eventuale esclusione dalla società è dovuta sia all'inadeguatezza sia alla riconosciuta connessione con impulsi di tipo non conoscitivo. L'arte può far nascere o alimentare passioni gravi e incontrollabili e l'immagine si trova così collocata in una sorta di vicolo cieco. Se fosse in tutto aderente al suo modello non solo perderebbe il suo statuto ma genererebbe un duplicato e questo non è plausibile: «bada che la correttezza per una certa qualità e un'immagine nella sua interezza, non sia questa, bensì, al contrario, non debba affatto riprodurre tutto ciò che imita, se dev'essere un'immagine»¹⁴³. Le conseguenze di una totale aderenza tra modello e immagine sarebbero inaccettabili: «gli oggetti, che vengono denominati dai nomi, subirebbero una sorte ridicola a causa dei loro nomi, se tutti fossero loro simili da ogni punto di vista. Tutti gli oggetti diventerebbero doppi, e nessuno potrebbe dire di essi quale sia l'oggetto e quale il nome»¹⁴⁴. Tuttavia nell'immagine, nella parvenza, la cosa è in qualche modo pur non essendo – inserendosi quindi nel problema più grande

¹³⁹ IBID., 600 E - 602A.

¹⁴⁰ IBID., 602 A - 603A.

¹⁴¹ IBID.

¹⁴² IBID., 602 A - 604A.

¹⁴³ PLATONE, *Cratilo*, 432 B - 433 C.

¹⁴⁴ IBID.

del non essere – e Platone ne distingue due specie differenti attraverso lo Straniero: «a me, almeno, pare anche ora di vedere chiaramente due specie dell'arte dell'imitazione; ma in quale mai delle due si trovi l'Idea che stiamo cercando, mi sembra di non essere ora in nessun modo capace di comprenderlo»¹⁴⁵. Ed ecco *l'arte della raffigurazione* fedele riproduzione del suo oggetto. «Questa si ha soprattutto quando uno porta a termine l'opera dell'imitazione seguendo le proporzioni del modello in lunghezza, larghezza e profondità, e dando, inoltre, a ciascuno dei particolari i colori che ad essi convengono»¹⁴⁶. Ma non tutta l'arte vi è ascrivibile, perché molti preferiscono alla riproduzione della realtà la ricerca della parvenza del bello giocando con le proporzioni. «Ciò che appare solo somigliante al bello, per il fatto che lo si guarda da un punto di vista non adeguato, se poi uno, invece, acquista la capacità di vederlo adeguatamente in così grandi dimensioni, pur non essendo somigliante a quello a cui pretende di somigliare, come lo chiameremo? Visto che appare – ma non è – somigliante, non lo chiameremo “apparenza”?»¹⁴⁷.

Il peso della condanna platonica si farà sentire in tutta la cultura Occidentale; in realtà è l'arte imitativa a essere posta all'indice poiché allontana dalla Verità ed è fatta dal pittore che non conosce quanto imita altrimenti «si impegnerebbe a fare, sforzandosi di lasciare molte opere di valore a ricordo di sé, con l'intenzione di essere lodato, piuttosto che di lodare»¹⁴⁸. Bando allora dallo Stato all'imitazione lontana per tre gradi dalla Verità ma «se la *mimetikè technè* non si limita a imitare l'apparenza sensibile e corporea, può giungere, pur con i limiti dell'empiricità, alla ricerca dell'Idea»¹⁴⁹. Ne discende la possibilità, allora, seppur limitata priva cioè di quello statuto ontologico che sarà donato nel Rinascimento, di volgersi verso la nozione ambigua dell'ideale da cui si delineano già, in sostanza, le due opzioni concesse all'immagine. Se immagine di illusione, gravitante esclusivamente sul sensibile e quindi sui sensi, lontana da qualsiasi possibilità di conoscenza; se tende invece, abdicando all'illusione, al perfetto potrà tentare di dire della sua mediazione verso questo ideale. È in questa seconda accezione che allora

¹⁴⁵ PLATONE *Sofista*, 234 C - 235 D.

¹⁴⁶ IBID., 235 D - 236 E.

¹⁴⁷ IBID.

¹⁴⁸ PLATONE, *Repubblica*, X, 599 B.

¹⁴⁹ FRANZINI E., 2008, p. 81.

all'immagine sarebbe concessa autenticità: la stessa presente nell'arte egiziana¹⁵⁰ che seguendo i propri canoni si avvicina tramite la tradizione all'idealità e quindi potremmo dire noi, ricercata nella fedeltà spirituale e quindi pratica della scrittura delle icone orientali. Ma da non scordare mai è che il pensiero platonico deve essere comunque sempre inserito in seno al sto stesso pensiero, ove l'aspetto gnoseologico si compenetra a quello etico-politico, per cui non casualmente, ad esempio, i pittori sono affiancati ai sofisti. Ancora più importante è annotare che se la condanna all'imitazione resta comunque per molti versi tale, d'altra parte la stessa gnoseologia platonica è fondata proprio sulla visibilità o meglio su una doppia visibilità, quella dell'oggetto sensibile che è sempre copia dell'Idea. All'*eidos* che già rimanda a un atto visuale e al tentativo della visione perfetta. Anche il muoversi sull'ideale comporta sempre uno stato febbrile, di imperfezione ma la negazione, il respingimento dell'illusionismo potrà comunque condurre a una sorta di stato intermedio. L'immagine già con Platone si vede collocata tra due estremi dell'estetico¹⁵¹, l'illusione del piacere e la mediazione dell'ideale da cui nei secoli tra gioie e fatiche riuscirà a svincolarsi tracciando altri percorsi. Il retaggio della rinuncia necessaria al piacere del mimetico – proprio dove questo è più immediato perché istituisce una trama di presenza unica – e quindi della necessità di una tabula rasa, non sarà però proprio soltanto delle avanguardie ma già della prassi della scrittura di icone.

Certamente non sono solo gli esiti di Nicea e il pensiero di Platone a determinare, sebbene siano fondanti, gli sviluppi del pensiero occidentale anche perché la visione che più intimamente sottende la questione bizantina è quella plotiniana laddove la bellezza non è canone da perseguire in una prassi immutabile ma è il frutto di una qualità. Il bello è spirituale e si istituisce una corrispondenza, destinata a lunga vita, tra la bellezza archetipa, intelligibile e quella sensibile. Il richiamo a questo piano invisibile, altro, e alto, salva allora dalla sensualità delle forme dell'armonia che a quel punto non sono più frutto mimetico ma del riflettere l'armonia propria dell'intelligibile. «Se qualcuno disprezzerà le arti perché le loro creazioni sono imitazioni della natura, diremo anzi tutto che anche la natura imita

¹⁵⁰ PLATONE, *Leggi*, II, 656 D-657 A.

¹⁵¹ FRANZINI E., 2008, p. 83.

un'altra cosa. E poi bisogna sapere che le arti non imitano semplicemente le cose che si vedono, ma si elevano alle forme ideali, dalle quali deriva la natura. E si dica inoltre che esse possiedono molte cose di per se stesse, in quanto aggiungono alla natura qualcosa che ad essa manchi, poiché possiedono in se stesse la bellezza»¹⁵². Se in queste righe riconosciamo lo status del prototipo vediamo anche il futuro di quel concetto pienamente rinascimentale dell'opera d'arte capace di perfezionare la natura. L'immagine, eikona, mette, infatti, in contatto con una conoscenza archetipa: «come imitazione possiede la vita, ciò che è proprio dell'essere e l'esser bello, derivato da lassù; possiede inoltre l'eternità del modello, il modo di un'immagine»¹⁵³ e quindi non solo ha ragione di essere ma ha ragione di essere medium conoscitivo. La stessa immagine, se icona, rifiuta ancora più radicalmente, a livello empirico, il problema di qualsivoglia verosimiglianza avendo già «quello del modello e della rappresentazione, cioè di una relazione tra un designante e un designato, o che dir si voglia, tra una noesi e un noema»¹⁵⁴. Per questo il problema dell'immagine che si pone in frattura, quale mediazione verso l'invisibile, si pone, benché paradossalmente, proprio in primis all'interno della visualità figurale e in quella dell'icona, nella sua fedeltà a canoni e prassi operative senza per questo voler giungere a ridurre l'ampiezza della immagine nella sua rappresentatività. Se però «l'icona era dunque l'immagine del "simbolo in generale" l'opera è un simbolo culturalmente motivato e qualificato, il cui valore è costruito non in riferimento alla trascendenza, bensì al suo senso immanente, materiale ed estetico-sensibile, della bellezza. Ovvero del suo specifico valore di immagine»¹⁵⁵. Ed è quindi proprio su questo cammino, quello dell'opera che è tale e si pone in quanto tale che noi ci muoviamo nel seguirne il suo passare dal regime dell'ostensione, in quanto oggetto fondato su un suo valore comunque funzionale, a quello dell'esposizione in cui essa vede riconosciuta la propria identità. Identità in cui però il trascendente a nostro avviso permane proprio nel suo sacro porsi quale *corpo in frangere* come evento, spazio e tempo definito di ordine conoscitivo e dunque interrogante.

¹⁵² PLOTINO, *Enneadi*, V 8 (31), edizione a cura di G. FAGGIN, Bompiani, Milano, 2000, p. 905.

¹⁵³ PLOTINO, *Sul bello intelligibile*, antologia a cura di C. GUIDELLI, Il Melangolo, Genova, 1989, p.49.

¹⁵⁴ FRANZINI E., 2008, pp. 88-89..

¹⁵⁵ FRANZINI E., 2008, p. 93.

Il percorso qui delineato ci ha dunque condotto naturalmente a riflettere su alcuni nodi dell'ambito in cui l'immagine è oggetto, fisicamente ed idealmente, di un regime di ostensione. Questo non si esaurisce certamente né all'icona orientale né tanto meno alla stesura dei Libri Carolini. L'immagine all'interno della cultura cristiana continua, nei secoli, a esigere prese di posizione e continui aggiustamenti, capaci di restituirci il senso di questa sua esposizione. Dall'impiego dell'immagine a cavallo tra XII e XIII secolo quale simbolo di identità sociale alla nascita della sua versione devozionale, che inizia ad abitare anche le case conducendo alla formazione di quella pietà cristiana che ha in essa il proprio cardine. Benché in questo processo siano sostanzialmente accettati i tre usi indicati da San Bonaventura – immagine come scrittura per i semplici, strumento di aumento della devozione e di memorizzazione degli episodi cristologici – non mancano comunque voci di dissenso, come quella di Durand de Saint Pourcain, all'inizio del XIV secolo, che esprime la costante preoccupazione per l'idolatria, e contestualmente il sorgere di ben più di un interrogativo sullo sviluppo che le arti nel frattempo stanno abbracciando.

Se, infatti, per secoli l'arte è stata interamente iscritta nella dimensione religiosa o comunque naturalmente connessa con le dimensioni mitiche, misteriche e rituali dell'esistere dall'Egitto alla Persia, dalla Cina all'India, il Cristianesimo nella sua lunga prima ora non ne ha mutato obiettivi, scopi e usi. Sono stati gli artisti stessi, nel momento in cui si sono riconosciuti e sono stati salutati come tali a farlo, in un mondo che lo reso possibile. Questo mondo è quello della cultura occidentale che nel Rinascimento inizia in parte a smaltire la religione inaugurando la modernità nonostante questa, con la sua arte, sia fondamentale per comprenderlo pienamente. Certo, è proprio in questo periodo che vedono la luce alcune delle opere più significative della storia dell'arte ma, appunto, in primis per la storia dell'arte e del cristianesimo stesso, per restare in Occidente. È dal Rinascimento in poi che con più forza iniziamo a guardare all'arte con occhi diversi. Gli occhi che porteranno non già alla nascita – quella si era consumata da tempo, già con Platone – ma all'affermazione della figura dell'artista. Creatore, demiurgo, ricercatore di quel vero che mette per iscritto nell'immagine. Vero che è armonia, sintonia, bellezza. Vero che è verità dell'arte. Così l'opera rispetta ma agisce, forza

i canoni noti, anche iconografici, con conseguenti allarmi, che però non si erano mai sopiti. Se l'arcivescovo di Firenze, Sant'Antonino, accetta l'autonomia dell'artista d'altro canto, nella stessa *Summa theologica*, non manca di auspicare un'aderenza all'ortodossia, iniziando a configurare quel processo di continua mediazione tra libertà creativa ed esigenze clericali destinato all'implosione.

Le ambiguità insite nell'immagine o meglio nella sua ricezione e ancor più nello straordinario sviluppo delle arti, dal punto di vista dell'ortodossia, si coagulano in un altro momento di durissima frizione, quello della Riforma protestante, cui in questa sede si rimanda esclusivamente nelle sue istanze e ripercussioni essenziali. Da un lato, quindi, Lutero, che dalle prediche del 1522 all'opuscolo di tre anni più tardi, *Contro i profeti celesti*, condanna sì il culto delle immagini ma ammettendone l'uso pedagogico – da lui perseguito, del resto, per rivedere l'iconografia religiosa – accenna anche contestualmente all'impossibilità di comprendere se si è di fronte a idolatria o meno da parte del fedele perché impossibile sondarne il cuore. Dall'altra Zwingli, ove l'immagine è un ostacolo materiale che in Calvino diventa, benché sempre concesso il suo uso pedagogico, porta della corruzione e della superstizione. Nel frattempo la Chiesa russa, è bene non dimenticarlo, sotto l'egida di Ivan il Terribile evoca le parole del Damasceno nel definire i caratteri della proprie icone, dove alla fedeltà iconografica si sposa la santità del monaco.

Il Concilio di Trento, come è noto, propenderà per una soluzione di compromesso all'interno della quale, ribadendo gli orientamenti del niceno, si delinea quel ruolo educativo dei sacerdoti atto a mediare la ricezione delle immagini che comunque devono essere aderenti al dogma e quindi controllate. Da qui prenderanno corpo le note *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* di Borromeo, le indicazioni iconografiche del Molanus e pure il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Paleotti, che non nasconde una forte diffidenza per le rappresentazioni allegoriche, fino alla costituzione della *Congregazione dei riti* il cui operato sarà improntato a verificare, ancora una volta, non tanto l'aderenza dell'immagine alle Scritture quanto a una tradizione ormai consolidata. L'opera d'arte, in sintesi, è voluta per la sua bellezza e il suo potere ma proprio in ragione di quest'ultimo deve essere controllata: basti pensare al Veronese alle prese con l'Inquisizione per la *Cena in casa di Levi*. Ma ricondurre il problema alla sola rappresentazione o meglio iconografia sarebbe un errore grossolano. Il potere

dell'immagine era già ben noto e attestato da secoli di dibattiti filosofici e teologici, e neppure i suoi più agguerriti difensori avrebbero mai potuto negare quello che era sempre stato evidente. Il suo potere era proprio nella presenza, in quel rendere vivo, vero e partecipe che in un attimo poteva diventare feticismo, magia o idolatria. Ma che, al tempo stesso, proprio per questo sapeva incantare, ammansire, educare, muovere a compassione, all'emulazione, alla carità: portare in chiesa come in guerra.

Sacra, dicevamo, o meglio di ispirazione, tematica e iconografia, è ancora per buona parte della modernità, ogni opera d'arte che abbia quale tema un soggetto religioso e una collocazione pubblica o privata. Ma l'artista è via via meno continuatore e sempre più creatore. Nell'opera vive il suo sguardo, che destituisce quello della tradizione e presto non coinciderà più con le esigenze liturgiche, imperiali o signorili perché chiamato a rispondere a imperativi più urgenti. Il proprio e quello del proprio tempo che nel frattempo indaga e mette sempre più in discussione le proprie conoscenze. Non arriveremo, certo, a sposare pienamente la posizione di Burckhardt ma certamente ammettiamo che possano coesistere formalmente soggetti religiosi in un alveo profano ma non viceversa. «Ci sono dunque opere d'arte essenzialmente profane a tema sacro, ma non esiste, per contro, alcun'opera sacra con forme profane, perché c'è un'analogia rigorosa tra forma e spirito»¹⁵⁶. Ma se il profano è definito sul piano secolare dalla religione può anche essere mutevole. Può anche essere per un certo periodo blasfemia prima che questa sia riconosciuta scienza. Può essere forma, concetto, colore, excursus primo, inedito che poi sarà scuola in quello stato di rivoluzione permanente che non è proprio solo delle avanguardie. Così nella *Vergine dell'Immacolata Concezione* di Velásquez la luna, tradizionalmente concepita e interpretata quale rafforzativo della sua purezza, non è più una presenza eterea ma presenta montagne e asperità non certo in omaggio ma per necessità di dire, affermare e perseguire quanto è venuto alla luce. Un dettaglio, certamente, che non acuisce la sacralità della Madonna ma che dichiarando l'intenzione prima e ultima dell'artista l'attualizza senza intaccarne in alcun modo la sostanzialità. Ma l'artista con il suo sguardo saprà e dovrà essere ancora più scaltro nel cammino

¹⁵⁶ BURCKHARDT T., (1974), *L'arte sacra in Oriente e in Occidente*, Rusconi, Milano, 1976, p. 5.

verso la modernità fino a ridefinire totalmente la fisionomia dei propri orizzonti. E quindi *in primis* dei propri soggetti traslando, calando il sacro anche nella pratica del proprio tempo ancora da scrivere e cercare in quelle possibilità che pure stenta a intravedere.

Tra scritti e sinodi che si muovono su questa posizione altalenante alla ricerca di una unità impossibile si giunge ormai nel Settecento a una piena decadenza dell'arte nella cristianità. Non mancano certamente le immagini, in chiese e conventi, ma sono per lo più il frutto di un immaginario cristallizzato in forme stanche: gli artisti guardano ormai oltre gli spazi di culto e la Chiesa, significativamente, del resto, inizia quel processo di conservazione del proprio patrimonio architettonico e artistico destinato a una musealizzazione di se stessa. Non mancano, certamente, reazioni a questa impasse ma ormai il periodo dell'ostensione, durato quasi ininterrottamente secoli, è terminato.

Tra i tentativi di un'estetica cristiana che si sviluppa sostenendo, che «essendo il bello espressione di Dio, solo nella religione si può trovare l'autentica arte e per converso l'arte, essenzialmente religiosa, non può che condurre a Dio»¹⁵⁷ incontriamo i Nazareni, che rintracciano proprio nel Rinascimento l'inizio della degenerazione delle arti, la confraternita di San Giovanni, di breve vita, incentrata sulla santità degli artisti – posizione vicina dunque, a quella orientale richiesta per lo scrittore di icone – e il movimento dei Preraffaelliti, nel quale tuttavia prevale l'estetica di un ritorno al Medioevo e quindi al premoderno non esclusivamente di ordine apologetico o cristiano. Ma l'Ottocento è anche il secolo, del resto, della nascita di quello stile *Saint-Sulpice*, intessuto di stereotipi e promesse di salvezza che forse più di tutti è indice del deterioramento del dialogo, fecondo per secoli, tra chiesa e arte. Sempre a una nostalgia medievale si lega la fondazione della scuola d'arte del monastero benedettino di Beuron, in Germania, poi condannata perché rintracciava quale unica possibilità di recupero di un'arte sacra i modelli egizi e quindi una totale astrazione. Questi umori si coagulano anche nel tentato *Atelier d'art chrétien* negli anni Venti del Novecento, cui però non fa contrappunto, ancora, un'apertura delle gerarchie ecclesiastiche. Del resto, anche un artista come Maurice Denis, che pure sposava l'ideale dell'artista credente,

¹⁵⁷ MENOZZI D., 1995, p. 53.

rivendicava per comunque la piena autonomia della ricerca artistica. Sosteneva sì la necessità del *professore di dogma*, per comprendere pienamente la teologia di Tommaso ma era consapevole dell'impossibilità di stabilire uno specifico orientamento formale nella pratica artistica «ritengo che non esistano formule specifiche di arte cristiana. Il punto di vista simbolista [...] ci permette una sorta d'eclettismo che ci offre insegnamenti in tutte le scuole e in tutte le epoche»¹⁵⁸ egli scrive, indicando come maestro assoluto il Beato Angelico ma soprattutto annotando come «l'artista non ha nulla da sacrificare nell'arte cristiana»¹⁵⁹.

Il mutamento qui indicato dall'ostensione all'esposizione è dunque graduale, denso di orientamenti quanto di slittamenti e frizioni ma senza dubbio conduce a rilevare una distanza crescente, in Occidente, tra i lavori concepiti per lo spazio di culto e quelli, sempre più numerosi, che si pongono in un'ottica moderna, scandita da esposizioni, nuovi collezionisti e amatori d'arte. L'arte, ovviamente, continua a respirare il sacro ma le opere paiono allontanarsi progressivamente dalla sfera della confessione religiosa. Aperto il baratro tra l'opera d'arte di soggetto religioso o comunque destinata allo spazio liturgico e l'opera concepita al riparo da qualsiasi committente per essere esposta nei circuiti propri dell'arte – dal salotto del collezionista al *Salon* fino al museo per arrivare in breve tempo alla galleria, alle biennali e alle fiere – è evidente una certa stanchezza o comunque ripetitività nei moduli linguistici della prima rispetto alla seconda. L'inizio di questo processo, abbiamo visto, può essere rintracciato volendo già nel Rinascimento oppure, per l'arte cristiana, nella Rivoluzione francese o nell'Illuminismo, quando si accelera il processo di emancipazione dalle committenze ecclesiastiche, imperiali, aristocratiche e altoborghesi. Quando però interessa rilevare è come tale mutamento si acuisca, inasprendosi, all'alba del Novecento, quando il sacro, ma non la spiritualità ovviamente, dove anzi si tentano rigorose corrispondenze, è associato al religioso e quindi al popolare, al retrogrado e al vernacolare: da qui al ricorso, come vedremo, del basto bacino iconografico e delle strategie della rappresentazione, in modo libero, il passo sarà breve.

¹⁵⁸ IBID., p. 246.

¹⁵⁹ IBID.

Se guardare al sacro svincolandolo dal culto particolare, dalle pratiche e dalle consuetudini rappresentative cristiane in particolare, si rivela almeno fino all'epoca moderna un compito quasi impervio, il contemporaneo con tutte le sue complessità si rivela per molti versi il momento ideale per farlo: una sorta di zona franca. Un territorio fertile di stratificazioni, prelievi, sovrapposizioni, *damnatio memoriae*, critiche, epurazioni e glorificazioni, i cui confini soffrono e, al tempo stesso, godono di un perenne stato di sommosa. Scrutarli significa allora appurare sul campo, nella pratica stessa dell'arte, orientamenti e scissioni al cui interno iniziare a rintracciare quelle costanti, quegli elementi che possono condurre ancora una volta al sacro, ma nel contemporaneo. Da oltre un secolo, con le "benedizioni" dell'Illuminismo, la religione e le varie confessioni sono state oltre che di culto, sulla scorta di tradizione e educazione, oggetto di studio e riflessione su radici e complessità, quando non apertamente di critica. La religione è stata traslata a oggetto, a sistema di credenze pubbliche strutturato in prassi educative e pratiche individuali e collettive all'interno delle quali sono stati individuati elementi comuni e differenziali. Ma l'elemento più incisivo è certamente il passaggio del culto a una gestione *iper* individuale, suscettibile a qualsiasi personalizzazione, dal rigore assoluto al kitsch più smaccato. A riscritture, ridefinizioni, mascheramenti, prestiti e commistioni che possono afferire a un credo, rappresentarne un'appendice o porsi direttamente con un'identità nuova senza troppe frizioni. Appannate le visioni di certa fede in una sorta di conquista bulimica di quanto, a ogni angolo del globo, è spirituale o ammicca al trascendente – e non a caso, nel linguaggio comune, si cita più volentieri quest'ultimo rispetto al sacro o al religioso – diventa naturale uscire dal seminato di una confessione religiosa piuttosto che di un'altra, in un continuo scambio, anche e spesso confusionale, di suggestioni e simboli. La ricerca artistica non si articola per vie differenti. Anzi, forse si è fatta per prima ancella di questa sorta di liberazione rispetto alle possibilità di porsi verso la religione, che è diventata – o tornata, secondo i casi – a essere trascendenza, spiritualità, natura, sublime e via dicendo in un immaginario che declina il sacro in altre dinamiche, spesso non chiare ma di certo meno necessariamente correlate a una confessione religiosa. Questa resta presenza latitante, territorio culturale comune, punto di riferimento e confronto e, sovente, sterminato bacino simbolico, processuale o più

banalmente iconografico. Raggiunta, consumata e metabolizzata la libertà della pratica artistica, le opere di oggetto religioso continuano, ovviamente, a essere commissionate e realizzate anche durante il Novecento. Ma si va creando da quello scollamento intravisto dal Settecento in poi, una sorta di baratro tra queste opere, destinate a essere oggetto di culto o quanto meno plausibili e accettabili *pendant* liturgici e i lavori che, invece, muovendosi nel solco del sacro si inscrivono volontariamente e direttamente nelle dinamiche di quella che ormai è la storia dell'arte. Storia che si è fatta cultura: consapevole, dissacrante a volte, elitaria e capricciosa nonostante le apparenze. Storia che è sistema con obiettivi e traguardi sempre diversi, specialmente rispetto al sacro: come abbiamo anticipato non più l'ostensione, prendendo in prestito un termine della pratica religiosa, ma l'esposizione in mostre, gallerie, musei, fiere, in quello che si pone come un sistema autonomo, benché vicino ad altri ambiti. Si consuma, giungendo a pieno compimento – pur non volendo affermare una dicotomia o una contrapposizione *tout court* – lo spostamento del baricentro creativo oltre le mura della religione, e quindi in Occidente della chiesa, iniziato secoli prima. Si accentua quindi la distanza tra l'opera stanca, fiaccata da secoli di diatribe, ripetitiva a livello formale e iconografico commissionata per il luogo di culto – con una particolare affezione a quell'Espressionismo che un teologo protestante come Tillich valutava con i suoi limiti essere la migliore mediazione artistica¹⁶⁰ – e l'opera che pur muovendosi nel solco del sacro non trova albergo tra mura religiose oppure si offre direttamente a una comunità non più di fedeli.

Ieri, quindi, l'educazione, la preghiera, il culto, in una parola: l'*ostensione*. Oggi, allora, l'incontro fortuito o guidato mediaticamente tra mura per lo più laiche ma volte alla conservazione della memoria o al suo farsi e quindi museali, con obiettivi di comprensione che si snodano tra parola, storia e critica e di ricerca di emozione. In una parola: nell'*esposizione*. Del resto anche la codifica dell'Estetica quale disciplina specifica giunge a maturazione alla fine del Settecento, quando la società riconosce pienamente la figura dell'artista, in un processo che ha le sue radici certamente nell'Umanesimo, e quindi le opere d'arte sono concepite

¹⁶⁰ TILLICH P., *Art and Ultimate Reality*, in *Art, Creativity and the Sacred*, Continuum, New York, 1995.

«unitariamente sotto la categoria della *qualità estetica*»¹⁶¹. Proprio a quest'ultima è riconducibile la nascita del museo e di altre realtà istituzionali o private dedicate alla cultura quali il teatro, la sala da concerto, la *biblioteca universale* in cui Gadamer vedrà gli spazi in cui confluiscano le opere, ormai caratterizzate da «un'astratta simultaneità fondata sul relativismo storico di un gusto ormai capace di esercitarsi sull'esteticità come tale»¹⁶². Simultaneità risultante dalla messa in opera del concetto di *coscienza estetica* e di *differenziazione estetica*.

Gadamer, infatti, nell'intento di ricostruire i percorsi che hanno esautorato l'arte dalla propria autenticità, che è messa in opera della verità, intravede nella rivendicazione di quest'ultima di un dominio autonomo, oggetto della coscienza estetica, la conseguenza estrema di un processo che ha il suo snodo fondamentale in Schiller, «il quale trasformò il concetto trascendentale del gusto in una esigenza etica, formulandola come un imperativo: comportati esteticamente»¹⁶³. Schiller avrebbe inteso in senso antropologico e precisamente fichtiano il libero gioco delle facoltà conoscitive sul quale Kant aveva fondato gusto e genio come apriori¹⁶⁴, col risultato che «al posto del rapporto di positiva complementarità che definiva fin dai tempi più antichi la relazione di arte e natura, sopravviene ora l'opposizione tra apparenza e realtà»¹⁶⁵. La coscienza estetica si erge sugli stessi caratteri della coscienza colta, «elevazione all'universalità, distacco dalla particolarità delle preferenze immediate, riconoscimento di ciò che non corrisponde alle proprie individuali attese o tendenze»¹⁶⁶ ma la condizione trascendentale si ripiega nella *cultura estetica*, che istituzionalizzandosi diventa appunto *differenziazione estetica*, ovvero «quella astrazione che sceglie solo in riferimento alla qualità estetica»¹⁶⁷. Questa si attua nell'Erlebnis estetico, dotato di *carattere sovrano*, e improntato a una *simultaneità* capace di accogliere in se quanto ritiene avere valore e quindi di relativizzare storicamente il gusto. La

¹⁶¹ VATTIMO G., *Introduzione all'estetica*, ETS, Pisa, 2010, p. 15.

¹⁶² MONTANI P., «*Differenziazione estetica*» e «*mondo dell'arte*»: per una critica di due critiche influenti, in *Dopo l'Estetica*, a cura di L. RUSSO, Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo, 2010, p. 185.

¹⁶³ GADAMER H.G., 1983, p. 110.

¹⁶⁴ Annotiamo come Montani sottolinei come Gadamer non sottolinei come il piacere della riflessione dei puri giudizi di gusto kantiani non contemplasse l'opera d'arte.

¹⁶⁵ GADAMER H.G., 1983, p. 111.

¹⁶⁶ IBID., p. 113.

¹⁶⁷ IBID., p. 114.

simultaneità allora è l'effetto di questo relativizzare e trova il proprio compendio, appunto, nel museo, nella biblioteca universale, nella sala da concerto. È qui che la coscienza estetica manifesta la propria produttività, poiché il museo è più perfetto quanto più cela l'origine delle sue raccolte e il teatro risponde primariamente alla legittimazione culturale che alla produzione contemporanea. L'opera così, secondo Gadamer, viene ad appartenere totalmente alla coscienza estetica smarrendo però come il suo artista il proprio posto nel mondo. Da cui la figura *outsider* che non opera su commissione ma liberamente, cui si cuce addosso un'identità ambigua, figlia del desiderio di una nuova mitologia che Gadamer rintraccia in Schelling e in Hegel quanto in Hölderlin, nella quale «egli è qualcosa come un “redentore terreno” (Immermann), le cui produzioni, in piccolo, devono operare quella salvezza dalla rovina e dalla corruzione in cui spera il mondo ormai perduto»¹⁶⁸. Redenzione che non può essere però che *particolare* e quindi disgregante. L'arte in questo perdere contatto con la *praxis* – tra gli effetti del culto del genio, retaggio del XVIII secolo, e l'elevazione dell'artista a rango di redentore terreno della cultura borghese dell'Ottocento – vede allora negata la sua possibilità di essere *Erfahrung*, quell'autentica avventura già delineata da Heidegger come esperienza capace di modificare chi la intraprende. Ma Gadamer, come annota Montani, sa bene che la coscienza estetica è «un tratto che identifica nel sentimento estetico (o nel “piacere della riflessione”) una componente della soggettività del soggetto altrettanto importante (e più originaria) del cogito»¹⁶⁹ da cui può discendere il fatto che alcune opere siano *esemplari* «proprio perché esibiscono il ritorno dell'estetico al mondo della *praxis*, e gli effetti di riorganizzazione del giudizio che ne discendono»¹⁷⁰. Nell'opera vi è quindi sì l'apertura all'esperienza estetica ma questa non è preclusa, ma anzi strutturata, in seno all'esperienza. L'opera, essendo *corpo in frangere* conoscitivo, è orientata verso la verità, laddove questa sia ricondotta al divino, alla trascendenza o all'idea platonicamente intesa. Il suo essere sacra risiede allora proprio nella sua stessa struttura interrogante che si ha incontrato la coscienza estetica ma dove questa non è limitante ma bensì presupposto fondante per il suo pieno dispiegamento.

¹⁶⁸ IBID., p. 117.

¹⁶⁹ MONTANI P., 2010, p. 190.

¹⁷⁰ IBID.

Una riflessione sull'arte, così come sul sacro abbiamo visto, non può nascere se non dalla consapevolezza della sua esistenza, in termini autonomi, e non connessi esclusivamente, a nostro avviso, né con la sfera prettamente religiosa né con quella della prassi. Il passaggio al regime dell'esposizione può dunque essere sì interpretato come vertice di un movimento che ha allontanato l'opera dal mondo e quindi l'ha esautorata dall'averne radici, ma può altresì essere inteso quale momento necessario, storicamente concepibile, di una autonomia che non implica necessariamente un distacco dal mondo. In questa ottica delineiamo infatti alcune occasioni qui definite di riconciliazione da cui emerge la possibilità, evocata fin dall'inizio di questa riflessione sul passaggio dall'ostensione all'esposizione con tutte le sue conseguenze sul piano storico ma soprattutto estetico, di una autonomia dell'arte all'interno del mondo considerato come territorio di una prassi per nulla disgiunta dagli orizzonti dell'opera. Occasioni nelle quali, tra l'altro, si attua anche un rinnovamento del dialogo tra arti e visione religiosa che conduce alla costruzione di autentici templi contemporanei.

IV. 2. OCCASIONI DI RICONCILIAZIONE TRA MATISSE, LE CORBUSIER E ROTHKO

L'opera d'arte sorge in quella frattura che è l'eventualità del sacro. Essa stessa è eventualità: avvento di un mondo e di tempo altro e radicale che nella propria autenticità afferma, anche tragicamente, il proprio essere non già del tutto ma in parte certamente partecipe di quel mistero cui tenta di dare forma.

Lo spostamento di baricentro dallo spazio di culto al teatro espositivo è sì, certamente, una conseguenza di alcuni fattori quali il riconoscimento della qualità estetica dell'opera d'arte, e della non possibilità dell'opera di aderire mestamente a una visione religiosa e dogmatica ancor prima che culturale, ma non è altrettanto sicuramente un movimento che debba essere inteso come esclusivo o senza possibilità di rinnovamento.

Lo spazio di culto, cristiano o meno, la casa dello spirito, può perfettamente coabitare con l'istituzione di quel museo della cultura estetica di cui è espressione. Così è ed è stato. La questione da valutare, che in questa sede ci si proporrà prima delle conclusioni, è come riuscire a coniugare quelli che parrebbero, a questo punto, due mondi differenti quando invece chiaramente respirano della stessa irriducibilità. Quelle che qui sono indicate quali *occasioni di riconciliazione* sono

dunque tra i casi più noti di incontro sul selciato della pratica spirituale e dell'arte. Si tratta, per nulla casualmente, non di opere singole ma di spazi concepiti quali *continuum* che dichiarano sia la possibilità dello spazio culturale di plasmarsi sintonicamente in una visione poetica sia quanto l'opera d'arte possa e debba significare tale spazio, pena il suo stesso smarrimento. Certo, l'opera in questo processo deve porsi necessariamente in dialogo con le necessità culturali e non solo in termini di spazialità, ma questo pare essere un obiettivo irrinunciabile. Obiettivo e sfida che, infatti, fuori delle mura religiose ritroviamo non a caso nelle pratiche installative, laddove sono presenti elementi di preparazione atti a condurre il fruitore all'esperienza, sia questa rituale o estetica, fondanti l'opera stessa. Restando, al momento, entro lo spazio liturgico, appuriamo quanto possa essere gravido di nuovi sentieri nelle opere e in quelle opere forgiate quali oggetti a *reazione poetica*, funzionali alla liturgia, ma pur sempre aderenti al sacro.

Gli episodi qui indicati quali autentiche occasioni di riconciliazione sono quindi volutamente i più noti del Novecento in virtù degli artisti che li hanno ideati e realizzati e ci conducono ad aggiungere un ulteriore tassello al nostro *excursus* sui rapporti tra la chiesa e le arti perché tutti legati, in modo più o meno diretto, al milieu della rivista "L'Art sacré" diretta dai domenicani Régamey e Couturier¹⁷¹ che reagisce alle posizioni espresse da Pio XII su un'arte subordinata alla religione, di cui l'istituzione dell'organo di controllo del Sant'Uffizio sull'Arte Sacra nel '52 è l'esito più evidente fin dalle prime righe del suo programma: «compito e fine dell'arte sacra, come indica la sua stessa qualifica, è di contribuire nel miglior modo al decoro della casa di Dio e di alimentare la fede e la pietà»¹⁷².

I due domenicani, infatti, si schierano non solo a parole ma concretamente a favore, nella loro Francia, di un'attitudine di dialogo con i grandi artisti della loro epoca. La prospettiva avanzata in seno all'Art Sacré è all'insegna di un'onestà intellettuale e spirituale che prende le mosse dalla constatazione che «le opere in cui si esprimono queste concezioni¹⁷³ e sensibilità (architettura di compromesso, oggetti sacri di cattivo gusto come quelli di "Saint-Sulpice" o "croste" eseguite dalla folla di artisti mediocri, più o meno "moderni") fanno assumere una

¹⁷¹ CAUSSÉ F., *La revue "L'Art Sacré"*, Cerf, Parigi, 2010.

¹⁷² *Istruzione del Sant'Uffizio sull'arte sacra*, 1952, in MENOZZI D., 1995, p. 282.

¹⁷³ Ovvero quelle «degli ambienti tradizionalmente religiosi che non si confanno ai creatori dell'arte viva». Cfr. RÉGAMEY P., *I problemi del momento*, 1952, in MENOZZI D., 1995, p. 276.

maschera orribile alla Chiesa, tale per cui gli uomini migliori che non conoscono il suo vero volto la prendono in odio»¹⁷⁴. La *via più comoda*, sottolinea Régamey, è dichiarare in torto l'artista ma in questo modo sia la Scrittura sia la liturgia «rimangono altrettanto estranee ai buoni fedeli quanto un'opera d'arte di autentica sensibilità e creatività»¹⁷⁵. Le cause di questa *decadenza* sono rintracciate nell'Ottocento, quando «i grandi uomini vengono, l'uno dopo l'altro, allontanati a beneficio dei talenti "secondari", poi dei mediocri, poi dei mestieranti e poi degli affaristi»¹⁷⁶. Questo accade, secondo Couturier, quale conseguenza di alcuni processi storici: la scristianizzazione dell'Europa con il ritiro della chiesa dagli ambiti culturali e vitali della società; la decadenza della cultura *vera* negli ambiti ecclesiastici; l'influenza dell'accademia sul clero, che influisce sulle committenze e allontana dai *veri creatori* e, non ultima

«fra i maestri, l'evoluzione rapidissima, e dunque sconcertante, delle forme dell'arte a partire dal 1850. Evoluzione che inoltre tenderà inesorabilmente alla restaurazione radicale da parte dei grandi maestri dei soli valori estetici essenziale (vale a dire una soluzione esclusiva dei problemi di bellezza pura, inaccessibili al gran pubblico), di modo che tale restaurazione, che avrebbe salvato tutta l'arte dell'Occidente, avrebbe, nello stesso tempo, separato sempre più i grandi artisti dalle preoccupazioni comuni e dai gusti del pubblico in tutti gli ambienti»¹⁷⁷.

A cospetto di uno stato di fatto di tale portata i due domenicani non esitano però a passare all'azione nel tentare di riportare i grandi maestri che hanno salvato l'arte occidentale a incontrare le preoccupazioni e i gusti del pubblico. Se in tale frase pare sentire l'eco di un'accusa, sebbene garbata, agli sviluppi di un'arte sempre più lontana dal mondo, certamente buona parte dei progetti sostenuti dai domenicani svela, invece, la forte intenzione non di condurre gli artisti ad essere accondiscenti nei confronti di un pubblico di fedeli quanto di unire entrambi nello spazio sacro affinché la radicalità perseguita dalle arti diventi spettro di conoscenza condiviso. I due faranno, infatti, della Francia un baluardo di dialogo con quei veri creatori da cui la chiesa pare essersi allontanata inesorabilmente. Régamey individua la soluzione in una *amicizia reale* tra fedeli e sacerdoti ma soprattutto nel coinvolgimento degli artisti che secondo il caso specifico paiono più pronti a rispondere alle esigenze di tale amicizia, sinergica, propria della

¹⁷⁴ IBID., p. 276.

¹⁷⁵ IBID., p. 277.

¹⁷⁶ COUTURIER M. A., *Le cause della decadenza*, 1950, in MENOZZI D., 1995, p. 277.

¹⁷⁷ IBID., p. 278.

comunità: «talvolta, fatte le debite considerazioni, sarà uno di quelli che vengono definiti frettolosamente “non credenti”. Certo, è strano. Ma corrisponde a molte altre stranezze del nostro tempo. In *quel* caso preciso, *quel* “non credente” può essere più qualificato di un uomo molto santo, e anche artisticamente dotato, al quale si farà appello in un’altra circostanza»¹⁷⁸. La santità o quanto meno la fede personale dell’artista non devono quindi far parte della valutazione del progetto; mettendo da parte *snobismo e demagogia* «sacerdotie e fedeli danno nella persona di *uomini*, gli artisti, l’esperienza delle realtà dell’arte»¹⁷⁹. Se in questa frase pare risuonare latamente il giudizio di Gadamer sulla figura dell’artista elevata al rango di sorta di redentore, è certo che

che questa apertura verso *la realtà delle arti*, e quindi il riconoscimento, in primis, che l’arte abbia il proprio territorio in quella realtà, che non è certo dominio della visibilità, condurrà ad alti frutti.

Incontriamo quindi il nome di Couturier sia durante la gestazione del progetto di Matisse per la cappella delle domenicane di Vence sia nel progetto di Le Corbusier a Notre Dame du Haut e del convento La Tourette e, infine, indirettamente, nell’episodio a Houston di Rothko, poiché il desiderio dei committenti, i de Menil, era appunto quello di raccogliere l’esempio pionistico del domenicano con la loro cappella.

Per quanto concerne la cappella di Vence¹⁸⁰, Couturier vi si interessa per appoggiarne il progetto caldamente presso la madre generale della congregazione quando Matisse aveva già accettato l’invito a decorarla. Invito che in realtà nasce in modo curioso: il maestro, amico di souer Jacques-Marie, al secolo Monique Bourgeois, anni prima sua infermiera e poi modella nel ’42 per opere quali *L’Idole*, *Robe verte et les oranges*, *Tabac Royal*, è pregato da questa ad acconsentire all’incontro con un giovane domenicano, Louis Rayssiguier, con la “scusa”,

¹⁷⁸ RÉGAMEY P., *Una via di soluzione*, 1952, in MENOZZI D., 1995, p. 279.

¹⁷⁹ IBID..

¹⁸⁰ In particolare si rimanda a AA.VV., Henri Matisse, *Le Chemin de croix, Chapelle du Rosaire des dominicaines de Vence*, catalogo mostra, Musée Matisse, Nizza, Château de Villeneuve, Vence, RMN, Parigi, 2001 e si segnala il volume *Comme une fleur. Matisse e la Cappella di Vence*, a cura di M. FORTI, Edizioni Musei Vaticani, Roma, 2011, realizzato in relazione all’inaugurazione della Sala Matisse all’interno dei Musei Vaticani il 22 giugno 2011-

poiché restio a ricevere visite, di un progetto in realtà ancora lontano dalle prospettive della superiora.

Ma visto il clamore suscitato dall'idea, prontamente comunicata da Matisse alla stampa, il progetto effettivamente prende corpo. In questo angolo di mondo Matisse lavorerà a lungo, rinunciando a qualsiasi compenso ma anzi investendo in prima persona. La cappella sarà benedetta dal vescovo di Nizza il 25 giugno 1951 ma soltanto il 31 ottobre 1952 sarà pronta la casula nera per il funerali: dopo aver terminato ceramiche e vetrate l'artista, infatti, si impegna anche nella creazione degli arredi – candelabri, crocifisso, tabernacolo, pisside dell'altare – e dei paramenti liturgici, dalle casule alle stole, in un progetto che ha dell'opera d'arte totale e trova il suo coronamento nella croce-campanile in ferro battuto, issata nell'estate del 1950 sul tetto della cappella coperto con tegole smaltate bianche e blu.

Contestato da Picasso per aver accettato l'invito a intervenire in uno spazio di culto e da molti accusato – o, al contrario, ammirato – di un ritorno alla fede in età avanzata, Matisse si impegna nella cappella facendone una summa di tutta la grazia e la spiritualità proprie della sua opera.

L'edificio si pone al riparo ma in stretta relazione con il mondo di cui è testimone, garante, nascita e approdo. Così le finestre più che cesure strutturali sono snodi dialettici con la natura circostante, che pare riverberarsi anche sui muri di ceramica «equivalenza visiva di un grande libro aperto, nel quale le pagine bianche recano dei segni che spiegano la parte musicale costituita dalle vetrate»¹⁸¹. Queste corrono tra il blu oltremare, il verde bottiglia e il giallo limone; l'ultimo ha superficie smerigliata mentre gli altri due sono trasparenti. «Questa assenza di trasparenza del giallo blocca lo spirito dello spettatore e lo trattiene all'interno della cappella, formando così il primo piano di uno spazio che inizia nella cappella per andare a perdersi attraverso il blu e il verde fino ai giardini circostanti»¹⁸². La vetrata con l'albero della vita evoca la Barbaria, pianta grassa tipica della zona, mentre le altre con foglie gialle e azzurre su fondo verde evocano lo splendore della natura circostante. La parete in ceramica è un percorso unitario – «bisogna muoversi per seguire la Via Crucis; così io l'ho fatta come un cammino che sale a

¹⁸¹ MATISSE H., *Ecrits et propos sur l'art*, a cura di D. FOURCADE, Hermann éditeurs, Parigi, 1972.

¹⁸² *IBID.*

serpentina»¹⁸³ – strutturato in tre atti che culminano appunto sul Golgota. Mentre i pannelli dedicati a San Domenico e alla Vergine con Bambino, che pare ritrarsi nel presentarlo, quello della Croce è *tempestoso*, perché dramma e passione che sono questo. Matisse scrive: «è sufficiente un segno per evocare un viso, non c'è alcun bisogno di imporre alla gente degli occhi una bocca... bisogna lasciare il campo libero al sogno dello spettatore» rivelando quanto il progetto, nella sua unità, sia destinato a essere accolto da una comunità che non ha bisogno di essere addomesticata, o peggio, mosso a commozione o a devozione, ma necessita, invece, di *campo libero*, di un riparo, di un luogo di frattura da cui muoversi per trovare il proprio cammino di conoscenza. Tra vetrate e pannelli in ceramica, uno spazio concluso ma che dischiude, al tempo stesso, all'eventualità, a quel sacro che può essere riparo dal mondo perché oltre quello stesso mondo, frutto di «uno sforzo che è il risultato di tutta una vita consacrata alla ricerca della verità»¹⁸⁴. Dove appunto tale verità è sacra e si iscrive, senza smarrire di intensità, in uno spazio fisico, quello delle mura cultuali, trasformandole non nel luogo ostensivo o espositivo di una serie di opere fa plasmandole, unitariamente, in una intera e unica opera, eretta su quell'eventualità che è il sacro. In questo, la consonanza spirituale con una visione religiosa intesa essenzialmente anzi tutto come umana in seno alla quale anche gli episodi della fede sono trascesi in un'ottica unitaria.

A Ronchamp in tempi remoti era un tempio, poi sostituito da una cappella votiva dedicata alla Vergine, che già nel XIII secolo diventa meta di pellegrinaggio. L'attuale Notre Dame du Haut sorge sulle ceneri di una chiesa colpita da un incendio sulla quale ne era già sorta una nuova, a sua volta così danneggiata dai bombardamenti tedeschi durante la seconda guerra mondiale da decretarne al posto del restauro la ricostruzione. In una Francia costellata di cantieri la Commissione diocesana di Arte sacra di Besançon, in particolare padre Ledeur e padre Couturier, invitano Le Corbusier, già affermato, a seguirne la realizzazione. Lui, all'età di 63 anni, accetta la commissione nel 1950, concependo la struttura quale fenomeno di *acustica visuale e spaziale* ovvero in stretta consonanza con

¹⁸³ SOEUR JACQUES-MARIE, *Henri Matisse, la Chapelle de Vence*, Grégoire Gardette éditions, Nizza, 1993, p. 152.

¹⁸⁴ IBID., p. 257.

l'ambiente circostante. Il progetto è approvato l'anno successivo e sebbene da alcuni critici sia in prima battuta letto quale frutto del Le Corbusier pittore, e quindi quale sorta di "tradimento" ai principi che aveva messo in atto nelle opere urbanistiche e architettoniche precedenti, in breve tempo è riconosciuto quale episodio altissimo e frutto libero e maturo di quegli stessi punti rispetto ai quali egli si pone in modo libero secondo esigenze concrete.

Gli elementi messi in atto a Ronchamp erano già presenti nel suo linguaggio e, al tempo stesso, alcune soluzioni troveranno in seguito nuovo vigore e amplificazione. La cappella di Ronchamp non ha nulla della *machine* se non l'esattezza della visione che la sottende. È episodio unitario, culmine e nuovo fulcro gravitazionale del paesaggio naturale in cui s'inserisce. Avvicinandosi la struttura si rivela in tutta la sua molteplicità, con un fronte diverso dall'altro in relazione all'incidenza dei quattro orizzonti. Dal versante sud, ove le aperture delle finestre evocano il Neoplasticismo al fronte destinato alle celebrazioni all'aperto, culmine del pellegrinaggio estivo, che si delinea come una cappella esterna grazie all'arretramento della parete muraria. Qui, sulla sommità, spicca la nicchia che ospita l'antica statua lignea della Vergine: grazie a un perno è orientabile sia all'esterno sia all'interno. E, ancora, le torri semicilindriche che corrispondono internamente ad altrettante cappelle; questi episodi di misurato verticalismo insieme agli scolatoi per l'acqua costituiscono un insieme armonico. Un corpus di *objet à réaction poétique* non eclatanti ma naturalmente fondanti l'identità dell'episodio architettonico nel suo darsi nello spazio. A coronamento visuale e fattuale dell'esterno la copertura, che pare una vela poggiata direttamente sull'alzato murario quando in realtà è retta da setti e pilastri. Tale copertura consta di due strati in cemento con armatura interna distanti 2,26 metri, ovvero la misura del Modulor; la stessa dimensione scandisce l'altezza dell'interno, che nella massima curvatura del soffitto è di 4,52 m. All'interno, varcata la grande porta dipinta che coagula le spinte degli sviluppi esterni – la superficie curva e quella piana – la cappella si rivela quale ambiente intimo e raccolto, scandito significativamente dalla luce. Questa penetra attraverso le finestrate molto profonde – ricavate nello spessore della parete sud, ottenuta con pietre di recupero dall'edificio precedente – e filtra sulla sommità dalla separazione tra parete e volta. Le piccole vetrate così come la grande porta dipinta «rappresentano

i necessari atti di focalizzazione cromatica di funzioni sulla bianca indefinita continuità delle pareti e, ancora, i fattori promozionali dei circuiti di flusso che si emozionano nell'accelerazione, al momento del passaggio attraverso gli stessi diaframmi di colore»¹⁸⁵. Gli altari sono blocchi di pietra bianchi tagliati secondo le misure del Modulor mentre il tabernacolo è un cubo d'acciaio smaltato sulla cui sommità è posta una croce di smalto asimmetrica. I banchi, otto file in tutto, sono in legno e cemento e sono stati realizzati da Savina, esecutore dell'opera plastica di Le Corbusier. Tutti gli elementi concorrono a determinare quell'assenza gerarchica nello spazio, cardine dell'architettura moderna, che conduce a una fruizione differenziale. Questi, in sintesi, gli elementi di Ronchamp che già in pianta svela un'unità progettuale tra interno ed esterno come se i due ambiti fossero un unicum, lo stesso episodio spaziale, generato da forme dotate di quella potenza emotiva propria di un organismo e non di una struttura. Lontana dal mimetismo o, al contrario, dalla volontà di soverchiare o ridefinire il territorio, di violarne il *genius loci*, Notre Dame de Haut è visione equilibrata e prova della possibilità di dire sacro con un linguaggio significativo inedito non perché forzatamente nuovo ma perché frutto di quelle esigenze. Ancor più è episodio nel quale proprio la ratio che sottente la definizione da parte di Le Corbusier del Modulor diventa misura della posizione dell'uomo nel mondo; misura quindi da intendersi prima che architettonicamente poeticamente, poiché fondante la sua intera attività. L'opera di Le Corbusier ha, infatti, il suo cardine nella ricerca di messa in opera dello spazio ideale per l'uomo, non contemporaneo ma di tutti i tempi: spazio abitativo, funzionale, ma sempre concepito in scala naturale e quindi anche antropica e urbanistica. Spazio dotato sì di servizi, da cui la meticolosità di affacci, alzati, esposizione, materiali e di ogni dettaglio, ma soprattutto spazio del pensiero e dell'azione umana. In questo contesto l'impegno per Notre Dame e poi per il convento La Tourette si rivelano in tutta la loro ricchezza poiché svelano all'interno di quella tanto richiamata *machine à habiter* il senso di questo abitare che è un vivere armonicamente il mondo in uno spazio possibile. Uno spazio all'interno del quale il tempio, il luogo di culto, e quello di raccoglimento, La Tourette, sono elevati in tutta la loro preminenza quali luoghi in cui quella forma

¹⁸⁵ MATISSE H., 1972.

intesa come spazio dell'abitare la storia umana, che è sempre improntata ad ampliare i propri confini, trovano pienamente corpo.

Di altrettanto interesse è la Interfaith Chapel, universalmente nota come Rothko Chapel¹⁸⁶, dal nome dell'artista che si dedica alla realizzazione del ciclo pittorico al suo interno dal 1964. Se la storia ha decretato che diventasse di uso comune nominare la costruzione con il suo nome non è “solo” perché le vicende lo vedono fin dal principio protagonista del progetto ma in relazione al fatto che l'opera sia, in definitiva, la risultante di un'idea poetica: la sua, appunto. Questa ha dettato, in definitiva, l'impianto strutturale – una cappella a pianta ottagonale i cui quattro lati più estesi evocano una croce latina e quindi il battistero cristiano – ideato in prima battuta da Philip Johnson e poi da Howard Barnston e Eugene Aubry. Se il primo, architetto statunitense di chiara fama invitato, al pari di Rothko, da Jean e Dominique de Ménéil, collezionisti, mecenati e committenti dell'opera, aveva infatti ideato sì una costruzione a pianta ottagonale ma sormontata da una piramide tronca elevata – che avrebbe lasciato penetrare molta luce – alla fine la clausola contrattuale di lavorare in contatto con l'artista determina il suo abbandono dell'intero progetto. Rothko non voleva eccessiva illuminazione e pretendeva una luminosità soffusa: alla fine, anche con la complicità di cambio di luogo di edificazione e quindi di destinazione d'uso – vicina all'ospedale e aperta a tutti i culti, e non, come previsto inizialmente, all'interno del campus universitario di St. Thomas, dove doveva essere consacrata al cattolicesimo – trionfa la visione di Rothko.

La struttura si sviluppa in consonanza con la funzione ma a priori con le necessità fruibili individuate dall'artista. Qui, come a Ronchamp per certi versi, ogni dettaglio gode di un'ottica unitaria. Se dall'esterno, in mattone rosato, la struttura non lascia presagire nulla di quanto cela, l'ingresso è unico e immette in una sorta di vestibolo che ha la funzione di anticamera, di decompressione, e filtro tra la luce accecante texana e la penombra della cappella. Qui la pavimentazione è grigio-marrone come le pareti, leggermente più chiare, e quindi di un tono proprio del cemento, caro all'artista. Neutro l'ambiente a livello cromatico e pure sensoriale, grazie a un'insonorizzazione che ha portato, sempre per desiderio di Rothko, a

¹⁸⁶ CRESTI C., *Le Corbusier: la Cappella di Ronchamp*, Sadea-Sansoni Editori, Firenze, 1965.

porre all'esterno l'impianto di climatizzazione in modo da non disturbare la fruizione con rumori meccanici. Il volume si presenta compatto e il lucernario basso porta solo la luce indispensabile all'interno della struttura. Rothko ha lavorato anni al ciclo pittorico dal suo studio newyorkese, ove aveva ricostruito lo spazio della cappella per verificare concretamente, e non in scala o in modo approssimativo, l'effetto di ciascuna opera e dei percorsi che tutte avrebbero, una volta installate, generato. Entrando nella cappella il fruitore è condotto naturalmente verso il trittico a nord; a est e ovest altri due trittici (con parte centrale leggermente sollevata) cui si aggiungono agli angoli quattro tele, senza dimenticare, a nord, sulla controfacciata, una tela allungata. Un altro percorso possibile, concesso al fruitore, taglia in asse il tragitto istintivo dall'ingresso alla parete nord, collegando invece le partiture laterali con gli altri due trittici. La forma ottagonale che sottende l'impianto non solo architettonico ma architettonico-fruitivo induce ad assecondare maggiormente una lettura circolare nella quale le opere si disintegrano a favore di una percezione sinergica delle loro relazioni. Relazioni che dalla scala e dal cromatismo generano movimento e dunque evento dell'eccedenza.

Se le pareti fungono naturalmente da cornici – che Rothko non ha mai impiegato – non da meno sono le aperture in quello che pare uno spazio continuo. I passaggi, senza battenti, paiono nicchie e sono percepiti quali spazi di respiro per le opere stesse. Da non dimenticare, infatti, la *breathingness* cui Rothko ha mirato per l'intera esistenza. Questa è messa in atto nella scala dei dipinti, una *scala umana*, che essendo di grande formato proiettano al proprio interno, instaurano una partecipazione diretta, una presa di coscienza non mediata, e nel dinamismo interno del loro farsi. «Privilegiamo l'espressione semplice di pensieri complessi. – scrive Rothko – Siamo per il grande formato perché ha l'impatto dell'inequivocabile. Intendiamo rivendicare il piano pittorico. Siamo per le forme piatte perché squarciano l'illusione e rivelano la verità»¹⁸⁷.

Preferisce dire poco, Rothko. «I miei dipinti sono in realtà facciate (come sono state chiamate). A volte apro una finestra, altre volte due porte e due finestre. procedo con cautela. Si trasmette con più forza nel dire poco che nel dire

¹⁸⁷ ROTHKO M., *Scritti sull'arte*, a cura di M. LÓPEZ-REMIRO, ed.it. a cura di R. VENTURI, Donzelli editore, Roma, 2006, p. 44.

molto»¹⁸⁸. Dove questo poco è detto in una pittura e in un dipingere che non ha nulla a che vedere con l'espressione personale¹⁸⁹. Dove ogni opera è il frutto di sette ingredienti fondamentali che pare interessante riportare fedelmente:

- «1. Deve esserci una preoccupazione manifesta per la morte – delle allusioni alla condizione mortale... arte tragica, arte romantica, ecc. hanno tutte a che fare con la consapevolezza della morte.
2. Sensualità. Il nostro punto d'appoggio per essere concreti rispetto al mondo. Si tratta di una relazione voluttuosa con le cose esistenti.
3. Tensione. Che si tratti di un conflitto o di un desiderio represso.
4. Ironia. Si tratta di un ingrediente moderno – l'annullamento e l'indagine di sé a cui un uomo può, per un istante, consacrarsi ad altro.
5. L'astuzia e il gioco... come elementi umani.
6. L'effimero e la sorte – come elementi umani.
7. La speranza. 10% per rendere il concetto tragico più sopportabile»¹⁹⁰

In questo suo intervento al Pratt Institute Rothko accenna al sacrificio di Isacco in Kierkegaard: gesto inconcepibile che nel momento in cui è compiuto da un uomo, un individuo, diventa universale; così come accade all'artista. L'opera di Rothko, del resto, si è sempre dichiarata nel suo essere opera sì dell'arte ma di quanto questa vive: il mito, il dramma, l'aneddoto dello spirito. «Insisto sulla pari esistenza del mondo generato dalla mente e del mondo procreato da Dio al di fuori di questa»¹⁹¹: la morte, il tragico, il sensuale, gli *ingredienti* dell'opera di cui prima abbiamo seguito lo svolgimento costituiscono allora non un'alchimia di manifesto o un progetto, ma una messa in opera di quella verità che è verità liminale, propria dell'uomo in quanto tale, che qui si è detta sacro. Distanziandosi sia dal Surrealismo cui riconosce il merito di aver «stabilito una rispondenza tra la fantasmagoria dell'inconscio e gli oggetti della vita quotidiana»¹⁹² e dall'Astrattismo che comunque ha «conferito un'esistenza concreta a mondi diversi e a tempi invisibili»¹⁹³ perché si dissocia «dal suo rifiuto dell'aneddoto così come dal rifiuto dell'esistenza della realtà nella sua interezza. Perché per me l'arte resta un aneddoto dello spirito e uno strumento unico per rendere concrete le intenzioni dei suoi mutevoli slanci e della sua immobilità»¹⁹⁴. La ricerca di Rothko allora si chiarisce essere tutt'altro che astratta, nell'accezione di Kandinsky, ma

¹⁸⁸ IBID., p. 178.

¹⁸⁹ IBID., p. 177.

¹⁹⁰ IBID., p. 178.

¹⁹¹ IBID., p. 57.

¹⁹² IBID., p. 59.

¹⁹³ IBID.

¹⁹⁴ IBID.

assolutamente concreta. Si distanzia sia dal ritmo delle *Improvvisazioni* sia dagli intenti di ricostruzione, benché per nodi altrettanto archetipi, sviluppata da Mondrian e da Malevi" pur essendovi vicino. Egli opera concretamente sulla soglia del liminale, di quell'eventualità del sacro qui intesa non come *sacer*, oggetto di una separazione, ma come il *das Heilige* di Otto nel quale risuona tutta l'irrequietezza polisemica del termine; irrequietezza non solamente solare ma anche notturna, tragica, misteriosa e insondabile. E quindi eccedente.

Tornando alla cappella comprendiamo meglio le ragioni di metodo e severità, nella ricerca di tentare di fondere quei sette ingredienti in ciascuna opera.

Qui alla base di ogni dipinto vi è un rosso scuro ottenuto da un amalgama lavorato lentamente di colore in polvere e colla di coniglio. Su questo altri strati, anche di materiali diversi, al fine di ottenere il risultato voluto, verificando istante per istante l'operato degli assistenti – necessari per mantenere un punto di vista d'insieme sull'opera – e successivamente la delicata fase dell'asciugatura. Le velature sono connesse alla luminosità e alla trasparenza che anche negli episodi in apparenza più neri sono sempre presenti. Giacciono in una continua tensione tra opacità e lucentezza, presenza e assenza, in ogni sua opera e in queste in particolare che mettono in atto l'esistenza stessa dell'opera. Opera che qui crea un unicum, un complesso e un cammino in un luogo che non è museale e istituzionale ma per vocazione atto a quel raccoglimento che Rothko voleva per i suoi lavori. Gli slittamenti di colore interni sono allora slittamenti di senso, messe a punto, svelamenti e nascondimenti di un farsi che è proprio di quella possibilità propria del sacro. Nessun racconto ma accadimento, atto e potenza condensati nell'opera la cui «comprensione deve essere il frutto di un'esperienza consumata tra il quadro e l'osservatore. Il conoscenza dell'arte è un autentico matrimonio di spiriti. E nell'arte, come nel matrimonio, la mancata consumazione è una condizione per l'annullamento»¹⁹⁵. In questo *matrimonio di spiriti* cui Rothko non affida ma riconosce un'importante funzione sociale, la *mancata consumazione* è lo spettro del nulla, della non possibilità che l'opera sia intesa per quello che è, ovvero un evento del vero. Vero che non può essere ricondotto alla mondanità perché indicibile: l'opera però anela a creare un contatto nel suo essere corpo in frattura

¹⁹⁵ IBID., p. 44.

nel mondo dell'uomo che può guardare oltre sé. Da qui la gravità dell'agire stesso, il dramma dell'opera; gravità che ne permea l'esecuzione ma anche la collocazione. È nota la reticenza di Rothko al prestito dei suoi lavori e l'apprensione per la loro destinazione con il desiderio di creare, sempre, degli spazi totali, sorta di cappelle come quella a Houston, così come è stato scoperto il suo desiderio di crearne un'altra, in Vaticano. Ma la sua richiesta, espressa poco prima di morire, non fu mai avanzata dal suo *ambasciatore*¹⁹⁶; desiderio che comunque ci conferma l'idea delle potenzialità di un'arte contemporanea sacra in ambito liturgico e non solo o non esclusivamente espositivo.

IV. 3. ORIENTAMENTI NEL PANORAMA ARTISTICO CONTEMPORANEO

«Non c'è che un modo di accostare la religione: volgersi ai fatti religiosi»¹⁹⁷ scriveva Eliade. Così noi accostandoci all'opera d'arte sacra contemporanea non possiamo che volgerci completamente a essa, tentando un ordine nella complessità degli scenari più attuali. E poiché ogni fenomeno religioso è anche un fatto storico e così l'opera d'arte, benché entrambi instaurino una propria spazialità e temporalità, non possiamo esimerci da una ricognizione del territorio ove ci stiamo muovendo.

Guardiamo, quindi, all'opera d'arte per comprenderne il rapporto, oggi, con il sacro consapevoli delle necessarie aperture che questo intento comporta, soprattutto rispetto alla sua posizione, evidenza e ruolo all'interno della nostra cultura. In questi termini si può probabilmente leggere l'esordio dell'indagine di Burckhardt quando afferma che «solo un'arte le cui stesse forme riflettano la visione spirituale propria di una data religione, merita l'epiteto di sacra»¹⁹⁸. In questa ricerca ci proponiamo, appunto, di verificare come l'opera possa *anche* eventualmente essere partecipe di una visione spirituale di una religione ma, al

¹⁹⁶ «L'ultima volta che ci vedemmo, non molto prima della sua malattia, chiese a mia moglie di contattare il Vaticano per fare una Cappella a Roma. Non prendemmo iniziative, avendo molti dubbi sull'accoglienza della proposta [...] Fu un errore non tentare di chiedere al Papa l'autorizzazione di fare la Cappella, anche se la risposta fosse stata negativa. [...] Forse un'improvvisa illuminazione avrebbe potuto cambiare la situazione; infatti il direttore mi chiese di regalare dei Rothko, richiesta che non presi in considerazione perché sarebbero rimasti un corpo estraneo in un contesto troppo diverso». Cfr. Giuseppe Panza, *Ricordi di un collezionista*, Jaca Book, Milano, 2006, p. 89.

¹⁹⁷ ELIADE M., 1981, p. 36.

¹⁹⁸ BURCKHARDT T., *L'arte sacra in Oriente e in Occidente*, Rusconi, Milano, 1976, p. 5.

tempo stesso, di dimostrare come il suo porsi compiutamente quale *azione in frangere*, e dunque nell'eventualità del limine propria del sacro, ne testimoni una totale autonomia da quelle stesse visioni. Certamente l'elemento irriducibile è determinante anche nelle visioni spirituali, nelle strutture simboliche e rituali come abbiamo verificato all'inizio del nostro percorso, ma l'opera d'arte è aderente al sacro nel suo essere, in quanto tale, autentico evento entro e oltre la sua stessa visibilità e per questo può incontrare la visione spirituale di una confessione, ma non certamente nei termini esclusivi di un'adesione formale, iconografica o decorativa. Per questo, al contempo, può guardarvi anche, come vedremo, con intenti critici o quale strumento per costruire altre visioni.

La forma prima evocata con Burckhardt, tra l'altro, nel suo cammino conosce nuove declinazioni: da incisa, dipinta e scolpita va ponendosi da oltre un secolo e mezzo anche quale fotografia, analogica e digitale. Ma non solo: si declina in movimento nel video, si concreta nell'installazione ed è agita in *happening* e *performance*.

L'insieme di quelli che sono comunemente indicati quali nuovi media ha sì modificato in modo radicale il nostro regime scopico ma restando nel segmento dell'opera d'arte possiamo valutare le nuove strategie come proprie dell'opera stessa. Pare quindi più opportuno misurarsi con l'attuarsi del sacro nell'opera d'arte verificando solo laddove necessario la questione specifica del medium e quindi dando per assodato che questo abbia lo statuto di atto consapevole e necessario che si muove, appunto, nell'ambito delle potenzialità di un linguaggio. Ovvero ricordando che «il medium non è il messaggio, ma è la forma in cui il messaggio è dato, e viene assunto come dispositivo stilistico dagli artisti ormai consapevoli della struttura dei media»¹⁹⁹.

Il problema del medium è dunque eventualmente da porsi in seno a quello della sostanziale continuità, qui detta aderenza, del sacro e dell'opera d'arte, che prende corpo nel momento in cui è superata l'omogeneità dell'uomo con il mondo. Una conquista ambivalente perché salutata dalla nascita di quel simbolo, sia questo icona o yantra, attraverso il quale cercare di non smarrirla, e che conduce l'attenzione a posarsi sull'uomo e quindi sul creatore dell'immagine. In questo

¹⁹⁹ DANTO A.C., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p.117.

ambito si è verificata la liceità stessa di tale atto e dunque anche dell'immagine, valutabile funzionalmente attraverso la sua contestazione nei periodi di maggiore crisi, frizione e dibattito.

Argomenti in tutta evidenza indicativi quali il contesto storico, sociale ed economico, l'eventuale committenza, la fede o meno dell'artista, il "soggetto" e la destinazione non sono elementi tali da decretare il senso dell'opera nel suo essere sacra. Certamente sono indizi probabili ma che proprio giungendo verso la modernità e più ancora nell'epoca contemporanea, perdono senso. Così è difficile muoversi unicamente nel solco delle intenzioni dell'artista – anche quando rapportate al milieu e ai modi in cui conduce la propria ricerca – ma questo apre comunque i battenti a interessanti questioni. Una per tutte: quanta distanza corre tra un monaco che si fa strumento umile della propria tradizione, basti pensare allo scrittore di icone, e l'artista rinascimentale che opera sì in seno ai codici iconografici ma rinnovandoli, forzandoli al proprio interno, muovendoli nella e oltre la propria e altrui visione del mondo? La volontà dell'artista è quindi insita all'interno della sua opera ed è dunque su questa che pare in questa sede più consono soffermarsi. E poiché «l'artista è origine dell'opera, L'opera è l'origine dell'artista. Nessuno dei due è senza l'altro. Eppure, nessuno dei due da solo, regge l'altro. Artista e opera ogni volta *sono*, in se stessi e nel loro reciproco rapporto, in virtù di un terzo elemento, che è, invero, il primo, vale a dire ciò da cui sia l'artista sia l'opera traggono il loro nome: l'arte»²⁰⁰ nel sondare il panorama delle opere e degli artisti contemporanei cercheremo dunque proprio lei, l'arte, per poi dirla nel suo essere sacra.

L'opera d'arte, abbiamo affermato, coagula l'intenzione dell'artista, ma soprattutto si dichiara in se stessa e si pone come variabile nel suo accoglimento da parte non solo del singolo ma della collettività. Ma, ricordiamo anche che «l'opera d'arte contiene elementi che sono in potere dell'artista, insieme ad altri che lo tengono in loro potere: questi elementi determinanti hanno la prevalenza in mitologia»²⁰¹. Gli elementi che lo tengono in potere a nostro avviso sono quelli che si attivano nell'opera in quanto tale: per essere opera deve essere autentico evento, dove la verità non è propria né della mondanità dell'opera né appartiene

²⁰⁰ HEIDEGGER M., 2007, p. 3.

²⁰¹ KERÉNYI K., 1991, p. 49.

all'artista. Sulle consonanze tra religione e arte, invece, e quindi sull'opportunità di percorrere le rotte di quest'ultima per toccare la religione, accarezzare il suo sacro e dire quindi del divino attraverso il rapporto dell'uomo con esso, tra ripetizione e differenza, sono utili alcuni richiami che in seguito approfondiremo. Entrambe parrebbero caratterizzate da costanti – *parrebbero* perché, come abbiamo detto, non è proprio dell'opera essere definita attraverso attributi – intrinseche: là l'artisticità che si offre nel tempo attraverso l'opera d'arte, qui la religiosità che si perpetua non solo nel rito e nell'oggetto ma ancor prima nell'uomo stesso, come del resto l'artisticità trova primo albergo nell'uomo-creatore, nell'artista. Sono proprio questi elementi, insieme ad altri, a permetterne una lettura, una storia: elementi riconoscibili che sollecitano la sintesi delle infinite emanazioni che ne derivano, ma senza dimenticare che questi *mondi* sono sempre parte, e uniti, nella storia della civiltà che le ha determinate, in quella cultura attraverso la quale l'uomo, affermandosi sulla natura, dice del proprio esserci. E senza dimenticare, parimenti, che la stessa opera non è certo ripetizione ma comunque, in ogni suo porsi particolare, stesso corpo in frattura, eguale autentico interrogare.

Pensare il sacro nell'opera d'arte significa allora, concentrandosi su essa, risalire sia al suo creatore – in particolare nel momento in cui si chiarisce a se stesso e al mondo come tale – sia ai meccanismi interni che egli vi dispone e, non in ultima istanza, a quanti la realizzano nell'accoglierla. Restringere, per concedersi poi le necessarie digressioni, il campo d'indagine all'opera significa quindi abbracciarne tutte le prospettive, in potenza quanto in atto. Rintracciare il sacro non solo quando questo è immagine strutturata, codificata e accettata da una tradizione confessionale, ma ancor più quando questo vi è sotteso, taciuto o solo accennato in modo libero e autonomo: questa è la sfida che impone la pratica dell'arte contemporanea. È quindi nella pratica, nell'opera d'arte che va rintracciata una prima risposta da legare, in soluzione di continuità, con la sua fruizione. In quel suo accoglimento da parte del singolo e della collettività che desta, non a caso, molte preoccupazioni in virtù della sua potenza e non solo durante le stagioni, ormai "classiche", dell'iconoclasmo. Perché l'immagine con il suo tendersi verso e nel sacro non ha mai conosciuto percorsi lineari e quindi, anche nelle pieghe della contemporaneità, riaffiorano una tantum episodi che ne testimoniano una chiara

avversione anche in frangenti in apparenza lontani da conflitti, invasioni o conquiste. Basti pensare alle conseguenze del concorso di disegni sul Profeta organizzato dal responsabile delle pagine culturali del quotidiano danese “Iyllands-Posten” Flemming Rose nel 2005: proteste immediate a Copenhagen e in tutto il mondo islamico e l’innescò di una reazione a catena che ha visto l’aperto boicottaggio di prodotti danesi in Libia e una tragica serie di omicidi in Afghanistan, Turchia e Nigeria. Distanti sono, dunque, gli approcci a diverse latitudini e differenti le soluzioni ovvero le pratiche in cui l’opera nasce ed è accolta dalla comunità. Si è portata ad esempio la distanza tra il monaco e l’artista rinascimentale ma la percezione netta di differenza è la stessa che provoca l’accostamento dell’immagine dei buddisti alle prese, in gruppo, con la creazione di un mandala poi destinato alla distruzione e il prelievo di simboli o elementi appartenenti a un’iconografia religiosa da parte di un artista contemporaneo per il “confezionamento” di un’opera anche non necessariamente rivolta al sacro o al *trascendente*. Casi ed esempi che potrebbero essere chiamati in causa sono evidentemente infiniti ma quelli citati, nella loro voluta generalità, sono sufficienti a dettare già alcune importanti questioni che si cercherà di affrontare. Possono l’oggetto iconografico, la prassi o l’intenzione manifesta in un’opera dirla sacra oppure è il suo uso, la sua fruizione – sia questa preghiera, contemplazione o esperienza estetica – da parte del singolo e della comunità a renderla tale? Ma soprattutto: se mettessimo da parte artisti, committenti, linguaggio, collocazione, fruizione, singolo e comunità, saremmo in grado di avvicinare più autenticamente l’essere sacra dell’opera d’arte?

Accettare la forte pluralità di indirizzi accennata, che non casualmente si acuisce in quell’epoca definitiva forse troppo sbrigativamente della secolarizzazione avanzata, significa allora immergersi completamente nel passato e nella contemporaneità partecipando delle potenziali variabili. È evidente che in quest’ottica l’attenzione all’opera d’arte si dia naturalmente, abbracciando tutte le istanze implicite o meno del suo essere e si porga, anche nell’apparente paradosso delle difficoltà che quella contemporanea chiama naturalmente a sé, quasi come un’ancora cui aggrapparsi.

Non possiamo, abbiamo valutato, certamente ritenere casuale che dal Novecento a oggi gli artisti visibilmente attivi negli spazi di culto siano diminuiti; così come è

evidente la natura refrattaria alla sperimentazione di buona parte delle opere realizzate su commissione per gli spazi di culto. Se lo slittamento evidenziato dallo spazio dell'ostensione a quello dell'esposizione è la deriva più evidente di un processo più profondo che abbiamo delineato, è proprio all'interno di questa deriva che possiamo cogliere posizioni contrastanti ma anche costruttive.

Esistono, ovviamente, delle eccezioni di cui abbiamo dato esempio, come è indiscutibile il continuo interesse per il sacro da una parte e per le icone e i simboli religiosi dall'altra, ma si tratta di territori fertili quanto impervi all'interno dei quali sono necessari molti distinguo, come vedremo nel delineare gli orientamenti del panorama contemporaneo.

Dopo la seconda guerra mondiale, con la catarsi dell'Espressionismo Astratto poi decantata nel Minimalismo e nel Concettuale da una parte e nella Pop e nella nuova ondata figurativa dall'altra, il panorama pare amplificare la ridondanza dei propri indirizzi. Potenziate e glorificati nuovi segmenti espressivi quali l'installazione, il video, l'*happening* e la *performance*, l'arte pare mirare, più o meno consapevolmente, a dare esperienza di sé in modo più profondo e totalizzante. Non vi è l'urgenza di concentrarsi su altro – salvo che questo non sia funzionale ai propri obiettivi – ovvero su altro da sé, su quella che ormai pare diventare una vera e propria teologia. La pratica artistica, capace di fare tutto arte o almeno di proporlo e venderlo come tale, non teme di confrontarsi con il sacro ma vi scopre rotte nella maggior parte dei casi lontane o in collisione con le visioni religiose e i fedeli. Attraversando questi lidi e valutando quali motori li muovano – dal prelievo di elementi dell'immaginario religioso alla dissacrazione, fino alla proposta di nuovi culti e così via, in una totale mancanza di propositi di condivisione ma con alcuni intenti se non per certi versi pedagogici latamente educativi – si precisano quindi, per sottrazione e differenza, gli elementi che invece chiariscono l'autenticità dell'opera d'arte sacra.

Quali sono allora oggi le tensioni e le strategie messe in atto dall'opera d'arte rispetto al sacro? Quali le grandi dinamiche su cui pare orientarsi? E, soprattutto, è possibile e ancor prima auspicabile una *concordia oppositorum* tra quelli che comunque parrebbero, nonostante eccellenti eccezioni, sistemi ormai serrati nelle proprie posizioni?

Per cercare di rispondere a questi interrogativi è necessario calarsi nella pratica dell'arte, nel suo farsi e offrirsi al pubblico, mettendo da parte l'antico mito dell'artista demiurgo quanto la presunzione di approdare a responsi univoci. Perché è in zone liminali, sempre più refrattarie alle sistematizzazioni, che forse si possono tracciare costanti e discriminanti per cercare di scrivere una nuova appendice sul sacro nell'arte di oggi.

Dopo aver seguito le rotte del passaggio che abbiamo definito dall'ostensione all'esposizione, evocando nel frattempo alcuni nodi fondamentali del pensiero occidentale sull'immagine e il loro sviluppo nella cultura cristiana, ci siamo soffermati su alcuni episodi che hanno mostrato come una situazione che sovente viene interpretata come un profondissimo baratro sia invece lo spazio esatto da cui ripartire. Ma prima ci pare opportuno soffermarci su alcuni orientamenti che paiono dominanti nel sistema artistico contemporaneo. Sistema perché poggiante su una propria autonomia e identità, dove però le opere sono sovente tacciate di soffrire di una endemica autoreferenzialità. Su questo punto pare utile richiamare l'*Artworld*: l'arte si dichiarerebbe e sarebbe riconosciuta come tale in virtù della sua riflessione sulla sua stessa presenza e quindi nella sua natura di rappresentazione. Più che essere rivolte, allora, a una rappresentazione, poniamo quindi anche mimetica o ideale, o a essere, come qui proposto, *corpi in frangere* di un'eventualità che è il sacro, e quindi testimonianze, benché non esclusive, dell'indicibile da cui muove ragione, le opere sarebbero allora tali «grazie al fatto che sono a proposito dell'arte e dunque a proposito di se stesse»²⁰². L'arte, come spesso ripete Danto, è allora una sorta di *filosofia di se stessa* che non necessiterebbe e non chiamerebbe più alcuna comprensione che non sia una forma di auto-comprensione. Come già in Gadamer per altri versi, rileva Montani, tale situazione deriverebbe dall'allontanamento dell'opera dal segmento della *praxis*. Opera che allora per Danto acquista un orientamento relazionale prettamente interno ovvero che si risolve nel non rinviare a null'altro oltre il proprio dominio di referenza. L'accusa di autoreferenzialità di buona parte dell'arte contemporanea non è nuova e in molti casi, aggiungiamo, è anche motivata; ma in Danto essa sarebbe la condizione stessa cui l'arte è approdata. Montani però ci

²⁰² DANTO A.C., 2008, p. 181.

sostiene nel districarci in quella che è una forma di *autoconsapevolezza*, che volendo potremmo allora rintracciare già nel Rinascimento e poi via via verso il Barocco fino alla rottura delle avanguardie del primo Novecento. Rottura che però mal si sposa, giusto per evocare un esempio a noi vicino, agli intenti non solo dichiarati ma posti in essere e agenti di un Rothko, che di certo non elegge e non lascia che siano eletti i propri *muri* a pensiero sull'arte e i suoi mezzi. Pensiero che tra l'altro ripetiamo è comunque proprio dell'arte contemporanea anche a livello metodologico e programmatico, basti pensare all'esperienza di Support/Surface. Danto, dicevamo, nel recupero di un hegelismo "formale" come suggerisce Montani, assurge a statuto dell'arte tale principio di consapevolezza, certamente e fortunatamente, aggiungiamo noi, presente nell'opera d'arte che sia tale. Ma tale consapevolezza si sfuma nell'uso di Danto di termini quali autoriflessività e autoriferimento smarrendone i loro connotati. «L'autoriflessività infatti non solo non ostacola l'essere a-proposito-di altro della rappresentazione (non ne ostacola la transitività per dirla con diversa terminologia) ma è anche un potente dispositivo di riorganizzazione dell'ordine del riferimento»²⁰³ ovvero nel territorio di quel riferimento che proprio in virtù del suo essere posto in essere autenticamente nell'opera viene ridefinito, perché detto in modi che non possono che essere differenti. Nell'essere a-proposito-di alberga l'alterità, sia questa pure un intento mimetico, sociale, eversivo, provocatorio; l'alterità conduce oltre, sempre e comunque, l'organizzazione tutta interna al mondo dell'opera. Non ne esaurisce la definizione in questo suo riferimento che è porsi nel suo interno poeticamente, ma certamente la denota come essere altro da se, anzi tutto dalla sua massa e disposizione spaziale e quindi dalle sue proprietà sensibili. Ricordiamo allora la siepe di Azuma nel suo porsi nello spazio non per essere riconosciuta pregevole cortina di ferro ma per condurre oltre lo sguardo della visibilità dell'orizzonte così dischiuso. Diverso invece lo statuto «dell'autoriferimento con cui viene designata, tecnicamente, una modalità della referenza che è tutta interna al dispositivo dell'enunciazione, del quale determina gli operatori fondamentali [...] senza poter stabilire alcun rapporto diretto col piano semantico»²⁰⁴. Benché non sia proprio dell'orizzonte visuale essere definito esclusivamente per applicazione di concetti

²⁰³ MONTANI P., 2010, p. 192.

²⁰⁴ IBID.

linguistici, certamente il riferimento chiarisce la portata della differenza e quindi della peculiarità di quel termine, autoreferenziale, che forse è impiegato troppo facilmente a tutta o quasi la produzione contemporanea per risolvere la questione di un senso che non viene raccolto ovvero decodificato se non dalla stretta comunità cui fa riferimento. Il problema dell'uscita dall'autoreferenzialità è certamente tra i più sentiti ma non è certo esclusivo e caratterizzante l'arte contemporanea quanto la società stessa in cui essa si dispiega. Questa differenziazione ci condurrà con maggiore consapevolezza al confronto con il sistema dell'arte in cui ci muoveremo per sondarne gli orientamenti rispetto al sacro.

Nell'osservare il panorama artistico attuale è certamente utile confrontarsi anche con saggi, collezioni ed esposizioni che hanno ascritto opere e artisti all'ambito del sacro o di quello che più frequentemente è nominato trascendente, per verificarne nel frattempo la contiguità con alcune condizioni che via via paiono svelarsi come irrinunciabili affinché un'opera possa essere definita sacra. Non saranno unicamente le intenzioni dell'artista, per quanto fondanti, né l'eventuale committenza o collocazione dell'opera a suggerire, dando conforto, una risposta ma l'opera stessa nelle sue tensioni a chiarirsi e affermarsi come tale o viceversa.

In seno alle più recenti indagini sul sacro nell'arte contemporanea, calato nella religione, di grande interesse è la ricerca di John Elkins²⁰⁵ che propone, sulla scorta della frequentazione di alcuni studenti, un pragmatico spettro di orientamenti che non assume per scontata la consapevolezza dell'artista.

Lo storico dell'arte individua una serie di variabili, alcune delle quali considerate anche in questa sede, che propongono una lettura del ruolo rivestito dalla religione nell'arte contemporanea, nella puntuale precisazione di quanto è riconosciuto o meno dal sistema dell'arte inteso come interrelazione tra musei, gallerie e riviste specializzate.

Il primo ambito suggerito da Elkins è quello delle opere concepite da artisti animati da una forte credenza religiosa. Una fede concreta che impronta vita e visione del mondo e conduce a realizzare, nella maggior parte dei casi, opere che

²⁰⁵ ELKINS J., *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Routledge, New York, 2004.

trovano facilmente spazio in una chiesa o in altri tipi di immagini da questa usufruibili per la propria comunicazione, devozionale o educativa. Opere che saranno, però, con ogni probabilità ignorate dal sistema dell'arte, o guardate con interesse sociologico o quali frutti dell'immaginario popolare. In seno a questa realtà, che nutre molti degli spazi liturgici di nuova edificazione, che non a caso soffrono spesso di mancata connotazione, l'esemplare caso di *The Head of Christ*, la testa di Cristo dipinta da Warner Sallman all'inizio degli anni '40. Certamente il ritratto o meglio l'immagine più nota di Gesù concepita nel XX secolo, capace di animare una miriade di immagini votive, calendari, poster, francobolli e magliette. Il suo creatore, nato alla fine dell'Ottocento, è attivo già dal 1910 come illustratore e copywriter nell'industria pubblicitaria e quindi, a ragione, si può supporre una sua dimestichezza con le strategie per l'orientamento del consumo di massa. La sua famosa interpretazione visuale di Gesù nasce nel '24 con il titolo di *Son of Man*: è un disegno a carboncino destinato alla rivista della Chiesa dell'Alleanza Evangelica cui Sallman appartiene. Alla richiesta di disegnare un Gesù che avesse *appeal*, ascendente anche sui giovani, Sallman non sa come rispondere ma – come storia vuole – dopo una notte in preghiera giunge una visione di cui il disegno sarà una *pictorialization*. Nel '33 l'immagine è votata dagli studenti del Seminario Teologico McCormick di Chicago quale rappresentazione più fedele di Gesù: poco dopo la casa editrice religiosa Kriebel&Bates²⁰⁶ di Indianapolis, acquista i diritti per riprodurre e distribuire l'immagine. Inizia così la scalata al successo di quella che nel 1940 diventa *Head of Christ*, un dipinto a olio su richiesta di una versione a colori della raffigurazione, che l'anno dopo diventa oggetto di copyright. Durante la guerra il Cristo di Sallman è diffuso attraverso l'esercito della salvezza e lo YMCA a soldati e marinai. Da allora Sallman ha realizzato altre immagini, sorta di variazioni sul tema ma improntate a vari e certamente estemporanee ipotesi narrative. Dal Cristo che bussa alla porta di casa di ciascun fedele al Cristo-Pilota che guida le gesta di un soldato invitandolo a puntare sempre avanti. L'immagine può essere “degradata” all'immaginario popolare e in particolare relegata al milieu statunitense ma non prenderla in considerazione – considerando che secondo i suoi editori è stata riprodotta oltre 500 milioni di

²⁰⁶ Nel 1987 i dipinti originali di Sallman sono acquisiti dalla Anderson University e i diritti relativi alla riproduzione delle immagini passano all'editore religioso Warner Press.

volte – sembrerebbe fuori luogo. Anche l'Università di Yale, del resto, ha dedicato nel '94 una conferenza al lavoro di Sallman per verificare la cultura evangelica statunitense nel XX secolo ovvero l'ambiente in cui egli ha vissuto e lavorato²⁰⁷ verificandone l'influenza della pittura vittoriana e le convenzioni dell'illustrazione pubblicitaria americana a cavallo tra gli anni quaranta e il decennio successivo. Da questo dibattito è emerso chiaramente il motivo del forte impatto e ascendente del Cristo di Sallman sull'immaginario collettivo non esclusivamente evangelico ma occidentale, ovvero il suo aver concretato una valida e meno severa alternativa all'iconografia tradizionale. Calato oltre un tempo e uno spazio specifico, per quanto dall'attitudine moderna, il Cristo di Salman è empatico, concede e anzi dichiaratamente invita all'instaurarsi di una relazione personale quanto collettiva²⁰⁸.

A questa prima "categoria" Elkins ne fa seguire un'altra cui vale la pena accennare, quella degli artisti che agiscono su nuovi credi, che spesso traggono linfa e simbolo da confessioni più antiche di cui rappresentano una sorta di rivisitazione o progresso. Che si tratti dei cosiddetti NMR – acronimo di *New Religious Movements* – o di effetti "collaterali" del panorama *New Age*, di rado queste opere superano il vaglio del sistema dell'arte, e quindi poco importa che si volgano a spiritualità primigenie, a culti matriarcali o a poco fondati e improbabili spiritualismi. Attualmente non rappresentano né un punto di riferimento né una corrente – posto che abbia ancora un senso ricorrere a questo termine – per la storia dell'arte né per i luoghi di culto "canonici" per quanto si pongano come icone religiose o quali oggetti dotati di forte aura spirituale come gli altari di William Blackmon²⁰⁹. Molte delle questioni sollevate da Elkins e da altri storici dell'arte, unite a un'osservazione di tali tendenze, suggeriscono il consolidamento di un'attitudine ambivalente rispetto al sacro, da cui traggono linfa ricerche anche in apparenza molto distanti. Senza voler ridurre la pluralità di indirizzi, intenzioni

²⁰⁷ AA.VV., *Icons of American Protestantism: The Art of Warner Sallman*, Yale University Press, New Haven, 1996.

²⁰⁸ Le conclusioni riportate sono da ricondurre all'intervento di Susan Caroselli, Visiting Assistant Professor of Religion and The Arts dell'Università di Yale, sul New York Times.

²⁰⁹ Il nostro Elkins ci conduce poi dove l'abbandoniamo, ovvero verso le attitudine "critiche", da noi lette più quali riconfigurazione dei sostrati simbolici, nella fede nell'arte e nel lirismo aniconico-sublime.

e traguardi al corto circuito di una dicotomia, pare comunque utile riconoscere tale ambiguità. Da un lato ecco allora un atteggiamento che definiremo di *metisage*: più o meno critico, consapevole, evocativo e potente ma, di certo, molto diffuso e dibattuto. Guarda al sacro attraverso una presa di distanza o posizione e in modo non esclusivo. Attinge a una o più confessioni religiose per verificarne, nella migliore delle ipotesi, o sfruttarne le strategie simboliche, liturgiche o rappresentative rodiate per secoli e traslarle nel proprio sistema, nel proprio stile. Per farne critica, feticcio, nuova icona, oggetto di riflessione e impatto, non di rado di stampo sociale o marginalmente pedagogico. Dall'altro versante si può riconoscere invece un'attitudine più silente e riflessiva, quasi contemplativa. Il sacro non è oggetto di sguardo perché è vissuto e l'opera che ne sorge è un nuovo esito della ricerca di dare una possibile forma, attraverso il sacrificio artistico, all'Idea di Platone, all'Uno di Plotino, all'Indicibile di Otto: in sintesi all'ineffabile, al trascendente, a quello che per secoli si è cercato di nominare. Non agisce necessariamente su forme e stilemi pregressi ma vi guarda per cercarne di nuovi, nella consapevolezza che non esiste, né esisterà, un'unica risposta, una sola forma. Perché non esiste un'opera capace di dar forma al sacro ma vi sono state e saranno molte opere che cercheranno di farlo e che in potenza possono suggerirne o cantarne magari una parte. È su questo terreno che si misura il permanere e il rinnovarsi del sacro nell'arte all'interno dell'uno e dell'altra ma nel rispetto e, soprattutto, nella pratica di entrambi. Cercando quindi nuove strategie di rappresentazione sapendo che la rappresentazione che è stata per secoli è stata nutrita e vezzeggiata si è consumata, è finita. Tenendo le distanze da utilità, clamore, ironia e dissacrazione, da una mondanità sempre più frastagliata e guardando, perché no, anche all'altro, a quella comunità che non ha smesso di cercare il sacro. All'interno di questo quadro prendono corpo i grandi poemi visivi astratti e concettuali del novecento; diverse tendenze plastiche, installative e il tentativo di trasfigurazione del corpo o dell'oggetto. È evidente che i due orientamenti in sintesi delineati si pongono volutamente sui generis: non è possibile supporre né sperare in una formula precisa e unitaria che definisca il sacro, tanto meno nell'opera d'arte. Ma pare che tali orientamenti, sui quali ogni opera che guarda al sacro necessariamente si misura o si scontra, conferma o tradisce totalmente o in parte, possano essere utili ausili nella ricerca.

Un ottimo, squisitamente postmoderno e dibattuto a livello internazionale, *casus belli* per verificare la validità di buona parte degli elementi fino ad ora chiamati in causa conduce alla cosiddetta *Culture War* deflagrata a più riprese intorno al lavoro *Piss Christ* del blasonato artista newyorkese Andres Serrano.

Ripercorrere criticamente questa vicenda, che ha interessato il mondo teologico, politico e culturale, permette di penetrare direttamente alcuni dei caratteri riconosciuti distintivi dell'attitudine al *metissage*, più o meno critico e attento, dell'arte contemporanea rispetto al sacro. E quindi di verificare attraverso fatti e prese di posizioni elementi quali la consapevolezza, la volontà e gli obiettivi dell'artista, il senso o qualità dell'opera e la sua ricezione. Ricezione, per inciso, talmente controversa da finire sul tavolo del Congresso del Senato americano nel maggio 1989 e che quindi conferisce al dibattito e all'opera il peso di simbolo per eccellenza del baratro che si può creare tra arte, sacro e religione. Ricezione, aggiungiamo, che a quasi vent'anni di distanza ha avuto il proprio climax in un atto organizzato di iconoclastia ad Avignone, ove il lavoro è stato oggetto di violenza. Come la storia insegna, in particolare quella dello sguardo, tali atti non possono soltanto essere relegati agli ambiti di sette o credi esasperati o a singoli psicotici, ma necessitano di una lettura più attenta e circostanziata. Per queste ragioni il lavoro di Serrano, e *Piss Christ* in particolare, è utile per comprendere pienamente quanta distanza corra tra l'impiego di immagini e strategie religiose nell'alveo del contemporaneo e le opere sacre.

La vicenda è abbastanza nota: *Piss Christ* è una fotografia del 1987 di un crocifisso. Un crocifisso che sappiamo essere di plastica e immerso in un bicchiere di vetro zeppo di urina dell'artista. Forse, se l'opera non si fosse aggiudicata un paio di anni dopo un *Awards in the Visual Arts* da parte del Southeastern Center for Contemporary Art, sponsorizzato niente meno che da un ente federale, il National Endowment for the Arts, e fosse quindi rimasta nell'ambito abbastanza elitario del circuito galleristico, non sarebbe stata oggetto di tanta attenzione. Ma *Piss Christ* è esposto in uno spazio pubblico e insieme al riconoscimento ottiene anche un premio di quindicimila dollari che non passa inosservato agli occhi di due senatori repubblicani: Al D'Amato e Jesse Helms. Questi, alquanto agguerriti, portano all'attenzione del Senato la questione dichiarando come in gioco non ci sia la

libertà di espressione ma l'abuso del denaro dei contribuenti, poiché il premio proviene da un ente che per statuto deve «sostenere la crescita di tutte le migliori forme (d'arte) che riflettono la tradizione americana nella sua diversità culturale ed etnica e perseguire l'affermazione nazionale delle arti»²¹⁰. Il lavoro di Serrano è definito una «cosiddetta opera d'arte, deplorabile, un deprecabile sfoggio di volgarità» che ha ricevuto da «un gruppo di cosiddetti esperti di arte un premio di quindicimila dollari»²¹¹. Dall'altra parte della barricata, i sostenitori dell'opera, tra cui anche la suora-critico d'arte Wendy Beckett, che evocano la libertà di espressione, ma soprattutto riconoscono un profondo significato religioso all'opera.

La polemica si riaccende in Australia nel 1997 – a sei anni dal documentario della BBC statunitense su quello che ormai ha il fascino maledetto di un vero e proprio *affaire* – durante i preparativi di una retrospettiva di Serrano alla National Gallery of Victoria. L'arcivescovo cattolico di Melbourne, George Pell, domanda alla Corte Suprema dello Stato di Victoria di vietare l'esposizione dell'immagine *blasfema*. Nel giro di pochi giorni alcuni atti vandalici inducono all'annullamento della personale di Serrano sulla scorta della preoccupazione per la contemporanea mostra su Rembrandt. *Piss Christ*, da allora, non ha smesso di girare per il mondo, anzi: è stato esposto, ad esempio, alla Biennale di Whitney e al Pac di Milano nel 2006 e in numerose altre occasioni fino all'epilogo, nell'aprile 2011, avignonese che comunque non ne preclude il futuro; non dimentichiamo, infatti, che si tratta di un'immagine fotografica.

La vicenda, come si è chiarito, è stata oggetto di un infuocato dibattito, ed è diventata una sorta di pietra del paragone obbligata per la valutazione della distanza tra una parte del sentire “comune” e quella che è stata definita «una crescente ma irrilevante élite accademica»²¹². Tale sorte, infatti, non è toccata ad esempio, per restare sempre all'interno della produzione di Serrano, a un'opera analoga quale *Madonna and Child* o a *The Morgue*, serie di scatti ravvicinati a

²¹⁰ Le citazioni sono tratte da “The Congressional Record Senate of The United States of America”, 18 maggio 1989, e in particolare agli interventi dei senatori Alfonse M. D'Amato e Jesse Helms.

²¹¹ IBID.

²¹² IBID.

dettagli di cadaveri. *Piss Christ* allora può essere a ragione impiegata quale opera-guida per affrontare l'orientamento critico rispetto al sacro, molto consistente nel contemporaneo, dove questo senso di messa in discussione non sempre, come vedremo, ha le basi che potremmo attendere.

Tale versante è riconducibile a molti tipi di ricerche, di cui diverse potenzialmente interessanti a livello critico e anche sociale, nel loro frangersi contro le asperità del senso comune ancor prima di incrociare il fuoco della religione. In linea di massima si tratta di opere che impiegano elementi, simboli e immagini codificate dalla tradizione in modo funzionale, con obiettivi che nulla o poco hanno da spartire con il sacro nel senso pieno qui ricercato. Lo guardano, certamente, ma nelle sue appendici religiose, come a un potenziale semantico e simbolico ormai felicemente libero da diritti d'autore. Spesso queste opere non hanno né forza né consapevolezza tali da permettere un approfondimento di nodi, temi e criticità profonde all'interno di un culto o del sacro. Ancora più spesso non hanno alcuna intenzione di farlo, essendo concentrate sui meccanismi, le strategie e gli effetti della comunicazione stessa. O meglio della propria comunicazione. Nella forza che queste immagini e questi simboli, immediatamente riconoscibili e densi in storia e significato, possono detonare. Così il loro ricorso, semplice o magari in combinazione con elementi incongrui, antichi o attuali, genera con una certa agilità quell'effetto di spaesamento tipico e caro all'arte contemporanea. Allora critica, ironia, dissacrazione sono, in definitiva, a portata di mano, così come richiami a tempi di fede, speranza e carità.

Non si vuole certamente affermare che la presenza di *topoi* di una tradizione religiosa in un'opera d'arte contemporanea siano per forza, univocamente, indice di una attitudine critica o dissacratoria – o al contrario glorificante – ma semplicemente rilevare come la loro presenza, ricca di stratificazioni semantiche, sia agile punto di partenza per lavori considerati assolutamente *attuali* dove infatti spesso tali elementi sono rinvigoriti o risemantizzati in forma, colore o con altri elementi per creare un cortocircuito, una compressione spazio temporale di sicuro *effetto*. Così capita sovente di domandarsi di fronte a *Piss Christ* e a lavori simili – quali ad esempio l'altrettanto contestato *The Holy Virgin Mary* di Chris Ofili – se ci si trovi al cospetto di nuove dimensioni del sacro, agli ennesimi rigurgiti iconoclasti oppure agli effetti di una pratica artistica da tempo sdoganata da quelle

responsabilità etiche, morali e sociali che però *una tantum* torna a cercare.

Ogni opera è in tutta la sua evidenza un caso a se stante e, proprio quando opera d'arte, spazio di possibilità e letture: così torniamo per un attimo a *Piss Christ*.

Una stampa cibacrome montata su plexiglass venduta – solo per citare una quotazione tra le tante – in serie di 10 a 105.000 dollari a un'asta di Christies del 2000. Si tratta di una fotografia di 40x30 pollici dove un'atmosfera ciano-rossastra svela affiorare un crocifisso.

Il meccanismo della rappresentazione – giocato tra la dimensione della stampa, l'inquadratura dell'oggetto e, soprattutto, l'attenzione agli effetti luministici e atmosferici – è tipico dello stile di Serrano, che nella sua ricerca ha maturato un *modus operandi* sapiente nello sfruttare, sulla scia della lezione antica e barocca in particolare, la drammaticità della prospettiva e la teatralità della luce.

L'artista attraverso questa strategia ha posto sul piedistallo, sposando pienamente il *mood* postmoderno, *homeless*, membri del Ku-Klux-Klan e del clero, americani, star e dettagli di cadaveri. In sintesi l'uomo in quelle che per l'artista sono le sue accezioni più topiche nel pensiero comune, figlio dello stereotipo. A questa scelta che potremmo definire tematica si coniuga l'affezione per i fluidi corporei, dall'urina al sangue, dal latte allo sperma. *Piss Christ* si trova perfettamente in linea con la produzione di Serrano e non a caso si pone come oggetto ambiguo, che richiama l'attenzione dello sguardo, ancor prima che sul contenuto, sull'atmosfera cromatica, vivida, vischiosa e suadente, dell'immagine. In mancanza del titolo e se digiuni dalle proposte di Serrano potremmo, con ogni probabilità, non intuire il processo che sottende la realizzazione dell'immagine e leggerla, in tutta semplicità, come una rivisitazione del tema della crocifissione, per altro neppure troppo originale. Ma il titolo non lascia adito a dubbi e la consapevolezza di essere al cospetto di una fotografia di un simbolo della cristianità immerso nell'urina non lascia indifferenti. Quali sono allora le intenzioni di questo *Piss Christ*? Una delle prime dichiarazioni dell'artista, rilasciata all'epoca di Melbourne, arriva in soccorso.

«Ho iniziato questo lavoro nel tentativo di ridurre e semplificare molte idee e immagini che stavo facendo [...] Non volevo essere provocatorio, l'ho fatto perché [...] i colori sarebbero riusciti bene [...] a volte mi sembra che quello che faccio abbia le risposte più semplici ma non sia abbastanza. La gente vuole di più da una storia e io cerco di dargliela anche se a volte devo dire: ascolta, stai

leggendo un po' troppo in questo [*lavoro, ndr*]²¹³.

Il commento di Serrano più che una consapevolezza critica, un intento iconoclasta o dissacratorio pare muoversi su altre rotte. Il già citato *effetto* perseguito attraverso il gioco cromatico, la volontà di dare una “storia”, uno spessore simbolico, narrativo e polivalente al proprio pubblico, raggiungibile senza troppo sforzo nell’impiego di qualcosa di già codificato, radicato e ben presente nell’immaginario collettivo e, non ultima, la consapevolezza che spesso tali interventi sono oggetto di un *surplus* di letture e interpretazioni. Pare tuttavia poco plausibile che un creativo, una personalità attenta come Serrano, avvezzo a grandi cicli, discussioni, contestazioni, mostre e via dicendo, agisca in modo così immediato ma possiamo comunque accettarlo nella migliore tradizione del beneficio del dubbio.

Sul secondo punto evocato dall’artista, sulla ricerca di immagini che ne condensino su cui già stava lavorando, è quanto meno interessante riportare un altro suo commento sulla stessa opera. Si tratta di un estratto dalla lettera inviata alla Nea (National Endowment for the Arts) nella quale l’artista spiega perché non ha pensato il lavoro né come empio né tanto meno quale blasfemo:

«la fotografia, e il titolo stesso, sono ambigualmente provocatori, ma di certo non blasfemi. Durante gli anni ho guardato regolarmente alla religione nel mio lavoro. La mia educazione cattolica sottende questo lavoro che mi aiuta a ridefinire e personalizzare la mia relazione con Dio. Il mio utilizzo di fluidi corporei quali sangue o urina in questo contesto è parallelo all’ossessione cattolica per *il corpo e il sangue di Cristo*. È precisamente l’esplorazione e la giustapposizione dei simboli da cui il cristianesimo trae la sua forza»²¹⁴.

Ecco allora che il crocifisso immerso nell’urina e poi fotografato assume tutt’altro rilievo. Non più o forse non del tutto la ricerca di un’immagine forte, di un’efficace strategia visiva, ma una sostenuta e sofferta relazione, coltivata fin dall’infanzia, con la religione che sfocia nella personalizzazione – o forse dovremmo dire nell’appropriazione, nella deflagrazione – del proprio rapporto con Dio al punto che Serrano avrebbe fatto propria *l’ossessione del sangue e del corpo di Cristo* trasmutandola nell’impiego dell’urina. Perché il crocifisso, come ogni altro simbolo della cristianità – e per estensione di ogni confessione religiosa – mantiene la sua forza proprio *nella esplorazione e giustapposizione dei suoi*

²¹³ Dichiarazione riportata in seguito in *A conversation with artist Andres Serrano*, Whitney Dialogues at the First Amendment Center, First Amendment Center Video Library, 2001.

²¹⁴ *IBID.*

simboli. Serrano apre i battenti, con queste parole, a molte letture per *Piss Christ*. Non “solo” a questo punto, un’opera occasionale, blasfema o provocatoria, ma un lavoro che per vie non immediatamente recepibili pone in aperto dialogo con il cristianesimo e i suoi misteri più profondi e segnatamente quello dell’Incarnazione. Ma prima di addentrarci in quello che è un vero e proprio dedalo – di cui cercheremo il filo di Arianna nell’interessante botta e risposta pubblicato sulla rivista “Law, Text, Culture” – annotiamo come Serrano veda nell’uso di simboli, immagini e codici rappresentativi della religione un linguaggio che non solo può ma deve essere impiegato liberamente perché da questo può trarre ragione e forza per la sua stessa esistenza.

Le parole di Serrano ci conducono a una delle domande fondamentali – cui spesso gli artisti che operano secondo direttrici di *metissage* danno la stessa identica risposta – non solo dell’arte e della religione ma della società civile, tutta: a chi appartengono i simboli, le immagini, le parole del sacro e quindi della religione? Chi può arrogarsi il diritto di regolamentarne la citazione, il ricorso, l’impiego, la giustapposizione, la trasformazione? La questione non è secondaria e potrebbe essere qui costellata di esempi e non solo “ristretti” all’ambito dell’arte contemporanea. Anche la più praticata forma di comunicazione della contemporaneità, la pubblicità, ha guardato e guarda alla religione, gioca con il sacro e le sue forme. Basti pensare a un altro ben noto *affaire* che ha visto confrontarsi le alte gerarchie ecclesiastiche con i sostenitori della libertà di espressione per la campagna pubblicitaria di Marithé e François Girbaud che proponeva una nuova “lettura” dell’*Ultima cena* di Leonardo. Di un’opera d’arte quindi, ma di un’opera che ha per oggetto un momento saliente della storia cristologica, forse ancora più potente: un’icona, certamente, ma già traslata a suo tempo in oggetto feticcio *prêt-à-porter* per il culto popolare. O, ancora, gli esempi potrebbero essere moltissimi approdando sia alla pubblicità sia al piccolo schermo, le polemiche suscitate dallo spot televisivo dell’emittente Sky con atleti in guisa di santi e patroni o la campagna di Oliviero Toscani dei Jeans Jesus.

Chiaramente *Piss Christ* non è che un caso particolare all’interno di una tendenza vasta e dai confini altamente diffusi e differenziali e in quanto tale pone severe questioni. Perché Serrano forse in parte ha ragione: non è possibile pensare né augurarsi un copyright, un diritto di impiego su determinati segni di una cultura

che è collettiva. Ma d'altro canto non è neppure auspicabile un utilizzo privo di ragioni – e potenzialmente ancora prima che blasfemo offensivo di più parti della comunità, perché poco o nulla mette comunque in discussione – di tali simboli, siano questi prelevati direttamente dalla tradizione iconografica (*Ultima cena* di Leonardo) o dall'immaginario popolare all'indomani del loro slittamento dalla cultura "alta" (crocifisso in plastica). Si tratta in entrambi i casi di simboli che hanno conquistato lo statuto di archetipi e volendo vi si potrebbe rintracciare già matrici di idolatria: in entrambi i casi i produttori di immagini, Serrano quanto i pubblicitari, non hanno eventualmente rispettato nient'altro che oggetti.

A questo punto pare necessario rievocare alcune delle ragioni per le quali *Piss Christ* è stato letto come «profondamente religioso, nel senso che fa sorgere questioni profondamente teologiche che concernono il vero cuore della cristianità». Secondo Casey²¹⁵, sostenitore dell'opera sulle pagine di "Law, Text, Culture" Serrano indaga i confini tra il sacro e il profano, dove questo è l'abietto – potremmo dire la *lordura*, ricordando Caillois – andando oltre le nostre aspettative. Ovvero riportandoci alla morte di Cristo nella sua concretezza e all'interno di una logica del sacrificio essenziale ma via via abbandonata, secondo l'autore, dal cristianesimo. Casey in sintesi legge nell'opera un'interpretazione più vicina alla vera essenza del cristianesimo dell'episodio della passione, nel quale la presenza di elementi abietti è funzionale, come per il sacro, a stabilire quei confini che l'ansia non vuole varcare. Così, secondo il critico, il cristianesimo nei secoli ha in un certo senso invece di protetto cercato di addomesticare il sacro dimenticando come questo non sia possibile. Riallacciandosi a interpretazioni secondo le quali il corpo di Cristo, perdendo sangue, è stato interpretato come quello di una donna e quindi fertile fonte di vita attraverso la sofferenza, con la complicità di alcuni altri passaggi l'opera di Serrano è proposta quale rotta di collisione. Evento capace di porre nuovamente in contatto con gli elementi repressi, contaminati, in sintesi "sporchi" della crocifissione. Così si compie la trasformazione di un'opera se non blasfema quanto meno potenzialmente offensiva e poco nobile in un intervento improntato al sacro e a una visione spirituale autentica. Ma allora, a fronte di un'interpretazione totalmente opposta a

²¹⁵ CASEY D., *Piss Christ, sacrifice and liberal excess*, in *Law, Text, Culture*, University of Wollongong, giugno, 2000, pp. 19 - 34.

quella prima percorsa è anche lecito domandarsi se possa esistere una risposta univoca. Non “solo” al sacro ma ai meccanismi attraverso i quali, religione e arte potenzialmente comprese, questo si dispiega. In gioco c’è una distinzione che per secoli è stata o quanto meno ha cercato di essere netta, quella tra sacro e profano. È allora utile riflettere anche sulla risposta, pubblicata sulle pagine della stessa rivista a breve distanza. In questo nuovo intervento si chiarisce come il blasfemo sussista anche se neppure un cristiano o qualsiasi altro credente si senta offeso o sia a conoscenza di un atto, di una parola o di un evento. Blasfemo è inoltre dichiarato anche quanto compiuto pensando che l’azione abbia in sé una finalità spirituale o religiosa. Il concetto, che interessa non solo gli artisti ma la comunità tutta, secondo gli orientamenti più attuali non necessita di una vittima quale *conditio sine qua non* per la propria sussistenza. Senza dimenticare d’altro canto che proprio la componente dello *shock* in molti lavori non conduca ad alcuna accusa di blasfemia quanto al richiamo di più o meno oscuri attributi, pregi o virtù tali da indurre ri-pensamenti. Se gli autori della risposta a Casey non mancano di svelare una certa sua leggerezza – o comunque voluto andamento rapsodico – nelle citazioni bibliche, più interessanti sono i tre versanti individuati secondo i quali l’opera di Serrano è definibile, a loro discrezione, blasfema. *Piss Christ* attaccando la religione in uno dei suoi simboli più riconosciuti e diffusi si scaglia contro un aspetto fondante della persona tanto da essere riuscita a sollevare critiche non esclusivamente dal mondo cristiano, ma soprattutto non può essere definita opera solo in base alle reazioni, agli effetti, che ha provocato o provocherà nel futuro. Perché il sacro, evocato attraverso Dio da Serrano in persona, il sacro indagato da Otto o Eliade non opera certamente secondo questi binari. Certo, si può sostenere che Gesù sia stato oggetto di ogni tipo di vessazione da parte dei soldati sul golgota ma pensare che questo possa avvicinare empaticamente o attraverso forti scosse emotive a comprendere la crocifissione e quindi il concetto di sacrificio è un pensiero che stenta ad affermarsi.

Allo stesso tempo pare poco plausibile che solo l’artista e il suo “esegeta” comprendano un simbolo quale la croce e un tema, quello del sacrificio, pienamente. È per questi motivi che talune affermazioni Casey – ancora una, inequivocabile: «questo artista teologo cerca di riportare la crocifissione al suo processo fisico del divenire; estraendo il significato dell’incarnazione Serrano

restituisce a questo archetipo il suo elemento dimenticato e represso, la metonimia espressa dai processi biologici che è stata estrapolata dall'ordine simbolico»²¹⁶ – paiono frutto di un esercizio di stile più che un ripensamento di una cultura, quella cristiana, all'indomani del riconoscimento della sua perdita lungo i secoli del senso del sacrificio.

Piss Christ è comunque, come buona parte della produzione contemporanea, opera ambigua, aperta a molte letture, forse anche troppe, per dirla con una delle prime affermazioni sul caso rilasciate dall'artista stesso. L'arte sacra, però, «non ha per suo sommo scopo evocare sentimenti o trasmettere impressioni; essa è simbolo e perciò si contenta di mezzi semplici e primordiali; non potrebbe essere, d'altra parte, nulla di più che un'illusione, essendo l'ineffabile il suo oggetto reale»²¹⁷ e quindi il lavoro di Serrano – o almeno la parte maggiore della sua ricerca – pare invece orientata a indurre, attraverso la forza di determinate immagini giocate su feticisti effetti *blow-up*, impressioni fortissime. Questa spinta è bilanciata da una sorta di raffreddamento della visione che tende a porla in uno spazio-tempo sospeso, quasi siderale, ma in ogni caso l'oggetto della visione e le strategie da cui essa prende corpo non sono volte all'archetipo ma allo stereotipo, alla rarefazione dei semi di un immaginario collettivo sensibile ai suoi profeti. *Piss Christ* quindi non oggettiva altro che non sia il luogo comune: luogo che può anche abbracciare simboli antichi o religiosi ma che in realtà, ben prima della permutazione visiva da lui orchestrata, è di per sé simulacro. L'artista, e non certo in via esclusiva, attinge liberamente a un campionario di *pattern* visivi. Questi però, godendo di un valore aggiunto, poiché indici di una magmatica stratificazione di significati, possono abbastanza agilmente esserne investiti di nuovi. Allora il caso di *Piss Christ* si rivela, in ultima analisi, vicino a molte altre opere che in apparenza seguono rotte opposte. Perché che l'impiego di tali morfemi sia denigratorio o dissacrante, nostalgico, romantico o acritico poco importa: in tutti i casi si tratta di prelievi funzionali a incursioni che non hanno intenzione o volontà di una riflessione o di un avvicinamento a quel sacro che si tenta da secoli in qualche modo di scorgere o oggettivare.

Alla luce di queste considerazioni, il lavoro di Serrano, che pur si muove nel

²¹⁶ IBID.

²¹⁷ BURCKHARDT T., 1976, p. 8.

rimescolare le carte dell'ordine simbolico ne tradisce la *fidatezza*²¹⁸ nell'agire sia sul tempo lineare sia sulla disgregazione del simbolico stesso che non è più *symballein* – *syn*: con, insieme; *ballein*: mettere, gettare – messa insieme di elementi e logiche differenti che vi sono sintetizzate e il cui significato è amplificato, ma simulacro di altre istanze, e non condivise. Il simbolo unisce: il suo uso in Serrano induce alla ricerca di una unità, storica, concettuale, rituale, ma la tradisce. In tale tradire risiede il suo ardire; ardire che però esclude quell'eventualità propria del sacro. L'enunciato, la disgregazione del simbolo quale chiave di volta per una sua nuova interpretazione e condivisione, si esaurisce nel tempo lineare: lo scarto tra la presentazione, che chiarisce la genesi dell'opera, e la rappresentazione proposta, declina ogni possibilità di presenza quale evento in frangere perché esaurisce il portato del simbolo stesso. Il cerchio si stringe e l'immagine si fa opaca scevra di andare oltre la propria visibilità, pur restando un'ottima opera visuale.

Anche di fronte a lavori criticamente stabili – ovvero che ricorrono a elementi della tradizione di una o più confessioni religiose per condurre una riflessione aperta, onesta e in qualche modo “produttiva” – il punto focale, da non smarrire, resta sempre la loro lontananza effettiva dal sacro. Un'opera che si arresta consapevolmente alle soglie del tempo lineare, che gode della pretesa di essere parola per eccellenza, giusta e profetica, di rado dimostra una sensibilità più alta verso chi la potrebbe ricevere. Tale assunto si rivela con ancora più forza al cospetto di lavori ferocemente critici, ironici o dissacratori perché già si pongono, per volontà, lontani dalla possibilità di essere accolti come dono. Quale oggetto di sguardo diretto, come possibilità concreta per accedere all'alterità, a quel possibile che può essere linguistico e visuale.

La dissacrazione, lo stereotipo e l'abietto costituiscono un miscela comune nella pratica contemporanea ma non per questo riconducibile, anche in presenza di indici di un sacro secolare, a una riflessione sul sacro. Potrebbe trattarsi di opere incentrate sulla perdita del sacro, certamente, e forse queste sono ben più numerose e per tale motivo forse agli occhi della comunità della *videosfera*, per richiamare Debray, meno necessarie.

²¹⁸ HEIDEGGER M., 2007, p. 41.

Ma soffermiamoci ancora un momento su quest'opera, in merito alla sua ricezione controversa e, ancor più sul suo essere stata oggetto di atti di violenza. Non li definiremo vandalici, perché usando questo termine relegheremmo tali eventi senza possibilità di scampo in un ambito fuori dell'ordinario. Certo, così pare, a prima vista, perché nel costume sociale contemporaneo l'arte, e non solo, ha liceità di dire e presentare quello che crede come meglio crede, auspicando nel migliore dei casi di sortire il più classico dei colpi di scena. Queste reazioni forse andrebbero invece valutate in un'ottica più ampia. Ripercorriamo quindi brevemente la vicenda: nell'aprile del 2011 l'opera, che già aveva nuovamente causato proteste cattoliche in Francia, è oggetto di sfregiamento, condotto a martellate, all'interno della Galleria di Arte Contemporanea di Avignone²¹⁹. Due vandali, regolarmente muniti di biglietto di ingresso, dopo aver minacciato i custodi, colpiscono l'opera più volte, anche aiutandosi con un cacciavite, per poi darsi alla fuga, ma non prima di aver riservato eguale sorte a *Soeur Jean Myriam*, immagine della serie *Churches*, ovvero alle mani di una suora che prega in un santuario parigino. Il loro ingresso poteva essere facilmente previsto: circa 1500 protestanti si erano infatti radunati fuori del museo per manifestare contro l'esposizione, riuniti da alcune associazioni cattoliche insieme ad attivisti del Fronte Nazionale tra cui *Institut Civitas*, che ha anche pubblicato sul proprio sito web un manifesto *per l'onore del crocifisso*. Prima dell'accaduto, il Vescovo di Avignone si era espresso, ovviamente negativamente, sull'esposizione delle opere e il Direttore del Museo era stato letteralmente sommerso da una valanga di e-mail al punto di dichiarare di sentirsi catapultato in pieno Medioevo. Dopo il misfatto, il Ministro della Cultura Francese ha definito l'accaduto un attentato alla libertà di creazione prevista dalla legge. Più o meno le stesse reazioni composte all'indomani dell'attentato, da parte di militanti di estrema destra, in una galleria d'arte in Svezia nel 2007, volte a tranquillizzare e relegare nel recinto dell'irrazionale, del bigotto e quindi del liminale eventi del genere.

Leggendo il manifesto prima citato, ci si accorge immediatamente che l'evento, l'iconoclasmo, ha tutto tranne che dell'atto folle. Certo, i promotori della protesta si sono immediatamente dissociati dall'atto di violenza, ma la loro opinione

²¹⁹ Le opere di Serrano sono state esposte nell'ambito della mostra *Je crois aux miracles* alla Collezione Lambert di Avignone dal 12 dicembre 2010 all'8 maggio 2011.

sull'opera in questione è strutturata, non di certo sommersa o generica. Si potrebbe affermare che la portata dell'evento è stata aiutata dalla disponibilità dei mezzi di comunicazione, internet in particolare, ma è sufficiente richiamare l'ondata iconoclasta che ha scosso l'Olanda nel 1566 per capire che questa non è un elemento determinante. Sul sito web di Civitas, articoli e appelli sono ordinati in un'ottica interventista e collegano in modo diretto l'impiego di denaro pubblico per queste esposizioni blasfeme e cristianofobe, i patrocini istituzionali e commerciali, la forte "invasione" musulmana e altri elementi, a ben vedere, non nuovi alla storia: scandalo, denaro, sensualità, minacce esterne fanno parte a tutti gli effetti dei nodi salienti dell'iconoclasmo anche se non sono esclusivi. Certo, la contemporaneità si fa sentire non solo nella richiesta di ritirare l'opera dall'esposizione a cui togliere i finanziamenti ma anche di eliminare tutti i supporti di comunicazione che la mostrano: il tutto senza alcuna possibilità di negoziato e vietando il link diretto ai siti web contenenti immagini o informazioni sull'opera in oggetto. I nodi della questione, benché più raffinati, sono quelli già indagati negli scritti più antichi dei filosofi e dei padri della Chiesa e sono quelli propri di un'iconoclastia mirata, volta alla conservazione dell'ortodossia in nome del *decoro* e del *rispetto*. Qui non ci sono in gioco differenze sottili nei modi in cui il fruitore si pone davanti alle immagini, c'è la volontà ferma e netta di evitare tutte le immagini che sono riconosciute blasfeme per il senso comune. Come è dunque possibile per l'arte contemporanea conciliare tali possibilità alla propria libertà espressiva?

Il lavoro di Serrano – è comunque opportuno ricordarlo – è stato anche esposto in spazi liturgici. I suoi cicli sul clero e *The Morgue* sono stati, infatti, inseriti nel 2001 in una mostra ordinata nella cattedrale di San Giovanni a New York²²⁰.

È quindi evidente che la collocazione, anche temporanea, di un'opera non sia, come si è già accennato, un elemento sufficiente nella ricerca del sacro nel contemporaneo ma uno degli indizi da valutare. Di certo, il caso Serrano qui riportato non è eccezionale: basti ricordare simili *bagarre* che hanno avuto molta eco negli Stati Uniti trovando il proprio la nel tema, squisitamente nazionale, dell'opportunità o meno di impiegare fondi pubblici per finanziare opere d'arte

²²⁰ L'esposizione *World Without End*, è stata ordinata nella Cattedrale di San Giovanni, New York, nel 2001.

potenzialmente offensive. Così è stato, ad esempio, per *The Holy Virgin Mary* di Ofili, esposta al Brooklyn Museum of Art's che così si è visto congelare oltre sette milioni di dollari dal sindaco Giuliani nel 1999 per poi riottenerli in seguito alle decisioni della Corte che ha stabilito come la città di New York avesse in tal modo violato il primo emendamento.

L'attitudine di Serrano, che nel frattempo come avremo modo di appurare, si è sviluppata anche in un'altra recente serie di opere di tema religioso, non è certamente singolare. Abbiamo impiegato quindi un lavoro così contestato quale *Piss Christ* per condurre alle sue estreme conseguenze, anche in termini non solo di ricezione all'interno del sistema dell'arte, ma anche sociali e culturali, quell'attitudine al *metissage* che abbiamo riconosciuto essere un forte indirizzo all'interno della produzione contemporanea. Attitudine attraverso la quale sviluppare un pensiero nei termini di quel sacro qui inteso come sacro interrogare e dunque sporgersi nel suo essere *azione in frangere* nella liminalità dell'indicibile. Perché ovviamente vi sono, in contrappunto, molte opere che invece impiegano i simboli dell'immaginario religioso e quindi di una visione particolare del sacro, risemantizzandoli anche in modalità meno eclatanti ma il caso di Serrano ci ha condotto verso quelle estremità cui volevamo dare un'identità e una posizione.

Sempre su un versante sicuramente corporeo, perché il simbolico è tale, possiamo infatti annoverare diverse pratiche di *trasfigurazione* e di *risemantizzazione*. Se la linfa della Body Art non accenna ad esaurirsi vertendo sempre di più sulla sua autorappresentazione con conseguente spettacolarizzazione, feticismo e dichiarata apologia catartica, basti pensare alle ultime esibizioni di Franko B, e quindi è possibile intravedervi l'elezione a medium di sacrificio e catarsi con una robusta commistione di elementi terrifici perché improntati alla messa in resistenza del corpo, ci pare più fecondo, oggi, il versante della sua risemantizzazione, spesso applicata su scala installativa. Proprio la riconfigurazione del gesto, della postura e quindi un tentativo di trasfigurazione corporea, di certo non lontana dal tragico, pare essere alla base della ricerca di Michele Zaza. Per lui l'immagine non è intesa quale simulacro ma come testimonianza del farsi dell'uomo del tempo. Un farsi che conduce proprio alla trasfigurazione, attuata nella ricongiunzione del corpo con la sfera del simbolo e dell'archetipo, sia questo colore, postura o mimica nell'immagine che conquista l'ambiente domandando l'esperire, e quindi

manifestando quel possibile che si dà nel celarsi. L'affermazione dell'esserci nel e oltre il proprio tempo, atto estremo di presa di coscienza in quel dispiegarsi dell'alterità che rende l'uomo tale. Zaza inizia cercando di riconquistare, attraverso la propria comunità, il suo corpo e quello della famiglia un fondamento antropologico:

«i corpi viventi finiscono per sottrarsi al loro habitat quotidiano per vivere uno spazio “favolistico”, creato a propria misura [...] Il superamento della materia (piacere feticistico) e della sua corruttibilità sensibile, come anche l'acquisizione fisica dello spazio, concede all'essere la conoscenza, la trascendenza, la creatività e l'idealità. La rappresentazione non è la mimesi del visto e vissuto, ma del pensato. L'artista in quanto corpo trasfigurato assume la conformazione di una visione variabile, divenendo luogo di resistenza alle logiche proprietarie, all'opacità del mondo e del quotidiano. Il che conduce alla facoltà costitutiva dell'esistenza, al suo esser progetto, autoprogettazione dell'immagine rimessa alla decisione della propria individualità»²²¹.

Nelle opere di Zaza cerca di compiersi la re-iscrizione di nuovi codici mitopoietici proprio attraverso il corpo, che è:

«qualcosa che abita nel mondo senza essere una cosa del mondo, perché ci appartiene. [...] la sua apparizione è vettore di qualità dialettiche. Esiste per osservare, interrogare, criticare, creare. Porre confini, determinare altri spazi e immagini. Un progetto poetico sottrae l'uomo a un'esistenza meramente opaca. [...] Il corpo diviene la figurazione concreta della conoscenza del mondo. L'esistenza dell'uomo non è puramente biologica, essendoci nell'uso del proprio corpo un elemento di creazione che impedisce di separare ciò che è naturale e ciò che è prodotto o indotto, il fine e il mezzo. Il corpo diviene zona di trasformazione dal naturale al culturale e viceversa»²²².

Nelle opere di Zaza molliche di pane ed elementi effimeri si ordinano tentando una riconfigurazione non cosmica ma mitica dell'essere dell'uomo in un tempo che chiede di essere abitato e vissuto. La verità che vi si rintraccia è quella di un perenne tentativo di trasfigurazione, si è detto; quindi di una costante tentata dialettica con un'alterità che viene ravvisata in una sorta di immanenza cosmogonica. Il corpo, nella sua visione, è allora elemento imprescindibile di connessione, vettore potenziale di forze ed energie, simboliche e mitico-rituali; è territorio ove si consuma pienamente quell'affermazione dell'esserci nella storia che pone al riparo da oblio e alienazione. Attraverso il corpo e la sua riconfigurazione, che è *mimesis* nel senso primo del termine, aderenza cosciente all'atto che non è ripetuto ma vissuto nel suo dover essere rappresentato, Zaza attua quindi questo tentativo di dialogo in cui l'essere antropologico mira a essere altro da se trascendendo completamente nella placenta simbolica di una storia non lineare ma immota: in una storia di presenza. Alla sua ricerca si potrebbero

²²¹ Intervista rilasciata nel novembre 2010 e pubblicata in “Espoarte”, n. 68, dicembre-gennaio 2011.

²²² *IBID.*

affiancare quelle di artisti frequentemente presenti, negli ultimi anni, in alcune esposizioni a carattere religioso o in commissioni ecclesiastiche, quali ad esempio Kounellis. Nell'installazione all'ex-Oratorio di San Lupo a Bergamo del 2009 elemento trainante è la materia, recuperata, del tessuto. I cappotti dicono dell'uomo: appesi ora a ganci da macello adesso adagiati sul pavimento in un'aura sepolcrale sono protetti e ricondotti a una grande croce realizzata in putrelle di metallo: anche qui assistiamo quindi a un tentativo di traslazione dell'oggetto in una nuova e più autentica temperie semantica. Questo ci conduce naturalmente al segmento della pratica installativa, ove non casualmente assistiamo sovente alla messa in atto di rituali preparatori, mutuati più o meno consapevolmente dalle esperienze rituali proprie della tradizione. L'installazione, intesa come generazione consapevole di uno spazio tempo specifico, pare essere oggi l'appendice più rilevante sia della raggiunta auto consapevolezza dell'arte di essere potenzialmente evento in frangere, materia del limite e dell'indicibile, sia di quella specificità propria dell'opera di ogni tempo di creare in questo frangere uno spazio tempo specifico. Il microcosmo installativo, non autoreferenziale se, appunto, evento del limite, ma certamente autocosciente, distilla e tenta allora di amplificare ambientalmente quella potenzialità propria dell'arte di ogni tempo di istituire un proprio mondo sulla liminalità.

Ricordiamo allora, per un attimo, gli episodi di Vence, Ronchamp e Houstun: si trattava di spazi, non scanditi ma sorti in consonanza con quel necessario interrogare proprio dell'opera, capace di strutturarsi significando un luogo. Pensiamo, ancora, in particolare a Rothko e al suo tentativo di creare, all'interno degli spazi espositivi, delle cappelle, dei luoghi dove si potesse *consumare* quel *matrimonio di spiriti*, la fruizione dell'opera, pena l'annullamento e dunque l'oblio. Da cui, ricollegandoci allo slittamento dalle mura dei tempio a quelle del museo possiamo ravvisare ancor prima che in quest'ultimo, nell'opera stessa, sempre più spesso installativa – anche quando si articola in dispositivi pittorici o plastici – o intesa come tale, la volontà di dare all'opera il proprio spazio di respiro: spazio del sacro e quindi liminale. Aperto perché eretto sull'indicibile ma, allo stesso tempo, determinante l'opera stessa nella sua compiutezza. L'installazione allora, come già i grandi cicli antichi di affresco, mira a dare un tempo e uno spazio ma non quello di una storia, di una narrazione o di un cerchio

rituale e quindi circolare ma quello della assoluta presenza. Certamente se tutte le installazioni riescono nel loro scopo tra le mura espositive in quelle del culto, come vedremo, lo scenario si fa necessariamente più complesso. E allora la questione del medium può diventare determinante. Prendiamo ad esempio la produzione di Bill Viola. L'artista è impegnato nella realizzazione di due lavori destinati a essere collocati, entro l'estate 2012, in modo permanente nella St. Paul Cathedral di Londra, teatro di diverse installazioni temporanee. I video saranno proiettati su due enormi schermi al plasma collocati nella zona finale della navata centrale a lato dell'altare principale. Come dichiarato dal tesoriere della cattedrale si auspica, anche in virtù della vicinanza con la Tate Modern, di attirare visitatori nella Chiesa anglicana, che già negli anni '90 ospitava opere di Yoko Ono, Rebecca Horn, Henry Moore ma in modo temporaneo. In quella occasione Viola aveva esposto il video *The Messenger* realizzato nel '96 per la cattedrale di Durham che affrontava il tema della nascita primordiale attraverso l'acqua e il corpo di un uomo che cercava il suo primo respiro vitale. Contestata per la giovane nudità del protagonista l'opera aveva riscosso molto interesse sia per il medium sia per la forza del tema benché l'artista non si muova in un'ottica tradizionale. Viola, infatti, lavora su tematiche archetipe quali nascita, morte, separazione e dolore cui fanno contrappunto elementi naturali: il tutto intrecciato a molti rimandi alla tradizione classica e a quella orientale. Viola ha realizzato così *The Nantes Triptych* (1992), con adozione della tripartizione tipica delle pale d'altare trecentesche; *The Greeting* (1995) ove una donna giovane in gravidanza e una anziana (Maria, Elisabetta) evocano la *Visitazione* di Pontormo della Chiesa di San Michele a Carmignano; *The Emergence* (2002) che rimanda, invece, alla *Pietà* di Masolino e del *Cristo al Sepolcro* di Piero della Francesca. In tutti i casi Viola opera sul tempo: le immagini sono quasi icastiche perché lentissime come i suoni. Incidono sui processi percettivi di norma assestati sulla contemplazione del soggetto fermo e sulla passività in quello in movimento. Si tratta di fotogrammi montati a diverse velocità che rendono il video iconico ma non decontestualizzano il singolo frammento, essendo questo legato, comunque, alla narrazione, alla teleologia dell'evento. Nei video-pale d'altare destinati a St. Paul, la Vergine e i Martini sono due profondi misteri dell'esistenza umana, come due metafore di vita e di morte.

Uno legato alla nascita e l'altro alla morte, il primo a conforto e creazione, il secondo a sofferenza e sacrificio.

Le due opere saranno proposte in *loop* ma spente durante le funzioni: più che a una disparità nell'accettazione dell'opera contemporanea la decisione pare connessa al carattere stesso del medium che potrebbe, quindi, essere una distrazione. In questo caso, quindi, un'opera che impiega strategie rappresentative tradizionali, e come si è visto proprie di diverse culture, ma che quale suo fulcro questioni fondamentali e del limite della vita umana, approdando allo spazio culturale si vede da un lato glorificata con una collocazione quanto mai importante ma dall'altra, in ragione del medium in cui è declinata, spenta durante il momento fondante l'identità stessa dello spazio, ovvero il culto. L'opera d'arte, in sintesi, quando ri-condotta nel recinto dello spazio religioso, può essere una distrazione e non "solo" per i suoi temi, soggetti, o implicazioni. In questa fattispecie, dunque, l'installazione di due video benché supportata da una lunga progettazione e da una destinazione certa, frutto di mediazione, pare più un adeguamento al lessico contemporaneo, rinforzato dal desiderio di attirare, come ogni museo, un maggior numero di spettatori paganti, che il frutto di una necessità autenticamente spirituale. Se così fosse l'opera non sarebbe spenta, e questo per un video è equivalente alla scialbatura per l'icona, proprio durante il rito, che è ragione stessa dell'esistenza dello spazio culturale. Da cui, a prescindere dal suo portato storico e artistico, quel suo carattere, tanto avverso all'arte moderna e contemporanea, totalmente decorativo e superfluo. Nessun dettaglio di quelle che abbiamo indicato quali occasioni di riconciliazione tra libertà creativa e spazi di culto o raccoglimento, era improntato a essere superfluo, non necessario. In nessuno era implicito un *off*; uno spegnimento, in particolare proprio nel *climax* dell'attività dello spazio che ne determina la stessa identità. Se siamo assolutamente a favore, anche sulla scia delle felici esperienze tedesche al Kolumba, di interventi temporanei negli spazi culturali o comunque a questi annessi, questo caso è differente. Il video di Viola sarà collocato in modo permanente, sancendo così una differenziazione chiarissima delle finalità dello spazio: espositive e culturali. Guardiamo allora con più interesse a quelle opere che invece sono necessarie a quegli stessi spazi, nei quali l'anelito, costante, dell'opera d'arte di ergersi sulla frattura dell'indicibile può significare attivamente un luogo,

quello di culto, empiricamente eretto proprio a traccia di quello stesso desiderio e quindi in piena consonanza. La questione del video ci conduce inoltre a interrogarci sul problema dell'effimero: secoli di opere concepite per sfidare il tempo hanno lasciato, infatti, spazio a lavori intessuti con materie organiche, facilmente deperibili, che parrebbero contraddire il carattere di quella presenza stessa che l'opera mette in atto. Ma poiché il sacro si è detto eventuale, non domabile, irriducibile, e ancor prima polisemico, la questione del corpo fisico in cui si staglia nell'opera non ci pare elemento sufficiente per valutarla. Materia e medium, come già anticipato, sono da noi intesi come atti consapevoli all'interno della determinatezza dell'opera; ma nella fattispecie del video, che necessita di essere spento durante la pratica culturale, è proprio il medium a determinarne, per lo meno nello spazio liturgico, al momento, la non appropriatezza. Laddove invece il video sia perennemente in *still*, si ponga quindi come immagine passibile a contemplazione, il suo tempo assolutamente presente, non circolare del loop, non lineare della narrazione, parrebbe perfetto. A quel punto, però, si tratterebbe alla resa dei conti di una immagine stabile, ma non statica, perché digitale, da cui comunque, come da qualsiasi medium deputato alla durata ci si attende un esito, da cui la distrazione.

Il nostro excursus sull'aderenza dell'opera d'arte contemporanea al sacro si è aperto, però, con tutt'altra tipologia di lavoro. Abbiamo infatti intrapreso la nostra riflessione in seno a un'opera che possiamo definire *site-specific* o quale intervento plastico su scala ambientale o come installazione permanente. L'opera di Azuma ci aveva inoltre messo di fronte a un'apparente soluzione delle problematiche insite in seno al presentarsi stesso dell'opera d'arte quale immagine che invece abbiamo esserne l'esito. La siepe si muove fuori del tempo sul limite della visibilità ritraendosi dunque per lasciare spazio, non definito né definibile sebbene determinato dalla sua stessa presenza, all'indicibile e quindi stagliandosi sul sacro qui ricercato. La siepe di Azuma, quindi, è opera che si testimonia il sacro nel suo porsi quale evento del limite ma lo fa, appunto, determinando uno spazio ex-novo non confrontandosi con luoghi culturali specifici.

C'è naturalmente del lirismo nella siepe di Azuma ma soprattutto quella capacità di mettere in azione, in evento, lo spazio, propria appunto dell'installazione che per nulla casualmente nei suoi episodi più felici, intendendo con questa felicità la

determinazione propria dell'opera, gioca consapevolmente su strategie pur sempre rappresentative di messa in atto della fruizione. Strategie che abbiamo visto appartenere sia alla dinamica di contrapposizione, bilanciante, propria del ciclo matissiano in Provenza, razionalmente e poeticamente tradotte nell'acustica visuale di Le Corbusier e massimamente evidenti nella circolarità della pianta ottagonale della cappella di Houston laddove Rothko riesce a intessere con le sue grandi tele due possibili percorsi - uno dalla sorta di vestibolo all'entrata verso la parete nord corrispondente; l'altro trasversale a questa. La possibilità fondante l'opera di strutturare un proprio mondo, sempre dialetticamente improntato, e di donarlo all'alterità quale porta di accesso sottende molte opere anche temporanee che analogamente a quelle qui prima evocate si pongono quali poetiche dell'invisibile.

In particolare ci pare interessante riallacciarsi al pensiero su Rothko riportandolo, per poi procedere oltre, alla consonanza tra icona e arte astratta. «L'immagine mi dice se stessa» vorrei dire. Vale a dire, ciò che essa mi dice consiste nella sua propria struttura, nelle *sue* forme e colori»²²³. L'immagine consta di sue spinte che assicurano l'una l'esistenza dell'altra: il suo presentarsi in sé e il suo essere rappresentazione. Il concetto stesso di immagine poggia sul suo essere mezzo e fine al tempo stesso; il rapporto tra le due spinte è inscindibile. Per rappresentare o dire altro da sé l'immagine deve anzi tutto auto-presentarsi, essere evidente a se stessa: fatto che osserviamo con forza paradossale particolare proprio nell'idolo, sintomo della forza dell'immagine: l'oggetto non rimanda ad altro da sé. Non dice del sacro o del divino ma è sacro ed è divino, polarizza su di sé qualsiasi funzione di mediazione. «Il carattere logico della proposizione in quanto immagine è dato dal suo essere "rappresentazione" di qualcosa ovvero dal suo rinviare a qualcos'altro da sé»²²⁴. Dove logica è la proposizione che può essere riformulata, che non può essere in toto aderente al suo significato e dunque ha in sé qualcosa di diverso che ne costituisce, appunto, l'originalità.

Tale coesistenza è fondamento dell'immagine di ogni tempo, perché «nel presentare se stessa, l'immagine manifesta altro del visibile, del rappresentabile, quell'altro che si rivela nel visibile, nascondendosi ad esso»²²⁵. In questa

²²³ WITTGENSTEIN L., *Ricerche filosofiche*, (1953), Einaudi, Torino, 1968, § 523.

²²⁴ DI GIACOMO G., *Icona e arte astratta*, Aesthetica Preprint, Palermo, 1999, p. 9.

²²⁵ *IBID.*

prospettiva non si considera l'immagine quale copia o tentativo di esserlo della realtà, ma di quella che svela quanto cela al tempo stesso. È questa l'astrazione dell'icona, la *porta regale* di Florenskij, teatro della trasfigurazione. Non imita né rappresenta nulla del mondo tangibile ma trasfigurando il visibile si fa viatico – *finestra*: materia traslucida che svela quanto sta oltre – del non visibile congiungendo dimensione epifanica e apofatica²²⁶. Sotto questa prospettiva pare più chiaro il legame dell'icona con le ricerche astratte di primo Novecento. Kandinskij con una pittura fondata sui suoi stessi principi, ove la non-rappresentazione concreta la risonanza interiore: il segno diventa evento e non indica né significa altro da sé. Anche in Malevi" la presenza è evento: l'immagine non alberga finzione o negazione ma si pone quale affermazione dell'essere contro qualsiasi significato rappresentativo logico. Minando il problema della rappresentazione – e quindi dell'imitazione – a favore della presentazione si genera un meccanismo simile a quello delle antiche icone, immagini che retrocedono ovvero non vertono sul problema della verosimiglianza e quindi della logicità propria della rappresentazione ma su quanto dischiudono. In Mondrian osserviamo un percorso di co e ri-costruzione. La progressiva rarefazione del segno, con conseguente riduzione della sintassi pittorica a elementi predeterminati, corrisponde alla ricerca dell'eliminazione del tragico, della caducità propria della natura e quindi della vita tutta: qui l'assoluto si dà tra estremi certi che nulla dicono di altro da sé. Klee, invece, non lotta con l'effimero, con l'elemento vitale ma vi s'immerge completamente per coglierne il divenire: genesi e compimento si rivelano mossi da una processualità in continuo movimento. L'opera non è rappresentazione del mondo ma evento del mondo, possibilità di una tra le infinite combinazioni. In tutti i casi la materia è senso del possibile e non rappresentazione di un significato dato e definito. È attraverso questi movimenti che l'immagine diventa, già nell'icona ma più fortemente nel Novecento, luogo del possibile e quindi anche del sacro, di quanto è ignoto e non visibile. Così «l'arte contemporanea non mette in scena la “fine dell'arte”, ma soltanto la fine dell'arte come visibilità totale, come rappresentazione assoluta»²²⁷. Nell'icona come nell'opera astratta la verità è *a-létheia*, evento della verità, che nel

²²⁶ IBID., p. 10.

²²⁷ IBID., p. 55.

darsi in parte si trattiene, che implica sempre un disvelamento mai totale. Per questo l'icona si offre allo sguardo ricambiandolo: è scritta affinché la si attraversi e non perché vi si sostì. Il contrario dell'idolo che ponendosi quale meta ultima cattura e soggioga lo sguardo nella sua totale opacità.

Se nell'icona convergono dimensione epifanica e apofatica, questo comporta la negazione di quel nesso logico che altrimenti la incatenerebbe al territorio della rappresentazione allora si intesa come *mimesis* anche se come abbiamo visto di *mimesis*, intesa come copia, mai invero si tratta.

In questa prospettiva la ricerca di Rothko si chiarisce ulteriormente, come quella del collega Barnett Newman, con cui non a caso intrattiene una densa corrispondenza e una cui opera è presente all'esterno della cappella texana. Newman guarda a una forma da lui definita plasmica poiché «implica la creazione di forme che veicolano o esprimono un contenuto astratto, l'ostensione in simboli tangibili di un'idea o di un concetto intimo, a differenza del termine "plastico" che invece implica l'innalzamento o la glorificazione delle forme che ci sono abituali [...] in modo da esercitare il suo impatto sottilmente, attraverso la seduzione dei nostri sensi»²²⁸. Newman è contrario all'astratto che si riduce a un anti-naturalismo e vuole «proiettare la forma e gli altri elementi plastici nella mente del fruitore, invece di trasporli sul piano della tela»²²⁹. Dove queste forme non sono astrazioni o riduzioni ma plessi di verità e questa «risiede nella ricerca dei significati più nascosti della vita. Per potervi attingere, l'arte deve diventare un esercizio metafisico»²³⁰ e non esercitarsi sulla realtà sensibile o iscritta nell'ideale della pura plasticità. L'artista sente di essere parte di una generazione, quella americana, libera dal peso della cultura europea – che, ad esempio, ha condotto Mondrian «solo a elevare alla dimensione del sublime la superficie bianca e l'angolo retto, laddove il sublime diviene, paradossalmente, un assoluto di sensazioni purificate»²³¹ – che agisce per ricondurre a uno stato affermativo l'anelito a quanto vi è di più elevato.

«Non abbiamo bisogno del vano conforto di una leggenda anacronistica o datata. Creiamo immagini la cui realtà è "auto-evidente", libere da sostegni e stampelle che evocano associazioni

²²⁸ NEWMAN B., *Il sublime, adesso*, (1945- pubblicato postumo nel 1990), Abscondita, Milano, 2010, p. 24.

²²⁹ IBID., p. 33.

²³⁰ IBID., p. 22.

²³¹ IBID., p. 44.

con immagini antiquate, siano esse belle o sublimi. Ci stiamo liberando dalle catene della memoria, delle associazioni automatiche, della nostalgia, della leggenda, del mito, e da qualsiasi altra cosa sia stata prerogativa della pittura europea occidentale. Invece di costruire cattedrali su Cristo, sull'uomo o sulla "vita", le stiamo traendo da noi stessi, dai nostri stessi sentimenti. L'immagine che produciamo è quella "auto-evidente", reale e concreta della rivelazione, che può essere compresa da chiunque la guardi senza le lenti nostalgiche della storia»²³².

In questo lungo estratto cogliamo, sebbene da un protagonista in particolare di una grande stagione, un'insofferenza verso il peso della storia e il desiderio di costruirne un'altra seppure guardando in definitiva verso lo stesso obiettivo. Newman è radicale nel suo opponimento, verrebbe da dire come *Il viaggiatore sopra il mare di nebbia* di Friederich, poiché quanto inneggia è una forma autentica di sublime. Sublime che però riconduce, ricordiamo ancora una volta Otto sull'architettura, proprio al sacro, a quella frattura posta in essere in evidenza presentata dall'opera stessa. Le opere di Newman, infatti, sono tempo che accade. Sono evento certamente anti-narrativo ma non scevro del mito di quel tempo primo, giacché tempo del possibile, dell'inizio di un nuovo corso. Il tempo della fruizione all'interno del quale Newman vuole proiettare le proprie opere è quello subitaneo, non ulteriormente mediabile dell'immediato. «Il messaggio è la presentazione, cioè della presenza. Questa organizzazione "paradigmatica" è molto più vicina all'etica che a qualsiasi altra estetica o poetica»²³³ suggerisce Lyotard conducendoci così alla messa in scacco di quel meccanismo sostanziale su cui poggia l'immagine nel suo essere presenza e quindi nel suo poter essere presenza progettante, testimone non oculare di altro da se. Il tempo di Newman, l'istante, è però tempo dell'evento, anche evento articolante. Si pensi alle *Stations*²³⁴ – per l'artista opera in soluzione di continuità sul pianto, condizione umana di ogni tempo²³⁵ – dove anche un evento teoricamente concepibile come inizio-svolgimento-fine si condensa senza stemperarsi. Così l'artista agisce semmai con una sorta di teologia negativa visiva non già dell'icona, che abdica se stessa, o nel solco indicato da Rothko nei suoi *sette ingredienti* ma conducendo

²³² IBID., p. 45-46.

²³³ LYOTARD J-F., *L'istante, Newman*, in NEWMAN B., 2010, p. 52.

²³⁴ Le *Stations of the Cross* sono realizzate realizzate tra il 1958 e il 1966; Cfr. Barnett Newman: A Catalogue Raisonné, a cura di H. COLSMAN-FRYBERGER, Barnett Newman Foundation, New York, Yale University Press, New Haven, 2004.

²³⁵ TEMKIN A., *Barnett Newman on Exhibition. 1966 - The Stations of the Cross: Lema sabachthani*, in TEMKIN A., cura di, *Barnett Newman*, catalogo mostra, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Tate Modern, Londra, 2002, p. 64.

queste istanze a un'unica dipartita, quella appunto di un tempo altro, della frattura. Tempo di genesi: «i miei quadri non sono legati né alla manipolazione dello spazio, né all'immagine, ma a una sensazione di tempo»²³⁶ scrive nel '49 all'inizio di quello che doveva essere, mai terminato, il *Prologue for a New Esthetic*. Questa sensazione del tempo è il tempo dell'opera che dichiara al fruitore la propria presenzialità, il proprio esserci che è però sempre un evento interrogante. «In Newman questa evasione [...] consiste nell'inserire il tempo evenemenziale, in cui la “scena” leggendaria o storica aveva luogo, nella presentazione dell'oggetto pittorico stesso»²³⁷. Le *Stations of the Cross* prima citate, infatti, hanno quale sottotitolo *Lamma Sabachtani*, quel fatidico *perché mi hai abbandonato*. In ogni tela si propaga, infatti, questo grido: un appello cui non è concessa alcuna risposta perché il termine *ad quem* del dialogo è, ancora una volta, l'indicibile, l'infinitamente altro, non dominabile o prevedibile. La testimonianza, l'essere *evento in frattura* dell'opera non può essere allora, come già nell'installazione di Azuma, che un momento testimoniale orfano di alcun possibile dispositivo di risposta. E se nei dipinti di Newman l'unico elemento cui potersi agganciare è la verticalità delle cesure verticali, queste però si chiariscono quale «sradicamento dal suolo dell'abbandono e del nonsenso»²³⁸. La cesura eretta è postura ma postura non umana: è piuttosto folgore, moto discendente impetuoso che ritroviamo anche nell'opera concepita per l'esterno della cappella di Rothko in Texas. L'obelisco spezzato è sentenza, inequivocabile, del corpo in frangere evocato in queste pagine: la struttura inneggia a una elevazione nella porzione più bassa, quella del “basamento” ma le sue appendici, invece di assecondare il suo moto ascendente si ribellano. Allo slancio della parte inferiore fa contrappunto il peso della porzione superiore che genera un punto focale, uno snodo centrale in precario equilibrio. Ne risulta una strozzatura, ma apertissima, lo scontrarsi fra due spinte opposte votate a un perenne antagonismo ma mai l'una a sopraffare l'altra.

Le opere che fin qui abbiamo evocato agiscono su versanti differenti: abbiamo

²³⁶ LYOTARD J.-F., 2010, p. 58.

²³⁷ NEWMAN B., 2010, p. 58.

²³⁸ IBID., 2010, p. 62.

evocato Serrano come esemplare di una attitudine al *metissage* e *Zaza* per quanto concerne possibili trasfigurazioni di corpo e oggetti, quali appendici di nostro interesse nel segmento performativo. Tra le occasioni di riconciliazione dello slittamento dal regime ostensivo a quello espositivo, abbiamo quindi sviluppato in particolare una riflessione sulla ricerca di Rohko avvicinandola non solo a poetiche vicine ma alle istanze delle antiche icone orientali per poi guardare al sublime di Newman e alle sue opere caratterizzate da un tempo *evenemenziale*. Ad inaugurare la nostra riflessione l'ormai cara siepe di Azuma, installazione *site-specific*. Diverse sono quindi le opere ma soprattutto gli orientamenti – in particolare all'interno del segmento che non amiamo definire genericamente astratto, considerate le diverse istanze da cui prende corpo e in cui si dispiega – che abbiamo chiamato in causa, in relazione ora a una visione religiosa particolare, segnatamente cristiana, adesso rispetto a un sacro totalmente svincolato da qualsiasi possibile messa in funzione. In questo procedere la questione su cui ci siamo soffermati con più attenzione è quella temporale. Avendo definito il sacro un'eventualità e l'opera un sacro interrogare nel suo essere evento in frangere, testimonianza intessuta e rivolta nello spazio del limine, quello dell'indicibile, abbiamo infatti sottolineato la potenzialità del suo offrirsi quale presenza. Presenza che è evento, quindi posta ai margini, sebbene siano propri delle sue carni, del sensibile e quindi del tempo storico-lineare. Presenza che si differenzia da quella rituale perché non fatta per essere ripetuta, ciclicamente ma, ogni volta, darsi in eventualità, in presenza determinante ma non in sé determinata o definitiva. Abbiamo altresì riconosciuto nell'installazione la più naturale conseguenza di qualcosa che è proprio dell'opera di ogni tempo: stagliarsi ponendosi come uno spazio tempo specifico, teatro del proprio evento che è evento della verità.

In questo segmento ci pare particolarmente interessante collocare l'opera di Claudio Parmiggiani, che si considera un pittore poiché il suo lavoro «ha origine da una tradizione, continua e vive dentro quella tradizione»²³⁹ che esemplifica magnificamente il nostro concetto di installazione, capace a nostro avviso di abbracciare sia il dispositivo “tradizionale” della cornice sia la messa in opera degli

²³⁹ PARMIGGIANI C., *Stella, sangue e spirito*, (2003), in CLAIR J., a cura di, *Claudio Parmiggiani, Apocalypsis cum figuris*, catalogo mostra, Palazzo Fabroni, Pistoia, Umberto Allemandi & C., Torino, 2007, p. 249.

elementi nel teatro dello spazio. La ricerca di Parmiggiani, inoltre, mostra la possibilità di operare sia nel simbolico, senza tradirne la *fidatezza*, sia per costruzione di eventi in frangere, porgendo alla nostra attenzione una altra rotta rispetto alla trasfigurazione del corpo e dell'oggetto e alle poetiche dei grandi poemi astratto concettuali. L'opera di Parmiggiani è, altresì, un denso coagulo di indici simbolici e di riflessioni sulla rappresentazione.

Il suo lavoro silente, quasi contemplativo, introduce a quelle opere che non agiscono necessariamente su forme e stilemi pregressi ma che vi possono eventualmente guardare per cercarne di nuovi, nella consapevolezza che non esiste, né esisterà, un'unica risposta o forma al problema della rappresentazione e del non rappresentabile. È su questo terreno che si misura il permanere e il rinnovarsi del sacro nell'arte all'interno dell'uno e dell'altra ma nel rispetto e, soprattutto, nella pratica di entrambi.

«Se le cose dell'arte cominciano spesso dove finiscono quelle della vita, è che l'immagine, più di qualsiasi altra cosa, probabilmente, manifesta uno stato di sopravvivenza che non appartiene né pienamente alla vita né pienamente alla morte, ma a un genere di stato tanto paradossale quanto quello degli spettri che, incessantemente, mettono dal di dentro in moto la nostra memoria»²⁴⁰.

Questo incipit può essere utile per comprendere la ricerca di Claudio Parmiggiani la cui prima *Delocazione* risale alla fine degli anni '70. In occasione di una mostra l'artista sceglie un magazzino della Galleria Civica di Modena quale spazio espositivo: iniziando a fare ordine, spostando gli oggetti presenti vi scopre tracce. Quell'*ombra*, negativo in polvere, che caratterizzerà buona parte del suo lavoro. In quell'occasione ricolloca gli oggetti e aggiunge dei suoi lavori facendo poi polvere lui stesso, bruciando alcuni pneumatici: mette in relazione il lento processo pulviscolare con il frutto immediato del fumo provocato. Dopo toglie tutto: l'opera è pronta ed è polvere, impronta, traccia del tempo. C'è anche una scala – elemento simbolico da Giacobbe fino a quella del '45, fotografata tra le macerie di Hiroshima – o meglio il suo simulacro. Le *Delocazioni* seguiranno anche in futuro tale doppio registro dialettico: da un lato la posa dell'oggetto, il fumo provocato, il ritiro dell'oggetto, dall'altra l'indicibile del luogo, forme non controllate. In ogni caso è l'aria il medium, analogamente all'*Elevage de poussière* di Duchamp fissato su pellicola da Man Ray nel 1920. Nel sistema di *grisailles* di Parmiggiani «la

²⁴⁰ DIDI-HUBERMANN G., *Sculture d'ombra*, Electa, Milano, 2009, p. 8.

dimensione panica è sempre sul punto di affiorare»²⁴¹ poiché la cenere, il grigio, pare sempre serbare la propria alterità: il fuoco che l'ha generata e che ha distrutto la matrice, l'oggetto. Ma qualsiasi fosse la natura di questo attraverso il fuoco, la distruzione, sarà sempre cenere, materia di questa sorta di intarsio sul tempo che è il suo lavoro.

«All'ombra è legato il senso della nascita e della morte. L'ombra è il luogo occulto e materno in cui immagini e idee prendono forma. L'ombra è la prima immagine speculare dell'uomo che significa all'uomo il suo statuto di tutto e di nulla. L'ombra è il sangue della luce, la metafora della fine, il nulla e il nulla è l'unica stella»²⁴². In questa ombra, allora, ma ancor più nel nulla di cui l'ombra è portatrice rintracciamo autenticamente quel mistero insito nel sacro, capace di dare ragione all'opera quanto di non esaurirla.

La polvere, poi, è ovviamente materiale effimero, in perenne movimento. Tale caducità può essere intesa quale metafora dell'esistere o come continuità, eterno ritorno, perenne movimento generante la vita. La polvere, inoltre, in cui già Lucrezio vedeva il riflesso delle leggi della materia, ha dell'abietto, della malattia: e allora forse le *Delocazioni* ci pongono anche di fronte a fantasmi o al contrario al respiro atmosferico della vita, tra i pollini. In questi lavori il muro si fa schermo e il fumo crea una riserva, un manto impalpabile che solo la rimozione dell'oggetto potrà svelare. In questo processo il meccanismo della presentazione e della rappresentazione è condotto alle sue estreme conseguenze: dice di movimento, di possibilità, di slittamenti semantici. Di un luogo specifico che il tempo (polvere) domina e testimonia. Si tratta di un procedere su quella traccia che è propria dell'immagine tutta, ma di una traccia che abbraccia la presentazione, la rappresentazione, la *mimesis* e ben più intimamente il contatto, ovvero la vicinanza ontologica. Quello che in fotografia analogica ne assicura per certi versi l'autenticità, il qui e ora. Quello che fa in modo che vi siano immagini non prodotte da mano umana: si pensi alla Sindone, di cui, tra l'altro, abbiamo immagine proprio attraverso il suo negativo. Ogni traccia dice, comunque, dell'assenza e narra di un passato e di un trascorso inafferrabile che può essere temporalmente determinato come no. Lo spazio dell'opera si costituisce

²⁴¹ IBID.

²⁴² PARMIGGIANI C., 2007, p. 244.

atmosfericamente con il movimento delle particelle e altrettanto rapidamente, non fosse per il fissativo, potrebbe svanire. Le opere sono poi da lui fotografate e riportate su tela o tavola tornando a essere quadro, dove ancora è ombra o impronta a essere protagonista. Egli agisce

«sull'apparenza falsa di eternità, in quanto mima l'opera lenta della polvere depositata sugli oggetti messi da parte; dall'altro offre un'apparenza falsa di immediatezza, di puro presente, poiché mima l'opera folgorante di una bomba incendiaria, addirittura atomica. L'opera non imita uno spazio. Essa produce un luogo... il tempo operato è sempre un tempo manipolato, demoltiplicato. E quindi una composizione di anacronismi»²⁴³.

Appartengono al suo linguaggio il senso della memoria, quale ripetizione come differenza, dell'antico, del sublime, della melanconia di tedesca memoria e di quel tragico già indicato da Rothko quale elemento indispensabile dell'opera: «il tragico è un sentimento, una presenza che non può, non dovrebbe mai venir meno in un'opera»²⁴⁴. L'opera è accadimento, rito, silenzio alchemico: «l'arte non ha bisogno di nessuna risposta; è una domanda che vuole restare tale. Iniziare a parlare del proprio lavoro significa cominciare a tacere perché l'opera è un'iniziazione al silenzio»²⁴⁵.

La polvere di Parmiggiani è però, abbiamo detto, non solo ritrovato ma anche frutto di combustione: cenere. Questa proviene da ogni materia che ha in sé del carbonio: legno e carta, certamente, ma anche pane e corpo umano o animale. L'artista impiega materiali eterogenei ma semplici tra cui vetro e sabbia – sempre silice benché in due stati diversi – e pigmenti cui si uniscono alcuni elementi organici quali latte, farina, olio, sangue, guschi di chioccioline, ali di farfalla. Materie tutte che comunque possono e sono destinate sempre allo stato pulviscolare, sfuggente della cenere-polvere che trova il suo contrappunto visivo nell'ombra, nel misterioso.

Le opere di Parmiggiani, siano concepite come dispositivo-quadro o direttamente architettate come installazioni, agiscono *in primis* sullo spazio e si offrono allo sguardo della contemplazione. Laddove *contemplazione* proviene da quel tempio che è luogo di separazione e consacrazione a quanto è divino. Il *temenos* è dunque il fondamento ontologico della contemplazione che si consuma sempre nello

²⁴³ DIDI-HUBERMANN G., 2009, p. 14.

²⁴⁴ PARMIGGIANI C., 2007, p. 260.

²⁴⁵ DIDI-HUBERMANN G., 2009, p. 15.

spazio-tempo specifico dell'opera. Con materie minime, frugali, Parmiggiani erige nuovi recinti sacri nei quali l'opera si offre quale mediazione di quella frattura nel dicibile ponendosi oltre lo spettro del visibile.

Le opere tentano e riescono a essere quel *corpo in frangere* che è evento; evento che infatti si dispiega in un tempo contemplativo che è quello della presenza nella quale confluiscono non armonicamente ma in battaglia memorie e possibilità.

Il tempo di tale contemplazione è capace, abbiamo detto, di trascendere l'ordine dei problemi della rappresentazione sorpassandone i diktat. Così quell'ombra che abbiamo detto essere portante nei suoi lavori, e non solo nelle *Delocazioni*, si erge nel 2001 a *Cristo in croce* e al tempo stesso a *Resurrezione*. La figura, perché tale è riconosciuta non solo allo sguardo ma all'autenticità della contemplazione, è frutto del fumo combusto di una fiamma. Dove fiamma è un brillare (*quddusù*) e un ardere (*Esodo*, 3:1, 4:17) ma è anche il suo spegnersi, l'oscurità, il mistero e ancor prima la sua potenza distruttrice, come nella *Biblioteca di Babele*, ziqqurat capovolto di tomi bruciati. Restando alla *Crocifissione-Resurrezione*, sintetizzate in un unico dispositivo, il corpo che l'ha prodotto non è un corpo accessibile: a restare è la sua traccia, ancora una volta quasi acheropita, generata fisicamente ma anche poeticamente dalla pura luce della combustione. Elementi tutti che la dicono evento di una presenza; presenza che serba comunque il carattere principale di ogni immagine. Quella nostalgia presente sia in quanto l'immagine non rivela perché indicibile sia in quanto eventualmente presenta e rende partecipe ma sempre nell'assenza.

Se il medium, in definitiva, di Parmiggiani è l'ombra è la costruzione dello spazio il suo obiettivo: definizione di spazio separato, sacro e risultante dall'atto sacro stesso della presenza che è luce. Così anche *Iconostasi*, ciclo di tele velate, che poeticamente e quindi visivamente introduce lo sguardo alla traccia, al recupero di una memoria, anzi tutto contemplativa.

Se «la realtà di un'opera comincia al di là di ciò che di essa è visibile»²⁴⁶ e in queste parole sentiamo la stessa forza dei più noti passi degli scritti di Klee e Kandinsky, questo *al di là* prende corpo anzi tutto dallo spazio proprio dell'opera. Spazio

²⁴⁶ PARMIGGIANI C., 2007, p. 240.

sacro, abbiamo detto, nel quale il tempo è quello della presenza, non narrativa né processuale. Narrazione e processo, infatti, riconducono rispettivamente al tempo lineare, proprio certamente della mondanità dell'opera, e a quello circolare attivo nel segmento culturale, perché riparo dall'alienazione attraverso la destorificazione. Se prendiamo ad esempio le opere dell'artista Roman Olpaka incontriamo un esempio di approccio altro al problema del sacro che si dispiega però in un tempo, appunto, processuale. L'artista, come è noto, si muove dagli anni Sessanta guardando sia al Suprematismo di Malevi" sia alla necessità di distanziarsi dagli esiti dell'avanguardia polacca. La sua ricerca si pone in un segmento epico: via via che l'artista si afferma attraverso la produzione delle proprie opere più la loro visibilità tende a scomparire. Le tele di Olpaka, su cui una numerazione, una cronometria visuale, procede inesorabile andando a smaltire il proprio colore e quindi giungendo alla non visibilità e all'irricoscibilità, ovvero al paradosso della computazione che li origina, sono processo. Vivono nello spazio della durata, della decifrazione, via via più ardua, dei numeri, che non si chiarisce ma è durata del lavoro stesso. Le opere si pongono fuori del cerchio della mondanità: istituiscono un tempo proprio di dissolvenza irreversibile che rende la presenza del numero destinata allo smarrimento. «Il quadro si è staccato dal processo di creazione temporale, alienandosi da se stesso, per manifestare la differenza di principio tra arte e vita»²⁴⁷. Ma in questa manifestazione di differenza, la presenza stessa dell'opera risulta legata alla vita, al processo stesso di cui è esito e che la condurrà alla sua dissolvenza. In gioco c'è la verità della sparizione dell'opera, computazione di un tempo processuale e quindi ciclico rituale destinato a chiudersi. L'intera ricerca di Olpaka allora ci conduce in un segmento che però non è quello dell'autoreferenzialità e quindi dell'esaurimento ma della tautologia laddove l'opera si muove sul suo essere primariamente mediazione, svelamento del proprio dispositivo.

Lo spazio attivato invece dalle opere di Parmiggiani non è luogo esclusivamente formale o estetico «ma anche e soprattutto quello di uno spazio etico, politico

²⁴⁷ HEGYL., *Modelli di spiritualità nell'arte europea nel contesto dell'espressionismo universalista e delle esperienze esistenziali individuali*, in ECCHER D., a cura di, *L'ombra della ragione. L'idea del sacro nell'identità europea nel XX secolo*, catalogo mostra, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, Edizioni Charta, Milano, 2000, p. 45.

dentro il quale l'opera andrà a situarsi»²⁴⁸. Spazio di presenza agente, quindi: spazio fratturale nell'ordine di quell'irriducibilità, anche al rito e al tempo circolare, propria del sacro.

Le opere di Parmiggiani, sui cui non mancheremo di tornare, sono dunque testimonianza di quelle potenzialità proprie di un'arte contemporanea consapevole – autoriflessiva quindi: il che, come abbiamo visto non significa necessariamente auto-referenziale – che può ricorrere all'elemento culturale nel dispiegarsi nello spazio e all'elemento simbolico per ridestare il destino ergendosi su quella frattura insanabile che è l'irriducibilità del sacro. Il tempo di queste opere è quello di una assoluta presenza. È evento e non circuito ermeneutico che esaurisce le possibilità della semiosi al suo interno ma, al contrario, le proietta significativamente all'esterno svolgendo quella possibilità di riconfigurazione e riorganizzazione dell'esperienza.

²⁴⁸ PARMIGGIANI C., 2007, p. 240.

V. L'OPERA D'ARTE CONTEMPORANEA SACRA

All'inizio del nostro percorso abbiamo appurato come la straordinaria polisemia del sacro conduca a rintracciarlo a tempi e latitudini distanti nell'esperienza del singolo, nelle rappresentazioni simboliche e sul piano sociale e culturale sancendone la sostanziale irrequietezza e ancor più *eventualità*, dove questa nella sua piena valenza abbraccia sia l'accadere, il darsi in movimento, sia un'endemica incognita derivata dalla sua irriducibilità. Nel sacro abbiamo riconosciuto l'essenza stessa del problema del limite, sui cui la ragione è costretta a confrontarsi sporgendosi nella frattura di quanto su cui le è possibile esercitarsi. Sulla stessa frattura abbiamo visto ergersi, primariamente, proprio l'opera d'arte in quanto costante messa in azione, in evento, del limite, dato e forzando quel limite stesso che la motiva. L'opera, abbiamo detto, non è santa: non le è proprio vedersi riconoscere o affidare attributi; è invece sacra nel suo dire poeticamente la potenza incontenibile, gravida di possibilità, che è il sacro. Nel tentare questo dialogo che ha sempre del paradossale perché non può giovare di un interlocutore noto, l'opera è un sacro interrogare che si offre nella sua stessa presenza rifuggendo però dalla sua sensibilità tentando, attraverso questa, di lasciare affiorare per risonanza, analogia, empatia, epifania, quanto è oltre il sensibile.

In questa consonanza, piena, tra sacro e opera, abbiamo osservato come l'arte contemporanea tenti tale testimoniare in modalità e media sempre più differenziali, dove questi ultimi sono linguaggio consapevole, proprio della sua stessa struttura. Alcune opere prese in esame sono parse arrestarsi alle soglie di una sorta di autoreferenzialità, tentare la risemantizzazione di simboli e strategie rappresentative o, ancora, trasfigurazioni di corpi e oggetti. Tra queste alcune parevano tradire se stesse, ovvero la loro potenzialità di volgersi oltre le soglie del sensibile arrestandosi alle soglie di quella mondanità che proprio il sacro oltrepassa ponendosi quale *eventualità* di una novità radicale.

Il sacro e l'opera d'arte si sono delineati nella loro essenza di *medium* laddove questa è sempre intesa nell'ordine dell'evento, dell'autenticità di una verità che si pone alle soglie del limine sollevando l'interrogativo del possibile.

Il termine *medium* nella sua polivalenza evoca per difetto quella polisemia del sacro da cui si è mossa la nostra riflessione e permette di collegare semanticamente e funzionalmente i due poli della nostra ricerca, il sacro e l'opera d'arte, in maniera diretta e intuitiva. Ma soprattutto evidenzia la funzione di mediazione di ordine relazionale individuabile a ragione sia nel sacro sia nell'opera d'arte, benché in entrambi i casi i poli di questo rapporto vertano su un ordine qualitativamente differente da quello degli altri noti.

Nel caso del sacro, effetto ancor prima di essere causa, la sua mediazione — che questa si dispieghi a livello individuale o collettivo — rischia sempre di sovrapporsi al suo termine *ad quem*, il divino, ma si chiarisce comunque nell'ordine di una forza e di un mistero che si è possibile esperire e tentare di ordinare ma che in ultima analisi si rivela eccedente. La mediazione è però insita nella sua essenza: se il sacro si riducesse a simulacro di se stesso, rimandando a null'altro che a se, vedrebbe inaridire la propria portata vitale e simbolica ed esaurirsi la sua risonanza verso il divino. Abbiamo anche puntualizzato come l'opera d'arte, *medium* a sua volta, chiudendosi nel recinto dell'autoreferenzialità possa correre i medesimi rischi ma anche come la sua autocoscienza sia fattore ben diverso e anzi indispensabile al suo essere tale.

Nella fattispecie dell'opera d'arte ci limitiamo a ricordare come la sua proprietà relazionale si dispieghi nuovamente tanto a livello del singolo quanto della comunità. Certamente rispetto alla mediazione del sacro quella dell'opera d'arte potrebbe sembrare un ulteriore allontanamento — sulla scia del retaggio platonico — dal divino, persino un pericolo proprio per sua presenza sensibile che la espone al rischio di essere veicolo di idolatria e dunque ostacolo per la necessaria rifrazione verso il divino. Tale pericolo si può attuare già in seno all'opera, quando si muove solo sui propri binari nelle intenzioni e nei fatti, sia nella sua fruizione, processo nel quale, anche indipendentemente da essa, l'uomo può arrestarsi alle soglie del contingente rintracciandovi erroneamente il fine ultimo, senza sposarne il potenziale di mediazione per accostarsi al divino. Ma prima della tentazione idolatra, il più delle volte inconsapevole nell'artista quanto nel fruitore — e che comunque, salvo casi eclatanti, è impossibile sentenziare, come già ammetteva Calvino — vi sono numerosi altri fattori a incidere sulle possibilità dell'opera d'arte di essere chiaro farsi del sacro. Sono appunto tali elementi che in questa

sede si cercheranno attraverso l'analisi di quelle che riconosciamo essere le caratteristiche dell'opera d'arte sacra, in parte già emerse nell'accostarsi all'eterogeneo panorama creativo contemporaneo.

Solo grazie a tale procedere di pari passo tra teoria e pratica potremo, infatti, verificare la validità delle nostre proposte: validità che auspichiamo utile non solo a livello speculativo quanto su un piano concreto, augurandoci una più capillare, forte e motivata presenza dell'arte contemporanea sacra nel nostro quotidiano.

Perché, si penserà a questo punto, invece di ripercorrere la lunga e gloriosa età dell'oro dell'intesa tra le arti e la Chiesa insistere sulle problematiche della ricerca contemporanea, così densa di insidie, sperando di contribuire a un rinnovamento del loro dialogo? La risposta è semplice: perché non è possibile fare altrimenti. Sia il sacro sia l'arte vertono strutturalmente su elementi che si pongono oltre la storia orientandosi verso il divino, ma entrambi si dispiegano nel corpo più o meno mistico dei propri uomini, nella pietra dei propri templi e nelle proprie opere, cui danno vita per affermare attivamente la propria continuità. Uomini, architetture e opere vivono sì di un tempo, quello storico, che è un fatto di cultura, ma nel quale è sottesa o si innesta la fulgida parabola del sacro: la condivisione e quindi la comunicazione di questa esperienza ordinatrice, benché poggi su elementi immutati – sublimati là nella reliquia o nel capolavoro, qui nel rito, che è puro processo di destorificazione – non può accadere unicamente né sui codici della tradizione né su stanche ripetizioni o anacronismi, come abbiamo appurato. Questo perché l'opera d'arte e il sacro – e quindi la religione nel suo sublimare l'esperienza in un sentire e in una pratica di vita, di valori e culturale condivisa – sono rispettivamente, nella propria unicità, eventi. L'accadere e il movimento sono la loro linfa vitale e quindi né il conformismo – non la conformità al proprio spazio-tempo – né la musealizzazione *tout court* le appartengono, ma anzi le sono potenzialmente nocive perché sottendono un loro allontanamento, benché celebrato nella vesti della cultura, dalla loro necessità.

Se il sacro, e la religione per estensione, e l'opera d'arte sacra vivono nel loro anelito al rapporto con il divino, questo non può che dispiegarsi nell'ordine dell'azione e del movimento propri di una mediazione: in caso contrario, decadendo la funzione di *medium* a favore di un regime di visibilità esclusivamente espositivo, entrambe sarebbero destinate all'esaurimento. Capita che opere

concepito per essere parte dello spazio culturale – che è territorio di comunione, di concelebrazione – siano guardate unicamente come capolavori e quindi con sguardo estatico, colmo di ammirazione ma lontano da qualsiasi necessità conoscitiva. Certamente «senza aver visto la Cappella Sistina non è possibile formare un’idea apprezzabile di cosa un uomo sia in grado di ottenere»²⁴⁹. Oggi, aiutati dal suo inserimento nel percorso dei Musei Vaticani, possiamo apprezzarla pienamente ma di certo abbiamo – tutti, nessuno escluso – perso il desiderio di fruirlo come un tempo, a favore della bramosia dello sguardo estatico, se non compulsivo sublimato dalla ripresa fotografica o video.

Questo è solo uno degli aspetti di quel processo qui definito come passaggio dall’ostensione all’esposizione che ha quale primo effetto non tanto una delocalizzazione dell’opera oltre il recinto sacro quanto una sua propulsione in uno spazio visuale indifferenziato rispetto alla sua specificità: uno spazio del possesso, che poco ha a che fare con un’arte intesa in senso ontologico e non puramente quale tappa di una cultura storico-artistica.

Il nuovo regime di visibilità delle opere, unito a quel lungo processo di autocoscienza che ha le sue radici nell’antica Bisanzio, le ha indotte a cercare ulteriormente di dilatarsi per generare loro stesse, ancora più fortemente, quello spazio di frizione, del limite, che le rende tali. Le pratiche installative, Azuma e Parmiggiani sono stati i nostri esempi – il primo con un lavoro *site-specific* immerso nella natura; il secondo con un *modus operandi* che si muove sia sulla creazione di architetture effimere sia sulla riconfigurazione del problema della rappresentazione entro lo spazio del quadro – muovendosi sull’ibridazione di pittura, scultura, architettura e di tutti i media e le strategie disponibili sono il teatro di un combattimento su fronti non opposti ma complementari. La dilatazione è tessuto: trama che richiama lo spettatore all’interno del meccanismo messo in atto dall’opera e tentativo di rivelarsi quale luogo altro, certamente separato dal consueto ma di questo chiave di volta e frattura. L’opera in quanto evento del limite mostra però di non potersi consumare nel “mito” dell’esperienza totalizzante; serba un diaframma di inaccessibilità che le è costituzionale in quanto eretta in frangere, che non la esaurisce cristallizzandola ma la apre alla riconfigurazione dell’ordine del mondo.

²⁴⁹ GOETHE J.W., *Agosto 23, 1787*, in *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano, 2006,

Il valore culturale dell'opera, perfettamente assonante al rito, si è sostituito, complice la secolarizzazione, al valore dell'autenticità²⁵⁰: mutando il regime di visibilità, portato all'estremo con la riproducibilità, l'opera ha scelto *oberto collo* sì di cavalcarlo ma anche di giocarlo direttamente sul territorio dell'evento e di nuovi segmenti di accessibilità, dall'installazione temporanea alla pratica performativa, dove questa anche se riversata su supporto fotografico o multimediale grida la distanza, lo scarto della presenza. Il recupero di un'aura di inaccessibilità, che ha come contrappeso la schizofrenia della ricerca della visibilità mediatica, è sintomo della necessità di una autenticità ontologica, che la distanzi da un'immagine che ormai ha preso il via indipendentemente dall'opera che le è prototipo. Ma dove all'opera resta la sua possibilità non solo di ergersi in quel limine che è il sacro ovvero il possibile ma di farlo, come valuteremo diversamente dalla religione e dal rito, nel pieno tempo della presenza. Presenza che non è storica, imperitura, ma autenticamente testimoniale.

V.1. VERSO UN'ERMENEUTICA

Molti sono gli elementi che abbiamo evocato e condotto ad attenzione e ad analisi nelle pagine precedenti. Muovendoci dalla polisemia del sacro e avvicinandoci all'opera d'arte abbiamo richiamato elementi quali la figura dell'artista, il configurarsi dell'opera, il mutamento del suo regime di visibilità, la sua ricezione, gli orientamenti che paiono dominare la scena artistica contemporanea. Questi ci hanno garantito un accesso al fenomeno dell'opera d'arte sacra nella sua piena complessità ed evidenza ma, al tempo stesso, potrebbero risultare fuorvianti se mancassimo di interrogarla, come essa impone, in modo ancor più diretto. Abbiamo chiamato questo interrogare *abitare* perché altra modalità non ci è concessa; questo non significa però ridurla esclusivamente alla soggettività che ne fa esperienza anche perché questa stessa soggettività è alle prese, nel mondo contemporaneo, con una serie così inedita di esperienze – basti pensare al virtuale che permette di tessere una realtà altra, logica e autosufficiente senza alcun bisogno di preoccuparsi di *mimesis* o altro – da mettere sia in crisi i concetti

²⁵⁰ BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (1936), Einaudi, Torino, 2000.

attraverso i quali si è pensata l'opera sia la loro origine, ovvero il riconoscimento che l'arte *dia da pensare* proprio perché non si lascia ridurre al pensiero e in questo scarto alberghi una consonanza diretta con la verità.

Domandarsi allora se l'opera d'arte sia attuale e, in particolare, se l'opera d'arte sacra, che nel suo dispiegarsi evita, incontra o si scontra con una visione religiosa o comunque ontologica il cui termine è il divino, lo sia, è esattamente l'ordine delle questioni che ci porremo in questa sede nella quale ci proponiamo di sostenere come questa sua attualità, intesa come urgenza dell'essere, non solo non sia sopita ma sia più vitale che mai.

Procediamo allora nel percorrere più concretamente quegli elementi che sono emersi nella nostra ricerca sull'opera d'arte, ovvero il suo dar vita a un mondo altro – non in antagonismo ma di certo ai limiti, nella frattura di quello storico sensibile, – dotato di tempi e di leggi; come in questo suo fondarsi in un dialogo paradossale con il possibile vi sia una testimonianza di verità e quindi un anelito al divino nel configurarsi in quella frattura che è il sacro; quanto questo suo sacro interrogare comporti una funzione epifanica e dunque la coscienza alla presenza del vero.

V. 2. LA CAPACITÀ DI “FARE MONDO”

Per recuperare un'ontologia dell'opera d'arte occorre sfronarla di quegli stessi fenomeni che ci hanno chiarito ove essa si ponga e sia posta e fruita; fenomeni, per inciso, che necessariamente saranno recuperati di fronte all'opera stessa in quanto evento unico. In buona parte abbiamo individuato questa necessità con Gadamer, sulla scia di Heidegger, in quell'*Erlebnis* che distacca l'opera dal suo tessuto vitale e connettivo della *praxis* e che ha nel museo e quindi nella *differenziazione estetica* il suo *modus vivendi*.

Il progetto ermeneutico di Gadamer è inteso non come un porsi del soggetto al cospetto di un oggetto ma come appartenete alla *Wirkungsgeschichte*, ovvero «all'essere stesso di ciò che viene compreso»²⁵¹. Tale *storia degli effetti* è configurazione all'interno della quale l'interprete è sempre presente, coinvolto in una situazione di reciprocità che l'esperienza del gioco, strettamente inerente a quella dell'opera d'arte, illumina. Il gioco è questione di serietà; serietà che

²⁵¹ GADAMER H.G., 1983, p. 10.

permette il suo farsi nel giocatore che vi è seriamente coinvolto. Così l'opera «non è oggetto che si contrapponga a un soggetto. L'essenza dell'opera risiede piuttosto propriamente nel fatto che essa diviene un'esperienza che modifica colui che la fa»²⁵². Esperienza che abbiamo detto essere propria dell'avventura implicita nel termine dell'*Erfahrung* e non dell'*Erlebnis*.

L'opera, gioco sussunto alla sua massima espressione, ha una sua essenza indipendente da quanti vi sono coinvolti, giocatori o spettatori. Attraverso i primi, certo, il gioco è prodotto, è messo in essere: è movimento che genera un proprio ordine, come noi abbiamo detto dell'opera nel suo essere ritmo determinante sulla liminalità, che dissolve l'antagonismo soggetto-oggetto in una felice e necessaria compenetrazione. Necessaria perché indispensabile al dispiegarsi del gioco quanto dell'opera; felice perché con le sue regole riconfigura, fa tornare cambiati dall'esperienza, quelle del mondo. Il verbo *giocare*, sottolinea Gadamer, è mediale, non sottoposto ad alcun autore: così i giochi tra bambini e quelli culturali, che infatti custodiscono la propria circolarità rituale proprio nel loro essere posti in atto a prescindere dal sacerdote-fedele e quindi, di conseguenza, dalle coppie giocatore-spettatore; artista-fruitori. La tendenza alla ripetizione propria del rito, che lo definisce tale e ne assicura la permanenza e la stabilità attraverso la differenza, è la stessa del gioco che, inoltre, «non è una reale assenza di sforzo, ma che fenomenologicamente soltanto indica l'assenza della fatica»²⁵³. Dove questa *assenza di fatica* evoca, per noi, quell'apparenza della natura dell'opera d'arte bella di Kant. Opera che non imita la natura, ma che pare spontanea come fosse l'esito di quella autogenerazione propria della natura. Opera, aggiungiamo noi, che allora è tale perché non poteva essere altrimenti, tanto da sembrare spontanea ovvero immediata: non ulteriormente mediabile.

Ma restiamo ancora nell'ambito del gioco, al suo carattere ludico e di reciprocità, ma che implica una libertà costantemente minacciata tanto che «il gioco ha in sua balia il giocatore, lo irretisce nel gioco, lo fa stare al gioco»²⁵⁴. Dove questo *stare al gioco* attiene a uno spazio e a un tempo cui il giocatore risponde non solo con

²⁵² GADAMER H.G., 1983, p. 113.

²⁵³ IBID.

²⁵⁴ IBID.

assertività ma con piena partecipazione ed implica che il gioco sia giocato ovvero si dia in essere. Per questo, allora, è «per antonomasia, autorappresentazione»²⁵⁵ a prescindere dal singolo giocatore, dalle regole messe in campo, dalle tempistiche richieste, dalle finalità. Perché questi elementi non lo dicono in quanto tale se non nel suo darsi: il gioco deve, per essere tale, stare in atto, agire. Per questo è autenticamente non nel giocatore, non della regola ma nella sua autorappresentazione. Dove il rappresentare, di per sé, aggiunge Gadamer, è sempre per qualcuno e «questo rimando proprio di ogni rappresentazione viene qui come riscattato e diventa costitutivo dell'essere dell'arte»²⁵⁶. C'è sempre, allora, un *al di là* oltre il gioco; e questo al di là che è lo spettatore, che sia presente o meno, innalza il gioco nella sua idealità. Lo spettatore si gode dello spettacolo ma abitandolo e partecipandolo: quanto si sta giocando o muovendo ha, chiaramente, un indotto, un portato, un *telos* che deve essere chiarito. Anche il giocatore vuole comprendere questo portato del gioco che a questo punto, per Gadamer, rivolgendosi oltre da se diventa arte ovvero *trasfigurazione in forma*. L'idealità che separa il gioco dall'arte verte sulla sua possibilità di essere inteso nella sua specificità. Potrebbe a questo punto parere che il gioco elevato all'idealità nell'opera d'arte non sia più nulla senza giocatore e spettatore, senza artista o fruitore, ma invece torna qui un elemento determinante. L'opera ha una misura, la sua compiutezza, il suo tempo e il suo spazio, e un'azione: essendo un movimento interviene su quanti la agiscono e la abitano: non li cambia, altrimenti resterebbero gli stessi, ma li *trasmuta*, li conduce ad altro. E tale trasmutazione è una *trasmutazione di verità*²⁵⁷ dove il piacere è appunto quello della conoscenza. È la trasmutazione che significa la forma dell'opera, così che «la cosiddetta realtà si definisce come in non trasmutato e l'arte come il superamento che colloca questa realtà nella sua verità»²⁵⁸. Dove questa verità è messa in atto dall'opera nel suo configurarsi compiutamente ovvero secondo il proprio senso che è l'autorappresentarsi. Dove questo autorappresentarsi ha in sé un superamento che porta a verità, allo svelamento: così l'opera d'arte che noi abbiamo detto essere in frattura, è tra verità e non verità, tra visibile e non visibile. Il suo offrirsi, in essere,

²⁵⁵ IBID., p. 139.

²⁵⁶ IBID.

²⁵⁷ IBID., p. 144.

²⁵⁸ IBID., p. 145.

in azione, al pari del gioco, sottende sempre un interrogare che è sacro perché il termine di tale interrogazione è il possibile, quella verità che ancora ha da essere svelata. Ma in tale condurre a coscienza, all'interno di un rappresentare che è sempre evento e movimento, essa aziona la sua verità ma questa non si lascia totalmente svelare. In questo suo volersi rappresentare, dare in evento, risiede il suo anelito, interno ed essenziale, al possibile; possibile che essendo sacra eventualità, conduce allora al divino che appartiene, sempre, alla verità.

Nel dire dell'opera d'arte attraverso il gioco, abbiamo affermato che quanto si dà in evento è un mondo, che ha proprie leggi interne, più o meno coerenti, dinamiche, azioni, finalità vere o apparenti. L'opera d'arte si dà nella sua autorappresentazione ma questa è altresì traccia di altro, del possibile autentico che conduce alla verità. Nel dire del fare mondo dell'opera nella sua verità abbiamo però evocato un residuo, nel suo già essere corpo del limite, che conserva la propria oscurità.

Se già nel sacro, di cui l'opera è un interrogare, albergano spinte contrastanti, anche in questa non si dà mai interezza, piena visibilità. È questo, del resto, a definirla in quanto tale. Tale tensione non è residuale ma sostanziale all'evento dell'opera e ci conduce a quella lotta tra *terra* e *mondo* de *L'origine dell'opera d'arte* laddove *l'origine* non è intesa in senso causale ma quale *provenienza dell'essenza* di quell'ente specifico che è l'opera d'arte. Ente che non è oggetto di quell'*Erlebnis* estetico che conduce la fruizione sui sentieri della bellezza e del sentimento individuale e che ha condotto, secondo Heidegger, nei secoli a creare una frattura tra arte e verità, ma ente che è *essente* per cui «il problema dell'origine dell'opera d'arte si risolve nell'interrogare l'arte in un modo che sia consono al suo stanziarsi»²⁵⁹ dove questo *stanziarsi* è il *che* nel suo *come*.

Come abbiamo già appurato, Heidegger procede alla verifica delle modalità in cui l'opera è stata avvicinata secondo le categorie mutuata dall'antichità dall'Estetica, accostandosi prima alla *res* e poi all'*attrezzo* giungendo poi a comprendere quest'ultimo proprio attraverso un dipinto di Van Gogh. Nell'opera «un ente, un

²⁵⁹ HEIDEGGER M., 2007, p. 3.

paio di scarpe contadine, viene a stare nello staglio del proprio essere. L'essere dell'ente perviene alla stabilità nel suo netto mostrarsi. *Questo*, dunque, sarebbe lo stanziarsi costitutivo dell'arte: il mettersi in opera della verità dell'ente»²⁶⁰. L'essere dell'opera è allora «installare e così soffermare un mondo»²⁶¹ dove «*Mondo è farsi mondo* ed è più essente dell'inafferabile e del percepibile presso il quale crediamo di esser di casa»²⁶². Dove quel credere di essere di casa è interrogare su una verità non intesa e non intendibile se non proprio attraverso il mondo che ci offre la verità. Ma tale mondo nel suo farsi respira un'appartenenza con una terra, la sua, vi affonda le sue radici, come il noto passaggio sul tempio si chiarisce: «Un'opera architettonica, un edificio, ad esempio un tempio greco, non rende l'immagine di nessun originale. [...] Nel suo essere opera, il tempio racchiude la forma, la statua del Dio [...]. *Attraverso* il tempio il Dio si adstanza *nel* tempio»²⁶³. Il tempio resiste alla tempesta e la rivela; «il suo sicuro ergersi rende visibile l'invisibile spazio dell'aria»²⁶⁴. La terra allora «è ciò verso cui il sorgere retroconde tutto ciò che sorge *proprio* in quanto tale. In ciò che sorge, si stanza la terra nel suo essere l'elemento recondente»²⁶⁵.

Lo svelamento della verità, l'istituzione di un mondo che è l'essenza dell'opera d'arte, può essere proprio perché pone in contesa il mondo e la terra. Dove questa (*Erde*) evoca la *pysis*, quella natura che si nasconde; è elemento misterico, impenetrabile nella sua totalità ma sorregge il mondo (*Welt*) facendosi quindi garante di un'apertura che è svelamento, portare alla luce. Il loro rapporto non è improntato alla stasi ma al perenne avvenire e movimento che è quello del darsi della storia che in un mondo che però non può negare la sua coappartenenza con la terra che è uno sfondo e uno schermo di indeterminatezza.

Il rapporto *Welt-Erde* è *pòlemos*, lotta che non li vede in contrapposizione quanto complementari: il mondo per darsi in evento, nell'opera d'arte, necessita la terra e questa, del resto, può essere, ovvero manifestarsi, solo grazie al mondo. L'opera d'arte è il frutto di questa lotta di cui al contempo è motivo. Ma questa lotta è il

²⁶⁰ IBID., p. 43.

²⁶¹ IBID., p. 61.

²⁶² IBID.

²⁶³ IBID., p. 56.

²⁶⁴ IBID., p. 57.

²⁶⁵ IBID.

movimento stesso insito nell'*a-letheia*, nella verità che è processo di non-nascondimento dove l'alfa privativo è posto innanzi al celato (*lanthano*) e all'oblio (*lethe*). Il senso greco originario della verità conduce dunque a quanto non è più nascosto: alla manifestazione dell'ente che è evento indispensabile per potervi afferire. Il richiamo all'*aletheia* e non alla *veritas* allontana dall'intendere la verità come adeguamento o a un essere più o meno corretto rispetto a un modello, a un'idea a una forma, ovvero all'appiattimento delle corrispondenze tra pensiero-linguaggio-realtà, mutando quindi radicalmente le prospettive di un interrogarsi sulla verità.

Se le scarpe della contadina prese ad esempio da Heidegger, che tra l'altro si è tentato di rintracciare²⁶⁶, sono condotte alla loro verità attraverso l'opera d'arte, questa verità non è eterna, astratta o immobile ma è agente. La verità è posta in evento ma storicamente

per cui «il senso autentico dell'arte coincide in tutto e per tutto con l'esigenza storica di una messa in opera della verità»²⁶⁷. L'opera risulta sì da un fare, quello dell'artista, ma a questo punto, assodato il suo portare a disvelamento la verità dell'ente, ogni sua manifestazione va riconfigurandosi: essa è motrice di un *urto* che chiama la sua *salvaguardia* e quanto le appartiene: «alla creazione dell'opera, oltre ai creatori, appartengono in modo essenziale anche gli inveranti. Ma è l'opera stessa che, per un verso, rende possibili, nel loro stanziarsi, i creatori, mentre, per l'altro, a partire dal proprio costituirsi, ha bisogno che gli inveranti le si dedichino»²⁶⁸. Dove gli *inveranti* non sono i fruitori dell'Erlebnis estetico, ma hanno comunque l'identità degli spettatori di cui prima si è detto rispetto al loro porsi nell'accadere del gioco e dell'opera d'arte. Originando creatori e inveranti l'opera è arte perché conduce *all'adessere istoriale di un popolo*. Nel suo stanziarsi è *dettatura: istituzione della verità*, dove questa istituzione, che è sempre una profusione, una donazione, abbiamo detto avere il triplice senso del donare, del fondare e del dare inizio. Per questo è *Dichtung*, poesia, perché forza istitutiva del

²⁶⁶ SCHAPIRO M., *L'oggetto personale come soggetto di natura morta. A proposito delle osservazioni di Heidegger su van Gogh* (1969) in CORRRAIN L., a cura di, *Semiotiche della pittura*, Meltemi Roma, 2004, pp. 193-206; DERRIDA J., *La verità in pittura*, (1978), Newton Compton, Roma, 1981, pp. 245-357.

²⁶⁷ MONTANI P., con ARDOVINO A., GUASTINI D., *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2003, p. 322.

²⁶⁸ HEIDEGGER M., 2007, p. 177.

linguaggio, unico segmento possibile all'interno del quale si diano *aletheia*, *mimesis*, *technè*, ovvero l'esistenza come ontologia, ricerca della verità che però ha proprio nell'opera il suo atto inaugurale. Senza la verità messa in atto nell'opera d'arte non può darsi pensiero. Se quindi con Heidegger l'opera d'arte è atto fondante, perché irrinunciabile, della ricerca della verità, la risposta sul suo destino storico è legata alla volontà, sempre storica, di volerne fare esperienza, senza la quale essa diviene oggetto passato, museificato, inefficace in quel presente ove dovrebbe invece essere.

Ma l'originarietà dell'opera, il suo portare al non-nascondimento la verità, da un lato la pone quale premessa al pensiero dall'altra per questo conduce all'istorialità il popolo tutto. In questo suo darsi, che è un offrire, la contesa di cui è motivo e da cui scaturisce è quella, abbiamo detto, seguendo Heidegger, tra mondo e terra dove potremmo anche rintracciare ogni dicotomia fondante: natura e cultura, sensibile e trascendente, apollineo e dionisiaco. Ma nel *pòlemos* tra mondo e terra riconosciamo quell'essere *corpo in frangere* con cui abbiamo detto dell'opera d'arte. Il suo ergersi con le disponibilità del sensibile, oltre il sensibile stesso; il suo essere testimonianza e insieme affermazione e interrogare; il suo respirare ed essere respirata da quell'eventualità che abbiamo detto essere il sacro nella sua irriducibilità. Il porsi in opera della verità nell'opera d'arte è un farsi mondo in una storia che va a fondare, dischiudendo il possibile pensiero su quella verità, che è assoluta presenza. Ma in questo porsi in opera, dettare la verità nel portandola a luce essa, abbiamo visto, affonda le radici sulla terra. Questa è oscura, misteriosa, è lo sfondo-schermo del mondo e quindi del dischiudersi della verità. Nel farsi del mondo questa traccia è sempre presente, è qualità residuale non specifica: eccedente. Il suo dinamismo è il dare modo al mondo di emergere; ma senza il mondo essa non sarebbe. La terra è allora luogo magmatico in cui si creano ed ergono fratture, precisamente corpi in frangere, mondi che affermando se stessi e la verità affermando anche la terra che mantiene però, nonostante questo svelamento la propria indicibilità gravida di ogni possibilità e quindi di contraddizione. Tale indicibilità è quella del sacro, perché sacro, vitale, irrequieto, necessario è l'interrogare insito nella presenza stessa dell'opera mondo. Opera che affermandosi come tale porta a svelamento la verità e dà inizio all'interrogare.

Verità che è presenza assoluta nella storia e quindi fondatrice del suo tempo; presenza che però si dà, offrendosi, incessantemente perché la lotta del sacro, terra che a sua volta trattiene verità che senza mondo non potrebbe essere dettata, è lotta affermativa nell'ordine della possibilità, dove questa in gioco è allora la stessa possibilità di interrogare. In questo farsi alla presenza della verità, il suo residuo, la terra la rende possibile. Ma in questo darsi non si esaurisce.

V. 3. L'ANELITO AL DIVINO

Riconosciamo all'opera d'arte la capacità di ergersi come un mondo, un corpo in frangere, dove il corpo è la risultante di un porsi nella frattura del sacro come eventualità e il frangere restituisce sia questa sua natura fratturale sia il suo *telos*, che altro non è se non il destare, tramite la frattura, che si incunea nel sensibile, alla verità. Ma tale verità è in essere, è processo continuo sul cui schermo-sfondo permane una riserva. Tale è l'irriducibilità della terra che nel suo farsi mondo si manifesta ma non si esaurisce. Se questa irriducibilità, questa riserva è il frutto, in movimento, della perenne contesa con il mondo di cui l'opera d'arte è causa e ragione, l'opera nel suo essere corpo in frangere, accogliendo il farsi del suo mondo attraverso la terra e viceversa, conserva la potenza di questo continuo movimento. L'opera è arte perché porta a svelamento una verità che però non si esaurisce; nel farlo risuona della terra, del sacro, e l'interrogare che con il proprio porre verità innesta, è un sacro interrogare. In questo risuonare la terra, ergendosi a mondo, l'opera stessa anela. Anela a essere verità laddove questa si dà attraverso essa di dà nella presenza, nella storia, ma vorrebbe ancora mondo finanche esaurendo la riserva della terra. Ma questa non è accessibile, benché lasci verità emergere; è irriducibile, è sacra. E il sacro è eventualità, nessuna certezza, buio profondissimo o luce accecante. Il sacro risuona a sua volta, però, della verità che attraverso il suo farsi mondo nell'opera si dà; in questo circuito, l'anelito è movimento ed è anelito di razza divina. Dove terra, mondo e divino inteso come possibile, quale riserva inesauribile – non propria solo della terra e quindi del sacro ma in azione nel loro essere in felice contesa – di verità possibile, radicale, fondante ordine nuovo.

Veniamo allora al divino, al suo anelito condiviso dall'arte che vuole il possibile, e rende possibile l'interrogare, la religione, che si fonda egualmente su un desiderio

di dialogo e il rito che nella sua presenzialità trattiene sempre la speranza del ritorno, e anzi su questo è fondato: sulla ripetizione e destoricizzazione, salvezza dall'oblio del tempo lineare. Tutte e tutte sorgono e condividono un comune anelito al divino inteso come forza irriducibile, non governabile: creatrice e al tempo stesso potenzialmente distruttrice. Tali proprietà del divino che abbiamo nel nostro percorso anzi tutto verificato attraverso la semantica storica sono proprie sia dei culti arcaici sia nelle religioni del Libro. Il contatto tra arte e religione si colloca già nella *mania*: il poeta si estranea e smarrisce da se stesso quando rapito dalle Muse «ciò che ti muove è una divina forza, come nella pietra che Euripide ha chiamato “Magnetè” e che la gente chiama “Eraclea”. Anche questa pietra, infatti, non solo attira gli anelli di ferro ma infonde altresì una forza negli anelli medesimi, in modo che, a loro volta, essi possano produrre questo stesso effetto della pietra e attrarre altri anelli»²⁶⁹. Il risultato di questo meccanismo di attrazione e trasmissione è che «tutti i buoni poeti epici, non per arte, ma perché sono ispirati e invasati dal dio, compongono tutti questi bei poemi, e, così anche i buoni poeti melici: e come i coribanti danzano fuori di senno, così fuori di senno, i poeti melici compongono i loro bei carmi, e quando entrano nell'armonia e nel ritmo, sono invasati e squassati da furore bacchico»²⁷⁰. La *mania* è attrazione, emanazione, possedimento pervasivo: conduce al ritmo, sia questo il furore bacchico o i bei carmi. E già in questo, tra la danza e i carmi, ricuciamo un altro nesso tra arte e religione, nella loro prossimità con la *mania* che a sua volta è caratterizzata da una forza incontenibile. Questa, come il sacro, impedisce qualsiasi rispecchiamento: la denotazione è impossibile così come la classificazione. L'irriducibilità da cui si muovono arte e religione ha un unico spazio che è quello della resistenza: ogni tentativo, di lode o propiziatorio, di esprimere tale irriducibilità si mostra vano ma, al tempo stesso, proprio quella resistenza motiva a insistere e quindi a tentare nuovamente. Dove quella resistenza della materia non è intesa come forma particolare ma quale forma sensibile in sé che può però, complice la *mania*, configurarsi in modo tale da portare alla luce, al disvelamento, la verità, *quella* verità. Dove questa è anzi tutto la presenza stessa di tale approdare al conoscere e testimonianza del motivo, comunque enigma

²⁶⁹ PLATONE, *Ione*, 533 D - 535 A.

²⁷⁰ IBID.

insoluto e di massima potenza, di quella resistenza. L'anelito al divino è nella sua più intima sostanza, un desiderio di rapporto. Un tentare un dialogo con un interlocutore non dato; da cui il formarsi di un dialogo che è un interrogare il possibile più prossimo, quella resistenza propria del sensibile e quindi i suoi limiti. In questo tentato dialogo si genera un movimento intorno all'eccedente, improntato alla sua risonanza: dialogo che ha punto fermo e nevralgico nel suo indicare, senza possibilità di confusione alcuna, il possibile. Questo possibile si ordina attraverso il sacro nel culto che assurge a orientamento; il baricentro di tale orientamento sarà anzi tutto la conservazione del culto stesso attraverso i suoi sacerdoti, simboli, spazi e tempi. Proprio i simboli, abbiamo visto, assicurano quella autorappresentazione del culto e quindi della comunità stessa che vi afferisce che permette di ordinare questo dialogo. La forza, il divino, è destinato a restare eccedente: ma il dialogo con questo possibile ignoto viene ordinato e invocato attraverso la designazione di prassi specifiche. Esse pongono al riparo dell'oblio da quella che diventa una storia di cultura, un perenne affermarsi attraverso un anelito in quanto non è dato, quello no, o non ancora, di fare parola o immagine, ma che in quelle stesse parole o immagini si rende evidente e per differenza e per risonanza. L'anelito al divino nell'opera d'arte è desiderio fattosi cassa di risonanza: il tamburo è costruito e i nodi intrecciati per accoglierlo e farlo risuonare. Non è questo suono o musica propiziatoria ma interrogazione e testimonianza in virtù di quella risonanza. L'opera d'arte, che pure oggi nella contemporaneità ha i suoi miti, idoli e riti, sorge come testimonianza della verità che si può, essere eventualmente donata a una comunità, ma si radica nella coscienza, che non è mai esclusivamente plurale. L'opera d'arte celebra il suo anelito al divino che è sete di possibilità e quindi di verità altra, nuova e radicale, da cui il suo interrogare, in forma altra, *in primis* temporale, rispetto al culto. Quello proprio della verità che è tempo, si è detto, di assoluta presenza e contemporaneità a se stessa. Verità dell'ente, di quell'ente; ma verità che nel suo essere svelamento trattiene altre verità possibili, che adesso sì, reso fattivo l'interrogare, possono profilarsi all'orizzonte.

Mentre la festa e il rito rimandano sempre a un inizio, benché disperso nella notte dei tempi, e nel loro compiersi si autorappresentano tentando una ripetizione non possibile, l'opera d'arte non nasce per essere appuntamento o certezza né per

scandire i ritmi delle stagioni o i momenti di passaggio della vita dell'uomo. L'opera si espone, si offre quale dono che però è un dovere, il sacro interrogare, nel tempo della sua presenzialità, che è testimoniale. Il suo anelito al divino è sempre, *in primis*, anelito alla propria verità: dove questa sua verità non è autoreferenziale perché verità di quel limite su cui si erge. Limite non suo, benché anelato e conteso, perché limite a quel punto della coscienza stessa dell'interrogare. Limite eventuale perché si fa strada e luce nell'ambito di una risonanza che non riesce totalmente né a trattenere né a svelare. Risonanza continua che è vibrazione e movimento, lotta perenne tra terra e mondo dove la prima è schermo oscuro da cui però, si può dare luce.

L'opera è allora come una palafitta in mezzo al fiume e il suo essere palafitta sta nel corso d'acqua con le sue piene e le sue secche. Le sue travi non sono vezzo ma necessario arginare le acque, sempre eccedenti rispetto al suo porsi, che le hanno dato stessa possibilità di sorgere. Senza fiume non sarebbe stata palafitta; senza palafitta non sapremmo come pensare abitare il fiume. Quando la palafitta, con ogni sua incertezza, è costruita sul fiume ne ha abitato un tratto ma non riesce a scorgerne né la fonte né la sua foce; ne intuisce, però, la forza attraverso la vibrazione, la risonanza, sulle sue travi. Così l'opera d'arte ha necessaria comunione ontologica con quanto tenta di abitare; e in questo suo abitare, sempre, una frattura – come la palafitta il fiume – ne è autentica testimonianza che si rappresenta offrendosi così alla coscienza.

L'anelito alla verità è verità messa in opera, assoluta presenza, nell'arte; l'interrogare è sacro perché si pone davanti alla verità, quella verità, a quel punto disascosta. La riserva, la lotta continua per il configurarsi di tale verità, è eccedente. In questo indicibile che è il sacro, a sua volta eventuale, non predeterminato o determinabile o soggiogabile, la possibilità di darsi.

Nell'arte e nella festa e nel culto e nella religione il tentato ordine di questo indicibile che nella sua riserva, sacra, dice essere divino, eccedente. La forma dell'opera d'arte è allora risultante dal risuonare dell'eccedenza; tale è il sacro nel suo essere medium rispetto al divino che si dà, in ultima analisi, come verità chiudendo un cerchio in cui quanto è certo è solo un'eccedenza e dunque la verità issata su tale eccedenza.

Proseguiamo quindi, per dire nell'anelito al divino, e quindi alla possibilità di verità, guardando al sacro e all'esperienza religiosa per collegare il fare mondo a tale anelito e al dispiegamento in epifania.

Nelle forme più alte ²⁷¹ religione e ricerca artistica vivono entrambe nutrendo allora una relazione con un'entità immutabile: l'una con il divino, l'altra con l'artisticità dove questa però è arte e quindi messa in opera della verità, *originariamente*. Nella fattispecie che qui interessa, quella dell'arte sacra, l'oggetto di quella aspirazione a un rapporto costantemente evocata in queste pagine è duplice: è l'artisticità ma congiunta all'anelito al divino, che esclude qualsiasi forma di autoreferenzialità ma non di autocoscienza. Ambedue, con metodi ed esiti diversi, tendono verso l'assoluto, «cercano di esprimere l'ineffabile, di “costringere” l'infinito e l'eterno nello stampo della parola, del pensiero, della forma, dell'immagine, del suono»²⁷².

Sia la religione sia l'arte per sostenere tale desiderio di rapporto con il divino che è il sacro devono svincolarsi dalla realtà contingente, sia questa storica, politica e sociale, facendo tesoro di quegli elementi di stabilità che le caratterizzano.

Creatrici a proprio modo, religione e arte sono percorse da un'inesauribile creatività: la fonte di “ispirazione” della prima è di ordine mitico e come il mito – quello autentico, ovviamente – è parola vera che non necessita di cercare e fornire legittimità alla propria voce; l'altra resta ancorata alla storia salvo che non si allei, e quindi non si metta in gioco, oltre la sua visibilità, sull'orizzonte dell'altro da sé e, dunque, del sacro nel suo farsi mondo. Ma non solo: sia la religione sia l'arte sono per molti versi misurabili nei loro “prodotti”: nei propri uomini e nello spirito che li anima – l'uomo di fede, sia esso officiante o semplice credente; l'artista e il fruitore – e negli spazi che questi hanno dettato o visto erigere quali dimore privilegiate – templi e poi chiese; collezioni e quindi musei e gallerie – con la differenza, sostanziale, che le opere della religione servono, in linea teorica, da *medium* esclusivo con il divino. Così non è per l'arte che anela sì al divino ma dove questo è residuo, assoluta eccedenza cui essa guarda e affonda le radici nel sacro.

Religione e arte sono comprensibili, dunque, attraverso una serie di analogie che possono essere sintetizzate semplicemente richiamando la loro rispettiva capacità

²⁷¹ KERÉNYI K., 1991.

²⁷² RAVASI G., *L'arte, “provocazione e ferita”*, in BOESPFLUG B. ET AL., 2010, p. 183.

di creare un mondo altro, ove tempo e spazio assumono coordinate differenti rispetto al contingente e sono più o meno dense di simboli e possibilità di apertura. Sono sistemi di mediazione, che si muovono su un doppio baricentro: là il divino qui l'uomo, sia questo fedele, fruitore o entrambi: le modalità di comportamento del soggetto si adegueranno ai meccanismi che sono propri di questi mondi, che hanno l'incredibile capacità di essere spazi di senso altri ma attraverso cui si può individuare un nuovo senso, non di rado prima opaco, nel sensibile, rinconfigurandolo. Questa particolare qualità di trasportare metaforicamente dallo spazio fisico al territorio del trascendente distingue entrambe da qualsiasi attività terrena ed è possibile grazie alla loro funzione epifanica. Questa si dispiega nella parola e nell'oggetto ma ancor prima nel tempo, nello spazio e nel gesto che sono di natura particolare, propria del loro mondo. L'opera d'arte sacra, anche quella che non si inserisce direttamente nel contesto liturgico ma questa a maggior ragione, è concepita tenendo ferma la volontà di non essere sola, esclusiva, altera o inaccessibile. È creata per essere fruita da una comunità e quindi per essere condivisa. Si appella ora nella gioia e nella bellezza adesso nel mistero e nell'elemento, affatto raro, terrifico o critico a una forte e determinata volontà di comunione che le è necessaria per dar corpo, artisticamente e poeticamente, con materie quali lo spazio, il tempo, i loro determinismi e la propria fisicità a una condivisione che possa aprire la coscienza su altri battenti, siano questi il divino, la speranza o la salvezza. Contiene in se stessa il seme del possibile: nella sua lingua dicibile, praticabile, si fa inno all'inconoscibile abbattendo le barriere dell'incomunicabilità.

L'autentica opera d'arte sacra scrive nuove leggi per il tempo e lo spazio; interroga il fruitore ricambiandolo con il senso del possibile. Tali assi portanti – tempo e spazio altro: creazione di mondo; anelito al trascendente; funzione epifanica – sono propri, e non casualmente, anche della liturgia intesa quale «espressione comunitaria del rapporto con la parola di Dio, attraverso la quale la Parola riceve una forma di visibilità»²⁷³.

Arte e liturgia vertono, infatti, su un'analogia struttura ordinata su tre momenti: «una parola che interpella, la comunione e la trascendenza»²⁷⁴. Laddove uno dei

²⁷³ FUCHS E., 2010, p 67.

²⁷⁴ FUCHS E., 2010, p 71.

termini di questa “equazione” venga a mancare l’arte non potrà dirsi tale nel sacro e neppure in quanto arte perché «vuole compiacere o cerca l’esibizione; lo stesso accade per la liturgia, quando è solo espressione di un conformismo religioso o affermazione di un potere clericale o ancora iscrizione aggressiva nella modernità»²⁷⁵. Se quindi sono forti i parallelismi tra le due anche i rischi che corrono sono assimilabili: dal pericolo di fallire nell’intento di condivisione a quello, altissimo, di diventare accademia, di ripetersi stancamente rinunciando a dire quel divino cui non dovrebbero mai smettere di guardare.

Discorrendo di tali analogie abbiamo nuovamente evidenziato i tratti dell’opera d’arte sacra. L’anelito al divino mediato funzionalmente dal sacro; la capacità dell’opera di saper tessere un mondo intorno e oltre a se con strumenti, materia nota, ma comunque in grado di scaturire attraverso l’epifania, una conoscenza della verità. Questa nella religione e nella liturgia è verità divina; nell’arte è verità del possibile. Dove questo non sarà non necessariamente armonia: il compito delle arti, del resto, non è forse introdurre caos nell’ordine²⁷⁶ per porre nuovi interrogativi? Ma questo caos saprà reggersi su proprie leggi, ritmi, tempi e spazi: sarà autonomo ma aperto ad accogliere altre letture e possibilità di senso. Potremmo dire allora che «l’arte, per poter esprimere il pensiero, ha in comune con la religione e la filosofia la suprema determinazione, è, come queste due, un modo di esprimere e di portare a coscienza il divino, le supreme richieste dello spirito»²⁷⁷ ma a differenza di religione e filosofia «presenta anche le cose più alte in maniera sensibile e perciò porta più vicino alla natura senziente»²⁷⁸. Questa maniera sensibile ha sorgente, per Hegel, nella *libera fantasia* che però non si disperde nell’arbitrio ma in una *determinazione veritiera*, ovvero, nuovamente, in una *forma adeguata*. Benché l’arte sia capace di produrre *determinazioni veritiere* quindi abbia infinite possibilità di condurre a coscienza i suoi interessi essa non è però il modo più alto di esprimere la verità, per Hegel. Proprio per il suo saper presentare in maniera sensibile, essa non può albergare tutta la verità e quindi è proprio la religione, e nello specifico la religione rivelata del cristianesimo, il suo oltrepasamento. *Superamento* necessario che toccherà, come è noto, anche alla

²⁷⁵ IBID.

²⁷⁶ ADORNO T.W., *Minima moralia, meditazioni sulla vita offesa*, Torino, 1979, p. 270.

²⁷⁷ MONTANI P., 2003, p. 13.

²⁷⁸ IBID.

religione a favore della filosofia per lo sviluppo dello spirito assoluto verso l'autotrasparenza. Il carattere *passato* dell'arte hegeliano non è la fine dell'arte intesa come produzione ma come modalità prima di esperire la verità da cui discende la pratica di un rapporto più distanziato con l'opera stessa; un rapporto non più di necessità o di adorazione ma di meditazione ed esercizio.

L'arte o meglio la filosofia dell'arte è allora necessaria ma solo quale primo atto di un sistema nel quale in definitiva essa è il primo gradino necessario per la sua risoluzione in pensiero.

«È in questo senso - metafisico e sistematico insieme - che l'arte è un qualcosa di "già stato" (*Gewesenes*): essa appartiene al passato del pensiero che la pensa (e cioè a quel momento di necessaria alienazione nell'adeguamento col sensibile che lo spirito ha dovuto patire per poter fare ritorno a sé) e al passato del darsi storico della verità (e cioè al momento in cui l'ideale e il sensibile si sono stretti in un rapporto di piena adeguazione reciproca)»²⁷⁹.

La posizione hegeliana, che ha ridefinito il problema del nesso arte-verità, porta l'arte a essere superata dalla religione cristiana con un bagaglio di eccedenza che non può permanere adeguatamente nel sensibile dell'opera d'arte. È invece proprio in questa eccedenza, su cui si misurano arte, religione e filosofia, che la prima ha le proprie ragioni non già solo di azione interrogante e in perenne frattura ma di tempo dotato di una presenzialità unica che dischiude all'autenticità. Dove questa autenticità non è esperienza che si conclude per poi lasciare il passo a un'altra ma, al contrario, è occasione di riconfigurazione dell'esperienza stessa e quindi sull'ordine del possibile, di quanto ancora deve dischiudersi, ma eventualmente. Dove quella presenzialità è definita unica perché distante, sebbene intessuta, dal tempo lineare proprio della storia e da quello circolare della religione, della liturgia e di qualsiasi momento di passaggio culturale. Non diremo che l'opera d'arte fluttua in una sorta di atemporalità, che potremmo comunque definire solo contrapponendola, dialetticamente, al tempo storico-lineare. Certo è, però, che il tempo istituito dall'epifania, è caratterizzato dalla simultaneità: non una simultaneità appiattente - quella dell'*Erlebnis* per Gadamer - ma una simultaneità nella quale l'essenza dell'opera, nella sua integrità, giunge a pieno compimento. Questo pieno compimento ha una forma che è quella dell'evento. Si attua in immagine, si rappresenta. In tale compimento l'opera sorge a se stessa, segue l'alba del suo mondo che è piena presenzialità. La sua contemporaneità però

²⁷⁹ MONTANI P., 2003, p. 8.

«non è dunque un modo di darsi alla coscienza, ma un compito per la coscienza»²⁸⁰ e questo compito può essere solo condotto sposando, abitando quella contemporaneità, che è presenza.

V. 4. LA FUNZIONE EPIFANICA

L'opera d'arte istituisce un presente, che è quello della verità; questa dischiude all'interrogare e quindi alla storia. In questo suo dischiudersi Heidegger vede la verità farsi essente e quindi storica. Facenti e salvaguardanti, come giocatore e spettatore in Gadamer, sono rispettivamente nell'arte e nel gioco ma questo non cambia le regole. Nella presenza dell'opera d'arte che istituendo la verità pone un sacro interrogare, non c'è spazio solo per la meditazione hegeliana, risultato dell'oltrepassamento dell'arte nella religione che quindi la rende fruibile in modo più distaccato o solo per l'Erlebnis, per l'opera-in-cultura, quanto per l'afferrare, che precede il domandare e quel riconfigurare il reale sull'ordine dello spettro del possibile che si è dato, in limite al reale, sensibile, stesso. Tale afferrare ha un tempo che è esattamente quello della presenza: non lineare, perché in limine rispetto al sensibile; neppure circolare perché proprio della ripetizione del rito e della liturgia sebbene questa, non sia mai tale ma pretenda di esserlo. Il tempo dell'opera è quello della pura presenza, e non è ulteriormente mediabile, è epifanico. L'opera nel suo porsi come corpo in frangere, ai limiti del sensibile e quindi del dicibile, lo detta, poeticamente: il movimento non si esaurisce e ne sorge il sacro interrogare. Da cui la ricerca della verità, di una nuova verità con cui ri-fondare la storia che è sempre una storia di presenza, di affermazione, di assertività. La lotta tra mondo e terra, tra sensibile e trascendente che è poi il possibile, quanto ancora è da dirsi, poeticamente, e da interrogare, non si esaurisce. La riserva della terra non è tale, perché non computabile; è eccedenza. La verità che si dà nell'opera è *quella* verità, non esaurisce né l'opera, né la coscienza, né l'interrogare. L'eccedenza, abbiamo detto, è risonanza del divino, nelle religioni e della verità, nell'opera d'arte dove non di rado le due si sovrappongono a nozze. L'opera nella sua presenza non serba un messaggio o un monito: è la sua stessa natura eventuale, intrecciata con elementi sensibili per darci modo di partecipare al suo evento che è evento del limite a essere in gioco.

²⁸⁰ GADAMER H.G., 1983, p. 160.

La presenzialità, la partecipazione a tale evento è reale, è *theoria*: pone al riparo la coscienza da se stessa a favore del gioco dell'azione che non è un rimando ad altro o una indicazione ma un testimoniare, in movimento, la presenza stessa del limite e quindi di un possibile gravido di conseguenze. Questo possibile le è costituzionale perché materia autentica, riportiamo alla mente la siepe di Azuma, del suo disporsi e farsi spazio: spazio radicalmente altro che non indica ma dichiara il possibile. Questa riconfigurazione è *in primis* comprensione di un evento di presenza che è evento di verità.

La capacità dell'opera di creare un mondo altro da sé che per risonanza testimonia autenticamente la verità è sorretta da questa stessa verità o meglio, si è detto, dall'anelito al vero, che è possibile in quanto issato sull'eventualità del sacro. Eventualità che si dispiega in movimento, in assoluta presenza e interrogare ma che non solo trattiene parte di sé celata ma è anche imprevedibile e indomabile. Perché tale è la sua irriducibilità. Il sacro su cui, come palafitta sul fiume, prende forma per risonanza l'opera d'arte, è sempre una soglia. Un limite strutturale per la ragione che in quanto portato in parte alla luce la chiarisce essere tale e in questa sua liminalità altresì presenta nella storia quel limite va già riconfigurando. Ma come si attua tale ricezione della risonanza? E ancora prima: perché non possiamo disporne liberamente? Se il sacro è già in se eccedente perché proprio di un'eccedenza, questa riassume in se ogni ambiguità e dicotomia. Le sussume nel senso che le ha disponibili: nel bene e nel male. Il sacro non dimentichiamolo è connesso alla separazione; separazione che ha la finalità di proteggere non certo il sacro o il dio ma l'uomo affinché non vi entri in contatto. Tale contatto sarebbe certamente fatale o gravido delle sciagure più grandi. Quanto è protetto da interdetto assicura la vita stessa che è a disposizione del dio ma dal dio in qualche modo protetta. Il limite con il sacro è quindi un limite non varcabile; il limite che l'opera per sua essenza si propone continuamente di frangere lo è altrettanto. Ma nello spettro del suo farsi mondo e interrogare questo limite si metaforizza, si rende disponibile in varie tonalità di una stessa immota risonanza che generano una sua fenomenologia. Il sacro è però presenza generatrice non solo di fatti, rito e società, ma soprattutto feconda tutto un mondo noetico in cui la verità si fa strada anche attraverso l'arte. E dove questa esperienza è sempre un'esperienza che non

lascia indenni. Esperienza che giunge nel tempo presente che è l'opera in atto nella sua autorappresentazione, necessaria al suo porre in essere la verità.

Di tale autorappresentazione, la teoria aristotelica della tragedia è struttura esemplare. La tragedia è *mimesis praxeos*, imitazione dell'azione, metafora dell'agire umano. Dove la *mimesis* è spogliata dell'accezione negativa insita in Platone: indispensabile all'apprendere ha come indotto il piacere e la conoscenza, dove quest'ultima è data dalla sua capacità di far intravedere quanto sfugge alla visione laddove questa, essendo realtà sensibile, fenomenica, sfugge alla scienza che guarda all'universale. Ma la sostanza è particolare, è tensione tra potenza e atto; è questione di mutamento e di tempo. La *mimesis* appartiene a quell'ordine conoscitivo di cui non si può fare a meno per comprendere la realtà fenomenica. Le sue immagini ci aiutano a riconfigurare il noto attraverso elementi probabili e contingenti. La *mimesis* ha una valenza metaforica – laddove il *metapherein* permette di scorgere somiglianze laddove esse sono celate – e conduce a vedere il vero attraverso il verosimile. Per questo la tragedia è *mimesis praxeos*: non è storiografia che si deve attenere ai fatti, ma si occupa del verosimile di quello che potrebbe essere e non per fato ma per errore, dove questo è tutto umano. Perché nella tragedia, comunque, azione e punizione non hanno mai equilibrio: le conseguenze della prima sono sempre fuori di ogni aspettativa, sono terribili. Il *mytos*, anima della tragedia, è distanza dal fatto di cui coglie la forma, istituisce corrispondenze. Così come la poesia dice il particolare sotto forma di universale e ci permette di conoscere, così il mondo della *praxis* trova nuova luce nella tragedia. *Elos*, lo strazio, e *Phobos* il brivido ansiogeno sono gli effetti sullo spettatore causati da quella partecipazione da quell'abitare la tragedia che rivela quello che potrebbe accadere verosimilmente. Tali generi di dolori provocati dalla tragedia, essa stessa li sana in una forma di alleviamento e sollievo che non è presa di distanza dal dramma ma anzi riconoscimento, immediato, della verità che è nella verosimiglianza. La catarsi, questo riconoscimento, non lascia indenni; è anzi momento di conoscenza, di una verità pratica, che potrà tornare utile. Gadamer, come è noto, si domanda come Aristotele possa chiamare tale meccanismo una purificazione «la soluzione mi pare questa: l'esser colti da strazio e brivido rappresenta una dolorosa scissione. Si verifica qui un dissidio con ciò che accade,

un non voler recepire e accettare, che si ribella al tragico corso degli eventi»²⁸¹. La scissione che conduce a opporsi si risolve; da cui, allora, la catarsi, il ritorno a se stessi. Per Gadamer questo è l'esempio tipico di quell'esperienza che cambia colui che la fa, ma al tempo stesso la colloca sull'orizzonte ontologico pratico per cui la tragedia conduce alla verità, in definitiva, della contingenza e caducità dell'intera azione umana. La tragedia ha quindi nel suo darsi che è un autorappresentarsi la comunicazione di una verità: tutta la sua struttura è tensiva in vista della catarsi, *esperienza chiarificante*, per Ricoeur. Esperienza che quindi dalla verosimiglianza della tragedia si fa verità e giunge allo spettatore senza alcuna mediazione salvo quella che lega rappresentazione e spettatore che è la stessa *mimesis*. Dove questa però per essere intesa, nel suo portato di verità, presuppone un tempo antecedente a quello della tragedia e per riportare in circolo la stessa verità un tempo posteriore²⁸².

Attraverso la struttura della tragedia siamo tornati, nel nostro circolo, a quell'esperienza che cambia chi la fa; esperienza che abbiamo detto essere assoluta partecipazione al gioco, al mondo messo in atto dall'opera. La funzione chiarificatrice, epifanica, che quindi in questa sede riconosciamo all'opera d'arte è quella necessaria per raccordare sia il suo farsi mondo sia il suo anelito al divino che è sempre un portato di verità presente, di *quella* verità che dischiude la possibilità di un sacro interrogare.

V. 5. LE PIETRE SONORE DI PINUCCIO SCIOLA

Vogliamo soffermarci su un'opera, di cui parliamo usando il singolare in virtù della sua coerenza, che risponde a quasi tutte le istanze qui esaminate e proposte, e ci è indispensabile per ricondurre funzionalmente e concettualmente a unità i nostri principi. Un'opera capace di attivarsi poeticamente vincendo la tirannia dello sguardo e invitando direttamente a partecipare al suo mistero.

Si tratta delle *pietre sonore* di Pinuccio Sciola. Piccole o grandi come altari e dolmen. Possono evocare arpe, candelabri, architetture immaginifiche e, a volte, intere città ma sono, restano e dicono con immediatezza quello che sono: pietre. Si tratta per lo più di basalti, pietra tipica della Sardegna dove si è consumato

²⁸¹ GADAMER H.G., 1983, p. 164.

²⁸² RICOEUR P., *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano, 2007.

l'incontro, galeotto, con Pinuccio Sciola. Bambino, giocava con queste pietre che da adulto – dopo un intenso percorso che lo ha condotto dapprima a lavorare al fianco di Siqueiros poi, una volta tornato nel suo paese natale, San Sperate, a dar vita a un muralismo internazionale e poi a una scuola di scultura anti-accademica – avrebbe fatto suonare.

Sciola incontra la pietra e ne sente all'interno la melodia, antica, propria dell'universo, delle stelle cui di diritto appartengono anche se da secoli, ormai, sono di casa nella terra, tra quello che della natura è rimasto. Ascolta per anni in silenzio questa melodia, mentre impara a scolpire sviluppando un linguaggio austero, tra i volti enigmatici dell'isola di Pasqua e il primo Sironi, per poi scoprire, complice la tecnologia, come farla sperimentare anche a chi lo circonda. Le pietre sonore di Pinuccio Sciola diventano finalmente tali, grazie a una serie di tagli, sorta di carotaggi nell'animo della terra, longitudinali e orizzontali. Grazie a questi – diversi in relazione a ciascuna pietra, che già contiene la propria melodia da distillare nell'aria – le pietre diventano sensibili al tatto, alle carezze, alle percussioni, ma sempre nell'ordine della leggerezza e mai del colpire. Michelangelo vedeva la forma nel blocco di marmo: la forma di Sciola è sonora ed è ben precisa, è quella dell'archetipo. La sonorità di queste pietre – impiegata sovente da compositori e musicisti contemporanei quando non dallo stesso artista – non appartiene ad alcun ordine noto, classico, elettronico o contemporaneo. Eppure ha *un'aria di famiglia* e riporta immediatamente alle radici della terra e dell'io di chi la ascolta. Le pietre sonore di Sciola dicono del sacro sì *in primis* attraverso lo sguardo, per la loro estetica calda ma essenziale, inafferrabile per cavità, ombre e rifrangersi della luce, ma soprattutto attraverso il necessario gesto che innesca il loro potere sonoro. Le pietre necessitano, si diceva, di carezze e leggeri sfioramenti per essere attivate, di una sorta di corteggiamento. C'è della sensualità nel gesto richiesto, ma sublimata nell'amore e ordinata nel rituale, ma non soffocata. Sfregamento delle mani, carezza e, solo allora, il suono. Per accadere, per darsi nella loro presenza completa ed effettiva – non solo visuale, lo ripetiamo – le pietre richiedono uno specifico iter, che non nega di essere un gioco, serissimo certo, di invito all'avvicinamento e non alla distanza.

Attraverso un gesto semplice la semplice pietra – e per estensione le pietre tutte: che da quel momento al pari degli altri elementi naturali saranno viste con sguardo

diverso, più attento e sintonico, a ricercarne, ancora, nuovi misteri – riporta in un attimo il baricentro sull'uomo che agisce, lo stesso spettatore-fruitor. Il respiro rallenta, lo sguardo si concentra e il suono, dal timbro antichissimo, permette di risalire le correnti del tempo. Diventa tramite di una serena, quasi automatica intuizione per via autenticamente anagogica dalla meraviglia della natura a quanto è oltre la natura. Il contatto con il trascendente non si attiva né in modo esclusivamente visuale né rituale né sonoro, ma dalla compenetrazione dei tre elementi dove quello del rito ha la sua veste migliore, quella del gioco e della danza – quella delle mani – che non possono seguire alcun ordine prestabilito. La mancanza, nonostante alcune assonanze, di alcun referente oggettuale, ma il darsi delle pietre nella loro esatta presenza impedisce di pensarle in modo diverso da quello che sono. La loro presenza, forte, è dichiarazione di quell'esserci che abita un proprio tempo, quello del mondo, e quindi della sua genesi. Non inganna né allude ad altro da se ma è contestualmente passibile a giochi di luce e d'ombra, a letture tra le sue rughe e i tagli. Già, i tagli: se non fosse per questi non potremmo ascoltare la loro melodia, che è una sorta di alchimia per cui il suono, chiaro e riconoscibile, dice per analogia di silenzi, e dei più alti.

Ma vediamo adesso di valutare queste opere straordinarie secondo i parametri da noi individuati. Esse presentano un indubbio e autentico anelito al sacro. Restano a tutti gli effetti, nonostante la loro lavorazione tecnologica a maglie ortogonali, oggetti naturali e quindi dotati di uno spirito, non per questo animistico o magico. Sono frutti della terra, riconosciuti immediatamente come parte non “solo” della natura ma del creato.

Nel loro porsi nello spazio e nel tempo ne innestano un altro, il proprio, con la complicità del gesto che occorre fare per attivarle: si collocano quindi con la loro identità nel mondo, compenetrandolo. Ne sono parte, percepita come antica, ma immobile, al riparo dalla velocità e soprattutto dalle necessità del quotidiano.

Richiedendo un gesto – lo ripetiamo d'amore: la carezza – possono compiere il proprio destino svelando la melodia che celano allo sguardo ma non, intuitivamente, ai sensi. Il suono detona empatia e conduce per risonanza a quello primigenio del mondo e quindi della creazione. Si pone in uno spazio, adesso, proprio del mito: alle origini di tutto, cosmo compreso. In questo attivarsi le pietre

richiamano, alla nostra mente, alcune tra le più mitiche, come le trenta di Fare e le tre, cadute dal cielo e venerate in Beozia e quindi i *baitulia*, le rocce meteoritiche. Queste, in particolare, in una accezione etimologica rimanderebbero a dove Giacobbe, destatosi dal “sogno della scala “prese la pietra che avea posta come suo capezzale, la eresse in monumento, e verso dell’olio sulla sommità d’essa” chiamandola Beth-el, la “casa di Dio””²⁸³. Senza volerci addentrare sugli interrogativi che sollevano queste pietre – tra cui annoveriamo anche i *lingam*, ovviamente per porci il quesito fondamentale: è stata la forma a determinare il simbolo o viceversa?– il cui culto spesso coesiste con quello tributato a oggetti plastici fatti da mano umana, ci limitiamo qui a ricordare come le pietre di Sciola si inseriscano intuitivamente in questa dinamica, cui appartengono anche gli *xoana*, caratterizzata dalla percezione di una immanenza stessa alla pietra. Non si tratta, lo ripetiamo, di animismo, ma di riconoscimento, attraverso un’opera d’arte che è ancora di natura, del respiro della creazione. Le pietre sonore di Sciola si pongono dunque in dialogo aperto con una tradizione culturale remota: sono *object à réaction poétique* dove questa reazione poetica può essere sia nell’ordine dell’immanenza sia in quello della trascendenza. Condensano allora simbolo e archetipo proprio non di una fede ma dell’umanità tutta; agiscono sulle vie del sublime di Barnett Newman, ma senza averne la presunzione.

Possono essere collocate all’aria aperta, nella terra, o persino sulla scalinata della Basilica d’Assisi provocando lo stesso effetto: la gioia del singolo, la quiete e l’incontro della comunità. E ancora: non hanno alcun riferimento diretto ad alcuna iconografia o forma riconoscibile. Per questo sì sono sacre e non religiose, ma, annotiamolo, rispondono anche al divieto veterotestamentario alla rappresentazione senza alcun imbarazzo. E sanno essere anche profondamente consone allo spazio liturgico tanto che una di esse è stata collocata a vegliare per sempre al sepolcro di san Francesco in Assisi, unica opera d’arte contemporanea presente.

L’opera di Sciola, le pietre sonore, ci mostra dunque che un’opera d’arte sacra contemporanea è possibile. Diremo di più: potremmo pensare di averla trovata sepolta nella terra, dopo centinaia di anni, e la sua attualità, il suo esserci, la sua

²⁸³ FREEDBERG D., 2009, p. 104.

presenza non sarebbero per questo meno nostre. D'altronde è quello che Sciola va attuando con i suoi *semi della pace*: piccoli per stare nel palmo di una mano o grandi nell'ordine delle tonnellate sono stati condotti in piazze, spazi aperti e non di rado anche sepolti. Con l'idea, una promessa quasi messianica, che da seme di pietra possa nascere la pace. La vita certamente, vi è già, tutta implicita in questo gesto. Ma torniamo per un attimo ancora alle pietre sonore per introdurre un'altra straordinaria opera di Sciola, oggi in attesa di collocazione. Le pietre, abbiamo detto, non hanno una forma assimilabile a una tradizione che non sia atavica, che non si collochi agli albori della nostra storia, non hanno colore se non quello che la natura ha dato loro, non presentano alcuna iconografia e quindi non sono oggetto di qualsivoglia mistificazione. Pur vero è che sono tagliate, per *liberare* la loro melodia, dice l'artista, ma sempre di taglio si tratta. E nel Vecchio Testamento, lo sappiamo, si legge non solo che non si dovrà fare alcuna immagine ma ancor meno intagliare, scolpire, ferire in alcun modo la materia per ottenerne un altare. In modo automatico Sciola ha progettato e issato, nella campagna di San Sperate, due grandi pietre, l'una vicina all'altra: le ha incontrate durante le sue passeggiate nella natura e le ha scelte. Hanno una forma leggermente ovale, ma piatta: così le ha immaginate poste non come altare ma alle sue spalle, e quindi quasi a proteggere l'officiante. Su di esse Sciola immagina giunga per rifrazione la luce esterna e poi, proiettate, le parole della Bibbia, trasformando la pietra, nuovamente, in tavola della Legge. Allo stato attuale questo è un progetto e le due pietre, si è detto, sono ancora all'aperto, in Sardegna, ma auspichiamo che presto questa idea diventi realtà e trovi una collocazione permanente in virtù della sua forza, del suo lirismo e soprattutto per la sua verità, plasmata nella pietra e nella luce, propria della creazione. Auspichiamo invece un esito itinerante per un'altra sua ciclopica opera, in via di esecuzione. Si tratta di un centinaio di guglie, perché altrimenti non potremmo chiamarle: sono tubi Innocenti sui quali sono innestati oggetti di ferro e altri materiali a evocare una foresta di simboli in un anelito all'ascensione che rimanda chiaramente alle guglie della Sagrada Familia. Sciola ha intenzione di portarle nelle piazze delle grandi città affinché ricordino al mondo e ai suoi abitanti il loro essere creature e quindi lo spazio sacro del mondo e della sua Chiesa.

Le opere di Sciola ci hanno quindi posto di fronte alla possibilità di dire del sacro, oggi, con un linguaggio che non vogliamo più dire contemporaneo, ma che è vivo e vitale e lo sarà anche domani. Ci hanno fatto sperimentare quel *numinoso* tanto caro a Otto per analogia e ci hanno svelato come un mondo, fatto di gesti, sospensioni e silenzi, per il sacro ci sia e possa essere. L'opera di Sciola ha il grande merito di nascere oltre qualsiasi implosione: non può essere autoreferenziale perché in movimento, in gioco perpetuo con il mondo della creazione e con l'uomo e non con il proprio proiettandolo nella bramosia del fruitore. E, ancora, si muove apertamente, e non in modo circolare.

V. 6. LO SPAZIO SACRO CONTEMPORANEO

Nel portare all'evidenza l'opera d'arte in sé abbiamo guardato al gioco, alla tragedia, alla religione e al rito.

Se l'opera d'arte ha un fine è quello di essere fedele a se stessa nel suo mettere in atto la verità; nel farlo, nel venire ad evento essa affonda le radici e agisce sui limiti di cui è testimonianza e *incipit* di un sacro interrogare. Ma la verità insita dell'opera, abbiamo anche sottolineato, non è oggetto a esaurimento. Proprio il suo essere in tensione con una riserva, essere rivolta naturalmente in frattura, nel possibile, non ne la porta ad esaurimento.

L'opera, abbiamo altresì affermato, genera di per se uno spazio. In particolare ci siamo soffermati su tale questione attraverso l'opera di Parmiggiani di cui ci pare, utile a questo punto, richiamare alcune sue riflessioni:

«lo spazio circostante l'opera è una parte fisica dell'opera, non uno spazio all'interno del quale l'opera si colloca, ma spazio come elemento costruttivo del lavoro. Per questo l'opera vive al massimo di sé solo in un determinato spazio, perché questo determinato spazio è un elemento ideale, non intercambiabile. L'opera nei suoi trasferimenti dovrebbe portare con sé lo spazio stesso in cui è nata [...] lo spazio lega l'opera al mondo, senza questo spazio è orfana. L'opera è una creatura vivente: nel contatto con nuovi spazi si carica di interrogativi, si altera, si trasforma come il volto di un uomo nel tempo»²⁸⁴.

Le parole dell'artista ci potrebbero naturalmente a condurre a considerare, nuovamente, la questione della collocazione delle opere, il suo regime di visibilità che ne determina la fruizione. Ma più che i suoi trasferimenti e il suo nascere in un luogo, ovvero la dialettica *site-specific*, ci interessa in questa sede valutare quello spazio che *lega l'opera al mondo* e che la fa apparire come il volto, che si trasforma

²⁸⁴ PARMIGGIANI C., 2007, p. 278.

con il tempo. Ci pare, infatti, questa la questione più interessante poiché prima di aver detto dell'opera nel suo portare la verità alla storia, quella verità, senza esaurirla, abbiamo osservato come essa sia capace, nel suo determinarsi che non è determinato ma altresì determinante perché si staglia sull'eventualità del sacro, nella frattura del sensibile, dato il sensibile stesso, della sua tendenza a darsi spazio. A farsi spazio e ad abitarlo per prima porgendo alla coscienza il sacro interrogare. Lo spazio ci riconduce alla *Lichtung*, alla radura, dove vi è posto anche per l'uomo, quindi per l'accadere della storia nell'apertura dell'essere. Lo spazio ci porta a pensare, allora, l'opera non come a uno schermo o a una parola, seppure poetica – nonostante la sorta di primato consegnatole da Heidegger perché linguaggio – ma ancora una volta al suo essere evento, corpo in frattura, che in queste pagine abbiamo cercato di delineare. Evento che nel suo farsi genera spazio e non lo contende; perché lo spazio, ripensiamo alla nostra palafitta, per essere pensato deve essere libero, libero di essere abitato e non certo in termini di antropizzazione. Se la verità che si attua nell'opera d'arte non è l'*adaequatio intellectus et rei* medievale ma è l'evento in seno al quale gli enti si possono dare alla coscienza, e dunque movimento, perenne contesa per un disvelamento entro il quale si dà il possibile, l'interrogare e l'orizzonte storico, allora anche essa è questione di un creare uno spazio. Uno spazio per il divenire della storia e per un nuovo radicale interrogare. Così l'opera che impone l'interrogare crea uno spazio non archetipo ma certamente aurorale, perché dà inizio a un corso nuovo, al corso del possibile nell'ambito del quale alberga anche il divino. Richiamiamo alla mente la siepe di Azuma, le stanze di Parmiggiani con le sue *Delocazioni*: opere che non si relazionavano allo spazio ma lo istituivano e lo istituivano come sacro e non altro. Dove la siepe di Azuma non era belvedere o luogo privilegiato per meglio godere del visibile, ma frattura ove comprenderne i limiti e quindi con processo epifanico tentare di riconfigurarli nell'ordine del possibile. E dove le *Delocazioni*, nel loro essere ombra e nostalgia di quanto era in quell'ombra, lasciavano sorgere l'interrogare da quel sacro fuoco che le aveva generate. L'opera d'arte, nell'installazione, si fa evento affermativo nella sua presenzialità e invita in un percorso che è rivolto a far spazio, non già alla materia dell'opera o al suo rapporto con la sala, il bosco, la galleria ove è collocata, ma nello spazio che essa stessa produce per risonanza.

L'opera installativa, come la scultura del resto, non circo-scrive ma dischiude alla presenza. Per questo ci pare utile richiamare ancora Heidegger, laddove riprende idealmente la sua concezione di spazio quale *Urphänomen*, ulteriormente non riconducibile ad altro. In occasione di una mostra di scultura Heidegger compone, è il '69, un breve saggio nel quale è più l'interrogare del rispondere. «Una volta ammesso che l'arte è il porre-in-opera la verità, il lasciar-essere-nell'opera la verità e che verità significa non-ascosità dell'essere, non ne consegue allora che nell'opera d'arte figurativa è per l'appunto lo spazio vero ad assegnare la misura, quello che disvela il suo più proprio esser-proprio?»²⁸⁵. Il fare-spazio è la premessa all'abitare dell'uomo che deve passare attraverso qualcosa che è stato aperto, reso disponibile all'insediarsi. La questione dell'abitare, già del linguaggio, ora dello spazio, si gioca sulla donazione di luoghi dove il donare è sempre un accadere. Heidegger pensa al lasciare spazio come a un disporre che accorda qualcosa, ovvero «lascia dominare l'aperto che fra l'altro assegna l'apparire delle cose presenti cui un abitare umano si vede a sua volta assegnato»²⁸⁶ predisponendo così la possibilità di appartenenza a un luogo sia l'essere in relazione. In questo accordare-disporre si delinea il fare spazio come, nuovamente, movimento che porta a fondazione, a radicale novità. Il luogo che si crea dallo spazio verte sul raccogliere, che custodisce e al tempo stesso rende libere le cose nella contrada dove questa è *Gegnet*, vastità. È qui che Heidegger ravvisa la possibilità dell'aperto, di *lasciar sorgere* ovvero riposare, dove allora il rapporto tra luogo e contrada è nell'ordine di un custodire che è appartenenza dell'uno all'altra. Dove l'aperto richiama quel *chaos* inteso da Heidegger come pura apertura, in sintonia con il disvelamento dell'*aletheia*, ovvero come rivelazione andando però a ricondurre il *Das Heilige* di Hölderlin alla sua parola²⁸⁷.

Le cose, allora, «le cose stesse sono i luoghi e non solo appartengono a un luogo»²⁸⁸. Lo spazio allora si chiarisce come evento esso stesso della verità e la

²⁸⁵ HEIDEGGER M., *L'arte e lo spazio*, (1969), Il Melangolo, Genova, 2000, p. 25.

²⁸⁶ VATTIMO G., Introduzione, in HEIDEGGER M., 2000, p. 25.

²⁸⁷ CACCIARI M., *Il problema del sacro in Heidegger*, in *La recezione italiana di Heidegger*, a cura di M. OLIVETTI, Cedam, Padova, 1989.

²⁸⁸ HEIDEGGER M., 2000, p. 33.

scultura un farsi corpo «dell'Essere nella sua opera instaurante luoghi»²⁸⁹.

Non c'è più posto per il concetto di vuoto perché questo allora è come intuivamo nella siepe di Azuma, in quegli interstizi ritmati, spazio del possibile, spazio dell'abitare e quindi del progettare.

In questo essere spazio l'opera installativa, allora, ci appare ancora una volta sotto la sua più piena luce e non solo lei e con lei la plastica tutta. L'opera, detta qui, *corpo in frangere*, avente radici nell'eventualità del sacro, che è irriducibile, risuona nella sua verità del possibile. Il possibile fa spazio all'interrogare che non può avere allora che la dimensione dell'abitare di quel partecipare che qui si è detto essenziale per fare esperienza di verità dell'opera.

Se attestiamo all'opera d'arte come sacro corpo in frangere che detona un sacro spazio per l'interrogare la questione del mutamento del suo regime di visibilità parrebbe cadere. Dove c'è opera c'è spazio di verità e di interrogare; possibile appartenenza, abitare e dunque esserci nella presenza della verità. Il problema dello spazio contemporaneo è allora forse quello di lasciare alle opere di costruirlo. Se nell'opera si riconosce un evento della verità di certo spazio sacro sarebbe.

V. 7. DILEMMI NELLO SPAZIO CULTUALE

Se vogliamo pensare l'opera nella casa della religione, e quindi vicina al rito poiché essa stessa nel suo fare spazio alla verità e al possibile crea, in questo, i propri rituali. Più volte abbiamo annotato come le strategie rappresentative proprie del rito sottendano, giungano a riconfigurazione o a ibridazione nell'opera d'arte e saremmo tentati di dire viceversa. Il tempo e lo spazio dell'opera, presente, e lo spazio e il tempo del rito, quel ripetersi che ci assicura dall'oblio e dal nostro timore di passare e non essere storia, vorremmo vederli uniti, agenti. Ma guardando allo spazio sacro delle chiese contemporanee, benché molte siano state ultimamente le nuove occasioni di riconciliazione ci troviamo alle prese con gli stessi dilemmi, in parte, di un tempo. Certo, i messaggi papali più recenti sono stati maggiormente improntati al dialogo ma pare permanere un concetto di *adeguamento* gravido di mancate occasioni.

Ma poiché abbiamo verificato una sincera consonanza tra gli aneliti della religione

²⁸⁹ IBID.

e quelli che trovano esito nell'opera d'arte, come non auspicare allora una sua più salda presenza all'interno dello spazio cultuale? Certamente alle analogie rintracciate fanno contrappunto altrettanti differenze: la temporalità, si è detto, ma anche la finalità. La religione è struttura, anch'essa, rivolta a un domandare, dove questo è anelito a una verità che è il divino. La religione tende al movimento ma vuole conservarsi; l'opera, in particolare contemporanea, spesso agendo sul limine lo dice autenticamente ponendosi essa stessa nel limite anche materialmente, nell'effimero e nella caducità.

L'opera d'arte è in se stessa un mondo e quindi spazio e come tale, anche quando non installativa, deve essere concepita. Se vogliamo domandarci come accordare o meglio ri-accordare la sua presenza all'interno dello spazio cultuale dobbiamo comunque tenere presente questa istanza e ovviamente la natura, la specificità del luogo e le sue esigenze.

Non tutte le opere, infatti, benché rivolte al possibile, possono essere accolte nello spazio liturgico che ha necessità proprie, irriducibili. Non tutte le opere, ancor prima, dialogano apertamente con una religione in particolare, elemento non indispensabile ma che spesso è indicato quale auspicabile in vista della sua presenza in uno spazio cultuale. Se pensiamo allo spazio sacro quale spazio di culto il baricentro non potrà che essere in buona parte che quello della comunità cosciente: la fruizione è un processo talmente attivo da poter determinare il *riconoscimento* di un'opera come sacra e quindi salutarne l'ingresso nella come elemento identitario, di autentica condivisione.

L'opera d'arte sacra che voglia entrare nello spazio liturgico non nasce allora per il culto egoico ma per essere agente di comunione. In vista di questo pieno accoglimento è evidente che quando l'opera impiegherà gli elementi della tradizione cui si rivolge, simbolici o iconografici, non mancherà di sceglierli e rinnovarli, ma non li esporrà mai al dileggiamento o alla critica fine a se stessa o alla giustapposizione ad elementi incongrui. Potrà ridefinirli anche scegliendone un determinato frammento – nulla di nuovo in definitiva: l'antica *pars pro toto* – ma con intento simbolico e mai strumentale. L'opera d'arte sacra, che impieghi o meno simboli, stilemi, strategie comunicative proprie della tradizione iconografica religiosa, potrà conservarne in qualche modo un segno ma anche, come abbiamo

ampiamente valutato, esimersi dal farlo. Sarà realizzata con qualsiasi materiale atto a veicolare e detonare il suo potenziale di verità: ma poiché il sacro, il divino e dunque la religione e la comunità che la vive e la pratica sono uniti, ritualmente, in uno spazio e in un tempo specifici, quello del rito che è processo di destorificazione, di sospensione dal tempo del lavoro e della quotidianità a favore di un tempo che si ripete ciclicamente, forse sarà invitata a privilegiare materie passibili a resistervi, nobili non per costo o censo ma per natura. L'effimero non è escluso, anche se è forse più adeguato a collocazioni temporanee, ma la distrazione sì, assolutamente. Come abbiamo visto nel caso di Bill Viola, il video ad esempio non può, al momento, far parte della liturgia: questo non esclude futuri sviluppi considerando gli incessanti mutamenti del regime scopico cui anche la comunità che si identifica nella ripetizione, rassicurante, del rito, è soggetta. Non ultima la collocazione: l'opera d'arte sacra sarà concepita quando possibile ad hoc sullo spazio o vi sarà inserita in armonia con le preesistenze. Queste osservazioni possono sembrare ovvie ma di fronte al panorama delle ricerche artistiche contemporanee, in parte in questa ricerca affrescato, acquistano una connotazione specifica.

Sul ruolo dell'artista la Chiesa è però tornata ad esprimersi, anche di recente, e non certo nei termini della sua condotta ma nella sua disponibilità a tornare con le proprie opere nello spazio sacro, dopo la distanza che si è creata dall'Ottocento in poi. Il più recente di questi interventi è il discorso che Papa Benedetto XVI ha rivolto agli artisti in occasione della mostra *Lo splendore della verità. La bellezza della carità* ideata dal Cardinale Gianfranco Ravasi – Presidente del Pontificio Consiglio di Cultura – in occasione del sessantesimo anniversario della sua ordinazione sacerdotale. In questo discorso il Papa ha salutato la mostra come una nuova tappa di quel *percorso di amicizia e di dialogo* iniziato nel 2009 incontrando artisti da tutto il mondo nella Cappella Sistina. Riprendiamo dunque qualche passaggio del discorso: «la Chiesa e gli artisti tornano ad incontrarsi, a parlarsi, a sostenere la necessità di un colloquio che vuole e deve diventare sempre più intenso e articolato anche per offrire alla cultura, anzi alle culture del nostro tempo un esempio eloquente di dialogo fecondo ed efficace, orientato a rendere questo

nostro mondo più umano e più bello»²⁹⁰ dove la bellezza è frutto dell'unione della *verità* e della *carità*, troppo spesso offuscate da *menzogne* o *banalità*. A concludere un incisivo appello agli artisti:

«non scindete mai la creatività artistica dalla verità e dalla carità, non cercate mai la bellezza lontano dalla verità e dalla carità, ma con la ricchezza della vostra genialità [...] siate sempre, con coraggio, cercatori della verità e testimoni della carità; fate risplendere la verità nelle vostre opere e fate in modo che la loro bellezza susciti nello sguardo e nel cuore di chi le ammira il desiderio e il bisogno di rendere bella e vera l'esistenza, [...] arricchendola di quel tesoro che non viene mai meno, che fa della vita un capolavoro e di ogni uomo uno straordinario artista: la carità, l'amore»²⁹¹.

Questo appello non è distante da quello pronunciato dal Pontefice nel 2009 dove il richiamo alla bellezza e alla verità si riallacciava a quello della responsabilità:

«Voi siete custodi della bellezza; voi avete, grazie al vostro talento, la possibilità di parlare al cuore dell'umanità, di toccare la sensibilità individuale e collettiva, di suscitare sogni e speranze, di ampliare gli orizzonti della conoscenza e dell'impegno umano. Siate perciò grati dei doni ricevuti e pienamente consapevoli della grande responsabilità di comunicare la bellezza, di far comunicare nella bellezza e attraverso la bellezza! Siate anche voi, attraverso la vostra arte, annunciatori e testimoni di speranza per l'umanità! E non abbiate paura di confrontarvi con la sorgente prima e ultima della bellezza, di dialogare con i credenti, con chi, come voi, si sente pellegrino nel mondo e nella storia verso la Bellezza infinita! La fede non toglie nulla al vostro genio, alla vostra arte, anzi li esalta e li nutre, li incoraggia a varcare la soglia e a contemplare con occhi affascinati e commossi la mèta ultima e definitiva, il sole senza tramonto che illumina e fa bello il presente»²⁹².

Dalla lettura di entrambi i passaggi si evince come l'artista sia chiamato alla partecipazione attiva, alla condivisione ma anche a riprendere con coraggio un cammino di *responsabilità* che noi ci sentiamo di indicare in un doppio binario. Quello della ricerca della verità in cui l'arte trova, da sempre, il suo obiettivo più alto. E quello del dialogo, altrettanto autentico, con la comunità umana e, quindi, anche religiosa. Altro elemento di interesse risiede nella puntualizzazione di come la fede non tolga nulla all'arte: dopo secoli di storia, e di storia dell'arte, è stato necessario assicurare gli artisti e ricordare come il divino sia stato fonte di dialogo e non solamente di giogo. Del primo lo è ancora, nelle vesti della spiritualità e del trascendente in molte, moltissime opere, non ci stancheremo di ripeterlo. Certamente la diffidenza rispetto alla religione è un dato di fatto e gli artisti sentono forse minacciata la propria autonomia, che come vedremo è materia delicata all'interno dello spazio liturgico, ove le esigenze della fede devono essere contemplate, necessariamente, dall'intervento artistico.

²⁹⁰ BENEDETTO XVI., Discorso inaugurale della mostra "Lo splendore della Verità", Atrio dell'Aula Poalo VI, 4 luglio 2011.

²⁹¹ IBID.

²⁹² BENEDETTO XVI., *Incontro con gli artisti*, Cappella Sistina, 21 novembre 2009.

Abbiamo dunque valutato, anche attraverso alcuni stralci di discorsi del Papa, la posizione dell'artista, e prima l'ambiguità della forma. Ma c'è un altro testo, questa volta di Papa Paolo Giovanni II, che induce a riflettere su quali orizzonti sia l'arte sia la religione si muovano, comunque, da sempre. Nella *Lettera agli artisti* scritta nel 1999 leggiamo, infatti:

«il tema della Chiesa e degli artisti è l'uomo, l'immagine dell'uomo, la verità dell'uomo, l'Ecce Homo [...] una collaborazione nel dialogo tra la Chiesa e l'arte con lo sguardo rivolto all'uomo consiste e si fonda sul fatto che entrambi vogliono liberare l'uomo dalle schiavitù estranee e ricondurlo a se stesso. Entrambi gli offrono uno spazio di libertà, di esenzione dalla violenza, dall'utilitarismo, dalla produzione a qualsiasi costo, dal mito dell'efficienza, dalla pianificazione, dalla funzionalizzazione»²⁹³.

Nella *Lettera* si ammette il bisogno della Chiesa dell'arte e ci si domanda se anche l'arte abbia bisogno della Chiesa. La risposta è chiara, *sembra che questo non sia attuale*, ma si denuncia il pericolo di un impoverimento nelle arti.

L'anelito al divino non è un elemento risolvibile in un'equazione, ma l'orizzonte su cui si muove questo anelito lo è, ed è l'uomo nella sua liberazione, o meglio, nel suo ritorno verso se stesso. L'arte ha la responsabilità, alta, di ricondurlo alle ragioni che gli sono proprie e irrinunciabili. E ancora, l'arte non può omettere di dire del sacro anche e a maggior ragione nello spazio liturgico, anche se questo può significare porre i fedeli al cospetto di una bellezza densa di tragicità perché «non si può celebrare la lode di dio senza dire la sua sofferenza di fronte alla nostra arrendevolezza al male, così come non si può evocare la drammatica evoluzione ecologica del nostro pianeta senza condividere con gli artisti la convinzione che la bellezza salverà il mondo»²⁹⁴.

L'opera d'arte, così come la musica, l'architettura e la poesia, è opera di carne, in divenire, non definitiva e non statica. L'opera è oggetto, materia, che si offre senza ricevere consacrazione che non sia il suo pieno riconoscimento. Il sacro dell'opera d'arte è allora quella *prossimità ontologica al divino*²⁹⁵ che è la verità, e che nel caso dell'opera inserita nel contesto liturgico si esplica in una «certa attitudine allo stesso mistero celebrato e non solamente al servizio fattuale o formale della

²⁹³ GIOVANNI PAOLO II., *Lettera agli artisti*, 1999.

²⁹⁴ FUCHS E., in BOESPFLUG B. ET AL., 2010, p. 75.

²⁹⁵ GADAMER H.G., 1983, p. 177.

celebrazione»²⁹⁶ . L'opera sacra è allora trasparente e concreta: dandosi come realtà sensibile nel suo esserci *presenta se stessa* come per cui «l'artista non ha altro compito, se non quello di produrre, di promuovere – come sottomano – il puro e semplice e santo esserci, l'esatta presenza delle cose in presenza di Dio e, ovviamente, attraverso questo ministero (quello delle cose e il proprio), la nostra esatta presenza in presenza di Dio»²⁹⁷.

La capacità di esserci dell'opera d'arte sacra e di porsi di fronte alla nostra presenza rispetto al possibile e quindi anche al mistero del divino la rende assolutamente unica e riconoscibile intuitivamente.

L'opera d'arte sa mettere in atto una sorta di *comunicazione paradossale*, che possiamo relazionare in modo più o meno esplicito dalla comunicazione paradossale della parola di Dio coltivata per secoli dal cristianesimo. Così «l'arte contemporanea interpella, disturba, modifica i nostri riferimenti naturali, ma anche suscita anche, tra coloro che ne condividono il cammino, una specie di comunità invisibile e apre a un esame critico della realtà che rimanda a un aldilà da se»²⁹⁸. In questo modello coesistono tre momenti la parola che interpella, la comunione e la trascendenza quindi: «l'esodo del soggetto, la partecipazione comune e la cancellazione dei determinismi naturali. E per ognuno di questi elementi, una barriera critica protegge l'opera da ciò che ne impedisce lo sviluppo, vale a dire il fascino, la condiscendenza o la menzogna»²⁹⁹ .

Per secoli, annota Boespflug, l'opera è stata riconosciuta in quanto portatrice di un contenuto con una buona mediazione tra «i desiderata o le aspettative dell'artista, dei committenti dell'opera e dei destinatari e/o utenti-spettatori»³⁰⁰. La sua posizione è estremamente interessante: Boespflug ritiene che stia alla religione e non agli artisti stabilire cosa possa essere adeguato ad abitare lo spazio liturgico e che, quindi, molte opere di arte contemporanea manchino di quel *congiungimento* necessario con il fruitore. L'opera, in sintesi, per secoli è stata

²⁹⁶ CASSIGENA-TRÉVEDY F., in BOESPFLUG B. ET AL, 2010, p. 56.

²⁹⁷ IBID., p. 57.

²⁹⁸ FUCHS E. in BOESPFLUG B. ET AL, 2010, p. 69 .

²⁹⁹ IBID., p.70.

³⁰⁰ BOESPFLUG B., *La liturgia cristiana. Una sfida per l'arte contemporanea*, in BOESPFLUG B. ET AL, 2010, p. 85.

riconosciuta con immediatezza in quanto tale: perché appartenente a un genere specifico, di cui si ergeva o a ottimo esempio o a capolavoro, e soprattutto perché aveva caratteri tali da essere recepita e per certi versi compresa. Non ritiene, il nostro, che la *rottura* dell'arte contemporanea sia definitiva e duratura e quindi è condotto a pensare che «un'opera d'arte che non ha una compiutezza nel suo ordine proprio, nel senso tradizionale dell'opera d'arte, del capolavoro portato a termine, non abbia alcuna possibilità di integrazione stabile nello spazio liturgico, e non meriti tale integrazione»³⁰¹ dove segnatamente dal *tradizionale* esclude le installazioni e *a maggior ragione* le performance. Evidente, invece, dal canto nostro, la necessità di integrare o, laddove possibile, contemplare *ab initio* l'intervento artistico in seno al contesto liturgico. Non crediamo però che arroccarsi sulle tradizionali forme espressive sia una soluzione. Boespflug ne tenta diverse, di soluzioni, compilando, come noi qui del resto, una sorta di euristica dell'opera adeguata a entrare nello spazio liturgico domandandole di avere un valore artistico intrinseco; una capacità di integrazione fisica; una dignità ieratica; una attitudine alla “concelebrazione”; e una forte dose di bellezza, non mancando di sottolineare, sulla scia di Jacques Martin, un certo *imperativo di leggibilità*, e in contrappunto, la caduta nel *servile* del concetto di *illustrazione*, a danno, ovviamente, dell'arte contemporanea. Se in linea di massima possiamo concordare con Boespflug sulla necessaria armonia tra opera e spazio, sulla dignità della prima e il suo essere compiuta, non possiamo tacere quelle che ci paiono alcune contraddizioni. Una su tutte: come possiamo pensare o sperare di avere nuovi capolavori dal momento in cui pensiamo in un'ottica di *servizio* l'ingresso delle arti nello spazio liturgico? Il ricorso a questo termine induce a pensare come presupposto dell'opera d'arte nello spazio liturgico una sua *omogeneità* più che armonia, sì, ammettiamolo, una sua attitudine all'illustrazione e alla didascalìa cui non vorremmo più assistere: i risultati di questa omogeneità sono frutto degli ultimi due secoli di mancato dialogo, della proliferazione di opere deboli che non rendono giustizia né all'arte né alla religione intesa in senso più alto. Noi intendiamo lo schema biblico dell'invito in modo «caloroso, nonché più umile [che, ndr] presenta il vantaggio di orientare – sotto il profilo sia della nozione sia

³⁰¹ IBID., p. 86.

degli affetti – verso il sito eucaristico, non come mero spettacolo, ma come condivisione delle vivande»³⁰². Vogliamo pensare, sulla sorta non solo del richiamo a una partecipazione attiva che abbiamo inteso quale messaggio primario del Concilio Vaticano II ma dei più recenti discorsi del Papa, a opere e opere-liturgiche coinvolti in quanto soggetti, autonomi, autorevoli portatori del vero. Pensiamo a una *participatio in sacris* delle potenzialità creative nello spazio liturgico non ad arredare o riempire. Il problema oggi non è illustrare, né impartire lezioni di stile o pedagogia, ma trovare lo spazio e il coraggio per intendere l'adeguatezza nei termini di un invito che deve essere alla celebrazione e non all'illustrazione. Certamente «finché l'opera d'arte si limita a esprimere la vicenda interiore dell'artista o le recenti evoluzioni dell'arte, finché non si rivolge agli intenditori già acquisiti, non interessa in modo duraturo la Chiesa, cioè la comunità dei credenti viventi»³⁰³ ma per farlo, dichiarando la propria presenza in questo tempo, può poterlo e doverlo fare anche con vie cui non siamo ancora totalmente avvezzi. Possiamo plausibilmente sostenere che la *performance* possa non essere adatta allo spazio liturgico perché già di per se il rito lo è e che il video possa essere con altrettante probabilità inadeguato perché possibile fonte di distrazione. Ma prima di riflettere sulla questione del medium bisognerebbe a nostro avviso, come stiamo facendo, interrogarci sul portato ontologico dell'opera, che se autenticamente sacro, la traghetta con ogni ragione o nello spazio liturgico in modo temporaneo ma anche permanente o in uno spazio affine. L'opera d'arte deve essere tale per entrare in Chiesa, già lo diceva Couturier, sostenitore di una autentica arte sacra contemporanea: deve essere presenza, evento dinamico e concelebante. Diversamente si tramuta in pezzo di legno, pietra muta, colore improvvisato, in oggetto implosivo, sterile, omaggio all'incomunicabilità. Il potere di comunione che l'opera d'arte può generare, abbiamo detto, dipende non solo dalla sua natura ma anche da chi vi si pone al cospetto. L'opera si fa evento all'interno di una comunità che è evento, partecipazione: come lei necessita dei fedeli per essere attivata questi hanno bisogno di essere a loro volta attivati dall'opera in uno scambio dialettico, non solo contemplativo. La bellezza non è un estetismo ma verità per cui torniamo ad

³⁰² CASSIGENA-TRÉVEDY F., in BOESPFLUG B. ET AL., 2010, p. 50.

³⁰³ BOESPFLUG B., 2010, p. 96.

indicare l'opera d'arte sacra quale uno dei possibili medium della comunità cosciente. Dell'essere insieme e non dell'essere soli. Dell'essere coscienti e attivi e non sordi o muti o distratti. Allora la celebrazione e la concelebrazione offerta dall'opera è atto ontologico, ermeneutico, non statico e musealizzato ma vissuto e vivente. Non è un caso, dunque, che gli esiti migliori del dialogo tra Chiesa e arti nel nostro secolo si siano dati nella progettazione di nuovi spazi, quando questi sono stati affidati a progettisti e architetti che hanno lavorato all'antica, coinvolgendo fin dai primi passi artisti e non decoratori. Dove la Chiesa anglicana si è mostrata particolarmente sensibile ad accogliere con progetti *site-specific* le opere di diversi artisti contemporanei con risultati straordinari³⁰⁴ ma anche più vicino, in Italia, non mancano realizzazioni di rilievo. Tra queste, concludendo, citiamo le opere di un artista-architetto, Mario Botta³⁰⁵ dove le strutture, non di rado accese da brani di artisti contemporanei, mettono già in atto i propri alti presupposti nella loro chiarezza poetica e formale. Tra le sue numerose realizzazioni, spicca la Chiesa di San Giovanni Battista in Valle Maggia, Svizzera, costruita ove una valanga aveva distrutto parte del villaggio e l'antica chiesa del '600. In sintonia con la storia e il contesto in cui sorge, la chiesa è espressione dell'impegno quotidiano dell'uomo e si attua nella relazione tra la muratura in pietra e il vetro della copertura. La massa muraria procedendo verso l'alto si alleggerisce e all'interno (un rettangolo inscritto in un'ellisse che vira in cerchio all'altezza del tetto) si percepisce la tensione strutturale quale ricercato equilibrio nei due archi rampanti che connettono la parete a valle con quella monte. La struttura è indice di forza e si estrinseca nell'alternanza di fasce bicrome che come gli archi vantano una lunga e ricca tradizione. Sempre in Svizzera, sul Monte Tamaro, Botta ha realizzato la splendida Cappella di Santa Maria degli Angeli che evoca nella sua plastica forma un viadotto. La struttura si pone ancora una volta in intima relazione con la natura circostante soprattutto nei suoi passaggi, in quella sorta di belvedere che permette di abbracciare con lo sguardo l'intera valle o, scendendo, di giungere all'ingresso della chiesa. E ancora nel tetto di copertura, scalinata ad anfiteatro che mira alla montagna aggiungendo un altro luogo di osservazione, fruizione e godimento della natura circostante. Lo spazio interno di

³⁰⁴ MOFFAT L., DALY E., *Contemporary British Churches*, Art & Christianity Enquiry, Londra, 2010.

³⁰⁵ CAPPELLATO G., a cura di, *Mario Botta, Architetture del sacro*, catalogo mostra, Firenze, 30 aprile-30 luglio 2005, Editrice Compositori, Bologna, 2005.

culto, modellato quindi sotto i percorsi esterni, si articola in tre navate: la centrale è ribassata, anticipata da due colonne, e termina in una intima abside illuminata da una forte luce zenitale. Qui converge anche il percorso visivo sovrastante, che culmina con le due mani in preghiera realizzate da Enzo Cucchi come la serie di dipinti dedicati a Santa Maria degli Angeli presenti nel complesso. Il paesaggio, presente ancora nel respiro e nello sguardo una volta entrati nella cappella, vi penetra anche fisicamente dalle 22 aperture sul pavimento.

Dalla breve panoramica qui presentata emergono con chiarezza le potenzialità non solo dell'arte e dell'architettura, unite, nel dare forma e sostanza al sacro. Le possibilità di dire del possibile, dell'alterità e della trascendenza sono perseguite secondo rotte differenti, ma la necessità di confrontarsi con il sacro non si arresta alle soglie di nuove complessità e cerca, nella definizione di un linguaggio atto al proprio tempo, altri lidi. Questi possono anche, anzi forse soprattutto, concretarsi in uno spazio che sappia porsi quale luogo definito, ancora una volta di riparo dal mondo dell'utile e del quotidiano, intessuto nella consonanza con le parole dell'arte che abbiamo detto essere parole di un sacro interrogare.

VI. CONCLUSIONI

La nostra ricerca si è mossa come un movimento di avvicinamento e non di circoscrizione, un viaggio intorno a, inteso sulla scia di Kerenyi quale *Umgang* nel sacro. Per affrontare l'opera d'arte contemporanea sacra, e quindi motivare il ricorso a questo termine, abbiamo quindi inizialmente concentrato la nostra attenzione su un fenomeno che abbiamo riconosciuto immediatamente come irriducibile. Il suo essere indicibile, eppure così saldamente nella nostra cultura, struttura sociale ed esperienziale ci ha condotto quindi ad avvicinarlo in primis attraverso la semantica storica sotto l'egida di Benveniste. Nelle lingue antiche, nelle modalità in cui il sacro è stato definito, adesso quale potenza incontenibile, ora quale luogo, spazio, tempo, oggetto, persona cui tributare un regime di separazione e interdetto abbiamo non solo confermato la sua straordinaria polisemia quanto il suo essere fulcro di un problema, quello del limite, proprio dell'Estetica. Questa consapevolezza ci ha condotto a riflettere sul suo essere un movimento di ordine individuale e collettivo, un effetto ancor prima di una causa. Ma soprattutto ci ha portati a ricorrere al termine eventualità, che nel suo pieno significato abbraccia sia l'accadere, il movimento proprio dell'evento, sia l'incognita e l'imprevedibilità, per non smarrirne o ridurne, avvicinandolo, né la polisemia né l'irriducibilità. Il sacro si è quindi detto un'eventualità giacché né l'analogia, né la *via negationis*, né l'utilissima e funzionale contesa con il profano ne restituiscono interamente la portata. Questa si è chiarita su tre segmenti, l'esperienza fisica e psichica del singolo, la continuità delle strutture simboliche e sul piano sociale e culturale. Nella nostra ricognizione sulla polisemia del sacro abbiamo ripercorso alcune teorie, tra cui quella di Durkheim, che hanno posto il sacro quale elemento cardine del culto e quindi del fenomeno religioso; attraverso quei movimenti che abbiamo definito elementari abbiamo altresì verificato non solo l'importanza del concetto di sacro quanto la portata delle strutture simboliche, Queste si sono chiarite essere non funzionali ma orizzonte primo di dispiegamento del fenomeno culturale e religioso e quindi del legame, del patto sociale. In questo frangente abbiamo anche valutato l'opportunità di considerare l'opera d'arte sacra, oggetto della nostra ricerca, una ierofania, poiché questa è

connessa a processi di decontestualizzazione, risemantizzazione e consacrazione altamente presenti in tutta la storia dell'immagine. Ma benché ierofania e opera condividano lo stesso destino, la possibilità di smarrire il proprio status e quindi regime di visibilità, l'una di culto, l'altra di culto e poi di ammirazione, comprendiamo che il nostro percorso alla ricerca dell'opera d'arte sacra è appena iniziato. Non possiamo, infatti, arrestarci alle soglie dell'opera-idolo, per quanto affascinante né pensare che la consacrazione sia processo sufficiente per attestare un'opera/ierofania laddove questa, comunque, possiede già un'autonomia che ci prefiggiamo di esplorare. Dopo aver riflettuto sul numinoso di Otto, nume tutelare di ogni ricerca sul sacro per il suo essersi dedicato specificatamente all'essenza del fenomeno religioso, distanziandosi così dalle coeve ricerche di stampo sociologico e antropologico e anche dalle posizioni di Feuerbach, rivalutando così il valore dell'intuizione, ci siamo quindi proposti di definire il sacro come fenomeno. Qui abbiamo rintracciato la sostanziale vicinanza, sullo spettro costante dell'eccedenza, tra i sistemi rituali che con le proprie feste plasmano il tempo in una circolarità carica della promessa di fedeltà, di ritornare, e quella presenza che si instaura con l'opera d'arte, riconducibile al suo essere autentico evento della verità. Guardando a questa verità intesa non quale *veritas*, e quindi in termini di adeguamento a un'idea o a un modello, ma come *a-letheia*, intendiamo allora l'opera d'arte come evento che si pone volutamente in una frattura, quella del sensibile, per condurre a disvelamento la verità e quindi rendere possibile lo stesso interrogare. Per tentare di cogliere pienamente la consonanza, qui detta aderenza, tra opera d'arte e sacro abbiamo scelto quindi un'opera, la siepe di Azuma, a nostro avviso esemplare nello svelare questo perenne movimento dell'arte verso quanto si pone oltre il sensibile. L'opera scelta, una sorta di siepe leopardiana, che abbiamo condotto ad abitare, metaforicamente, la *Lichtung* di Heidegger, ci ha introdotto non solo a questa tensione verso l'indicibile che è alveo primo del possibile, dell'alterità, ma anche a ripercorrere alcuni momenti salienti della lunga storia dell'immagine. In questo percorso, che abbiamo definito dall'ostensione all'esposizione, a segnalare con immediatezza il mutamento del regime di visibilità e di fruizione delle opere, gravido di conseguenze, siamo giunti a porci pienamente nella cultura dell'Occidente cristiano con la sua sterminata teologia dell'immagine. Abbiamo quindi affrontato

il concilio di Nicea, i Libri Carolini e alcune tappe importanti del dibattito che ha interessato l'immagine fino alla modernità sottolineando quante e quali preoccupazioni questa abbia sempre destato in relazione a un potere, che anche laddove negato, non è mai passato inosservato. Approdando alle soglie della modernità e ancor più della contemporaneità e verificate le ragioni della mancanza all'interno degli spazi liturgici di quelle opere ormai proiettate in un altro sistema, quello dell'arte contemporanea, abbiamo tentato di ricucire frizioni e diatribe in tre momenti esemplari di riconciliazione dove la nostra idea di un'opera d'arte che crea, si fa spazio è emersa in tutta la sua evidenza.

Così motivati abbiamo affrontato l'eterogeneo e a sua volta polisemico orizzonte della creatività contemporanea all'interno del quale si è tentato di delineare alcuni orientamenti che paiono dominanti. Qui, oltre a opere concepite da artisti animati da una forte fede religiosa, che spesso non sono di interesse liturgico né storico artistico, abbiamo incontrato lavori che tentano nuovi culti ma soprattutto opere che paiono caratterizzate da una certa attitudine a quello che abbiamo definito *metissage*. Opere che ricorrono a simboli, elementi propri di uno o più culti, strategie rappresentative come a uno sterminato bagaglio iconografico da risemantizzare o plasmare in modalità critiche, di denuncia e frizione oppure per scrivere una nuova storia del sacro. In questo frangente abbiamo dedicato molto spazio alla *Culture War* deflagrata intorno al caso di un'opera di Serrana, da noi impiegata quale esempio di tale orientamento. Abbiamo poi valutato le possibilità di una trasfigurazione del corpo e della mimica con Michele Zaza per poi concentrarci sulla pratica installativa, ma non solo, di Claudio Parmiggiani, che ci ha introdotto alla possibilità di un'opera che si riformuli elementi tradizionali ma con un costante anelito al possibile o che ne determini di nuovi e altrettanto pregnanti. Guardando alla pratica installativa, nella quale cogliamo l'amplificazione la potenza di ciascuna opera di farsi spazio, nella verità, e interrogandoci quindi su questioni quali il medium e l'effimero, ci concentriamo sul tempo proprio dell'opera, dell'assoluta presenza.

Se infatti elementi quali la figura dell'artista, la mondanità dell'opera, la sua ricezione e il suo regime di visibilità ci hanno permesso di avvicinarla nella sua complessità desideriamo avvicinarla nella sua essenza. Per questo, sulla scorta di Gadamer, la osserviamo rispetto al gioco e quindi rispetto alla religione, poiché è

sul sacro che ci siamo concentrati, e alla liturgia poiché pratica culturale. Verificando la capacità dell'opera di creare un proprio mondo, con uno spazio-tempo specifico proprio di un evento, e quindi sempre sullo spettro della presenza, ne asseconiamo la sua funzione epifanica e quel suo anelito al divino che interpretiamo come perenne tensione alla verità cui si propone di porgersi. In questo procedere abbiamo quindi definito il sacro un'eventualità, per custodirne il carattere di irriducibilità, e l'opera d'arte come corpo in frangere poiché si erge sempre al cospetto di quel problema del limite cui la ragione, in quanto tale, ci conduce a interrogarci. Quel limite è una frattura nel sensibile, luogo che l'opera trasmuta in spazio, uno spazio che la coscienza può e deve abitare perché alveo della verità che detta il possibile e quindi l'interrogare, il riconfigurare il mondo e dunque la storia. Nel nostro cammino abbiamo trovato in Heidegger e in particolare ne *L'origine dell'opera d'arte* quella lotta tra terra e mondo che ha chiarito il senso di quel mai totale lasciarsi afferrare proprio dell'opera d'arte. Nella terra abbiamo riconosciuto il nostro sacro, ovvero l'orizzonte dell'indicibile, e dell'inafferrabile che nel suo perenne essere evento, anche laddove appaia a riposo, accoglie fratture che generano mondi. Questi mondi sono le opere d'arte, corpi in frangere perché si stagliano su queste fratture da cui traggono l'anelito a dirne non una verità perenne e immutabile, ma *quella* verità. In questo continua riconfigurazione che conduce l'opera alla presenza e a essere dunque presenza interrogante reincontriamo quel suo farsi spazio, non essere luogo ma determinarlo. Abbiamo dunque posto le nostre premesse al cospetto degli orientamenti più attuali del cristianesimo dove molte sono le aperture al dialogo ma altrettante le chiusure, giocate sull'ambiguità di certi inviti nello spazio sacro che paiono sottendere una necessaria adeguatezza delle opere, certamente necessaria ma non nei termini di una decorazione o un pendant. La nostra ricerca si conclude con un pensiero: perché non ripensare lo spazio del culto, del tempo circolare, attraverso lo spazio della presenza dell'opera d'arte e tentare di ribaltare premesse secolari? Se nell'opera si riconosce un evento della verità di certo spazio sacro sarebbe.

APPARATO ICONOGRAFICO

Kengiro AZuma
Il sogno
La Marrana, Parco di Arte Ambientale, Montemarcello



Henri Matisse
Cappella del Rosario
Vence



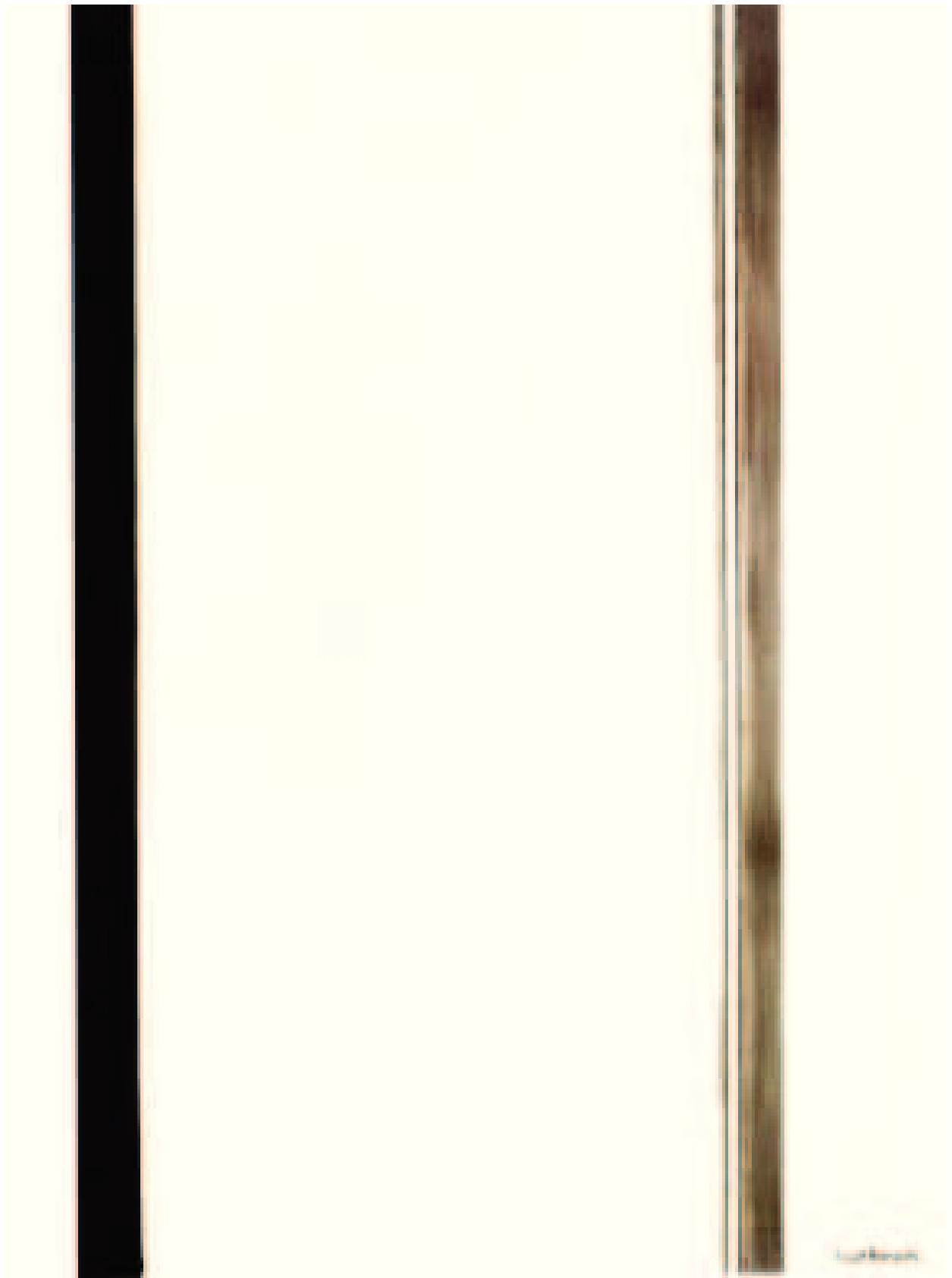
Le Corbusier
Notre-Dame du Haut
Ronchamp



Mark Rothko
Barnett Neman
Interfaith Chapel
Houston



Barnett Neman
Stations of the Cross



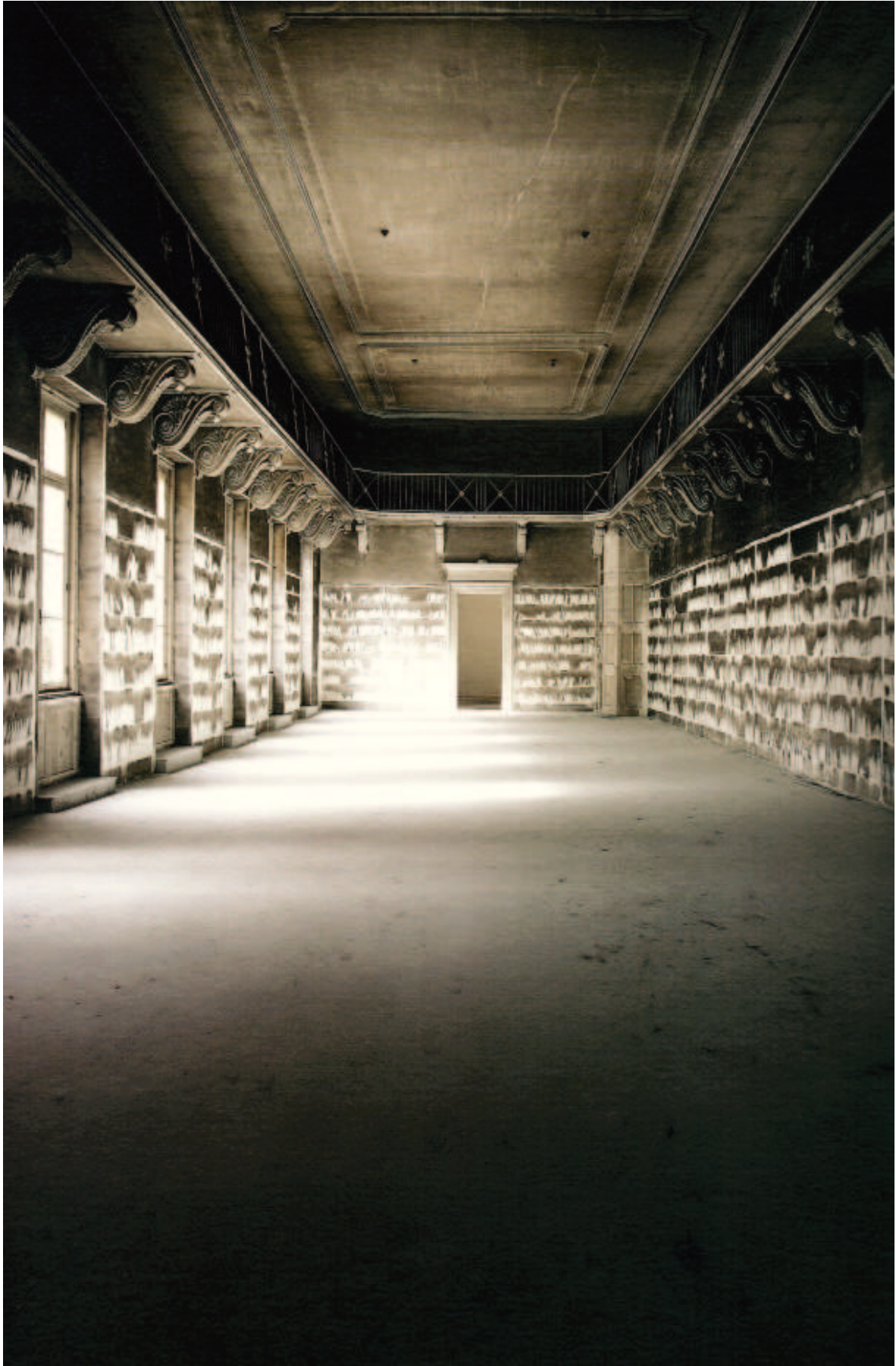
Andres Serrano
Piss Christ



Michele Zaza
Apparizione magica



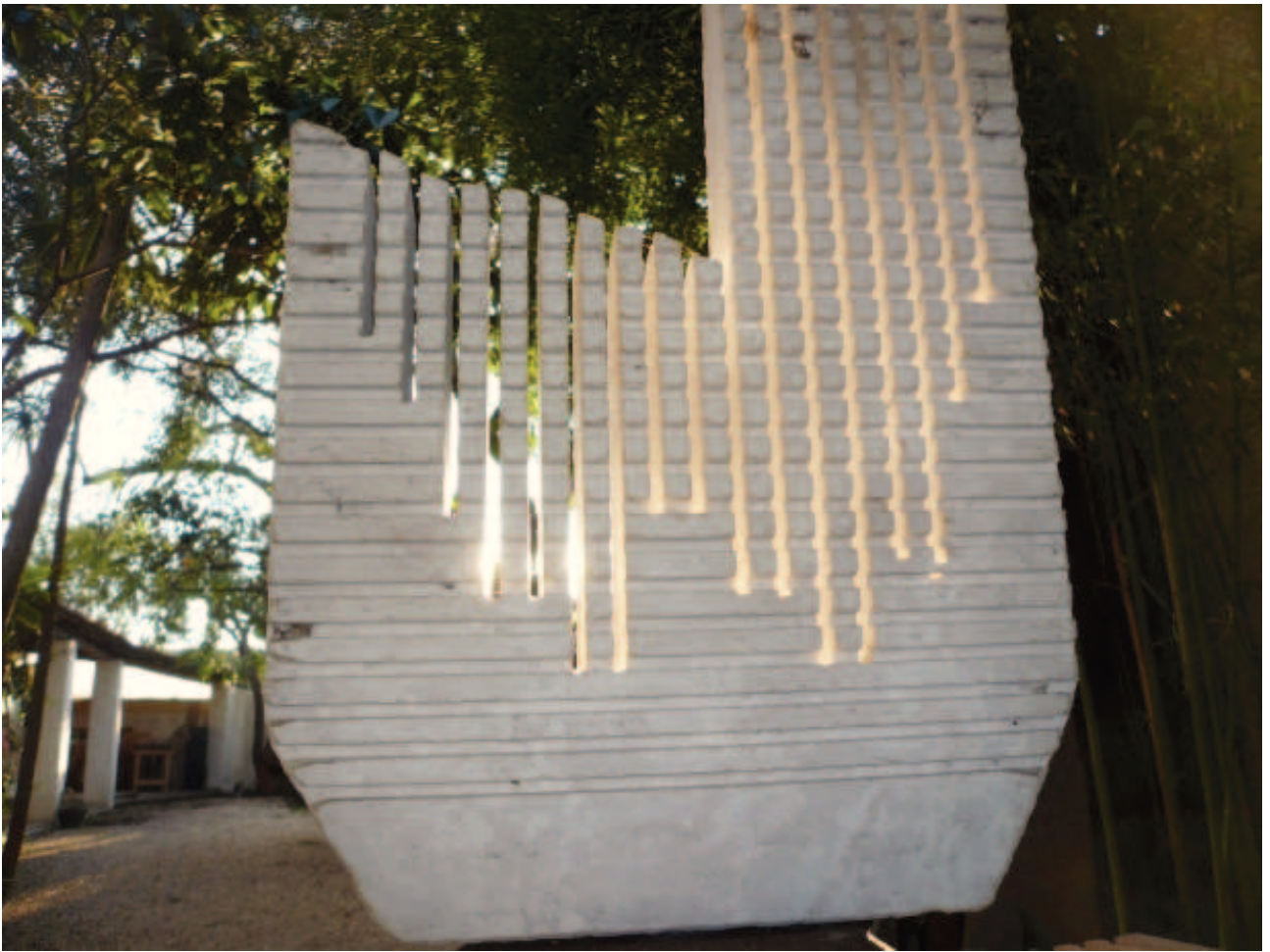
Claudio Parmiggiani
Delocalizzazione



Claudio Parmiggiani
Delocalizzazione



Pinuccio Sciola
Pietre sonore
Semi della pace



Pinuccio Sciola
Tavole



Mario Botta
Cappella di Santa Maria degli Angeli
Monte Tamaro



BIBLIOGRAFIA

Fonti

Agostino, *Opera Omnia*, Città Nuova, Roma, 1965-2005.

Aristotele, *L'anima*, a cura di G. Movia, Bompiani, Milano, 2001.

Benedetto XVI, *Discorso agli Artisti*, 21 novembre 2009.

Bernardo di Chiaravalle, *Apologia per l'abate Guglielmo*, in *Trattati*, vol. I, a cura di F. Gastaldelli, Scriptorium Claravallense, Fondazione di Studi Cistercensi, Città Nuova, Roma, 2000.

Carlo Borromeo, *Instructiones fabricae suppellectilis ecclesiasticae. Libri II*, a cura di S. della Torre e M. Marinelli, Libreria Editrice Vaticana, Roma, 2000.

Dionigi Acropagita, *Tutte le opere*, a cura di E. Bellini, Rusconi, Milano, 1997.

Giovanni Damasceno, *Difesa delle immagini sacre. Discorsi apologetici contro coloro che calunniano le sante immagini*, a cura di V. Fazzo, Città Nuova, Roma, 1997.

Giovanni Paolo II, *Lettera agli artisti*, Paoline Editoriale Libri, Milano, 1999.

I vangeli apocrifi, a cura di M. Craveri, Einaudi, Torino, 1990.

Martin Lutero, *Opere scelte*, Claudiana, Torino, 1999.

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, a cura di C. Chenis, Città del Vaticano, 2002.

Paolo VI, *Su l'arte e agli artisti. Discorsi, messaggi e scritti (1963-1978)*, Istituto Paolo VI, Brescia, 2009.

Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano, 2008.

Plotino, *Enneadi*, a cura di M. Casaglia, C. Guidelli, A. Linguiti, F. Mariani, Utet, Torino, 1997.

Studi

AA.VV., *La filosofia dell'arte sacra*, Cedam, Padova, 1957.

AA.VV., *Cristianesimo e bellezza tra Oriente e Occidente*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo, 2002.

AA.VV., *Trattato di Antropologia del sacro*, 10 vol., collana diretta da J. Ries e co-diretta da L.E. Sullivan, Jaka Book, Milano, 1989-2009; volumi *Le origini e il problema dell'homo religiosus* (1989); *L'uomo indoeuropeo e il sacro* (1991); *Metamorfosi del sacro* (2009).

Agamben G., *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata, 2005

Balzan L., *L'incanto dell'essere e il fascino del sacro*, Franco Angeli, Milano, 1988.

Bandini F., *Origini del sacro e del pensiero religioso*, Alinea, Firenze, 2008.

Barash M., *Icon. Studies in the History of an Idea*, New York University Press, New York, 1992.

Bastide R., *Il sacro selvaggio*, Jaka Book, Milano, 1979.

Bataille G., *Teoria della religione*, Se, Milano, 2008.

Bateson G., Catherine M., *Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro*, Adelphi, Milano, 1989.

Baudrillard J., *Simulacres et simulation*, Galilée, Parigi, 1981.

Belting H., *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma, 2001.

Belting H., *La vera immagine di Cristo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

Belvy A., Florensky P., *L'arte, il simbolo e dio*, Medusa, Milano, 2004.

Benazzi N., a cura di, *Arte e spiritualità: parlare allo spirito e creare arte*, EDB, Bologna, 2004.

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (1936), Einaudi, Torino, 2000.

Benveniste E., *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. II, *Potere, diritto, religione*, a cura di M. Liborio, Einaudi, Torino, 1976, p. 441.

Berdjaev N.A., *Il Senso della Creazione. Saggio per una giustificazione dell'uomo*, Jaka Book, Milano, 1995.

Berger P., *Il brusio degli angeli. Il sacro nella società contemporanea*, Edizioni di Comunità, Milano, 1973.

- Bergson H., *Le due fonti della morale e della religione*, Edizioni di Comunità, Milano, 1973.
- Besançon A., *L'immagine proibita. Una storia intellettuale dell'iconoclastia*, Marietti, Genova-Milano, 2009.
- Bettetini M., *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2006.
- Biscottini P., Ferrario G., *L'orto dei semplici. Dialogo sull'immagine e sull'arte*, Biblion, Milano, 2010.
- Boehm G., *La svolta iconica*, Meltemi, Roma, 2009.
- Boespflug F., Lossy N., *Nicée II, 787, 1987. Douze siècles d'images religieuses*, Éditions du Cerf, Parigi, 1987.
- Boespflug B. et al., a cura di, *Liturgia e Arte, la sfida della contemporaneità*, Atti dell'VIII Convegno Liturgico Internazionale, Bose, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, Magnano, 2010.
- Bolving A., Lindley P., *History and Images. Towards a New Iconology*, Brepols, Turnhout, 2003.
- Boyer P., *Et l'homme créa les dieux*, Gallimard, Parigi, 2003.
- Brezzi F., a cura di, *Le forme del sacro*, Anicia, Roma, 1992.
- Burckhardt T., *L'arte sacra in Oriente e in Occidente*, Bompiani, Milano, 2003.
- Burckhardt T., *Principi e metodi dell'arte sacra*, Arkeios, Roma, 2004.
- Burkert W., *La creazione del sacro*, Adelphi, Milano, 2003.
- Caillois R., *L'uomo e il sacro*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.
- Caputo A., *La filosofia e il sacro. Martin Heidegger lettore di Rudolf Otto*, Stilo Editrice, Bari, 2002.
- Carmagnola F., *Abbagliati e confusi. Una discussione sull'etica delle immagini*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2010.
- Cassirer E., *Il concetto di forma simbolica in Mito e concetto*, a cura di Lazzari R., La Nuova Italia Editrice, Scandicci, 1992.

- Chenis C., Leonardis F., *Arte sacra. Verso una nuova committenza*, Leonardo, Milano, 2003.
- Cimatti F., *Il possibile e il reale*, Codice Edizioni, Torino, 2009.
- Danto A.C., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari, 2008.
- De Lavergne S., *Art sacré et modernité*, Culture et Verité, Parigi, 1992.
- De Luca P., a cura di, *Intorno all'immagine*, Mimesis, Milano, 2009.
- De Martino E., *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, Argo, Lecce, 1995.
- Debord G., *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, Milano, 1997.
- Debray R., *Dio, un itinerario. Per una storia dell'Eterno in Occidente*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002.
- Debray R., *Vita e morte dell'immagine*, Il Castoro, Milano, 1999.
- Deduyt F., *Chiese, arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000*, Silvana Editoriale, Milano, 2003.
- Del Guercio A.B., a cura di, *Arte cristiana contemporanea*, Ancora, Milano, 2007.
- Del Guercio A.B., *Arte Sacra, la funzione e la riflessione*, Edizioni Raccolto, Milano, 2004.
- Desideri F., *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte*, Il Melangolo, Genova, 2002.
- Dewey J., *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo, 2007.
- Di Chiara A., *Lo spazio della trascendenza*, Il Melangolo, Genova, 2001.
- Di Giacomo G., *Icona e arte astratta*, Aesthetica Preprint, Palermo, 1999.
- Didi-Huberman G., *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Mondadori, Milano, 2008.
- Didi-Hubermann G., *Sculture d'ombra*, Electa, Milano, 2009.
- Dondero M.G., *Fotografare il sacro*, Meltemi, Roma, 2007.

- Dunand F., Spiesser J.-M. Wirth J., *L'image et la production du sacré*, atti del convegno, Strasburgo, 1988, Klincksieck, Parigi, 1991.
- Durkheim E., *Le forme elementari della vita religiosa*, Newton Compton Italiana, Roma, 1973.
- Dusi N., Marrone G., a cura di, *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma, 2008.
- Eliade M., *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984.
- Eliade M., *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- Elkins J., *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Routledge, New York, 2004.
- Evdokimov P.N., *La teologia della bellezza*, Edizioni Paoline, Roma, 2002.
- Fédier F., *L'arte, Aristotele, Cézanne, Matisse. Il pensiero in pittura*, Marinotti, Milano, 2001.
- Feuerbach L., *Essenza della religione*, Laterza, Roma-Bari, 2006.
- Florenskij P., *Le porte regali*, Adelphi, Milano, 2007.
- Focillon H., *Vita delle forme*, Einaudi, Torino, 1990.
- Franzini E., *I simboli e l'invisibile*, Il Saggiatore, Milano, 2008.
- Forte B., *La porta della Bellezza*, Morcelliana, Brescia, 1999.
- Frazer J.G., *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, Newton Compton Italiana, Roma, 2006.
- Freedberg D., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 1993.
- Gadamer H.G., *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 2001.
- Gamboni D., *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Yale University

Press, New Haven-Londra, 1997.

Genette G., *L'opera dell'arte. Immanenza e trascendenza. La relazione estetica*, Clueb, Bologna, 1998-1999.

Genre E., Redalié Y., a cura di, *Arte e teologia*, Claudiana, Torino, 1997.

Girard R., *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 1980

Gombrich, E., Hochberg, J., Black, M., *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*, Einaudi, Torino, 2002.

Grabar A., *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Jaka Book, Milano, 1999.

Guardini R., *L'opera d'arte*, in *Scritti filosofici*, I vol., Fratelli Fabbri, Milano, 1964, pp. 335-354.

Guidelli C., *Dall'ordine alla vita. Mutamenti del bello nel platonismo antico*, Clueb, Bologna, 1999.

Halbertal M., Margalit A., *Idolatry*, a cura di N. Goldblum, Harvard University Press, Harvard, (Mass.), 1992.

Hegel G.F.W., *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino, 1997.

Heidegger M., *L'origine dell'opera d'arte*, Mariotti, Milano, 2006.

Heidegger M., *L'arte e lo spazio*, (1969), Il Melangolo, Genova, 2000.

Heitz F., Johnson A., a cura di, *Les figures du Christ dans l'art, l'histoire et la littérature*, L'Harmattan, Parigi, 2001.

James J., *Le varie forme dell'esperienza religiosa*, Morcelliana, Brescia, 1998.

Kant I., *Osservazioni sul bello e sul sublime*, Bur-Rizzoli, Milano, 2002.

Kartsonis A.D., *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton University Press, Princeton, 1986.

Kerényi K., *Il rapporto col divino*, Einaudi, Torino, 1991.

Kohler C., Brandmann G., *L'arte sacra nel XIX e XX secolo*, in *Storia della Chiesa*, Jaka Book, Milano, 1975-1980, IX vol., pp. 346-376.

Lenzi M.M., *Forme dell'invisibile: esperienze del sacro*, Edizioni Clinamen, Firenze, 2004.

Lévinas E., *Alterità e trascendenza*, Il Melangolo, Genova, 2006.

Lia P., *Dire Dio con Arte. Un approccio teologico al linguaggio artistico*, Ancora, Milano, 2003.

Maldonado, L., *Liturgia, arte, bellezza*, Ediciones San Pablo, Madrid, 2002.

Mâle E., *L'art religieux à la fin du XVI, du XVII et du XVIII siècles. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Le Livre de Poche, Parigi, 1951.

Marin L., *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma, 2001.

Marion J.L., *L'idolo e la distanza*, Jaka Book, Milano, 1979.

Menzio D., *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, San Paolo Edizioni, Cinisello Balsamo, 1995.

Merleau-Ponty M., *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 2007.

Montani P., con Ardovino A., Guastini D., *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

Michalski S., *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Images Question in Western and Eastern Europe*, Routledge, Londra, 1993.

Mitchell W.J.T., *Pictorial Turn*, Due Punti Edizioni, Palermo, 2009.

Mondzain M.-J., *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, Jaka Book, Milano, 2006.

Motta M., *L'oggetto della mimesi. Arte e filosofia*, Sellerio, Palermo, 2003.

Nonvellier G., a cura di, *Estetica del sacro*, Il Poligrafo, Padova, 2008.

- Otto R., *Il sacro*, Feltrinelli, Milano, 1966.
- Panofsky E., *Idea*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.
- Panofsky E., *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Abscondita, Milano, 2007.
- Pfeiffer H., *L'immagine di Cristo nell'arte*, Città Nuova, Roma, 1986.
- Pinotti A., *Estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna, 2007
- Pinotti A., Somaini A., a cura di, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009.
- Pizzi Russo L., *Genesi dell'immagine*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Palermo, 1997.
- Plazaola J., *La Chiesa e l'arte dalle origini ai nostri giorni*, Jaca Book, Milano, 2001.
- Plazaola J., *Arte Cristiana nel tempo. Dall'antichità al Medioevo. Dal Rinascimento all'età contemporanea*, 2 vol., San Paolo Edizioni, Milano, 2002.
- Plazaola J., *Arte sacro actual*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2006.
- Raviolo J., *L'iconoclastismo calviniano alla luce della dottrina cattolica sulle sacre immagini*, Roma, 1965.
- Réau L., *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vol., Puf, Parigi, 1955-1959.
- Russo L. a cura di, *Vedere l'invisibile*, Aesthetica, Palermo, 1997.
- Schaeffer J.-M., *L'Art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVII à nos jours*, Edition Halh, Parigi, 1992.
- Schmitt J.-C., *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Gallimard, Parigi, 2002.
- Schleirmacher F., *Discorsi sulla religione*, (1799), in *Discorsi sulla religione e Monologhi*, a cura di G. Durante,

Sansoni, Firenze, 1947.

Schönborn C., *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, San Paolo Edizioni, Cinisello Balsamo 1988.

Sedlmayr, H., *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Aesthetica, Palermo, 2009.

Sendler E., *L'icona, immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*, San Paolo Edizioni, Milano, 2001.

Sequeri P., *Estetica e teologia*, Glossa Edizioni, Milano, 1993.

Stoichita V., *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano, 2004.

Troubetzkoi E., *Trois elude sur l'icône*, Y.M.C.A. Press-L'oeil, Parigi, 1986.

Valentini N., Di Ceglie R., a cura di, *Cristianesimo e bellezza: tra Oriente e Occidente*, Edizioni Paoline, Roma, 2002.

Van der Leeuw G., *Fenomenologia della religione*, Boringhieri, Torino, 1975.

Verdon T., *L'arte sacra in Italia*, Mondadori, Milano, 2001.

Verdon T., *Attraverso il velo, come leggere un'immagine sacra*, Ancora, Milano, 2007.

Vidal J., *Sacro, simboli, creatività*, Jaca Book, Milano, 1992.

Von Balthasar H.U., *Gloria. Un'estetica teologica*, voll. 1 e 3, Jaca Book, Milano, 1978.

Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, (1953), Einaudi, Torino, 1968.

Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino, 1968.

Wunenburger J.-J., *Le sacré*, Puf, Parigi, 2010.

Zordan D., *Riflessi di bellezza. Arte e religioni, estetica e teologie*, EDB, Bologna, 2007.

Saggi, cataloghi e scritti d'artista

AA.VV., *Il sacro. Studi e ricerche*, Archivio di Filosofia, Cedam, Padova, 1974.

AA.VV., *Lipton, Rothko, Smith, Tobey: 29. Biennale, Venezia 1958: Stati Uniti d'America*, catalogo mostra, The International Council at the Museum of Modern Art, New York, 1958.

AA.VV., *L'uomo di fronte all'arte. Valori estetici e valori etico religiosi*, Atti del 55° corso di aggiornamento culturale dell'Università Cattolica, La Spezia, 8-13 settembre 1985, Vita e Pensiero, Milano, 1986.

AA.VV., *Icona e iconoclastia*, "Arte Cristiana", n. 724, numero monografico, atti del convegno, 27-28 marzo 1987, Milano, 1988.

AA.VV., *Biennale di Arte Sacra*, cataloghi mostre, Fondazione Staurós, Teramo, 1992-2008.

AA.VV., *L'Arte Sacra in Italia negli ultimi cinquant'anni*, atti del convegno, Edizioni Staurós, San Gabriele, Teramo, 1995.

AA.VV., *Cattedrali d'Arte, Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, Fondazione Prada, Milano, 1998.

AA.VV., *Mark Rothko*, catalogo mostra, 25 novembre 2000-28 gennaio 2001, Fundación Joan Miró, Barcellona, 2000.

AA.VV., *Rappresentazioni del sacro nel romanticismo francese*, atti del convegno, Quaderni del Crier, Verona 2001.

AA.VV., *Ratio imaginis: esperienza teologica, esperienza artistica*, atti del convegno, 26-28 settembre 2000, Firenze, Facoltà Teologica dell'Italia Centrale, Institut Catholique de Paris, Dehoniane, Bologna, 2001.

AA.VV., *Tempo sacro e tempo profano. Visione laica e visione cristiana del tempo e della storia*, convegno internazionale, 5-7 settembre 2000, Messina, Rubbettino Editore, Catanzaro, 2002.

AA.VV., *Staurós per l'arte contemporanea*, Silvana Editoriale, Milano, 2006.

AA.VV., *L'arte e Dio. La scommessa di Carlo Cattelani*, Silvana Editoriale, Milano, 2006.

AA.VV., *Spirito, momenti del sacro nell'arte contemporanea*, "Babel - Annuario di arti visive contemporanee", Libri Scheiwiller, Milano, 2009.

Alizart M., a cura di, *Traces du sacre*, catalogo mostra, Centre Pompidou, Parigi, 2008, Haus der Kunst, Monaco, 2008/09, Edizioni Centre Pompidou, Parigi, 2008.

- Anfam D., *Mark Rothko: The Works on Canvas, A Catalogue Raisonné*, catalogo mostra, Yale University Press, New Haven-Londra, 1998.
- Ashton D., *About Rothko*, Oxford University Press, New York, 1983.
- Azari N. e Birnbacher D., *The Role of Cognition and Feeling in Religious Experience*, "Zygon", n. 39, pp. 901-917.
- Baal-Teshuva J., *Mark Rothko, 1903-1970. Il dipinto come dramma*, Taschen, Colonia, 2003.
- Babolin S., *Il Concilio Niceno II: una lezione anche per oggi*, "Rivista di Pastorale Liturgica", n. 6, 1986, pp. 5-11.
- Bacci M., *Le rôle des images dans les polémiques religieuses entre l'Église grecque et l'Église latine (XIe-XIIIe siècle)*, "Revue belge de philologie et d'histoire", LXXXI/4, 2003, pp. 95-121.
- Barbera S., Grottanelli C., Savorelli A., a cura di, *La riscoperta del sacro tra le due guerre mondiali*, atti del convegno, Biblioteca Roncioniana, Prato, 30 ottobre 2004, Quaderni del Giornale Critico di Filosofia Italiana, n.13, Le Lettere, Firenze, 2005.
- Barbero L.M., *Claudio Parmiggiani. Petrolio*, Charta, Milano, 2009.
- Barbu D., *L'image byzantine: production et usage*, "Annales. HSS", n. 51, 1996, pp. 71-92.
- Bartucci A., *Eстетica e teologia: Hans Urs von Balthasar*, Quaderni dell'Accademia Cosentina, Cosenza, 2005.
- Bernard C., a cura di, *Claudio Parmiggiani, Livre d'Heures: dessins de projets*, Mamco, Ginevra, Mazzotta, Milano, 1996.
- Blinken D.M., *Eliminating the obstacles between the painter and the observe*, Mark Rothko Foundation, New York, 1987.
- Bonami F., Cosulich Canarutto S., *God & Goods: spiritualità e confusione di massa*, catalogo mostra, Villa Manin, Passariano, 20 aprile-28 settembre 2008, Azienda Speciale Villa Manin, Passariano, 2008.
- Bonfand A., *Paul Klee, l'oeil en trop*, Éditions de la différence, Parigi, 1988.
- Breslin E.B.J., *Mark Rothko: a Biography*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra, 1993.
- Butor M., *Saggi sulla pittura: Holbein, Caravaggio, Hokusai, Picasso, Mondrian, Rothko*, Abscondita, Milano,

2001.

Cacciari M., *Il problema del sacro in Heidegger*, in *La recezione italiana di Heidegger*, a cura di M. Olivetti, Cedam, Padova, 1989.

Cappellato G., a cura di, *Mario Botta, Architetture del sacro*, catalogo mostra, Firenze, 30 aprile-30 luglio 2005, Editrice Compositori, Bologna, 2005

Carmean E.A., *Coming to Light: Avery Gottlieb Rothko-Provincetown Summers 1957-1961*, catalogo mostra, Knoedler & Company, New York, 2003.

Castelli E., a cura di, *Il sacro: studi e ricerche*, atti del convegno, Roma, 4-9 gennaio 1974, Centro Internazionale di Studi Umanistici e dall'Istituto di Studi Filosofici, Roma, 1974.

Chave A.C., *Mark Rothko: subjects in abstraction*, Yale University Press, New Haven-Londra, 1989.

Cimatti F., *La geometria del sacro. Crisi della presenza, performativo e rituale*, "Forme di vita", n. 5, 2006, pp. 31-57.

Cimatti F., *La logica dell'esperienza religiosa*, "Forme di vita", n. 2-3, 2004, pp. 230-254.

Cometti J.-P., *L'arte "post-storica" e la fine delle avanguardie*, "Rivista di estetica", n. 35, 2007, pp. 97-113.

Contessi G., *Vite al limite: Giorgio Morandi, Aldo Rossi, Mark Rothko*, Marinotti Editore, Milano, 2004.

Crespi S., *Claudio Parmigiani, Stella, sangue, spirito*, Pratiche Editrice, Parma, 1995.

Cresti C., *Le Corbusier: la Cappella di Ronchamp*, Sadea-Sansoni Editori, Firenze, 1965.

Daggett Dillenberger J., *The Religious Art of Andy Warhol*, Continuum, New York, 1998.

Delcò, A., *Sulla temporalità dell'opera d'arte*, "Iride", XVI, 2003, pp. 579-589.

Denis M., *Histoire de l'Art Religieux*, Parigi 1939.

Di Chiara A., *I fondamenti per un'estetica del sacro*, Quaderni del Museo dell'Accademia Ligustica, n. 30, Genova, 2003.

Di Genova G., a cura di, *Triennale internazionale d'arte sacra*, catalogo mostra, Castello Trecentesco, Celano (AQ), 1989.

Dupeux C., Jezler P., Wirth J., *Iconoclasm. Vie et mort de l'image médiévale*, catalogo mostra, Musée d'Histoire, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Berna, Musée de Strasbourg, Strasburgo 2001, Somogy éditions d'arte, Parigi 2001.

Eccher D., a cura di, *L'ombra della ragione. L'idea del sacro nell'identità europea nel XX secolo*, catalogo mostra, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, Edizioni Charta, Milano, 2000.

Evans C., a cura di, *Byzantium. Faith and Power 1261-1557*, catalogo mostra, The Metropolitan Museum of Art, New York, 23 marzo-4 luglio 2004, Yale University Press, New York-New Haven, 2004.

Feagin S., *La rappresentazione pittorica e la pittura come arte temporale*, "Discipline filosofiche", XV, 2005, pp. 97-110.

Ferraris M., *Mondo dell'arte e mondo delle opere*, "Rivista di estetica", XLVII, 2007.

Ferrucci S., *Mark Rothko. Il viaggio plastico*, Prospettiva Editrice, Siena, 2008.

Finaldi G., a cura di, *The Image of Christ*, catalogo mostra *Seeing Salvation*, National Gallery of Art, Londra, 20 febbraio-7 maggio 2000, National Gallery-Yale University Press, London-New Haven, 2000.

Fiz A., *La spiritualità nell'arte: da Boccioni a Serrano*, catalogo mostra, 4 giugno - 3 settembre 2000, Santuario di Oropa (Biella), Mazzotta, Milano, 2000.

Formaggio, D., *Estetica, critica d'arte, opera d'arte*, "Materiali di estetica", n. 9, Milano, 2003, pp. 161-174.

Freeman A., *Scripture and Images in the "Libri Carolini"*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Settimane di Studi del Centro Italiano di Studi dell'Alto Medioevo 41, Spoleto, 1994, pp. 163-188.

Genre E., Redalì Y., *Arte e teologia*, Claudiana, Torino, 1997, atti dell'incontro delle Facoltà di Teologia protestanti dei paesi latini, Roma, 22-26 settembre 1995.

Gentili C., *Spazio dell'arte, spazio dell'illusione: mimesi e comportamento estetico*, "Studi di estetica", III serie, XXXII, Bologna, 2004.

Guardini R., *L'immagine sacra e il Dio dell'invisibile*, "Rivista di Estetica", VI, fasc. I, 1961, pp. 5-20.

Guidieri R., *Commiato di Matisse*, Medusa, Milano, 2002.

Hahl-Koch J., *Kandinskij*, Fabbri, Milano, 1994.

Henry M., *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinskij*, Guerini, Milano, 1996.

Hourihane C., a cura di, *Image and Belief. Studies in Celebration of the 80th anniversary of the Index of Christian Art*, Princeton University Press, Princeton, 1999.

Hourihane C., a cura di, *Objects, Images and the Word. Art in the service of the Liturgy*, Princeton University Press, Princeton, 2003.

Jensen A., *Conversazioni con Rothko*, a cura di R. Venturi, Donzelli, Roma, 2008.

Jozi! M., *La Chiesa e l'arte: il dramma della fede nell'arte del XX Secolo*, atti del convegno, Zagabria, 27-29 gennaio 2004, "Bogoslovska smotra: Ephemerides theologicae Zagabienses", n. 74, Zagabria, 2004, pp. 1011-1041.

Kandinskij V., *Tutti gli scritti*, 2 vol., Feltrinelli, Milano, 1989.

Klee P., *Diari 1889-1919*, Il Saggiatore, Milano, 1995.

Klee P., *Teoria e forma della figurazione*, 2 vol., Feltrinelli, Milano, 1959.

Latour B., Weibel P, a cura di, *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, catalogo mostra, Center for Art and Media Karlsruhe, 4 maggio-1 settembre 2002, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londra, 2003.

Leanza M., a cura di, *Il Concilio Niceno II (787) e il culto delle Immagini*, convegno di studi per il XII centenario del Concilio Niceno II, Messina, 1987, Catania 1994.

Malévitch K., *Scritti*, a cura di A.B. Nakov, Feltrinelli, Milano, 1977.

Marcadé J.-C., a cura di, *Cahier Malévitch N. 1, L'Age d'Homme*, Losanna, 1983.

Marchal G.P., *Jalons pour une histoire de l'iconoclasm au Moyen Âge*, "Annales. HSS", n. 50, 1995, pp. 1135-1156.

Marras P., a cura di, *Religiosità, teologia e arte*, convegno di studio, Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna, Cagliari, 27-29 marzo 1987.

Marti Aris C., *Silenzi eloquenti: Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, a cura di S. Pierini, Marinotti

Editore, Milano, 2002.

Martin J.H., Severi C., *Arte, religione, politica*, catalogo mostra 8 luglio-18 settembre 2005 Pac, Milano, 5 Continents, Milano, 2005.

Marty M.E., *Our Religio-Secular World*, "Daedalus", n.132, 2003, pp.42 e sgg.

Mascherpa G., a cura di, *Lucio Fontana e il sacro*, catalogo mostra, Centro Culturale San Fedele, Milano, 1986, Motta, Milano, 1986.

Matisse H., *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Parigi, 1977.

Moffat L., Daly E., *Contemporary British Churches*, Art & Christianity Enquiry, Londra, 2010.

Montani P., "Differenziazione estetica" e "mondo dell'arte": per una critica di due critiche influenti, in *Dopo l'Estetica*, a cura di L. Russo, Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo, 2010.

Melchiorre, V., *Percezione della bellezza, percezione del sacro*, "Hermeneutica", Brescia, 2003, pp. 9-26.

Mennekes F., *Beuys e il suo Cristo*, "La Civiltà Cattolica", n. IV, 1991, pp. 60-66.

Mennekes F., *L'attualità della lotta iconoclasta: la 47° Biennale e "Documenta X"*, "La Civiltà Cattolica", n. IV, 1997, pp. 254-266.

Mennekes F., *La provocazione dell'immagine di Cristo*, "La Civiltà Cattolica", n. I, 1991, pp. 56-61.

Meo, O., *Arte ed estetica alla svolta del millennio*, "Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere", serie VI, vol. V, Genova, 2002-2003, pp. 229-242.

Mondrian P., *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1975.

Morello G., Wolf G., a cura di, *Il volto di Cristo*, catalogo mostra, 9 dicembre 2000-16 aprile 2001, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Electa, Milano, 2000.

Newman B., *Il sublime, adesso*, (1945- pubblicato postumo nel 1990), Abscondita, Milano, 2010

Nodelman S., *Marden, Novros, Rothko: painting in the age of actuality*, Rice University, Houston, 1978.

Nodelman S., *The Rothko Chapel paintings :origins, structure, meaning*, Menil Collection, Houston, University of Texas Press, Austin, 1997.

- Olivieri, U. M., Weinrich, H., *Arte della memoria, arte dell'oblio*, "Moderna", n. 1, III, Pisa-Roma, 2001, pp. 23-30.
- Orienti S., *Arte sacra, arte religiosa, arte*, "Quaderni Bianchi", n. 5, 1980, pp. 60-65.
- Parmiggiani C., *Il sangue del colore*, con una nota di R. Rech, Vanni Scheiwiller, Milano, 1988.
- Parmiggiani C., *Dessins*, con una nota di J. Blaine, Spectres Familiars, Marsiglia, 1995.
- Parmiggiani C., Nancy J.-L., *Coeur Ardent*, Mazzotta, Milano, 1998.
- Parmiggiani C., *Pinxit et celavit*, Gli Ori, Prato, 2005.
- Parmiggiani C., *Teatro dell'arte e della guerra*, Gli Ori, Prato, 2006.
- Parmiggiani C., Herrero A., Acosta de Arriba R., *Silencio a voz alta*, Gli Ori, Prato, 2006.
- Parmiggiani C., *Gloria di cenere*, Allemandi, Torino, 2007.
- Parmiggiani C., *Apocalypsis cum figuris*, Allemandi, Torino, 2007.
- Parmiggiani C., *Incipit*, Allemandi, Torino, 2008.
- Pouivet R., *Definire l'arte: missione impossibile?*, "Studi di estetica", 3a serie, XXI, Bologna, 2003/07, pp. 319-32.
- Ries J., *Il Sacro*, "Bollettino Stauros", XV, n. 3, giugno-settembre 1989.
- Rizzi A., a cura di, *Claudio Parmiggiani. Disegni*, catalogo mostra, Siena, Rennes, Digione, Mosca, 1995-96, Mazzotta, Milano, 1995.
- Rothko M., *Scritti sull'arte*, a cura di M. López-Remiro, ed.it. a cura di R. Venturi, Donzelli editore, Roma, 2006.
- Rothko M., *L'artista e la sua verità*, Skira, Milano, 2007.
- Sers P., *Kandinsky. Philosophie de l'abstraction: l'image métaphysique*, Skira, Ginevra, 1995.
- Sœur Jacques-Marie, *Henri Matisse, la Chapelle de Vence*, Grégoire Gardette éditions, Nizza, 1993.

Tapiés A., *Arte Y Contemplación interior*, discorso in occasione della nomina ad accademico della Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando, Madrid, 2 dicembre 1990, in Plazaola J., *Arte Cristiana nel tempo. Dal Rinascimento all'età contemporanea*, II vol., San Paolo Edizioni, Milano, 2002, p. 509.

Tedeschi F., *La scuola di New York: origini, vicende, protagonisti*, V&P Università, Milano, 2004.

Townsend C., a cura di, *L'arte di Bill Viola*, Mondadori, Milano, 2005.

Venturi R., *Mark Rothko, lo spazio e la sua disciplina*, Electa, Milano, 2007.

Verdon T., *Gesù, il volto nell'arte*, catalogo mostra, Reggia di Venaria Reale, Torino, 19 giugno-22 luglio 2010, Silvana Editoriale, Milano, 2010.

Vettese A., Fini C., *Lo spirito dell'arte. Opere contemporanee dalla collezione Carlo Cattelani*, Milano, Silvana Editoriale, 2007.

Waldman D., *Mark Rothko in New York*, Guggenheim Museum, New York, 1994.

Weiermair P., *Claudio Parmiggiani*, catalogo mostra, 22 gennaio-31 marzo 2003, Bologna, Silvana Editoriale, Milano, 2003.

Weirmer F., a cura di, *Claudio Parmiggiani*, catalogo mostra, Frankfurter Kunstverein, febbraio 1981, Centro Di, Firenze, 1981.

Wick O., a cura di, *Mark Rothko*, catalogo mostra, 5 ottobre 2007-6 gennaio 2008, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Skira, Milano, 2007.