

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE**

Ciclo 28°

Settore Concorsuale di afferenza: 10/B1

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/03

TITOLO TESI

DRAMMATURGIA DEL SACRO.

**PRIMA E DOPO IL PADIGLIONE DELLA SANTA SEDE ALLA 55^a
BIENNALE DI VENEZIA**

Presentata da: MARTA GABRIELE

Coordinatore Dottorato

PROF. GUGLIELMO PESCATORE

Relatore

PROF. STEFANO FERRARI

Esame finale anno 2016

INDICE

Introduzione

1. Il sacro e i suoi sinonimi	p.14
1.1 Tra elevazione e trasgressione	p. 23
1.2 Un'impresa missionaria moderna	p. 36
1.3 <i>L'Aeropoema di Gesù</i>	p. 47
1.4 Artisti, fedeli simulatori?	p. 53
2. Immagini sacre o lavoro secolare sul sacro?	p. 76
2.1 Immagine o prototipo	p. 83
2.2 <i>Noli me tangere</i>	p. 88
2.3 Un santino postmoderno	p. 94
2.4 La Crocifissione di una rana	p. 109
2.5 <i>La Misericordina</i>	p. 127
3. Ierofanie multimediali	p. 151
3.1 Cromoterapie <i>new age</i>	p. 159
3.2 <i>Alterpieces</i> full HD	p. 181
3.3 I nuovi abiti dell'Imperatore	p. 192
Bibliografia	p. 233

INTRODUZIONE

“L’arte sacra contemporanea? Che orrore. È sufficiente la fede per far accettare la mediocrità di tanta arte sacra contemporanea? E, d’altra parte, è possibile un’arte veramente attuale che sia anche sacra?”.¹ Così Gillo Dorfles esordisce in un articolo del 1998 – all’alba delle prime grandi “opere totali”,² le prime architetture sacre che avrebbero visto l’impegno da parte di noti artisti contemporanei nella realizzazione di “chiese-manifesto”³ in Italia – interrogandosi proprio sulla relazione tra arte contemporanea e sacro. In effetti, risulta piuttosto difficile utilizzare questi due termini accostati; l’arte e il sacro hanno perso il diritto di cittadinanza oggi, sebbene in passato questo “matrimonio” (forzato in alcuni casi) abbia dato vita a un immaginario iconografico universale, dominando l’Occidente cattolico. Questa strada, apparentemente percorsa in sordina, è uno dei fiumi carsici che attraversano tutto il Novecento, nelle sue contraddizioni e con le sue tragicità. Nella reciproca dipendenza, arte e sacro inveravano la dimensione costitutiva e originaria dell’uomo, rivelavano la condizione culturale e rituale, un manufatto artistico, un’*immagine* rivelava un grande disegno globale, un programma cerimoniale concernente l’identità religiosa e “materiale” di una cultura.

La sorpresa e l’avversione che Dorfles manifesta in questo articolo breve ma che ben sintetizza i corsi e ricorsi dell’immagine sacra contemporanea, potrebbe (e può) rispecchiare in pieno la reazione di chiunque si accosti per la prima volta a questo tema, sia costui neofita o accademico (anche se agli storici dell’arte fa storcere il naso molto più che ai rappresentanti del mondo religioso). Non a torto gli ambienti accademici, per la maggior parte dei casi, hanno ritenuto assolutamente inutile, nonché fuori luogo, intraprendere un discorso di questo tipo, e Dorfles lo chiarisce molto bene parlando di “mediocrità di tanta arte sacra contemporanea”, stabilendo un punto di cesura tra la “buona” arte sacra, quella

¹ G. Dorfles, *L’arte sacra contemporanea? Che orrore*, “Corriere della sera”, 3 aprile 1998, p. 31. (data ultima consultazione 26/03/2016)

² R. Diez, *Il sacro e l’arte contemporanea*, in G. Celant (a cura di), *Cattedrali d’arte. Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, Fondazione Prada, Milano 1998, p. 108.

³ Ivi, p.109.

pensata e progettata per un'epoca desiderosa di "riflettersi" nella tradizione, e la "cattiva" arte sacra, la "brutta copia" d'un grande passato che scivola in "indecorose figurazioni pittoriche spesso incrostate di una incresciosa atmosfera kitsch".⁴

Ma ancor prima di "arte sacra", si può parlare di sacro oggi? E, se sì, che cosa si intende per sacro?

Indubbiamente accostare arte e sacro, in un mondo secolarizzato, è molto più complesso e insidioso, rispetto alla relazione tra architettura e sacro. In questo caso parliamo di un rapporto privilegiato, avviato per necessità e mantenuto con prudenza, fin dagli albori della nostra civiltà, perché da sempre l'uomo ha stabilito un contatto con lo spazio qualitativamente e temporalmente distinto. Risulta invece più arduo definire un concetto così complesso e stratificato, come il sacro appunto, in cui elementi razionali, metafisici convivono accanto a elementi irrazionali, ineffabili e per certi versi incomprensibili riguardanti il reale vissuto religioso della coscienza individuale.

La stessa etimologia è piuttosto articolata: dal latino *sacer*, indica l'idea di separatezza, un luogo appartato, chiuso, inviolabile. Sacro è *mysterium tremendum et fascinans*, come lo definisce Rudolf Otto nel suo *Das Heilige* del 1917 (infatti può anche esistere nella sua accezione più negativa in quanto radice di termini quali *esecrare*, *sacrificio*);⁵ per definirlo con le parole di Mircea Eliade (1956) è ciò che abbiamo sottratto al continuum temporale e isolato dall'ambito della quotidianità, una forza nascosta che si manifesta attraverso *ierofanie*; sacro si definisce in opposizione a *profano*, può indicare un totalmente "altro", una forza misteriosa, terrificante e allo stesso tempo attraente, una forza non più pensabile attraverso simboli naturali o familiari. L'arte del XX secolo vedrà le due opposte ma coabitanti declinazioni di un sacro della *trasgressione* e dell'*elevazione*,⁶ e trarrà vantaggio proprio da questa sua natura dicotomica.

⁴ Dorfles, *L'arte sacra contemporanea?* cit.

⁵ "Il principio del sacrificio è la *distruzione*, ma ciò che il sacrificio distrugge non sono tanto le primizie del raccolto o i capi del bestiame, quanto la *relazione* che abitualmente l'agricoltore ha con il suo raccolto e l'allevatore con il suo bestiame. Distruggendo la relazione, il sacrificio sconvolge un ordine [...] per creare quel *vuoto* che le ceneri del sacrificio ben rappresentano come distanza che ci separa dai rapporti apparentemente ineluttabili che abbiamo con la realtà". U. Galimberti, *Orme del sacro*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 21.

⁶ C. Buci-Glucksmann, *Potenza del luogo: un sublime minimale?*, in *Cattedrali d'arte...cit.*, p. 61.

“Questo rapporto ambivalente è l’essenza di ogni religione che, come vuole la parola, recinge, tenendola in sé raccolta (*re-legere*) l’area del sacro, in modo da garantirne ad un tempo la *separazione* e il *contatto* [...]”.⁷ È opinione condivisa, secondo una prospettiva antropologica, che l’ambito sacro non corrisponde alla dimensione religiosa in senso stretto (o nel senso che noi occidentali abbiamo dato al termine). Come sostiene Eliade, ad esempio, esso si pone come fondamento ontologico della realtà, connette l’ambiente e l’uomo con la natura e le sue manifestazioni vitali o letali. Il sacro riguarda la divinità e i suoi misteri, ma riguarda principalmente i luoghi, consacrati appunto, i luoghi di culto. Cosa caratterizza un luogo sacro, dunque, considerando la dilatazione filologica e l’aporia semantica attuale di questo termine?

Ritorniamo a Dorfles: “A questo punto, uno degli argomenti che mi sembra più decisivo per un’eventuale ‘resurrezione’ di un’arte religiosa è il recupero dell’elemento simbolico, un tempo alla base non solo di molte figurazioni religiose, ma anche di quasi tutti gli esempi di un’architettura sacra. [...] Questo materiale simbolico è tuttora disponibile ed è oltretutto facilmente adattabile alle esigenze stilistiche dei nostri giorni. Abbiamo potuto constatarlo nell’impiego di alcune di queste valenze rituali nella Chiesa del 2000 di Richard Meier [...]”.⁸

Il “materiale simbolico” cui l’autore si riferisce comprende quegli elementi metaforici e astratti tipici delle architetture sacre contemporanee, a riprova che l’apertura verso una dimensione dell’esperienza religiosa si possa attestare solo mediante la perdita della rappresentabilità. Molta arte contemporanea ha cavalcato l’onda della non-figuratività come ponte tra la riflessione analitica e la spiritualità, senza perdere l’uso dei termini cari alla critica d’arte quali “superficie pittorica” o “campo cromatico” (si pensi ad alcuni rappresentanti del movimento pittorico *Color Field Painting*, Mark Rothko, Barnett Newman, Clifford Still), antepoendo a questi *tragedia, mito, estasi, coscienza*; altri si sono serviti dei vari versanti dell’astrattismo per esprimere le proprie teosofie e spiritualismi di primo Novecento (Kandinsky, Mondrian, Malevič), altri ancora, per tornare molto più indietro nella storia, tra Romanticismo e Simbolismo, hanno mostrato come il

⁷ Galimberti, *Orme del sacro...* cit., p. 13.

⁸ *Ibidem*

sacro, mai del tutto cancellato (contrariamente a quanto si è portati a pensare), in apparente contrasto con il dominio filosofico del Positivismo, si annida al di là delle sembianze naturali e non sia più rappresentato nelle forme di una iconografia tradizionale. Eppure quella stessa iconografia classica (se si sceglie di non abbandonare la concezione storicista e formalista del modernismo), appartenente all'arte medievale e moderna, chiara, fenomenica, riconoscibile nella sua epicità sarà oggetto di opere dei più noti artisti contemporanei che, contro ogni progressiva laicizzazione dell'arte, affronteranno, ad esempio, il tema della crocifissione con approcci sempre più diversificati a seconda dei casi, trasladando i simboli della tradizione cristiana (in relazione all'Occidente e limitato alla prospettiva cattolica) dal figurativo al a-figurativo, sino agli esempi più trasgressivi, ironici e dissacratori, al limite della blasfemia.⁹ Questi casi ben si sposano con la cultura del disincanto (per come la intese Max Weber) nel momento in cui questa si scagliò contro i limiti di una concezione mimetica e ontologica dell'arte, promuovendo un sovvertimento prevedibile del concetto di estetica, un *Iconoclash*,¹⁰ un distacco indifferente che ben rispecchiava l'atteggiamento critico, cinico e compiaciuto di ciò di buona parte del mondo dell'arte contemporanea.

L'architettura, invece, vedrà, anche nei secoli più "bui", grazie alla predisposizione del sacro a "fare spazio", a "dare luogo al luogo" e a generare una sorta di *topologia del sacro*, un costante investimento in Italia e in Francia in particolare, richiamando l'attenzione della Chiesa pronta ormai ad abbandonare la severa e limitante riprovazione verso gli incontrollabili cambiamenti del costume e della morale della società in cui interviene e incline a riallacciare un rapporto con l'artista che, in quanto creatore, è chiamato a "rendere visibile ciò che è trascendente, ineffabile". Così Papa Paolo VI appellò gli artisti durante il suo discorso nella Cappella Sistina il 7 maggio 1964, segnando un cambiamento e

⁹ L'iconografia della Crocifissione verrà ripresa da numerosi artisti del secolo appena trascorso: P. Gauguin, *Cristo giallo* (1889), G. Rouault, *Christ en Croix* (1936), M. Chagall, *Crocifissione bianca* (1938), R. Guttuso, *Crocifissione* (1941), F. Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944), G. Sutherland, *Crucifixion* (1946), L. Ferrari, *La Civilizaciòn Occidental y Cristiana* (1965), A. Serrano, *Piss Christ* (1987).

¹⁰ B. Latour, P. Weibel (a cura di), *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, catalogo della mostra tenuta presso lo ZKM Center for Art and Media di Karlsruhe, Mit Press, Cambridge, 2002.

un'apertura (sempre attentamente misurata e controllata) della Chiesa postconciliare. Ecco che l'esempio citato da Dorfler, la chiesa del 2000 di Meier, meglio nota come la chiesa del Giubileo,¹¹ completata nel 2003, rientra nel programma di riapertura al dialogo con l'arte e, in questo caso, con le grandi *archistars* del mondo contemporaneo.¹²

Ad un'analisi più attenta, la storia dell'incontro fra Arte e Chiesa nel XX secolo è piuttosto complicata, ricca di fraintendimenti e forzature. “La Chiesa aveva sempre considerato l'arte posta al suo servizio, figlia fra le più amate, con una vocazione propria alla bellezza, i cui frutti avrebbero contribuito quindi all'edificazione, all'istruzione e alla gloria di Dio”.¹³ Poiché da sempre gli artisti avevano contribuito a rendere sempre più magnifica e credibile la sua veste, la Chiesa ugualmente coltivava la speranza che ciò che era stato bello, buono e sacro si potesse riattualizzare, mantenendo le forme artistiche canonizzate dal Codice di diritto canonico del 1917 praticamente inalterate, insistendo ciecamente sul ruolo di evangelizzazione attraverso una forma architettonica ormai sbiadita.¹⁴ Questo avrebbe portato alla realizzazione di un decoro liturgico scadente, sovraccaricato, fortemente influenzato dall'accademismo e dal romanticismo, una sorta di “kitsch religioso” che ben conosciamo e che caratterizzerà buona parte dell'arte sacra del primo dopoguerra. Per la prima volta nella storia la Chiesa si mostrava al mondo nella sua nudità, privata della tiara di un passato glorioso favorito dagli artisti, privata dell'arte. “Per chi osa guardarle” – scriveva Paul Claudel ad Alexandre Cingria nel 1919 – “le chiese moderne hanno l'interesse e il patetismo di una confessione appesantita: la loro bruttezza è il comparire all'esterno di tutti i nostri difetti: debolezza, indigenza, timidezza della fede e del sentimento, aridità di

¹¹ A tal proposito mi permetto di rimandare a un mio contributo, *Mimmo Paladino: every realization in imperfection*, “Intrecci d'arte”, 2015, 4, pp. 106-115.

¹² Si veda, tra i tanti, il progetto di Renzo Piano per la chiesa di Padre Pio a San Giovanni Rotondo con l'intervento decorativo di Robert Rauschenberg, Arnaldo Pomodoro, Floriano Bodini e Mimmo Paladino, che ritroviamo con una serie di *Via Crucis* in terracotta e ferro per la chiesa di San Giacomo Apostolo a Foligno progettata da Massimiliano Fuksas.

¹³ C. De Carli (a cura di), *Gli artisti e la chiesa della contemporaneità*, cat. mostra Brescia, Mazzotta, Milano 2000, pp. 18,19.

¹⁴ Riguardo il Codice di diritto canonico e le predisposizioni ecclesiali in ambito architettonico si vedano, tra i tanti, U. Rapp, *Le arti figurative e la Chiesa*, pp. 79-102, in R. Vander Gucht, H. Vorgrimler (a cura di), *Bilancio della teologia nel XX secolo*, vol. II, Città Nuova, Roma 1972; M. Docci, M. G. Turco (a cura di), *L'architettura dell'“altra” modernità*, atti del 26. Congresso di storia dell'architettura: Roma 2007, Gangemi, Roma 2010, p. 83.

cuore, disgusto del soprannaturale, dominio delle convenzioni e delle formule, eccesso delle pratiche individuali insieme a disordini, lusso mondano, avarizia, millanteria, pessimismo, fariseismo, ampollosità”.¹⁵ Indubbiamente in questa confessione quasi di auto-colpevolezza, alquanto retorica, si risente dei limiti e delle distorsioni verso l’interpretazione di una realtà, secolarizzata ormai da tempo (dal Rinascimento in avanti), che raffigurava quel famoso “divorzio non consensuale” fra le proposizioni della fede e l’immaginazione e la sensibilità degli artisti. Le cause di questo divorzio? L’infermità spirituale degli artisti ovviamente! Quanto di un pubblico ormai scristianizzato.

Sebbene si cercherà di spiegare la relazione tra arte e sacro, senza alcuna pretesa di esaustività, evidenziando i nodi critici e teorici fondamentali e i contributi artistici più significativi, la questione della secolarizzazione farà inevitabilmente da sottofondo, da supporto quanto più flessibile e aperto per focalizzare le prospettive storiche, filosofiche, antropologiche e psicologiche.

Durante gli anni di ricerca, sono stati tanti e diversificati gli incontri con le personalità del settore, dai curatori delle collezioni dei Musei Vaticani¹⁶ ai docenti, italiani¹⁷ e stranieri,¹⁸ appartenenti al settore delle arti visive, che per

¹⁵ P. Claudel, *Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la decodence de l’art sacré*, in *Positions et propositions*, vol. II, Gallimard, Parigi 1934, ripubblicata in “L’Art Sacré”, marzo-aprile, 1952, p. 7.

¹⁶ Con riferimento particolare a Micol Forti curatrice del Padiglione della Santa Sede alla Biennale d’Arte di Venezia per la 55^a e 56^a edizione, rispettivamente nel 2013 e 2015, nonché direttrice dal 2000 della Collezione d’Arte Contemporanea (prima denominata Collezione d’Arte Religiosa Moderna) dei Musei Vaticani.

¹⁷ Cecilia De Carli, docente di Storia dell’arte contemporanea all’Università Cattolica di Milano, dal 1989 al 2003 ha diretto la Collezione di arte contemporanea “Arte e Spiritualità”, che costituisce una parte della Collezione Vaticana di Paolo VI donata alla città di Brescia, per la quale ha curato importanti mostre e il Catalogo generale della scultura (1995) e della pittura (2006). Tra le pubblicazioni realizzate quelle di specifico interesse sono: *Gli artisti e la chiesa della contemporaneità...cit*; *Paolo VI e l’arte: il coraggio della contemporaneità*, catalogo della mostra tenuta a Brescia nel 1997-98, Skira, Milano 1997; *Processo all’arte. Stanislas Fumet*, trad. it. Jaca Book, Milano 2003.

¹⁸ Con riferimento a James Elkins professore di teoria e critica d’arte presso la School of the Art Institute di Chicago e direttore del dipartimento di Storia dell’Arte dell’Università di Cork. Tra le pubblicazioni realizzate quelle di specifico interesse sono: *On the strange place of religion in contemporary art*, Routledge, London-New York 2004; *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha pianto davanti ad un quadro*, Bruno Mondadori, Milano 2009; *Re-Enchantment*, Routledge, London-New York 2009. Aaron Rosen è ricercatore in Sacred Traditions and Arts presso il Dipartimento di Teologia e Studi Religiosi del King’s College di Londra, nonché curatore presso il Jewish Museum di Londra. Tra le pubblicazioni realizzate quelle di specifico interesse sono: *Art and Religion in the 21st Century*, Thames and Hudson, London 2015; *Religion and Art in the Heart of Modern Manhattan: St. Peter’s Church and the Louise Nevelson Chapel*, Ashgate, Farnham 2015.

svariate ragioni hanno riflettuto e trattato le continue “negoiazioni” tra arte e sacro (prendendo in esame la relazione architettura-sacro o in altri casi immagine-sacro), e non in ultimo gli artisti.¹⁹ Da questi incontri l’approccio interdisciplinare per la trattazione di un tema così insidioso è risultato l’unico praticabile, sia per la stratificazione ermeneutica dei termini sacro e religioso, sui quali, oltre agli autori già citati, si sono soffermati anche note personalità come Georges Bataille²⁰ e Roger Caillois,²¹ sia per la natura propria della ricerca che prende in esame due macrosfere tra le più antiche della storia, se non le più antiche, le più originarie, inscritte nel corpo e nell’immaginario collettivo. Il sacro “come vissuto della coscienza”, scriveva Durkheim,²² e l’arte che, come parte integrante del tessuto di una cultura, in quanto oggetto, atto culturale e sociale storicamente determinato, si iscrive naturalmente in questa trama di *inter* e di *multi* disciplinari *età*, senza per questo perdere le sue peculiarità. I detrattori della materia in esame potrebbero accusare di superficialità tale metodo, definendolo approssimativo e inadeguato per un tema ormai demodé, e in effetti l’aiuto di altre branche del sapere sopperisce inevitabilmente ai vuoti che un discorso, interno all’arte stessa, si ritroverebbe ad avere nella sua relazione con una categoria, il sacro appunto, definibile ormai anacronistica. Ma ciò accadrebbe per qualsiasi altro sconfinamento su vari territori. Sappiamo che l’arte da sempre ha tentato di sganciarsi da un’appartenenza prettamente storico-artistica per lanciarsi nel mondo scientifico, psicologico, tecnologico, attraverso quelli che erano e che oggi sono i nuovi media, rilanciando continuamente le proprie immagini per impadronirsene di nuove e sempre più improbabili. L’arte è figlia dell’interdisciplinarietà. E la religione richiede, interroga l’immagine, con

¹⁹ Di grande importanza è stato l’incontro con l’artista australiano Lawrence Carroll in occasione della sua prima personale in Italia, realizzata al Mambo, Museo d’arte Moderna di Bologna, nel 2014 e intitolata *Ghost House*. Carroll ha partecipato anche alla prima edizione del Padiglione della Santa Sede per la 55^a Biennale d’Arte di Venezia nel 2013 per la terza sezione *Ri-Creazione*.

²⁰ “Il sacro è l’agitazione prodiga della vita che, per durare, l’ordine delle cose incatena, e che l’incatenamento tramuta in scatenamento, in altri termini in violenza”, G. Bataille, *Teoria della religione*, trad. it. Cappelli Editore, Bologna 1978, p. 74.

²¹ L’autore concorda con la definizione della religione come amministrazione del sacro e spiega: “non si potrebbe rilevare con più forza fino a che punto l’esperienza del sacro vivifichi l’insieme delle varie manifestazioni della vita religiosa. Quest’ultima si presenta come l’insieme dei rapporti tra l’uomo e il sacro. Le credenze li espongono e li garantiscono. I riti sono i mezzi che li confermano sul piano pratico”. R. Caillois, *L’uomo e il sacro*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 14.

²² Cfr. E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, Edizioni di Comunità, Milano 1963.

riferimento particolare alla tradizione cristiano-cattolica, quella che per via dell'Incarnazione ha sempre avuto bisogno delle immagini. Quelle stesse immagini sono state in passato regolamentate, diffuse e controllate dal Concilio di Nicea prima, per sedare le guerre intestine fra iconoclasti e iconolatri, dal Concilio di Trento successivamente, quando furono fissate le direttive cui una corretta iconografia avrebbe dovuto necessariamente attenersi, dando vita a una sorta di tacito accordo fra gli artisti e la Chiesa. “La religione cattolica è invincibilmente una religione del visibile” – dirà Jean Clair – “della carne e del corpo, ed è necessariamente una religione della bellezza del visibile. Essa richiede l'immagine, al contrario di altre fedi che rifiutano l'immagine, o piuttosto che l'accettano solo in forme mostruose.”²³ Il sacro, dunque, come direbbe Eliade, di per sé nascosto, per divenire realtà, ha bisogno di *rivelarsi*. Il suo dominio elettivo è quello visivo e i suoi strumenti fondamentali sono le immagini. Esso si manifesta come luogo di tensione, come elemento concreto e materiale attraverso l'immagine: “senza questa immaginazione simbolica, che consente di accostare ciò che è di questo mondo con l'epifania di un altro mondo, nessun credo o pratica religiosa potrebbero prendere corpo”.²⁴

Appare ancora più appropriato, ai fini della trattazione, costruire un discorso sull'*immagine*,²⁵ piuttosto che sull'opera d'arte, e su quanto la Chiesa abbia avuto bisogno di essa per auto celebrarsi, per compiere quel processo educativo e

²³ L'intervento di Jean Clair, *Culto dell'Avanguardia e Cultura di morte*, tenuto a Parigi il 25 marzo 2011 presso l'Institut de France, rientra nell'ambito del “Cortile dei Gentili”. La conversazione è stata tradotta dal Centro Culturale di Milano. www.cmc.milano.it.

²⁴ J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi 1999, pp. 390-391.

²⁵ Con riferimento agli studi di H. Belting rivolti alla *Bildwissenschaft*, concretizzati nell'opera *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* del 1990 (trad. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma 2001) che sottolinea il bisogno di una riorganizzazione dei metodi tradizionali interni alla storia dell'arte in ambito medievistico. Altre opere dello stesso autore, *Das Ende der Kunstgeschichte? (La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte)*, Einaudi, Torino 1990), *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft (Antropologia delle immagini)*, Carocci Editore, Roma 2011), *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen (La vera immagine di Cristo)*, Bollati Boringhieri, Torino 2007), introducono a uno studio sulla storia dell'immagine come prodotto antropologico, che può vivere in un'opera d'arte ma non coincidere necessariamente con essa. Maggiori contributi nell'ambito della scienza delle immagini arrivano principalmente dalle opere di W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1966); R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Uno sguardo in Occidente* (1992); D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1993); G. Debord, *La civiltà dello spettacolo* (1997); G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive* (2008); H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano* (2015).

persuasivo che solo attraverso l'immagine come *media* poteva compiere.²⁶ Ma tutto questo ormai è storia, che ben conosciamo e che non ci appartiene più. La storia dell'arte è piena di immagini sacre, i manuali sono colmi di pale d'altare e quadri raffiguranti pietà, resurrezioni, deposizioni dalla croce, adorazioni, tutte immagini che dovrebbero colpirci a fondo: non solo scatenare la nostra curiosità di *connoisseurs* o di critici militanti alla ricerca dell'originale (per gli addetti ai lavori), ma sollecitare negli spettatori quell'"atto di fede" che l'immagine necessariamente richiede, in quanto prova di ciò che vorremmo vedere con i nostri occhi. Riconosciamo, nel migliore dei casi, il loro valore, ma non crediamo più ai loro miti, nonostante questi abbiano rappresentato le nostre origini, le nostre tradizioni, i loro "drammi religiosi" non ci riguardano più e per questo motivo non ci sentiamo coinvolti dalle loro convenzioni, se non quelle prettamente estetiche, stilistiche. Eppure "nelle immagini sopravvivono le nozioni della fede. Le pratiche figurative ebbero inizio come pratiche di fede".²⁷ Oltre all'"immagine vera", la Chiesa ha sempre fatto un grande uso dei media a sua disposizione, dalla Bibbia sino al cinema, attuando una vera e propria impresa missionaria moderna. Hans Belting nella sua introduzione al libro *La vera immagine di Cristo* fa riferimento ad un celebre film americano del 1979 *Jesus*, finanziato dal Campus Crusade for Christ per 6 milioni di dollari, basato sul Vangelo di Luca e diffuso in ogni paese del mondo in centinaia di lingue. Nel descrivere un'immagine, contenente la proiezione del film in una sala gremita di spettatori, trovata sulla home-page del sito del Center for Religion and Media, commenta: "Gesù appare a mezzo busto, secondo il modello delle pale d'altare. In questa sala non viene officiato un servizio divino, ma l'immagine filmica viene commutata da medium di intrattenimento a medium di annunciazione [...]".²⁸

I temi della religione sono diventati materia di film,²⁹ così come di dipinti, di installazioni video, immagini contemporanee insomma, affermando una continua

²⁶ Basti pensare al sentimento di *pietas* suscitato dalle immagini devozionali del XIII secolo, di piccolo e di grande formato, contenenti raffigurazioni del *Christus triumphans* o *patiens*. Si veda a questo proposito H. Belting, *Funzioni delle immagini medievali*, in Id., *L'arte e il suo pubblico*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986.

²⁷ H. Belting, *La vera immagine di Cristo*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 9.

²⁸ Ivi pp. 36-37.

²⁹ Si pensi, tra i tanti, a Pier Paolo Pasolini ne *La ricotta* (1963), *Il vangelo secondo Matteo* (1964), o il cruento *The Passion of the Christ* (2003) di Mel Gibson.

negoziante di veti e licenze, evidenziando una sorta di persistenza del sacro nell'arte a discapito dei tabù, forse proprio per la sua natura ormai secolarizzata, alleggerita e non più vincolante. Che si stia assistendo a un revival del sacro, del religioso in abiti dimessi? Forse revival non è il termine esatto, sarebbe più corretto parlare di *retorica della citazione del sacro*, che non ha mai smesso di essere presente nella società e nel panorama artistico (come vedremo), sia sotto forma di opera d'arte (termine indicato in questo caso), sia nella sue sembianze più popolari, di immagine devozionale, di santino postmoderno, di locandina pubblicitaria. Le immagini religiose oggi non le incontriamo solo nei musei dove, pur perdendo il proprio luogo d'origine caratterizzante, divengono pezzi da collezione, storicamente connotate. I musei espongono arte, non religione. E la religione rappresenta ancora un tema dell'arte occidentale contemporanea, solo non più con i toni della tradizione. Ma, poiché la classificazione "immagine sacra", "arte sacra" è una definizione usata nella Costituzione sulla sacra liturgia *Sacrosantum Concilium* risalente al 1963, in un contesto quindi in cui l'apporto dell'arte era finalizzato ad uno scopo ben preciso, è corretto utilizzare tale espressione anche per le esternazioni più individuali o laicamente aperte al sociale da parte di artisti dichiaratamente estranei a qualsiasi realtà soprannaturale, solo perché "accidentalmente" inclusi dentro l'etichetta, svuotata di senso reale, arte sacra? È corretto, ancora oggi, usare la definizione "arte sacra"? O sarebbe meglio parlare di arte *del sacro*?

A tal proposito è utile riportare il parere di Umberto Eco espresso nel catalogo della mostra di alcuni anni fa *L'ombra della ragione* presso la GAM di Bologna:

...dire, come alcuni fanno, che l'arte si pone in diretto contatto con l'Essere, sempre e comunque, giustificherebbe di porre sotto l'insegna del sacro qualsiasi manifestazione artistica, anche una gioiosa rappresentazione bruegheliana di contadini satolli che dormono sotto gli alberi, perché nella misura in cui realizza una qualche forma di bellezza l'artista, unico pontefice infallibile in un universo di mentitori, afferma insieme (testé Keats), con la Bellezza, la Verità. Ma se così stanno le cose, anche l'*Olympia* di Manet è

una manifestazione del Sacro, e il Sacro può trasparire più in una merenda sull'erba che in una crocifissione.³⁰

Indubbiamente le considerazioni, anche piuttosto estreme, di un autore certo non di parte, evidenziano tutte le sfaccettature, le aporie, le problematicità dell'argomento. Non che prima non fossero evidenti, ma riportare la questione anche solo sul piano terminologico risulta di grande aiuto per muovere i primi passi in questo antro alquanto ineffabile, cominciando dai primi del Novecento e focalizzando la situazione principalmente in Italia, per arrivare ai giorni nostri.

Per l'architettura sacra contemporanea, anche se ancora non esiste una ricognizione dettagliata della situazione (almeno per l'area europea), né una bibliografia ragionata delle fonti, dei casi esemplari e delle metodologie di riferimento sono disponibili, tanto da poter iniziare ad orientarsi all'interno di una branca che, per sua costituzione, risulta più accessibile e teorizzabile. Le opere d'arte visiva, invece, presentano un itinerario ancora assai accidentato e occorre compiere un'opera di paziente lavoro per identificare almeno i punti cardinali dai quali partire per rintracciare alcuni percorsi importanti per l'arte contemporanea.

Scopo di questa trattazione non sarà quello di fornire delle categorie assolute, onnicomprensive sulla relazione arte-sacro, né si potrà fornire una panoramica, anche solo parziale, su una coppia tematica così ampia e complessa. Si cercherà quindi di sdoganare un tabù in primis, partendo dal presupposto che, se l'arte deve essere libera, escludere a priori il sacro dall'arte rischierebbe di diventare dogmatico tanto quanto includerlo; in seconda battuta si tenterà di riflettere sulla funzione dell'arte come un sistema aperto che risponde e interagisce con l'ambiente e in cui il tema del sacro non debba essere solo un criterio da includere o escludere, ma da comprendere nei suoi significati manifesti o impliciti, lasciando aperta la questione a dubbi e criticità essenziali per legittimarne la ricerca storico artistica.

³⁰ U. Eco, *Per L'ombra della ragione*, in D. Eccher (a cura di), *L'ombra della ragione. L'idea del Sacro nell'identità europea nel XX secolo*, cat. mostra Bologna, Charta, Milano 2000, p.23.

I CAPITOLO

Voglio dire che l'unica cosa che cambia nell'arte rispetto al passato è che adesso la sacralità si produce nel senso della discendenza anziché dell'ascendenza.

(M. Pistoletto, *Un artista in meno*, Hopeful Monster, Firenze 1989, p. 254)

Il sacro e i suoi sinonimi

Febbraio 1963

Caro Caruso,

vorrei spiegarle meglio per iscritto, quello che le ho confusamente confidato a voce.

La prima volta che sono venuto da voi ad Assisi, mi sono trovato accanto al capezzale il *Vangelo*: vostro delizioso-diabolico calcolo!

[...] Da voi, quel giorno, l'ho letto tutto di seguito, come un romanzo. E, nell'esaltazione della lettura – lei lo sa, è la più esaltante che si possa fare! – mi è venuta, tra l'altro, l'idea di farne un film.

[...] La mia idea è questa: seguire punto per punto il *Vangelo secondo San Matteo*, senza farne una sceneggiatura o una riduzione. Tradurlo fedelmente in immagini, seguendone senza un'omissione o un'aggiunta il racconto. [...] è un'opera di poesia che io voglio fare. Non un'opera religiosa nel senso corrente del termine, né un'opera in qualche modo ideologica.³¹

Nel 1963 Pier Paolo Pasolini muoveva i primi passi per la realizzazione di un film tra i più controversi della sua produzione, non solo per il contenuto,

³¹ P. P. Pasolini, Lettera a Lucio S. Caruso (febbraio 1963), in *Il Vangelo secondo Matteo. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Garzanti, Milano 1964, p.16.

evidentemente di parte, ma soprattutto per la forma, per lo stile che la regia avrebbe dovuto avere nel trattare un'opera cinematografica di carattere "sacro". *Il Vangelo secondo Matteo* rappresenterà un nodo importante tanto nella vita di Pasolini, quanto per l'impatto che avrà sul pubblico. In questa lettera, indirizzata a Lucio Settimio Caruso, volontario laico della Pro Civitate Christiana,³² vengono esplicitati sia gli obiettivi per procedere tecnicamente alla realizzazione del film (senza la mediazione della sceneggiatura, ma lasciando il testo del Vangelo inalterato letteralmente), sia l'inclinazione dell'autore nel trattare la ricostruzione cinematografica della vita di Cristo in chiave poetica, mitica, "per analogie".³³ Si trattava indubbiamente di un film storico per la fonte da cui era tratto, ma l'intenzione non voleva essere quella della sola narrazione storica, lo scopo era aggiungere al racconto biografico anche quello mitico: "Il mio film è la vita di Cristo più duemila anni di storie narrate sulla vita di Cristo".³⁴ La fedeltà alla disamina storica non vi era proprio perché la storia era tutta mitizzata, tutto era stato sostituito con qualcosa di analogo: paesaggio analogo, volti del tempo con volti analoghi, il potere del tempo con un potere analogo, mantenendo quell'ancoraggio all'epicità narrativa che proprio il Vangelo di Matteo suggeriva, poiché era il più arcaico, il più vicino alla mentalità del popolo ebraico. Molti critici, giornalisti e colleghi si meravigliarono che uno scrittore marxista come lui avesse scelto di tradurre un racconto cristologico mantenendo fede al

³² La Pro Civitate Christiana, associazione di volontari cattolici fondata da Giovanni Rossi nel 1939 ad Assisi, collaborò con la realizzazione del film *Il Vangelo secondo Matteo*, dopo un periodo di permanenza di Pasolini nella cittadella in occasione dell'annuale convegno dei cineasti per la cerimonia di assegnazione del Gran Premio "Office Catholique International du Cinéma". Su invito di don Giovanni Rossi fu proprio Lucio Settimio Caruso a farsi avanti nel febbraio 1962 per prendere i primi contatti con lo scrittore. Per maggiori approfondimenti si vedano, tra i tanti, l'Archivio Pasolini, conservato presso L'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze (www.vieusseux.it); T. Subini (a cura di), *Pasolini e la Pro Civitate Christiana. Un carteggio inedito*, "Bianco & Nero", nn. 1-3, 2003, pp. 253-292; R. Eugeni e D. E. Viganò (a cura di), *Il dialogo tra Pier Paolo Pasolini e la Pro Civitate Christiana sulla sceneggiatura de "Il Vangelo secondo Matteo"*, in *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, EdS, Roma 2006, pp. 223-237; L. S. Caruso, *Il Cristo severo di Pasolini*, "Avvenire", 2 settembre 1988, p. 22.

³³ Così Pasolini si esprimerà riguardo il tema dell'analogia che sostituisce la ricostruzione storica, nell'intervista a cura di L. Faccini e M. Ponzi, *Intervista con Pier Paolo Pasolini*, "Filmcritica", n. 156-157, aprile-maggio 1965, pp. 245 e sgg.

³⁴ G. Chiarocci, R. Chiesi (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Il mio cinema*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2015, p. 97. Il catalogo è stato realizzato in occasione della mostra promossa e realizzata dalla Cineteca di Bologna in collaborazione con Istituzione Bologna Musei (MAMbo) per il 40° anniversario della morte dell'autore, *Officina Pasolini*, 18 dicembre 2015 - 28 marzo 2016.

testo originale, senza alcun tono dissacratorio o polemico. Non c'è, infatti, incompatibilità assoluta fra il cristianesimo e il marxismo? Fra la poesia civile di sinistra e il cattolicesimo di destra? – scriverà Alberto Moravia nel 1964 in una recensione del film su L'Espresso. Ma il tono dissacratorio era una moda piccolo-borghese che Pasolini detestava e, poiché non era credente e non intendeva fare un film religioso, l'approdo non poteva essere altro che il mito,³⁵ il fascino per il carattere popolare e rivoluzionario di un uomo oltre gli uomini, la bellezza insita nel testo del Vangelo e la poesia che ne scaturisce. “In parole molto semplici e povere: io non credo che Cristo sia figlio di Dio, perché non sono credente – almeno nella coscienza. Ma credo che Cristo sia divino: credo cioè che in lui l'umiltà sia così alta, rigorosa, ideale da andare al di là dei comuni termini dell'umanità. Per questo dico ‘poesia’: strumento irrazionale per esprimere questo mio sentimento irrazionale per Cristo”.³⁶

Non era la prima volta che Pasolini utilizzava nei suoi film uno stile religioso (anche se preferiva usare il termine “sacrale”). Era già capitato con *Accattone*, ma per *Il Vangelo* usare lo stile “sacrale” significava “superare la perfezione” – come dirà lui stesso – il risultato era soltanto retorica, per cui bisognava studiare una tecnica più varia che alternasse momenti sacrali con altri vicini al documentario, “una severità quasi classica con momenti quasi godardiani, ad esempio nei due processi a Cristo girati come cinema-verità”.³⁷ Ma soprattutto non era la prima volta che Pasolini si confrontava con il sacro.³⁸ Il sacro, come riferimento implicito, interno a tutta la sua produzione, poetica e filmica, è quello più originario, inteso come forza irrazionale e simbolica. Sono stati molti e variegati

³⁵ Galimberti sottolinea la rigorosa distinzione tra mito e religione: “*Il mito è ricerca dell'origine, sua ripresa e riproposizione, la religione è annuncio di redenzione, sue figure sono la speranza e la fede in ciò che ha da venire. Il mito, come scrive Sergio Quinzio, è protologico, perciò il suo sguardo è rivolto al passato o al presente in cui il passato ritorna, secondo la visione ciclica del tempo, mentre la religione è escatologica, perciò il suo sguardo è rivolto al futuro o al presente concepito come attesa di redenzione e salvezza*”. U. Galimberti, *Orme del sacro*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 65.

³⁶ Pasolini, Lettera a Lucio S. Caruso...cit.

³⁷ Chiarcossi, Chiesi, *Pier Paolo Pasolini. Il mio cinema...cit.*, p. 98.

³⁸ Sulla relazione tra Pasolini e il sacro, con riferimento anche a *Il Vangelo secondo Matteo*, si vedano, tra i tanti, G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano 1994; R. Cacitti, G. Conti Calabrese, M. Manenti, N. Spineto (a cura di), *Pasolini e il sacro*, Darp Friuli, Udine 1997; W. Siti, F. Zabagli (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema*, vol. II, Mondadori, Milano 2001; T. Subini, *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello spettacolo, Roma 2007; T. Subini, *Tre studi su “Il Vangelo secondo Matteo” di Pier Paolo Pasolini*, Raffaello Cortina, Milano 2010.

gli studi sul sacro nel cinema di Pasolini e in particolare due sono i versanti attraverso i quali entra in dialogo con esso: l'aspetto più irrazionale dell'esperienza religiosa, derivante dagli studi sul sacro di Mircea Eliade,³⁹ e il versante più "storicista" scaturente dal contatto con alcuni storici delle religioni, in particolare Ernesto de Martino.⁴⁰

Occorre precisare che la questione religiosa in Pasolini è chiamata in causa dal problema della morte. Infatti "tanto il cinema quanto l'esistenza sono decifrabili unicamente dopo il 'montaggio' operato dalla morte, che per questa via si configura pertanto come 'necessaria'".⁴¹ Tale ossessione verrà coltivata e riproposta nelle sue opere per elaborare il lutto del fratello, quale supremo atto sacrificale che, nella sequenza della crocifissione de *Il Vangelo*, troverà la sua espressione più paradigmatica.⁴² La figura di Cristo, nelle trasposizioni cinematografiche, funge da archetipo di colui che doveva morire per legittimare la sua esistenza, dimostrazione mitica dell'imperativo pasoliniano per cui è necessario morire. "È assolutamente necessario morire, perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso [...]. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi, [...] e li mette in

³⁹ A questo proposito si veda il testo di Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro...* cit.

⁴⁰ L'opera di de Martino che più influenzerà il lavoro di Pasolini è *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino 1958 (ora con il nuovo titolo *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino 2000). Sulla relazione tra Pasolini e de Martino, si veda, in particolare, il testo di T. Subini, *La necessità di morire...* cit.

È interessante notare che Raffaele Pettazzoni ed Ernesto de Martino, iniziatori del versante storicista della storia delle religioni in Italia, verranno coinvolti nel "caso Eliade" in occasione della pubblicazione dell'edizione italiana del *Trattato di storia delle religioni* di Mircea Eliade uscito nella "collana viola" di Einaudi nel 1954, con una breve introduzione di de Martino e solo in seguito a una lunga peripezia politico-editoriale. Il trattato infatti fu "accusato" di fornire un'"introduzione, largamente fenomenologica e sostanzialmente provvisoria, priva di una propria autonomia, a cui deve far seguito una trattazione storiografica" che però non fu mai pubblicata. Per maggiori approfondimenti si veda l'introduzione del testo citato a cura di Pietro Angelini, *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. XXXVII. Per quanto riguarda la storia della collana (sopra citata) di studi religiosi, etnologici e psicologici diretta prima da Cesare Pavese e poi dallo stesso de Martino per Einaudi, si veda P. Angelini (a cura di), *La collana viola. Lettere 1945-1950*, Bollati Boringhieri, Torino 1991. Per l'analisi del rapporto tra Eliade e Pettazzoni si veda anche G. Mihelcic, *Una religione di libertà. Raffaele Pettazzoni e la scuola romana di storia delle religioni*, Città Nuova, Roma 2003. Riguardo l'influenza che Eliade ebbe in Italia, si veda, tra i tanti, M. Mincu, R. Scagno (a cura di), *Mircea Eliade e l'Italia*, Jaca Book, Milano 1987.

⁴¹ Subini, *La necessità di morire...* cit., p. 16.

⁴² Il fratello Guido morì appena diciannovenne nel 1945 nei fatti legati all'eccidio di Porzûs, tragico episodio della resistenza italiana in cui alcuni partigiani delle Brigate Osoppo furono trucidati. Per approfondimenti si veda la lettera scritta a Luciano Serra, datata 21 agosto 1945 in Subini, *La necessità di morire...* cit., pp. 16-17.

successione, facendo del nostro presente [...] un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile [...]. Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci.”⁴³ Potremmo dire, dunque, che l’apertura al sacro, per Pasolini, avviene attraverso l’elaborazione della morte come atto simbolico che affonda le sue radici nella tradizione cristiana, nel mito della morte e resurrezione di Cristo.

La morte determina la vita, io sento così [...]. Per me la morte è il massimo dell’epicità e del mito. Quando le parlo della mia tendenza al sacrale, al mitico, all’epico, dovrei dire che essa può essere completamente appagata solo dall’atto della morte, che secondo me è l’aspetto dell’esistere più mitico ed epico.⁴⁴

In questo raffronto con l’esperienza di un “totalmente altro che sgomenta”, che lascia interdetti, nella forza mitica rivolta al passato, al recupero di origini culturali e rituali, Pasolini risente dell’influenza di alcuni studi, diretti o indiretti, sulla storia e la fenomenologia delle religioni. In particolare, come già accennato, la versione francese de *Le sacré et le profane* di Mircea Eliade,⁴⁵ edita da Gallimard nel 1965, contenete un breve compendio, nella sua edizione tedesca, del pensiero di Rudolf Otto e della sua opere più celebre *Das Heilige* del 1917.⁴⁶

La permanence des grands mythes dans le contexte de la vie moderne m’a toujours frappé, mais plus encore l’incessante ingérence du sacré dans notre vie quotidienne. C’est cette présence, à la fois indiscutable, et qui échappe à l’analyse rationnelle que je tente de cerner dans mon oeuvre écrite ou filmée [...].⁴⁷

La sopravvivenza del sacro nel mondo secolarizzato, questa “presenza” che Pasolini vorrebbe identificare per poterne scrivere, costituisce l’altra faccia della

⁴³ P. P. Pasolini, *La paura del naturalismo (Osservazioni sul piano-sequenza)*, “Nuovi Argomenti”, n. 6, aprile-giugno 1967.

⁴⁴ O. Stack (a cura di), *Pasolini on Pasolini*, Thames and Hudson, London-New York 1969; trad. it., *Pasolini su Pasolini, Conversazioni con J. Halliday*, Guanda, Parma 1992; ora in SPS, pp. 1318-1319.

⁴⁵ M. Eliade, *Das Heilige und das Profane*, Rowohlt, Hamburg 1957; trad. fr., *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965; trad. it., *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino 1967.

⁴⁶ R. Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalem*, Breslau 1917; trad. it., *Il sacro. L’irrazionale nell’idea del divino e la sua relazione al razionale*, N. Zanichelli, Bologna 1926; ora Feltrinelli, Milano 1984.

⁴⁷ P. P. Pasolini, *Pasolini sur Théorème*, intervista a cura di A. Capelle, “La Quinzaine littéraire”, n. 68, 1-15 marzo 1969, p. 25.

contemporaneità.

Contrariamente a quanto si crede, quando si parla di secolarizzazione (da *saeculum*, mondo)⁴⁸ non è il sacro ad essersi eclissato, ma la religione, intesa come un complesso di dogmi, precetti morali e riti propri di una religione positiva che regolano il rapporto dell'uomo con il sacro.⁴⁹ Quella stessa religione che “delimitando e circoscrivendo l'area del sacro, e tenendola ad un tempo ‘separata’ dalla comunità degli uomini e ‘accessibile’ attraverso ritualità codificate, ha posto le condizioni perché gli uomini potessero *edificare il cosmo della ragione* [...]”⁵⁰ Sembrerebbe, quindi, che i termini *sacro* e *religione* non possano essere utilizzati alternativamente per qualificare uno stesso concetto: sacro indica “quello sfondo indistinto, quella riserva di ogni differenza, quella indecifrabilità”⁵¹ che la religione ha amministrato, regolamentato e nominato attraverso le sue convenzioni, i rituali, le festività, le personalità consacrate poste come intermediari tra l'uomo e il *caos*. Questi termini con i loro differenti significati costituiranno la base etimologica ed ermeneutica di temi molto complessi e lungamente dibattuti che non vogliono trovare in questa sede una chiarificazione assoluta, ma solo uno spunto di riflessione attuale che possa spiegare le singolari e diversificate declinazioni proposte dagli artisti contemporanei. Per cui oltre all'analisi etimologica dei termini, la definizione di sacro, di sacro nell'arte, e così via, è utile ricostruire anche un'indagine epistemologica.

Va precisato, anche in questo ambito, che il Cristianesimo, ponendo fine alla manifestazione del sacro come forma di religiosità primitiva, darà il via a quel

⁴⁸ Non potendo dar conto della vasta bibliografia sulla secolarizzazione, si vedano, tra i tanti, M. Gauchet, *Il disincanto del mondo. Una storia politica della religione*, Einaudi, Torino 1992; G. Filoramo, *Le vie del sacro. Modernità e religione*, Einaudi, Torino 1994.

⁴⁹ L'etimologia di religione è piuttosto controversa, ma si pensa derivi dal latino *religio*, termine nato nella cultura romana di religione pagana e ripreso in seguito dal Cristianesimo. Sulla etimologia di *religio* vi sono pareri differenti: quello inteso da Cicerone che riconduceva al verbo *relegere*, “rileggere”, osservare in modo più diligente le cose che concernono un'azione rituale o il culto degli dèi, e l'etimologia proposta dallo scrittore Lattanzio *religare* col significato di “legare, vincolare”, mettendo in evidenza il carattere di relazione personale tra l'uomo e Dio e al contempo sottolineando la natura obbligatoria di tale relazione. Tuttavia lo storico delle religioni Enrico Montanari osserva che “etimologicamente *religio* non deriva da *religare*: questa interpretazione, di fonte cristiana (Lattanzio), fu attribuita dagli antichi, ma sulla base del nuovo culto monoteistico”. Quindi per Montanari la parola deriverebbe da *religere* inteso come “raccolgere”: furono i primi teologi cristiani a voler rovesciare il significato originario per collegarlo al nuovo credo. Si veda, tra i tanti, E. Montanari, *Il concetto di “religio” a Roma*, in *Dizionario delle religioni*, Einaudi, Torino 1993, p. 642.

⁵⁰ Galimberti, *Orme del sacro...cit.*, p. 14.

⁵¹ Ivi, p. 16.

graduale processo di desacralizzazione: attraverso l'atto fondativo dell'incarnazione "Dio si congeda dal sacro per farsi mondo" e si pone come religione storica assumendo la storia, il tempo profano quindi, e i fatti che in quel tempo si compiono, come fattori di salvezza, determinando con la sua morale che cosa conduce alla salvezza e che cosa allontana.⁵² Ma definire sacro e religioso, avulsi da un contesto e un tempo storico determinato, sembra quasi un paradosso. Circoscrivere l'area semantica è il primo passo obbligatorio per descrivere l'origine storica, gli sviluppi che ne hanno condizionato la diffusione e l'utilizzo, senza pretendere una definizione univoca e assoluta, ma provvisoria, o quantomeno flessibile, adattabile a ogni contesto in cui si sceglie di analizzare il fenomeno sacro in quella data società, secondo determinate tradizioni, come una sorta di "work in progress".⁵³ I contributi che seguiranno (più funzionali al nostro argomento) fanno riferimento, per la maggior parte, ad una definizione del sacro arcaico, riferito quindi a società e culture primitive, con un ponte verso la contemporaneità.

Quando si parla di sacro, seguendo le interpretazioni più significative nell'ambito dell'antropologia, della psicologia e della sociologia, si fa generalmente riferimento a un retaggio primitivo, un "assolutamente altro", "separato dall'uomo" che alcuni studiosi hanno cercato di declinare, secondo i vari ambiti. Émile Durkheim, appartenente alla scuola sociologica francese, nel suo scritto *Le forme elementari della vita religiosa*, definisce la religione come un "sistema solidale di credenze (rappresentazioni collettive) e di pratiche relative a cose sacre, ossia separate e interdette, le quali uniscono in una medesima comunità morale, chiamata chiesa, tutti coloro che vi aderiscono". Specifica inoltre che "le credenze religiose sono rappresentazioni che esprimono la natura delle cose sacre e i rapporti che esse hanno con le cose profane. I riti sono infine le regole di condotta che prescrivono il modo in cui l'uomo deve comportarsi con le cose sacre".⁵⁴ Nella seguente definizione di religione ritroviamo il legame inscindibile con "la natura delle cose sacre": è il sacro dunque che ricopre l'insieme dei

⁵² Ivi, p. 24-25.

⁵³ G. Filoramo, *Religione*, in *Dizionario delle religioni*, Einaudi, Torino 1993, p. 620.

⁵⁴ E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, Edizioni di Comunità, Milano 1963, p. 82.

fenomeni religiosi, appartenenti sia alle culture primitive che a quelle più evolute.⁵⁵

Rudolf Otto, tentando di coniugare la “superficiale” distinzione fra il “razionale” del culto cristiano e l’“irrazionale” sentimento religioso (così come lo aveva definito Pasolini nel descrivere il suo irrazionale sentimento per Cristo), coglie l’essenza del sacro nel *numinoso*, contenente quel rapporto ambivalente di timore e venerazione, *mysterium tremendum* (nascosto, non manifesto) *et fascinans* che culmina in un momento di smarrimento, di estatica ebbrezza e infine di grazia.

Seguiamo questo sentimento provandolo e condividendolo, immedesimiamoci con coloro che stanno attorno a noi durante i loro grandi trasporti di religiosità e durante le espressioni emozionali che li accompagnano; osserviamolo durante le solennità e nelle ripercussioni che i riti e i culti destano in noi; in ciò che vive e si agita intorno ai monumenti e agli edifici religiosi, attorno alle chiese e ai templi: una sola espressione s’impone, senso del *mysterium tremendum* [...]. Il sentimento che ne emana può penetrarci come un doloroso flusso di armonioso, riposante, vago raccoglimento. Oppure può trapassare l’anima di una continuamente fluente risonanza che vibra e perdura lungamente finché svanisce per riabbandonare l’anima al suo tono profano.⁵⁶

Tale esperienza costituirebbe l’elemento essenziale del sacro (oltre al “sentimento di creaturalità”) e la base di ogni atteggiamento religioso da parte dell’uomo.

Roger Caillois, nel *L’homme et le sacré* del 1939,⁵⁷ condurrà una ricerca sul sacro legata soprattutto alla sua natura ambivalente: *ordo rerum* e *ordo hominum*, “il basso e l’alto, il maschile e il femminile, il Cielo e la Terra. Contemporaneamente l’ambivalenza del sacro, insieme forza di coesione e di dissoluzione, dà luogo, con il sacro di *rispetto*, il sacro *destro*, ai tabù e alle prescrizioni che garantiscono la stabilità del sociale, e con il sacro di *trasgressione*, il sacro *sinistro*, alla violazione delle leggi [...]”.⁵⁸

⁵⁵ A tal proposito mi permetto di rimandare a un mio contributo *L’immagine ricreata. L’esperienza del sacro nell’arte contemporanea*, “Psicoart”, n. 2, 2011-2012, pp. 7-8.

⁵⁶ Otto, *Il sacro...* cit., p. 23.

⁵⁷ R. Caillois, *L’Homme et le sacré*, Leroux, Paris 1939.

⁵⁸ U. M. Olivieri, *La traccia del sacro*, prefazione del testo di R. Caillois, *L’uomo e il sacro*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. XX. Olivieri traccia il percorso del giovane Caillois, studioso di antropologia e mitologia comparata, che condurrà alla realizzazione de *L’Homme et le sacré*, passando attraverso la fondazione del Collège de Sociologie, insieme all’amico Georges Bataille (autore del saggio finale del testo in questione, *La guerra e la filosofia del sacro*), agli interessi per

Sacro e profano si definiscono solo l'uno mediante l'altro. Si escludono e si presuppongono. Questa ambiguità, quest'opposizione ossimorica è indispensabile alla comprensione dell'uomo, in quanto "il sacro appare come una categoria della sensibilità. [...] è la categoria sulla quale si fonda l'atteggiamento religioso, quella che gli conferisce il suo carattere specifico, che impone al fedele un particolare sentimento di rispetto [...] Non si potrebbe rilevare con più forza fino a che punto l'esperienza del sacro vivifichi l'insieme delle varie manifestazioni della vita religiosa."⁵⁹ È quest'ultima, infatti, secondo Caillois, che regola i rapporti tra uomo e sacro, attraverso i riti che confermano tale relazione anche sul piano pratico. Ma l'autore va oltre e preconizza quella che sarebbe stata, secondo una prospettiva sociologica, e sarà, la sorte del sacro nella sua (e nostra) contemporaneità.

Le molteplici necessità della vita profana tollerano sempre meno che tutti dedichino al sacro contemporaneamente gli stessi istanti. Così il sacro si sbriciola, diventa faccenda di una setta che conduce un'esistenza semiclandestina o, nel migliore dei casi, di un gruppo che celebra i propri riti in disparte [...] ben presto la religione dipende dall'uomo e non più dalla collettività; è universalista, ma anche, parallelamente, personalista. [...] Il sacro diventa interiore e ormai interessa soltanto l'anima, [...] riguarda più che una manifestazione oggettiva un puro atteggiamento di coscienza. [...] in queste condizioni, la parola "sacro" viene usata al di fuori del campo propriamente religioso per designare ciò a cui ognuno dedica la parte migliore di se stesso, ciò che ognuno considera il valore supremo, ciò che ognuno venera, ciò cui all'occorrenza sacrificherebbe la vita.⁶⁰

Un sacro che viene interiorizzato, soggettivato, legato più alle disposizioni spirituali che alle manifestazioni esteriori. Conseguenza connessa ai fenomeni più generali della storia dell'umanità (emancipazione dell'individuo, sviluppo della sua autonomia intellettuale e morale), in cui il prevalere dell'ideale scientifico, che nega di per sé ogni atteggiamento magico o misterioso nei confronti della realtà, costituisce l'unica vera sacralità. Diviene sacro l'essere, l'idea cui l'uomo ispira la sua condotta – spiega Caillois –, è sacra la donna che amiamo; per lo

l'arte (il surrealismo in particolare) e la letteratura, e al forte debito nei confronti dell'amico e maestro Marcel Mauss e Georges Dumézil, i due continuatori della scuola sociologica di Durkheim.

⁵⁹ Caillois, *L'uomo e il sacro...cit.*, p. 14.

⁶⁰ Ivi, pp. 122-123.

scienziato, la scoperta; per l'avaro, l'oro; per il rivoluzionario la rivoluzione. Tutto ciò presuppone un atteggiamento di devozione, rispetto e salvaguardia che assomiglia tanto a quello spirito di sacrificio, di terrore e devozione dinanzi il *mysterium*. Tutto il resto è profano e lo si usa senza troppi scrupoli.

1.1 Tra elevazione e trasgressione

Questa doppia accezione dialettica del sacro, inteso come puro e impuro, santo e sacrilego, e la sua originaria ambiguità fungeranno da *fil rouge* per tutta la trattazione. “Il sacro nell'arte diventa un paradosso, come rivela del resto l'etimologia di *sacer*, il santo ma anche il maledetto, colui che può uccidere. Vale a dire che ogni sacro è ambivalente, poiché si nutre di riti e divieti, di totem e tabù, di un'invisibilità che lo rende inviccinabile anche se si situa entro un'istituzione comunitaria”.⁶¹

Abbiamo già accennato alla natura demoniaca del sacro, alla sua ambigua polarità che attraversa da una parte all'altra l'intera cultura artistica occidentale, e che possiamo riconoscere anche nell'opera di Pasolini, nel costante riferimento alla natura bassa e triviale dell'uomo, nel suo approccio concreto, quasi materiale che trova riscatto, sublimazione, attraverso il cinema, attraverso uno stile poetico e lirico. Tutta l'arte del XX secolo, che ha per oggetto il sacro, potrebbe essere interpretata attraverso questo filtro: il *sacro della trasgressione* e il *sacro dell'elevazione*, immanenza e trascendenza, visibile e invisibile che trovano sostanza e conferma, attraverso la *ierofania* (come direbbe Eliade) nell'immagine, sia questa materiale o immateriale.

Sarà proprio le ierofania, infatti, per tornare alla parole di Pasolini, quella “presenza che sfugge all'analisi razionale del poeta”, una manifestazione del sacro che, secondo Eliade, fonda ontologicamente il mondo.

Nel momento in cui il sacro si manifesta attraverso una qualsiasi ierofania, non soltanto viene interrotta l'omogeneità dello spazio, ma avviene contemporaneamente la rivelazione di una realtà assoluta, in opposizione alla non-realtà dell'immensa distesa che

⁶¹ C. Buci-Glucksmann, *Potenza del luogo: un sublime minimale?*, in *Cattedrali d'arte... cit.*, p. 61

la circonda. La manifestazione del sacro fonda ontologicamente il Mondo. Nella distesa omogenea ed infinita, senza punti di riferimento né possibilità alcuna di orientamento, la ierofania rivela un “punto fisso” assoluto, un “Centro”.⁶²

È già stata studiata la relazione tra Pasolini e Eliade per quanto riguarda, ad esempio, lo studio di *Mito e realtà*,⁶³ e l'importanza che questa conoscenza abbia avuto nel trattare alcuni temi inerenti l'antropologia e il mito.⁶⁴ Con riferimento allo studio de *Il sacro e il profano* “sarà proprio nella seconda metà degli anni Sessanta che il cinema pasoliniano (*Teorema* e *Medea* in particolare) comincia a rifarsi al concetto di sacro come ad una realtà di ordine metafisico”,⁶⁵ contrapponendo una visione fenomenologica ad una storicista.⁶⁶

Il desiderio dell'uomo religioso di vivere nel sacro equivale al desiderio di sistemarsi in una realtà oggettiva, di non venire paralizzato dal relativismo senza fine delle esperienze puramente soggettive, di vivere in un mondo reale ed efficiente, non nell'illusione.⁶⁷

Mircea Eliade, ne *Il sacro e profano*, parla di “spazio sacro”, di “tempo sacro” e di sacralizzazione del mondo agli occhi dell'*homo religiosus* e dell'uomo a-religioso. Esordisce dicendo che per l'uomo religioso lo spazio non è omogeneo: vi sono settori dello spazio qualitativamente differenti tra loro. Vi è dunque uno spazio sacro, caratterizzato da una sua forza, un suo significato rituale e culturale e vi sono spazi privi di struttura, amorfi.⁶⁸ È bene dire subito che “l'esperienza religiosa della non-omogeneità dello spazio è un'esperienza primordiale, paragonabile a una fondazione del Mondo”.⁶⁹ Nel definire la concezione dello spazio come esperienza religiosa elementare, Eliade aggiunge che “la costituzione del mondo nasce dalla spaccatura effettuata nello spazio, attraverso la quale si

⁶² Eliade, *Il sacro e il profano*...cit., p. 19.

⁶³ M. Eliade, *Mito e realtà*, Borla, Roma 1993 (prima edizione italiana 1966).

⁶⁴ Per quanto riguarda il rapporto tra Pasolini e Eliade si vedano, tra i tanti, G. Chiarcossi, *P. P. Pasolini. Descrizioni di descrizioni*, Garzanti, Milano 1996; L. Arcella, P. Pisi, R. Scagno (a cura di), *Confronto con Mircea Eliade: archetipi mitici e identità storica*, Jaca Book, Milano 1998, p. 394.

⁶⁵ Subini, *La necessità di morire*...cit., p. 19.

⁶⁶ Si veda la nota 10.

⁶⁷ Eliade, *Il sacro e il profano*...cit., p. 24.

⁶⁸ La parte relativa a Mircea Eliade rientra in un mio contributo *L'immagine ricreata*... cit., p.17.

⁶⁹ Eliade, *Il sacro e il profano*...cit., p. 19.

trova il punto fisso, l'asse centrale di ogni orientamento futuro".⁷⁰ In questo suo considerare il sacro come fondamento ontologico dell'universo, sembra che tutto l'universo possa essere sacralizzato. Questa posizione, come riferisce Galimberti, verrà chiamata da Alfonso Di Nola *pan-ontismo*, distinta da *panteismo*.⁷¹

Per l'esperienza profana, invece, *lo spazio* risulta omogeneo, neutro, privo di orientamento e di ierofanie che lo scandiscono, che delimitano dando una direzione, obbligando ad un percorso che non porta l'uomo a vagare ma lo conduce al raggiungimento di una meta. Tuttavia, spiega Eliade, nello spazio profano sopravvivono dei valori che più o meno riconducono e ricordano la non-omogeneità data dall'esperienza religiosa: molti luoghi anche per l'uomo a-religioso, assumono un forte significato in relazione all'esperienza e al ricordo che li lega, luoghi qualitativamente differenti da altri. Il rituale per mezzo del quale l'uomo può dare vita al proprio mondo sacro, rientra nel processo di *cosmogonia*, di creazione e trasformazione del *caos* in *cosmo*, tema che riprenderemo più avanti.

Il concetto stesso di sacro nasce indissolubilmente legato al luogo e alla capacità di "fare spazio", di delimitare un circuito inviolabile e distinto dalla omogeneità, per individuare una dimensione trascendente, sia questa puramente spaziale e anche temporale, come il tempio. Limite o soglia, lo spazio dell'opera d'arte si costituisce anch'esso come sacro, soprattutto quando la relazione che intercorre tra chi guarda e l'oggetto artistico si pone sul piano del privato, del rapporto esclusivo, confidando totalmente nel potere suggestivo e empatico dell'opera che conduce a quel tipo di meraviglia, di *mysterium tremendum*, penetrando all'interno come un flusso armonioso e di raccoglimento, rivelando così il non manifesto.

Nell'operare stesso dell'artista rileviamo un simbolismo che potremmo definire cosmico, secondo l'interpretazione di Mircea Eliade: il gesto artistico, il genio, la creatività si prodigano nel dare ordine all'intuizione, nel "trasformare il Caos in Cosmo", sviluppando un simbolismo cosmologico già esistente nella struttura del costruire primitivo, nell'architettura quanto nella primaria esperienza di uno spazio sacro. Siamo nel primo gradino della triade hegeliana riguardo le varie

⁷⁰ Ivi, p. 20.

⁷¹ A. Di Nola, *Sacro/Profano*, in Enciclopedia, vol. XII, Einaudi, Torino 1981.

forme in cui il bello artistico si è manifestato nel corso del cammino dialettico e teologicamente orientato dello spirito: l'arte simbolica. Ancora incerta, disorientata, immersa in una esterioresità che non è in grado di padroneggiare, dove l'idea non ha ancora trovato forma, l'arte simbolica, secondo Hegel, è legata all'architettura, nella sua elaborazione materiale della natura inorganica.

Per quanto riguarda *il tempo*, allo stesso modo, l'uomo religioso può passare, attraverso il rito, dalla comune durata temporale ininterrotta al "tempo sacro", scandito per natura.

Il tempo sacro è reversibile per natura, nel senso cioè, per essere esatti, *che esso è un tempo mitico primordiale divenuto presente*. Ogni festa religiosa, ogni periodo liturgico, consistono nella riattualizzazione di un evento sacro avvenuto in un passato mitico, al "principio". Ne consegue che il tempo sacro è indefinitamente recuperabile, indefinitamente ripetibile. È un tempo ontologico per eccellenza, "parmenideo": sempre uguale a sé stesso, non muta né si esaurisce.⁷²

L'uomo non-religioso ammette anch'esso una certa discontinuità ed eterogeneità del tempo, ma gli intervalli sacri non fanno parte della sua durata temporale. Per lui il tempo non rappresenta né una rottura, né un mistero: "esso è la dimensione esistenziale più profonda dell'uomo, è legato alla propria esistenza quindi ha un principio e una fine, la morte, l'annientamento dell'esistenza".⁷³ Dalle parole di Mircea Eliade cogliamo un costante riferimento all'uomo moderno definito come uomo non-religioso, colui che concepisce solo la relativizzazione del tempo e dello spazio in contrapposizione al tempo assoluto dell'uomo religioso. Per comprendere meglio il suo pensiero, Eliade analizzerà il comportamento "criptoreligioso", come viene definito, dell'uomo profano, per rintracciare gli esempi di desacralizzazione di valori e comportamenti religiosi dell'età moderna, ammettendone tuttavia la sopravvivenza nelle cose del mondo.

Questo non vuol dire che il sacro è scomparso del tutto dall'arte moderna. Ma è diventato irriconoscibile; si è camuffato in forme, scopi e significati che sono apparentemente profani. Il sacro non è ovvio come lo era nel Medioevo. Non può essere riconosciuto immediatamente perché non è espresso nel linguaggio religioso convenzionale. Gli artisti,

⁷² Eliade, *Il sacro e il profano*...cit., p. 47.

⁷³ *Ibidem*

non sono affatto credenti che non hanno il coraggio di confessarlo e che quindi cercano di mascherare le loro credenze religiose in creazioni che appaiono profane a primo acchito.⁷⁴

L'autore ribadisce, dunque, come il problema di nascondere gli aspetti sacri della vita non sia solo un fenomeno caratteristico dell'artista contemporaneo, quanto dell'uomo moderno nelle società occidentali; sembra voler recuperare il paese perduto di un cristianesimo allo stato puro, un "cristianesimo cosmico", come verrà definito, contenente cioè quel contatto con l'idea di *Cosmo* che le religioni storiche (ebraismo, islamismo) hanno "degradato". La sua fascinazione si dirige verso la religiosità popolare, primitiva, che sopravvive nelle campagne dell'Europa orientale, nel folclore religioso del contadino moldavo le cui radici affondano nella Madre-Terra.⁷⁵

Probabilmente anche in questo gusto nostalgico per la tradizione risiedono alcuni degli spunti tematici che Pasolini sapientemente mette in luce ne *Il Vangelo*, coniugando il proprio interesse per gli aspetti storici e realisti con il sapore del mito e del sacro, unendo il tempo profano (del regista non credente) con il tempo sacro (della narrazione evangelica) in un'unica storia, in un'unità stilistica che non era altro che la sua "propria inconscia religiosità, venuta fuori a dare unità al film".⁷⁶ Oltre ai riferimenti storico antropologici, Pasolini mette in scena soprattutto quelli iconografici. Per la natura eidetica del comportamento umano che ricerca nel visivo una compiuta espressione, la centralità delle immagini appare inevitabile e, per il cinema pasoliniano, questo concretizzarsi rappresenta anche una messa a nudo del proprio concetto di sacralità.

⁷⁴ Il passo a cui si fa riferimento è il seguente: "This is not to say that the sacred has completely disappeared in modern art. But it has become *unrecognizable*; it is camouflaged in forms, purposes and meaning which are apparently profane. The sacred is not *obvious*, as it was for example in the art of the Middle Ages. One does not recognize it *immediately* and *easily*, because is no longer expressed in a conventional religious language. [...] Contemporary artists are by no means believers who [...] do not have the courage to avow it and who thus try to disguise their religious beliefs in creations which appear to be profane at first glance." M. Eliade, *The Sacred and the Modern Artist*, in D. Apostolos-Cappadona (a cura di), *Symbolism, the Sacred, and the Arts*, Crossroad, New York 1985, p. 180.

⁷⁵ Cfr. P. Angelini, *Trattato di storia delle religioni...cit.*, p. XXI.

Il contributo che Eliade darà alla storia delle religioni è raccolto in molte sue opere, di seguito se ne elencano solo alcune nelle edizioni italiane, in aggiunta a quelle già citate: *La nostalgia delle origini: storia e significato nella religione*, Morcelliana, Brescia 1972; *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, Borla, Bologna 1975; *Giornale*, Bollati Boringhieri, Torino 1976; *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Jaca Book, Milano 1980.

⁷⁶ Pasolini, *Pasolini on Pasolini...cit.*

È abbastanza noto il debito che ebbe nei confronti di Roberto Longhi,⁷⁷ suo maestro negli anni universitari bolognesi, figura che lo introdusse allo studio della storia dell'arte e dei grandi pittori medievali e manieristi, Masaccio, Giotto, Pontormo e Rosso Fiorentino più di altri.⁷⁸

Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto – che sono i pittori che più amo, assieme a certi manieristi (ad esempio il Pontormo). E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l'uomo come centro di ogni prospettiva. [...] Io cerco la plasticità, soprattutto la plasticità dell'immagine, sulla strada mai dimenticata di Masaccio: il suo fiero chiaroscuro, il suo bianco e nero [...].⁷⁹

Tuttavia, mentre questi grandi nomi costituiscono i riferimenti visivi di film quali *Accattone* o *La Ricotta*, *Il Vangelo* si serve di altri spunti, molto più in linea con l'arcaismo evocato dalla poetica del film: “Piero della Francesca (negli abiti dei farisei), la pittura bizantina (il viso di Cristo simile a quelli di Rouault) [...]”.⁸⁰ (figg. 1-2) Pasolini, infatti, indeciso su chi avrebbe dovuto interpretare Cristo (poiché lo voleva rappresentare come un intellettuale in un mondo di poveri pronti alla rivoluzione), cercava, ancora una volta, un' *analogia* fra quello che Cristo fu veramente e chi avrebbe potuto impersonarlo, pensando che l'unica possibilità fosse quella di trovare un poeta. Il caso, fortunatamente, suggerì l'interprete giusto: uno studente spagnolo antifranchista che bussò alla sua porta, Enrique Irazoqui. Pasolini lo scelse immediatamente per il suo spirito rivoluzionario (non diverso da quello che motivò Cristo nella storia), e per il suo volto. Gli ricordava, infatti, certi dipinti di El Greco, ma soprattutto quelli dell'espressionista francese

⁷⁷ A questo proposito, si vedano, tra i tanti, D. Ferrari, G. Scalia (a cura di), *Pasolini e Bologna*, Pendragon, Bologna 1998, pp. 47-65; Chiarcossi (a cura di), *Descrizioni di descrizioni...cit.*, p. 251; D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura nelle riviste bolognesi degli anni Quaranta*, “Arte a Bologna”, n. 2, 1992, pp. 138-171.

⁷⁸ Ai riferimenti pittorici nel cinema di Pasolini è dedicata una vasta bibliografia, qui si riportano solo due testi: P. M. De Santi, *Pasolini tra cinema e pittura*, “Bianco e nero”, n. 3, 1985, pp. 7-24; A. Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini*, La Nuova Italia, Firenze 1994; M. Baldi, *Pasolini, Sade e la pittura*, Falsopiano, Alessandria 2012.

⁷⁹ P. P. Pasolini, *Le pause di “Mamma Roma”*, in *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano 1962, p. 145.

⁸⁰ Chiarcossi, Chiesi, *Pier Paolo Pasolini. Il mio cinema...cit.*, p. 98.

Georges Rouault.⁸¹ (figg. 3-4) Anche qui il caso volle che il riferimento figurativo del regista cadesse su uno dei più noti rappresentanti dell'“arte sacra” in Europa, un nome che non manca mai nelle numerose mostre sul tema organizzate in Italia e all'estero,⁸² o nei libri che ripercorrono questo filone nei primi anni del Novecento. Insomma se di sacro nel contemporaneo si parla, Rouault è sicuramente uno tra i protagonisti più noti.

Pittore e incisore, dopo un apprendistato come vetratista, entrò nell'École des Beaux-Arts di Parigi e divenne allievo prediletto di Gustave Moreau, nel cui studio ebbe modo di conoscere Matisse e Albert Marquet che lo avvicineranno allo stile *fauve* (nel 1905 esporrà al Salon d'Automne con il gruppo dei *fauves*).⁸³

Un noto esempio è il ciclo di 58 incisioni dal titolo *Miserere*, realizzato durante la prima guerra mondiale e terminato nel 1927 (ma pubblicato solo nel 1948), diviso in due temi, religioso e profano, che si intersecano e si sovrappongono, restituendo l'immagine della condizione umana ed esistenziale con risultati che, indipendentemente dal giudizio estetico, non possono lasciare indifferenti.⁸⁴ Al centro di un teatro talvolta assurdo, i personaggi provengono dalla vita quotidiana, dalla strada: sono clown, acrobati, prostitute, ballerine, posti accanto all'uomo e alla speranza religiosa della redenzione, raffigurata dal volto di Cristo. Recuperando i modelli della pittura duecentesca dell'arte bizantina, l'artista francese presenta le scene della tragedia umana in uno spazio bidimensionale dove le figure, incastonate in bordature nere e spesse, secondo il *cloisonnisme* (derivante dalla sua formazione di restauratore di vetrate), restituiscono l'immagine di una vetrata gotica dove tutto è immobile e maestoso allo stesso tempo. L'incisione, condotta con le tecniche dell'acquatinta e dell'acquaforte, si colloca all'apice di una ricerca formale e spirituale circa la rappresentazione del

⁸¹ Il riferimento a Rouault è contenuto nell'intervista di Oswald Stack, *Pasolini on Pasolini...cit.*

⁸² Tra le mostre realizzate in Italia in cui sono state presentate le opere di Georges Rouault, si segnalano, tra le tante, *Alla luce della croce: arte antica e contemporanea a confronto*, a cura di A. Dall'Asta S.I., presso la Fondazione Cardinale G. Lercaro, Bologna 2011; *Georges Rouault. Opere grafiche*, a cura di P. Bellini, presso il Castello Sforzesco, Milano 2015; *Bellezza divina*, a cura di L. Mannini, A. Mazzanti, L. Sebegondi, C. Sisi, presso Palazzo Strozzi, Firenze 2015-2016.

⁸³ Per maggiori approfondimenti sull'arte e la vita dell'artista, si rimanda a: L. Venturi, *Georges Rouault*, Skira, Parigi 1948; P. Courthion, *Rouault. La vita e l'opera*, Il saggiatore, Milano 1964; B. Dorival, *L'arte e la vita. Georges Rouault*, Società editrice internazionale, Torino 1973; N. Possenti Ghiglia, *Volto di Cristo in Rouault*, Ancora, Milano 2003.

⁸⁴ Sul ciclo *Miserere* si veda la recente mostra *Mio dolce paese dove sei? – Mon doux pays, où êtes-vous?*, a cura di D. Primerano e R. Turrina, presso il Museo Diocesano, Trento 2015-2016.

corpo e del volto di Cristo, che Rouault intraprende fin dall'inizio degli anni Dieci.⁸⁵ “Fra il 1920 e il 1930, forse ancora in concomitanza con l'elaborazione del *Miserere*, nei Volti, sia che rappresentino il velo della Veronica o Cristo oltraggiato, l'artista imprime il più delle volte i tratti del dolore; diventa inoltre più frequente la presentazione di profilo che accentua la monumentalità sacrale e ispira un senso di solitudine e di venerabile silenzio”.⁸⁶ (figg. 5-6)

Il tema del tormento e della passione diviene, grazie al segno duro e sapiente dell'artista, metafora esistenziale delle sofferenze dell'uomo moderno, l'immagine iconica forma il luogo di sintesi simbolica attraverso il volto; è lo stesso volto che Pasolini sceglie per il suo Gesù Cristo, per il suo prototipo delle sofferenze di ogni uomo e degli istinti rivoluzionari (del regista). È interessante notare come l'opera di Rouault non contenga nulla delle *Vie Crucis* esposte nelle nostre chiese, dove si preferisce una rappresentazione stucchevole, compiacente, in perfetto stile hollywoodiano, delle sofferenze prettamente carnali del Messia (differenza analoga a quella che possiamo riscontrare tra il Gesù di Pasolini e quello di Franco Zeffirelli ad esempio).⁸⁷ Questo tono consolatorio non fa parte dei primi piani di Pasolini né tantomeno degli oli di Rouault. Nella trasposizione pasoliniana l'ostentazione del pathos, il costante riferimento biografico (la morte del fratello diviene il ricordo doloroso da cui partire per far immedesimare la madre di Pasolini, Susanna, nel ruolo di Maria adulta), l'indagine psicologica dei personaggi trasformano il film in una lunga orazione in cui è l'immagine a consentire una rivelazione, un'epifania.

La forza iconica, la schiettezza dei volti di tutti gli attori ricordano i protagonisti del *Miserere* di Rouault, il quale dagli anni Trenta in poi concentrerà la raffigurazione pittorica esclusivamente sul volto. Molti, infatti, sono i quadri intitolati *Il Santo Volto* (1933) o *Il Santo Sudario*, per sottolineare il perdurare di

⁸⁵ Riguardo la spiritualità in Rouault si veda il contributo di Danielle Molinari, *La spiritualità e l'opera di Georges Rouault*, in *Paolo VI e l'arte...* cit., pp. 49-53.

⁸⁶ Possenti Ghiglia, *Volto di Cristo in Rouault...* cit., p. 40-41.

⁸⁷ L'assenza di una connotazione positiva e consolatoria fu l'accusa mossa anche al famoso *The passion of Christ* (2003) di Mel Gibson che scatenò i dibattiti tra gli ecclesiastici, costretti a esprimersi sulla cruda espressione del sacrificio di Cristo. Il film circolò nelle sale statunitensi nel periodo quaresimale e fu visto da oltre trenta milioni di americani, divenendo oggetto di prediche e discussioni da parte della Chiesa per comprendere e spiegare la drasticità della crocifissione. “Mel Gibson sfruttò il materiale biblico per una filmstory che, senza sollevare la pretesa di essere arte, offriva al pubblico un'esperienza della religione che oggi le immagini tradizionali non riescono più a procurare”. Belting, *La vera immagine di Cristo...* cit., p. 45.

una certa filiazione del lino sindonico di cui Rouault era venuto a conoscenza quando nel 1898 a Torino la Sindone fu per la prima volta fotografata mostrando un'immagine in positivo, fino ad allora illeggibile.⁸⁸

Tutta l'opera del pittore è incentrata sulla trasposizione della realtà (soprattutto biografica), cruda e disperata, nella visione poetica, nella totalità e nella bellezza di colori e forme, che traducono una sensibilità naturalistica e una spiritualità complessa, capace, nonostante tutto, di penetrare nel profondo della tragedia e di evocare elementi di respiro e creazione.

In quel vecchio quartiere, ho sofferto come molti altri in silenzio tante miserie che scavano solchi e rughe profonde sul volto della più bella ragazza del mondo, ma non alterano sempre il coraggio, il bello e buon umore nelle lotte quotidiane, e non impediscono al ciabattino di cantare. Il colore inebriò l'apprendista pittore vetraio. Prima che si tagliasse le dita con il vetro così schietto di lega, il suo occhio aveva risentito dell'influenza di antiche vetrate di tono elevato, da restauratore. Cari antichi, lontano dal mercantilismo sognavo di essere vostro servitore, e vi evocavo chiudendo gli occhi, distratto per un istante dal lavoro ridicolo che mi si faceva fare.⁸⁹

Il carattere iconico, di gusto bizantineggiante della *figurae Christi*, è suggerito dall'isolamento del volto che campeggia imponente, ricoprendo l'intera superficie, secondo un canone che si ripete: "...la linea del profilo è quasi dritta, tutto è essenziale, in una certa spogliazione da ogni elemento accessorio, quasi a esprimere l'attenzione al silenzio, l'allusione all'indicibile",⁹⁰ e si fa ancora più espressivo nella serie dedicata al Velo della Veronica (*La Sainte Face* 1946, donata ai Musei Vaticani dalla figlia Isabelle), di cui Rouault realizzerà varie versioni nel corso degli anni sino alla vecchiaia. (fig. 7) Qui gli elementi tradizionali della Passione vengono "tagliati" fuori dalla cornice pittorica: gli occhi spalancati, il volto sereno attestano la vittoria di Cristo sulla morte, e anche i colori caldi concorrono nel ricreare un'atmosfera di vita, solo il sottile tocco rosso intorno la corona di spine ricorda la sofferenza. I riferimenti iconografici sono innumerevoli, ma più di tutto l'opera mette in campo una sintesi del motivo

⁸⁸ Cfr. Dorival, *L'arte e la vita...*cit.

⁸⁹ Possenti Ghiglia, *Volto di Cristo in Rouault...*cit., p. 70.

⁹⁰ Ivi, p. 44-45.

leggendario, poetico, mistico del Velo della Veronica con quello del Cristo della passione narrata dai Vangeli. L'immagine della *vera icona*,⁹¹ infatti, sposta l'attenzione sulla prima storia dell'immagine nel cristianesimo come primo ritratto del volto di Cristo, sulla riduzione del corpo al solo volto (*Vergesichtlichkeit*)⁹² e sull'impulso antico di distinguere le "immagini vere" da quelle false, dalle copie. In particolare, il *Santo Volto* (così come titolato da Rouault) segue una tradizione millenaria, appartiene alla storia orientale e occidentale delle immagini *achiropite*,⁹³ cioè non fatte dalla mano dell'uomo; la prima immagine (si presume) del volto di Cristo e donata da lui stesso.⁹⁴ Un antesignano di quello che avrebbe rappresentato la fotografia per la modernità!

È interessante notare, grazie agli studi sulla *Vera immagine* di Belting, come si siano concretizzati i dubbi e i paradossi riguardo il vero volto di Gesù, umano e divino insieme, in un'unica rappresentazione, che alla fine della tardoantichità cominciò a circolare come prova, *impronta* appunto, dell'esistenza di Dio.⁹⁵ Dico paradosso in quanto il cristianesimo, diversamente dal giudaismo, per via dell'Incarnazione prevede una natura ambigua della divinità che si fa corpo e, attraverso il corpo, immagine. Contraddizione questa conciliabile unicamente nella fede.

⁹¹ Etimologia filologicamente errata, come suggerito da Gerhard Wolf: "Questa etimologia, che in senso letterale deve essere errata, dacché la parola è piuttosto da ricondurre al greco 'Berenice', è indice però della dialettica immanente in tutta la storia dell'immagine di Cristo". G. Morello, H. L. Kessler, G. Wolf (a cura di), *Il volto di Cristo*, cat. mostra tenuta a Roma, Electa, Milano 2000, p. 103.

⁹² H. Belting, *La vera Immagine...cit.*, p. 52.

⁹³ "Le immagini *achiropietai* posso esistere di due tipi: immagini ritenute opera di una mano diversa da quella dei comuni mortali [un angelo per es.] oppure ritenute impronte meccaniche, ancorché miracolose, dell'originale". E. Kitzinger, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, La Nuova Italia, Firenze 1992, p. 44.

⁹⁴ Secondo la tradizione orientale la prima testimonianza (risalente tra il V-VI secolo) di un'effigie del santo volto è quella di Edessa, del re siriano Abgar, malato e curato da un telo inviato da Gesù stesso con il proprio volto impresso sopra. Questa l'origine del *mandylion* (in arabo, panno) icona tipica della Chiesa Orientale, trasportato da Edessa a Costantinopoli nel 944 e scomparso nel 1204. Per maggiori approfondimenti si veda, tra i tanti, H. L. Kessler, *Il mandylion*, in *Il volto di Cristo...cit.* La tradizione occidentale condensa diverse leggende, ma nella consuetudine latina si narra di una donna, Veronica, che sarebbe andata incontro a Gesù, durante il cammino al Calvario, per pulirgli il volto coperto dal sangue con il proprio velo. Quello stesso velo inviato a Roma avrebbe guarito di lebbra l'imperatore Tiberio.

⁹⁵ "È il concetto di 'indice' ripreso anche dalla teoria della fotografia, per designare la traccia del corpo nella pellicola. Le foto, come già l'impronta del piede o della mano, hanno una forza probativa che soddisfaceva il desiderio di immagini autentiche più di quanto fosse possibile fino ad allora". Belting, *La vera Immagine...cit.*, p. 54.

La fede era il presupposto di ogni rivendicazione delle immagini di Cristo, che altrimenti sarebbero state non solo in sé contraddittorie, ma anche incomprensibili. Se ci si limita all'apparenza, esse mostravano un uomo con la barba in età matura, che non avrebbe fatto pensare a una natura divina. I teologi delle immagini della Bisanzio medievale fecero il massimo sforzo per porre queste immagini in una luce soprannaturale, ma il corpo che mostrano, se lo si prende alla lettera, è umano, e non sovraumano.⁹⁶

Come questo velo si trasformi, nel corso della storia e delle leggende tramandate, da semplice reliquia in immagine, concentrando in sé entrambe le caratteristiche, rivela, già a partire dal VI secolo, il bisogno di individuare le immagini “autentiche” dalle false riproduzioni, l'originale dalla copia, condizionate, già allora, dalle esigenze della politica imperiale, dall'“immagine” che bisognava tramandare. “I cristiani al tempo di Costantino non avevano bisogno di immagini, poiché il loro era un culto di iniziati che occorreva proteggere da occhi profani. La situazione cambiò solo gradualmente nel III secolo, quando la nuova fede fu aperta a cerchie più vaste. Ora anche le immagini dovevano dare risposta chiara alla domanda su *chi era Gesù*, e per questo non serviva a niente sapere *che aspetto aveva avuto realmente*”.⁹⁷ Belting riflette sull'impossibilità, per quel tempo, di parlare di “vera immagine”, poiché i volti in circolazione erano talmente tanti e talmente mutevoli da non poter pensare di ricostruire un'identità corporea e fisiognomica unica, ma solo una *maschera*.⁹⁸

A livello linguistico il concetto di maschera allude al paradosso per cui Cristo era uno, sebbene rappresentasse Dio e uomo, in modo simile e tuttavia diverso da come l'attore univa in un'unica figura il ruolo e il portatore: nell'essere uomo egli portava, se si vuole, la maschera di Dio. Sul piano della storia dell'immagine, l'esperienza della maschera concorre a definire l'aspetto di certe figure che mostravano il suo volto, ma che potevano offrirne solo una maschera, nel senso, ovvio, secondo cui di esse si diceva che fossero state tratte dal suo vero volto come una maschera viva.⁹⁹

In questa idea di irrepresentabilità di Dio se non attraverso una copia mai del tutto

⁹⁶ Ivi, p. 56.

⁹⁷ Ivi, p. 62.

⁹⁸ Riguardo la camaleontica natura di Cristo nelle prime iconografie, si veda T. F. Mathews, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, trad. it Jaca Book, Milano 2005.

⁹⁹ Belting, *La vera Immagine...cit.*, p. 53.

fedele alla realtà, una maschera appunto, quale si configura per l'attore che mostra il volto originale in un secondo volto, risiede sempre e comunque l'esigenza di avere un'immagine vera. Ciò spiegherebbe anche la leggenda secondo cui “molte immagini sarebbero state rilevate dal volto di Cristo come da una maschera vivente”.¹⁰⁰

Sono tante nella storia le immagini considerate *achiropite*, oltre a quelle appena analizzate, pensiamo all'immagine della *Madonna di Guadalupe*, e per avvicinarci più al presente, *La Sindone di Torino*. Scopriamo allora che un discorso sulle immagini non fatte dalla mano dell'uomo non ci è affatto estraneo, unisce ere molto lontane, dominate da superstizioni e credenze imposte, a un presente in cui la scienza naturale orienta la nostra fede, ma su questo torneremo più avanti nella trattazione.

Accade, dunque, che i primi piani sul volto del Gesù pasoliniano, che lascia alle sue spalle un paesaggio scarno ed essenziale, ricordino i volti iconici della Passione di Rouault nei lineamenti, nelle spesse pennellate nere a evidenziare i contorni, gli occhi, la simmetria del volto, così come i personaggi biblici avvolti dai chiaro scuri della pellicola in bianco e nero. Ieratico, immobile, drammatico, fiero, così i primi piani del film si sovrappongono senza sbavature ai volti dei Cristi di Rouault dei primi anni del Novecento (*Christ aux outrages* 1904-1909?), incarnando perfettamente sia nello stile che nell'espressività l'orgoglio di chi non è mai sconfitto dal peccato. (fig. 4)

Non è annientato dal patire, poiché per Rouault l'uomo degli oltraggi, flagellato, torturato fino all'abiezione della morte in croce, è causa di salvezza per tutti e motivo di glorificazione presso il Padre. Non appare mai sconfitto dal peccato, ma è il mite e dolce Salvatore che non si è sottratto alla sofferenza, prendendo su di sé i peccati del mondo e il peccato del dolore umano.¹⁰¹

Indubbiamente in entrambi i casi, in Rouault e Pasolini, parliamo di *Christus triumphans*,¹⁰² dove, per il primo, i toni lividi della Passione sono passati

¹⁰⁰ Ivi, p.83.

¹⁰¹ Possenti Ghiglia, *Volto di Cristo in Rouault...cit.*, p. 31.

¹⁰² Sul concetto di *Christus triumphans* e *Christus patiens* si veda: F. Lollini, *Statera facta est corporis: note sulla croce dipinta nel Medioevo e nel nostro contemporaneo*, in A. Dall'Asta (a

lasciando spazio alla luce, ai colori caldi della vita, della resurrezione, proponendo un “umanesimo” ritrovato attraverso la bellezza; per il secondo invece, il riscatto avviene attraverso l’esegesi che il regista fa del Vangelo, lo stile sacrale, pittorico, contrastante della regia. Certamente la mitezza nel Cristo di Pasolini si aggiunge alla fierezza che traspare dal suo sguardo,

di quel Cristo mite nel cuore ma «mai» nella ragione, che non desiste un attimo dalla propria terribile libertà come volontà di verifica continua della propria religione, come disprezzo continuo per la contraddizione e lo scandalo. [...] la figura di Cristo dovrebbe avere, alla fine, la stessa violenza di una resistenza: qualcosa che contraddica radicalmente la vita come si sta configurando all’uomo moderno, la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo, glorificazione della propria identità nei connotati della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religione.¹⁰³

Sembrerebbe quasi voler assumere la religione, quella più originaria intesa come *mysterium tremendum et fascinans*, come antidoto alla modernità! E che questo sia stato promosso da un intellettuale marxista, ateo, anticlericale risulta ancora più potente e lungimirante, ma soprattutto vero. Ovviamente non basta ripetere un’iconografia tradizionale per cogliere il significato che la storia ci consegna, occorre fare esperienza attraverso il senso profondo, l’interiorità che l’opera comunica, rendendo l’invisibile riconoscibile.

Nel costruire una riflessione, quanto più lucida e critica sul sacro nell’arte, il cinema di Pasolini incarna alla perfezione l’ossimorica alternanza di elevazione e trasgressione, come rapporto ambivalente di puro e impuro, timore e venerazione, di sacro e profano che la contemporaneità conserva.¹⁰⁴

cura di), *Alla luce della croce: arte antica e contemporanea a confronto*, cat. mostra, Fondazione Cardinale G. Lercaro, Bologna 2011, p. 17-26.

¹⁰³ P. P. Pasolini, *Una carica di vitalità*, “Il Giorno”, 6 marzo 1963, poi in *Il Vangelo secondo Matteo. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Garzanti, Milano 1964, p. 14-15.

¹⁰⁴ “Nelle religioni primitive, secondo Bataille, la trasgressione fondava il sacro, i cui aspetti impuri non erano meno sacri degli aspetti opposti. L’insieme della sfera sacra si componeva del puro e dell’impuro. Il cristianesimo respinse l’impurità, il nefasto, il male, senza cui il sacro non è neppure concepibile, dal momento che solo la trasgressione del divieto ne permette l’accesso”. Galimberti, *Orme del sacro...cit.*, p. 118.

1.2 Un'impresa missionaria moderna

L'ambiente culturale che favorì la creazione e la ricezione de *Il Vangelo secondo Matteo*, soprattutto da parte del mondo ecclesiale, fu quello del Concilio Vaticano II, avviato nel 1962 da parte di Giovanni XXIII e concluso nel 1965 da Paolo VI.¹⁰⁵ L'idea della realizzazione di un film ispirato al Vangelo, come già accennato, avviene ad Assisi, una città in festa per la visita (improvvisa) di Papa Roncalli in pellegrinaggio per l'apertura del Concilio. Sarà proprio alla memoria del "Papa buono" che Pasolini dedicherà il film.¹⁰⁶ Per le sue idee e le parole di rottura nei confronti della Chiesa controriformista, il regista considerò questo Papa un personaggio essenziale per la riapertura di un confronto dialettico con la parte laica della società italiana: "Papa Giovanni XXIII, [...] obiettivamente rivoluzionò la situazione. Se Pio XII fosse vissuto altri tre o quattro anni, non sarei mai stato in grado di fare *Il Vangelo*; è stato il primo papa che abbia detto che il marxismo non è un diavolo, una bestia nera".¹⁰⁷

Questa riapertura è caratterizzata anche dal dialogo tra cattolici e comunisti che, proprio in quegli'anni, nel marzo 1963, vede nel discorso di Palmiro Togliatti un'auspicabile reciproca comprensione tra socialismo e religione, soprattutto dinanzi ai drammatici problemi del mondo contemporaneo,¹⁰⁸ mentre Pasolini è accusato di vilipendio alla religione dello stato per il film *La ricotta* (1963).¹⁰⁹ Ma prima che il film sia terminato, entrambi i protagonisti di questo cambiamento, in campo politico e religioso, scompaiono. Nell'ottobre del 1964 *Il Vangelo* comincia a girare nelle sale, riuscendo a catalizzare l'attenzione di buona parte del

¹⁰⁵ Per maggiori approfondimenti sul Concilio Vaticano II, si veda, tra i tanti, G. Alberigo, *Breve storia del concilio Vaticano II (1959-1965)*, il Mulino, Bologna 2005.

¹⁰⁶ "Alla cara, lieta, familiare ombra di Giovanni XXIII" così recita la dedica in Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo...cit.*, p. 309. Non era la prima volta che Pasolini si occupava di temi sacri o religiosi. *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, una raccolta di poesie giovanili pubblicata nel 1958, ispirata da una lettura dei Vangeli, e *La religione del mio tempo*, pubblicata nel 1961, ci danno conferma dell'interesse non episodico del poeta per ciò che riguardava questi temi.

¹⁰⁷ W. Siti, S. de Laude (a cura di), *P. P. Pasolini. Saggi sulla politica e la società*, Mondadori, Milano 1999, p. 1329.

¹⁰⁸ Per maggiori approfondimenti sul tema si veda, tra i tanti, l'introduzione a cura di Subini, *Tre studi su Il Vangelo...cit.*, p. IX-XXI.

¹⁰⁹ Nel novembre 1963 il permesso di ripresentare il film nelle sale verrà subordinato ad alcuni tagli e modifiche, così come risulta dagli incartamenti del processo. Per maggiori approfondimenti si veda L. Betti, M. Gulinucci, *Le regole di un'illusione. Il cinema, i film*, Fondo Pier Paolo Pasolini-Garzanti, Roma-Milano 1996.

pubblico cattolico, stuzzicando i dubbi e le criticità della parte di sinistra. Così la Pro Civitate Christiana si esprimeva ufficialmente riguardo il film.

[...] la Pro Civitate Christiana, seguendo le linee della propria attività e dei propri criteri, ha vivamente appoggiato l'iniziativa di un film ispirato al Vangelo, realizzato sul Vangelo da Pier Paolo Pasolini. Anche se si tratta di un regista che, dal di fuori, altri potevano ritenere non immediatamente «adatto» a un'opera di questo genere, Pasolini riapre con accesa originalità e con vivezza di idee l'argomento del film religioso, tanto difficile, tanto importante da trattare, quanto vicino al cuore dei cattolici, della gerarchia somma e periferica, dei cattolici e dei fedeli tutti sinceramente colpiti dai valori apostolici, morali, estetici del cinema, che credono nel cinema come un mezzo di comunicazione moderno, come una via di espressione artistica.¹¹⁰

Si assiste in effetti, a una inversione di tendenza: i temi della religione si sganciano da una dimensione prettamente confessionale, escono dal recinto deputato alla loro consacrazione per divenire materia di altro, in questo caso di film, in versioni liberamente ispirate al racconto biblico, segnando quasi un ritorno delle immagini lì dove esse nacquero un tempo, nel cristianesimo.

Ma, a ben vedere, non si trattava affatto di un fenomeno casuale, di un ravvedimento del mondo ecclesiale nei confronti di una società all'interno della quale non trovava più aderenze. Accadeva, infatti, che l'istanza che regolava il culto delle immagini e ne garantiva il processo di aurizzazione, scopriva anch'essa il potere mediatico e vedeva in questo suo rappresentarsi nei media di massa una possibile sopravvivenza nella società presente. Non era certamente la prima volta che la Chiesa prelevava dalla società a lei contemporanea quegli elementi di diffusione e persuasione più adatti, basti pensare all'epoca della Riforma quando “si voleva ripristinare l'immagine della chiesa primitiva, di una comunità di fede pura, non ancora corrotta dai media, ma in realtà ci si gettò nelle braccia della rivoluzione mediatica che ebbe luogo nell'era di Gutenberg”.¹¹¹ Al processo di “decontaminazione” delle immagini, sulle quali bisognava lavorare in modo dirimente, si accostava la stampa, come se l'atto della lettura potesse epurare l'immaginazione e rimuovere le immagini impure dalla mente dei fedeli. La

¹¹⁰ Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo...cit.*, p. 263.

¹¹¹ Belting, *La vera Immagine...cit.*, p. 14.

parola stampata riscattava dall'abuso di immagini improprie. "La religione offrì un vero e proprio campo di addestramento per l'uso dei media che alternativamente benediva o condannava. [...] Con l'uso dei media [...] acquisì potere nella società, la quale però imparò a sua volta a usarli a proprio beneficio e a volgerli contro la rivale".¹¹²

È interessante riportare, a questo proposito, alcuni stralci di un articolo scritto da Pasolini il 22 settembre 1974 a commento del discorso di Paolo VI a Castelgandolfo, definito dall'autore "storico" in quanto supportato da motivazioni esterne alla Chiesa, appartenenti al mondo laico, razionalista, in cui si delinea con inusitata e tragica sincerità la fine del ruolo tradizionale della Chiesa, durato ininterrottamente per duemila anni.¹¹³ Pasolini, nella conclusione dell'articolo, attacca la televisione, promotrice di un'ideologia consumistica, ma ancora di più l'uso assolutamente scorretto di questa da parte della Chiesa.

Ora, la Chiesa dovrebbe continuare ad accettare una televisione simile? Cioè uno strumento della cultura di massa appartenente a quel nuovo potere che "non sa più cosa farsene della Chiesa"? Non dovrebbe, invece, attaccarla violentemente, con furia paolina, proprio per la sua *reale irreligiosità*, cinicamente corretta da un vuoto clericalismo?

Gli anni conciliari rappresentano un momento di ammodernamento della Chiesa, come già accennato, avviato da Giovanni XXIII e portato avanti da Paolo VI, soprattutto nel rapporto con gli artisti. Rappresentativo di questo dialogo rifondativo sarà il famoso discorso tenuto nella Cappella Sistina il 7 maggio 1964, in cui Papa Montini elabora una nuova dottrina estetica¹¹⁴ e invita gli artisti a

¹¹² *Ibidem*

¹¹³ P. P. Pasolini, *I dilemmi di un Papa, oggi*, "Corriere della Sera", 22 settembre 1974; ora in *Scritti Corsari*, Garzanti, Milano 1975. Prospettando la fine ingloriosa del potere ecclesiale, Pasolini intima il bisogno di negare il potere per riconquistare i fedeli, proponendo la guida della Chiesa quale antidoto al nuovo potere consumistico che cominciava a dilagare proprio in quegli anni in Italia. "Il nuovo potere consumistico che è completamente irreligioso; totalitario; violento; falsamente tollerante, anzi, più repressivo che mai; corruttore; degradante...".

¹¹⁴ Si fa riferimento alla Costituzione Conciliare sulla sacra liturgia, ovvero il *Sacrosanctum Concilium* (SC 122-129). Il VII capitolo, intitolato *De arte sacra deque suppellectile*, consiste in alcuni punti, quanto mai generici, volti a regolamentare il rapporto con "le arti liberali, soprattutto l'arte religiosa e il suo vertice, l'arte sacra", che per loro stessa natura tendono a esprimere l'infinita bellezza di Dio. Un documento più aperto rispetto alle precedenti prescrizioni (ad esempio l'enciclica di Pio XII del 1955, *Musicae Sacrae Disciplina*), anche se con cauti accorgimenti: "la Chiesa si è sempre ritenuta, a buon diritto, come arbitra, scegliendo tra le opere degli artisti quelle che rispondevano alla fede, alla pietà e alle norme religiosamente tramandate, e risultavano adatte all'uso sacro. [...] si è preoccupata che la sacra suppellettile servisse con la sua

essere nuovamente protagonisti della vita della Chiesa. Pur partendo dalla consapevolezza di una frattura netta tra arte e Chiesa, causata, in molti casi, da una committenza poco preparata e sensibile, più incline a favorire una figurazione tradizionale e icastica, Paolo VI sembra nutrire la segreta speranza di richiamare la figlia, tra le più amate, l'arte, per una sorta di ritorno all'ovile, designando l'artista come unico e incomparabile interprete della strada che conduce a Dio.

Dobbiamo dire la grande parola che del resto voi già conoscete? Noi abbiamo bisogno di voi. Il Nostro ministero ha bisogno della vostra collaborazione. Perché, come sapete, il Nostro ministero è quello di predicare e di rendere accessibile e comprensibile, anzi commovente, il mondo dello spirito, dell'invisibile, dell'ineffabile, di Dio. E in questa operazione, che travasa il mondo invisibile in formule accessibili, intelligibili, voi siete maestri. È il vostro mestiere, la vostra missione; e la vostra arte è proprio quella di carpire dal cielo dello spirito i suoi tesori e rivestirli di parola, di colori, di forme, di accessibilità. [...] Voi avete anche questa prerogativa, nell'atto stesso che rendete accessibile e comprensibile il mondo dello spirito: di conservare a tale mondo la sua ineffabilità, il senso della sua trascendenza, il suo alone di mistero, questa necessità di raggiungerlo nella facilità e nello sforzo allo stesso tempo.¹¹⁵

In questo sottolineare la capacità degli artisti di rendere visibile ciò che è inesprimibile, trascendente, ineffabile, il Pontefice mette il dito nella piaga quando sottolinea l'allontanamento dell'arte dalla vita, dimenticando “il canone fondamentale della consacrazione all'espressione”, con il conseguente linguaggio di Babele: “Voi sapete che portiamo una certa ferita nel cuore, quando vi vediamo intenti a certe espressioni artistiche che offendono noi, tutori dell'umanità intera, della definizione completa dell'uomo, della sua sanità, della sua stabilità. Voi staccate l'arte dalla vita...”.¹¹⁶ Indubbiamente salta all'occhio il riferimento all'allontanamento dell'arte dai temi, dagli scopi, e da un'estetica religiosa

dignità e bellezza al decoro del culto, ammettendo nella materia, nella forma e nell'ornamento quei cambiamenti che il progresso della tecnica ha introdotto nel corso dei secoli”. AA.VV, *Arte e liturgia. L'arte sacra a trent'anni dal Concilio*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1993, p. 647-648. Un sistematico lavoro di collazione delle fonti è stato fatto da Carlo Chenis, *Fondamenti teorici dell'arte sacra. Magistero post-conciliare*, LAS, Roma 1991.

¹¹⁵ “Messa degli artisti” nella Cappella Sistina, Omelia di Paolo VI, giovedì 7 maggio 1964. w2.vatican.va (data di ultima consultazione 18/01/2016). Per maggiori approfondimenti si veda Paolo VI, *Discorso agli artisti tenuto nella Cappella Sistina il 7 maggio 1964*, “Notiziario dell'Istituto di Paolo VI”, n. 16, 1988.

¹¹⁶ *Ibidem*

tradizionale, ma ciò che più colpisce è la totale inadeguatezza di giudizio riguardo l'uscita dell'arte contemporanea dalla vita. L'arte del Novecento, soprattutto con le sue esplosioni Pop (tra il 1959-63), vedrà la sua totale apertura al mondo, sino all'identificazione con esso, generando un orientamento di tipo inclusivo per porsi nelle condizioni di accettare tutti gli aspetti potenziali di espressione e di tensione verso il reale, verso la vita. Nel 1959 la pubblicazione e la diffusione degli scritti di Marcel Duchamp influenzerà artisti come John Cage, Merce Cunningham, Allan Kaprow solo per citarne alcuni, operando un netto cambio operativo nella loro poetica. "Marcel Duchamp è l'individuo che non continua le elucubrazioni visuali sul rapporto tra vita e arte, ma che esce dall'arte ed entra direttamente nella vita".¹¹⁷ Tutto si può dire all'arte del Novecento ma non che sia qualcosa di estrinseco alla vita, alle cose del mondo, alle plurime manifestazioni del corpo nell'ambiente, fino agli esiti più contemporanei dell'arte come esperienza, del mutamento ambiguo del corpo (il *Posthuman* ad esempio); la fusione tra arte e vita è tale da confondere i territori d'appartenenza, sino al totale dissolvimento della persona in un "ready made".

"A chi comincia a scrivere sulla filosofia delle belle arti si impone allora un compito primario: ripristinare la continuità tra quelle forme raffinate e intense d'esperienza che sono le opere d'arte e gli eventi, i fatti e i patimenti di ogni giorno che, com'è riconosciuto universalmente, costituiscono l'esperienza".¹¹⁸ Ecco quindi che ristabilire la continuità dell'esperienza estetica con i processi normali del vivere costituisce la base da cui l'avanguardia novecentesca muove i primi passi.

Sono evidenti dunque i limiti di un discorso relativo all'arte e al sacro, di cui Paolo VI è al corrente e per i quali, non senza un'abile manovra, riconosce le colpe interne alla Chiesa stessa.

Vi abbiamo fatto tribolare, perché vi abbiamo imposto come canone primo la imitazione, a voi che siete creatori, sempre vivaci, zampillanti di mille idee e di mille novità. Noi - vi si diceva - abbiamo questo stile, bisogna adeguarvi; noi abbiamo questa tradizione, e bisogna esservi fedeli; noi abbiamo questi maestri, e bisogna seguirli; noi abbiamo questi

¹¹⁷ G. Celant, *Tornado americano: arte al potere 1949-2008*, Skira, Milano 2008, p. 43.

¹¹⁸ J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007, p. 31.

canoni, e non v'è via di uscita. Vi abbiamo talvolta messo una cappa di piombo addosso, possiamo dirlo; perdonateci! [...] vi abbiamo peggio trattati, siamo ricorsi ai surrogati, all'«oleografia», all'opera d'arte di pochi pregi e di poca spesa, anche perché, a nostra discolpa, non avevamo mezzi di compiere cose grandi, cose belle, cose nuove, cose degne di essere ammirate; e siamo andati anche noi per vicoli traversi, dove l'arte e la bellezza e - ciò che è peggio per noi - il culto di Dio sono stati male serviti.¹¹⁹

In questa sorta di *captatio benevolentiae*, Montini ammette quanto una timida committenza unita a una eccessiva remissività degli artisti abbia portato a un circolo molto poco virtuoso, all'*immagine oleografica* che la storia dell'arte ben conosce, al patetismo di una spiritualità debole e inaridita. Ma facciamo un breve passo indietro per spiegare come le parole rivolte agli artisti, ormai alla chiusura del Concilio, siano il frutto di una lunga meditazione sull'estetica e sulle arti visive in particolare.

La cultura artistica di Paolo VI risale già agli anni Venti e avviene soprattutto grazie al contatto culturale con i coniugi Jacques e Raïssa Maritain, in occasione del suo soggiorno parigino nel 1924.¹²⁰ Sono gli anni del *rappelle à l'ordre* che spinge a un ritorno alla classicità con tutte le conquiste ottenute dall'avanguardia, in Francia come in Italia. Infatti, nel primo dopoguerra, la Bibbia, al pari dei poemi epici, viene invocata quale fonte utile per l'artista che tornava al mestiere della figurazione, delle citazioni colte, delle simbologie e delle metafore. Al pari di fonti storiche o letterarie, il testo sacro tornava a essere indispensabile per artisti che non necessariamente vi si immergevano per trovare la propria fede, ma che spesso ne estraevano spunti tematici per articolate composizioni narrative, ne attualizzavano i contenuti con notazioni quotidiane o semplicemente si appropriavano di certe iconografie come espressione massima di significato. Alcune opere erano estremamente fedeli all'impostazione tradizionale di una maternità rinascimentale, ad esempio, ma immerse in un'atmosfera moderna e quotidiana, in altre, la sacralità di esprimeva più nella purezza della linea legata ad

¹¹⁹ “Messa degli artisti” nella Cappella Sistina...cit.

¹²⁰ Numerosi sono i riferimenti bibliografici dedicati al pensiero estetico di Paolo VI, mi permetto di segnalare i titoli più significativi: A. Caprioli, L. Vaccaro (a cura di), *Paolo VI e la cultura*, Morcelliana, Brescia 1983; N. Giammarco, C. Paternostro, M. Gallo (a cura di), *Paolo VI. Umanesimo tra arte e letteratura*, Logart Press, Roma 1993; P.V. Begni Redona (a cura di), *Paolo VI, su l'arte e gli artisti*, Ed. Studium, Brescia 2000.

una solennità arcaizzante, piuttosto che alla conformità del racconto biblico: *Annunciazione* di Achille Funi (1925), *Madonna con Bambino* di Felice Casorati (1923), *Il ritorno del figliol prodigo* di Giorgio De Chirico (1922), *Le figlie di Loth* di Carlo Carrà (1919).¹²¹ Come testimonia un futurista italiano, Gino Severini, trasferitosi presto a Parigi, che nel 1921 pubblica *Du Cubisme au Classicisme*.¹²²

Partendo da Vitruvio e passando attraverso i teorici del Rinascimento [...], Severini si avvicina a un platonismo pitagorico e alla proporzione aurea, espressa dal numero d'oro, quel rapporto armonico secondo il quale il tutto sta alla parte maggiore come la parte maggiore a quella minore. I principi di estetica che ne scaturiscono sono informati da un'idea di perfezione, da un desiderio di nuovo rinascimento che precede immediatamente il suo ritorno al cattolicesimo e l'incontro con Maritain [...].¹²³

Intorno alla figura di Maritain, e al suo pensiero tomista, ruoteranno numerosi artisti, da Georges Rouault a Severini, sino a Chagall e Cocteau, creando un vero e proprio cenacolo intellettuale incentrato sui legami fra le categorie dell'arte e la spiritualità, fra ragione e fede. Allievo di Henri Bergson al Collège de France, Maritain si convertirà al cattolicesimo (insieme alla moglie Raïssa Oumançoff, immigrata russa di origine ebraica), oltre che per gli insegnamenti del filosofo francese, anche grazie all'influenza di Léon Bloy, scrittore e poeta francese, ispirato da un cattolicesimo integrale. Sarà proprio nell'abitazione di Bloy che i Maritain conosceranno Rouault e cominceranno ad appassionarsi d'arte, più da curiosi conoscitori che da critici esperti;¹²⁴ Rouault infatti verrà difeso strenuamente da Jacques Maritain a causa dei soggetti più sconvolgenti della sua

¹²¹ L. Mannini, *Momenti e temi di arte sacra nell'Italia degli anni venti*, in *Bellezza divina*, cat. mostra Firenze, Marsilio, Venezia 2015, pp. 55-57. È proprio in questi anni che si acquista consapevolezza riguardo la mancanza di decoro e di dignità estetica nella chiesa che pian piano si cercava di ricostruire dopo il conflitto bellico. Infatti le opere d'arte e gli arredi liturgici commissionati negli ultimi decenni erano l'espressione di un accademismo neoarcaico, frutto di una stagnazione creativa da imputare alla mancanza di preparazione storico-artistica dei sacerdoti che commissionavano opere di scarso valore.

¹²² G. Severini, *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, J. Povolozky, Paris 1921; trad. it. a cura di E. Pontiggia, *Dal cubismo al classicismo. Estetica del compasso e del numero*, SE, Milano 1997.

¹²³ De Carli, *Paolo VI e l'arte...cit.*, p. 15-16. Per una attenta ricognizione delle fonti sul rapporto del circolo di artisti intorno la figura di Jacques Maritain si rimanda per lo più a questo testo.

¹²⁴ Si veda anche N. Possenti Ghiglia, *Jacques Maritain et Rouault. Aux sources d'une féconde amitié*, in *Jacques Maritain et ses contemporains*, Desclée, Paris 1991.

pittura (prostitute, giudici, clown), proprio per la capacità di rappresentare la cruda verità dell'esistenza di quel tempo con uno spirito religioso per nulla convenzionale o patetico.¹²⁵ Buona parte del suo pensiero è raccolto nel trattato *Art et Scolastique* del 1920, dove riprende l'approccio all'estetica di S. Tommaso, "id quod visum placet", "il bello è ciò che dà gioia, non ogni gioia, ma la gioia nel conoscere; non la gioia propria dell'atto di conoscere, ma una gioia che sovrabbonda e trabocca da quest'atto a causa dell'oggetto conosciuto".¹²⁶ Un titolo decisamente retrò per delineare i problemi dell'arte nel rinnovamento intellettuale della Chiesa. Nel rivedere in chiave neotomista le maggiori questioni di ordine teoretico e pratico presenti nella realtà europea, il testo affronta una doppia sfida: da una parte quella del mondo cattolico bloccato in un conformismo clericale che da lungo tempo non aveva cessato di disprezzare gli artisti imputando loro i propri limiti e, dall'altra, si apre al confronto con le liberazioni estetiche più estreme su un terreno in cui bisognava difendere l'arte da se stessa.¹²⁷ Questo testo che Umberto Eco definirà "il libro di un uomo moderno, ma anche di un medievale [...] che non si pone il problema di che cosa sia morto e che cosa sia vivo nel pensiero medievale [...] in pieno secolo ventesimo",¹²⁸ era stato di grande importanza per tutte quelle realtà laiche e non che si avvicinavano al sacro secondo un programma liturgico legato all'architettura ecclesiale.¹²⁹ Indubbiamente la Chiesa era molto poco entusiasta del nuovo modo che gli artisti avevano adottato nella rappresentazione della realtà, allontanandosi dai valori

¹²⁵ J. Maritain, (*Présentation de*) *Exposition de peintures et de céramiques de G. Rouault*, cat. mostra Paris, Galerie E. Druet, 21 febbraio-5 marzo 1910 (testo firmato con lo pseudonimo di Jacques Favelle); citato in C. De Carli, *Paolo VI e l'arte...*cit. p. 30.

¹²⁶ J. Maritain, *Arte e scolastica*, Morcelliana, Brescia 1980, p. 24

¹²⁷ De Carli, *Gli artisti e la Chiesa...*cit., p. 21.

¹²⁸ U. Eco, *Storiografia medievale ed estetica teorica. Appunti metodologici su J. Maritain*, "Filosofia", ottobre, 1961, pp. 1-18, ora in Id. *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano 1968, pp. 104-105, citato in De Carli, *Paolo VI e l'arte...*cit., p. 30.

¹²⁹ Si pensi, in ambito simbolista, alla generazione dei nabis, in particolare Paul Sérusier e Maurice Denis che guardano ai primitivi italiani (Beato Angelico, Piero della Francesca) per connettere l'arte alla spiritualità, e alle idee del benedettino Desiderius Peter Lenz che, nel monastero di Beuron in Germania, dirigeva una scuola d'arte fondata nel 1868. Nel 1919, insieme a Georges Desvallières, fondano gli *Ateliers d'art Sacré*. Le migliori realizzazioni ricollegabili a questa scuola furono la chiesa di Saint-Luis a Vincennes, Notre-Dame du Raincy a Parigi e le decorazioni di Saint Esprit. Di rilievo per le novità architettoniche introdotte da Auguste Perret sarà la chiesa di Notre-Dame du Raincy (1922-23) in cui lavoreranno Denis e Pierre Couturier, il futuro padre Marie-Alain Couturier, figura centrale per alcune commissioni per noti artisti contemporanei, il quale nel 1919 entrerà negli *Ateliers* e rimarrà fino al 1925, anno del suo ingresso nell'ordine domenicano. De Carli, *Gli artisti e la Chiesa...*cit., p. 20-21.

spirituali per abbracciare quelli mondani, realizzando esperienze religiose personali, distaccandosi da una raffigurazione didascalica e consolatoria. I drammi della guerra avrebbero cambiato per sempre il modo di sentire la realtà e di trasporla visivamente. Per questo, la percezione di Dio, che nonostante tutto era presente per molti artisti del tempo, si frammentava, si “alleggeriva”, divenendo interpretazione libera e personale. Si pensi al pittore tedesco Emile Nolde (1867-1956), il quale nella sua biografia riporterà le reazioni negative del clero a una serie di opere con nove rappresentazioni tratte dalla vita di Cristo:

La mia opera partecipò all'esposizione mondiale di Bruxelles. [...] il clero cattolico sollevò delle obiezioni. L'opera andava rimossa e si riuscì nell'intento. [...] Naturalmente io non avevo chiesto a nessuno come dovevano essere le rappresentazioni religiose. Esse nascevano unicamente sulla base delle mie emozioni: raffigurai gli uomini ebrei, Cristo e gli apostoli come persone, perché tali erano; gli apostoli come comuni contadini e pescatori ebrei. Li ho dipinti come figure ebee vigorose, perché di certo non erano i deboli quelli che aderivano alla dottrina nuova e rivoluzionaria di Cristo. [...] Il fatto che all'epoca del Rinascimento gli apostoli e Cristo non venissero dipinti come ebrei, ma come italiani o tedeschi, può aver indotto gli uomini di chiesa a credere che l'arte così trasmessa debba rimanere immutata per sempre, e che, per dirla nuda e cruda, questo inganno artistico debba essere ancora portato avanti.¹³⁰

Nolde realizzerà moltissimi dipinti ispirati all'iconografia religiosa, ma molto distanti dalla tradizione (*Ultima cena* 1909, *Crocifissione* 1912, *Deposizione* 1915). Paolo VI sarà uno dei pochi ad apprezzare e capire il valore di questo ciclo di opere, oggi parte della Collezione d'Arte Contemporanea dei Musei Vaticani, voluta proprio da Papa Montini e inaugurata nel 1973. (figg. 8-9) La formazione di Montini matura anche grazie all'incontro con gli artisti e i poeti frequentanti la cerchia dei coniugi Maritain,¹³¹ con Cocteau e l'ambiente surrealista, Gino Severini, Alexandre Cingria,¹³² grazie anche ai testi di Sérusier e Denis, al

¹³⁰ J. van Laarhoven, *Storia dell'arte cristiana*, Mondadori, Milano 1999, p. 302. Per maggiori approfondimenti si veda E. Nolde, *Mein Leben*, a cura di Manfred Reuther, DuMont, Köln 2013.

¹³¹ La presenza di Maritain nella riflessione del giovane Montini è approfondita da P. Viotto, *Creazione e fruizione della bellezza secondo Montini e Maritain*, in De Carli, *Paolo VI e l'arte...cit.*, pp. 33-41.

¹³² “Artista e letterato di vaglia, personaggio estroverso al centro di moltissimi rapporti in Europa oltre che nella Svizzera romanda, [...] fondatore nel 1919 di un Group de Saint-Luc et de Saint Maurice per il rinnovamento dell'arte sacra, pubblicò nella collana di scritti da lui concepita, Les

dibattito che proseguirà in Francia sulle pagine delle riviste “Nova et Vetera”, fondata dall’abate carmelitano Charles Journet (futuro cardinale di spicco del Concilio Vaticano II), e “Art sacré”, diretta da padre Pie Raymond Régamey e da padre Marie-Alain Couturier (colui che aveva lavorato con Denis ai decori di Notre-Dame de Raincy).

A testimonianza dei numerosi incontri e del dibattito intorno al futuro dell’arte sacra, nel 1929 esce un suo articolo sulla rivista “Studium” dedicato alla produzione artistica della *Scuola di Beuron*,¹³³ “nel quale Montini presenta un’attenta analisi sugli aspetti e le influenze propriamente artistiche delle opere realizzate in quello specifico ambito culturale, nonché alcune perplessità sui caratteri artificiosi di quella pittura”.¹³⁴ La sensibilità, l’interesse per l’arte di Montini “coglie una gamma di rivisitazioni che vanno dalle civiltà arcaiche, all’arte bizantina e paleocristiana, rilevandovi, non senza una certa sorpresa, l’assoluta assenza di riferimenti gotici e rinascimentali. Proprio il gotico, l’arte della cristianità occidentale, potentemente risorta nel revival romantico-ottocentesco, manca nell’epitome stilistica di cui padre Lenz fu profeta e il primitivismo che generalmente informa la decorazione sembra pure avere fortunatamente proscritto, secondo Montini, una bellezza un po’ troppo indulgente al naturalismo”.¹³⁵ (figg. 10-11)

L’arcaismo della Scuola di Beuron dimostra come il flusso dell’arte sia fatto di continui ritorni, di sorprendenti novità e ricorsi arcaici, premoderni, che ben si

Cahiers Vaudois, una serie di conferenze dal titolo *La Decadence de l’art sacré*”. M. A. Crippa (a cura di), *Marie-Alain Couturier. Un’avventura per l’arte sacra. Testi in L’Art Sacré scelti da P. R. Régamey*, Jaca Book, Milano 2011, p. XXVI.

¹³³ G. B. Montini, *L’arte di Beuron*, “Studium”, anno XXV, n. 1, 1929, pp. 33-37. Il monaco fondatore della Scuola, Desiderius Lenz, imposta la sua visione di una rinascita dell’arte sacra in linea con la cultura dei Nazareni. La visione religiosa di questa scuola sarà fortemente attaccata da Denis, che riteneva del tutto vano il tentativo di far coincidere la sacralità e la spiritualità di un’opera con uno stile e una tecnica ritenuti aprioristicamente religiosi. Citato in M. Forti (a cura di), *I musei Vaticani e l’arte contemporanea. Acquisizioni dal 1980 al 2003*, De Luca, Roma 2003, p. 40. Si veda anche P. Martore (a cura di), *Canone divino. L’arte e la regola nella scuola di Beuron*, Castelveccchi, Roma 2015.

¹³⁴ Forti, *I musei Vaticani...cit.*, p. 25. Nell’estate del 1928, durante una breve pausa di lavoro (quando era minuziatore della Segreteria di Stato), Montini viaggia attraverso Belgio e Germania, per monasteri benedettini, e si ferma proprio a Beuron. Stupore e incertezza lo assalgono, lo affascina i riferimenti culturali suggeriti dal clima purista-nazareno, ben in linea con il clima simbolista allora in auge, ma allo stesso tempo vi scorge una componente idolatrica, un’artificialità che non si concilia con la sua idea di cristianesimo e che lo pone in bilico tra tradizione e novità.

¹³⁵ G. L. Tusini, *Una non facile conciliazione*, in G. L. Tusini, E. Marchetti (a cura di), *Vita culturale e idee sull’arte negli anni del Vaticano II*, Aracne, Roma 2011, p. 41.

sposano con l'idea di una futura arte cristiana, per la chiarezza, la sintesi, per la natura didascalica dello stile. E per quanto gli anni Venti del Novecento siano stati caratterizzati da questa sorta di rivisitazione della storia, di normalizzazione dopo lo scombussolamento avanguardista, il rischio, per timore di novità, è quello di cadere in uno storicismo ingessato, che non ha più alcuna attinenza con la realtà, il rischio è l'*immagine oleografica* (elemento che Paolo VI cita nell'appello agli artisti, come ostacolo al nuovo), manierata, dove il simbolismo cristiano si chiude nella sua accezione più popolare, didattica, se pur immediatamente riconoscibile. Poco più tardi, nel 1931, viene pubblicato l'articolo più noto e forse più articolato e complesso, dedicato all'*Arte sacra futura*,¹³⁶ dove il punto di partenza sarà, oltre la carrellata puntuale dei principali stili delle varie epoche storico artistiche, l'indirizzo dominante l'arte sacra nel nostro secolo rinnovato e rinnovatore.¹³⁷

La nostra età è l'età della scienza...l'età della critica...l'età della storia...l'età dell'essenziale, dove le retoriche sono stonature e le lungaggini insopportabili: e dove d'ogni cosa complessa si cerca il nocciolo, il sistema, la forza primigenia, la logica fondamentale...L'arte sacra si affranca così da ogni vincolo puramente formale al passato che più non la sovrasta, che più non le intima imitazioni manierate...l'arte sacra si trova davanti al problema di esprimere l'ineffabile.¹³⁸

Da una parte la consapevolezza della frattura non fra arte e società, ma fra arte e Chiesa. Perché sarà proprio la società ad abbracciare lo scettro della "committenza", un tempo appartenuto alla Chiesa. "A questo aggiungerei un cambio di committenza, dalla Chiesa alle amministrazioni pubbliche, per cui gli artisti devono simulare degli interessi sociali proprio come un tempo dovevano simulare degli interessi religiosi".¹³⁹ Dall'altra la consapevolezza che l'arte sacra è ormai svincolata da qualsiasi legame con il passato, che l'alternanza tra sacro e profano non è più prudente, in quanto oggi quella "perdita del centro" comporta che ci si possa affidare solo ad artisti espressamente credenti e inclini ad una

¹³⁶ G. B. Montini, *Su l'arte sacra futura*, "Arte sacra", n. I, luglio-settembre 1931, ora in "Notiziario dell'Istituto Paolo VI, n. 16, 1988, p. 13 e sgg.

¹³⁷ Parlerà di "ordine" nell'arte medievale, "umanità perfetta e tendenza umanistica e decorativa" nel Rinascimento, di effetto "esteriore e meraviglioso" nel barocco, di "sincerità sentimentale" nel romanticismo.

¹³⁸ Montini, *Su l'arte sacra futura*...cit. p. 15.

¹³⁹ M. Ferraris, *Dio senza arte*, "La Repubblica", 20 gennaio 2013. (ultima consultazione 21/01/2016)

trasposizione liturgica secondo i canoni della tradizione. Quindi, nella nostra età della storia, di ricerca del reale nel sapere e nell'essere, occorre che l'arte sacra si diriga verso "l'essenza del cattolicesimo", dove per essenza si intende l'espressione del realismo teologico e dogmatico, soprannaturale e mistico del cristianesimo.¹⁴⁰

Anche nel capitolo di *Art et Scolastique* sull'arte cristiana Maritain sostiene che per fare un'arte cristiana occorre essere cristiani, perché "si tratta di mettere in pace due assoluti" – e quindi – "se volete fare un'arte cristiana siate cristiani e cercate di fare opere belle nelle quali passerà il vostro cuore. [...] Non tentate l'impresa assurda di dissociare in voi l'artista e il cristiano. Non fanno che uno. [...] Non separate la vostra arte dalla vostra fede".¹⁴¹

Evidentemente ciò che si professa è un realismo calibrato, cucito sulla tradizione, pedissequamente dottrinale, per far fronte al "caos delirante" dei fenomeni artistici contemporanei, come il futurismo. Infatti, sarà proprio nel 1931 che Fillia e Marinetti concepiranno il *Manifesto dell'arte sacra futurista*, uscito sulla "Gazzetta del Popolo" il 23 giugno, esattamente un mese prima dell'articolo di Montini sull'arte sacra futura, uscito a luglio dello stesso anno.

1.3 *L'Aeropoema di Gesù*

Soltanto gli aeropittori futuristi, maestri delle prospettive aeree e abituati a dipingere in volo dall'alto, possono esprimere plasticamente il fascino abissale e le trasparenze beate dell'infinito. Ciò invece non è consentito ai pittori tradizionali, tutti più o meno legati dall'ossessionante realismo, tutti ineluttabilmente terrestri e quindi incapaci d'innalzarsi fino ad un'astrazione mistica.¹⁴²

Il Manifesto firmato da Fillia e Marinetti, ma la cui paternità spetta principalmente a Fillia, immagina di poter esprimere i dogmi del culto cattolico in un misticismo energetico e aeropittorico destabilizzante, contestando addirittura la

¹⁴⁰ Montini, *Su l'arte sacra futura*...cit. p. 15.

¹⁴¹ Maritain, *Arte e scolastica*...cit., pp. 62-64.

¹⁴² F. T. Marinetti, *Manifesto dell'arte sacra futurista*, in L. De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968, p. 173.

necessità di praticare la religione cattolica. Nella premessa, infatti, si dice chiaramente che non è indispensabile praticare il culto per creare capolavori d'Arte Sacra, e solo il Futurismo, in quanto distributore di energie, pone il seguente dilemma: “rinunciare a qualsiasi azione esaltatrice sui fedeli o rinnovarsi completamente mediante sintesi, transfigurazione, dinamismo di tempo-spazio compenetrati, simultaneità di stati d'animo, splendore geometrico dell'estetica della macchina”.¹⁴³ Pur mostrando una certa ingenua velleità nell'utilizzo di termini, nati per promuovere una rivoluzione di tipo pittorico e non solo, che funzionano in maniera intercambiabile anche per descrivere una realtà di tipo religioso, Fillia, Severini, Dottori rappresentano una concreta novità dell'arte italiana di quel periodo, in rapporto alla materia misteriosa del cristianesimo.¹⁴⁴ E nonostante il ridondante “elettricismo” e “i dogmi simultanei del culto cattolico”, che possono far immaginare angeli alla guida di aerei supersonici e santi in uniforme da combattimento, ammantati da una luce elettrica “bianca-azzurra”, gli esempi riportati sono tutto al di fuori che “elettrici”.

Severini (1883-1966), il primo che matura una posizione nei confronti dell'arte sacra, negli anni Venti esordisce con un passaggio netto dall'avanguardia futurista e cubista ad un primitivismo classicista (come testimoniato dal già citato *Du Cubisme au Classicisme*), saldamente attaccato ad un arcaismo derivato dalla tradizione italiana. Tra il 1924 e il 1928, lo vediamo impegnato nella decorazione di alcune chiese nella Svizzera romanda, commissioni ottenute grazie all'intercessione di Maritain e attraverso la partecipazione a concorsi: nella chiesa dei Santi Nicola e Sebastiano di Semsales campeggia la grande *Crocifissione* in grès e smalto opaco, mentre all'interno, nel catino dell'abside, realizza una *Trinità* triandrica dove Padre, Figlio e Spirito Santo sono la stessa persona (opera salvata dal vescovo Marius Besson dal decreto del Santo Uffizio che lo aveva dichiarato illecito, affermando l'impossibilità di rappresentare lo Spirito Santo sotto forma umana). (fig. 12)

Penso il mio soggetto in rapporto al suo fine, e quasi mi astraggo dalla mia personalità, cosa che spiega come io possa trattare la Santa Trinità in un modo, con un procedimento,

¹⁴³ *Ibidem*

¹⁴⁴ Molte opere confluirono nella *Mostra Internazionale d'arte sacra*, tenuta a Padova nel maggio del 1931.

e l'istituzione della S. Eucarestia in un altro. [...] Con il procedimento che chiamo "papier peint", e che deriva dal cubismo [...] è possibile eseguire decorazioni di grande effetto, si può anche creare uno stile ornamentale nuovo, [...] ma penso che esso non sia affatto adatto per i soggetti che sono innanzi tutto "teologia in figure", dal momento che è ovviamente molto difficile creare un ornamento che sia assolutamente ornamento e nel contempo una rappresentazione chiara.¹⁴⁵

Successivamente affronta il ciclo pittorico per la chiesa di La Roche con un' *Ultima Cena* nel presbiterio, dove nasconde, nei volti degli apostoli, quelli degli abitanti del luogo, e la *Pietà* al centro dell'arco di trionfo.¹⁴⁶ (fig. 13)

Luigi Colombo, esponente della seconda generazione futurista, in arte Fillia (1904-36), intorno ai primi anni Trenta si trova anche lui a Parigi, dove entra in contatto con Severini, e dove comincia a maturare "un primitivismo di ordine interiore, formulato come 'primordio cosmico' su una via che dava nuova importanza al soggetto".¹⁴⁷ Tra il 1929 e il 1930, Severini conclude le importanti commissioni per le chiese di Semsales e La Roche, e probabilmente questo influenzerà le tematiche di Fillia, il quale, al ritorno in Italia, inizia una produzione, piuttosto ingente, di quadri con soggetti religiosi: *Natività-Morte-Eternità* (1931), *La città di Dio* (1931-32), *Maternità mistica* (1932).¹⁴⁸ (figg.14-15) All'origine della riflessione sull'arte sacra in Fillia va considerata proprio la mitizzazione della macchina, uno dei punti fondamentali dell'estetica futurista: la macchina è esaltata per le sue qualità estetiche, come apripista verso la modernità e il progresso, ma anche come simbolo delle qualità creative dell'uomo, simbolo, dunque, del superamento delle condizioni materiali verso visioni di carattere ultraterreno. Fillia "manifesta presto una disposizione verso una accentuazione in

¹⁴⁵ G. Severini, in G. Radin (a cura di), *Il carteggio Gino Severini, Jacques Maritain (1923-1966)*, Olschki, Firenze 2011, p. 26. Per maggiori approfondimenti si veda, tra i tanti, M. Branca, *Il percorso di Gino Severini, pittore murale del sacro, sulle tracce del carteggio con Maritain*, in *Bellezza divina...cit.*, pp. 75-83.

¹⁴⁶ Questo gusto per la tradizione bizantina e per il ritmo di equilibrio e armonia nel rendere visibile l'invisibile si conclude nello scritto G. Severini, *D'un art pour l'Eglise*, "Revue Catholique pour la Suisse romande", luglio-settembre 1926, citato in De Carli, *Gli artisti e la Chiesa...cit.*, pp. 22-23; G. Severini, *Ragionamenti sulle arti figurative*, Hoepli, Milano 1936.

¹⁴⁷ De Carli, *Paolo VI e l'arte...cit.*, pp. 28.

¹⁴⁸ Per una trattazione più approfondita cfr. F. Tedeschi, *Fillia e l'attività di promozione dell'arte sacra futurista*, in De Carli, *Paolo VI e l'arte...cit.*, pp. 79-83, e Id., *Spiritualità e arte sacra futurista*, in L. Caramel (a cura di), *Lo spirituale nell'arte. Saggi sull'arte in Italia nei primi decenni del Novecento*, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 11-50.

termini astratti dei caratteri spirituali e metafisici di tali interpretazioni dell'elemento meccanico, come si può rilevare nei suoi interventi del 1925 *La pittura spirituale* e *L'idolo meccanico*, dove parla di un' "Arte Sacra Meccanica"¹⁴⁹.

Le aspirazioni degli uomini [...] s'innalzano nuovamente al di sopra della vita operante, per entrare in altri misteri e in altre speranze. Vi è confuso in noi questo modo d'animo, questo bisogno di superare la realtà.¹⁵⁰

Intorno agli anni Trenta, quando si tendeva ad una formulazione stilistica per una possibile arte sacra, l'estetica futurista del momento, l'aeropittura appunto, assurgeva a simbolo della visione simultanea, sintesi fra elementi esteriori e interiori, trascendendo il carattere meramente meccanico in una dimensione di spiritualità. Ecco come si sia cercato di scovare, all'interno del mondo meccanizzato, per rimanere coerenti con i propri principi stilistici, caratteri sacrali e spirituali, dimostrando un sincero senso religioso nei confronti delle proprie realizzazioni, con l'ambizione, oltretutto, di entrare nelle chiese e attuare una trasformazione anche in ambito architettonico, (aspirazione che non troverà molti sbocchi a parte la sola chiesa futurista, realizzata da Sartoris a Lourtier in Svizzera). Era inimmaginabile tale sferzata verso una religiosità dello stile e dei temi da parte del futurismo che, nei primi anni di eroica irriverenza, si scagliò contro ogni forma di potere ecclesiale. Il futurismo degli esordi era caratterizzato da un forte anticlericalismo.¹⁵¹ L'epopea della modernità marinettiana era fondata su divinità molto terrene, come la macchina e gli aeroplani, e l'unico senso religioso lo si poteva conferire all'arte, all'impegno e al totale sacrificio dell'artista "non confortato dall'obbrobriosa speranza dell'immortalità, sogno d'anime usuraie, spregevole quanto il calcolato Paradiso cristiano".¹⁵²

Sempre su questi toni, prende vita l'idea dello "svaticanamento" dell'Italia, esplicitato nel manifesto del partito politico futurista (tema affrontato da Marinetti

¹⁴⁹ Tedeschi, *Fillia e l'attività di promozione...*cit., p. 79.

¹⁵⁰ Fillia, "Oggi e domani", 7 settembre 1931.

¹⁵¹ Per maggiori approfondimenti cfr. le osservazioni di C. Salaris, *Il futurismo e il sacro*, in F. T. Marinetti, *L'aeropoema di Gesù*, Edizioni del Grifo, Montepulciano 1991, pp. 79-102.

¹⁵² F. T. Marinetti, *La Divina Commedia è un verminario di glossatori*, in *Teoria e invenzione futurista...*cit., p. 228.

durante un suo intervento al primo congresso dei fasci nel 1919), e nel singolare “romanzo politico in versi liberi” *L’Aeroplano del Papa*.¹⁵³ “Nelle linee generali, il futurismo di quel periodo, precorrendo il dadaismo, porta avanti un drastico processo di sconsecrazione dei valori dell’arte tradizionali. Come sostiene Marinetti, ‘bisogna sputare ogni giorno sull’*Altare dell’Arte*’ e distruggere ‘il Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell’arte coll’A maiuscolo’”.¹⁵⁴

In seguito, si assiste ad una totale e inaspettata inversione di tendenza, un “ritorno del rimosso”,¹⁵⁵ rispetto ai temi precedentemente oltraggiati. I contenuti sentimentali trattati con toni morbidi e accomodanti possano sfociare, oltre che nell’arte sacra, in una letteratura sacra moderna (basti pensare ai *15 punti per la formazione dell’ideale scrittore cattolico*, posti in appendice all’aeropoema). Una scrittura religiosa basata sulla simultaneità delle sensazioni, sulla simbolicità del linguaggio, e l’allegoria dei racconti, *L’Aeropoema di Gesù* del 1944.

L’accordo simultaneo inventato da me è un seguito di corte verbalizzazioni essenziali sintetiche di stati d’animo diversi parole in libertà che senza punteggiatura e con un forte contrasto di tempi di verbi raggiungono il massimo dinamismo polifonico pur rimanendo comprensibili e declamabili.¹⁵⁶

Un’opera che realizzerà poco prima di morire, trasferitosi a Venezia insieme alla moglie Benedetta, e che si compone di tre sezioni autonome. La prima comprende alcuni momenti di vita autobiografica, la seconda è incentrata più sulla nascente epopea del cristianesimo, e l’ultima, dedicata al paesaggio italiano, funge da sfondo ad alcuni episodi fantastici. Un viaggio, quello di Marinetti, che ripercorre tutti i luoghi della sua formazione, un viaggio notturno, come nella *Divina Commedia*, che tocca tre luoghi di pellegrinaggio: i Campi Elisi a Parigi, L’Etiopia e Milano. In particolare l’ultima scena è ambientata di notte, “all’interno di un’officina, tra le conversazioni dei motori in attesa di collaudo. Ma, proprio nel descrivere un luogo tanto consono alla mitologia della macchina

¹⁵³ F. T. Marinetti, *L’Aeroplano del Papa, Romanzo profetico in versi liberi*, Edizioni futuriste di “Poesia”, Milano 1914.

¹⁵⁴ Salaris, *Il futurismo e il sacro...cit.*, p. 84.

¹⁵⁵ Cfr. L. De Maria, *Marinetti poeta e ideologo*, in *Teoria e invenzione futurista...cit.*, p. LVII.

¹⁵⁶ F. T. Marinetti, *Decollaggio*, introduzione a *L’Aeropoema del Golfo della Spezia* (1935), in *Teoria e invenzione futurista...cit.*, p. 1004-1005.

esaltata lungo il corso della sua vita, Marinetti, sentendosi ormai alla fine dei propri giorni, senza più mascheramenti, parla dell'“illusione di sentirsi metallico quando si è in realtà soltanto carne piangente””.¹⁵⁷

Anche in questo caso assistiamo a un ritorno del sacro, del religioso nella modernità, per intima vocazione. Il sacro è chiamato in causa, negli esempi riportati sin ora, nel momento in cui l'artista si relazione con il mistero della vita e della morte, senza intermediari, senza alcuna imposizione esterna, ma solo attraverso la propria arte, che traspone, nell'immanenza del proprio fare, il dramma esistenziale dell'uomo moderno dilaniato dalla guerra, come nel caso di Rouault; una dimensione poetica del sacro che si traduce in etica, una drammaturgica che si traduce in azione e una storica che si traduce in arcaismo, come in Pasolini. Per il tardo futurismo, il sacro si manifesta come un'onda lunga, un ritorno del rimosso che tanto ricorda la definizione di Eliade di profano (come persistenza del sacro anche in un mondo secolarizzato). Dalla sacralizzazione del tutto, dalle visioni aeree alla macchina, all'elettricità, idoli del progresso e della modernità, alla parcellizzazione del sacro circoscritto nella sua religiosità: l'iconografia religiosa tradizionale per Severini, Fillia e Dottori, ispirata dalla loro sensibilità di aeropittori, e una simultanea poesia sacra “in libertà” per Marinetti. (fig. 16)

Con la morte di Dio, e la sopravvivenza di molteplici dèi,¹⁵⁸ (che potremmo anche chiamare idoli), i simboli sacri, presi in prestito dal cristianesimo, vengono sganciati da una dimensione prettamente confessionale per diventare rappresentazioni universali del dolore dell'uomo di fronte al mistero della morte. Le forme non sono più quelle convenzionali, universalmente riconosciute, le forme si traducono in assenza, vuoti, in immagini laiche che diventano religiose e viceversa, sottolineando l'arbitrarietà dei simboli secondo i differenti contesti storici e culturali.

¹⁵⁷ Salaris, *Il futurismo e il sacro...cit.*, p 99.

¹⁵⁸ Cfr. G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 2000, p. 12.

1.4 Artisti, fedeli simulatori?

L'intervento più significativo sul rapporto tra Arte e Chiesa, aperto con il discorso della Sistina nel 1964, che può essere considerato un vero e proprio manifesto programmatico per l'arte sacra e la filosofia dell'arte, aprirà la strada alla nascita della Collezione d'Arte Religiosa Moderna¹⁵⁹ dei Musei Vaticani nel 1973.¹⁶⁰

Durante il discorso di inaugurazione della Collezione (frutto di una rete di contatti internazionali che porteranno alla formazione della raccolta nel corso di dieci anni) Paolo VI sembra consapevole delle perplessità e criticità che avrebbe suscitato l'apertura al pubblico di una raccolta privata dedicata all'"arte religiosa". Afferma che "l'artista moderno è soggettivo, cerca più in se stesso, che fuori di sé i motivi dell'opera sua, ma proprio per questo è spesso eminentemente umano, è altamente apprezzabile. Molti artisti hanno sostituito la psicologia all'estetica; questa è certamente un'evoluzione, spesso pericolosa e sconcertante, ma più spesso si fa idonea a penetrare nel santuario dello spirito e ad essere da noi [...] maggiormente apprezzata".¹⁶¹ Oltre alla riflessione sull'artista contemporaneo, Paolo VI apporta una precisazione fondamentale per comprendere la distinzione tra arte sacra e arte religiosa.

Abbiamo iniziato il capitolo chiedendoci se l'uso arbitrario o indifferenziato dei due termini fosse corretto per qualificare un certo tipo d'arte, anche lontana da una specifica committenza ecclesiale; la definizione che viene data sfugge da ogni interpretazione data precedentemente secondo una prospettiva fenomenologica, risultando alquanto rischiosa e quanto mai equivoca.

¹⁵⁹ Oggi denominata Collezione d'Arte Contemporanea, si colloca in una serie di locali (55 per la precisione) precedentemente adibiti a depositi e abitazioni, antiche residenze dei Papi, da Innocenzo III a Sisto V, dal XII al XVI secolo; un itinerario che, scendendo dalle stanze di Raffaello nell'Appartamento Borgia, si estende fino alla Cappella Sistina. Una ridotta parte delle opere della Collezione è costituita da quelle precedentemente donate alla Santa Sede e inserite nella sezione d'arte contemporanea della Pinacoteca Vaticana. Questa sezione, aperta durante il pontificato di Giovanni XXIII (1960), era il risultato di una iniziativa approvata da Pio XII (1956) e condotta da Monsignor Francia, rappresentante della Unione Messa degli Artisti, e da una Commissione consultiva articolata in due sedi, in Italia e in Francia. Si veda M. Ferrazza, *Collezione d'arte religiosa moderna*, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, Città del Vaticano 2000.

¹⁶⁰ Nel 1988 nasce la Collezione *Arte e spiritualità* di Brescia, città natale di Paolo VI, composta da circa settemila opere, pervenute tramite donazioni e lasciti, disposti prevalentemente da monsignor Pasquale Macchi, suo segretario particolare.

¹⁶¹ *Insegnamenti di Paolo VI*, vol. XI, Tipografia Poliglotta Vaticana, Città del Vaticano 1965-1977, p. 648.

Attraverso Maritain e lo studio del testo *Liturgia e contemplazione*,¹⁶² Montini riconosceva la distinzione tra la “naturale religiosità dell’arte, per cui l’arte è alla ricerca della Bellezza, che è un trascendentale, una qualità dell’essere che rimanda all’Assoluto, e l’arte sacra, cioè l’arte finalizzata al culto, che senza perdere la sua autonomia espressiva deve soddisfare le esigenze della liturgia secondo i principi codificati dalla Chiesa”.¹⁶³ Quindi, se l’arte sacra ha una precisa connotazione di ruolo perché destinata a definire il culto divino, l’arte religiosa offre all’artista uno spettro di possibilità infinito; tutto ciò che esprime liberamente l’umana spiritualità può essere argomento di arte religiosa, mentre la destinazione liturgica di un’opera d’arte la cataloga inevitabilmente come arte sacra.¹⁶⁴

“La collezione avrebbe dovuto raccontare, dunque, non solo un’arte religiosa, ma una religiosità dell’arte. Avrebbe dovuto essere testimone degli aspetti individuali attraverso cui matura e si esprime il senso della spiritualità”¹⁶⁵ all’interno di un museo non geloso custode delle opere del passato – come Paolo VI dichiarò –, ma luogo aperto alla storia, alla realtà in continuo divenire, a ciò che ancora non è stato codificato. In effetti la collezione si avvale di moltissime opere che ripercorrono gli anni delle prime avanguardie, a testimoniare una buona conoscenza del dibattito teorico che dominava la prima metà del secolo scorso, dall’estetica del brutto avviata dal *Die Brücke*, agli scritti di Kandinsky fino alle posizioni teoriche dell’*Einfühlung*. L’evidenza del soggettivismo, che contraddistingue gli artisti del tempo, rende necessario conoscerlo, rende obbligatorio il confronto con la realtà.

Le sezioni della Collezione, documentate e rappresentate con maggiore puntualità, sono proprio quelle di Italia e Francia, ambienti che Montini aveva avuto modo di conoscere molto bene nei suoi viaggi e studi. Per queste sezioni, come per buona parte della collezione, si rileva una preferenza per la figuratività e i topos della tradizione: *La Pietà* di Van Gogh (1889), *La Via Crucis* di Gaetano Previati (1901-02), *la Sainte Jeanne d’Arc* di Odilon Redon (1903), *Nazareth* di Maurice

¹⁶² J. Maritain, R. Maritain, *Liturgia e contemplazione*, trad. it. Borla, Torino 1960.

¹⁶³ P. Viotto, *Creazione e fruizione...*cit., p. 39.

¹⁶⁴ Può essere di ulteriore interesse il fatto che anche “un artista non credente, o di altra confessione religiosa, può fare opere d’arte sacra se manifesta la naturale religiosità dell’arte ed accetta le condizioni di destinazione stabilite dalla Chiesa”. *Ibidem*.

¹⁶⁵ M. Forti, *Arte Moderna e Contemporanea nei Musei Vaticani: storia di una collezione museale*, in *I Musei Vaticani...*cit., p. 27.

Denis (1905), il *Miserere* di Georges Rouault (1939), *La pietà rossa* di Marc Chagall (1956), il dono della *Cappella della Pace* di Giacomo Manzù (1908), *Le figlie di Loth III* (1940) di Carlo Carrà, i *Bozzetti per la chiesa di La Roche* di Gino Severini (1927) e moltissimi altri appartenenti all'espressionismo tedesco, uniti a nuclei di respiro internazionale rappresentati dalle opere di Bacon, Moore, Ben Shan, Azuma, solo per citarne alcuni.¹⁶⁶ (figg. 17-18-19) Ma, come riferisce l'attuale curatrice della Collezione, Micol Forti, nonostante l'alto livello delle opere e degli artisti "i lavori raccolti denunciano la difficoltà di documentare gli aspetti più significativi delle sperimentazioni artistiche e soprattutto la loro varietà di intenti e di indirizzi. [...] La collezione si tiene distante da problematiche critiche legate alle sperimentazioni artistiche degli ultimi anni e non riesce a tener conto, in una forma completa, neanche di quelle forme artistiche che ricoprono un'importanza ormai consolidata nel panorama internazionale".¹⁶⁷

In questo rinnovato clima di apertura da parte del Concilio Vaticano II, in materia di arte e di culto, la figura di Paolo VI rientra in un triangolo di personalità ecclesiali piuttosto influenti che negli anni hanno preparato il terreno dell'innovazione e del dialogo con gli artisti del tempo. In un clima caratterizzato da una committenza non preparata e poco motivata, e in un mondo dell'arte fermo su posizioni poco comprensibili da parte della Chiesa, il Cardinale Giacomo Lercaro, arcivescovo di Bologna,¹⁶⁸ Montini quando era ancora arcivescovo di

¹⁶⁶ La storia delle acquisizioni degli ultimi decenni vede la donazione di un consistente nucleo di opere da parte di artisti vicini alla formazione della collezione: Floriano Bodini, Emilio Greco, Enzo Assenza, tra i principali autori di arte sacra soprattutto nel panorama romano della seconda metà del secolo scorso. Un altro nucleo deriva dal contributo di istituzioni straniere, come la donazione delle carte intelate in scala 1:1 delle vetrate del coro dell'abside e della navata con il soggetto dell'*Albero della vita* e del gruppo ceramico della *Vierge et l'Enfant* realizzate da Matisse per la Cappella del Rosario a Vence tra il 1949 e il 1951. Queste opere entrate nella collezione nel 1980, per donazione del figlio Pierre, verranno esposte nel 2010 in una sala completamente dedicata ai bozzetti (ai quali si andavano ad unire le casule e i disegni della Vergine, donati precedentemente dalle suore domenicane di Vence).

¹⁶⁷ M. Forti, *Arte Moderna e Contemporanea nei Musei Vaticani...cit.*, p. 31-32. Sempre Micol Forti spiega che "La raccolta venne affidata a Mario Ferrazza, che la diresse per i successivi 27 anni, e che avviò un lavoro di ricognizione di un materiale accompagnato spesso da una documentazione troppo esigua e, in alcuni casi, assente, la cui storia è interamente da ricostruire e da ricollocare all'interno di un tessuto collezionistico che deve lentamente confrontarsi con le esigenze tecniche e scientifiche di un museo". Il primi studi catalogatori delle opere vennero pubblicati da G. Fallani, V. Mariani, G. Mascherpa, *Collezione Vaticana d'arte religiosa moderna*, Silvana Editoriale, Milano 1974.

¹⁶⁸ La fondazione Cardinale Giacomo Lercaro è un luogo di formazione e ricerca sulle tematiche inerenti la relazione tra spazio sacro e città contemporanea, includendo la prospettiva urbanistica e architettonica. Tra le pubblicazioni a cura di Claudia Manenti, direttrice del Centro Studi Lercaro,

Milano, e monsignor Pasquale Macchi a Roma sono stati i tre centri propulsori per un rinnovato dialogo con il mondo dell'arte e dell'architettura. L'idea, alla base di questo singolare impegno era quella di superare il "divorzio non consensuale" con gli artisti e recuperare occasioni di dialogo con un contesto sempre più ampio e diversificato. Per secoli la Chiesa è stata la più grande committente d'arte e sempre d'arte contemporanea, dell'arte del suo tempo, e la tanto discussa scissione, dovuta alla rapida secolarizzazione, l'interdizione tra ecclesiastici e artisti porta oggi a problematizzare questa "ritrovata relazione", conducendo noi spettatori in uno spazio ambiguo, indefinibile per il suo involucro e contenuto.

Certamente, come già accennato, in ambito architettonico la Chiesa affermerà il suo ruolo di committente, tra gli anni '50 e gli anni '90 in particolare.¹⁶⁹

Nel secondo dopoguerra i frati domenicani Pierre Régamey e Marie-Alain Couturier (figura che incontreremo più avanti), direttori della già citata rivista "L'Art sacré" fornirono importanti prospettive nell'ambito della committenza ecclesiale, affiancando alla figura dell'architetto anche quella dell'artista, indipendentemente dalle sue convinzioni religiose. "Nascono da questo spirito le grandi commissioni sacre come Assy, Vence e Audincourt, inaugurate nell'arco di un anno, tra il 1950 e il 1951" – dove per la prima volta da molto tempo – "la pittura e la decorazione (affidata a maestri contemporanei quali Fernand Léger, Jean Bazaine, Henri Matisse e Georges Rouault) sono al centro della scena, e da sole trasformano le sedi che le ospitano, architettonicamente modeste, in capolavori d'arte".¹⁷⁰ (figg. 20-21-22) Diversamente, il progetto di Le Corbusier per Notre-Dame-du-Haut a Ronchamp (1951-54) preferirà alla decorazione

si segnalano: *Il territorio di pianura della diocesi di Bologna: identità e presenza della Chiesa*, Editrice Compositori, Bologna 2011; *Il Cardinale Lercaro e la città contemporanea*, Editrice Compositori, Bologna 2010; *Il territorio montano della diocesi di Bologna: identità e presenza della Chiesa*, Editrice Alinea, Firenze 2009.

La fondazione comprende anche una Galleria d'Arte Moderna derivante dalla "Raccolta Lercaro", curata da Andrea Dall'Asta S. I., risalente al 1971. Sono state realizzate molte mostre temporanee all'interno degli spazi della galleria. Di seguito se ne riportano solo alcune: *Aldo Borgonzoni. Immagini e visioni dal Concilio Vaticano II*, 12 ottobre 2013 - 12 gennaio 2014; *Giacomo Manzù e il Concilio Vaticano II*, 15 marzo - 7 luglio 2013; *Ettore Spalletti alla Raccolta Lercaro. Sette bozzetti per L'Evangelario Ambrosiano*, settembre 2012; *Alla luce della Croce*, 16 aprile - 30 ottobre 2011.

¹⁶⁹ Cfr. C. De Carli (a cura di), *Le nuove chiese della diocesi di Milano: 1945-1993*, Vita e Pensiero, Milano 1994.

¹⁷⁰ Diez, *Il sacro e l'arte...* cit., p. 104.

pittorica il nudo involucro architettonico, affidando la dimensione religiosa al fluire e defluire della luce attraverso i volumi.¹⁷¹

Alcuni esempi italiani comprendono la mancata realizzazione della V porta del Duomo di Milano su progetto di Lucio Fontana,¹⁷² e la *Pala del Sacro Cuore* in San Fedele a Milano, le porte del duomo di Teramo di Arnaldo Pomodoro, la *Porta della Morte* di Manzù per la basilica di San Pietro, la cattedrale della *Gran Madre di Dio* di Giò Ponti e molti altri contributi che, a partire dagli anni Novanta, verranno regolamentati dalla nota Conferenza episcopale italiana (1996) per l'*Adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica*. Queste normative saranno alla base dei concorsi indetti dalla CEI per la costruzione di nuove chiese, progetti per i quali insieme alla presenza dell'architetto verrà richiesta la figura di un artista per poter unire la prospettiva visiva con quella progettuale, affiancando anche i liturgisti, con lo scopo di offrire un orientamento preciso. Si tratta, a ben vedere, di una figura di "controllo" a fronte delle più che avveniristiche costruzioni, quali saranno in seguito la chiesa di Dio Padre Misericordioso di Richard Meier (2003), la chiesa di Padre Pio progettata da Renzo Piano (2004) e San Giacomo Apostolo a Foligno (2009) di Massimiliano Fuksas.

Il tema si fa invece più complesso quando, in tempi molto recenti, dinanzi a una committenza, come quella promossa da monsignor Tiziano Ghirelli per l'adeguamento liturgico della cattedrale di Reggio Emilia nel 2011, il materiale prodotto dai più noti artisti contemporanei viene rifiutato per dubbie motivazioni di spazio.¹⁷³ Per i nuovi arredi erano stati scelti: Claudio Parmiggiani (altare), Hidetoshi Nagasawa (gradinata e leggione dell'Ambone), Jannis Kounellis (cattedra episcopale) ed Ettore Spalletti (candelabro). Sia la croce che la cattedra furono successivamente spostate perché considerate troppo ingombranti. (fig. 23) Il titolo dell'evento celebrativo avrebbe recitato "La Cattedrale nel terzo Millennio: l'arte contemporanea al servizio del mistero celebrato". Ma quando l'arte contemporanea "povera" entra in un luogo consacrato, e a questa si preferisce il

¹⁷¹ A questo proposito si veda, tra i tanti, G. Gresleri, G. Gresleri (a cura di), *Le Corbusier. Il programma liturgico*, Editrice Compisitori, Bologna 2001.

¹⁷² Cfr. G. Mascherpa, C. De Carli, *Lucio Fontana e il sacro*, Federico Motta Editore, Milano 1986; E. Crispolti (a cura di), *Centenario di Lucio Fontana*, Charta, Milano 1999.

¹⁷³ Per ulteriori informazioni sui lavori di restauro della cattedrale si veda il catalogo G. Cantino Wataghin, M. Mussini, P. Prodi (a cura di), *La cattedrale di Reggio Emilia. Studi e ricerche*, Skira, Milano 2014.

tronetto di velluto e oro, di quale tipo di rinnovamento possiamo parlare? La Chiesa riacquista realmente quel ruolo di mecenate, come interlocutrice della contemporaneità? Riesce a conciliare una prospettiva teologica con quella storico-artistica nella scelta delle opere e degli artisti?

Indubbiamente la presenza del “nuovo”, in un ambiente storicizzato e fortemente caratterizzato dallo stile e dalle opere in esso contenute, può risultare qualcosa di invasivo, una presenza distonica rispetto al buon equilibrio già consolidato che lo circonda. Non a caso, l'intervento di Reggio Emilia ha richiesto lunghi tempi di realizzazione e continue riflessioni, verifiche sul luogo per seguire ogni fase progettuale e consentire l'adeguamento più armonico possibile.

Il ferro come simbolo di solidità e semplicità, in linea con la poetica di Kounellis, e il legno ricoperto di chiodi, a rievocare la Passione di Cristo, il legno della croce, si pongono in perfetta sintonia con un rinnovamento dell'arredo liturgico vicino ai precetti cristiani, evidentemente. Se di inadeguatezza si deve parlare: è più indecoroso il tronetto di velluto e oro o il fatto di poter parlare del sacro nella Chiesa in un altro modo? Indubbiamente Cristo non si è mai seduto su un trono di velluto. Ma siamo già in un terreno troppo insidioso per proseguire con le dovute riflessioni, e non è questa la sede. Ciò che invece possiamo approfondire è la riflessione sull'artista che si confronta con il tema liturgico, adempiendo alle prescrizioni e agli esercizi della fede nella realizzazione dell'opera. Questa contraddizione in termini, avvallata dall'“apertura” della Chiesa che consente anche all'artista non credente di realizzare arte sacra, basta che manifesti la “naturale” religiosità dell'arte ed accetti le condizioni del luogo di destinazione, connota di luce negativa quegli artisti che, per le motivazioni più disparate, hanno simulato interessi religiosi così come oggi simulano oggi interessi irreligiosi. Ma per produrre una buona arte sacra, non era indispensabile che l'artista provasse quell'intimo mistero che riesce a dare forma all'ineffabile? “Il valore sacro dell'arte non può essere affidato alla scelta del tema o del soggetto religioso, ma deve derivare da un'ispirazione o intuizione che colga nella realtà l'impronta del Creatore, nell'uomo l'immagine di Dio, nel Cristo un raggio visibile della divinità invisibile”.¹⁷⁴ Le immagini ispirate, se pur da una spiritualità immanente,

¹⁷⁴ P. Mariotti, *L'immagine*, in *Arte e liturgia... cit.*, pp. 508-509.

“secolare”, non dovrebbero trovare spazio nelle chiese, eppure ciò accade. E anche quando si cerca di restare coerenti con la propria “intuizione” e con le direttive imposte, come abbiamo visto nella ricerca di un’arte per il culto durante la prima ondata di arte sacra degli Ateliers d’Art Sacré, chiusi definitivamente nel 1948, il bilancio appare alquanto deludente. Si era assistito alla creazione di un nuovo accademismo caratterizzato da un simbolismo e da un cubismo arcaizzante, scialbo e oleografico.

Il rischio delle generalizzazioni e della presunta pervasività del sacro in tutta l’arte (rischio già evidenziato da Eco nelle pagine precedenti), la quale viene qualificata solo come espressione intima, come sintesi di *kalokagathìa*, non riconoscendole affatto il suo fortissimo vincolo con le sperimentazioni in tutti i campi della cultura contemporanea, è quanto mai pernicioso, per entrambi gli oggetti di nostro interesse. Le etichette e le classificazioni, anche se obsolete e svuotate ormai di senso, risultano dure a morire, per cui è facile attribuire indiscriminatamente la qualifica di sacro a quanto è chiaramente di soggetto sacro, ma non realizzato da un artista “ispirato” da tali principi, e soprassedere su opere che, pur essendo create da artisti dichiaratamente non credenti, per soggetto, senso della storia, efficacia di comunicazione ed esperienza, ricreano una dimensione di “nuova fede”, una riemersione del religioso, rivelando simultaneamente il sacro e la realtà. E se nelle nostre condizioni di Occidente cristiano, modernità secolarizzata, stato d’animo in ansia per l’incombere di inediti rischi apocalittici, la religione venisse sperimentata come un ritorno?

È il rifarsi presente di qualcosa che credevamo di aver definitivamente dimenticato, la riattualizzazione di una traccia sopita, il riacutizzarsi di una ferita, il riemergere di un rimosso, la rivelazione che ciò che pensavamo essere stato una *Überwindung* (superamento, inveroamento e conseguente messa da parte) resta soltanto una *Verwindung*, una lunga convalescenza che deve rifare i conti con la traccia indelebile della sua malattia. [...] Possiamo invece legittimamente sospettare che il ritornare sia un aspetto (o: l’aspetto) essenziale dell’esperienza religiosa.¹⁷⁵

¹⁷⁵ G. Vattimo, *La traccia della traccia*, in J. Derrida, G. Vattimo (a cura di), *Annuario filosofico europeo. La Religione*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 75.

Abbiamo già accennato al potere dell'arte contemporanea di riutilizzare simboli sacri in funzione di una maggiore o minore pregnanza comunicativa, e abbiamo anche sottolineato, in questa prima parte, l'importanza, in un teatro sociale costantemente mutevole, di comprendere il sacro attraverso la sua declinazione visiva, l'immagine. Si è tentato di sdoganare il vecchio tabù per cui il sacro sia stato totalmente eclissato dalla modernità, e lo si è fatto, in questa prima tappa, attraverso una breve ma significativa ricognizione etimologica ed ermeneutica del termine, o meglio dei termini che sono stati al centro di dibattiti interni al mondo artistico, quanto a quello ecclesiale. Arte sacra o arte religiosa? Certo, se si considera la distinzione utilizzata nella Costituzione sulla sacra liturgia del 1963, bisognerebbe rimanere nei confini dettati dagli obiettivi liturgici, in una dimensione in cui l'apporto dell'arte sacra, senza alcuna ambiguità, è finalizzato, e dove la fede dell'artista è indispensabile per la riuscita della "corrispondenza" tematica e formale. Ma non sarà solo questo il nostro caso, e soprattutto, come già accennato, non godrebbe della giusta attenzione da parte degli accademici. Le arti con destinazione culturale, come il caso di Reggio, rimangono all'interno di un recinto gelosamente circoscritto, sacro in senso stretto, distinto dal continuum temporale e spaziale e isolato in una roccaforte fatta di storia e tradizioni millenaristiche. Allora sarebbe più corretto chiedersi: stabilito che la domanda del religioso è riemersa nel nostro mondo post-moderno, viene anche posta nel modo giusto? "*Religio* ha due etimologie indecidibili. *Religare*, legare, e *relegere*, raccogliere, non si potrebbe riconciliarle, ammettendo che il legame simbolico che si stabilisce fra i membri di una società vari con il sistema materiale di raccoglimento delle sue tracce?"¹⁷⁶.

Quando a Parigi, nel dicembre 1964, fu proiettato *Il Vangelo* nella cattedrale di Notre-Dame, Claude Mauriac gli rifiutò ogni valore artistico. Pasolini si difese dichiarando che solo dopo un attento esame stilistico si poteva realmente capire il film, del resto, da non credente, non aveva voluto raccontare personalmente la storia, ma indirettamente, attraverso il Vangelo. Il giorno dopo la presentazione

¹⁷⁶ R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999, p. 90.

del film, Sartre al caffè dell'albergo parigino Pont-Royal gli spiegò i problemi dei critici:

La sinistra ha rimosso la questione. Non sa che farsene della cristologia. Ha paura che il martirio del sottoproletariato possa essere interpretato in un modo o nell'altro come il martirio di Cristo. Il problema di Cristo resta da affrontare. Perché questa chiusura orgogliosa, aristocratica, come lei dice, nel nostro orizzonte culturale? Perché il razionalismo francese manca di una critica del razionalismo, così come non esiste una critica del marxismo. Vi sono nel marxismo elementi cristiani da riconsiderare; e anche un movimento che si ponga come non cristiano ha bisogno dell'approfondimento della dottrina cristiana, come mito. Il problema del rapporto con la propria tradizione profonda non può essere cancellato.¹⁷⁷

¹⁷⁷ J. P. Sartre, *Mite nel cuore ma "mai" nella ragione*, in N. Naldini, *Pasolini. Una vita*, Einaudi Torino 1989, p. 288.



Fig. 1 - P. P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964



Fig. 2 - Particolare della salita al Calvario



Fig. 3 – Primo piano del volto di Cristo, impersonato da Enrique Irazoqui



Fig. 4 – G. Rouault, *Christ aux outrages*, 1904-1909



Fig. 5 – G. Rouault, *Miserere*, 1917-27



Fig. 6 – G. Rouault, *Qui ne se grime pas?*
(*Miserere*), 1923

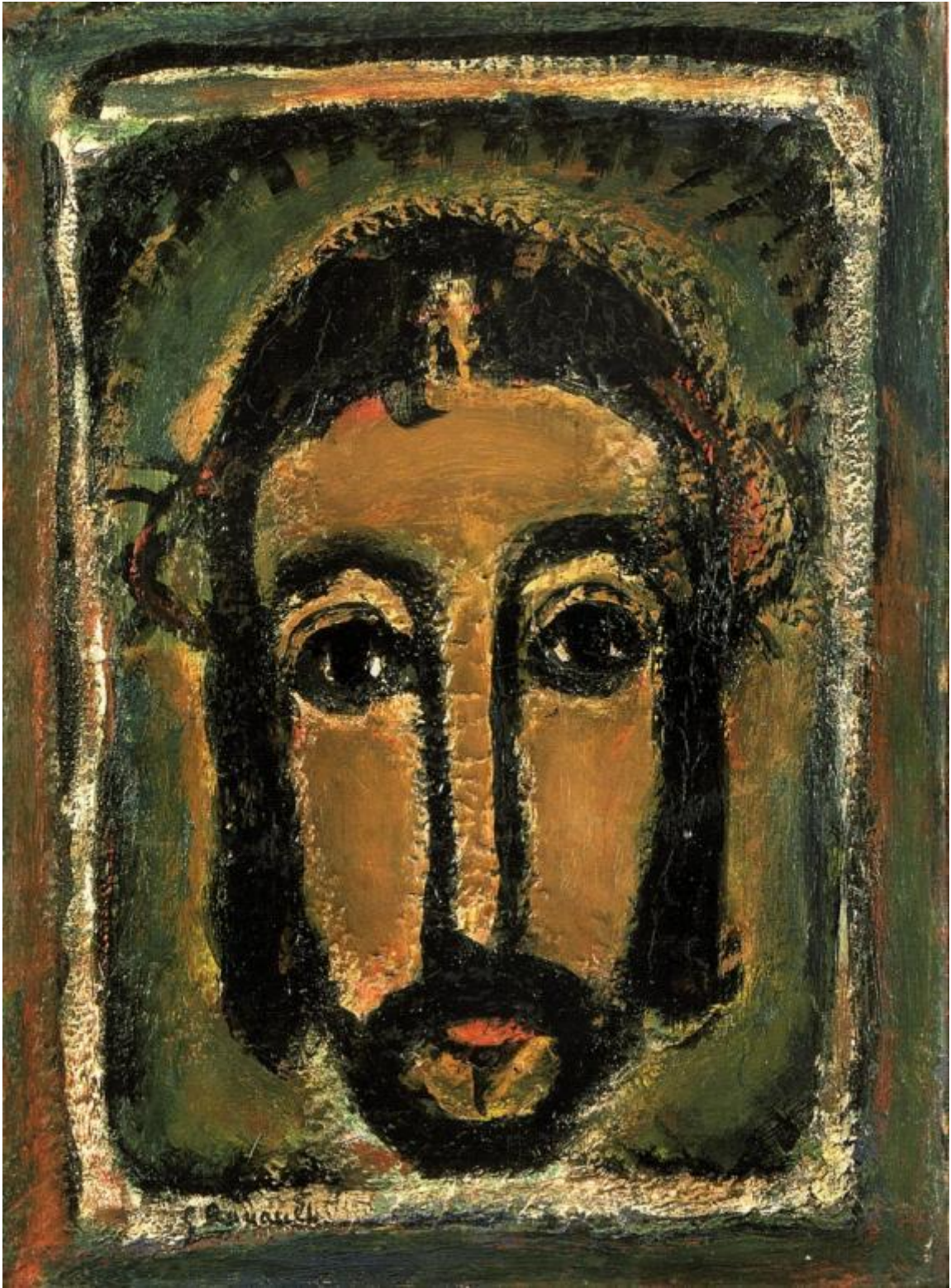


Fig. 7 – G. Rouault, *La Sainte Face*, 1946

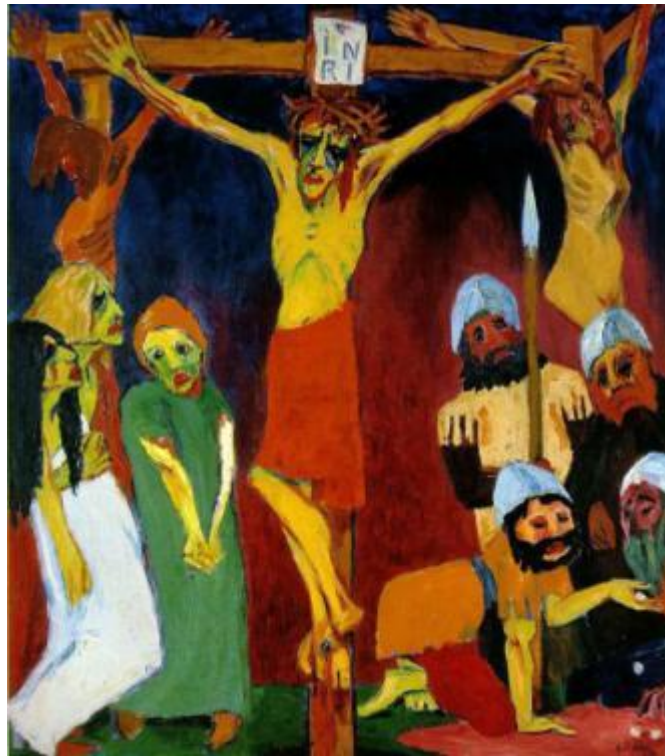


Fig. 8 – E. Nolde, *Crocifissione*, 1912



Fig. 9 – E. Nolde, *Ultima Cena*, 1909



Fig. 10 - Scuola di Beuron, immagine del timpano della cappella di San Mauro a Beuron, 1871



Fig. 11 - Scuola di Beuron, *Crocifissione*, affresco del santuario di San Benedetto a Montecassino, 1880c.



Fig. 12 – G. Severini, *Trinità*, affresco per la chiesa di Semsales, 1925



Fig. 13 – G. Severini, *Pietà*, bozzetto per l'affresco dell'arco trionfale della chiesa di La Roche, 1927-1928

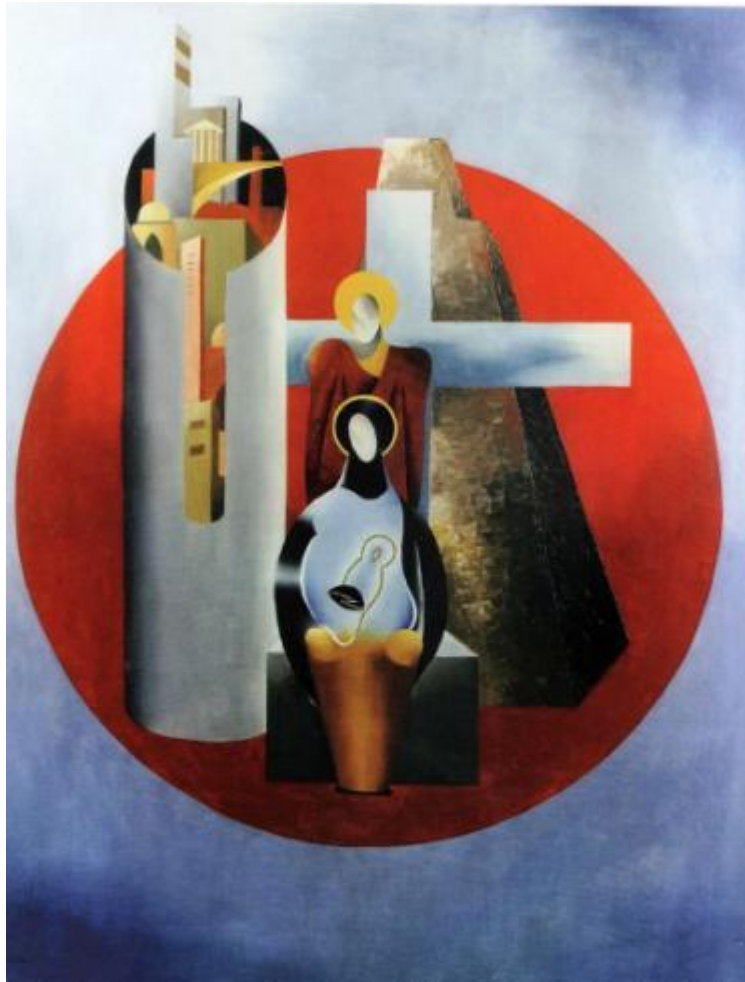


Fig. 14 – Fillia, *La sacra famiglia*, 1931c.



Fig. 15 – Fillia, *Aeropittura*, 1932

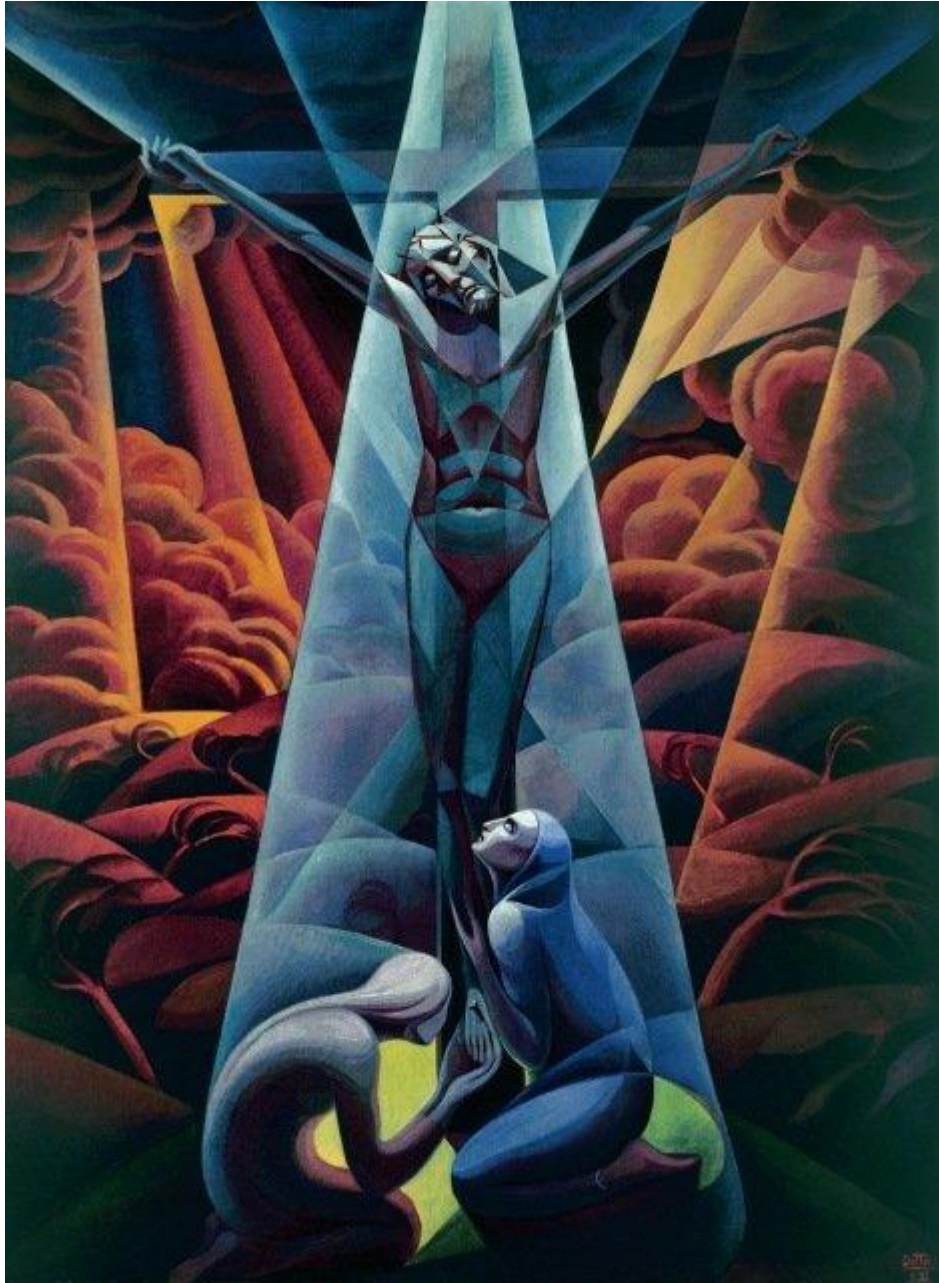


Fig. 16 – G. Dottori, *Crocifissione*, 1928

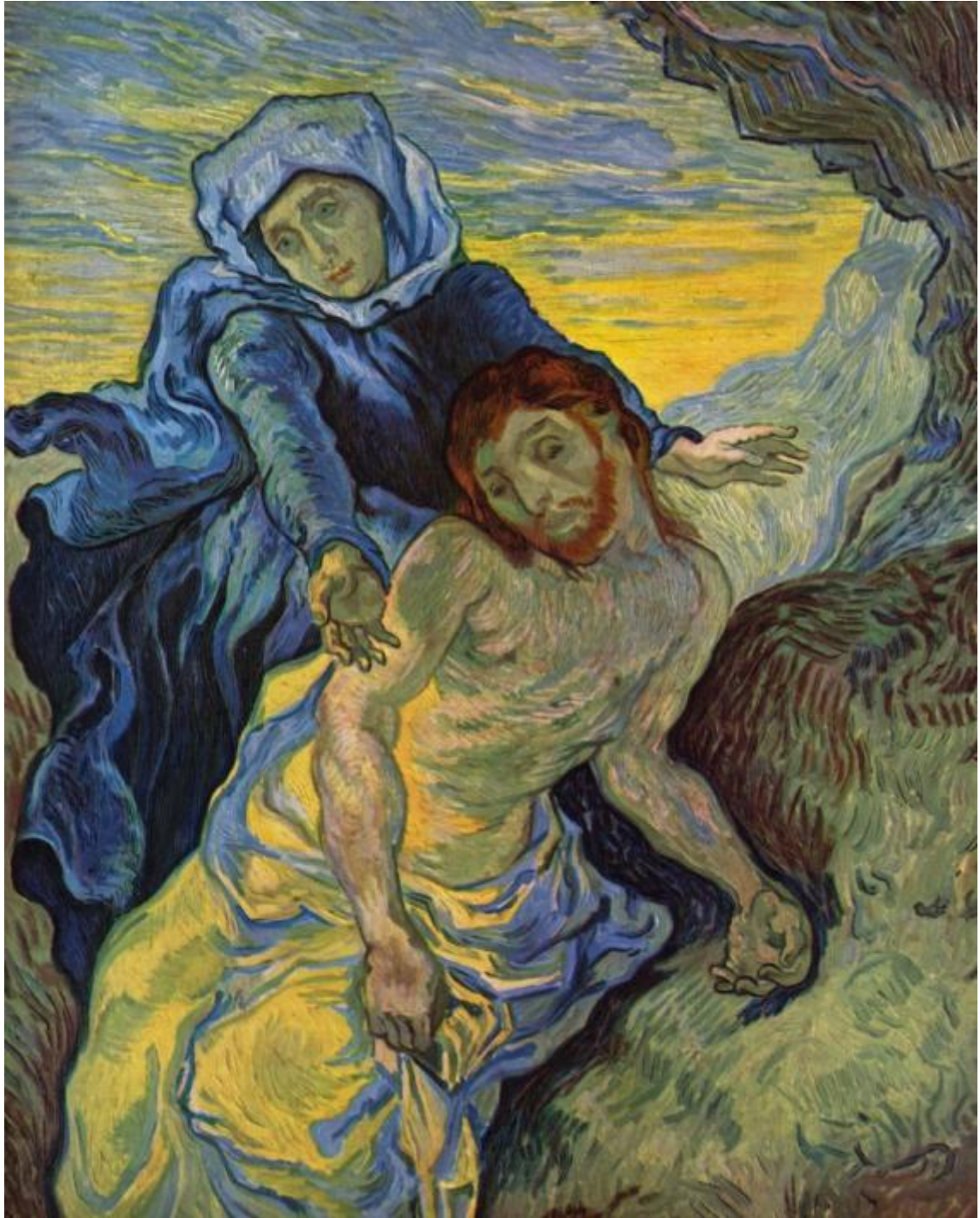


Fig. 17 – V. Van Gogh, *Pietà*, 1889, donato dalla Diocesi di New York



Fig. 18 – M. Denis, *Nazareth*, 1905, donato da Jean-Francois Denis

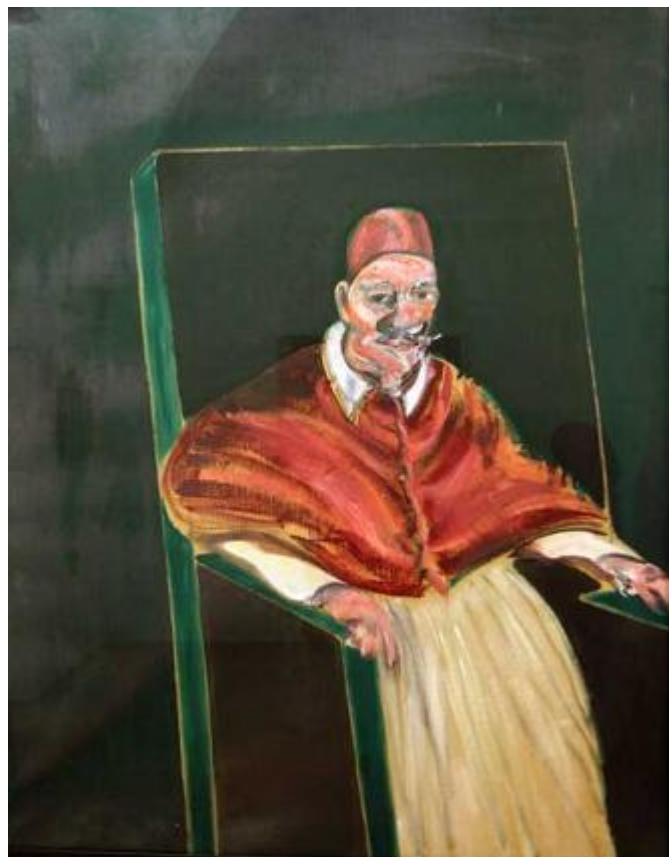


Fig. 19 – F. Bacon, *Study for Velazquez Pope II*, 1961, donato da Gianni Agnelli



Fig. 20 – F. Léger, Vetrate per la Chiesa del Sacro Cuore di Audincourt, 1950



Fig. 21 – F. Léger, particolare delle vetrate



Fig. 22 – J. Bazaine, Vetrata del Battistero di Audincourt, 1954



Fig. 23 – J. Kounellis, Cattedra episcopale per la Cattedrale di Reggio Emilia, 2011

II CAPITOLO

Se si sopprime l'immagine, non è il Cristo, ma l'universo intero che scompare.

Il Patriarca Niceforo

Immagini sacre o lavoro secolare sul sacro?

L'immagine è più contagiosa, più virale dello scritto. Ma, al di là delle sue virtù riconosciute nella propagazione delle sacralità, che ne farebbero, al limite, soltanto un espediente ricreativo, mnemotecnico e didattico, essa ha il dono capitale di *saldare* la comunità credente. Per identificazione dei membri all'*Imago* centrale del gruppo. Niente masse organizzate senza supporti visivi di adesione. [...] Ovunque, dove si muovono le folle, in Occidente, processioni, cortei, meeting mettono davanti l'icona del Santo o il ritratto del Capo, Gesù Cristo o Karl Marx.¹⁷⁸

Se di "immagine sacra" si parla, la sacra Sindone incarna sotto tutti i punti di vista il concetto di *immagine* e l'evoluzione di idea del *sacro* nella contemporaneità. Abbiamo già sottolineato l'origine achiropita di molte raffigurazioni riguardanti il ritratto di Cristo e abbiamo scoperto come il discorso sulle immagini non realizzate dalla mano dell'uomo non ci è affatto estraneo, non appartiene solo a una tradizione Orientale antica, ma anche alla storia Occidentale contemporanea, soprattutto se si considera la loro valenza iconica. La definizione di immagine, per quanto riguarda la Sindone, nasce conseguentemente alla sua popolarità e alla sua riproduzione fotografica, anche se, indubbiamente, essa è prima di tutto un lenzuolo di sepoltura, un elemento antropologico certo. Il perdurare della popolarità del lenzuolo funebre di Torino è di grande suggestione anche per le elaborazioni digitali, che oggi sembrerebbero fornirci un ritratto autentico ed

¹⁷⁸ Debray, *Vita e morte dell'immagine...cit.*, p. 77.

estremamente realistico di Cristo (per chi crede alla veridicità del lino sindonico naturalmente, sulla cui autenticità la scienza discute da oltre un secolo). Ciò che porta il fedele o il visitatore a esser certo quantomeno della sua originalità, oltre che per un insito bisogno di “credere”, stimolato dalla fede o dalla fiducia che le immagini suggeriscono, è la sua natura di “indice”,¹⁷⁹ di “impronta” lasciata, presumibilmente, dal corpo di Cristo nel momento della sua agonia, della morte e della sua prossima Ascensione.

Come evidenzia Belting, nel telo giace un morto crocifisso dell'età di Gesù, come si può constatare dall'impronta intera dei due lati del corpo; “l'inchiodatura attraverso i carpali è sconosciuta nelle crocifissioni dell'arte cristiana quanto l'inumazione con una moneta sulla bocca nelle deposizioni, ciò nonostante essa è assai plausibile nel senso dell'autenticità”.¹⁸⁰ (fig. 1-2) Indubbiamente la questione della falsificazione aggiunge fama e mistero intorno alla Sindone, ma non è questa la sede per approfondire tale questione. Ciò che preme, invece, è evidenziare il carattere probativo dell'immagine fotografica derivante dal telo. Il caso emblematico avvenne quando nel 1898 Secondo Pia, avvocato e fotografo dilettante, catturò per la prima volta l'immagine della Sindone, al fine di diffondere “vere immagini”. Come già noto, nel momento in cui si accinse a sviluppare la fotografia, si rese conto di assistere al disvelamento di un negativo che si comportava come un positivo. “Egli si sorprese all'idea di essere il primo uomo, dal tempo della vita di Gesù a trovarsi di fronte al vero volto. Aveva scoperto una vera fotografia, nascosta fino ad allora nel telo, che aspettava soltanto di essere portata alla luce mediante la tecnica moderna”.¹⁸¹

Per la prima volta ci si ritrovò dinanzi l'impressione sul negativo di una “vera immagine”. Per la sua natura “indicale”, per il valore di reliquia, di feticcio, la Sindone di Torino può essere considerata il *prototipo* della fotografia, un'immagine ottenuta per impregnazione diretta del modello sul supporto, senza

¹⁷⁹ Sul concetto di *indice*, ripreso dalla teoria della fotografia per designare la traccia del corpo nella pellicola, si vedano, tra i tanti, W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966; M. A. Bonfantini, *Charles Sanders Peirce. Opere*, Bompiani Il pensiero occidentale, Milano 2003; A. Bazin, *Ontologia dell'immagine*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999.

¹⁸⁰ Belting, *La vera immagine...cit.*, p. 70-71.

¹⁸¹ Ivi, p. 72. Si veda anche P. Geimer, *La prima fotografia del sudario di Torino*, in *Il volto di Cristo...cit.*

alcun intervento della mano dell'uomo, *sine manu facta* (come il velo della Veronica), che si oppone all'opera d'arte, prodotto del lavoro e del genio talentuoso dell'artista.

Fu a partire da questa esperienza “sconvolgente” sul materiale fotografico – in particolare nell'operazione del passaggio al negativo – che l'arcipelago di macchie sulla Sacra Sindone di Torino si organizzò in aspetto. Si vedeva sul negativo fotografico quello che non si era mai sperato di vedere sul suo referente. L'“evidenza” fotografica, nello stesso momento in cui oggettivava un aspetto, diventava il tema stesso del miracolo. Non solo consacrava un tipo inedito di valore espositivo a questa reliquia fino a quel momento occulta, ma ne rifondava l'*aura*, donando all'oggetto stesso un reciproco del suo statuto semiotico. La Sacra Sindone diviene l'*impronta negativa* del corpo di Cristo, il suo *indice luminoso* miracolosamente realizzato e miracolosamente invertito nell'atto stesso della resurrezione, evento – fondatore di una religione intera – d'ora in avanti pensato in termini fotografici.¹⁸²

In questo processo di rivelazione di impronte di corpi e macchie umorali, in cui risiede tutta l'ubiquità del corpo di Cristo che guarda il credente dal sudario senza essere lì, pur essendo terribilmente presente nei segni della sua Passione, risiede una forte dimensione drammaturgica che abbraccia entrambi i momenti dimostrativi, ostensivi. Quello specificatamente tecnico, legato alla riemersione, nel liquido rivelatore, di un volto acheiropoietico, che contiene già in sé la parola *dramma*, come azione, evento carico di conseguenze; e il momento relativo alla fruizione del pubblico credente, che nel desiderio di vedere davvero qualcosa “per poter credere” attiva un processo di rituali, un'intera costellazione di pratiche legate all'avvento della visione e dell'adorazione che rientrano nella dimensione teatrale e drammaturgica propria delle pratiche religiose.

Forse questo stupore (prodotto dalla foto), questa caparbietà affonda le sue radici nella sostanza religiosa di cui sono imbevuto; niente da fare: la Fotografia ha qualcosa a che vedere con la resurrezione: forse che non si può dire di lei quello che dicevano i Bizantini

¹⁸² G. Didi- Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Mondadori, Milano 2008, p. 170.

dell'immagine di Cristo di cui la Sindone di Torino è impregnata, e cioè che non era fatta da mano d'uomo che era *acheiropoietos*?¹⁸³

Foto come imitazione, per quanto possibile, perfetta della realtà, per la sua stessa natura meccanica, che permette di far apparire un'immagine in modo automatico, oggettivo, naturale. In questo modo il telo si può considerare il modello più perfetto di immagine achiropita, ma anche una sorta di “archetipo di ogni ritratto”,¹⁸⁴ in quanto condensa quell'elemento indiziale, come diretta emanazione del corpo e del volto. Ciò caratterizza la capacità mimetica insita nella natura stessa del medium fotografico. Inoltre questa sua natura di “vera immagine” (che, ricordiamo, scaturisce successivamente alla rivelazione fotografica, dal valore indiziario al valore iconico), veridicità storica del lino sindonico, per i credenti, e autenticità della foto impressione non falsificata, apre l'interrogativo: che cosa è un'immagine vera?

Probabilmente alcuni artisti si saranno posti la stessa domanda nel riprodurre il valore magico-reliquiale del ritratto di Cristo come ritratto dell'uomo. In effetti sono state svariate le personificazioni dell'immagine achiropita del santo volto, un atto super egoico per moltiplicare la propria effigie, per incarnare le sofferenze attraverso la forma più *popolare* del male inflitto all'uomo dall'uomo stesso, oltre che (perché no) per preconizzare la morte. Assistiamo dunque a una sorta di tipizzazione del volto di Cristo che, pur cambiando da artista ad artista, mantiene caratteristiche fisiognomiche ed elementi patognomici universali, benché non ci sia riferimento esplicito nei Vangeli al suo aspetto fisico.

Riguardo le fattezze fisiche, Belting riferisce che “nelle prime monete di Cristo [...] entrano in concorrenza tra loro il ‘ritratto ellenistico’ e il ‘ritratto semitico’”. La coppia concettuale ‘ellenistico’ e ‘semitico’ designa intenzionalmente due differenti qualità categoriali. La fisionomia e la capigliatura del ritratto semitico mettono in luce caratteristiche razziali che delineano nella sua bruttezza il ritratto di una singola persona etnicamente identificata. Il ritratto ellenistico invece non impersona un uomo ellenico ma ricorda l'immagine degli dèi della tradizione

¹⁸³ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 83.

¹⁸⁴ A questo proposito si veda S. Ferrari, *Il ritratto di Cristo come ritratto dell'uomo*, in Id. (a cura di), *Autoritratto, psicologia e dintorni*, CLUEB, Bologna 2004, pp.41-63.

ellenistica”.¹⁸⁵ Siamo dinanzi a un “ritratto di ricostruzione” che ha origine nella tradizione iconografica della tarda antichità, dove la lunga barba, segno di superiorità spirituale, caratterizzava divinità pagane, filosofi celebri dotati di gran carisma.¹⁸⁶ Si viene a consolidare un modello iconografico del volto di Cristo che, a partire dal *mandylion* sino al Cristo Pantocratore, fornirà un ritratto idealizzato, una sorta di “bellezza archetipica”,¹⁸⁷ di ritratto per antonomasia.

L’esempio più noto della raffigurazione nei panni di Cristo è sicuramente l’*Autoritratto* di Dürer del 1500, e l’incisione del 1513, *Sudario sorretto da due angeli*, in cui l’artista si raffigura nel volto di Cristo impresso nel velo della Veronica, un’operazione di immedesimazione totale e in qualche misura eccessiva, come se il santo volto mutasse i propri tratti in quelli di Dürer. (figg. 3-4) Questa identificazione rende l’autore interprete dei mali della civiltà. Esattamente come il Cristo della storia, l’artista assume su di sé i peccati del mondo “per redimerli attraverso il sacrificio della sua arte”,¹⁸⁸ in alcuni casi; in altri assistiamo a personificazioni dettate da una sofferenza legata al mancato riconoscimento dello status dell’artista, come nel caso di Van Gogh (che si ritrae nel volto del Cristo della *Pietà*), o per Gauguin nel suo *Autoritratto con Cristo giallo* (1890) e *Cristo nell’orto degli ulivi* (1889). (fig. 5)

Alla fine del XIX secolo questa *identificazione cristologica* diventa piuttosto comune tra scrittori e artisti. Nell’impersonare Cristo, Gauguin stava rispondendo alle idee simboliste a lui contemporanee. Nell’estate del 1889 si dipinse per la prima volta come Cristo sofferente: la testa cadente, gli occhi bassi, il colore rosso dei capelli che, oltre a ricordare la *Pietà* di Van Gogh, simboleggia la Passione della Crocifissione. Come Cristo, consapevole di essere stato abbandonato dai suoi discepoli, anche Gauguin aveva sperimentato il rifiuto della critica, tante espressioni riformatrici non erano state capite, e sentiva ormai la solitudine dell’innovatore, fardello pesante che i suoi seguaci non potevano capire ed alleviare. Furono questi i sentimenti che lo spinsero a ritirarsi come *Cristo al Getsemani*, combinando la nozione di Cristo come artista con quella dell’artista

¹⁸⁵ H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell’icona dall’età imperiale al tardo Medioevo*, trad. it. Carocci, Roma 2001, p. 172.

¹⁸⁶ Ferrari, *Il ritratto di Cristo...cit.*, p. 54.

¹⁸⁷ Belting, *Il culto delle immagini...cit.*

¹⁸⁸ Ferrari, *Il ritratto di Cristo...cit.*, p. 61.

come martire delle proprie passioni e credenze. Al suo completamento scrisse all'artista Emile Schuffenecker dichiarando che questo era "la sua opera migliore" e continuò a considerarla una tra le opere più significative della sua produzione. Qualche tempo dopo, durante un'intervista indetta per sponsorizzare la vendita delle sue opere all'hotel Drouot di Parigi, dichiarò: "qui ho dipinto il mio ritratto ... ma rappresenta anche l'infrangersi di un ideale, è un dipinto che è sia divino che umano, Gesù è totalmente abbandonato".¹⁸⁹

Anche Van Gogh aveva ritrovato nelle idealizzate sofferenze cristologiche un parallelo con le proprie inquietudini, aveva scorto "la più alta incarnazione dell'artista, insieme un martire e un affabulatore di rivelatrici parabole". In una lettera del 1888 aveva scritto a Bernard: "Per l'arte non vi è che questo fulcro, il Cristo superiore è tutt'altro da ogni antichità greca, indiana, egizia, persiana, tutte così lontane; il Cristo, lo ripeto, più artista degli artisti stessi".¹⁹⁰

Questi sono solo alcuni noti esempi ai quali si aggiungono le sperimentazioni più contemporanee di Luigi Ontani con *Ecce Homo* (1970) dove il tema dell'*Imitatio Christi* e dell'iconografia religiosa più in generale, ripercorsa ironicamente attraverso *Annunciazione* (1973) e *San Sebastiano indiano* (1976), più che sul versante della vera icona, si staglia sul modello dei *tableaux vivants*, recuperando attraverso la fotografia quel gusto per le interpretazioni viventi dei vangeli medievali, ed eliminando i confini tra immagine e corpo.¹⁹¹ (fig. 6)

Da quanto detto possiamo rilevare una sorta di filiazione dell'icona cristiana dal genere del ritratto, sia questo funebre o "maschera". Notiamo che attraverso le più diversificate interpretazioni (delusioni sofferte introiettate, personificazioni ironico narcisistiche), la questione della vera immagine perde sempre più i suoi netti confini. Pur mantenendo il saldo ancoraggio ad una tradizione-leggenda

¹⁸⁹ A. Sturgis, R. Christiansen, L. Oliver, M. Wilson (a cura di), *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, cat. mostra Londra, National Gallery Company, Londra 2006, p. 142. Si veda anche F. Caroli, *Il volto di Gesù. Storia di un'immagine dall'antichità all'arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2008, p. 88.

¹⁹⁰ M. G. Messina, *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*, Firenze University press, Firenze 2006, pp. 35-36.

¹⁹¹ "Nel solco dell'eliminazione, quasi maniacale, dei confini tra immagine e corpo, la pratica del *tableau vivant* è stata ulteriormente sviluppata nel corso del XX secolo. Si pensi, per esempio, all'idea di Man Ray di sostituire almeno in parte gli arti mancanti di antichi torsi mediante corpi femminili e di immortalare il tutto con la macchina fotografica, riportando così la personificazione nel medium dell'immagine". H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2015, p. 84.

religiosa, nella sua necessaria trasposizione artistica si relativizza, perde di assolutezza, divenendo immagine vera per chiunque sappia guardare; vero è ciò a cui io credo, sia questo mito, corpo o immagine.

La domanda su cosa sia “un’immagine vera”, come ben analizza Belting, non si pone solo da quando esiste la fotografia, sebbene essa garantisca una risposta assoluta per via della sua tecnica. Si tratta di un fattore sintomatico: se sono immagini allora devono mostrare la verità. In esse cerchiamo le prove di ciò che vogliamo vedere con i nostri occhi, la realtà insomma, da ciò consegue che vogliamo credere alle immagini e tuttavia esse devono giustificare la nostra fede.

Con i concetti di realtà e fede siamo già sul terreno della religione, dove questa attesa di immagini un tempo aveva il suo posto nella vita. Essa rappresentava una specie di realtà assoluta dietro la facciata delle cose. Poiché questa realtà non era empiricamente e sensibilmente disponibile, i custodi della fede la illustravano attraverso immagini, sulle quali esercitavano un controllo, o emanavano un divieto di fare immagini che però non le annullava totalmente, ma le sottraeva agli sguardi per trasferirle nella rappresentazione interiore.¹⁹²

Nelle pratiche figurative sopravvive il concetto di fede, in quanto prefigurazione del destino di un popolo, graffito augurale per una buona caccia, segni potenti per chi li dispone e per chi li diffonde, sintesi di realtà che scalza la parola per far entrare in gioco solo l’immagine. Ma la fede può vacillare facilmente, continua Belting, soprattutto quando ci accorgiamo che ciò che riteniamo veritiero, perché veicolato da un’immagine, non è altro che un’illusione; e quando ciò accade ci volgiamo al segno, e alla parola in particolare. “In principio era il Verbo” (Giovanni I,I). La fede nasce come processo di simbolizzazione del mondo ed “esiste in ogni religione in un senso originario che sfida qualsiasi illuminismo e che è quindi comprensibile sul piano antropologico più che su quello teologico”.¹⁹³

Che la fede nell’immagine si riconduca per assonanza alla religione, e in particolare al cristianesimo, è ormai storia lontanissima e separata irrimediabilmente da noi che viviamo in un angolo dell’Occidente alle porte del

¹⁹² Belting, *La vera immagine...* cit., p. 9.

¹⁹³ Ivi, p. 12.

terzo millennio. Eppure i principi che regolarono le immagini sacre, e che risalgono al II Concilio di Nicea (787 d.C.), hanno rappresentato la possibilità storica di produrre una nuova cultura definita anche nella questione dell'immagine, con le sue ondate iconoclaste, sia contro l'ebraismo sia contro il politeismo, essi sono arrivati sino a noi che siamo impastati di cultura occidentale, voraci consumatori di immagini di ogni tipo.

2.1 Immagine prototipo

La vérité est image mais il n'y a pas d'image de la vérité.

(Marie-José Mondzain)

Nell'evoluzione della storia dell'arte, la Veronica e la Sindone daranno il via alle successive raffigurazioni del volto di Cristo. Questa sorta di *immagine-prototipo* sarà alla base della ricerca della rappresentazione, della mimesi, fino alle sperimentazioni più astratte e fortemente spiritualizzate, senza perdere per questo il valore di reliquia, di impronta.

Quando si parla di immagine [...] si incrociano dunque vari sensi stratificati nella storia del pensiero: il ruolo conoscitivo dell'immagine rappresentativa, degli oggetti iconici, delle immagini mentali (e via discorrendo), delle immagini che circondano e integrano gli atti della percezione e del ricordo si accosta o sovrappone a significati simbolici, metaforici, allegorici, radicati nei miti, nei riti, nei meandri delle manifestazioni del sacro.¹⁹⁴

La nostra stessa era, definita "civiltà dell'immagine", deve molto del proprio dinamismo e della propria legittimità al carattere profondamente iconofilo del cristianesimo, e il cristianesimo per immagini deve ancora di più al consenso e alla difesa ricevuti a Nicea contro la prima fase iconoclasta.¹⁹⁵ Ciò di cui si dibatteva era la liceità dell'immagine, la sua venerazione, la sua esistenza.

¹⁹⁴ E. Franzini, in Debray, *Vita e morte dell'immagine...cit.*, p. 10.

¹⁹⁵ Alla prima fase iconoclasta, fra il 730 e il 785c., seguirà una seconda ondata iconoclasta, dal 813 fino all'848. Si vedano, tra i tanti, J. Van Laarhoven, *Storia dell'arte cristiana...cit.*; E.

L'Occidente monoteistico ha ricevuto da Bisanzio, tramite il dogma dell'Incarnazione, il permesso dell'immagine. Istruita dal dogma della doppia natura di Cristo e dalla propria esperienza missionaria, la Chiesa cristiana si trovava in una buona condizione per comprendere l'ambiguità dell'immagine, al contempo supplemento di potenza e sviamento dello spirito. Di qui la sua ambivalenza riguardo all'icona, alla pittura e oggi all'audiovisivo. Questa oscillazione non è una saggezza? Davanti all'Immagine l'agnostico non sarà mai abbastanza cristiano.¹⁹⁶

Indubbiamente, riguardo la natura ambigua dell'immagine cristiana, oltre che di saggezza, parliamo di scaltrezza nel parafrasare le parole di Dio: “Non ti farai idolo” (Esodo 20,4). Solo la parola, il Verbo, poteva dire la verità (come accade per il Dio ebraico), la visione era potenza del falso. Il concetto di idolatria stigmatizza coloro che delle immagini fanno un oggetto di adorazione, ma soprattutto coloro che adulano immagini false. Idolo, derivante da *eidolon*, con il significato di fantasma, spettro, *simulacro*, e solo successivamente immagine, indica l'anima del morto, il suo *doppio*, la sua ombra.¹⁹⁷ Ironico pensare come l'origine dell'immagine sia connessa con l'idea di morte, e la morte sia alla base della più primitiva espressione artistica: dalle grotte di Lascaux alle tombe reali di Micene, dagli affreschi nelle necropoli etrusche alle catacombe cristiane, ai reliquiari medievali. L'arte “nasce funeraria, e rinasce non appena morta, sotto il pungolo della morte stessa”.¹⁹⁸ Ogni religione fondata sul culto degli antenati esigeva che la loro memoria sopravvivesse grazie all'uso dell'immagine: sostituto visibile dell'invisibile. In fondo accadeva lo stesso per Marinetti e Pasolini, considerare la sfera religiosa all'interno della propria vita solo in relazione alla morte.

Kitzinger, *Il culto delle immagini...cit.*; M. Andaloro, *Il secondo concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, in L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1999.

¹⁹⁶ Debray, *Vita e morte dell'immagine...cit.*, p. 63.

¹⁹⁷ Per Platone le immagini erano buone solo per confondere le idee (X libro di Repubblica, il Sofista) e sulla base di questa convinzione aveva mosso la sua battaglia contro gli artisti, produttori di immagini illusorie e nemiche della verità. L'immagine (*eidolon*) ci allontana da quella verità che solo l'idea (*eidos*) può permetterci di raggiungere. Questa battaglia non sfocia tuttavia in una condanna univoca, così come dimostra Ernst Cassirer nella conferenza *Eidos ed eidolon*, che tenne presso la biblioteca Warburg. Cassirer rimescola le carte, ripensando il rapporto tra questi due mondi che derivano dalla stessa radice *idein*, vincolando dunque idea e immagine in un unico corpo. E. Cassirer, *Eidos ed eidolon: il problema del bello e dell'arte nei Dialoghi di Platone*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2009.

¹⁹⁸ Debray, *Vita e morte dell'immagine...cit.*, p. 22.

Nicea rappresenta il settimo e ultimo concilio ecumenico che vedrà l'Occidente e l'Oriente discutere sulla legittimità delle immagini nel cristianesimo, ribaltando il primato assoluto della parola sull'immagine, stabilendo il dogma dell'Incarnazione come prototipo dell'immagine sacra: *per visibilia invisibilia*.

Matrice prima delle mediazioni dell'Invisibile nel Visibile, l'Incarnazione fonda una procreazione all'infinito di immagini tramite immagini, mai tautologiche o ridondanti, ma emulative e incitative: La Madre genera Cristo, "immagine di Dio", [...] Cristo genera la Chiesa, immagine di Cristo; la Chiesa genera le icone, queste immagini che destano a loro volta l'immagine interiore del Figlio di Dio in colui che esse illuminano.¹⁹⁹

Una volta conclusa l'ondata iconoclasta e legittimata in modo definitivo sul fondamento dell'Incarnazione, l'immagine, più precisamente, l'icona, nella scelta del linguaggio figurativo, attua una svolta importantissima per la futura tradizione iconografica religiosa occidentale. "La tendenza astrattizzante cede il passo a un'inclinazione della figuratività non aliena dall'immettere l'immagine all'interno di un circuito di dinamiche nuove. Per dirla in termini familiari al clima niceno, l'immagine recupera sul prototipo, sul modello, estendendo e infittendo la maglia della corporeità, attivando quel canale dell'illusionismo e impressionismo di radice ellenistica che a Costantinopoli non aveva mai subito eclissi".²⁰⁰

È questo il momento in cui l'immagine del santo, del Dio e della sua incarnazione assume un'attualità mai vista sino a quel momento. L'immagine comincia a parlare, a agire in luogo della divinità stessa, a essere venerata e considerata come fosse animata, pur nella sua astrazione, nella sua sapiente stilizzazione che la fa risaltare dalla lievità dorata sulla quale si manifesta.²⁰¹

Dall'adorazione del santo per interposta immagine alla Riforma protestante il passo è molto breve, e ancora una volta riconferma come i principi di un'iconografia cristiana coerente con le logiche dottrinali sia una delle maggiori preoccupazioni da parte della Chiesa. Ecco come il Concilio Niceno II, il Concilio

¹⁹⁹ Ivi, p. 69.

²⁰⁰ Andaloro, *Il secondo concilio di Nicea...cit.*, p. 189.

²⁰¹ "Esemplare della svolta figurativa è l'immagine della Theotokos in trono col Figlio, campita a mosaico nella conca absidale della Santa Sofia [...] è un'opera stilisticamente altissima e rappresentativa del recupero di un codice, l'illusionismo antico, rivisitato e piegato a vestire la luce di una grande e ritrovata interiorità". *Ibidem*

di Trento e il Concilio Ecumenico Vaticano II entrano nel merito della questione iconografica approvando e regolando l'uso delle immagini sacre.

Durante la venticinquesima e ultima seduta del Concilio di Trento (1545-1563) fu discusso il rapporto tra arte e Chiesa, incentrato particolarmente sul culto dei santi, e sull'arte sacra che, per il suo ruolo definito nella vita religiosa, doveva attenersi ad alcune misure per opporsi agli eccessi. Le decisioni furono formulate in termini proibitivi: riguardo a ciò che era permesso fare, i padri conciliari non si espressero, si indicò solo ciò che era vietato. Di conseguenza, successivamente, apparvero manuali più dettagliati riguardo la liceità dell'immagine sacra: *Dialogo degli errori de' pittori* di Giovanni Andrea Gilio (1564), *De picturis et imaginibus sacris* di Molanus (1570), e il più discusso *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del cardinale Gabriele Paleotti (1582). Come già noto, il tenore di queste opere riassumeva alcuni compiti che l'arte sacra contemporanea doveva svolgere: la funzione didascalica, strumento essenziale per la propaganda cristiana; la comprensibilità dell'opera in cui l'essenzialità della rappresentazione era la forma ideale per i teologi della Controriforma; l'irrappresentabilità di Dio, di cui gli artisti non si curarono molto; il divieto di dipingere nudi (i nudi di Michelangelo nella Cappella Sistina verranno coperti da Daniele da Volterra. Un esempio di iconoclastia?); l'uso dei testi sacri come punto di partenza per le immagini e la conseguente proibizione di fonti dubbie; il divieto di far entrare immagini profane nelle chiese.²⁰² Quest'ultimo punto fu in parte una "reazione all'arte sacra del XVI secolo, in cui il religioso si era ridotto a un piccolo dettaglio entro una rappresentazione a prima vista profana. Inoltre ciò può avere a che fare con un diverso modo di affrontare alcuni temi che, considerati ancora religiosi nella visione medievale, erano invece divenuti profani a partire dal XVI secolo".²⁰³ Durante il Rinascimento, sotto l'influsso dell'Umanesimo erano cambiati i criteri che definivano ciò che apparteneva alla religione e ciò che poteva essere classificato profano, a sottolineare la continua arbitrarietà del simbolismo religioso che, in tutte le epoche più o meno cristianizzate, si converte, rinuncia, trasforma i propri soggetti secondo le ere, i costumi e le strategie di potere.

²⁰² Van Laarhoven, *Storia dell'arte cristiana...*cit., pp. 231-236.

²⁰³ Ivi, p. 236.

Per quanto riguarda l'uso di fonti accreditate come spunto per la rappresentazione, il presule bolognese sosteneva che il fine primario (catechetico) non era solo quello di formare ed educare i pittori, ma soprattutto i committenti. Già alla conclusione del concilio Niceno si affinano le condizioni per la nascita di un'arte squisitamente profana, dipendente da un tipo di committenza imperiale, dal repertorio elegantemente decorativo, aniconico, destinato a estendersi nelle sale dei palazzi imperiali e nelle chiese. In effetti, i primi responsabili della produzione di immagini erano proprio loro, che appartenessero alla curia o meno non importava, loro dovevano assumersi l'onere di far realizzare opere che si attenessero ai principi post-tridentini, sfuggendo agli errori e agli abusi.

[...] la presente opera non è rivolta solamente ai pittori e agli scultori ma, principalmente, ai curati, alla nobiltà e alle persone rispettabili che abbelliscono le chiese e le loro case ornandole con immagini.²⁰⁴

Quindi alla base della riflessione di Paleotti, come di tutto il Concilio, vi è il principio pedagogico secondo cui le immagini sono come un libro per chi non sa leggere, e alla base teorica delle supposte immagini regna il principio di imitazione: “Definiamo dunque immagine ogni figura materiale, prodotta dall'arte del disegno, dedotta da un'altra forma e ad essa somigliante”.²⁰⁵

Alla luce di quanto detto sembrerebbe che alle immagini sia stato affidato, da sempre, il compito di incarnare verità naturali e soprannaturali attraverso una forma estetica rispondente ai principi del bello, del buono e del vero. Sempre le immagini sono le delegate alla trasmissione della morale e del decoro, preferendo dunque la realtà e la storia alla fantasia e all'abuso, con lo scopo di veicolare da parte dello spettatore quell'atto di fede indispensabile alla loro sopravvivenza. La reliquia guarisce, l'ex voto dà la grazia, la Veronica salva, ma solo chi ripone fiducia in loro.

²⁰⁴ Monito di Paleotti riportato nell'Avvertenza. G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)*, in S. della Torre, G. F. Freguglia, C. Chenis (a cura di), Libreria Editrice Vaticana, Cad & Wellness, Milano 2002, p. 7. Si veda anche P. Prodi (a cura di), *Gabriele Paleotti. Discorso intorno alle immagini sacre e profane (Bologna 1582)*, Arnoldo Forni Editore, Bologna 1990.

²⁰⁵ Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane...cit.*, p. 15.

Le immagini, se non erano nobilitate dall'arte, agivano come medium di massa!²⁰⁶ Gli anni della Riforma decreteranno il passaggio dall'opera d'arte all'immagine e viceversa. Ancor prima che l'*aura* di Benjamin si “perdesse” per “colpa” della fotografia, l'era di Gutenberg aveva decretato la trasformazione dell'opera d'arte in immagine, e al contempo, aveva fatto entrare le immagini “in una relazione con l'arte che compenserà d'ora in poi, con una nuova estetica, la loro svalutazione ontologica”.²⁰⁷ L'immagine – spiega Belting – può vivere in un'opera ma non coincidere necessariamente con essa, e non dobbiamo considerarle solo come frutto di un medium artistico (pittura, fotografia, video), ma anche come prodotto del nostro io, del nostro corpo, anch'esso produttore e luogo di immagini.²⁰⁸ Accadeva, dunque, che grazie alla stampa le immagini potessero circolare su fogli volanti: le si poteva comprare, venerare o gettare via, ma anche usarle come arma contro altre immagini, per combatterle.²⁰⁹ E poiché i nuovi media avevano democratizzato le immagini queste persero l'*aura* che aveva fatto scoppiare la controversia, facendo apparire l'iconoclastia un fatto già allora anacronistico.

2.2 *Noli me tangere*

Il volto era lo scandalo delle immagini (e il trionfo dell'icona) perché, diversamente dalle immagini narranti di carattere istruttivo, suggeriva un incontro “faccia a faccia” che diventò sospetto alla religione. I segni erano fondamentalmente esclusi da una simile esperienza. Non avevano volto e non erano personalizzabili [...] mentre le immagini penetravano nell'esperienza sensibile, tanto che dinanzi a esse ci si dimenticava che erano fatte e avevano solo una vita in prestito.²¹⁰

²⁰⁶ Per maggiori approfondimenti si veda, tra i tanti, L. Vaccaro, F. Ricardi (a cura di), *Sacri monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma*, Jaca Book, Milano 1992.

²⁰⁷ Belting, *La vera immagine...cit.*, p. 14.

²⁰⁸ H. Belting, *Antropologia delle immagini*, trad. it Carocci, Roma 2013.

²⁰⁹ “La caricatura acquisì nella controversia sulle immagini, per così dire alla sua prima battaglia, la massima importanza: l'avversario veniva trasposto nell'immagine con un volto deformato, ridicolo. [...] Con la loro diffusione nei media a stampa del tempo mediante la calcografia e la xilografia, i volti si resero presenti in una misura fino ad allora inimmaginabile. Non erano più i volti dei santi venerati nelle chiese, e nemmeno i volti dei privati, dei fedeli e delle loro famiglie [...] bensì i volti autonomi di contemporanei eminenti che si potevano vedere al di fuori delle chiese in ritratti riprodotti in gran numero”. Belting, *La vera immagine...cit.*, pp. 191, 216.

²¹⁰ Ivi, p. 189.

Difficile, spiega Belting, non fare un collegamento con la nostra contemporaneità. La fantasmagoria delle immagini ha raggiunto il suo vertice nella società degli idoli e dei simulacri, affidando al volto, all'icona warholiana il controllo sulla percezione collettiva. In passato, come oggi, il volto, per quanto statico e decontestualizzato, suggeriva una immedesimazione empatica, sino a giungere alla tanto deprecabile idolatria; così come i “santi” divi pop, le icone pubblicitarie dei nostri media necessitano della nostra adulazione.

Tuttavia la controversia sulle immagini non aveva come oggetto le immagini stesse (tema quanto mai attuale), bensì i detentori delle immagini, coloro che avevano delegato a queste l'esercizio del potere nello spazio pubblico. Si colpiscono le immagini per colpire il potere.

Parliamo di *iconoclastia* nel senso di violenza contro le immagini, ma non conosciamo il concetto di *idoloclastia* perché a nessuno è stata fatta l'accusa di voler distruggere gli idoli in quanto immagini false. E parliamo di idolatria ma evitiamo il concetto di iconolatria perché solo gli idoli sono stati venerati in modo eccessivo e inopportuno [...] Le immagini degli altri sono idoli, le proprie sono icone.²¹¹

Le immagini sono per loro stessa natura vicarie, presenza in assenza. E, se sottoposte a distruzione, fanno emergere la loro materialità, il mezzo che le supporta: ciò che viene annientato non sarà l'immagine, essa sopravvive nell'osservatore, nel nostro immaginario. Insomma la vita sociale delle immagini religiose continua.

Anche oggi assistiamo ad eventi di iconoclastia soprattutto nelle forme di vandalismo contro le opere d'arte.²¹² Una sorta di “iconoclastia moderna” – chiarisce Belting attraverso le parole di Dario Gamboni – “ha suscitato un certo

²¹¹ Ivi, p. 192.

²¹² Le distruzioni perpetrate nel sito archeologico di Palmira e nel museo di Mosul da parte dell'Isis, per riportare un esempio recente, non sono qualificabili semplicemente come atti di barbarie o guerre di religione, ma rientrano in un sistema politico di lotta mediatica che rispecchia in modo sovversivo il nostro uso dei media, infiltrandosi in esso. Come direbbe Belting “il fondamentalismo islamico ci si presenta come la caricatura di ciò che pensiamo della religione a partire dall'illuminismo”. La distruzione materiale dell'opera non comporta oggi una distruzione dell'aura di cui quel manufatto o quel tempio gode, proprio grazie alla società mediatica che abbiamo costruito. “Non è però solo la guerra delle immagini ad affliggerci con la presenza di conflitti religiosi. E non è neanche solo lo shock dovuto al fatto che tali conflitti sono trattati con immagini che all'interno della società mediatica occidentale si rivelano esplosive, perché i nostri avversari si servono delle nostre tecnologie per scardinare l'Occidente, drogato dalle proprie immagini trasmesse in tutto il mondo”. Ivi, p. 35.

sconcerto, benché sia evidente che ormai il culto delle immagini può essere esercitato pubblicamente solo in nome dell'arte stessa".²¹³ Il vandalismo a cui ci si riferisce è quello che si riproduce soprattutto nel museo, o in luoghi pubblici dove le sculture contemporanee prendono il sopravvento sui "monumenti" di carattere politico, su esemplari unici, apparentemente invulnerabili, legati a un luogo, a una pratica culturale.²¹⁴ Veri e propri atti iconoclasti si perpetrano anche oggi ai danni dei patrimoni mondiali dell'umanità. Riportiamo il caso dei Buddha di Bamiyan, unico esempio (culturalmente e religiosamente) lontano dalle testimonianze fin qui analizzate, ma che ben esemplifica quanto le denunce di idolatria nei confronti delle due sculture, possa portare anche oggi, come in passato, a distruggere la cultura artistica e religiosa di un luogo. Interamente scavate nella montagna, le due sculture erano tra i 38 e i 50 metri di altezza. Risalivano a circa 1800 anni fa e furono realizzate da un gruppo religioso buddhista lungo la valle di Bamiyan in Afghanistan, collocata sulla Via della Seta e considerata un fiorente sito buddhista, comprendente monasteri e santuari arroccati tra le montagne. Con l'accusa di idolatria i talebani distrussero le statue nel 2001, e solo nel 2003 l'intero sito archeologico divenne patrimonio dell'UNESCO.²¹⁵ (figg. 7-8)

Un tempo, all'obbligo di una fede cieca nelle immagini, una fede che non riguardava esclusivamente le immagini stesse, ma chi le controllava, si rispondeva con l'iconoclastia, rimarcando quella relazione bipolare tra potere pubblico e società. Oggi invece "i media si sono inseriti come una *terza forza* e hanno realizzato un cambiamento di potere. Il loro rapporto con i detentori ufficiali del

²¹³ D. Gamboni, *Un iconoclasme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, d'En Bas, Zurich-Lausanne 1983, citato in Belting, *La vera immagine...* cit., p. 30.

È importante precisare che un discorso inerente l'iconoclastia non può riferirsi esclusivamente all'ambito religioso. Oggi, come nell'VII secolo d.C., il gesto distruttivo nei confronti di queste presenze sublimanti assenze, presenze suscettibili, anche per la loro materialità, di atti di rimozione, è determinato da motivazioni politiche e sociali che, nella nostra contemporaneità, qualificano un fanatismo di stampo religioso divenuto strumento di lotta politica eversiva.

²¹⁴ Si pensi alla mutilazione inferta alla *Pietà* di Michelangelo nella Basilica di San Pietro in Vaticano nel 1972, quando un geologo australiano di origine ungherese László Tóth colpì l'opera gridando "Cristo è risorto! Io sono il Cristo!". Oppure gli attacchi negli anni Ottanta ai dipinti di Barnett Newman *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* e *IV*, dove il titolo stesso sottolinea che guardando il quadro si corre il rischio di venire attanagliati dalla paura. L'aggressore berlinese infatti, squarciando la tela, avrebbe risposto con la violenza alla forma del quadro, capace di suscitare terrore. Si veda Bredekamp, *Immagini che ci guardano...* cit., pp. 170-171.

²¹⁵ Nel 2015 gli artisti cinesi Janson Yu e Liyan Hu hanno ridato vita ai Buddha di Bamiyan grazie alla tecnica dell'ologramma, un enorme proiettore che per una notte ha ricreato la memoria delle due statue all'interno delle nicchie.

potere statale è divenuto impenetrabile. I potenti hanno perso il controllo degli stessi media con i quali vogliono esercitare il potere, perché non sono loro a produrre le immagini che entrano nelle case di tutti”.²¹⁶ Non sempre tuttavia siamo in grado di riconoscere e definire un gesto distruttivo da uno conservativo, e lo stesso senso di “occultamento” delle immagini oggi può essere determinato dall’eccessiva produzione e abuso che le rende nulle, prive di quella semantica, di quello spessore argomentativo, riflessivo oltre che estetico, generando una sorta di cecità dello sguardo causata da una sovraesposizione.²¹⁷ Spesso la proliferazione non è sinonimo di accessibilità e comprensibilità, piuttosto il contrario, con la conseguente rimozione del senso dell’immagine.

Non sono ignote le tendenze aniconiche e iconoclaste presenti nella storia dell’arte e nella storia dell’Occidente cattolico contemporaneo. Se delle venature aniconiche (legate al tema del sacro) nella parabola figurativa del contemporaneo parleremo più avanti, veri e propri interventi iconoclasti, come già accennato, si sono verificati nei confronti di immagini che sono state capaci, come sostiene Bruno Latour, di scatenare passioni tali da tradursi in violenza.

Importante ribadire che alla base di ogni furia iconoclasta vi è una tendenza a considerare le immagini portatrici di verità, miracolose, oggettive, uniche, secondo vari campi tematici, dalla religione alla scienza, all’arte, e se per ognuna di queste categorie si esitasse sulla loro sacralità, scientificità e creatività, sulla base di quale parametro potremmo valutarle? La risposta per Latour è *Iconoclash*.²¹⁸ Uno scontro “tra chi vede nelle immagini uno schermo fuorviante di cui bisogna fare a meno se si vuole avere un accesso diretto a dio, alla verità e all’oggettività, e chi invece considera la mediazione offerta dalle immagini come qualcosa di imprescindibile, di necessario, se ci si vuole avvicinare, appunto, a dio, alla verità, all’oggettività”.²¹⁹ Non si vuole entrare nel merito storico, antropologico, politico degli eventi iconoclasti legati alle immagini o alle opere

²¹⁶ Belting, *La vera immagine...cit.*, p. 31. (c.vo mio)

²¹⁷ A questo proposito si vedano, tra i tanti, J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981; G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, Milano 1997.

²¹⁸ Parola composta da *icono*, “immagine, icona”; e *clash*, “scontro”. Questo termine costituisce il titolo della mostra curata da Bruno Latour e Peter Weibel nel 2002: *Iconoclash. Beyond the Image...cit.*

²¹⁹ A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Che cos’è Iconoclash?*, in *Teoria dell’immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 288.

d'arte. Così come non si approfondirà il discorso sulle immagini che posso essere danneggiate al posto delle persone, o come fossero persone, riconoscendogli uno status vivente. Tutti questi punti non posso essere analizzati in modo organico in un'unica trattazione e non sarebbe questo lo scopo del seguente lavoro, ma si ritiene necessario fare appello, dare piccoli assaggi delle manifestazioni, a mio avviso più interessanti, legate a un discorso sull'immagine sacra contemporanea, considerando gli interdetti collegati a essa, le difficoltà di approccio e le esitazioni nel trovare un ambito di pertinenza nel quale inserirla per poterla studiare.

Secondo questa prospettiva sarebbe interessante trovare un sinonimo di *Iconoclash* che, ugualmente, possa esprimere quell'esitazione nel definire un'immagine come sacra o non sacra, dissacratoria, ironica o servilmente osservante dei temi liturgici. Si pensi alle immagini sacre nei musei o all'uso di spazi consacrati per l'arte contemporanea, in entrambi i casi c'è forse il rischio di perdere la "funzione" d'uso primaria e contribuire così a un processo di musealizzazione della religione? Utilizzare spazi liturgici per l'arte contemporanea, confrontarsi criticamente con un'alternanza di estetica e funzionalismo è una sfida più per l'arte o per la chiesa? Non stiamo argomentando nulla di nuovo, il processo di musealizzazione della religione ha preso avvio fin dalla creazione dei primi musei, dove gli oggetti e le immagini di culto divennero opere d'arte, acquistando così una nuova *aura*, esemplari unici e invulnerabili dinanzi ai quali si generarono nuove forme di pellegrinaggio, nuove ondate, questa volta ammesse, di iconolatria, generando così una sorta di "religione dell'arte". Il nuovo culto di questa religione riguarda ovviamente le opere. "I musei non sono forse dei templi in cui vengono celebrati sacrifici per scusarsi di tanto scempio, come se volessimo tutto d'un tratto fermare la distruzione, e iniziassimo il culto indefinito del conservare, del proteggere e del riparare?"²²⁰

Potremmo anche aggiungere che alla religione dell'arte si aggiunge la religione della scienza, l'adorazione per quelle immagini che più di altre oggi offrono una rappresentazione del mondo oggettiva, non mediata dalla mano dell'uomo e per questo non suscettibile di reazioni iconoclaste: "Proprio perché le immagini scientifiche sono fredde, chiare, passibili di verifica, non sono perlopiù oggetto di

²²⁰ B. Latour, *Che cos'è Iconoclash?*, in *Teoria dell'immagine...cit.*, p. 291.

dispute, [...] per la maggior parte delle persone esse non sono nemmeno delle immagini, ma sono il mondo stesso”.²²¹ Ma per realizzare quella rappresentazione così chiara e oggettiva (dalla medicina all’astronomia) sono servite le strumentazioni più specializzate, più altamente controllate da team di scienziati e medici capaci di manovrarle, altrimenti non avremmo nulla da vedere. E non è forse questa una mediazione? È solo grazie alle mediazioni che riusciamo a vedere cose oggettivamente vere? Ecco dunque un altro terreno di scontro, esattamente opposto a quello religioso, e proprio per questo indefinibile, ambiguo. Sospendiamo il giudizio per riuscire a capire.

Sembrerebbe, dunque, che sia tutta colpa della mano dell’uomo! Quel *sine manu facta* del *mandylion*, del lino sindonico costituisce la variabile per l’ammissione della verità di un’immagine: quanto meno è presente l’intervento umano, tanto più possiamo considerare l’immagine “vera”. E per quanto riguarda l’arte allora? Almeno qui non vi è dubbio che la paternità spetti alla mano dell’artista, o al corpo dell’artista in molti casi. Anzi, al contrario, ci si aspetta la più alta rivendicazione in favore della creatività individuale, contro ogni impronta generata da un’emanazione trascendente.

Non c’è laboratorio migliore dell’arte contemporanea per far emergere e per testare la resistenza di qualsiasi oggetto che comprende il culto dell’immagine, della bellezza, dei media, del genio. Da nessun’altra parte si sono ottenuti così tanti effetti paradossali sul pubblico con lo scopo di rendere più complessa la sua reazione alle immagini. Da nessun’altra parte sono stati elaborati tanti tentativi di rallentare, modificare, turbare o eliminare lo sguardo ingenuo e il “regime scopico” dell’*amateur d’art*”.²²²

Continua Latour spiegando come ogni cosa nell’arte sia stata assunta, sperimentata e poi fatta pezzi e gettata nel calderone del citazionismo, dell’irriverenza, della manipolazione e della ri-creazione infinita, dove la distruzione e l’autodistruzione sono state compiute dall’arte stessa. Diremmo che l’arte contemporanea è il luogo dell’iconoclastia? Sicuramente è il luogo dell’*Iconoclash*.

²²¹ Ivi, p. 297.

²²² Ivi, p. 298.

2.3 *Un santino postmoderno*

Scopo della mostra *Iconoclash* di Latour era quello di riconsiderare il fenomeno dell'iconoclastia e dell'iconofilia per poterlo ridefinire, con il fine di suscitare ancora più incertezza sul tipo di culto o di distruzione che esercitiamo sulle immagini. Nel fare ciò è stato utile provare a classificare alcuni tipi di gesti iconoclasti riscontrati nella religione, nella storia, nella scienza, per poter misurare l'estensione dell'ambiguità suscitata dal caos visivo a cui stiamo assistendo.

Avremo persone che si scagliano contro tutti i tipi di immagini, il cui scopo è liberare i credenti dal loro falso attaccamento agli idoli (iconoclastia "classica"); i gruppi contro il *fermo-immagine*, contro la decisione di estrarre un'immagine dal flusso iconico e rimanerne affascinati (immagini attive, in movimento); esistono persone che non sono aprioristicamente contro le immagini, a eccezione di quelle dei loro oppositori, secondo un ben noto meccanismo di provocazione essi distruggono ciò a cui gli altri sono maggiormente affezionati, i simboli di una cultura (*agents provocateurs*); le persone che distruggono inconsapevolmente le immagini, per ignoranza, per sete di potere, per pura follia; infine il gruppo di persone che si fa beffe sia degli iconoclasti che degli iconofili, coloro che esercitano una caustica ironia contro ogni tipo di mediazione e che si compiacciono di essere irriverenti e irrispettosi.²²³

E se guardassimo al gesto iconoclasta interno all'arte stessa? Dove per iconoclastia intendiamo sia la distruzione dell'immagine materiale (mettendo da parte per un attimo presupposto, l'idolatria), sia il rimaneggiamento della sua aura, dei suoi simboli di volta in volta riadattati secondo il diktat dell'"intertestualità" dell'immagine contemporanea occidentale? Sicuramente gli avventori di questa pratica di distorsione iconoclastica apparterrebbero all'ultimo gruppo elencato, a coloro che attraverso ironia, insolenza, blasfemia e dissacrazione (nel caso che più ci interessa), ricreano continuamente immagini, stravolgono i concetti di bello, buono e giusto, ridefinendo ciò che oggi è il sacro per l'arte e per la società.

²²³ Ivi, pp. 305-314.

Eccoci nuovamente sul terreno dell'ambiguità e della negoziazione. Prendiamo ad esempio alcuni artisti, appartenenti a varie aree geografiche, differenti culture, spinti da molteplici motivazioni (sociali, politiche, religiose), e proviamo a considerare le loro produzioni come terreno di scontro per la definizione del sacro nella contemporaneità.

Se guardiamo l'installazione dell'artista argentino León Ferrari (1920-2013), *La Civilización Occidental y Cristiana* (1965), tralasciando per un momento l'intenzione dell'artista, non ritroviamo forse quella sensazione di urto percettivo (generato dall'irriverenza dell'ultimo gruppo), attraverso l'antitetico accostamento tra il Cristo plastificato e l'aereo militare, prelevati come *ready made* dalla realtà e collocati in modo da accentuarne il turbamento? È una tendenza abbastanza generalizzata nell'arte contemporanea quella di restituire immagini capaci di gettare confusione, ambiguità, spesso incomunicabilità, caratterizzate da un effetto di spaesamento dato dall'accostamento straniante, dove la comunicazione diventa informazione e l'immagine si traduce in denuncia, parola a senso unico.

Ecco quindi che l'effetto profetico dello "shock benjaminiano" ritorna anche tra gli intenti di un'arte concepita come critica della religione, o meglio come critica nei confronti delle verità assolute che il credo incarna nella sua natura dogmatica, procedendo nel tempo presente in maniera anacronistica, non concependo che ciò che cambia è il modo stesso di "sentire" che, assieme all'esperienza, subisce un'inarrestabile atrofia. Ecco quindi che un'opera come quella dell'artista argentino (esposta alla 52^a Biennale di Venezia), si pone al centro tra il valore performativo e il valore politico dell'immagine, usando l'estetica per mettere in discussione l'etica della cultura Occidentale, consentendo di vedere, senza filtri, la sfaccettatura politica di un artista compromesso con i suoi ideali. (fig. 9) Censurata già alla sua prima esposizione, questa installazione venne pensata come radicale opposizione alla guerra degli Stati Uniti contro il Vietnam. Ad un giornalista che osteggiò fortemente la sua opera, l'artista rispose:

Sembra che il cronista voglia scartare dal mondo dell'arte ciò che è critico, scomodo, e suggerisce solo l'esposizione di opere che non sollevino dubbi. Togliere la critica all'arte significa tagliarle il suo braccio destro. Credo che nessun artista argentino accetterebbe mai questo: significherebbe ridurre un artista ad artigiano di decorazioni per luoghi vari

[...] Credo che sia prudente affermare che non sono comunista, ne anticomunista e che mi preoccupa molto la guerra in Vietnam. La mia critica si rivolge contro gli USA che pongano fine alla politica di mattanza in nome di Cristo [...] e l'unica cosa che chiedo all'arte è che mi aiuti a dire ciò che penso con la maggior chiarezza possibile. È possibile che qualcuno mi dica che questa non è arte, non avrei nessun problema, non cambierei la mia strada, ma mi limiterei a cambiarle il nome.²²⁴

L'opera forse più controversa del secolo appena trascorso, l'immagine che più di altre ha indignato credenti, uomini di chiesa e gente lontana da ogni forma di credo, vittima di atti vandalici per ben due volte, in Australia nel 1997 e in Francia nel 2011, è sicuramente *Piss Christ* (1987) di Andres Serrano (1950). (figg. 10-11) Come già noto, Serrano replicherà le fotografie di altre sculture immerse nell'urina: *Madonna con Bambino*, il *Mosè* di Michelangelo, la *Nike di Samotracia*. *Piss Christ* però è stato il focus per denunce, attacchi verbali e fisici, tanto che tra i suoi principali detrattori vi furono anche i senatori repubblicani che portarono il dibattito sulla liceità della fotografia in aula: in particolare il senatore Jess Helms accusò l'opera di volgarità e blasfemia. Sorprendentemente ciò che risulta ancora più interessante nei casi di opere controverse, di atti definibili iconoclasti ma che in realtà si collocano in una zona grigia, più legata allo scandalo sociale che religioso, è quanto beneficio ne traggano i politici, o le istituzioni museali. Infatti lo stesso senatore userà l'opera per richiedere severi tagli alla National Endowment for the Arts (ente governativo statunitense che tutela e finanzia progetti artistici), che aveva in parte finanziato il lavoro, contestando ciò che per lui era una chiara propaganda contro i valori cristiani.²²⁵

Qualcosa di molto simile accadrà con il lavoro di Chris Ofili *The Holy Virgin Mary* (1966) che l'allora sindaco di New York Rudolph Giuliani individuò come opportunità per trovare consenso tra le file della destra durante la sua campagna in senato contro Hillary Clinton, lanciando una infruttuosa crociata per tagliare i finanziamenti pubblici al Brooklyn Museum of Art che aveva esposto l'opera nel

²²⁴ Risposta di León Ferrari al cronista Ramallo. L. Ferrari, *La respuesta del artista*, "Propósitos", n.106, 7 ottobre 1965. (trad. mia)

²²⁵ La strumentalizzazione politica è avvenuta anche in Italia in occasione del Photolux Festival di Lucca del 2015, dedicato al tema Sacro e Profano, per il quale si attendeva l'esposizione di *Piss Christ*. Immediate le dure reazione di politici e associazioni cattoliche, tanto che il direttore del festival Enrico Stefanelli ha infine accettato suo mal grado la pressione, come nelle peggiori tradizioni censorie.

1999.²²⁶ Ma come accade per ogni atto censorio sulle opere d'arte, la contemporaneità ne amplifica la portata per il suo vincolo con la dittatura mediatica.

Ecco che la battaglia culturale intorno le immagini blasfeme portò immensi profitti: il senatore Helms, denunciando *Piss Christ* favorì Serrano più di qualsiasi altro critico o gallerista, conferendo all'opera l'etichetta di *status symbol* della libertà artistica, e ai musei incassi raddoppiati per l'esposizione del pezzo dello scandalo. In tutto questo sistema, formato appunto da politici, media, musei, in cui tutti vincono, in cui l'artista contemporaneo viene ammantato dal desiderato stereotipo dell'eversivo, del blasfemo, senza che poi questa irriverenza gli appartenga realmente, gli unici "perdenti" sono l'arte e le varie declinazioni del sacro. Perché, mentre le controversie attirano l'attenzione e gonfiano i prezzi, raramente aiutano alla comprensione delle opere.

Prendiamo *Piss Christ*, ad esempio. Può certamente contenere un elemento di iconoclastia. E quindi può essere letto, altrettanto facilmente, come un'immagine devozionale di un artista nato e cresciuto in un quartiere di Brooklyn intriso di Cattolicesimo. Quale miglior modo di meditare sui tormenti e il degrado di Cristo – sia al suo tempo che ora – che guardare il suo corpo sommerso nell'urina? Allo stesso tempo, lo splendore dell'immagine, sfocata, dorata come un'icona, sembra indicare la capacità di Cristo di trionfare sull'ignominia.²²⁷

Posto che si tratterebbe solo di ipotesi, ciò che salta all'occhio è l'ambiguità di alcune immagini, molto più complesse di quello che appaiono a primo acchito, capaci di sollevare significati religiosi, dubbi, domande: qual è la differenza tra sacro e profano? È possibile credere ai simboli del passato allo stesso modo? E qual è lo scarto fra mettere in dubbio le tradizioni o rigettarle? Queste sono certamente questioni cruciali per il dibattito contemporaneo, e l'arte, più di altri mediatori, ha la capacità di fornire risposte, altrettanto complesse, senza liquidare la questione solo con ironici commenti, ma problematizzando i contenuti.

²²⁶ Cfr. A. Rosen, *Art & Religion in the 21st Century*, Thames & Hudson, London, 2015, p. 13. Per questo testo tutte le citazioni riportate da questo momento in poi saranno tradotte da me.

²²⁷ Ivi, pp. 15-16.

I simboli della tradizione cristiana fin qui analizzati diventano “segni” di cui l’arte si serve nel processo di comunicazione, o di provocazione, sostenendo così un graduale percorso di laicizzazione del simbolismo religioso. Forse l’arte sacra più singolare e interessante è quella che sovverte i canoni e i riferimenti alla tradizione iconografica, è quella che si pone in polemica con i dogmi troppo spesso imposti da parte dell’autorità ecclesiale, sollevando una problematicità e ritrovando, per contrasto, nella sua semantica, una natura ambigua, complessa e destabilizzante.

James Elkins, docente della School of the Art Institute di Chicago, in un suo breve studio del 2004 *On the strange place of religion in contemporary art*, parte dall’analisi di alcuni lavori realizzati dagli studenti sul tema arte-sacro, e stabilisce cinque categorie, cinque punti di partenza assolutamente parziali, ma utili alla comprensione e alla circoscrizione dell’argomento.²²⁸ Elkins parte dal presupposto che l’espressione artistica dei propri alunni è fondamentale: cominciare dal manufatto, per sviluppare una conoscenza su un tema così complesso, dà modo di strutturare un confronto dialettico tra opera e artista. Uno dei cinque punti presi in esame “l’arte come critica della religione” è quello più attinente agli esempi appena discussi. Per Elkins la critica è il ruolo che l’arte assume quando medita sulla religione a pochi passi da essa. “La critica è intesa come messa in discussione di un simbolismo, quello religioso che, come abbiamo visto, nel corso della storia si è reso suscettibile di continue alterazioni semantiche: notiamo come le immagini religiose siano reinventate continuamente e che le immagini laiche molto spesso vengono convertite in religiose. Il valore simbolico arcaico, quindi codificato, si frantuma, dando vita ad una molteplicità di definizioni che rendono i simboli trattabili come forme pure e semplici, come immagini, segni che, mutando, perdono la loro corrispondenza con la realtà e con i contesti culturali. Basti pensare al potere straordinario della pubblicità di oggi e di come si riesca a ricoprire di un’aura di sacralità qualsiasi oggetto, essere o esperienza, indotta dal potere persuasivo ed estetizzante dei media”.²²⁹ Siamo nel terreno del *remake*,

²²⁸ Le cinque categorie proposte sono: *The end of Religious Art, The Creation of New Faiths, Art that is Critical of Religion, Unconscious Religion, Art that burns away what is false in Religion*. Elkins, *On the Strange Place...* cit.

²²⁹ Apparso su Psicoart, Gabriele, *L’immagine ricreata...* cit., pp. 14-15.

della riproduzione tecnica dell'opera che, come sosteneva Benjamin, impone una ridefinizione dello statuto stesso dell'arte nella sua forma tradizionale. In realtà la posizione di Elkins riguardo la relazione arte-sacro è piuttosto scettica. Rileva dalla sua esperienza una grandissima chiusura da parte del mondo accademico nel trattare questo tema e (forse prevedibilmente) una grande apertura da parte delle istituzioni religiose. Sottolinea più volte come le tematiche riguardanti il sacro non siano rilevanti nel mondo dell'arte a meno che esse non siano trattate con distacco ironico, nonostante ci sia una usanza prettamente americana di "culto" per programmi televisivi legati ad apparizioni miracolose, che testimoniano un fortissimo interesse per eventi religiosi inspiegabili. Indubbiamente l'America non è l'Europa, soprattutto per quanto riguarda il sincretismo religioso, ed Elkins, conscio di ciò, spazia accostando opere d'arte piuttosto celebri a immagini religiose popolari, di gusto dichiaratamente americano nella forma quanto nella bizzarria dei contesti in cui vengono esposte e fruite. Nel 1999 in occasione di un concorso internazionale "Jesus 2000", indetto per trovare la migliore immagine di Gesù per il nuovo millennio, fu chiamata Sorella Wendy Beckett tra la giuria,²³⁰ che decretò vincitrice, tra più di mille partecipanti, Janet McKenzie e il suo *Jesus of the people*: un Cristo dipinto come uomo di colore con tre segni alle sue spalle, l'aureola, lo ying-yang e una piuma, simbolo per l'artista sia della conoscenza trascendentale sia dei Nativi Americani.²³¹ (fig. 12) Per la maggior parte dei critici d'arte, "Jesus 2000", non trova posto nel pensiero accademico contemporaneo, e se lo trovasse i commenti dei critici sarebbero: "so bad it's so good"²³²

Insistendo sulla differenza tra un'arte dichiaratamente sacra, priva di quello

²³⁰ La suora e critico d'arte Wendy Beckett, difenderà il *Piss Christ* di Serrano, dichiarando che l'opera non aveva affatto un intento blasfemo, ma rappresentava il modo in cui la società contemporanea si poneva nei riguardi di Cristo e dei valori che rappresentava.

²³¹ Elkins, *On the Strange Place...* cit., p. 16. (trad. mia)

²³² Ivi, p. 21. Secondo Elkins, sono molto pochi gli scrittori e storici che si sono occupati di arte e sacro, arte e spiritualità. Di seguito se ne riportano solo alcuni tra quelli citati dall'autore e non solo: R. Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, Harper, New York 1975 (R. Rosenblum, *La pittura moderna e la tradizione romantica del Nord. Da Friedrich a Rothko*, trad. it. 5 Continents, Milano 2006); S. Gablik *Has Modernism Failed?*, Thames&Hudson, New York 1984; T. J. Clark, *Farewell to an idea. Episodes from a history of modernism*, Yale University Press, New Heaven-London 1999, (T. J. Clark, *Addio a un'idea: modernismo e arti visive*, trad. it. Einaudi, Torino 2005); D. Apostolos-Cappadona (a cura di), *Art, Creativity, and the Sacred*, The Continuum Publishing Company, New York 2001. Per l'area europea si segnalano: G. Howes, *The Art of the Sacred*, I. B. Tauris & Co, London 2007; G. Pattinson, *Art, Modernity and Faith*, SCM Press, London 1991.

spessore estetico e contenutistico, e un'arte preta delle problematiche postmoderne, il contesto descritto è quello del sincretismo religioso e della *creolizzazione* alla base della cultura americana globalizzata, quanto dell'artista, creolo anch'esso, inserito in un fenomeno dilagante negli Stati Uniti, riguardante la nascita di *New Religion Movements*.²³³ Nel rintracciare alcuni esempi contemporanei del revival di culti religiosi primitivi, Elkins scopre in svariati esponenti dell'*outsider art* una pratica artistica legata ad un sistema di fede personale, iconograficamente idiosincratca, ma esempio attuale di "risignificazione" religiosa della realtà. Tra gli artisti appartenenti a questa categoria, Betye Saar è fra gli scultori più conosciuti nella realizzazione di manufatti artistici e assemblaggi di carattere chiaramente religioso come gli altari. Attraverso il prelievo di oggetti appartenenti a rituali da tutto il mondo, da Haiti al Messico, dall'Europa all'Africa, spostando il punto di vista e mescolando simboli di culture diverse, uno spirito interno viene rilasciato e un oggetto, emblema di purificazione e di culti religiosi, assume il ruolo di "significare" una nuova fede. (fig. 13) Si pone a questo punto una questione di carattere artistico: come si può generare un tradizionale culto di devozione nei confronti di un simbolo, come quello dell'altare, collocato all'interno di una galleria privata con il cartellino del prezzo alla base? Secondo Elkins, l'interesse di artisti come la Saar per oggetti di culto rientra nell'esigenza individuale di esprimere la propria spiritualità attraverso i simboli offerti dalla storia e dalle sue convenzioni. Comprendiamo come in ogni epoca il bisogno di "spiritualità", insito nella natura umana, accompagni trasversalmente il succedersi di stili e di avanguardie artistiche dall'era moderna a quella contemporanea, e prescindendo dal progresso tecnologico e culturale di una società. Ma basta questo per accettare tanta brutta arte? Forse occorrerebbe una precisazione: molti di questi casi appartengono non tanto alla storia dell'arte ortodossa quanto all'ambito dell'*immagine popolare religiosa*, per

²³³ Il caso, tratto da un testo di Michael York "The Emerging Network", racconta che questi credo nascono da branche di religioni istituzionali come l'Islam, l'Induismo, il neo-platonismo e il Rinascimento, e rappresentano un nuovo terreno di dialogo tra arte e sacro, più innovativo, slegato dall'egemonia cattolica, raggruppate dall'etichetta approssimativa di *New Age*. Si registra dunque un ritorno di religioni primitive legate all'animismo, al paganesimo, all'alchimia spirituale, che sottolineano l'inclinazione dell'uomo verso il mitico e il sovrannaturale, la tendenza a reinterpretare la realtà attraverso un'aura spirituale. M. York, *The Emerging Network: A Sociology of New Age and Neopagan Movements*, Rowan and Littlefield, Lanham (MD) 1995, citato in Elkins, *On The Strange Place...cit.*, p. 51.

la quale l'approccio storico, sociologico e antropologico risolve enormemente il problema della qualità estetica dell'arte, facendola rientrare nella sfera degli oggetti, degli "accadimenti" della vita contemporanea.²³⁴

Un esempio particolarmente esemplificativo è riportato nell'introduzione alla *Vera immagine di Cristo* di Belting, in cui l'autore precisa che la religione nella storia delle immagini è il tema del libro, non solo per le sue specifiche ricerche di imagologia, ma anche per una ritrovata sopravvivenza *delle religioni* nel nostro presente. Non solo i conflitti politici mondiali sono configurati attraverso un simbolismo religioso, anche la società europeo-occidentale è improntata su un modello interpretativo di stampo religioso, per cui, partendo da questo presupposto, le trasformazioni rituali, culturali della modernità dovrebbero nuovamente attirare l'attenzione da parte delle scienze della cultura. Belting riferisce in merito alla nascita nel 2003 del Center for Religion and Media presso la New York University, con l'intento di promuovere la ricerca sulla religione su base interculturale.²³⁵ *Daedalus*,²³⁶ un periodico della American Academy of Arts and Sciences, nell'estate del 2003, dedicò un intero volume alla questione della religione oggi, prescindendo dalle guerre di religione nel mondo islamico, si incentrò invece sul bisogno di un nuovo modello per descrivere la realtà nella quale viviamo, dove non può più essere il connubio dicotomico secolare-religioso, ma una forma ibrida, scevra dalle menzogne della società occidentale.

Sul lato interno della copertina appare pudicamente una foto che fu pubblicata da Abbas/Magnum Photos nel 2003 e che mostra il posto di ristoro su una autostrada in Alabama. Tra gli indicatori pubblicitari McDonald's e Pizza Hut campeggia la grande pubblicità di un Gesù a braccia aperte, divinamente affascinante, a confermare la degenerazione dell'immagine religiosa in una società consumistica massmediale, ma a

²³⁴ David Morgan, professore di Religious Studies presso la Duke University, amico e collega di James Elkins, lavora principalmente sulle immagini religiose popolari in America, e afferma che una delle immagini più famose del XX secolo, riprodotte più di Picasso o Pollock, è il Cristo retroilluminato con fluenti capelli biondi dipinto da Warner Sallman nel 1940. Tra le pubblicazioni di Morgan se ne segnalano solo alcune: *Protestants and Pictures. Religion, Visual Culture, and the Age of American Mass Production*, Oxford University Press, New York 1999; *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, University of California Press, Berkeley 2005; *The Embodied Eye. Religious Visual Culture and the Social Life of Feeling*, University of California Press, Berkeley 2012.

²³⁵ wp.nyu.edu/crm/ (data di ultima consultazione 4/02/2016)

²³⁶ "Daedalus", *On Secularism & Religion*, vol. 132, n. 3, estate 2003.

dimostrare nel contempo l'irritante attualità delle figure religiose, che negli Stati Uniti sono meno vincolate alle chiese che in Europa.²³⁷ (fig. 14)

Non si può non affermare di provare un certo imbarazzo nel guardare l'uso che gli Stati Uniti fanno dell'iconografia cristiana, della tradizione religiosa, così diversa da tutto ciò che noi in Europa ricollegiamo ad essa. Indubbiamente la pratica religiosa è una prassi politicamente e socialmente aggressiva, favorita dai governi Bush che "hanno risvegliato l'idea di una crociata contro il male".²³⁸

Questi episodi, come quelli citati da Elkins prima (così diversi dagli esempi forniti agli inizi della trattazione), sembrano delle incursioni nella realtà del fenomeno religioso contemporaneo. Dalla bolla della storia dell'arte di matrice europea si sconfinava per approdare nelle sur-realtà d'oltreoceano.

In fondo gli studi sulle immagini religiose popolari non sono altro che l'altra faccia della medaglia del tema che qui si tenta di prendere in esame, e in questa prospettiva sembra utile quantomeno riferire e fornire entrambi i campi di indagine e le prospettive. Rientriamo dunque nei ranghi di un immaginario artistico legato al sacro (di matrice occidentale, quanto mai rassicurante e perfettamente riconoscibile) nella sua trasposizione irriverente e sfuggente, sia per il pubblico fruitore che per il critico e l'artista. Lo stesso *Stöss*,²³⁹ urto percettivo, associato ad una illimitata libertà interpretativa riguardo i soggetti cristologici, lo percepiamo dinanzi la messa in scena del fotografo americano (discepolo di Warhol) David LaChapelle, in particolare nella serie *American Jesus* (2009). Qui la provocazione, i divieti storici riguardo la liceità dell'*Imitatio Christi*, la manipolazione dei segni e dei simboli religiosi, l'iconografia cristologica tradizionale vengono programmaticamente ribaltati, raggiungendo un parossismo in perfetto stile americano. Ma, mentre l'arte contemporanea è spesso

²³⁷ Belting, *La vera immagine...cit.*, p. 34.

²³⁸ Ivi, p. 35.

²³⁹ Benjamin, che ha in mente soprattutto il cinema, parla di shock come caratteristica fondamentale dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità: questa poetica era stata anticipata dai dadaisti, i quali concepivano l'arte come un proiettile sparato verso il pubblico, cercando di ottenere con i mezzi della pittura quegli effetti che oggi il pubblico cerca nel cinema. Come spiega Benjamin "le manifestazioni dadaiste concedevano una diversione veramente violenta rendendo l'opera d'arte centro di uno scandalo. L'opera era chiamata principalmente a soddisfare un'esigenza, quella di suscitare la pubblica indignazione". Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca...*p. 43.

tacciata di essere eretica o blasfema riguardo le rappresentazioni cristiane (come abbiamo appena visto), alcuni artisti, tra i più controversi, seguono la lunga e venerabile tradizione nel creare “challenging images” di Cristo. Ecco che *Hold Me, Carry Me Boldly* (2009) rientra nel girone della immagini controverse: una sorta di *Pietà* postmoderna, figlia della contemporaneità, in cui tutto viene sacralizzato e desacralizzato allo stesso momento, per cui Michael Jackson cullato da Cristo risulta essere “un elaborato *tableau*, in cui l’iconografia religiosa serve per dotare i soggetti – e il loro dolore – di quella dignità molto spesso persa nel culto delle icone religiose”.²⁴⁰ (fig. 15)

I personaggi noti del panorama hollywoodiano con il loro bagaglio di valori e disvalori, i simbolismi pop rappresentati con la massima enfasi mista a consumismo, nevrosi compulsive, ossessioni narcisistiche e feticismi (insomma affreschi contemporanei con cauti rimandi alla classicità) popolano anche le opere di colui che fu il maestro di Lachapelle, Andy Warhol, e in particolare, dibattute più che mai, sono state la serie di riproduzioni dell’*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci. “Che cosa spinge un artista celeberrimo come lui ad accettare, nel 1986, la proposta del gallerista Alexandre Jolas di realizzare un’opera derivata dalla Cena di Leonardo, per esporla in uno spazio milanese posto proprio di fronte a Santa Maria delle Grazie? [...] Warhol è spinto dal potere contrattuale di Jolas, che molto ha fatto per lui in passato, e che resta uno dei mercanti più influenti del mondo. La tesi può avere dei margini di verità ma non è sufficiente. Warhol può permettersi di rifiutare qualsiasi offerta. Una buona motivazione potrebbe essere il denaro, in omaggio al suo pensiero filosofico – esposto nel libro *La filosofia di Andy Warhol* –, in base al quale ‘un affare è la migliore delle opere d’arte’”.²⁴¹ Ma neanche questa tesi sembra convincere Flavio Caroli, che ebbe modo di conoscerlo personalmente in occasione di quella che fu la sua ultima mostra: “Oggi è lecito dire che con quest’opera ispirata da Leonardo, Warhol tributa il suo omaggio al nulla del consumo. Ma chissà che cosa ha veramente sentito dietro l’agitazione di apostoli che si accomiatano per l’ultima volta dal loro maestro,

²⁴⁰ Rosen, *Art & Religion...cit.*, p. 50.

Una grande retrospettiva sul fotografo americano è stata organizzata recentemente al Palazzo delle Esposizioni a Roma. G. Mercurio (a cura di), *Dopo il diluvio/After the Deluge*, cat. mostra Roma, GAMM Giunti, Firenze-Milano 2015.

²⁴¹ Caroli, *Il volto di Gesù...cit.*, pp. 91-92.

prima della tragedia... Andy Warhol era doppio: teorico del nulla, aveva orrore del nulla [...]”²⁴² La cena è lì, chiara, celebre, immediatamente riconoscibile, un’icona del consumo, una sfacciata sovrapposizione di inserzioni pubblicitari (in una delle tante versioni della serie *Last Supper*, 1986) teologicamente astuta: il sapone *Dove* che utilizza l’immagine dello Spirito Santo, e il prezzo che ci porta a considerare: quanto costa la grazia! E ancora il logo della compagnia elettrica General Electric’s, che ritorna con il noto slogan “We Bring Good Things to Life”.²⁴³ (fig.16) Nel 1987, il giorno dell’inaugurazione della riproduzione dell’*Ultima Cena a Palazzo delle Stelline a Milano, coincideva con la definitiva chiusura al pubblico del refettorio di Santa Maria delle Grazie, sede dell’originale. Nell’accostare la copia all’opera autentica non vi era un intento dissacratorio, né pubblicitario, ma una sorta di dichiarazione di fede. In fondo Warhol era un cattolico devoto e con la serie dell’Ultima Cena testimoniava l’esigenza di un recupero spirituale, collocando il gesto artistico del remake come atto di conservazione di un capolavoro della cultura cristiana e di una tradizione che gli apparteneva.²⁴⁴ Né una semplice rivisitazione in chiave pop quindi, né una sensazionalistica messa in scena, l’avventura citazionista di *The Last Supper* sembra essere il risultato di un percorso che culmina con la rilettura, personale, di un momento di svolta, anche questo anticipatore di morte.²⁴⁵*

È un segreto ormai svelato che gli artisti più critici nei confronti del sacro, come lo stesso Leòn Ferrari o Andy Warhol, non sono realmente contro la religione. La possibilità che si presenta all’arte contemporanea di poter giocare con l’arbitrarietà dei simbolismi religiosi, trasformandoli in puro ornamento o capovolgendone il senso, a volte in maniera blasfema, comporta una trasformazione prima in senso linguistico e concettuale, poi in senso antropologico e sociale.

²⁴² Ivi, pp. 92-93.

²⁴³ www.wsj.com/articles/ (data di ultima consultazione 6/02/2016).

²⁴⁴ Riguardo l’intuizione che la serie *Last Supper* incarni il profondo cattolicesimo di Warhol si veda J. Dillenberger, *The Religious Art of Andy Warhol*, Continuum, New York 1998.

²⁴⁵ Sul rapporto tra Warhol e la religione è stata organizzata una grande mostra *Andy Warhol. Pentiti e non peccare più!*, a cura di G. Mercurio, presso il Chiostro del Bramante, cat. mostra, Skira, Milano 2006. Titolo preso in prestito dall’opera omonima *Repent and Sin non more!* realizzata da Warhol nel 1986 nella serie *Late Advertising*.

L'antirrealtà dell'arte, anche se si costruisce sulla realtà, si tramuta in gioco, inversione di senso e di valore, che nella sua negatività arriva a ricomporre la propria esistenza solo nelle pure risorse linguistiche. Certo, l'artista quanto il sacerdote scambiano la loro alienazione con uno stato di privilegio, perché istituito su una condizione aurorale del loro sistema di comunicare. Tuttavia la parzialità del loro punto di vista si fa unilateralità, rifiuto dell'idea libera e rischiosa di un dialogo, con il conseguente accrescimento progressivo dei reciproci territori.²⁴⁶

Dinanzi la famosissima immagine di Papa Giovanni Paolo II schiacciato da un meteorite rimaniamo sospesi, siamo indecisi se sentirci spettatori di un film apocalittico in perfetto stile americano, irreali dunque, o sentirci pungolati dall'offesa quanto mai reale, concreta. *La Nona Ora* (1999) di Maurizio Cattelan a primo acchito non è altro che una provocazione, un attacco alla Chiesa cattolica proprio a ridosso del Giubileo del 2000, uno schiaffo nei confronti dell'autorità ecclesiale. (fig. 17)

Oppure è un tipico caso di facile provocazione indirizzato ai londinesi *blasè* che si aspettano di essere blandamente sbalorditi quando visitano una mostra d'arte, ma a cui davvero non importa un granché dell'uccisione di un'immagine tanto noiosa come quella del papa? Oppure, al contrario, è stato un tentativo scandaloso per colpire la fede dei visitatori polacchi, quando quest'opera è stata messa in mostra a Varsavia? Oppure, come sostiene Christian Boltanski, è un'immagine piena di profondo rispetto, che mette in risalto come, per la religione cattolica, il papa debba subire la stessa fine, lo stesso estremo annientamento del Cristo?²⁴⁷

Ritorniamo anche qui, come per Serrano e Ferrari, a quell'incertezza, di fronte l'ambiguità dell'immagine, che comporta una sospensione di giudizio. Essa non è ciò che appare a primo acchito? O il significato "sacro" è solo negli occhi di chi guarda e ne fa esperienza? L'opera fu concepita per la mostra *Apocalypse*, presso la Royal Academy di Londra nel 2000, successivamente venne esposta a Varsavia nel 2001 alla Galleria Zacheta (dove fu protagonista di attacchi da parte di conservatori polacchi, offesi per ovvi motivi), e infine, fortemente voluta da Harald Szeemann, venne presentata alla Biennale d'Arte di Venezia del 2001, in

²⁴⁶ Celant, *Tornado americano...cit.*, p. 184.

²⁴⁷ Latour, *Che cos'è Iconoclash?...cit.*, p. 314.

qualità di opera religiosa, come dichiarato dal curatore, fino a giungere all'asta di Christie's per la cifra record di 886 mila dollari.²⁴⁸ Cattelan, da bravo manipolatore, consapevole del valore pubblicitario e scandalistico dei suoi lavori, sceglie un titolo dal significato strettamente biblico per destabilizzare e creare un ormai prevedibile straniamento tra ciò che vediamo e ciò che leggiamo. La nona ora, rifacendosi all'antica suddivisione dei Vangeli sinottici, allude all'ora in cui Cristo, sulla croce, chiede al Padre perché l'ha abbandonato, "ma il Papa cadente si aggrappa al crocifisso".²⁴⁹ Un lavoro spirituale che parla di sofferenza, così Cattelan definisce l'opera, un'immagine del vicario di Dio sulla terra colpito dal profondo disagio spirituale della comunità cattolica, simboleggiato da un meteorite, proveniente da chissà quale antro dell'universo, che irrompe nell'escatologia cristiana. Ma non è solo la riflessione sull'autorità ecclesiale a colpire, o meglio a essere colpita, quanto l'espedito per poter parlare del proprio vissuto: una ormai superata visione della forma totemica di un padre-dittatore, supportata da un'altrettanto deteriorato complesso edipico che non trova alcuno appeal se non quello del fascino per il retrò.

Oggi potrei parlare del legame tra il Papa e mio padre, del rimando alla figura paterna, ma non è così che è nata la cosa. All'inizio il discorso era più vicino a quello delle casseforti, a mettere in scena il contrasto che esiste tra il potere e la vulnerabilità. Dovevo fare una mostra a Basilea in Svizzera. Sono andato in biblioteca e ho sfogliato una montagna di libri e riviste, finché non mi è capitata sotto gli occhi una fotografia del papa. Ecco cosa fare, mi son detto: una raffigurazione del papa in piedi in mezzo alla galleria. Ho dato inizio alla produzione, un processo complicato perché era la prima volta che realizzavo una figura umana. Mi sono rivolto a uno scultore del Musée de Grevin, il museo delle cere di Parigi. Più passava il tempo, meno l'idea mi convinceva. Però non avendo nessun progetto di riserva, io lavoro solo in vista delle mostre, non ho uno studio, devo cavarmela da solo nel tempo che mi viene concesso. Una volta finita ho capito che non avrei potuto esporla così, in piedi, che bisognava distruggerla, ma non sapevo come. Poi ho pensato che sarebbe stato interessante farlo apparire come un intervento dall'alto, un

²⁴⁸ Si rimanda ad alcuni articoli usciti in occasione delle varie esposizioni dell'opera: P. Vagheggi, *Cattelan, il sogno di Hollywood*, "La Repubblica", 14 maggio 2001; V. Bernabei, *Maurizio Cattelan: l'artista in pensione*, "La Repubblica", 6 novembre 2014.

²⁴⁹ Cfr. F. Bonazzoli, *Cattelan: "Così ho abbattuto mio padre"*, "Corriere della sera", 13 settembre 2010 (data di ultima consultazione 17/02/2016).

intervento divino, come avrebbe detto mia madre. Allora sono andato in montagna a cercare il pietrone che rappresenta il meteorite. Quando si è trattato di segare la scultura in due ho provato un autentico shock, sono restato due ore in galleria senza riuscire a far nulla. Dovevo uccidere il padre per conquistare la libertà, è stata una vera e propria lotta edipica!”²⁵⁰

Come abbiamo già visto nel corso della nostra trattazione, lo spazio sacro è per sua natura discontinuo, qualunque sia il processo di desacralizzazione a cui è giunta la società, uno spazio investito psichicamente e culturalmente dai processi di rinnovamento, di creazione da parte dell'uomo, sarà sempre orientato e mai omogeneo. Ricordiamo per un attimo la definizione di sacro: nella parola latina *sacer* ha eminente rilievo l'elemento della separazione. Sacro è il luogo appartato, privato, distinguendo *sacer*, appartenente al Dio, da *publicus*, appartenente allo Stato. Sacro pertanto è quello spazio che abbiamo sottratto al *continuum* temporale e isolato dall'ambito della quotidianità, differenziando dunque un ambiente pubblico da uno privato: come per il credente, il luogo interno ad una chiesa fa parte di uno spazio diverso dalla strada in cui si trova. In questa separazione troviamo la soglia che distingue e che indica contemporaneamente la distanza tra i due modi di essere, profano e religioso. Come spiega Eliade:

La soglia è il limite, la frontiera che separa e contrappone due mondi, e il punto paradossale dove questi mondi comunicano, dove il passaggio dal mondo sacro al mondo profano può verificarsi.

Un'analoga funzione rituale è attribuita alla soglia delle abitazioni dell'uomo, e questo giustifica la condizione di cui gode [...] la soglia ha i suoi custodi: dèi e spiriti che ostacolano l'entrata alla malafede degli uomini e alle potenze demoniache e pestilenziali. Sulla soglia vengono offerti sacrifici alle divinità custodi. Per alcune culture paleo-orientali (Babilonia, Egitto, Israele) la soglia è il luogo del giudizio. La soglia e la porta *rivelano* immediatamente, concretamente la soluzione di continuità dello spazio; di qui la loro importanza religiosa, essendo simboli e insieme i mezzi del *transito*.²⁵¹

²⁵⁰ C. Greiner (a cura di), *Maurizio Cattelan. Un salto nel vuoto. La mia vita fuori dalle cornici*, Rizzoli, Milano 2011, pp. 71-72.

²⁵¹ Eliade, *Il sacro e il profano...cit.*, pp. 21-22.

Il concetto di soglia come luogo di giudizio può essere spostato anche all'interno di uno spazio pubblico, come la piazza, investita da una sacralità che caratterizza le configurazioni urbanistiche antiche, luogo adunante per antonomasia, teatro di riti e regole appartenenti alla collettività, spazio accentratore e identitario. *Ecce Homo* (1999) di Mark Wallinger si inserisce all'interno di questo microcosmo urbano, elevato sul pulpito di Trafalgar Square, pronto per essere giudicato dalla folla ostile. Un podio punitivo, in questo caso, e di denuncia, inteso come soglia e limite ostensivo, che discerne il privato dal pubblico, stabilendo le regole urbane e civili della liceità. Non ci sogneremmo mai infatti di occupare il quarto pulpito della piazza più famosa di Londra. L'arte, invece, rappresenta quel giusto compromesso che serve per risignificare gli spazi, siano essi pubblici o privati, eludendo tale distinzione, per riconsegnare alla collettività uno sguardo nuovo su un luogo storico, attraverso un racconto mitico, e Wallinger lo fa con un'opera pubblica: una statua a grandezza naturale, di resina bianca marmorizzata e filo spinato placcato d'oro. (fig.18) Se fino ad ora abbiamo assistito ad una rappresentazione dell'uomo nei panni di Cristo, adesso è Cristo a rivestire i panni di un uomo comune, in piedi, con un drappo intorno ai fianchi, le mani legate dietro la schiena e una corona di spine dorata sul capo. Gesù come primo vero leader politico della gente oppressa. Wallinger, agnostico, commenta così la sua opera: "Ero interessato a quanto del nostro pensiero e della morale in una società laica è un residuo del Cristianesimo, anche tra gli atei dichiarati".²⁵² Un messaggio legato al concetto di democrazia, dunque, scevro da una connotazione specificatamente religiosa, riguardante la possibilità di libera espressione dei diritti delle minoranze, non la possibilità per la maggioranza di intimidire, emarginare e fustigare. Un lavoro che riflette sull'attualità per i temi legati alla sofferenza, alla redenzione, un appello per la tolleranza razziale e religiosa.

²⁵² Rosen, *Art & Religion...cit.*, p. 66.

Si segnala anche l'installazione video, *Via Dolorosa* (2002), della durata di 18 minuti, posta nella cripta del Duomo di Milano nel 2005, in cui la proiezione del *Gesù di Nazareth* di Zeffirelli viene per buona parte oscurata da un rettangolo nero che lascia intravedere solo una cornice da cui emergono i contorni della scena. Il progetto, ideato da *Art ache* sulla committenza dell'Arciprete del Duomo Mons. Luigi Manganini, e curato da Stefania Morellato, avrebbe dovuto essere permanente; in realtà sembrerebbe, da recenti notizie online, che l'opera non sia più esposta per ragioni ancora sconosciute.

Queste sono solo alcune delle immagini contemporanee che riflettono sul rapporto arte-sacro, chiamando in causa lo spettatore e interrogandolo riguardo l'attendibilità della scena che si sta svolgendo dinanzi i suoi occhi. L'arte, forse meglio di qualsiasi altro aspetto della cultura e della scienza, interpella la religione e il senso del sacro ponendo in discussione tutto ciò che lo riguarda, collocando un Cristo "diminutivo" in cima ad un massiccio piedistallo, coinvolgendo i passanti in un dramma sacro, chiedendo di difendere o condannare l'uomo-Cristo che si erige in piedi dinanzi loro oggi.

Sono proprio questi grandi eventi di arte pubblica, o di celebri mostre-evento a trasformare le opere in immagini da rotocalco, accompagnate da polemici, o nel migliore di casi, sensazionalistici titoli a caratteri cubitali che inneggiano alla riuscita dell'atto artistico in sé, sia esso provocatore o promotore. Queste immagini, materiali e virtuali, popolano oggi il nostro immaginario iconografico e religioso, subentrando alle classiche immaginette devozionali alla Saint-Sulpice²⁵³ e ribaltando, in molti casi, l'intento missionario o catechetico: un'immensa banca dati di curiosi santini devozionali e provocatori, replicabili e disponibili su vasta scala, ai quali poter chiedere l'indulgenza per i peccati commessi dall'arte stessa. Siamo dinanzi una nuova iconografia religiosa contemporanea, o si tratta solo di immaginette votive scandalistiche, create appositamente per educare, o meglio, diseducare le masse?

2.4 La Crocifissione di una rana

Rimaniamo sul filone ironico-dissacratorio, sul gioco quanto mai ingegnoso da parte dell'arte di profanare il sacro per rendere sacro il profano, e concentriamoci sull'iconografia della Crocifissione, interpretata tra la fine del XIX secolo sino ai nostri giorni, per vedere come cambia, rispetto alla storia, il rapporto dell'artista

²⁵³ La nota espressione "stile *sulpicien*" fu inventata nel 1897 da Léon Bloy per qualificare un'arte sacra un po' *naïve* relativa agli oggetti, le vetrate e le suppellettili realizzate dalle maestranze intorno la chiesa di Saint Sulpice a Parigi. Questo infatti divenne il centro di produzione più noto di immaginette devozionali a prezzi contenuti. Altri luoghi erano Bruges, Augusta, Praga dove furono realizzate incisioni con opere di antichi maestri che, indipendentemente dalla loro origine e qualità artistica, hanno svolto un ruolo di grande rilievo.

contemporaneo con uno dei più grandi temi della tradizione cristiana. Con la “morte di Dio” proclamata da Nietzsche, il simbolo della croce diventa simbolo delle interrogazioni dell’uomo sul senso più profondo della vita. In qualche modo viene sganciato da una dimensione prettamente confessionale per divenire simbolo universale del dramma del dolore dell’uomo di fronte alla paura della morte; mentre, da un punto di vista aconfessionale, rappresenta il dramma dell’uomo che si confronta con il mistero della vita, con il senso del nascere, del soffrire, del morire.

Nel 1880 l’assunto nietzschiano, interpretabile come *Deus moriens...saeculum imperat!*, segnerà un passaggio decisivo nella storia della religione e della sua influenza su scala sociale. Le trasformazioni politiche ed economiche porteranno alla sostituzione delle idee religiose con idee laiche, generando un’era in cui la ragione si eleverà al rango del sacro. Sparisce ogni pretesa di discorsi o teorie eterne e assolute su Dio, sull’uomo, sul senso della storia o sul destino dell’umanità, spiega Gianni Vattimo. L’affermazione di Nietzsche va intesa nel senso della fine di ogni discorso metafisico che pretende di fornire verità ultime e definitive: “ora che Dio è morto vogliamo che vivano molti dèi”, si concretizza nella società post-moderna, in cui “radio, televisione, giornali sono diventati elementi di una generale esplosione e moltiplicazione di *Weltanschauungen*, di visioni del mondo”.²⁵⁴

L’annuncio di Nietzsche secondo cui Dio è morto non è tanto o principalmente una professione di ateismo, come se dicesse: Dio non esiste. Una simile tesi, la non esistenza di Dio, Nietzsche non la può enunciare perché se no la pretesa verità assoluta di essa varrebbe ancora per lui come un principio metafisico, una struttura vera del reale che avrebbe la stessa funzione del Dio della metafisica tradizionale. Là dove c’è un assoluto, fosse pure l’affermazione della non esistenza di Dio, c’è ancora sempre la metafisica.²⁵⁵

Nell’era post-moderna, continua Vattimo:

Lo specializzarsi dei linguaggi scientifici, la molteplicità delle culture (non più unificate gerarchicamente dal mito eurocentrico del progresso), la frammentazione delle sfere di

²⁵⁴ G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 2000, p. 12.

²⁵⁵ G. Vattimo, *Dopo la cristianità. Per un cristianesimo non religioso*, Garzanti, Milano 2002, p. 7.

esistenza e il pluralismo babelico della società tardo-moderna hanno reso di fatto impensabile un ordine unitario del mondo; sono caduti in discredito tutti i meta racconti che pretendevano di rispecchiare la struttura oggettiva dell'essere.²⁵⁶

In questo consiste dunque la “fine della metafisica”: una serie di avvenimenti che cambiano la nostra percezione del mondo e dell'esistenza, in cui la filosofia post-metafisica può sforzarsi di dare un'interpretazione (ermeneutica), non una descrizione oggettiva. Il passaggio dal moderno al postmoderno si definisce filosoficamente per Vattimo nel passaggio dal pensiero “forte”, metafisico, al pensiero “debole”, post-metafisico.²⁵⁷ All'interno della condizione umana e sociale post-moderna, in cui ogni assolutismo è stato soppiantato dalla nozione della morte di Dio, l'ermeneutica si offre come l'unica disciplina in grado di fornire una pluralità di interpretazioni, in sintonia con il relativismo e la molteplicità di punti di vista. Posto che tutti questi fattori costituiscano la summa di accadimenti e trasformazioni di senso che hanno portato alla “secolarizzazione” della cultura occidentale, quale significato assume la religione dinanzi alle proprie origini cristiane secolarizzate?

Il monoteismo è la condizione per pensare la natura sotto la prospettiva unitaria di una scienza fisica, base indispensabile del dominio tecnologico della natura; l'etica cristiana, soprattutto protestante, è la condizione per concepire il lavoro, il risparmio, il successo economico, come imperativi religiosi, e dunque capaci di suscitare un impegno profondo e totale [...] Ciò che intendo sostenere è che l'Occidente è essenzialmente cristiano nella misura in cui il senso della sua storia si mostra come il “tramonto” dell'essere, l'indebolimento della durezza del “reale” attraverso tutte le procedure di dissoluzione dell'oggettività che la modernità ha portato con sé.²⁵⁸

Pensiamo alle opere post-moderne in cui l'atto comunicativo del pensiero simbolico non può configurarsi come automatico, univoco, universale, esso si presenta come realtà polisemica che può significare cose diverse, persino opposte alla luce degli sconvolgimenti sociali, che vogliono, come scriveva Kandinsky,

²⁵⁶ Ivi, p. 19.

²⁵⁷ G. Vattimo, P. A. Rovatti, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1983.

²⁵⁸ Vattimo, *Dopo la cristianità...cit.*, p. 81-82.

“l’artista comunicatore del suo tempo”.²⁵⁹ Pensiamo quindi ad un simbolismo “debole”, in relazione al pensiero di Vattimo, in cui l’arte esprime metaforicamente le forme dell’universo emotivo e il loro divenire spazio-temporale, attraverso simboli portatori di significati plurimi, spesso celati, impliciti ma pur sempre stratificati nella tradizione, nella storia e nella cultura di un popolo. Pensiamo alla simbologia del sacro e a come viene declinata da noti artisti contemporanei che, seguendo una ricognizione parziale, ma indispensabile per circoscrivere un primo passo verso la comprensione del tema, forniscono una chiave di lettura per ciò che si definisce come rappresentazione chiara ed esplicita del sacro, *iconica*, fenomenica, riconoscibile nella sua presenza, nella sua epicità; una raffigurazione in alcuni casi distante e dissacrante nei confronti del tema religioso ma pur sempre dichiarata.

In ambito simbolista, *La visione dopo il sermone* (o *La lotta di Giacobbe con l’angelo*, 1888) e il *Cristo giallo* di Gauguin (ispirato all’omonima realizzazione di Bernard del 1889), dipinti che eserciteranno una grande influenza sui pittori della scuola di Pont-Aven e sui Nabis,²⁶⁰ colgono la struttura mentale e la spiritualità della popolazione bretone nei suoi aspetti archetipici, “assistiamo al comportamento religioso proprio di una mentalità primitiva, concentrata sulla fideistica venerazione di oggetti di culto, simulacri delle divinità, consacrati nel tempo”.²⁶¹

Vi è tutto l’intento di saldare le “opere e i giorni” della vita umana ai cicli della vegetazione e ai relativi misteri secondo un cristianesimo delle origini, legato a una società arcaica, immobile, ignara delle leggi del “progresso” scientifico e tecnologico. Siamo a quella fusione di antropologia elementare, mito e religione, che poi Gauguin perseguirà ancor più intensamente nelle isole dell’Oceania.²⁶²

²⁵⁹ Cfr. V. Kandinsky, *Lo spirituale nell’arte*, a cura di E. Pontiggia, Bompiani, Milano 1997.

²⁶⁰ Si fa riferimento all’influenza di Gauguin, in particolare, su Maurice Denis, ravvisabile nelle sue *Notes sur la peinture religieuse*, in cui parla di due strade per l’arte sacra: una più ingenua, emotiva e sentimentale, e l’altra più normativa, fondata su rapporti precisi tra linee e colori, derivante dagli insegnamenti di Gauguin. Cfr. *Bellezza divina...cit.*, p. 51.

²⁶¹ Messina, *Paul Gauguin...cit.*, p. 115.

²⁶² R. Barilli, *L’arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 68.

Il critico Octave Mirbeau scriverà, nel febbraio 1891 su “Le Figaro”, un articolo qualificando il *Cristo giallo* come “Cristo, simile a una divinità papua, rozzamente intagliato in un tronco d’albero da un artista indigeno, un Cristo commiserevole e barbarico, chiassosamente imbrattato di giallo”, dove l’uso del termine papua (derivato dalla Nuova Guinea) concorre al giudizio di Mirbeau per il suo essere indice, all’epoca, di una sgarbatezza estrema.²⁶³

Come già sottolineato, per pittori quali Gauguin, Van Gogh, Munch, Ensor e molti altri questo è l’ultimo momento in cui la vita di Gesù, il racconto mitico della sua Passione suscita una ispirazione per così dire *corale*. La prima metà del Novecento vedrà solo alcuni artisti impegnati nell’espressione della narrazione cristologica, e della crocifissione nello specifico, come esempi sporadici, profondamente diversi gli uni dagli altri, caratterizzati dalle proprie sensibilità, cuciti sul vissuto personale di ognuno, dove l’unico elemento accomunante è la rilettura dei drammi della guerra in chiave religiosa.

Christ en Croix (1936) di Rouault, ad esempio, rivoluziona l’iconografia tradizionale, ponendo gli astanti quasi alla stessa altezza del Salvatore, se non, come nel caso di Giovanni Evangelista, sul punto di toccare con la testa il braccio di Gesù. L’immagine della Passione viene “tagliata” fuori dalla cornice pittorica, escludendo dalla vista dello spettatore i polsi inchiodati e ogni segno del martirio, sostenuto dal fatto che i piedi poggiano direttamente per terra e che il capo non è cadente ma sollevato, come quello di colui che sta per vincere la morte, un *Christus triumphans*.²⁶⁴

La famosissima *Crocifissione bianca* (1938) di Chagall più che una rappresentazione propone una narrazione, un racconto sinottico che inizia da sinistra, dove un gruppo di rivoluzionari marcia contro un villaggio in fiamme. In senso antiorario la scena si sposta su un gruppo di persone che cerca salvezza scappando su un battello, altri invece scappano dal quadro per portare in salvo i rotoli della legge, una donna fugge con in braccio un bambino, un uomo si porta in salvo con un sacco sulle spalle e, alla destra dei bracci della croce, un militante

²⁶³ Cfr. Messina, *Paul Gauguin...cit.*, p. 116.

²⁶⁴ Cfr. Dall’Asta (a cura di), *Alla luce della croce...cit.* Apparso su Psicoart, Gabriele, *L’immagine ricreata...cit.*, pp. 4-5.

nazista sembra trionfare dopo aver dato fuoco alla sinagoga.²⁶⁵ Chagall, ebreo chassidico, vuole raccontare le persecuzioni che la sua gente aveva subito, quando da piccolo, a Vitebsk, il suo villaggio venne devastato da un pogrom e la sinagoga data alle fiamme; per dare più forza al tutto, mette sorprendentemente al centro la figura di Cristo crocifisso, con il capo inclinato e gli occhi chiusi in una espressione rilassata e quieta, in forte contrasto con il caos che si sta svolgendo intorno a lui. Il crocifisso e la menorah campeggiano al centro del dipinto intatti, inondati da una luce bianca, ognuno la propria, simboli del sincretismo religioso che Chagall riesce a condensare nel quadro (come il *tallit* che ricopre il corpo di Cristo, il fazzoletto che sostituisce la corona di spine e i tre patriarchi biblici in abiti tradizionali ebraici). Pur essendo un'immagine così poco ortodossa, Chagall riesce a fare proprie le aberrazioni perpetrate in nome della religione e della politica, collegando Gesù martirizzato con gli ebrei perseguitati, unendo in un unico colore Vecchio e Nuovo testamento, con la fantasia e la naturalezza che gli è propria anche nel trattare temi terrificanti.

I tedeschi riportavano le loro prime vittorie, i gas asfissianti mi soffocavano [...] La mia pittura si smorzava. Una sera di buio fitto uscii solo. Per la strada non un'anima, i ciottoli della carreggiata si disegnavano nitidamente. Sembra che ci sia in corso un pogrom, in centro. Una banda di delinquenti si è rivolta. Con cappotti militari dalle spalline strappate, dai bottoni scuciti, questa banda sospetta vagava nelle strade divertendosi a scaraventare passanti in acqua, dall'alto del ponte. Si udiva crepitare la fucileria.²⁶⁶

Per Rouault, come per Chagall, i drammi dell'uomo si concentrano sulla croce, sottolineando la vicinanza del sacro all'uomo e rileggendo la dimensione del dolore con una concretezza sia mistica che quotidiana. La *Crocifissione bianca* rappresenta una delle prime opere che attualizza il messaggio biblico, utilizzandolo come strumento di denuncia per le atrocità che la politica antiebraica e, di lì a poco, il fascismo, stava perpetrando. L'ombra del razzismo di Hitler, sfociato nella mostra sull'"Arte degenerata",²⁶⁷ arriva sino in Italia con i Premi

²⁶⁵ Cfr. J. Dillenberger, *Secular Art with Sacred Themes*, Abingdon Press, Nashville 1969, pp. 34-55.

²⁶⁶ M. Chagall, *La mia vita*, trad. it SE, Milano 1997, p. 135.

²⁶⁷ La mostra sull'*Entartete Kunst* fu inaugurata il 19 luglio del 1937 a Monaco di Baviera da Goebbels e, fino al 1941, divenne itinerante in dodici città del Reich. La mostra era stata allestita

Cremona e Bergamo: il primo, voluto dal gerarca Roberto Farinacci, glorificava il fascismo, mentre il secondo ebbe il sostegno del Ministro dell'educazione Nazionale Giuseppe Bottai. La quarta e ultima edizione del Premio di Bergamo del 1942 destò grande scandalo per la presenza della *Crocifissione* (1941) di Renato Guttuso. La grande tela fu recepita come una provocazione e venne definita non solo 'blasfema' – per la posizione defilata e marginale della figura di Cristo e la presenza di una Maddalena nuda e passionale – ma anche inquietante per lo stile espressionista di ispirazione picassiana. L'arcivescovo di Bergamo, Adriano Bernareggi, non si oppose alla mostra, ma richiese per l'opera una collocazione defilata: l'esposizione venne inaugurata il 6 settembre 1942, con pochi giorni di ritardo sulla data prevista, ma al clero fu proibito di visitarla, pena la scomunica.²⁶⁸ “Il Vaticano va su tutte le furie perché l'opera rappresenta Maria Maddalena e la Madonna nude, intente a pulire il corpo di Cristo sulla croce. Il papa si adombra a tal punto da minacciare la scomunica per tutti coloro che osino visitare il premio. Tuttavia, per volontà di un uomo singolare come il ministro fascista dell'educazione, Giuseppe Bottai, il quadro ottiene il secondo premio”.²⁶⁹

Eppure ben più scandalosa di quel nudo è, in realtà, l'assenza del volto di Cristo. Forse per la prima volta nell'iconografia della Crocifissione la figura di Gesù è nascosta da altri elementi: la croce e la testa del ladrone, la corona di spine, il corpo stesso di Maddalena. Protagonisti dell'immagine, allora, diventano il tumulto della scena, la disperazione delle donne, la violenza del supplizio, l'indifferenza dei soldati, mentre si offusca l'idea della salvezza, legata a Colui che, non a caso, è chiamato Salvatore.²⁷⁰

È evidente il forte riferimento a Picasso, sia a *Guernica* (1937), sia alla meno nota *Crocifissione* (1930), opera in cui non sembra che l'artista abbia voluto inserire degli intenti religiosi ma solo presentare l'idea del sacrificio (come in *Guernica*

in opposizione alla *Grande esposizione d'arte tedesca*, contenente opere che celebravano il potere del Reich con forme tradizionali. Tra gli artisti presenti vi erano Beckmann, Nolde, Chagall, Dix, Klee, Kandinsky, Kirchner e buona parte dei rappresentanti dell'Espressionismo, la corrente artistica più presente tra le opere condannate.

²⁶⁸ L. Sebregondi, *Riconciliazione con il sacro. Dialoghi tra antico e moderno*, in *Bellezza divina...cit.*, p. 70. Si veda anche E. Crispolti (a cura di), *Crocifissione (Guttuso)*, Accademia, Roma 1970.

²⁶⁹ Caroli, *Il volto di Gesù...cit.*, p. 90.

²⁷⁰ E. Pontiggia, *Pensare alla Croce, ripensare la Croce. Il tema della Crocifissione nell'arte italiana dal simbolismo a Fontana*, in *Alla luce della Croce...cit.*, p. 32.

d'altronde), della crudeltà dell'uomo e della sua follia. Il dipinto si pone come sintesi tra la razionale indagine cubista (data dal cavallo che inerpica la testa in primo piano) e la vena popolare del realismo socialista di matrice russa. "L'apparentamento fra l'ideologia socialista e una pietas cattolica che impugna *ab imis* i temi della sofferenza dell'umanità sarà la chiave stessa per capire decenni di arte, oltre che di politica, italiana".²⁷¹ Rileggendo il dramma divino in chiave terrena, l'intera raffigurazione risente della drammaticità di corpi nudi, indifesi, straziati dal dolore, il tutto pervaso dal senso epico di una tragedia intrisa di presagi di morte: il taglio compositivo del quadro con l'impostazione diagonale della croce, suggerisce la profondità spaziale interrotta però all'orizzonte da alte montagne e case bombardate che bloccano lo sguardo dello spettatore, lasciando intravedere soltanto una striscia di cielo bituminoso. La disperazione è contenuta, perché celata, come la croce del ladrone in primo piano che copre il volto sofferente di Cristo (ponendolo al pari dei due peccatori), e affidata all'uso espressivo di colori dissonanti, violenti, sanguinolenti, che ricoprono il paesaggio quanto i corpi, rivelando gli opposti che regolano l'esistenza dell'uomo, la vita e la morte.

La nudità dei personaggi non voleva avere intenzione di scandalo. Era così perché non riuscivo a vederli, a fissarli in un tempo: né antichi né moderni, un conflitto di tutta una storia che arrivava fino a noi. Mi pareva banale vestirli come ogni tentativo di recitare Shakespeare in frac, frutto di una visione decadente. Ma, d'altra parte, non volevo soldati vestiti da romani: doveva essere un quadro non un melodramma. Li dipinsi nudi per sottrarli a una collocazione temporale: questa, mi veniva da dire, è una tragedia di oggi, il giusto perseguitato è cosa che soprattutto oggi ci riguarda. Nel fondo del quadro c'è il paesaggio di una città bombardata: il cataclisma che seguì la morte di Cristo era trasposto in città distrutta dalle bombe.²⁷²

L'esempio di Guttuso, tende ad oggettivare un malessere sociale, in cui l'individualità si mescola alla collettività, costituendo una forma di denuncia contro le atrocità della guerra e rispondendo visivamente a una presa di coscienza della vita intesa come lotta. Dando origine a quel realismo intriso di *pathos*,

²⁷¹ Caroli, *Il volto di Gesù...cit.*, p. 91.

²⁷² R. Guttuso, *La "crocifissione" al Premio Bergamo*, "Il Contemporaneo", Roma aprile 1965.

crudo, tormentato, l'artista siciliano utilizza la Crocifissione come metafora esistenziale dell'umanità tutta, tema espressivo esemplare. Ancora una volta l'evento cristologico si costituisce come *medium* attraverso il quale simboleggiare una condizione attuale.

Nei *Tre studi di figure alla base di una crocifissione* (1944) di Francis Bacon, come in Guttuso, manca il messaggio consolatorio cristiano della resurrezione dopo la morte, mancano le speranze di una vita eterna, il dramma è consumato in silenzio, amplificando la tragedia individuale e trasformandola in cosmica. A chi si meravigliava che un ateo o un agnostico traesse ispirazione dalle crocifissioni, l'artista controbatteva che non c'era da stupirsi, perché non era detto che le opere del passato fossero state realizzate da credenti. Al di là dell'irreligiosità dell'artista, questo trittico costituisce il simbolo di qualcosa che va oltre l'evento sacro: queste immagini rappresentano (come per Rouault) gli archetipi di una brutalità del trattamento inflitto agli uomini da parte di altri uomini. È questa concezione che permette all'artista di offrire una forma che evade dal contenuto narrativo e si concentra su un'evocazione emozionale.

Siamo di fronte ad un capolavoro dell'espressionismo e per comprenderlo meglio, per capire lo sguardo che l'artista di Dublino getta sulle cose, può aiutare un aneddoto. Una volta Bacon si trovava a Santa Croce, a Firenze, davanti alla Crocifissione di Cimabue, uno dei vertici della pittura occidentale. In quell'opera la figura di Cristo non pende verticalmente dalla croce, ma compone un arco di sublime bellezza: Cimabue voleva alludere, con quella posa inarcata, alla divinità e alla regalità di Cristo, perché il cerchio è sempre stato, nei secoli, un simbolo di perfezione. Bacon invece, lo confessa lui stesso, ha l'impressione di vedere un corpo vermiforme che striscia lungo il legno. In lui non c'è un intento blasfemo, ma la sua sensibilità tormentata lo porta a quella tremenda visione.²⁷³

Anche per Bacon, come per Guttuso, l'influenza di Picasso è determinante nella costituzione del trittico, in particolare per la contorsione della figura umana presente nei lavori picassiani della fine degli anni Venti. "Risentivo dell'influenza delle opere realizzate da Picasso [...] e penso che qui sia stata suggerita tutta un'area di forme organiche [...] che rinviano all'immagine umana pur essendo

²⁷³ Pontiggia, *Pensare alla Croce...* cit., p. 28.

una totale distorsione”.²⁷⁴ Le forme contorte e striscianti traggono ispirazione da immagini quotidiane e mitiche (carne-crocifissione), trasformando la rappresentazione in una scena tragica, dove il tragico (le Eumenidi ai piedi della *Crocifissione*) si configura come residuo del mito cristiano.

Mi hanno sempre profondamente colpito le immagini relative ai mattatoi e alla carne. Per me sono collegate alla Crocifissione. Ho visto delle straordinarie fotografie di animali scattate l’istante prima che venissero uccisi; e l’odore della morte... [...] Credo che queste immagini posseggano qualcosa che è molto, molto vicino alla vicenda della Crocifissione. So che per le persone religiose, per i cristiani, la Crocifissione riveste un significato totalmente diverso. Ma per me, non credente, è solo un atto del comportamento umano, un modo di comportarsi nei confronti di un altro.²⁷⁵

Per Bacon il tema iconografico costituisce un’armatura su cui innestare ogni tipo di sensazione o sentimento, come se, a prescindere dall’attestazione di fede, la Crocifissione appartenga indistintamente a ogni uomo. “[...] finora non ho trovato un soggetto altrettanto valido per abbracciare certi campi del sentimento e del comportamento umani”.²⁷⁶

Ritornano le parole di Mircea Eliade sulla presunta religiosità camuffata nel vissuto e nella coscienza di ogni artista, sia esso credente o meno, su un sacro non più ovvio come lo era ad esempio nel Medioevo, non riconoscibile immediatamente e facilmente, perché non più espresso nelle forme convenzionali del linguaggio religioso.

But the great majority of artists do not seem to have “faith” in the traditional sense of the word. They are not consciously “religious”. Nonetheless we maintain that the sacred, although unrecognizable, is present in their works. Let us hasten to add that this is a question of a phenomenon which is generally characteristic of modern man, or more specifically of man in Western society: he wants to be, and declares himself to be areligious – completely rid of the sacred. On the level of everyday consciousness, he is

²⁷⁴ D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003, p. 11.

²⁷⁵ Ivi, pp. 24-25. Le stesse carcasse di animale utilizzate da Bacon nei primi dipinti del 1933 ritornano nelle installazioni, come *God Alone Knows* (2007) di Damien Hirst, un personalissimo bestiario in cui l’artista ripresenta la brutalità viscerale della morte di Cristo attraverso tre pecore che sembrano galleggiare in vasche raggelanti, quasi in posizione di supplica, al limite tra uno stato di biopsia e di incubazione. Si veda la mostra realizzata alla White Cube, *Beyond Belief* del 2007.

²⁷⁶ Ivi, p. 41.

perhaps right; but he continues to participate in the sacred through his dreams and his daydreams, through certain attitudes (his “love of nature”, for example), through his distraction (reading, theatre), through his nostalgias and impulses. This is to say, modern man has “forgotten” religion, but the sacred survives, buried in his unconscious.²⁷⁷

Secondo la prospettiva di Eliade, l'uomo non sarebbe più in grado di riconoscere e comprendere Dio in seguito alla “seconda caduta” (*second fall*), che corrisponderebbe alla morte di Dio proclamata da Nietzsche. L'uomo moderno perde la possibilità, a livello conscio, di esperire il sacro, ma esso continua ad essere nutrito e guidato dal suo inconscio. Sembrerebbe alquanto forzato, inoltre, attribuire all'uomo moderno, e in particolare all'artista, una percezione del sacro quasi involontaria, soggiacente ma invisibile, espressa ma camuffata da forme e temi non dichiaratamente religiosi. Significherebbe dichiarare che ogni artista agisce per il sacro inconsapevolmente, il che equivarrebbe ad affermare che il sacro permea ogni espressione e ogni forma artistica! Da qui parte un'analisi sulla capacità dell'arte di penetrare l'essenza della materia, del pensiero, e il significato originario dell'universo.

Per Eliade, dal cubismo al tachisme, siamo testimoni di uno sforzo disperato da parte dell'artista di liberarsi dalla superficie delle cose e penetrare la materia con lo scopo di mettere a nudo le sue strutture finali. Abolire la forma e il volume non sono operazioni effettuate con l'obiettivo di raggiungere una sorta di conoscenza oggettiva, ma iniziative provocate dal profondo desiderio di afferrare il significato più profondo del cosmo: l'atteggiamento di Brancusi nei confronti della materia è un chiaro esempio di una sorta di religioso arcaico che il mondo occidentale ha evidentemente sostituito, ma che perdura nel gesto artistico, in ciò che definisce *hierophanization of matter*.²⁷⁸ Il commento di Eliade, per molti versi ingenuo, va considerato all'interno del suo stesso punto di vista. Chiaramente l'artista contemporaneo, come Brancusi in questo caso, ha la capacità di andare oltre la prospettiva scientifica oggettivante, secondo la quale la natura, ormai scevra da ogni valore o significato religioso, diviene semplice oggetto dell'investigazione scientifica. La roccia (che alcune persone avranno considerato sacra) diviene solo roccia, come tutto ciò che rientra nel processo di desacralizzazione

²⁷⁷ Eliade, *The sacred and the Modern Artist...*cit., pp. 180-181.

²⁷⁸ Ivi, p. 182.

dell'Occidente, mentre l'artista riuscirà a vederci la presenza di una forza, di un'intenzione che solo l'uomo neolitico poteva percepire. Questo fascino per le qualità elementari della materia e il conseguente desiderio di liberarsi dal peso della forma mortale, di immergersi in un mondo aurorale è parte integrante dei gesti iconoclasti e anarchici degli artisti contemporanei. Ma, continua Eliade, in questo panorama di demolizione si può intravedere la speranza per una ricreazione, un nuovo universo più praticabile perché più vero, più adeguato alla condizione attuale dell'uomo. Un atteggiamento vagamente consolatorio, intriso di un primitivismo potremmo dire cosmico quello di Eliade, desideroso di rintracciare in ogni uomo la memoria insepolta (*Nachleben*) di simbologie e rituali del passato, che forse non corrispondono più alle "regressioni" dell'uomo contemporaneo.

In questa sopravvivenza delle forme e riemersione di un atteggiamento archetipico nei confronti del sacro, può rientrare l'*Ex voto per il santuario di Santa Rita da Cascia* di Yves Klein (1961),²⁷⁹ realizzato in occasione di una visita a Cascia nel febbraio del 1961, per donare nell'anonimato della devozione un ex voto contenente la sintesi della sua poetica: il blu, l'International Klein Blu (I.K.B), da lui brevettato nel 1960, unito a pigmenti rosa e oro. "Il blu, l'oro, il rosa, l'immateriale, il vuoto, l'architettura dell'aria, l'urbanistica dell'aria, la climatizzazione di grandi spazi geografici per un ritorno a una vita umana nella natura allo stato Edenico della leggenda. I tre lingotti d'oro fino sono il prodotto della vendita delle prime quattro zone di sensibilità pittorica immateriale". (fig. 19) E un manoscritto, con un'accorata testimonianza di devozione alla santa, in cui l'artista dichiara di dedicarle tutta la sua attività artistica: "Santa Rita da Cascia, Santa dei casi impossibili e disperati, grazie di tutto l'aiuto così grande, decisivo e meraviglioso che mi hai dato finora. Infinitamente grazie. Anche se non ne sono personalmente degno, aiutami ancora e sempre e nella mia arte e proteggi tutto ciò che ho creato affinché, nonostante me, sia tutto, sempre, di Grande Bellezza. Y. K."

²⁷⁹ L'opera è stata esposta durante la mostra organizzata in occasione del Convegno Ecclesiale Nazionale, promossa dall'Arcidiocesi di Firenze in collaborazione con la Parrocchia di San Lorenzo, l'Opera Medicea Laurenziana e la Community of Jesus. F. Chezzi, T. Verdon (a cura di), *Si fece carne. L'arte contemporanea e il sacro*, cat. mostra Firenze, Edizioni polistampa, Firenze 2015.

La continua reiterazione della cosmogonia, che Eliade accorda all'abilità intrinseca dell'artista, implica una provvisoria riattualizzazione del caos, un annientamento che presuppone una ricostruzione, una ricreazione. Questo atteggiamento è assimilabile al gesto artistico che distrugge il linguaggio tradizionale per cogliere gli elementi primari della vita e della materia; ma ciò non può trovare un reale riscontro nella contemporaneità, in quanto, in molti casi, l'artista attua dei recuperi legati più ad un citazionismo esasperato, con conseguente ricaduta stereotipata, che ad una riemersione rispettosa e consapevole del passato archetipico.

Che dire riguardo agli artisti che distruggono la tradizione iconografica, senza alcun intento rigenerativo? Sembra ancora più difficile rispondere a quegli artisti che, pur mantenendo la forma tradizionale, alterano il contenuto. Come qualificarli? Gesti iconoclasti e anarchici? *Caos* primordiale desideroso di tramutarsi in *Cosmo*?

Gli esempi fin qui analizzati legano ancora l'iconografia religiosa della Passione di Cristo al dramma esistenziale dell'uomo moderno dilaniato tra le due guerre, attraverso forme che non sono più quelle convenzionali, universalmente riconosciute, esse si traducono in assenza, vuoti, in immagini laiche che diventano religiose e viceversa, sottolineando l'arbitrarietà dei simboli. Il significato spirituale e teologico viene plasmato, riadattato o semplicemente trascurato, solo in funzione di una maggiore pregnanza comunicativa, lasciando il posto a una retorica della citazione del sacro.

Questo è il caso di Sarah Lucas, artista appartenente alla Young British Artists che con la sua attenta manipolazione dei materiali riecheggia gli artigiani devoti alla materia in *Christ You Know It Ain't Easy* (2003). La forma, tradizionale nella sua composizione, è sovvertita dalla sostanza di cui è composta: sigarette, migliaia di sigarette, che l'artista era solita fumare dall'età di 9 anni (Malboro Light per la precisione). Una volta smesso, il vizio compulsivo si sposta sugli oggetti, qualsiasi tipo di oggetti: servizi igienici, nani da giardino, lattine...e Cristo crocifisso. Quasi un *memento mori* che riecheggia la frase del Mercoledì delle

Ceneri: “Ricordati uomo, che polvere sei e polvere ritornerai”.²⁸⁰ (figg. 20-21)

Un'icona dei nostri tempi, potremmo dire, ormai, alla luce di ciò che abbiamo “scoperto” sin ora, un simbolo religioso sovvertito dai prodotti commerciali del consumismo, un'interpretazione (apparentemente?) blasfema, uno spettacolo irriverente di sociologia consumistica da terzo millennio! Tutte osservazioni giuste e piuttosto comuni dinanzi un'opera simile. Ma siamo sicuri che questi picchi irriverenti siano di pertinenza solo dell'arte del XXI secolo? A qualcosa di simile, in termini di sovversione dei canoni prestabiliti in campo liturgico, abbiamo assistito con le offese di Caravaggio, quando con i suoi prelievi dalla realtà, gli attori per le scene del Nuovo Testamento provenienti dalle strade squallide e dai bordelli di Roma, alterava la tradizionale iconografia religiosa con una forma e un contenuto altamente provocatori, rompendo con la tradizione rinascimentale di una religione idealizzata. Accade dunque che mentre gli artisti contemporanei sono spesso etichettati come eretici e blasfemi per le loro rappresentazioni sacre, anche gli artisti più controversi del passato hanno seguito una lunga e venerabile tradizione di implicita irriverenza.

A questo punto dovremmo digerire con grande facilità *Sweet Jesus* (2005) di Cosimo Cavallaro. (fig. 22) Una scultura interamente in cioccolato di 1,80 m circa di altezza, la cui esposizione era prevista in una galleria di New York durante la settimana Santa e la domenica di Pasqua nel 2007 e alla quale, ovviamente, seguì una lunga querelle nel mondo cattolico contro la galleria, che fu obbligata ad annullare l'esposizione. “The source of sweetness in Cavallaro's sculpture becomes the naked body of the crucified Christ, a profoundly sacramental message lost on the critics who protested its purportedly lewd, anti-Catholic message”.²⁸¹

Che ci si ritrovi dinanzi un'immagine non compresa nel suo messaggio originario, ammesso che questo possa essere realmente rintracciato, o che si assista all'esplicita condanna verso l'Occidente cattolico per le scarse risposte alla crisi

²⁸⁰ La Chiesa pronuncia questa frase *Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris* nella liturgia del Mercoledì delle Ceneri, mentre sul capo dei fedeli viene sparso un pizzico di cenere. Allo stesso momento liturgico è ispirata la famosa scultura di cenere, acciaio e legno di Zhang Huan, *Ash Jesus* (2011), in cui il riferimento alla commemorazione cristiana si lega alla religione buddista dell'artista, (*Ash Buddha*, 2011).

²⁸¹ Rosen, *Art & Religion...cit.*, p. 63.

umanitaria, come rappresentato da Vanessa Beecroft nella sua patinata e stereotipata serie in Sudan *Black Christ* (2006), è chiaro a questo punto che la Crocifissione è un simbolo ormai consumato del dramma sociale, economico, politico, etico, e per nulla religioso.²⁸² (fig. 23) Non è più Cristo ad essere rappresentato, non siamo dinanzi ad una serie di *Imitatio Christi*, l'artista non sente su di sé i peccati del mondo, non impersona il volto, la vera icona. L'artista si rende interprete dei mali della civiltà attraverso un simbolo, quello della croce, sganciato da una dimensione confessionale, al quale possiamo inchiodare qualsiasi individuo o cosa, anche una rana. *Feet first* (1990) di Martin Kippenberger lascia che a condannare i malesseri dell'uomo contemporaneo sia una rana con il "chiodo fisso" della birra, immagine giudicata anch'essa estremamente blasfema, tanto da sospendere l'esposizione e la direttrice del museo (il Museion di Bolzano nel 2008). (fig. 24)

La fede nella vera immagine non esiste più, anzi, l'immagine è così dichiaratamente falsa da suscitare "adorazione" per l'illusione, per l'irrealtà. "L'immagine è il puro simulacro di se stessa", e quando le immagini simulano solamente (un Cristo di cioccolato, un Cristo nero, un Cristo di cenere) non possono significare altro che se stesse. Accade allora che non è più utile separare il vero dal falso, quando tutte le immagini simulano, come se non ci fosse più una realtà al di fuori di esse, crolla ogni differenza tra icone e idoli.²⁸³ Non abbiamo più nulla da distruggere!

A questo proposito, sembra utile soffermarsi sulla distinzione tra idolo, icona e simbolo, effettuata da Debray nell'ambito dell'immagine e delle sue differenti declinazioni, attraverso la storia e la percezione partecipata del pubblico. L'autore suddivide le ere storico-artistiche in tre macro settori sulla base della percezione della figura. Ogni "età dell'immagine" corrisponderebbe, dunque, a una strutturazione qualitativa del mondo vissuto, e sulla base di questo suggerisce tre atteggiamenti affettivi: l'idolo provoca il *timore*; l'Arte, l'*amore*; il visivo, l'*interesse*. Il primo è subordinato all'*archetipo*; il secondo ordinato dal *prototipo*;

²⁸² Si pensi alla performance di Chris Burden *Trans-Fixed* (1974), in cui l'artista si crocifigge nella parte posteriore del Volkswagen, interpretando il ruolo di martire nella nuova società consumistica, o a Oleg Mavromatti che nel 2000 si crocifigge come simbolo della repressione artistica in Russia sotto il governo di Vladimir Putin.

²⁸³ Baudrillard, *Simulacres et simulation*...cit.

il terzo ordina i propri *stereotipi*.²⁸⁴ “Concettualmente la successione delle tre ere” – che Debray definisce *Le tre età dello sguardo* – “coincide in parte con la classificazione stabilita dal logico americano Peirce di *indice*, *icona* e *simbolo* nel loro rapporto con l’oggetto. [...] l’*indice* è un frammento dell’oggetto o è in contiguità con esso, parte del tutto o parte presa per il tutto” – esattamente come una reliquia, un frammento di ossa di santo è il santo, il lino sindonico in una teca è il corpo di Cristo, stabilendo un rapporto metonimico con l’oggetto.

“L’*icona*, al contrario, assomiglia alla cosa, senza esserla. Non è arbitraria, ma motivata da un’identità di proporzione o di forma. Si riconosce il santo dal suo ritratto, ma questo ritratto si aggiunge al mondo della santità, non era dato con esso. È un’opera”. L’*icona*, che desta fascino per le sue proprietà artistiche conferite dalla mano dell’uomo, si differenzia dall’*indice*, inteso come diretta emanazione del corpo, se non parte di esso, simula il volto, in alcune culture può avere proprietà miracolose, “indiziali” dunque, ma nella cultura Occidentale si qualifica per la sua intrinseca artisticità: il *Santo Volto* di Rouault, il *Cristo giallo* e *Cristo al Getsemani* di Gauguin, l’*Ecce Homo* di Ontani. “Il *simbolo*, dal canto suo, non ha più un rapporto analogico con la cosa, ma semplicemente convenzionale: arbitrario in rapporto a essa, si decifra con l’aiuto di un codice. Così accade nel caso della parola ‘blu’ in rapporto al colore blu”.²⁸⁵ Nel terzo settore, nell’era del visivo, la ciclicità dell’arte contemporanea ritorna al simbolico, a una ricerca disperata dell’*indice* (Giovanni Paolo II di Cattelan in facsimile quasi perfetto, l’*Ecce Homo* di Wallinger sul pulpito inquisitore), dei valori fisici delle strutture elementari e primordiali della materia tanto amate da Eliade (la cenere da cui rinasce Cristo benedicente), dei rituali legati alla corporeità primitiva (i versanti della body art), del simbolo come astrazione perpetua dalla realtà (o estrazione dell’essenza della realtà?) fatta di autoreferenzialità compiacenti o iconoclastie “illuminate”.²⁸⁶

Quindi, per sintetizzare il pensiero di Debray, “l’*immagine-indice* affascina. Essa fa appello quasi al toccare. Ha un valore *magico*. L’*immagine-icona* non ispira altro che piacere. Ha un valore *artistico*. L’*immagine-simbolo* richiede una messa

²⁸⁴ Debray, *Vita e morte dell’immagine...cit.*, p. 176.

²⁸⁵ Ivi, pp. 176-177.

²⁸⁶ Belting, *La vera immagine...cit.*, p. 28.

a distanza. Ha un valore *sociologico*, come segno di statuto o marca di appartenenza. La prima sbalordisce, la seconda si considera; solo la terza è considerabile perché considerata in e per se stessa”.²⁸⁷

Le tre ere dell’immagine ben simboleggiano la reazione del pubblico alla loro esistenza. Infatti è grazie allo sguardo del fruitore che esse sussistono, prendono vita, procurano degli effetti, azioni e reazioni determinanti per l’individuo e per la collettività, siano queste di carattere religioso o politico. Le immagini hanno un *potere magico*, come nel caso della Sindone di Torino; *artistico*, nelle differenti trasposizioni del tema della *Crocifissione* per gli artisti di fine Ottocento sino alla metà del Novecento, per i quali la tradizione iconica della Passione viene interiorizzata e personalizzata, aggiungendo al carattere narrativo un inevitabile gusto espressivo, pur mantenendo fede all’icona ortodossa. Tuttavia le immagini possono avere anche un *potere mediologico*, quello che appartiene alla nostra contemporaneità, che si serve di un linguaggio astratto, di una rappresentazione fortemente segnica, simbolica, lontana dal proprio referente, in quanto è lei stessa il suo referente; un’immagine libera di trasmettere messaggi provocatori, impliciti o espliciti, libera di non trasmettere assolutamente nulla, al di fuori di sé e della sua manifestazione essente.

Queste sono le immagini che, nonostante tutto, “richiedono anche oggi la nostra fede, ma non sono fatte per convincerci, sono invece destinate a impressionarci” – sostiene Belting – esse attirano la nostra attenzione solo per stordirci, “l’idolatria che scatenano è la loro protezione più sicura dal rischio di essere smascherate”. Ma anche il pubblico è capace di imparare e gli effetti speciali, l’urto percettivo che essi producono sono diventati più importanti delle immagini stesse, della verità che esse vogliono comunicarci. Noi consumatori, consapevoli di ciò, “smettiamo di credere che le immagini siano più che immagini, e perciò non abbiamo più bisogno di rifiutarle. In questo senso, l’idolatria si trasforma in una iconoclastia sotto mutati auspici. Sapendo che le immagini sono vane, ci godiamo la loro brillante finzione. Un tale comportamento si potrebbe definire idolatria illuminata, ma è forse piuttosto un’iconoclastia illuminata”.²⁸⁸

²⁸⁷ Debray, *Vita e morte dell’immagine...cit.*, p. 177.

²⁸⁸ *Ibidem*

Preferiamo consumare le immagini in quanto miraggi tecnici, compiendoci di ciò, per poterne tanto più ignorare la povertà semantica. Preferiamo scandalizzarci per l'immagine in sé, una rana crocifissa piuttosto che un crocifisso immerso in liquidi secreti, per non pensare al contesto culturale che ha prodotto quella determinata immagine, declinando ogni responsabilità al fautore dell'opera, all'arte stessa. Privi di qualsiasi pregiudizio ideologico (purtroppo) ci accostiamo ad un'opera che fa arte politicamente o religiosamente, che espande il concetto di sacro, inteso non più come esperienza totalizzante propria dell'intera comunità, ma tante forme di sacro per una serie di mondi *ετεροι*, "altri" e differenti, propri di una società mobile e molteplice, una "società trasparente".

Il caso di Erik Ravelo è emblematico nel riproporre un ormai consumato simbolismo religioso, come quello della crocifissione, nel rimescolare religione e politica in un involucro pubblicitario shockante proprio per la scelta iconografica sfacciata, pensata per aggredire lo spettatore.²⁸⁹ *Gli intoccabili* (2013) raccoglie una serie di fotografie che ruotano attorno al simbolo della croce, laddove l'uomo è tramutato in strumento di tortura: emblema della pedofilia nell'ambiente cattolico, delle multinazionali alimentari che causano obesità nei bambini, dell'utilizzo scellerato delle armi negli Stati Uniti, dell'incubo radioattivo etc.... (fig. 25) Le vittime sono i bambini, senza voce né peso politico per poter decidere sulle proprie sorti. Le immagini di Ravelo fanno ancora oggi il giro del web, popolano i social network come immagini di denuncia sotto vari punti di vista, poiché sono tanti i temi affrontati e condensati in un'unica forma dotata di chiara ed esplicita efficacia comunicativa. Ma anche qui, siamo dinanzi lo stereotipo dell'artista eversivo e blasfemo che rischia consapevolmente, assumendosi la responsabilità della propria arte? Evidentemente il bambino crocifisso al corpo di

Belting inserisce tutto ciò all'interno degli studi sulla "svolta iconica" della cultura visuale, in cui il concetto di storia dell'arte viene riformulato rispetto a come lo si intendeva dal Rinascimento in poi, grazie al contributo di Vasari. Questa concezione dell'arte ha completamente assorbito le immagini dell'Antichità e del Medioevo, secondo Belting, semplicemente dichiarando che qualsiasi cosa era arte, e oscurando così la fondamentale funzione che avevano le immagini, quella di essere sostituti autentici del corpo. Ne *Il culto delle immagini* (Carocci, 2004) Belting divide tra "il tempo dell'immagine (fino alla Riforma), poi il tempo dell'arte (il tempo moderno), oggi la fine della storia dell'arte [...]. Per lo studioso moderno il tempo ha valenza tutta occidentale, si dispone sull'asse diacronico; è tagliato da soglie". Andaloro, *Il secondo concilio di Nicea...cit.*, p. 194.

²⁸⁹ Erik Ravelo, artista cubano, nato a L'Avana nel 1979 fa parte della squadra di Fabrica, agenzia di comunicazione visiva legata al gruppo Benetton per il quale cura l'aspetto pubblicitario che negli anni passati aveva visto la collaborazione di Oliviero Toscani. (erikavelo.info)

un cardinale suona estremamente sacrilego, non vi è alcun dubbio su questo. Ma bisognerebbe anche studiare la fonte, l'ideatore e il contesto da cui certe immagini provengono o a cui sono destinate. Scopriamo quindi che l'atto eversivo, di controtendenza e di denuncia è attentamente calcolato, previsto e monitorato dalle agenzie comunicative, dagli sponsor che abbracciano una ormai consumata estetica pop in salsa social, da sempre affiliate alle campagne di note aziende commerciali.

Ovviamente non basta ripetere un'iconografia tradizionale per cogliere il significato che la storia ci consegna, e probabilmente questa reiterazione improduttiva, senza alcuno scopo se non quello scandalistico, come una macchina celibe conduce anch'essa a una forma di iconoclastia.

2.5 La Misericordina

Il fuoco che brucia l'immagine provoca probabilmente dei "buchi" persistenti, ma lui stesso è passeggero, fragile e discreto quanto il fuoco che brucia una falena che si è avvicinata troppo alla sua candela. [...] è piuttosto facile rendere invisibile il fuoco che brucia un'immagine: i due mezzi più noti consistono nell'"annegare" l'immagine in un fuoco più grande, un autodafé di immagini, oppure nel "soffocare" l'immagine nella massa incomparabilmente più grande dei cliché in circolazione. *Distuggere e moltiplicare* sono i due modi per rendere invisibile un'immagine: con il niente, con il troppo.²⁹⁰

Per cogliere il punto in cui l'immagine "brucia", provocando un buco, un'irruzione del reale nei tempi che si avvicendano in essa (passato e futuro nel presente della stessa), bisogna avere pazienza, una pazienza della sguardo che sappia andare contro i flussi incondizionati di imput figurativi della nostra contemporaneità, costringendoci a temporeggiare e a chiederci "Che cosa vogliono le immagini?".²⁹¹ Quella che potrebbe sembrare una domanda retorica,

²⁹⁰ Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in *Teorie dell'immagine...cit.*, p. 256.

²⁹¹ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2005, trad. it. *Che cosa vogliono le immagini?*, in *Teoria dell'Immagine...cit.*, pp. 99-133. "Questa domanda" – spiega l'autore – "non implica l'abbandono delle questioni legate all'interpretazione e alla retorica, ma, spero, riproporrà in un'ottica diversa la questione del significato e del potere

rivela, al contrario, una riflessione molto più profonda sullo statuto dell'immagine nelle società odierne, espressione non solo di un'industria culturale e di un regime scopico oppressivo da combattere. Non solo antitetico alla cultura alta, dominata dalla storia dell'arte, e per questo appartenenti alla cultura bassa, ma immagini come soggetti, dotate di una propria individualità, di desideri e messaggi che devono essere ascoltati e descritti. "Le immagini sono oggetti segnati con tutte le stigmate della personificazione e dell'animazione: esse mostrano sia corpi fisici che virtuali; ci parlano, alcune volte letteralmente, altre volte in modo figurato [...] Esse non presentano solo una superficie, ma un *volto* che sta di fronte lo spettatore".²⁹²

L'idea della personificazione delle immagini (o al limite del loro animismo) non appartiene solo alle società antiche, così come i fenomeni di idolatria, feticismo e iconoclastia non sono peculiari di una cultura ormai passata. Già Marx e Freud avevano intuito che una società moderna avrebbe dovuto occuparsi dei problemi legati al feticismo delle merci e alla personificazione delle cose, come malattie dalle quali "curarsi".²⁹³

Oggi l'oggetto animato e soggettivo non è solo un male incurabile, ma una precipua condizione qualificante della nostra società Occidentale, "noi siamo attaccati ai nostri atteggiamenti magici premoderni verso gli oggetti, e in particolar modo verso le immagini, e il nostro compito non è quello di superare questi atteggiamenti, ma di capirli, per lavorare attraverso il complesso dei loro sintomi".²⁹⁴ Non possiamo più parlare di aspetto devozionale rispetto alle immagini di carattere sacro, ma di sicuro assistiamo a fenomeni di idolatria e di feticismo che riguardano immagini-simulacri e oggetti indistintamente!

L'aura di immagini fantastiche che catturano la nostra attenzione, che si animano durante la notte, ritratti magici, statue viventi che si insinuano nei nostri atteggiamenti popolari non sono solo argomenti per una buona letteratura o per

delle immagini. Ci aiuterà anche a capire la fondamentale trasformazione che si è verificata nella storia dell'arte e in altre discipline, che viene alcune volte chiamata cultura visuale [*visual culture*] o studi visuali [*visual studies*], e che io ho associato a una svolta iconica [*pictorial turn*], sia nella cultura popolare che in quella d'élite". Ivi, pp. 100-101.

²⁹² Ivi, p. 102.

²⁹³ S. Freud, *Feticismo* (1927), in *Opere di Sigmund Freud*, C. L. Musatti (a cura di), Bollati Boringhieri, vol. X, Torino 1989, pp. 491-497.

²⁹⁴ Mitchell, *Che cosa vogliono le immagini?...cit.*, p. 102.

una affascinante aneddotica dell'arte, ma ci appartengono più di quanto pensiamo. Il nostro progresso, come anticipato, non è altro che un regresso, un ritorno inconsapevole verso i meandri più archetipici della tradizione. Questo atteggiamento non si riferisce solo alla "devozione" verso certe opere d'arte, che possono avere un grande valore personale o un grande potere identitario, ma anche alle immagini popolari, come gli spot pubblicitari per la propaganda politica o religiosa.²⁹⁵

Attraverso il concetto di "immagine aperta", mutuato da Georges Bataille, anche Didi-Huberman sostiene che le immagini non sono mai oggettive, vivono sempre di un incontro duale con lo sguardo che si sofferma su di loro, che le coglie, le attualizza, le rende vive.²⁹⁶ Esse esprimono una domanda di riconoscimento, aspettano dallo sguardo una relazione convalidante, come direbbe Lacan. "[...] non esiste immagine senza il gesto della sua apertura. Poiché aprire equivale allora a *svelare*. È l'atto di scostare ciò che fino a quel momento impediva di vedere – porta o tenda – e di disporre, *presentare* la cosa ormai "aperta" in un rapporto spaziale che mette in comunicazione un interno e un esterno, lo spazio ottuso che teneva l'immagine rinchiusa e lo spazio ovvio della comunità spettatrice".²⁹⁷

Anche Merleau-Ponty aveva colto l'importanza dello sguardo nel determinare l'incontro del soggetto umano con l'immagine: "Visibile e mobile, il mio corpo è annoverabile tra le cose, è una di esse, è preso nel tessuto del mondo e la sua

²⁹⁵ Per quanto riguarda le opere d'arte, spiega Mitchell, attraverso il commento di Michael Fried, sembra che esse non chiedano nulla, non abbiano bisogno di approvazione, in quanto oggetti autonomi nella loro bellezza. In realtà è proprio questo fingere di non volere nulla che accende il nostro desiderio. Ciò trova il suo apice nell'arte astratta, in quanto siamo di fronte a immagini che non vogliono essere immagini, che vogliono essere liberate dalla produzione di immagini. "Ma il desiderio di non mostrare desiderio è, come ci ricorda Lacan, ancora una forma di desiderio". Ivi, p. 116.

²⁹⁶ Cfr. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*...cit. Le ferite di Cristo in croce cambiano di segno, e da metafisici portali per l'aldilà o per la redenzione, si aprono al crudo accesso al reale. La visione mistica si ferma in prossimità dei corpi, impastandosi di tenebra, erotismo, mortificazione dei desideri corporali e imprecazioni contro la concupiscenza della carne. Il prestito del concetto di "immagine aperta" da Bataille consiste proprio in questo, un supporto per definire l'immagine inquietante, atroce del supplizio per scarnificazione di un giovane cinese, scattata a Pechino agli inizi del secolo scorso. Bataille è ossessionato da questa immagine. In essa lo attrae il puro orrore senza scopo, senza redenzione, senza salvezza. Il supplizio del cinese è una sorta di crocifissione laica, disertata dalla speranza, disperata. Senza resurrezione. Il Figlio di Dio muore, non resuscita, il suo corpo resta per sempre chiuso nel suo sepolcro a decomporsi, a testimoniare una morte infinita.

²⁹⁷ Ivi, p. 11.

coesione è quella di una cosa. Ma poiché vede e si muove, tiene le cose in cerchio intorno a sé, le cose sono un suo annesso o un suo prolungamento, sono incrostate nella sua carne, fanno parte della sua piena definizione, e il mondo è fatto della medesima stoffa del corpo”.²⁹⁸

Ma cos’è dopotutto un’immagine sacra? Un artificio atto a favorire nel credente il ricordo di Cristo, un dipinto “mosso dal desiderio” di impressionare lo spettatore per la sua estrema bellezza, verità e inaccessibilità, o piuttosto una terribile tentazione capace solo di confondere e di far perdere il senso di realtà?

In un celebre studio *Il potere delle immagini* David Freedberg esamina l’opinione di vari autori cattolici, tra il XV e il XVII secolo, riguardo le immagini sacre e profane, e conclude affermando che, per queste persone, tali immagini godono dello status di *corpi vivi*.²⁹⁹ Immagini che rinviavano a qualcos’altro, per la loro natura di “segni”, ma che agivano su quanti le toccavano, le baciavano, le veneravano, suscitando in loro stati d’animo e azioni.

“La manipolazione delle sostanze, l’interrogazione delle viscere animali, il bacio alle immagini dei santi, l’ingestione dell’ostia consacrata come corpo di Cristo erano tutti esempi di pratiche *borderline*, sempre suscettibili di scivolare verso la magia. Solo la credenza nella parola divina, la fede, le Sacre Scritture potevano costituire l’anima, l’essenza della religione”.³⁰⁰

Immagine come *evento*, dunque, che altera la temperatura del pensiero, che sconvolge l’ordine precostituito unendo spiritualità e ritualità in un unico tempo, immagine che cambia a secondo del contesto, delle epoche, delle culture; ma anche nel medesimo istante l’immagine sacra può cambiare di significato e di valore a seconda di chi la guarda: può risultare blasfema o pedissequamente incline alla tradizione a seconda del suo spettatore, dello sguardo che la interroga.

“Si può dire che le immagini sacre hanno una vita come tutti gli altri oggetti, almeno nel senso che la loro nascita, la loro esistenza e la loro fine è legata alla storia stessa dei gruppi e degli individui che ne fanno un certo impiego”.³⁰¹

²⁹⁸ M. Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 20.

²⁹⁹ D. Freedberg, *Il potere delle immagini, il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009.

³⁰⁰ U. Fabietti, *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Raffaello Cortina, Milano 2014, p. 23.

³⁰¹ Ivi, p. 208.

La loro distruzione, dunque, può avvenire per occultazione o per una naturale perdita di valore confessionale che le trasforma successivamente in oggetti antropologici.³⁰² L'atto iconoclastico in sé per sé ha il risvolto imprevisto di aumentare, pur nell'assenza della materialità, il valore affettivo, culturale, simbolico delle immagini. La vera iconoclastia, al contrario, sembrerebbe essere la dimenticanza, l'oblio, ad esempio, del presunto valore sacro. "Il fenomeno delle immagini sacre che muoiono come tali per rinascere come opere con un valore artistico o archeologico [...] riguarda anche le immagini sacre cristiane, quando queste siano collocate in un museo dove vengono osservate da uno sguardo "altro" rispetto a quello del credente."³⁰³ Queste divengono quindi l'oggetto di quella moderna religione laica che è il culto delle opere d'arte, fondate sull'estetica come branca dell'etica.³⁰⁴

Da un lato, attraverso l'opera d'arte, abbiamo la rassicurante imitazione del reale, del visibile, dall'altro il suo sconvolgente sconfinamento nel visivo, un terreno incontrollabile, in cui le figure radicali della Passione, ad esempio, possono incarnarsi in ogni luogo, in ogni oggetto, su qualsiasi superficie, anche su una scatola di medicinali. Il *Sacro Cuore* di Gesù è una delle immagini sacre più diffuse al mondo, presente nell'iconografia cristiana dal XIII secolo. Tale immagine ha conservato la sua importanza al punto da essere utilizzata nelle scatole di una "medicina per l'anima", la Misericordina, entrata in commercio alla fine del 2013 con un clamoroso spot da parte di Papa Francesco.³⁰⁵

La "cura" per i mali della società (preconizzati da Marx e Freud) consiste in una scatola contenente un rosario e un santino, un'immagine di Gesù misericordioso – con la scritta "Gesù confido in te" – e il classico foglietto con la posologia e le istruzioni per l'uso (l'immagine sacra per eccellenza: il santino di padre Pio nel

³⁰² Per un approccio antropologico alle immagini, di ispirazione warburghiana, si veda, tra i tanti già citati, G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

³⁰³ Fabietti, *Materia sacra...cit.*, p. 209

³⁰⁴ Cfr. A. Gell, *La tecnologia dell'incanto e l'incanto della tecnologia*, in A. Caoci (a cura di), *Antropologia, estetica e arte*, Franco Angeli, Milano 2008.

³⁰⁵ "È una medicina speciale per concretizzare i frutti dell'Anno della Fede che volge al termine. Si tratta di una medicina spirituale. Non dimenticatevi di prenderla, perché fa bene, fa bene al cuore, all'anima e a tutta la vita". G. Valente, *Papa Francesco consiglia la "Misericordina"*, "La Stampa", 17 novembre 2013. www.lastampa.it/2013/11/17/vaticaninsider/ita/vaticano/ (data di ultima consultazione 14/02/16).

portafoglio, con i precetti per diventare un fedele devoto). Oltre al contesto missionario e pubblicitario, ciò che colpisce è l'immagine di un cuore "riprodotto secondo i canoni scientifici convenzionali (con arterie e vene 'al posto giusto') sullo sfondo di un tracciato del battito cardiaco. Ma il richiamo al Sacro Cuore di Gesù è dato dal fatto che quest'organo, accuratamente riprodotto come in un testo di anatomia, è circondato da una corona di spine, simbolo della Passione di Cristo. Acquistando una scatola di Misericordina il fedele concretizza, nella forma di una normale confezione di medicinali, la visione di un'immagine nota perché antica, ma riproposta secondo i crismi della scienza moderna".³⁰⁶ (fig. 26) In questo modo il credente porta con sé un'immagine ormai largamente radicata nel suo mondo esperienziale (il cuore scientificamente riprodotto o il sacro cuore della tradizione visiva), che gli consente al tempo stesso di accedere ad altre verità, trascendenti, per la fede che implica il messaggio, e immanenti, come il consumo di medicinali che è abituato ad acquistare in farmacia.

Ecco quindi che la domanda "immagine sacra o lavoro secolare sul sacro?" trova in questo ambito la sua compiuta espressione. Indubbiamente le immagini, sia che derivino dal sacro contenitore storico-artistico, sia che nascano sul terreno profano della produzione su vasta scala (come la pubblicità), sono libere di poggiarsi su qualsiasi superficie, possono permettersi di fare sfoggio della propria tradizione secolare e del proprio utilizzo secolarizzato. Anche la *Madonna Sistina* di Raffaello, rappresentata su calendari, tazze e gadgets appetibili, costituisce un esempio straniante di de-contestualizzazione contemporanea, di mercificazione massmediatica. Infrangendo ogni schema, le immagini migrano da un contesto all'altro per avvalersi dello sguardo convalidante dei propri "fedeli", evidenziando come credere attraverso un'immagine sia una vera e propria costruzione culturale. Per questo la continua negoziazione di valore e l'oscillazione dei significati del simbolismo religioso, come nel caso della confezione di Misericordina, trovano qui una compiuta espressione, testimoniando quella continua ingerenza del senso comune nella prospettiva religiosa e viceversa, come bisogno intrinseco dell'uomo, e di conseguenza dell'arte, di praticare un rito e portarne una parte nella quotidianità per affermarne il suo valore, credere attraverso l'immagine e

³⁰⁶ Fabietti, *Materia sacra...* cit., p. 212.

compiere un balzo dalla sfera della verità religiosa alla sfera del mondo
esperienziale.



Fig. 1 - Secondo Pia, *La sacra Sindone*, prima fotografia del 28 maggio 1898, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano

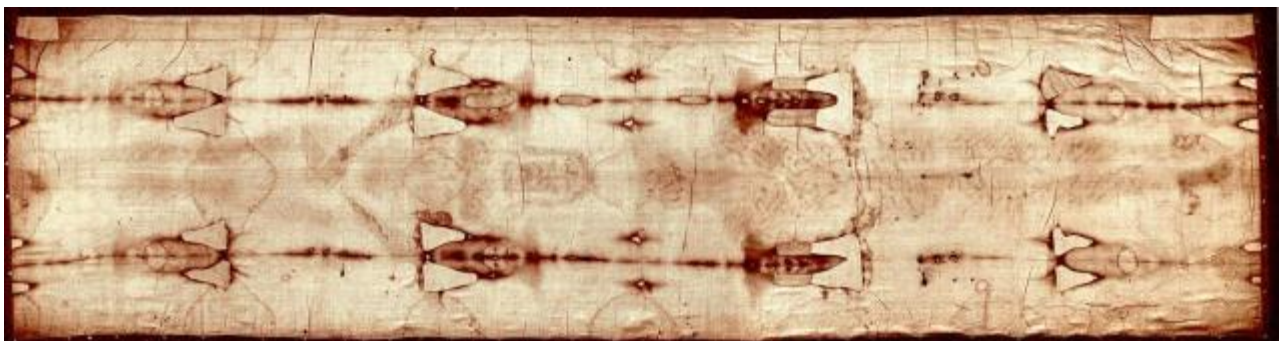


Fig.2 - La Sindone fotografata da Giuseppe Enrie nel 1931, Duomo di Torino



Fig. 3 – A. Dürer, *Autoritratto*, 1500



Fig. 4 – A. D Dürer, *Sudario sorretto da due angeli*, 1513



Fig. 5 – P. Gauguin, *Cristo nell'orto degli ulivi*, 1889



Fig. 6 – L. Ontani, *Ecce Homo*, 1970



Fig. 7 – Buddha di Bamiyan , Afghanistan, VII d.C.

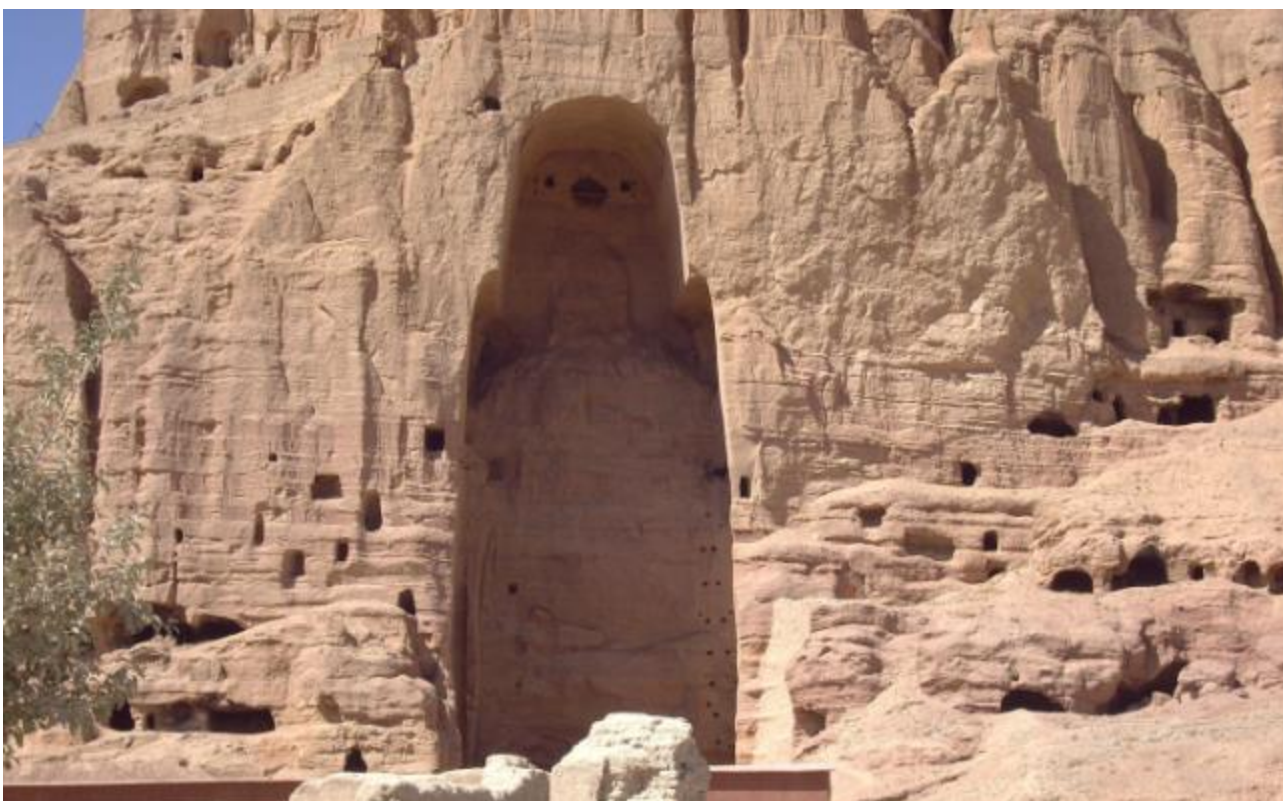


Fig. 8 – Bamiyan dopo la distruzione delle statue nel 2001



Fig. 9 – L. Ferrari, *La Civilización Occidental y Cristiana*, 1965

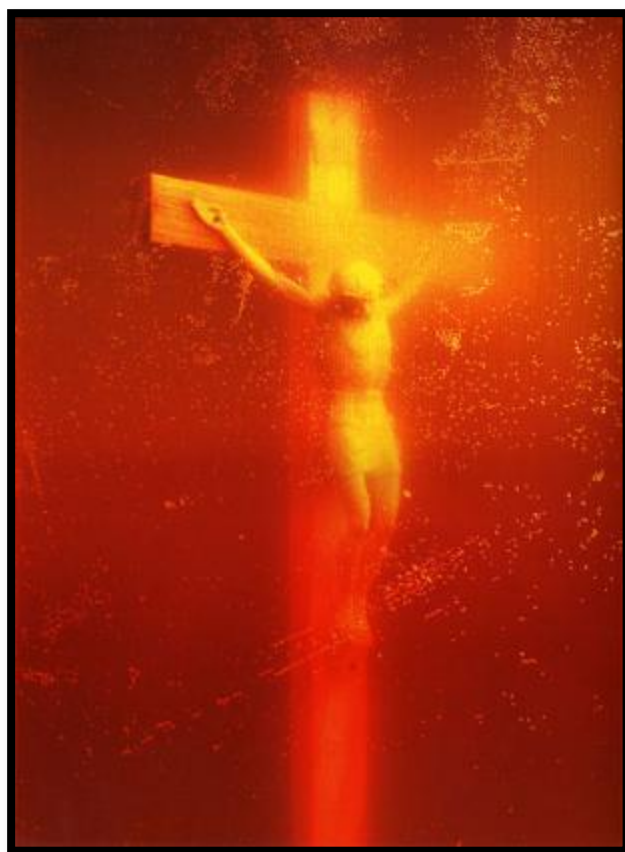


Fig. 10 – A. Serrano, *Piss Christ*, 1987



Fig. 11 – Serrano con la sua opera *Piss Christ* vandalizzata ad Avignone nel 2011

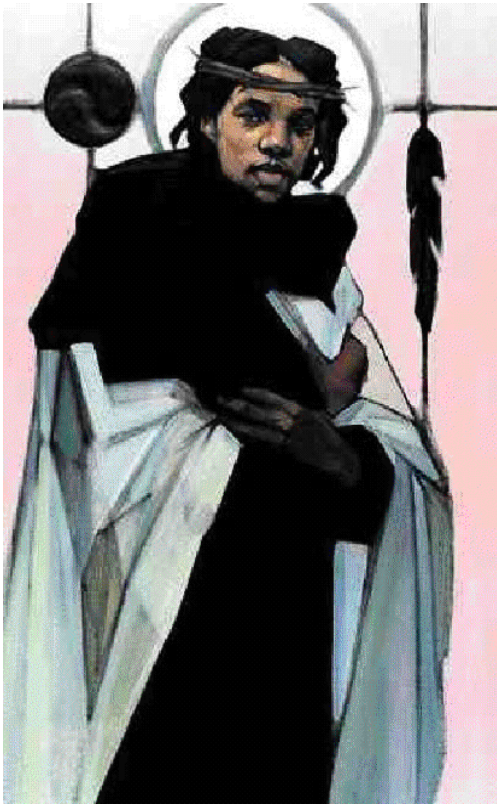


Fig. 12 - J. McKenzie, *Jesus of the people*, 1999



Fig. 13 - B. Saar, *Spirit Catcher*, 1976-77



Fig. 14 – Abbas/Magnum Photos, autostrada in Alabama con réclame di Gesù, 2003



Fig. 15 – D. LaChapelle, *Hold Me, Carry Me Boldly*, 2009

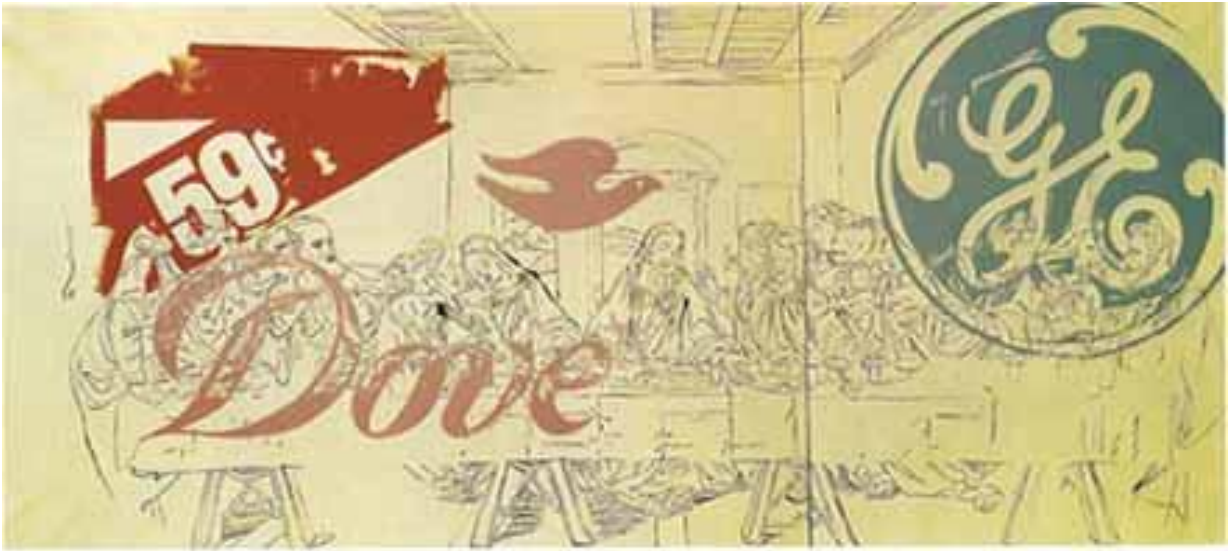


Fig. 16 – A. Warhol, *Last Supper*, 1986



Fig. 17 – M. Cattelan, *La Nona Ora*, 1999



Fig. 18 – M. Wallinger, *Ecce Homo*, 1999



Fig. 19 – Y. Klein, *L'Ex voto per il santuario di Santa Rita da Cascia*, 1961



Fig. 20 – S. Lucas, *Christ You Know It Ain't Easy*, 2003



Fig. 21 – part.



Fig. 22 – C. Cavallaro, *Sweet Jesus*, 2005

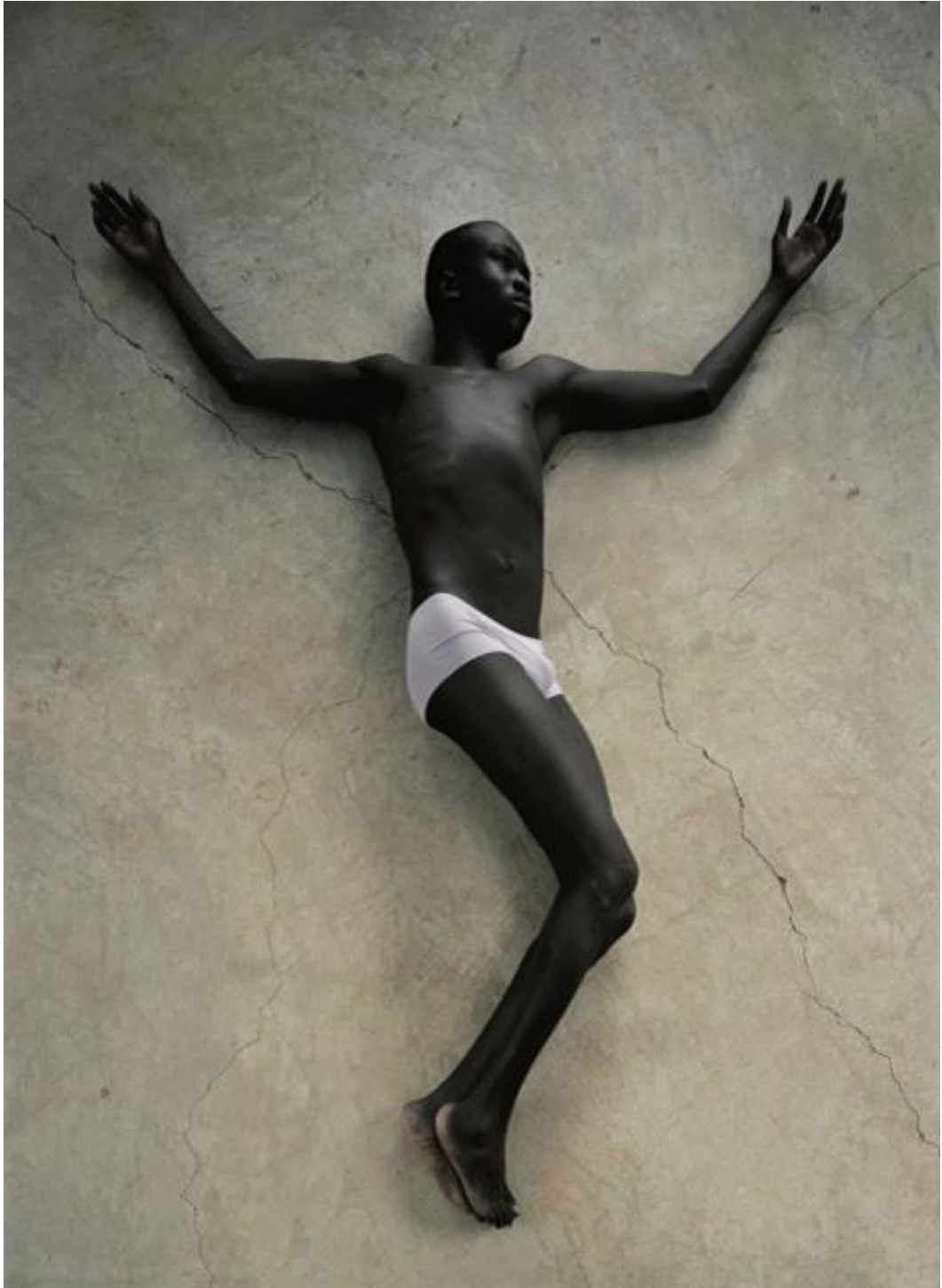


Fig. 23 – V. Beecroft, *Black Christ*, 2006



Fig. 24 – M. Kippenberger, *Feet First*, 1990



Fig. 25 – E. Ravelo, *Gli intoccabili*, 2013



Fig. 26 – Misericordina, 2013

III CAPITOLO

Non è disponibile per lo studioso il sacro allo stato puro: esso sempre si manifesta nel mondo in qualcosa del mondo, qualcosa di profano, e nello stesso tempo si nasconde in esso.

Mircea Eliade

Ierofanie multimediali

Esiste una certa simmetria tra la prospettiva del filosofo, del teologo e quella dell'artista contemporaneo; per l'uno, come per l'altro, la morte di Dio significa soprattutto l'impossibilità di esprimere un'esperienza religiosa attraverso un linguaggio tradizionale. "Nascondere" gli aspetti sacri della vita non appartiene solo all'artista contemporaneo, quanto all'uomo moderno nelle società occidentali, che tenta una *negoziazione* continua con i significati e i valori dell'esperienza. Sulla base di queste premesse un oggetto artistico può mantenere una certa distanza dalla sacralità, così come un'immagine che rappresenta un simbolo sacro rimane laica (per esempio la foto di una croce in un giornale), e allo stesso tempo divenire esplicitamente sacro "significando" la sua religiosità (una icona della Madonna o il santino nel portafoglio). L'immagine, dunque, oscilla continuamente tra l'essere un'opera d'arte sacra e un lavoro "secolare" sul sacro. Abbiamo ripercorso il significato della crocifissione, al centro di molte meditazioni sia di carattere spirituale che antropologico, affrontando il tema da un punto di vista iconografico e come simbolo di sacrificio nell'identità cristiana, simbolo di amore e morte per l'uomo *a-religioso*, ricerca di senso dell'esistenza nell'uomo di oggi, accostando immagini di chiaro impatto religioso a opere contemporanee, meno aderenti all'iconografia tradizionale. Abbiamo provato a svelare l'annoso tabù della presenza del sacro nell'arte di primo Novecento,

l'inadeguatezza di un certo tipo di committenza per gli artisti italiani all'estero, oltre che il difficile rapporto con il sacro di buona parte della cultura contemporanea. Siamo partiti dall'assunto che la religione non è soltanto un atto di fede, di convinzioni, dogmi o norme, ma di incontro ed esperienza vissuta, allo stesso modo l'arte non può essere ridotta a pura immagine o oggetto, ma è inclusiva di strutture multiple, di sensazioni fisiche e psicologiche, che si traducono attraverso un linguaggio, potremmo definire, implicito o esplicito, *figurativo e afigurativo, iconico e aniconico*. Il versante del sacro iconico è già stato affrontato nei capitoli precedenti, concentriamoci adesso su quegli artisti che giocano sull'assenza di una raffigurazione chiara ed esplicita, sull'espressione di un sacro *aniconico*. Lucio Fontana, Kengiro Azuma, Barnett Newman, Mark Rothko, Lawrence Carroll, Anish Kapoor, Anselm Kiefer, Christo e Jeanne-Claude solo per citarne alcuni, lavorano sull'ambiguità tra la presenza del rappresentante e l'assenza del rappresentato, sull'assenza assordante del tema iconografico che si traduce in colore e materia, neri bituminosi e abissali, materiali consunti, rivelando la natura *metaforica e astratta* dell'opera d'arte, dove il sacro si traduce in ombre, impronte, vuoti.

Questo "alleggerimento" del sacro manifesto ha radici molto più lontane e articolate che necessitano di una breve parentesi. Abbiamo anticipato, nei capitoli precedenti, quanto una certa "spiritualità" sia appartenuta alla poetica di "Caspar Friedrich e Otto Runge, il cui lavoro era destinato in parte a spogliare la Chiesa dalle cerimonie per arrivare alla religione che vive al suo interno. L'idea che i segni della devozione religiosa siano come un duro guscio morto che nasconde una vita all'interno è un concetto teorizzato da Johann Gottlieb Fichte e Friedrich Wilhelm von Schelling, e prima di loro, Johann Wolfgang von Goethe".³⁰⁷ Anche la prima generazione di pittori astratti era immersa nella teosofia e nel culto mistico della natura, attraverso gli studi della mistica russa Helena Blavatsky.³⁰⁸

³⁰⁷ Elkins, *On the Strange Place of Religion...cit.*, p. 78. "I mentioned the German Romantic painters Caspar David Friedrich and Otto Philip Runge, whose work was intended in part to strip away the ceremonies of the church to get at the living religion inside. The idea that the signs of religious devotion are like a hard dead shell concealing a living form inside is an idea theorized by Johann Gottlieb Fichte and Friedrich Wilhelm von Schelling, and before them, Johann Wolfgang von Goethe". (trad. mia)

³⁰⁸ Cfr. M. Gomes (a cura di), *Theosophy in the Nineteenth Century: An Annotated Bibliography*, Garland, New York 1994.

Kandinsky, Mondrian e Malevič lessero tutti *Les grands initiés* di Eduard Schuré, un *grand tour* delle grandi figure delle religioni del mondo.³⁰⁹ Per alcuni artisti moderni, l'astrazione era un pass-partout per una verità più alta del naturalismo; la pittura, secondo una prospettiva teosofica, era il residuo di una comunicazione interrotta con il mondo spirituale, al di là di una visione ordinaria. Rudolf Steiner infatti parlerà dell'arte come rappresentazione del "sovrasensibile", rivelazione del mondo spirituale: "This is the attitude of human beings towards the arts, which really speak about the supersensible world we once experienced: we do not behold in them what they really reveal".³¹⁰

La parola "spiritualità" viene usata, non a caso, come sostituta del termine religione, per comprendere una trasformazione di linguaggio nella critica contemporanea, dovuta, a sua volta, ad una trasformazione della società in termini di secolarizzazione. Il termine, così "laicizzato", sarà insito nella pittura romantica di Friedrich, Runge, Turner quanto nell'astrattismo di Kandinsky, Malevič e Mondrian. Il Romanticismo,³¹¹ come reazione all'Illuminismo e al Neoclassicismo, oltre l'intima spiritualità dello sguardo verso la realtà, introduce il concetto di *sublime*, riferito a quelle sensazioni di ineffabilità, di meraviglia misto a terrore e impotenza, che ben ricordano la reazione dell'uomo dinanzi al sacro teorizzata da Rudolf Otto: *mysterium tremendum et fascinans*. Sebbene il sublime verrà invocato dagli artisti dal Romanticismo, risuonando attraverso la storia della filosofia, sino al postmodernismo (come vedremo più avanti), sarà principalmente con la definizione di Edmund Burke, di un terrore misto a piacere, che esso troverà la sua forza comunicativa più potente e moderna.³¹²

³⁰⁹ E. Schuré, *Les grands initiés. Histoire secrète des religions* (1889), *I grandi iniziati. Storia segreta delle religioni*, trad. it. Laterza, Roma 1995.

³¹⁰ "I Pittori lessero, o lessero a riguardo, il *Corpus Hermeticum*, la kabbalah, Emanuel Swedenborg, Pëtr Dem'janovič Uspenskij, e gli scritti mistici di Gérard d'Encausse, conosciuto come Papus, i cui libri ammontano a trecento volumi". Elkins, *On the strange place of religion...cit.*, p. 79. (trad. mia)

³¹¹ R. Steiner, *The Supersensible Origin of the Arts*, in M. Howard (a cura di), *Art as Spiritual Activity. Rudolf Steiner's Contribution to the Visual Arts*, Anthroposophic Press, Hudson (NY) 1998, p. 243.

³¹² Charles Baudelaire, a commento del Salon del 1846, nel saggio *Che cos'è il Romanticismo?*, affermerà "Chi dice romantico dice intimità, spiritualità, colore, aspirazione verso l'infinito espresse con tutti i mezzi che le arti offrono".

³¹² E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), trad. it G. Sertoli, G. Miglietta (a cura di), *Edmund Burke. Inchiesta sul bello e il sublime*, Aesthetica, Palermo 1985. Il sublime, solitamente distinto dal suo domatore di pari livello, il bello,

Anche lo “spirituale nell’arte” trova una sua eco conseguentemente alla teorizzazione romantica. Sarà proprio Kandinsky, con il suo breve e celebre saggio del 1912, a legare la spiritualità con il suo personalissimo pensiero sull’arte come creazione della storia, come speranza per la nascita di una nuova epoca, in cui l’arte è indagata nella sua totalità: musica, poesia, teatro, danza, pittura, tutte parte di un aspetto dello spirito.³¹³ Come scrive Elena Pontiggia nella postfazione del testo, il soggetto del libro di Kandinsky non è l’arte, è la spiritualità. L’arte spirituale che sta per manifestarsi è il segno di una nuova età: l’età dello spirito.

L’età del positivismo e del materialismo, che in campo artistico si è tradotta nel naturalismo impressionista o nell’estetizzante *art pour l’art*, è stata faticosamente superata. Ora la parola di Maeterlinck che risuona nell’animo, il *leitmotiv* di Wagner che esprime un’atmosfera spirituale, la musica di Skrjabin, la forma di Cézanne e di Picasso, il colore di Matisse, il *Manuale di armonia* di Schönberg suggeriscono l’esempio di un’arte che tenta di staccarsi dall’imitazione della natura, per raggiungere l’interiorità.³¹⁴

La nozione di spirito, dunque, si definisce soprattutto nel suo contrapporsi alla ragione e, nell’opera di Kandinsky, si proponeva di risvegliare la capacità di cogliere nelle cose materiali, quanto nelle cose astratte, l’elemento spirituale, capace di sollecitare infinite esperienze, l’elemento che rende possibile le connessioni tra fruitore e opera, basandosi sul senso emozionale più che sull’aspetto significativo di ciò che si “guarda”. L’artista parla oltre il linguaggio, il suo obiettivo è quello di risvegliare il mondo interiore secondo *il principio della necessità interiore*.

La necessità interiore nasce da tre cause o esigenze mistiche:

1. Ogni artista, in quanto creatore, deve esprimere se stesso (personalità);

risveglia, anche in una condizione di sofferenza o pericolo, un “orrore piacevole”, “Terror [is] the common stock of every thing that is sublime”. Burke sottolinea che in questo esperire l’orrore connesso a una forma di piacere, risiede la consapevolezza della distanza che separa quello stesso soggetto dal pericolo percepito, una sorta di auto-preservazione che ci assicura che, non appena svolteremo l’angolo, saremo al sicuro.

³¹³Con l’illuminismo lo spirito si distinse dall’anima: quest’ultima, nella sua realtà psichica derivava dalla natura, il primo invece era inteso come prodotto dell’educazione e dei costumi sociali, mentre, in campo filosofico, sarà oggetto delle trattazioni di Hegel del 1807, con le distinzioni tra spirito soggettivo, oggettivo e assoluto. (W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, trad. it La Nuova Italia, Scandicci, 1988).

³¹⁴E. Pontiggia, postfazione in V. Kandinsky, *Lo spirituale nell’arte*, Bompiani, Milano 1997, p. 120.

2. Ogni artista, in quanto figlio della sua epoca, deve esprimere la sua epoca (stile come valore interiore, composto dal linguaggio dell'epoca e, finché esisterà la nazione, dal linguaggio della nazione);
3. Ogni artista, in quanto è al servizio dell'arte, deve esprimere l'arte (artisticità pura ed eterna che è insita in tutti gli uomini, in tutti i popoli, in tutti i tempi...).³¹⁵

La ricerca dell'interiorità diventa il tema centrale del libro, poiché l'arte è un aspetto fondamentale della vita spirituale e la vita spirituale, nonostante le epoche di decadenza, è una continua ascesa verso la "libertà della materia". L'arte, dunque, non è un problema di contenuti, è l'espressione dello spirituale della realtà. La forma, il colore, e il suono dipendono non da leggi formali, l'arte non ha nessun dovere, ma dal *principio di necessità interiore*, quell'esigenza che porta l'artista a esprimere, attraverso la "forma necessaria", l'interiorità.

Ma come è possibile andare avanti senza considerare il clima apocalittico e messianico che caratterizzò l'arte di Malevič? Nel libro dello storico d'arte T. J. Clark, "Farewell to an Idea"³¹⁶ viene citato il *pamphlet* scritto da Malevič *Dio non è abbattuto*, un vero e proprio trattato di 33 tesi sul Suprematismo, in riferimento alla sua concezione di nascita del modernismo e del post-modernismo. In particolare è rilevante il capitolo che tratta la svolta suprematista, i possibili rapporti fra le due grandi forme del linguaggio segnico presenti nella cultura, (la forma visiva e la forma verbale), l'immagine e il testo scritto, e la convinzione che il progetto degli artisti astratti potesse avere un carattere politico, un ruolo specifico da svolgere, per le circostanze che si sarebbero generate dopo il 1917, nella "morte" del mondo.

La Fabbrica rifiuta coloro che hanno parlato in precedenza (cioè l'Arte e la Chiesa) e dice: "Io rimodellerò il mondo e il suo corpo, modificherò la coscienza dell'uomo, renderò l'uomo onnipresente attraverso la conoscenza di quelle imperfezioni che sono in me. Sarà colui che tutto sa, sarà Dio, perché Dio solo conosce tutti i fatti dell'universo. Tutti gli elementi della Natura si raccoglieranno in me, e io sarò l'eternità. Darò all'uomo il dono della vista, dell'udito, della parola, in una molteplicità di spazi, ricostruirò la meccanica del suo corpo lungo linee perfette. Farò sì che la volontà umana sia parte del

³¹⁵ Ivi, p. 55.

³¹⁶ T. J. Clark, *Addio a un'idea: modernismo e arti visive...* cit.

mio tranquillo modo di funzionare; assorbirò la forza del vento, dell'acqua, del fuoco e dell'atmosfera, farò di essi la proprietà esclusiva dell'uomo. E, conclusione di tutto questo, il mondo intero, che è soltanto un fallito esperimento tecnico di Dio, sarà ricostruito da me, e io lo farò bene”.

Chi è, dunque, che parla con tanta audacia attraverso le labbra della Fabbrica? È Dio stesso, che grida aspramente per bocca della Fabbrica.³¹⁷

È necessario precisare, spiega Clark, che i termini Dio e Fabbrica sono infinitamente elastici. “Dio è un Nulla che gli uomini hanno costruito, e ciò significa che Egli è indistruttibile. E Fabbrica non equivale a tecnologia, o addirittura a tecnocrazia. È molto di più. Equivale a Materialismo. La Fabbrica equivale al sogno marxista della totalità”.³¹⁸ Queste le parole che riconducono ad un periodo in cui la religione non svolgeva più la funzione di collante sociale. La fede era diventata un fatto privato da regolare in base alle singole coscienze, oppure un colosso granitico e indistruttibile il cui peso soffocante impediva il conferimento di una “forma” differente, rimanendo tuttavia una delle preoccupazioni dell'artista, insieme all'Arte e alla Politica. La trasposizione artistica più emblematica, per evidenziare l'incapacità dei tre protagonisti del dibattito di raggiungere una conoscenza totalizzante, di vedere il mondo come un tutto (la non-oggettività), si poteva visualizzare nell'opera *Quadrato nero su fondo bianco* del 1915, come “immunizzazione” dalle tradizionali icone russe, un “vaccino” capace di preservare il suo significato umano in un periodo in cui la fede in Dio non poteva più farlo.

Il Quadrato nero di Malevič, in un periodo politico completamente diverso, nello stalinismo avanzato, venne issato come icona del suprematismo, “oggetto sacro” dell'astrattismo, nuova religione, e “oggetto di culto” di un piccolo gruppo [...] Questa nuova funzione dell'opera d'arte, questo secondo livello semantico-metaforico conferisce all'opera d'arte un ruolo sociale nel quale [...] l'oggetto stesso diventa qui elemento di culto, coinvolge uno specifico gruppo di persone nel processo pseudo rituale di percezione e dimostrazione.³¹⁹

³¹⁷ K. Malevič, *Dio non è abbattuto* (Vitebsk 1922), in T. J. Clark, *Addio a un'idea...cit.*, p. 225.

³¹⁸ *Ibidem*

³¹⁹ L. Hegy, *Modelli di spiritualità nell'arte europea nel contesto dell'espansionismo universalista e delle esperienze individuali*, in *L'ombra della ragione...cit.*, p. 40.

La perdita di fede, unita al “disincanto del mondo” weberiano, conduce verso un processo di laicizzazione che arriva fino ad oggi. Il fenomeno tocca anche il linguaggio: i termini fin qui analizzati, nell’era postmoderna, vengono sostituiti con nuovi vocaboli, potremmo dire “mondanizzati”, in linea con le nuove teorie politiche, economiche, antropologiche e psico-sociali succedutesi dopo la “fine della modernità”.³²⁰

Sulla scia di una secolarizzazione che “contamina” anche il linguaggio, James Elkins offre una prospettiva insolita, suggestiva ed estremamente in linea con il percorso intrapreso. *Dipinti e lacrime* indaga la capacità o meno di commuoversi dinanzi a un’opera d’arte: quali sono le motivazioni che inducono o meno al pianto, a una forte reazione del tutto inaspettata dinanzi un dipinto? Elkins affronta un tema nuovo, scomodo, decisamente anti-accademico per l’oggetto della ricerca: le lacrime e, ancor peggio, le emozioni, che non sono affatto figlie del comune approccio scettico, ironico e disincantato verso l’arte del passato, né del presente. Nessun secolo è stato tanto privo di lacrime quanto quello appena passato (e meno che mai il nostro). Tuttavia, secondo l’autore, sembra decisivo riguardo la svolta che la storia dell’arte dovrebbe prendere. Rimettere al centro il ruolo dell’immagine, del dipinto in questo caso, e chiedersi: che cosa vogliono le immagini? Se provassimo a scambiare posto con queste strane macchie di colore alla parete e se fossimo noi a essere guardati, sarebbe bello che ci prestassero la giusta attenzione. I dipinti ripagano dell’attenzione ricevuta, basta solo indugiare su di essi e non attraversare incondizionatamente i corridoi del museo, liquidandoli con ironici commenti, “questo mi piace, quest’opera è proprio brutta, quella è emozionante”... Troppo poco per dipinti che probabilmente hanno avuto una lunghissima gestazione, sono il frutto di un shock emotivo che segnerà la poetica e il percorso di un artista. I quadri hanno molte cose da dire e le esperienze forti richiedono tempo e apertura.

³²⁰ G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1998. Come già espresso, l’autore definirà questa società “trasparente”, caratterizzata dalla “mediatizzazione” in linea con la pluralità di informazioni e significati, non più totali e unici come i messaggi moderni, ma molteplici visioni del mondo, significati e parole suscettibili di interpretazioni varie e diversificate.

[...] le lacrime comportano qualcosa che le separa definitivamente dalle componenti inarticolate della nostra vita interiore: sgorgano dai nostri occhi, rigano le nostre guance. Stanno a indicare, senza dubbio alcuno, che *qualcosa* è accaduto. Sono dei *testimoni*. Mi piace pensare alle lacrime come a viaggiatori venuti a noi da un lontano paese. Fin dai tempi di Erodoto, i viaggiatori hanno detto cose incredibili dei luoghi che avevano visitato, ma anche il viandante meno attendibile – quello che non parla la lingua, quello che sembra inventare cose per puro esibizionismo – ha un'impeccabile qualità, che lo rende affascinante: viene a noi da quel luogo remoto. Per questa sola ragione, le lacrime sono il mio inattendibile ma indispensabile metro di misura.³²¹

Tra le svariate motivazioni che inducono al pianto, la devozione e l'estasi dinanzi una *presenza* nelle immagini religiose costituiscono il tema del decimo capitolo, *Piangere su Dio*, in cui Elkins riporta la storia di Santa Caterina e la sua reazione dinanzi il famoso mosaico la *Navicella*.³²² Il racconto mostra quanto peso avessero un tempo i dipinti e la fama del pittore, la forza della fede che era stato capace di trasmettere attraverso l'immagine. Che gli eventi si siano verificati o meno, vanno comunque presi in considerazione alla luce di quanto hanno da dire sulle credenze dell'epoca. È possibile – ci chiede invano l'autore – tornare alla *pietas* di santa Caterina? “Dovremmo essere perlomeno pii e, inoltre, trascurare la qualità dell'opera, non pensare alla mediocrità o al talento dell'autore, smettere di chiederci quanto valga o chi ne sia stato l'ultimo proprietario. Sarebbe dunque necessario smetterla di considerare i dipinti come opere d'arte, ma penso che per questo sia molto tardi”.³²³ Al massimo potremmo sentire quella vaga riverenza che si avverte per qualcosa di molto antico. Per fortuna, però, disponiamo ancora

³²¹ Elkins, *Dipinti e lacrime...*cit., p. 41. Dopo aver inviato richiesta di feedback a colleghi, amici, gente interessata all'arte in generale, Elkins constata che le persone piangono per 3 ragioni in particolare: la prima comprende le persone che piangono perché i dipinti sono troppo pieni, complessi, minacciosi; la seconda piange per il tempo che scorre inesorabile; la terza fetta di gente piange perché i dipinti sono insopportabilmente vuoti, freddi, troppo lontani per essere compresi.

³²² Si narra che la Santa si trovasse nel cortile esterno di San Pietro a Roma la terza domenica di Quaresima nel 1380. Guardando un muro del convento, ornato da un enorme mosaico raffigurante una barca in un mare tempestoso, sentì improvvisamente sulle proprie spalle l'intero peso della barca e cadde a terra. Il mosaico era ricavato da un'opera di Giotto, soprannominato la *Navicella* che raffigura il momento in cui la barca degli apostoli è in piena tempesta sul lago di Tiberiade; sulla destra, Pietro salvato da Cristo, mentre a sinistra una città turrita. Per santa Caterina il significato era chiaro: “andrai a fondo se non accetti Gesù come tuo salvatore”. Da quel momento fino alla fine dei suoi giorni, si racconta che rimase paralizzata dalla cintola in giù. Ivi, pp. 179-180.

³²³ Ivi, p. 181.

dell'incantevole termine *presenza* per designare la pienezza, l'immediatezza, la pura esistenza e l'impellente mistero che, un tempo, si usava chiamare Dio.³²⁴

Accade così che la critica d'arte ha soppiantato i termini religione, sacro, grazia, fede, Dio, con parole quali trascendente, *numinoso*, spirituale, mistero, *sublime*, *aura*, *perturbante*, presenza, *assenza*, "sostituti secolarizzati" per descrivere un'esperienza religiosa. Il termine offre la possibilità di non nominare Dio, quando Dio sembra troppo semplicistico, o anacronistico, e bellezza non porta a niente, allora *presenza* è non di rado il termine più adatto. "Elenchi di parole del genere, con la loro celebrata parente, la monografia, sono la conclusione di un percorso che, partendo da Dio, arriva a un seminario universitario di filosofia."³²⁵

Questo sarà il linguaggio che caratterizzerà buona parte della produzione di alcuni artisti racchiusi sotto la scomoda, ma in alcuni casi fortunata, etichetta dell'Espressionismo astratto, per i quali il tema religioso sembra debba essere intrecciato e connaturato al lavoro creativo.

3.1 Cromoterapie *new age*

Nei primi due capitoli abbiamo esaminato i temi religiosi e iconografici, tuttavia esistono opere che possono generare esperienze legate al sacro o avere un significato religioso, per chi guarda, senza rappresentare nulla di esplicitamente sacro o religioso.

Il caso di Barnett Newman e Mark Rothko è esemplare. Per il primo artista il "problema" dell'arte religiosa, costantemente preoccupata della bellezza, della forma perfetta, dell'enfasi del figurativo, viene risolto attraverso una riemersione del concetto di sublime che, nel modernismo, ritrova la sua più attuale espressione. Il sublime viene inteso non solo come sensazione inesprimibile attraverso una qualsiasi forma sensibile (*Analitica del sublime* di Kant, contenuta

³²⁴ "Ci sono scrittori più prudenti di me, i quali, quando si tratta di arte, si guardano bene dal toccare l'argomento della teologia. La religione filtra attraverso tutto quanto è stato scritto sull'arte moderna, ma è il pensiero che non osa pronunciare il nome. Io ho corso il rischio di essere tanto maldestro da portarla alla ribalta [...] Affidati alla vista, pronto ad accettare qualsiasi cosa ti capiti di vedere: potrebbe essere la sola chiave di cui hai bisogno". Ivi, pp. 228-229.

³²⁵ Ivi, p. 193.

nella *Critica del giudizio* del 1790), ma anche come nuovo territorio inesplorato dell'infinito e dell'inconoscibile, che appartiene più alla sfera delle idee che della natura. È proprio il caso di dirlo, qui il sacro e il religioso vengono privati del peso della storia e divengono sentimenti da rintracciare nelle singole coscienze, attraverso una forma emblematica, attraverso il sublime.³²⁶ Il pittore non è più interessato all'espressione delle individualità, ma a penetrare il mistero del mondo, tramite un'arte religiosa, o meglio, una religiosità dell'arte che, attraverso i simboli, coglie alla radice la verità della vita, il suo senso tragico, andando oltre il mondo visibile, oltre le forme conosciute; come un vero creatore l'artista si avventura nel caos. "L'interrogativo che ora sorge è come, se viviamo in un tempo senza leggende o miti che possano dirsi sublimi, se rifiutiamo di ammettere qualsiasi esaltazione delle relazioni pure, se rifiutiamo di vivere nell'astratto, come dunque potremo creare un'arte sublime?"³²⁷

Nel 1966 il Guggenheim di New York presenta la mostra *Barnett Newman. The Stations of the Cross. Lema Sabachthani*. Mentre la pop art saccheggia le banalità del quotidiano, Newman lavora alle 14 stazioni, (serie ora esposta in permanenza alla National Gallery di Washington). "*Lema Sabachthani* è il sottotitolo in aramaico, il grido rivolto al Padre, lanciato da Cristo sulla croce, l'abissale 'Perché?' dell'abbandono e della sofferenza. Questa *unanswerable question*, questa domanda alla quale non si può, in termini umani, rispondere. Questo grido senza risposta possibile è però 'mondo senza fine', scrive Newman. Il grido, la domanda fanno il mondo, costruiscono la storia, perdurando attraverso i tempi".³²⁸

Lema Sabachthani – why? Why did you forsake me? Why forsake me? To what purpose? Why? This is the passion. This outcry of Jesus. Not the terrible walk up the Via Dolorosa,

³²⁶ Cfr. B. Newman, *The sublime is now* (1948), trad. it *Il sublime, adesso*, con uno scritto di J. F. Lyotard, Abscondita, Milano 2010. Il concetto verrà ripreso dalla critica contemporanea, tra i tanti la definizione di sublime di Lyotard, contenuta in F. Sossi (a cura di), *J. F. Lyotard. Anima minima. Sul bello e il sublime*, Pratiche, Parma 1995.

"Lo scritto fu pubblicato assieme al contributo di altri artisti sulla rivista di Betty Parsons 'Tiger's Eye' nel dicembre del '48. Il titolo del numero monografico era *The ideas of Art, Six Opinions on What is Sublime in Art*. In questo testo, Newman considera fallito il tentativo delle avanguardie europee [...] di liberarsi definitivamente dal concetto di Bello [...] Tocca agli artisti americani [...] rispondere all'interrogazione e all'appello del Sublime, negando decisamente che l'arte abbia qualcosa a che fare con il problema della bellezza e di dove trovarla". M. Carboni, *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Castelvecchi, Roma 1993, pp. 98-99.

³²⁷ Ivi, p. 99.

³²⁸ Ivi, p. 98.

but the question that has no answer. This overwhelming question that does not complain, makes today's talk of alienation, as if alienation were a modern invention, an embarrassment.³²⁹

È questa la passione, questo grido, non il cammino terribile lungo la *Via Dolorosa*, ma la domanda che non ha risposta. Le singole stazioni non furono concepite in ordine cronologico, il loro ordine era determinato dall'ordine in cui l'artista le dipinse, stravolgendo le tappe della Passione dettate dalla tradizionale iconografia della Via Crucis. Il tema era la morte. Piuttosto che dipingere l'evento, l'artista rappresenta l'*esperienza* della morte, così come espresso dal grido agonizzante che sintetizza e racchiude le quattordici tele in un climax ascendente e discendente, reversibile, di dolore e consapevolezza della morte. Ecco la manifestazione aniconica del sacro: le tele non hanno intenzione di rappresentare nulla dei soggetti tradizionali. Solo delle *zips* verticali in bianco e nero feriscono la superficie, delimitano e collegano, la scanalatura diviene banda, soglia che apre la strada a vaste campiture di colore. Sul vuoto, la striscia verticale, come una fenditura, permette un'irruzione del sacro, una ierofania che orienta e divide, che istituisce nuovi rapporti all'interno della rappresentazione: al disparire della raffigurazione è corrisposto la presenza della superficie. "L'opera, quindi, scompare, muore come rappresentazione, per rinascere come 'superficie'. Questo è inteso da Newman [...] in un senso quasi sacrale, come evento".³³⁰ (figg.1-2)

Anche per Rothko la scelta dell'astrattismo, come per Newman e Adolph Gottlieb, fu una logica conseguenza del pensare che le sensazioni difficilmente prendono contorni definiti, ma soprattutto che "un dipinto non è un'immagine dell'esperienza, è esso stesso esperienza".³³¹

Era un tardo pomeriggio di fine novembre del 1967 e lo studio sulla 69° strada era ancor più buio perché Rothko aveva coperto con un paracadute il lucernaio. La

³²⁹ B. Newman, *The Station of the Cross* (cat. mostra tenuta al Guggenheim, New York, 1966, p. 9) in Dillenberger, *Secular Art with Sacred Themes...cit.*, p. 101. Si veda anche, tra i tanti, H. Rosenberg, *Barnett Newman*, H. N. Abrams, New York 1978.

³³⁰ M. Cancelli, *La questione iconica. L'artista post-kantiano*, in *Chi ha paura del rosso, del giallo, del blu. Immagine icona visione*, Jaca Book, Milano 1987, p. 87.

³³¹ Citazione apparsa sulla rivista LIFE "A painting is not a picture of an experience; it is an experience". D. Seiberling, *Mark Rothko*, "LIFE", 16 Novembre 1965, p. 82.

visitatrice vedeva a stento le superfici, poi pian piano cominciò a individuare i contorni e le screziature di enormi tele, alte quasi 5 metri, scure e vuote come le porte spalancate di qualche tempio. Così Elkins racconta l'incontro tra la storica dell'arte e teologa americana, Jane Dillenger³³² e Mark Rothko. L'intervista ebbe luogo in occasione della realizzazione della Cappella Houston in Texas, commissionata dalla famiglia de Menil, per la quale, oltre a presenziare il progetto, l'artista stava preparando un ciclo pittorico estremamente impegnativo. L'ultima sua grande opera, che avrebbe accompagnato lo spettatore all'interno di un luogo ambiguo per il suo involucro e per il contenuto. Tre anni dopo quell'intervista Rothko si suiciderà, tagliandosi le vene in un piccolo bagno adiacente lo studio, ed esattamente un anno dopo, il 17 febbraio 1971, la cappella sarà consacrata a Huston.

Era incantevole e sconcertante – commentava Jane – i quadri erano evasivi ma misteriosamente confortanti, era come se i suoi occhi avessero le dita che si muovevano sulle pennellature dei dipinti. Più li guardava più si sentiva a casa. Poi cominciò a piangere e i due rimasero in silenzio per alcuni minuti: fu un momento di stranissime sensazioni ma perlopiù di sollievo, di perfetta quiete e pace. (figg. 3-4) Jane sapeva che i quadri avevano un significato religioso, dal momento che erano destinati per una cappella in Texas, e poi erano 14, lo stesso numero delle stazioni della Via Crucis. Ma Rothko rispose che non voleva titoli. Lei sapeva del sodalizio con Barnett Newman (entrambi parte del gruppo “The Ten”, entrambi figli di immigrati ebrei russi), e gli chiese se avesse visto la serie di 14 stazioni della Croce, ma Rothko rispose di no, proprio perché voleva rimanere dentro la propria esperienza.³³³ Il parallelo tra i due artisti sarebbe stato suggestivo: entrambi erano ebrei (benché fossero tutti e due agnostici) ed entrambi sembrano aver voluto dipingere un memoriale alle vittime dell'Olocausto. Ma si tratta solo di supposizioni. Rothko negò che i quattordici dipinti (tre trittici e cinque pannelli) corrispondessero alle 14 stazioni della Croce, benché fossero dedicati ad

³³² Jane Dillenger, storica dell'arte e teologa, aveva insegnato a Berkeley, dopo una preparazione da conservatore museale, ma i suoi interessi erano andati all'aspetto religioso dell'arte. Nel periodo di questa intervista frequentava un gruppo religioso di discussione i cui membri erano Alfred Barr, direttore del MOMA e il teologo Paul Tillich. Il gruppo era chiamato ARC: arte, religione e cultura contemporanea. Elkins, *Piangere almeno per i colori*, in *Dipinti e lacrime...cit.*, p. 3.

³³³ Cfr. Ivi, pp. 1-20.

una cappella, al tempo, a tutti gli effetti, un santuario multi religioso, e nonostante non fosse la prima volta che si confrontava con temi cristiani. In un certo senso i lavori per la cappella Houston si possono considerare delle estensioni non rappresentative della simbologia di alcuni primi lavori, come *Crucifixion* (1935) e *Gethsemani* (1944), appartenenti al suo periodo surrealista. Era dunque un uomo religioso? Quando gli avevano dato la commessa per la cappella aveva detto che non lo era. “Il mio rapporto con Dio non era molto buono – disse a Jane –, ed è peggiorato giorno per giorno. All’inizio ho pensato che i quadri dovessero avere un soggetto religioso, poi però sono diventati scuri, per conto loro”.³³⁴

La storia della *Rothko Chapel* è piuttosto nota. Nel 1965 John e Dominique de Menil, imprenditori e mecenati texani, di origini francesi, con un forte interesse per l’arte contemporanea e in particolar modo per l’Espressionismo astratto, decisero di commissionare a Rothko e all’architetto Philip Johnson (con il quale l’artista aveva già collaborato per il Seagram Building di New York) la realizzazione di una cappella per il campus dell’Università di St. Thomas.³³⁵

Ciò che sembra interessante è il contesto culturale nel quale si formò un certo tipo di committenza: come per la Cappella di Santa Maria del Rosario a Vence di Matisse (1949-51) e la Cappella a Ronchamp di Le Corbusier (1950-55) la supervisione del padre domenicano Marie-Alain Couturier sarà fondamentale per la realizzazione di queste opere.³³⁶ Dominique de Menil aveva stretto amicizia con padre Couturier già in Francia, e sarà proprio grazie al suo mentore che il progetto

³³⁴ Ivi, p. 3.

³³⁵ L’unica clausola per la realizzazione di questo progetto era che artista e architetto lavorassero a stretto contatto, sotto la maniacale supervisione di Rothko. Il primo progetto consisteva in una pianta ottagonale, sormontata da una piramide tronca da cui doveva entrare un’intensa luce che avrebbe illuminato naturalmente tutto lo spazio. Ma Rothko non era d’accordo con questa soluzione e pretese un’illuminazione più soffusa. Per maggiori approfondimenti sulla realizzazione del progetto per la Cappella Houston si rimanda agli schizzi contenuti nel testo di S. Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings. Origins, Structure, Meaning*, Menil Foundation-University of Texas press, Austin 1997. Si veda anche, tra i tanti, S. J. Barnes, *The Rothko Chapel. An act of faith*, Menil Foundation, Houston 1989; G. Howes, *Artists, institutions and faith*, in *The Art of the Sacred...cit.*, pp. 106-113; L. Corrain, *Sacralizzare l’astratto: la Rothko Chapel*, in N. Dusi, G. Marrone (a cura di), *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma 2008, pp. 279-295.

³³⁶ L’attività di Couturier per le celebri realizzazioni di Assy, Vence, Bréseau, Audincourt e Ronchamp è stata ricostruita da Françoise Caussé, *La Revue “L’Art Sacré”. Le débat en France sur l’art et la religion (1945-1954)*, Cerf, Paris 2010. Per la Cappella Ronchamp, si vedano M. A. Crippa, F. Caussé (a cura di), *Le Corbusier, Ronchamp. La Cappella di Notre-Dame du Haut*, Jaca Book, Milano 2014; G. Gresleri, G. Gresleri, et al., *Le Corbusier. Il programma liturgico*, Compositori, Bologna 2001.

per la Cappella Houston prenderà vita quale centro spirituale, ecumenico, identificato come “santuario di tutte le fedi”, in cui l’arte entra come protagonista indiscussa. Il progetto apparso a Rothko come la grande commissione che Matisse portò a termine alla fine della sua carriera con la cappella del Rosario a Vence, il lavoro di un’intera vita. Le parole che l’artista scrisse nel 1965 a John e Dominique de Menil sono di entusiasmo, di gratitudine profonda. “L’artista intravedeva nel lavoro commissionato l’opportunità di una totale avventura dello spirito”.³³⁷ Anche Matisse, infatti, nonostante non avesse mai dichiarato di appartenere a una fede, dedicò gli ultimi anni della sua vita al progetto per la Cappella a Vence sotto la guida di Suor Jacques-Marie, (prima Monique Bourgeois, giovane infermiera che lo assisterà nell’ultimo periodo, nonché modella di alcuni quadri fra cui *L’Idole, Robe verte et les oranges, Tabac Royal*). Il progetto comprenderà, come per Houston, l’ideazione dell’intera architettura: dalla vetrata dell’abside, *l’Arbre de Vie*, ai disegni per la *Vierge à l’Enfant* e per il *Chemin de Croix*, sino alla creazione degli arredi, candelabri, crocifissi, tabernacolo, pisside dell’altare, e dei paramenti liturgici, casule e stole (utilizzando ancora la tecnica delle *gouaches découpés*). (figg. 5-6)

Nella cappella il mio scopo principale era creare un equilibrio tra una superficie di luce e di colore ed un muro pieno, decorato con disegni neri su fondo bianco. Questa cappella è per me il risultato di tutta una vita di lavoro e la fioritura di uno sforzo enorme, sincero e difficile. Non è un lavoro scelto da me, ma un lavoro per cui fui scelto dal destino sul finire della mia strada, sulla quale continuo a camminare secondo le mie ricerche, unificandole e fissandole grazie all’occasione offertami dalla cappella.³³⁸

³³⁷ G. Agnisola, *Rothko, le lacrime della pittura*, “Avvenire”, 17 gennaio 2015. (data di ultima consultazione 26/03/2016)

³³⁸ Testo pubblicato in *Chapelle du Rosaire des Dominicaines de Vence* di Matisse nel 1951, ora su D. Fourcade (a cura di), *Scritti e pensieri sull’arte. Henri Matisse*, trad. it Einaudi, Torino 1988, p. 221. Sulla storia della cappella si vedano, tra i tanti, F. Ludovisi, *Matisse e la cappella del Rosario a Vence*, relazione tenuta al Rotary Club di Viterbo, 3 ottobre 1956; H. Matisse, M. A. Couturier, L. B. Rayssiguier, *La Chapelle de Vence, journal d’une création*, Cerf-Skira-Menil Foundation, Paris 1993; Soeur Jacques-Marie, *Henri Matisse. La chapelle de Vence*, Grégoire Gardette Editions, Nice 2003; M. T. Pulvenis de Séligny, *Matisse, Vence. La cappella del Rosario*, Jaca Book, Milano 2013.

La ricerca pittorica giunge a compimento nella cappella di Vence, come dichiara l'artista, poiché tale edificio gli consentì non solo la giustapposizione, ma il reciproco esaltarsi di elementi apparentemente separati, come la linea e il colore, capisaldi della sua poetica. Benché per Rothko non ci siano note testimonianze sul significato e il giudizio riguardo la sua ultima grande opera, Matisse riporta numerose interviste e riflessioni a riguardo. In occasione di un'intervista con Georges Charbonnier, alla domanda riguardo cosa cercasse di comunicare al visitatore con quest'opera, l'artista risponderà: “Voglio che i visitatori della cappella provino un sollievo spirituale. Che, anche senza essere credenti, si trovino in un ambiente dove lo spirito s'innalza, il pensiero s'illumina, il sentimento stesso si fa più leggero. Il beneficio della visita nascerà facilmente [...]”³³⁹

Saranno molte le critiche da parte dei suoi colleghi, Picasso in primis gli intimerà di realizzare un mercato piuttosto che una chiesa, ma Matisse seguirà la propria ispirazione, affermando che “quando tutto va male, ci buttiamo nella preghiera, per ritrovare l'atmosfera della nostra prima comunione”.³⁴⁰

Il risultato? Sarà lui stesso a commentarlo.

Mi interrogo spesso, interrogo spesso la mia opera per sapere se sono riuscito a dominare completamente, io, pittore e decoratore, quest'architettura, questa massa di cemento. Ho pensato abbastanza all'esterno?

Lo so, si rimprovera la mia Via Crucis di essere troppo semplice, troppo frettolosa, lo dicono in molti, addirittura dei buoni amici! Ma non hanno capito che l'ho svolta in modo allusivo, che è una rappresentazione volutamente *segnaletica*. È come un cartello stradale, una somma di segni.³⁴¹

Parlare di una sorta di prevedibile conversione negli ultimi anni di vita, sia per Matisse che per Rothko, è assolutamente fuorviante nonché forzato. L'incontro

³³⁹ Fourcade, *Scritti e pensieri sull'arte...cit.*, p. 230.

³⁴⁰ Ivi, p. 233.

³⁴¹ Ivi, pp. 228-229. Nel 2015 si è svolta una mostra presso le Scuderie del Quirinale a Roma, dedicata al progetto per la Cappella di Vence, *Matisse. Arabesque*, a cura di Ester Coen, 5 marzo-21 giugno. In occasione degli incontri legati alla mostra, è stato proiettato il film-documentario *A model for Matisse* (2003), che racconta gli ultimi anni del pittore e l'amicizia con Suor Jacques-Marie.

con ciò che definiamo sacro o religioso avviene per commissione diretta, non saranno loro a scegliere la propria opera testamentaria, anzi, sceglieranno di intraprendere un'opera d'arte totale (per ritornare all'espressione utilizzata nei capitoli precedenti di "chiese manifesto") per condensare le rispettive urgenze artistiche, le rispettive poetiche: la relazione luce, superficie, colore e sguardo, per Matisse; l'attesa generata dall'esperienza "tragica" della fruizione, influenzata dallo studio del mito greco e le *basic human emotions*, tragedia, estasi, sorte avversa, per Rothko.³⁴²

La luce è la vera protagonista delle "cattedrali contemporanee" di Vence e Houston, ma in due modalità differenti. Se per Rothko era fondamentale che i quadri vivessero di una propria luminosità intrinseca, che all'interno di una sorta di battistero fortificato fossero le vaste superfici cromatiche i veri protagonisti dello spazio, a irradiare un'oscura luminosità,³⁴³ per Matisse il rapporto tra esterno e interno della cappella doveva essere trasparente. La luce filtrante le vaste vetrate lungo la navata, con foglie gialle e azzurre su fondo verde, era pensata per ricreare lo splendore della realtà che circonda la cittadina di Vence, affinché fossero percepibili dall'interno i passanti all'esterno, cosicché, attraverso i colori, si potessero rendere due microcosmi, con due microclimi differenti ma comunicanti.

Il giallo è smerigliato, diventa solo traslucido, mentre il blu ed il verde restano trasparenti e quindi assolutamente limpidi. Questa mancanza di trasparenza del giallo fissa lo spirito dello spettatore trattenendolo all'interno della cappella: forma così il primo piano di uno spazio che comincia nella cappella per andarsi a perdere attraverso il blu e il verde fino ai giardini circostanti.³⁴⁴

³⁴² "Forse questa convergenza sul tragico è anche un residuo del mito cristiano, dove la sofferenza era uno strumento di saggezza". M. Rothko, *L'artista e la sua realtà*, trad. it. Skira, Milano 2007, p. 85.

³⁴³ Nel capitolo dedicato all'*Impressionismo emotivo e drammatico*, l'artista lega l'utilizzo della luce agli stati emotivi scaturiti dall'osservazione visiva. "La luce consente infatti di sostituire l'immediatezza della sensualità mitologica con un nuovo fatto che possiamo denominare emotività. [...] Il potenziale drammatico ed emotivo della luce diversamente colorata, le gradazioni di luce e di buio, così come il contrasto tra il massimo di luce e l'oscurità profonda, suscitano una disposizione d'animo ben prima che sia pronunciata una parola o introdotta un'azione". Rothko, *L'artista e la sua realtà...cit.*, pp. 83-84.

³⁴⁴ Fourcade, *Scritti e pensieri sull'arte...cit.*, pp. 222-223.

A Houston la luce texana, quasi zenitale, doveva necessariamente essere filtrata da un lucernaio che potesse stabilirne l'ingresso, più o meno aperto a secondo della giornata. Le condizioni di esposizione e di struttura della cappella comporteranno un'osmosi con l'installazione pittorica, imponendo una serie di letture in cui i valori relazionali risulteranno di primaria importanza. Ciò determinerà un processo continuo di rinvio e spostamento spazio-temporale, sovvertendo sistematicamente il singolo punto di vista che verrà sostituito dall'esteso processo della visione, da un accumulo di sovrapposizioni multiple in cui la funzione mnemonica assumerà un'importanza fino a quel momento inaudita. La dilatata scala spazio-temporale condurrà lo spettatore a muoversi all'interno dell'installazione, coinvolgendo il corpo intero, in risposta alle continue sollecitazioni della luce, la cui mobilità e indipendenza corrispondono al piano naturale di mobilità e indipendenza dello spettatore. Questa scala di interscambio esalta i correlati intrapsichici dell'atto fisico della visione (situati sotto la soglia della coscienza), forzati ad esplicita consapevolezza, facenti parte del contenuto dei dipinti, così da designare lo spettatore unico interlocutore del lavoro. In questo incontro d'elezione tra l'opera e lo spettatore, l'attenzione alla disposizione e all'illuminazione dei dipinti mira a creare le condizioni ideali ed extra verbali per la totale comprensione e perdita dell'Io: "la loro comprensione deve essere il frutto di una esperienza consumata tra il quadro e l'osservatore. Il riconoscimento dell'arte è un autentico matrimonio di spiriti".³⁴⁵

Siccome i miei quadri sono di grande formato, pieni di colore e senza cornice, e siccome le pareti dei musei sono spesso immense e impressionanti, vi è il rischio che i quadri si relazionino alle pareti come superfici decorative. Sarebbe un'alterazione del loro significato, in quanto i quadri sono intimi e intensi, l'opposto di quanto è decorativo; sono stati dipinti utilizzando la scala dell'esistenza umana piuttosto che quella istituzionale.³⁴⁶

³⁴⁵ M. Rothko, in M. L. Remiro, *Scritti sull'arte: 1934-1969*, trad. it. Donzelli Editore, Roma 2006, p. 44. Per maggiori approfondimenti, si vedano anche A. Salvini, M. Butor (a cura di), *Mark Rothko. Scritti*, Abscondita, Milano 2002; R. Venturi, *Mark Rothko. Lo spazio e la sua disciplina*, Electa, Milano 2007.

³⁴⁶ Ivi, p. 137.

In un luogo così fortemente caratterizzato dal colore, lo spettatore avvolto a 360 gradi dai dipinti, seguendo un percorso obbligato, si ritrova a generare un rapporto di “corpo a corpo” con il quadro che, a sua volta, lo risucchia conducendolo in un altro rapporto, quello intimo che si genera tra creatore e creazione. Dalle notizie biografiche sappiamo che il pittore non voleva essere visto all’opera e nascondeva ogni pennello o colore per occultare il suo modo di far pittura. Solo su invito mostrava le proprie opere, proprio perché teneva all’efficacia della sua produzione e presentazione. Una sorta di poetica di rivelazione la sua, per osservare le reazioni degli spettatori e calibrare i modi di lavorare la superficie pittorica delle sue tele.³⁴⁷

In quanto mi sento coinvolto con la componente umana, voglio creare uno stato di intimità – una transazione immediata. I dipinti di grande formato vi mettono all’interno. La scala è di cruciale importanza per me – la scala umana. [...] Quando sono andato in Europa e ho visto gli antichi maestri, ero attratto dall’attendibilità della scena drammatica. Se Cristo sulla croce avesse aperto gli occhi, avrebbe creduto agli spettatori? Credo che i dipinti di piccolo formato a partire dal Rinascimento sono come dei racconti e che i dipinti di grande formato sono come drammi cui si prende atto in modo diretto.³⁴⁸

I dipinti di grande formato, il contatto ravvicinato, il disvelamento dell’opera pausato e assistito da parte dell’artista sono indicatori di una dimensione drammaturgica dell’esperienza di fruizione, sulla quale Rothko lavora minuziosamente per ricreare una dimensione spaziale teatrale, una quinta scenica in cui le tele partecipano per creare l’attendibilità e la credibilità dell’evento pittorico. Pur uniformi ad un primo sguardo, i dipinti realizzano una tavolozza di colori caldi e freddi, chiari e scuri, splendenti e opachi, esultanti e tristi, pacati e passionali, che suscitano sentimenti altrettanto distonici, con il risultato tuttavia di riuscire a rendere l’ampiezza, la molteplicità, la drammaticità di sensazioni che Rothko ricercò in tutta la sua vita. Non sono dipinti sul niente, sono dipinti sul tutto.

³⁴⁷ Sono note infatti le indicazioni minuziose dell’artista per l’allestimento della sua personale alla Whitechapel Art Gallery di Londra nel 1961 (Abscondita 2002), e per la collocazione di alcune tele del ciclo *Seagram Murals* (1958), donate alla Tate Modern, per le quali doveva essere dedicata un’unica grande sala con luce soffusa e pareti scure.

³⁴⁸ Rothko, *Scritti sull’arte ...cit.*, p. 180.

Il parallelismo con le immagini dei precedenti capitoli è chiaro. Mentre nella rappresentazione iconica del sacro il dramma è enunciato, riconoscibile per lo spettatore, anche profano, qui la percezione si può generare solo come esperienza tra il fruitore e l'opera, attraverso un simbolismo cromatico e spaziale portatore di significati spesso impliciti, "rimossi", "insabbiati", "camuffati", "rifiutati", ma pur sempre stratificati nella tradizione ed espressi attraverso l'arte.

Il problema non è più quello di rappresentare qualcosa, ma quello – già impostato da Malevič – di creare un evento spaziale che con i mezzi della pittura possa rivolgersi in termini immediati e diretti all'esperienza pura dello spettatore per costituirla in quanto tale.

Il mondo accademico metterà da parte tutto questo fino al 1970, quando, come ricorda Elkins, sarà realizzata la mostra *Perception of the Spirit in Twentieth-Century American Art*, e in seguito la mostra *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Entrambi gli eventi ricrearono l'interesse di artisti contemporanei per l'elemento spirituale nel loro lavoro, e in particolare nell'arte astratta: Jackson Pollock, Willem De Kooning, Frank Stella, Robert Morris, Jean Fautrier e molti altri.

Una mostra in risposta al tema lungamente dibattuto, soprattutto da parte della critica d'arte, tentò di screditare lo spirituale nell'arte, in favore di altri significati legati all'astrazione. *The Non-Spiritual in Art: Abstract Painting 1985-????* includeva principalmente lavori di astrazione minimalista, per la quale il curatore, Kevin Maginnis, scrisse: se l'astrazione spirituale elabora la sua magia dal "silenzio e alchimia", la sua alternativa, l'astrazione minimalista, farebbe uso di "parole e scienza".³⁴⁹ D'altronde la "religione" minimalista ebbe il compito di reprimere il caos vitalistico della pop art in favore del levigato, del pulito, dell'asettico, dell'ordine formale, fino alla de-materializzazione concettuale fatta di a-spazialità e a-temporalità. L'idea di Steiner che la pittura punti ad una realtà sovrasensibile è l'opposto del pensiero accademico sull'astrazione (e l'opposto dell'approccio caparbiamente anti-trascendentale di Maginnis), tanto che storici e critici d'arte preferirono utilizzare termini come "trascendentale" o "incanto", per il loro impeccabile background filosofico e sociologico.

³⁴⁹ K. Maginnis, *The Non-Spiritual in Art: Abstract Painting 1985-????*, cat. mostra, Maginnis Graphic, Chicago 1987, in Elkins, *On the Strange Place of Religion...cit.*, pp. 79-80.

Ma mettendo da parte i dibattiti accademici, è davvero possibile interpretare un'opera contemporanea in termini religiosi o spirituali? Se nella relazione che si instaura tra spettatore e opera il momento più importante consiste nell'“esperienza intima della fruizione” può verificarsi una rivelazione, un emergere improvviso del sacro dalle cose del mondo? Qualcuno proporrebbe di riabilitare un'antica opposizione ereditata tra pensiero e sentimento, includendo la “sensazione” come ruolo di mediazione tra i due. Il termine estetica resta legato al significato etimologico originario, *aisthēsis*, in greco *sensazione*, includendo nella sua espressione le reazioni sensoriali quanto quelle visivo-cognitive. Ma basta davvero l'abbandono del corpo come base dell'esperienza della fruizione, quanto della creazione artistica, per intercettare un senso del sacro all'interno di questi luoghi? Posto che negli esempi appena riportati, la sacralità si manifesti più sul piano dell'esperienza che della rappresentazione, di quali elementi abbiamo bisogno per avvertirla? Basta trovarsi all'interno di un luogo sacro per antonomasia, una chiesa, un monastero, una basilica, casualmente “disturbate” dall'incursione dell'arte? Forse la sensazione dominante è quella che si prova stando in piedi, al centro di un luogo sconosciuto, nel quale permane la memoria di un passato glorioso, di cui le tracce sono ormai troppo sbiadite.

L'Italia vanta alcuni casi, ben riusciti, di interazione fra arte contemporanea e luogo per la liturgia, prediligendo sempre più una struttura astratta, sia nei contenuti che nell'espressione formale. Luce, puro colore, suono, materia grezza popolano le chiese contemporanee, in cui la firma dell'artista è imponente: una grande personale a carattere permanente. Quasi un mausoleo testamentario.

La realizzazione dell'installazione luminosa di Dan Flavin per santa Maria in Chiesa Rossa a Milano è uno di questi casi. Risignificare uno spazio architettonico attraverso la fonte luminosa del neon si pone alla fine di un percorso iniziato nel 1963, in cui le luci delle lampadine, collocate in un ambiente, definiscono uno spazio investito dal pieno dell'energia, dove l'*immaterialità* della luce e del colore spingono verso uno stato di *trance*: una fila di tubi al neon azzurro, orizzontali, posti in alto nella navata; neon rosato, verticali, nel transetto e una serie di tubi dorati nell'abside. (fig. 7)

Né immagini sacre né alcuna forma oggettuale definibile. Un distacco dalla materialità che giustificerebbe anche solo così un richiamo allo spirituale. Ma sarebbe una lettura parziale e banalizzante, se rimanesse entro la lettera di questi termini. [...] Non è solo perché si collocano sul piano dell'atmosfera più che su quello delle rappresentazioni riconoscibili di oggetti [...] che la Rothko Chapel e l'opera di Dan Flavin appaiono come l'archetipo dell'arte sacra di oggi. Sembrano piuttosto riassumere, anche e soprattutto nel loro vuoto di immagini individuate, che non è affatto un vuoto dell'immaginazione e della sensibilità [...], lo sforzo del pensiero del nostro secolo per affermare una essenza del sacro che ne rispetti la irriducibile differenza.³⁵⁰

Immaginare l'opera di Rothko e Flavin come "archetipi dell'arte sacra" del nostro secolo, della sola arte sacra "adeguata"³⁵¹ è certamente in linea con l'afasia del sacro nell'arte negli ultimi secoli e risulta comprensibile alla luce della secolarizzazione della società, della teologia novecentesca che è prima di tutto teologia negativa.³⁵² Assistiamo a una riduzione al grado zero del gesto artistico che diviene esso stesso essenza del monumento, mostrando la provenienza del suo "stanzarsi", decontestualizzato dall'ambiente circostante e dal peso della sua materia, pronto a svelarne così l'aura di sacralità. Nell'opera di Dan Flavin, in questo agire per "rendere lo spazio un luogo", oggetto esso stesso di riflessioni, risiedono le aspirazioni trascendenti dell'arte che si contrappongono al misurato equilibrio minimalista, alla pratica ordinaria rappresentata dall'illuminazione.

Le *opere di luce* rendono pertanto incandescenti il nostro vivere e il nostro credere, si raggruppano in uno spazio la cui capacità diventa sempre più precaria, là dove la realtà è ancora da costruire. Tuttavia esse esistono proprio per riformulare un interrogativo sulla questione della creazione, che non può appartenere solo al sacro o solo all'arte, ma ad entrambi. Le opere di luce sono infine un tutto-pieno di energia dove la forza dell'immagine o dello spazio è diventata Idea. L'arte si rigenera nel sacro e contemporaneamente diventa generatrice di un corpo glorioso frutto non più del credere,

³⁵⁰ G. Vattimo, *L'arte e l'esperienza del sacro nel Novecento*, in *Cattedrali d'arte...cit.*, p. 33.

³⁵¹ *Ibidem*

³⁵² "la grande teologia novecentesca è la teologia dialettica di Karl Barth; che è in fondo teologia negativa, almeno nel senso che attribuisce al pensiero la capacità del naufragio, dello scontro con i propri limiti invalicabili e l'apertura, già opera della Grazia, alla positività (attualità e dono divino, non deducibilità logica) della Rivelazione cristiana". Ivi, pp. 33, 36.

ma del fare.³⁵³

Che le opere di luce rendano *incandescenti* il nostro credere risulta un'espressione alquanto iperbolica. La luce di Wood, utilizzata da Flavin, appare quanto mai fredda, severa, una luce analitica, "scientifica", con una sollecitazione ottica indubbiamente gradevole, ma poco incline a evocare quella dimensione trascendentale di un "sublime minimale",³⁵⁴ chiaramente in linea con i tempi che richiedono dimensioni spirituali meno dogmatiche. La luce fluorescente di santa Maria in Chiesa Rossa sembra richiamare più a un'estasi artificiale.

Tuttavia queste manifestazioni di un sacro alleggerito, aniconico appunto, sembrano non contemplare le raccomandazioni preconconciliari e conciliari di scegliere il giusto compromesso tra il figurativo e l'astratto, propendendo chiaramente verso il secondo.³⁵⁵

L'individualismo solipsistico ed esistenziale dell'artista informale è in realtà riconvertito e quindi accettato nei termini anche abbastanza eterodossi di una estrema libertà *in-forme* di rendere temi sacri, in modo indubbiamente innovante. [...] La luce irradiata da tubi al neon [...] dà luogo a un *environment* luminoso, [...] sprovvisto di un corredo iconografico, quasi una sorta di iconoclastia di ritorno. [...] si ha però l'impressione che il tutto funzioni anche come una cromoterapia da centro fitness, e di un fitness dello spirito, nelle corde di uno spiritualismo meditativo quasi *new age*, cui la dottrina cattolica sta evidentemente un po' stretta.³⁵⁶

Considerare la luce come elemento di formazione e qualificazione dello spazio è certamente una delle preoccupazioni principali di Flavin, così come lo era per le cattedrali gotiche, o per Moholy-Nagy con i suoi "modulatori luce-spazio", proprio per la capacità della luce di spogliare di ogni materialità l'involucro architettonico. Ma non è consequenziale, non è detto che questa forza d'astrazione fisica della luce possa coincidere con una manifestazione del sacro nello spazio e

³⁵³ Celant, *Cattedrali d'arte*, in *Cattedrali d'arte...cit.*, p. 21.

³⁵⁴ Espressione utilizzata da C. Buci-Glucksmann, *Potenza del luogo: un sublime minimale?*, in *Cattedrali d'arte...cit.*, p. 61.

³⁵⁵ "Si mantenga l'uso di esporre nelle chiese alla venerazione dei fedeli le immagini sacre. Tuttavia si espongano in numero moderato e nell'ordine dovuto, per non destare ammirazione nei fedeli e per non indulgere a una devozione svisata". Cfr. *Sacrosanctum Concilium*, 125, in *Arte e Liturgia...cit.*, p. 648.

³⁵⁶ Tusini, *Una non facile conciliazione...cit.*, p. 53.

nel luogo, o almeno, non lo è necessariamente per l'artista: "i miei tubi fluorescenti non sono mai infiammati nella ricerca di un dio".³⁵⁷ Pur negandone la funzione religiosa, l'artista riconosce l'effettiva presenza dell'icona come oggetto. Le prime installazioni luminose di Flavin erano titolate "icone": dipinti quadrati e monocromi sui quali venivano applicate lampadine per ricreare il fondale dorato tradizionale dell'arte sacra, seppur in forma silenziosa, spoglia, per nulla celebrativa, prive di qualsiasi gloria. Il gesto di Flavin che crea la propria icona, ricorda il *Quadrato nero* di Malevič. Entrambi "compiono un gesto provocatorio nei confronti dell'oggetto sacro tradizionale, non nella forma del rifiuto, bensì in quella più radicale della sostituzione – ironia della sorte, la stessa istituzione del cristianesimo è stata eretta letteralmente sulle fondamenta della cultura profana di cui prendeva il posto, trasformando in chiese i templi romani dedicati al culto di Mitra".³⁵⁸ Così come oggi, aggiungerei, la religione *pan-ontica* del profano puntella le sue fondamenta sulle spalle della tradizione cristiana.

Gli esempi fin qui riportati forniscono una dimostrazione di come la relazione tra credo religioso, rituale, pratica artistica e liturgia si intreccino fino a offrire una forma del sacro che si pone più sul piano della *negazione* che dell'affermazione.³⁵⁹

Prendendo in considerazione l'installazione di Jannis Kounellis presso l'ex Oratorio di San Lupo a Bergamo (2009), rileviamo come l'artista costruisca un rapporto profondo con lo spazio sconsecrato che lo accoglie, "anomalo", sia attraverso l'evidente potenza scenica e *drammaturgica* di San Lupo, sia per il grado di libertà che egli sceglie di adottare nel trattare e "negoziare" significati e temi religiosi attraverso il linguaggio dell'arte povera. Secondo Kounellis l'artista odierno non può prescindere da un'opposizione critica, laicistica nei confronti della religione, per quanto però l'opposizione non riguardi il sacro, quanto

³⁵⁷ A. Vettese, *Dan Flavin: la luce come fatto e come indizio*, in Id., *Dan Flavin. Stanze di luce tra Varese e New York*, cat. mostra Varese, Skira, Milano 2004, p. 23.

³⁵⁸ M. Govan, *Dan Flavin: sacro e profano*, in *Cattedrali d'arte...cit.*, p. 165.

³⁵⁹ La verità, secondo Heidegger ne *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936), non deve essere pensata né come evidenza né come adeguazione bensì come il non essere nascosto dell'ente, riprendendo il termine greco ἀληθεια, (α-) più λέθος, che indica eliminazione dell'*oscuramento*, ovvero "disvelamento", inteso non come realtà data, ma come atto dinamico. G. Zaccari, I. de Gennaro (a cura di), *Martin Heidegger. L'origine dell'opera d'arte*, trad. it Marinotti, Milano 2000.

piuttosto la sua amministrazione, l'istituzione Chiesa.³⁶⁰ La Chiesa è sempre presente come pensiero, spiega Kounellis, lo era per Michelangelo quanto per Caravaggio. Lo stesso Caravaggio non può essere collocato al di fuori di una sostanziale adesione al cattolicesimo; la sua "opposizione critica" si realizza all'interno di tale adesione, approfondendo e cercando di comprenderne i dogmi e i limiti, interpretando stilisticamente e iconograficamente le immagini sacre.

La loro sacralità [...] non poté manifestarsi altro che in termini di semplice umanità, e il loro grado di esemplarità coincidere con il grado di autenticità radicale con cui quell'umanità prese corpo, e con l'intensità con cui fu partecipata e sofferta. Il compito di un pittore sarà [...] quello di rendere anche il sacro in termini di esperienza sensibile, revocando tutto, sacro e profano, al grado zero della dimensione esistenziale. Perché è solo questo adeguamento del sacro all'esistente che mette il sacro alla effettiva portata degli uomini [...] liberandolo dalle contemplatività astratte e discriminanti [...].³⁶¹

Il palcoscenico teatrale di San Lupo consente l'installazione di una croce di grandi dimensioni, costituita "dall'intersezione di due putrelle in ferro che si appoggiano a un piede che le sostiene, che ben ci pongono dinanzi all'asprezza e alla crudeltà di uno strumento di morte".³⁶² Alla base delle putrelle di uso edilizio, un tappeto di abiti da uomo, vestigia della presenza umana, accuratamente ripiegati, e per ciascun capo, un paio di scarpe nere e un cappello poggiato sopra. (fig. 8) "La croce è una croce inclinata che rimanda alle rappresentazioni di Cristo portacroce. In questo senso allude al percorso di Cristo lungo il Calvario, al suo cammino mentre porta la croce sulle proprie spalle. Queste putrelle gettano sul pavimento un'ombra come se l'opera ci avvolgesse, ci coprisse, ci circondasse".³⁶³

Tutto il lavoro di Kounellis è abitato da una grande esigenza espressiva. L'uso dei materiali, poveri appunto, decontestualizzati, denuncia una funzione dell'arte non più dedita alla rappresentazione, ma a "essere". Per questo l'artista non imita, ma

³⁶⁰ Intervista realizzata da Simone Facchinetti e Giuliano Zanchi in occasione della mostra a San Lupo (24 maggio - 27 settembre 2009) in collaborazione con il Museo Diocesano Adriano Bernareggi. L'installazione è arricchita da una videointervista all'artista, proiettata nell'ossario sottostante la chiesa, dove l'intervista stessa è stata realizzata.

³⁶¹ F. Bologna, *L'incredulità di Caravaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, pp. 77-78.

³⁶² Dall'Asta, *Alla luce della croce...* cit., p. 111.

³⁶³ Ivi, p. 112.

crea, crea vere e proprie installazioni pronte ad invadere lo spazio, pronte a coinvolgere lo spettatore che non si limita a guardare, ma agisce l'opera, la vive a volte con effetto straniante. L'ombra che la croce proietta su un'umanità ripiegata non sembra evocare un abbraccio avvolgente, quanto piuttosto un peso che incombe, una spada di Damocle sulle nostre teste, come se l'artista ci ricordasse che non possiamo prescindere da una riflessione sulla religione, sul senso drammaturgico che la crocifissione, prima come racconto, dopo come immagine, ha avuto e ha sulla cultura cristiana.³⁶⁴ Di drammaturgia, che in greco antico si compone delle parole "agire" e "opera", si poteva parlare anche per l'influenza socio-psicologica delle immagini come oggetti di rito e di culto nel XIII secolo. Il culto ecclesiastico, durante il quale si compie un cambiamento nelle azioni e nelle forme di rappresentazione, costituisce il punto di partenza entro il quale le immagini sviluppano la loro eloquenza e dal quale ricevono la loro capacità comunicativa, portando così alla nascita di una vera e propria "retorica dell'immagine". Il "bisogno di guardare" del pubblico era cambiato, si tendeva a una nuova forma di mediazione del culto, che necessitava di una dimostrazione visiva degli oggetti e di una rappresentazione teatrale dei contenuti: la *resa scenica* del sacramento dell'eucarestia, l'elevazione dell'ostia, entra a far parte della messa dall'inizio del XIII secolo. L'atto di mostrare possedeva la qualità di *dimostrazione*, e se prima l'ostia veniva *mostrata*, a partire dal XIV secolo, verrà *esposta*. L'*elevatio* diverrà dunque parte della celebrazione, mentre l'*expositio* avrà luogo al di fuori di essa ed offrirà l'oggetto di culto comunitario alla devozione e allo sguardo del singolo.³⁶⁵

Anche la realtà del centro culturale e della Galleria San Fedele vanta alcune tra le più riuscite interazioni tra spazio sacro e arte contemporanea.³⁶⁶ In particolare la

³⁶⁴ Si veda anche la realizzazione di Kounellis per il Salone degli Incanti, Ex Pescheria di Trieste, in mostra dal 7 settembre 2013 al 6 gennaio 2014, a cura di M. Lorenzetti e D. Sarchioni. www.salonedeghincanti.comune.trieste.it/category/kounellis-trieste/ (data di ultima consultazione 27/02/2016)

³⁶⁵ Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico...*cit., pp. 90-91.

³⁶⁶ La Galleria San Fedele, fondata da Padre Arcangelo Favaro nel 1949, s'inserisce all'interno della cultura milanese del secondo dopoguerra, come uno tra i tentativi più coerenti e articolati di trasformare e di aggiornare la cultura artistica del tempo. Il 6 febbraio 1968 viene inaugurata la nuova Galleria San Fedele, con una strepitosa mostra di arte americana, grazie alla collaborazione di un grande collezionista, il conte Giuseppe Panza di Biumo. Si grida allo scandalo provocato dai "gesuiti progressisti". In Galleria sono esposte opere di Mark Rothko, Franz Kline, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, James Rosenquist...una vera e propria sintesi dell'arte

cripta ospita, ormai da qualche anno, una delle *Vie Crucis* realizzate da Lucio Fontana tra il 1956 e 1957, (che si aggiunge alla pala in ceramica, raffigurante *l'Apparizione del Sacro Cuore a Santa Margherita Alacoque* del 1956, nella Cappella della Guastalla), oltre all'installazione di Kounellis *Apocalisse - Svelamento* (2012), e un lavoro inedito dell'artista irlandese Sean Shanahan.

Questo straordinario ciclo composto da quattordici formelle ovali, nasce come parte di un progetto decorativo molto più vasto: la Cappella dell'Istituto delle Carline, andata distrutta.³⁶⁷ Non era la prima volta che Fontana si confrontava con il tema della Passione: sono piuttosto famose anche le altre due serie, la *Via Crucis* del 1947³⁶⁸ in ceramica smaltata e quella del 1957 in ceramica bianca riflessata (ora al Museo Diocesano di Milano). Sulla *Via Crucis* valgono le precisazioni che Crispolti farà riguardo la “funzionalità religiosa in termini di sensibilità moderna” alla quale “aspiravano [...] programmaticamente invece le opere d'arte sacra futurista” e “l'attualismo creativo” in cui si esercitava “l'inventività plastica fontaniana”.³⁶⁹ Che si debba ammettere una tensione artistica religiosa in Fontana? L'adesione a schemi iconografici convenzionali, dati da una specifica committenza ecclesiale alla quale l'artista si concede per evidenti motivazioni economiche non può portare ad affermare che ciò sia vero. Tuttavia il caso della *Via Crucis* del 1947, priva di qualunque commissione, frutto della libera ricerca, così come le serie della *Fine di Dio* degli anni '60, con un titolo tanto esplicito, farebbero pensare il contrario. (fig. 9)

La ricerca della forma, nell'esuberante itinerario di Fontana, approda a un certo punto (1962-63) alla semplicità e alla perfezione dell'archetipo germinale, in quella serie di grandi tele ovoidali, monocrome, perforate da buchi e interventi nella materia, a volte

contemporanea internazionale. Sotto l'attuale direzione di Padre Andrea Dall'Asta la Galleria ha invitato alcuni artisti contemporanei ad esporre all'interno degli spazi della chiesa e della galleria, da Lawrence Carroll a Pietro Coletta, da Max Cole a Marcello Mondazzi, da Mimmo Paladino a Ettore Spalletti, da Jannis Kounellis a Hidetoshi Nagasawa. (Informazioni e materiale gentilmente offerti da Padre A. Dall'Asta). Per maggiori approfondimenti mi permetto di rimandare ad un mio breve contributo: M. Gabriele, *Letter from Milan. On the San Fedele Center*, “Art & Christianity”, n. 79, autunno 2014, pp. 18-19.

³⁶⁷ Sulla *Via Crucis* in questione si vedano le schede storico critiche di C. De Carli, contenute in G. Mascherpa (a cura di), *Lucio Fontana e il sacro*, F. Motta, Milano, 1986.

³⁶⁸ E. Crispolti (a cura di), *Lucio Fontana. Via Crucis 1947*, cat. mostra tenuta a Città del Messico 27 marzo - 29 aprile, Gangemi, Roma 2007.

³⁶⁹ Cfr. P. Biscottini, *Lucio Fontana: brevi note di poetica*, in E. Crispolti (a cura di) *Centenario di Lucio Fontana*, cat. mostre Milano, Charta, Milano 1999, p. 204.

impresiosite da lustrini, intitolate ugualmente le “ova”, “concetti spaziali” e anche “fini di Dio”.³⁷⁰

Per Fontana, continua Cecilia De Carli, attraverso le parole di Gillo Dorfles

la riflessione sulla creazione è strettamente connessa alla vicenda e al destino dell'arte, per significare tuttavia, al contrario di quello che si diceva in quegli anni, “l'inizio di una semanticità nuova, quella di un simbolo eterno sempre rinnovantesi nella diversità delle sue accezioni, nella molteplicità delle sue interpretazioni”.³⁷¹

A chi chiedeva il perché di questa serie di opere così enigmatiche e provocatorie, l'artista rispondeva: “C'era il buco che è sempre il nulla... Dio è invisibile Dio è inconcepibile. Dunque oggi un artista non può presentare Dio su una poltrona con il mondo in mano”.

Questi esempi rappresentano solo una piccolissima parte di un'arte prevalentemente legata all'architettura sacra, che nonostante sia strettamente connessa all'ambiente religioso, cerca comunque di celare la tradizione con forme e intenti avanguardistici, negando l'usuale rappresentazione del sacro.

È il caso di Louise Nevelson, artista russo-americana, e dei suoi interventi per la cappella *The Good Sheperd* nella chiesa luterana di St. Peter a New York del 1975. Vere e proprie “cattedrali” in legno dipinto dove la manualità artigianale dell'artista e il suo spirito intuitivo di costruttrice danno vita ad una figura unitaria che si libera verticalmente, assemblando profili di volumi e di immagini, in cui lo spazio del vissuto e della memoria si mescolano. Una sorta di architettura memoriale, che sembra derivare da una combinazione di attrazione per il surrealismo e il costruttivismo, generatrice di un mosaico tridimensionale di incastri e di storie fatte di materiali primi (il legno in questo caso), dove il bianco illumina e irradia la materia, dimostrando una capacità di risveglio, di uscita dall'abisso. “Le sue costruzioni disegnano uno slancio verso l'alto, per conciliare sensibile e sovransensibile, per dare struttura ad una società che si riconosce

³⁷⁰ C. De Carli, *Lucio Fontana. Oltre la materia*, in *Centenario di Lucio Fontana...cit.*, p. 215.

³⁷¹ G. Dorfles, *L'ovo-tela*, presentazione, Galleria dell'Ariete, Milano 1963, ora in G. Ballo (a cura di), *Lucio Fontana*, cat. mostra Palazzo Reale Milano, Arti grafiche Fiorin, Milano 1972, p. 273; citato in De Carli, *Lucio Fontana. Oltre la materia...cit.*, p. 216.

diversa, perché spinta da una forte ansia di emancipazione e di liberazione”.³⁷²
(figg. 10-11)

Un altro esempio è quello delle dodici vetrate realizzate da Chagall nel 1961 per la Sinagoga del centro universitario Hadassah nei pressi di Ein Karem, vicino Gerusalemme, dedicate a ciascuna dei figli del patriarca Giacobbe e alle loro tribù. Anche in questo caso la luce costituisce l'elemento fondamentale. Così la Sinagoga che, con la sua pianta quadrata, concentra l'assemblea dei fedeli intorno alla preghiera del rabbino, invita all'esaltazione lirico-metafisica nella trascendenza dalle “povere” cose del mondo. D'altra parte la tradizione ebraica imponeva l'aniconismo e proprio in queste vetrate Chagall, così come Louise Nevelson con le sue sculture, rispetta la tradizione iconoclasta, sostituendo la figura con una simbologia animale e segnica nutrita di una corrispettiva simbologia-cromatica.³⁷³ Abstract work transcended religious barriers!

Un esempio molto più recente è la realizzazione della *Bruder Klaus Chapel* (2007) dell'architetto svizzero Peter Zumthor. La cappella, dedicata al santo patrono svizzero San Nicolao di Flue, chiamato affettuosamente Bruder, Fratello Klaus, canonizzato nel 1947 da Pio XII, è un edificio contenuto nelle dimensioni, frutto del lavoro collettivo degli agricoltori locali e del progetto che ha impegnato Zumthor per circa cinque anni. La cappella, pensata come ex voto in favore del santo per la lunga vita concessa ai due committenti, è realizzata secondo la lavorazione dei quattro elementi fondamentali: aria, acqua, terra, fuoco, con un intento profondamente spirituale, raccontare la vita del santo e dei luoghi in cui aveva vissuto. “La magia del reale è per me quell'alchimia che trasforma le sostanze materiali in sensazioni umane, quel momento particolare di appropriazione emotiva o di trasformazione della materia e forma nello spazio architettonico”.³⁷⁴ Come le costole di una cassa toracica, l'involucro esterno si

³⁷² Celant, *Tornado americano...cit.*, pp. 70-71. Per maggiori approfondimenti si vedano, tra i tanti, G. Celant, *Louise Nevelson*, cat. mostra, Charta, Milano 1994; A. Rosen, *Religion and Art in the Heart of Modern Manhattan: St. Peter's Church and the Louise Nevelson Chapel*, Ashgate, Farnham 2015.

³⁷³ Cfr. J. Leymarie, *Marc Chagall. Vitraux pour Jérusalem*, André Sauret, Monte Carlo 1962; S. Forestier, *Marc Chagall. Opera monumentale. Le vetrate*, Jaca Book, Milano 1987; A. Rosen, *True Lights: Seeing the Psalms through Chagall's Church Windows*, “Jewish and Christian Approaches to the Psalms: Conflict and Convergence”, Oxford University Press, 2013, pp. 105-118.

³⁷⁴ P. Zumthor, *La magia del reale*, Lectio Doctoralis, tenuta il 10 dicembre 2003 in occasione del

erige grazie alla disposizione di 111 tronchi verticali, che lasciano un'apertura in cima, un varco per l'ingresso della luce dall'alto, collocati alla base di un prisma retto pentagonale interamente cieco, tranne che per un'unica apertura d'accesso di forma triangolare con una chiusura metallica opaca. Su questa struttura sono stati disposti esternamente 24 strati di cemento di circa 50 cm, fino a costruire un struttura di 12 metri di altezza. Esternamente ci troviamo dinanzi un monolite in cemento, un'architettura razionale, "brutale", e in forte contrasto con il paesaggio circostante delle colline di Mechernich, a sud della Germania, ma l'interno è sorprendente. A seguito della copertura esterna, lo scheletro, composto dai tronchi verticali, venne fatto bruciare, con l'intento di lasciare l'impronta del fumo sulle pareti, quasi a ricreare un fitto bosco, una rete di rami successivamente forati (con 350 piccole sfere chiuse con vetro soffiato di Boemia) che, insieme all'occhio di luce proveniente dall'alto, formano una costellazione e un'aura quasi surreale. Tutto l'ambiente, impregnato di un forte odore che aggiunge un elemento sensoriale insolito all'esperienza della vista, è progettato secondo un'idea di connessione spirituale e fisica alla vita, secondo una concezione che va ben oltre la forma e la costruzione. (figg. 12-13) "Marcel Duchamp diceva che l'unica differenza tra scultura e architettura è l'idraulica: e in questa torre/cappella votiva l'idraulica praticamente non c'è. La cima della torre è aperta, così ci piove dentro, e l'acqua – dopo aver stagnato un po' sul pavimento – defluisce lentamente, naturalmente: un'altra ragione per definirla una scultura".³⁷⁵ Una scultura molto grande, un esempio di arte ambientale che ospita al suo interno un luogo destinato alla meditazione, un luogo di pellegrinaggio per "Archidevoti" e cultori del design. Utilizzare spazi liturgici per l'arte contemporanea, confrontarsi criticamente con un'alternanza di estetica e funzionalismo è una sfida più per l'arte contemporanea o per la Chiesa? E qual è il compromesso, se esso esiste, in tale collaborazione?

conferimento della Laurea honoris causa in Architettura dall'Università degli Studi di Ferrara, Facoltà di Architettura. www.architetturadi pietra.it/wp/?p=626 (data di ultima consultazione 1/03/2016). Per maggiori approfondimenti si veda, tra i tanti, P. Zumthor, *Pensare architettura*, Electa, Milano 2009.

³⁷⁵ S. Casciani, *Il santo e l'architetto*, "Domus", 19 settembre 2007, www.domusweb.it/it/architettura/2007/09/19/il-santo-e-l-architetto (data di ultima consultazione 1/03/2016)

Non di rado l'opera d'arte definisce con la sua mera presenza uno spazio di riguardo, inviolabile, sacro nell'accezione che rimanda direttamente all'etimologia della parola: circoscritto, ristretto, separato. La distanza che essa delimita, quand'anche non abbia a che vedere con una dimensione trascendente, può essere sia puramente spaziale, fisica, sia temporale, sia culturale. In ogni caso, tuttavia, questa distanza rimarrà invariabilmente a segnare una straordinarietà, un'eccezionalità, una dimensione non ordinaria né quotidiana.³⁷⁶

L'esclusività e l'intimità della relazione tra fruitore e opera, è restituita da una concezione dello spazio inteso non solo come contenitore, ma come luogo che partecipa all'esperienza estetica attraverso la forma, la componente sonora e luminosa, rendendo visibile la fisicità di uno spazio pronto per essere agito.

Come abbiamo già visto nel corso della nostra trattazione, lo spazio sacro è per sua natura discontinuo, qualunque sia il processo di desacralizzazione a cui è giunta la società, uno spazio investito psichicamente e culturalmente dai processi di rinnovamento, di creazione da parte dell'uomo, sarà sempre orientato e mai omogeneo. Assistiamo ad un tentativo da parte dell'artista, di liberarsi dalla "superficie" delle cose e penetrare nella materia al fine di metterne a nudo la sua struttura definitiva, afferrare il significato più profondo del suo universo. Gli esempi fin qui illustrati nella loro essenziale indefinitezza, parlano attraverso il linguaggio delle cose stesse, esistono in quanto agite dal fruitore, si definiscono attraverso l'indicibile, il non rivelato, il non manifesto. Le arti, grazie ai loro mezzi di ri-creazione e ri-presentazione, conferiscono dinamica a nuove realtà, custodiscono un oggetto che rendono vitale attraverso il miracolo della creazione, dell'ideazione, riconoscendo tuttavia la presenza del nulla, del non-essere, del niente.

³⁷⁶ M. Pierini (a cura di), *Lo spazio del sacro*, cat. mostra Modena, Silvana, Cinisello Balsamo 2010, p. 83.

3.2 *Alterpieces* full HD

È difficile immaginare come la mente umana possa funzionare senza la convinzione che ci sia qualcosa di irriducibilmente reale nel mondo; ed è impossibile immaginare come la coscienza possa apparire senza un pensiero sugli impulsi e le esperienze dell'uomo. La consapevolezza del reale e il pensiero del mondo sono intimamente connessi con la scoperta del sacro... In breve il "sacro" è un elemento nella struttura della coscienza e non uno stadio nella storia della coscienza.³⁷⁷

Mircea Eliade

Intraprendere un discorso sui rapporti di committenza tra Chiesa cattolica e arte contemporanea richiederebbe una trattazione a parte, e già nei pochi esempi fin qui riportati ci troviamo *ad limina* di un ambito totalmente altro rispetto a quello che si è tentato di esplorare: come far rientrare il sacro nel contemporaneo all'interno di una storia dell'immagine? Abbiamo potuto constatare come ci si sia riappropriati di una iconografia sedimentata nei secoli, riutilizzandola con trasformazioni formali ben soppesate, per estendere la pregnanza simbolica, il potere comunicativo e suggestivo ben oltre il recinto della tradizione, oltre le prescrizioni postconciliari, in un modo altamente antidogmatico, e sostanzialmente "disincantato", secolarizzato.

Ad uno sguardo privo di qualsiasi pregiudizio o reticenza nei confronti del tema, sembrerebbe che la "preoccupazione religiosa" abbia affascinato e sollecitato l'audacia creativa di molti artisti, spesso non credenti e non cattolici, ma sensibili a un richiamo verso il trascendente. Certo, si potrebbe obiettare, anche alla luce delle brevi parentesi sulle avanguardie storiche precedentemente accennate, che una tensione verso l'immateriale, il soprannaturale si sia sempre manifestata attraverso un approccio spirituale all'arte e alle sue diverse forme espressive. Tuttavia intraprendere un cammino che comincia nell'aniconismo informale e giunge al concettuale, all'interno di uno spazio sacro, liturgico, non era

³⁷⁷ M. Eliade, *A History of Religious Ideas* (1978), trad. it. *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Sansoni, Firenze 1990.

prevedibile prima delle caute aperture promosse da Paolo VI e dal rinnovamento teologico e filosofico nato in Francia. La Chiesa, in alcuni casi, si è lasciata sedurre dagli stimoli e dal potere comunicativo dell'arte, si è lasciata intridere da una forma inusuale e lontana dall'oleografia alla quale ci aveva abituati.

Gli esempi delle grandi cappelle di Matisse, Rothko e Nevelson non sono solo realizzazioni di luoghi destinati ad un culto cristiano. Ognuno di loro ha portato la propria prospettiva religiosa all'interno della commissione, nel caso di Rothko, Nevelson e Chagall, ad esempio, la propria eredità ebraica, permettendo così ai visitatori di compiere un pellegrinaggio artistico e religioso, indistintamente, un percorso verso le verità dell'arte e del sacro, all'interno di un luogo ecumenico e di contemplazione interreligiosa.

La dimensione drammaturgica della tradizione iconografica cristiana celebrata da Kounellis, il rituale silenzioso e mistico ricreato nello spazio ottagonale di Rothko, la luce come elemento descrittivo ed evocativo di Matisse confluiscono simbolicamente, quali suggestioni moderne con origini arcaiche, in una sola installazione che, per collocazione e medium utilizzato, racchiude in un'unica forma espressiva l'eccezionalità di tali incursioni artistiche.

L'installazione video di Bill Viola *Martyrs (Terra, Aria, Fuoco, Acqua)* del 2014 condensa tutti questi elementi, dal piano formale a quello del contenuto: la tradizione pittorica medievale, richiamata dalla forma a polittico; la nozione di icona, quale immagine che acquista potere attraverso il suo utilizzo come oggetto di culto e la consequenziale atemporalità che la contraddistingue; l'affermazione del potere intrinseco di un'immagine posta all'interno di un luogo di devozione; l'impatto emotivo che tale immagine genera sulla memoria dello spettatore, soprattutto se si parla di "immagini in movimento". *Martyrs* si compone di quattro schermi al plasma, ciascuno dei quali mostra una singola figura progressivamente sopraffatta dall'incombere di una delle quattro forze naturali. Le esperienze dei quattro individui sono orchestrate per formare un insieme coerente: un uomo sepolto da una colonna di terra; una donna appesa mani e piedi a una corda e sottoposta alle sferzate di un vento spaventoso; un uomo avvolto dalle fiamme (senza però bruciare); un giovane appeso per i piedi e sommerso da una cascata d'acqua. All'inizio, come in tutti i video in *slow motion* di Bill Viola, gli individui

godono di una situazione di stasi, si avverte la sofferenza, ma è l'attesa a generarla. Gradatamente ogni elemento comincia disturbare la loro immobilità e per la durata di 7 minuti e 15 secondi le quattro forze naturali sommergono, scuotono, divampano e annegano i protagonisti, senza tuttavia mutare la loro tranquillità. Poi tutto tace, tutto si placa, per ricominciare ininterrottamente. “Essi esemplificano la capacità umana di sopportare dolore, prove e persino la morte per restare fedeli a valori, credo e principi.” – spiega l'artista – “Quest'opera rappresenta le idee di azione, forza, perseveranza, resistenza e sacrificio”. *Martyrs* sarà in relazione con *Mary* (nel 2016). “Questi due lavori simbolizzano alcuni dei profondi misteri dell'esistenza umana. Uno riguarda la nascita e l'altro la morte; uno il sollievo e la creazione, l'altro la sofferenza e il sacrificio. Se raggiungerò il mio obiettivo, entrambe le opere funzioneranno sia come oggetti estetici di arte contemporanea che come oggetti pratici di contemplazione e devozione tradizionali”.³⁷⁸ (fig. 14) Il tema principale è il martirio ovviamente, ma il termine greco *μάρτυς*, spiega Viola, in origine significava anche “testimone” e rappresentava colui che testimonia la propria fede nonostante le persecuzioni, la condizione che il seguace, secondo la tradizione cristiana, subisce per difendere la propria fede in Cristo. Ma la pala d'altare del terzo millennio di Bill Viola non aderisce ad un unico credo. Anche qui il dialogo interreligioso è suggerito da una rappresentazione che, escludendo la forma, il titolo e la collocazione, non suggerisce alcun riferimento ad un culto in particolare.³⁷⁹ Ci sono voluti più di dieci anni per ideare, concordare e allestire l'opera all'interno della cattedrale di St. Paul a Londra in forma permanente. Infatti, a seguito della mostra *The Passions* (2003) alla National Gallery,³⁸⁰ la commissione di St. Paul decise che sarebbe stata possibile una collaborazione effettuale e simbolica tra la cattedrale e la Tate Modern, collocata all'estremità

³⁷⁸ A. Beltrami, *La rivelazione di Bill Viola*, “Avvenire”, 14 giugno 2014. (data di ultima consultazione 29/02/2016)

³⁷⁹ Per maggiori approfondimenti sull'installazione si consiglia la monografia G. Handhardt, K. Perov (a cura di), *Bill Viola*, Thames&Hudson, Londra 2014. Si rimanda anche al video contenente l'intervista a Bill Viola e Kira Perov, www.youtube.com/watch?v=EsCx5FU9GnQ.

³⁸⁰ La National Gallery di Londra, grazie a una serie di mostre evento, quali *Seeing Salvation* (2000), *The Sacred Made Real* (2009-10), *Devotion by Design* (2011), ha cercato di incoraggiare il pubblico laico verso i capolavori dell'arte cristiana, attraverso una sollecitazione di tipo emotivo, estetico e storico. Per raggiungere questo obiettivo anche i curatori hanno utilizzato stratagemmi (luci soffuse, musica liturgica, brevi pannelli esplicativi) che potessero evocare una dimensione ecclesiale, nella quale anticamente buona parte di queste opere erano collocate.

opposta del Millennium Bridge.³⁸¹ Un calcolato stratagemma da parte di St. Paul per attirare visitatori (non fedeli) dall'altra parte del fiume, verso la sponda sacra dell'arte?³⁸²

Non è la prima volta che i video di Bill Viola fanno ingresso in chiesa, anche se per progetti temporanei: *The Messenger* (1996) nella cattedrale di Durham, *The Ascension* (2004) nel Duomo di Milano, *Tempest* nel 2008 nella stessa St. Paul e la più recente *The Passions* nella cattedrale di Berna. Eppure *Martyrs* ricorda una realizzazione di Viola del 1996, *The Crossing*, installazione video-sonora, in cui il protagonista (rassomigliante all'artista stesso), emerge da un fondale scuro e tremolante come le tele di Rothko, cammina lentamente in avanti e a circa un metro dal piano dell'immagine, in piedi, si ferma a fissare lo spettatore. Su una faccia dello schermo, una piccola lingua di fuoco compare alla base e divampa; sull'altra, l'acqua comincia a gocciolare divenendo fiume. Il fragore dell'acqua e lo scoppiettio delle fiamme crescono fino a inghiottire la figura. Su entrambi gli schermi la scena resta vuota, scomparsi sia l'uomo sia gli elementi di tortura.

The Crossing mette in scena in forma drammatica un uomo che si immola in acqua e fiamme; una figura imponente, che innesca la propria distruzione a opera delle opposte forze naturali di fuoco e acqua, e soccombe. [...]. È difficile non guardarla come se si trattasse dell'artista stesso. Si ferma al centro della scena, incombe sullo spettatore: si sottomette così alla logica prevalente dell'estetica espressionista: l'agonia dello svuotarsi, lo spettacolo di completa sottomissione agli annientamenti imperativi dell'arte. Viola, come una specie di alchimista, mago, sciamano, messia, dio o eroe tragico wagneriano, tramuta il corpo in arte come se l'atto creativo fosse un principio cosmico che coinvolge gli elementi primordiali di fuoco e acqua.³⁸³

Il profondo interesse per l'arte religiosa tradizionale, quanto per la tradizione pittorica, permette all'artista di intavolare un dialogo con l'osservatore sulla base

³⁸¹ Rosen, *Art & Religion...cit.*, p. 243.

³⁸² Non è la prima volta che la cattedrale ospita installazioni contemporanee all'interno dei suoi spazi. Ricordiamo, tra le tante, *The Question Mark Inside* di Martin Firrell (2008), *Morning Beams/River of Life/Wish Tree* di Yoko Ono (2006), *Moon Mirror* di Rebecca Horn (2005), *The Nativity*, *The Public Ministry*, *The Crucifixion*, *Resurrection* di Sergei Chepik (2005 - 2007).

³⁸³ D. Morgan, *Spirito e medium. La video art di Bill Viola*, in C. Townsend (a cura di), *L'arte di Bill Viola*, Mondadori, Milano 2005, p. 93.

di riferimenti a formati, temi, impostazioni narrative che fanno parte della sua tradizione visiva e culturale.

Ho sentito il bisogno crescente di fornire immagini o visioni rivolte al processo di guarigione, alla possibilità di trascendere la nostra condizione, al processo di varcare la soglia. Se il mondo intero sta fallendo e crollando in pezzi, io sento il bisogno di innalzare un mondo perfetto contro tutto questo. Se l'Io è frammentato, ho bisogno di immaginare un Io che non sia scisso.³⁸⁴

La cornice pittorica rivive nei cinque schermi piatti disposti in fila orizzontale che trasmettono, ciascuno a un'ora diversa del giorno, una serie di riti quotidiani compiuti da una sola donna. Il trascorrere del tempo, scandito dai gesti abituali della protagonista, è visibile attraverso il cambiamento della luce che penetra da una finestrella, lasciandoci intravedere un pezzetto di paesaggio: un ramo di mandorlo colto nel proprio ciclo vegetativo annuale. La registrazione di questi momenti separati, ma connessi dalla visione d'insieme, si pone in un rapporto di continuità con la predella rappresentante le cinque scene della vita di Santa Caterina di Andrea di Bartolo (XIV-XV secolo). La *Catherine's Room* (2001) di Viola non è la santa rappresentata, né tale installazione si pone come immagine di culto, ma l'impianto della stanza riproposto, il soffitto a travicelli, e soprattutto l'intensa e solitaria presenza di una donna, colta alle prese con la ritualità del vivere quotidiano, come la santa raffigurata in solitario dialogo con Dio, comporta una certa sacralizzazione del tempo e dei gesti scanditi dal variare della luce. Esattamente in linea con quanto anticipato da Caillois, rispetto ad una interiorizzazione del sacro e dei rituali che lo sostanziano, la rappresentazione in Bill Viola è quella di un sacro soggettivato, che si spalma sulla quotidianità, sui valori legati all'emancipazione individuale, al prevalere di una visione intima e spirituale che, pur non riconoscendo alcuna adesione formale a nessuna tradizione religiosa specifica, predilige la meditazione zen, i testi del misticismo cristiano, indù, buddhista.³⁸⁵ Una propensione verso le religioni orientali è chiaramente

³⁸⁴ B. Viola, in K. Perov (a cura di), *Bill Viola. Visioni interiori*, cat. mostra Roma, Giunti, Firenze 2008, p. 127.

³⁸⁵ Morgan, *Spirito e medium...cit.*, p. 101. In occasione di un'intervista realizzata da Jörg Zutter a Bill Viola risalente al 1992, riportata nel catalogo della celebre mostra presso il Palazzo delle Esposizioni a Roma (2008-2009), l'artista statunitense commenta il suo interesse per i mistici della

deducibile dalla scelta dei temi dei suoi lavori, tuttavia il rischio è quello di cadere nel banale sentimentalismo, nell'accattivante lato empatico della nostra natura, nel gusto modaiolo verso le filosofie *new age* che costituiscono un'ottima alternativa "mitigata" al dogma di una religione istituita.

Bill Viola eredita pienamente e consapevolmente la tradizionale funzione narrativa della predella e del polittico e la ripropone sotto forma di interventi video, riprendendo temi religiosi per convertirli successivamente in brevi narrazioni al *rallenty*. La sua arte si pone, in rapporto con la realtà, come trasformazione del mondo, non duplicazione, non semplice registrazione filmica di un evento, fornendo attraverso il video la possibilità di entrare nella "cornice prospettica", proponendo una visione endogena. Le somiglianze compositive, di formato, di tema e di sviluppo narrativo potrebbero far pensare ad una descrizione dell'immagine video attraverso l'impostazione pittorica: l'inquadratura verticale ad esempio, che si ritrova più spesso in pittura, l'effetto cinetico affidato dagli artisti del Rinascimento alla leggerezza delle vesti, all'ondeggiare dei capelli, nell'era della video arte viene affidata ad un ritmo estremamente rallentato della ripresa, svolgendo una scena originariamente di quarantacinque secondi in un arco di dieci minuti. Una formazione umanistico-artistica ha sicuramente influenzato la sensibilità figurativa di Viola, portandolo verso un uso dell'impostazione classica del *medium* artistico, trasformando i *topoi* figurativi Rinascimentali attraverso le pratiche tecnologiche contemporanee, rivelando quell'immagine insepolta che sopravvive nella memoria come un eterno ritorno.

Sono sicuro che una parte considerevole del mio lavoro, in un senso molto profondo, è stato segnato dal periodo che ho vissuto a Firenze, dal 1974 al 1976. [...] Scoprii che tutte le opere che avevo studiato nei corsi di storia dell'arte erano parte integrante e attiva di quella cultura, erano presenti negli spazi pubblici e sociali.³⁸⁶

storia partendo proprio da Dionigi l'Aeropagita e della *via negativa* (la cosiddetta "teologia apofatica"), legata a religioni orientali incluse negli insegnamenti che gli gnostici predicavano durante la diffusione del cristianesimo. Nel medioevo le tappe dell'itinerario mistico furono tematizzate nel *De mystica theologia* di Dionigi l'Areopagita (monaco siriano), opera che aveva per oggetto non solo l'ascesa dell'anima a Dio, ma anche la questione della dicibilità dei suoi attributi, dimostrando la sua ineffabilità. Viola, *Bill Viola... cit.*, p. 189.

³⁸⁶ Ivi, p. 137.

Viola ristabilisce un contatto con l'ampia corrente della storia dell'arte occidentale, contatto che era stato azzerato dai movimenti avanguardistici, recuperando la fruizione frontale, ravvicinata, intima, come quella che si potrebbe avere dinanzi le pagine di un libro. "L'immagine digitale del computer", spiega l'artista, "sta ad una distanza di lettura, è la distanza propria del libro che è molto personale, molto intima, al contrario della distanza cinematografica, questo nuovo spazio è lo spazio dell'immersione, non in senso corporeo, quanto inteso come processo intellettuale, come modo in cui si viene coinvolti nelle immagini".³⁸⁷ Ecco dunque la visione endogena accompagnata da un movimento, dalle proiezioni *slow motion* degli schermi LCD, in cui vengono esaltati i processi di immedesimazione empatica. Come avviene per la video-installazione *Emergence* (2002), presentata a Bologna in occasione della mostra *Vertigo* del 2007, ispirata a immagini quattrocentesche di piccolo formato e presentata attraverso un piccolo schermo posto su un piedistallo a simboleggiare un leggio.

Coraggiosamente egli rimaneggia uno dei grandi temi dell'arte cristiana, il Cristo al Sepolcro, riproponendone gli elementi a partire da un affresco di Masolino da Panicale a Empoli, ma capovolgendone la valenza narrativa. Nella tradizione della pittura devota, l'esibizione del corpo di Gesù morto, sostenuto ora da uno o più angeli, ora (come fa Masolino) dalla Madonna e da san Giovanni, viola le leggi della gravità perché il corpo del defunto, dotato di una leggerezza davvero divina, sembra stare in piedi senza che le figure che lo accompagnano debbano fare il minimo sforzo. In tal modo, questa scena che nessun Vangelo descrive, e che venne formandosi nelle pratiche della preghiera e della pietà, assume un doppio significato: è un invito a meditare sulla passione e morte del Salvatore, [...] ma anche a prefigurarsene la gloriosa resurrezione...³⁸⁸

Il protagonista di *Emergence*, invece, sembra seguire un altro copione: il corpo che lentamente emerge dal pozzo/sepulcro (chiaramente connotato da una croce) è morto. Il braccio destro cadente, come nella lunga tradizione iconografica, dalla *Deposizione* di Raffaello alla *Morte di Marat*, confermano la sua morte. "Il giovane che emerge dall'acqua non è Cristo, ma il fatto stesso che lo sembri [...] conferisce alla scena uno spessore rituale che sacralizza l'esperienza e le emozioni

³⁸⁷ Ivi, p. 141.

³⁸⁸ S. Settis, *Bill Viola: i conti con l'arte*, in *Bill Viola... cit.*, p. 25.

dell'osservatore, anche perché le radica in una memoria culturale lunga e tenace...”³⁸⁹ (figg. 15-16)

La video installazione implica una sollecitazione sinestetica, conferisce spessore alla rappresentazione e al processo insieme visionario e critico dello spettatore, riconoscendo, in accordo con la fenomenologia di Merleau-Ponty, una reciproca sussistenza tra la sfera tattile e quella visiva: “la visione è palpazione con lo sguardo”.³⁹⁰

L'interrogazione sulla natura dell'immagine, condotta da Bill Viola con una serrata esplorazione delle tecnologie elettroniche, attribuisce una dimensione filosofica e spirituale alla sua produzione artistica, in quanto questa è intesa come una pratica religiosa, capace di collegare il mondo di Dio con quello degli uomini. [...] In tal senso, il ruolo dell'arte non è separato dalla vita quotidiana, secondo una prospettiva interculturale e antropologica, perché la capacità dell'artista di creare immagini potenti è di vitale importanza per la sopravvivenza dell'uomo, per risvegliare il corpo dello spettatore occidentale, sottomesso al dominio della mente.³⁹¹

Il ruolo dell'artista, secondo Viola, come quello di un demiurgo che possiede le giuste arti per superare il disuso e l'intasatura dei sensi, è di condurre lo spettatore verso un processo di ascolto interiore, di solitudine, perché prima di volgere lo sguardo al mondo visibile è importante sprofondare nella contemplazione, per liberare l'immagine intrappolata nella materia. Per cogliere tale essenza è necessario sostare fisicamente dinanzi l'opera e riflettere su ciò che si svolge davanti a nostri occhi: è importante attendere che un messaggio venga rivelato. Viola, attraverso una dimensione temporale estremamente rallentata, ci consente di rompere una certa abitudine percettiva, basata sulla fruizione immediata, sulla comprensione istantanea di ciò che guardiamo. Tra l'altro una comprensione intellettuale non implica necessariamente un coinvolgimento da parte del nostro corpo, dei nostri sensi, e in questo l'artista ritornerà spesso con l'idea di non poter scindere mente e corpo. Spiega: “dobbiamo rivedere questa nostra antica mentalità che tende a perpetuare la scissione fra mente e corpo, perché simili concezioni

³⁸⁹ Ivi, p. 26.

³⁹⁰ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003, p. 151.

³⁹¹ V. Valentini, *L'“imago”*: luce mescolata a tenebre, in *Bill Viola... cit.*, p. 129.

rifiutano gran parte delle risposte offerte dalle culture del mondo ai problemi della mente e dell'essere e dell'io" e aggiunge:

mentre passiamo dalle modalità di comunicazione attraverso la stampa e la letteratura a quelle del mondo dell'immagine, ci allontaniamo dal ragionamento deduttivo per avvicinarci all'individuazione di schemi associativi. Nella cultura di oggi una delle sfide maggiori, necessaria e urgente dal punto di vista politico, è come portare le facoltà analitiche a influire sul linguaggio fisiologico e percettivo dell'immagine, che è un evento e non un oggetto, in continuo mutamento.³⁹²

L'idea di una immagine come *evento* rimanda alla concezione, precedentemente accennata, di immagini vissute come *corpi vivi* che generano esperienze, stimoli, situazioni in chi le guarda; esse non esistono e basta, ma *accadono*, producono valore o scalpore relativamente al contesto nel quale vengono fruite, svolgono un ruolo di educazione alla visione, prolungando l'esperienza estetica anche nel quotidiano. L'artista precisa, inoltre, che per esaminare un'opera non è più possibile farlo da un unico punto di vista, limitato alla nostra cultura locale, occidentale o orientale, oggi l'uomo dispone di infinite risorse intellettuali, raccolte e contaminate da ogni parte del mondo. Per comprendere e valutare un complesso di idee è fondamentale partire dalla sua collocazione nella cultura mondiale.

Questa visione *pan-ontica* in Viola, di un'arte come esperienza estetica e spirituale, che si espande oltre i termini del momento di fruizione, ricorda la visione di Mircea Eliade, nel momento in cui si affida all'arte il compito di ripristinare, anche in una cultura secolare, alcuni aspetti del sacro messo ai margini della vita contemporanea.

In contrasto con la teoria della secolarizzazione, che considera la religione e il sacro come residui ormai fuori moda della cultura premoderna, Viola conferma un'opinione espressa da Mircea Eliade, citato in occasione della mostra nel 1989: "Il sacro è un elemento della struttura della coscienza e non uno stadio nella storia della coscienza. Il sacro "è dentro

³⁹² Viola, in *Bill Viola...cit.*, pp. 181-182.

tutti noi” conclude Viola, “una consapevolezza intuitiva e una incrollabile fede in questo altro mondo”.³⁹³

Viola rapisce lo spettatore, lo sottrae alla vita quotidiana e lo catapulta in un universo iniziatico, in un luogo buio in cui i sentimenti cardinali, le domande esistenziali di sofferenza, amore, paura e morte, custoditi saldamente nel corpo e nella mente, vengono sollecitati, costringendo il fruitore a ripercorrere questo breve cammino verso la nuova consapevolezza di sé.

Una pretesa alquanto vaneggiante e presuntuosa, da parte dell’arte. Non è detto che tutti siano interessati a una tale esperienza, non è detto che tale esperienza sia effettivamente recepita dagli spettatori. Il potere attribuito all’arte e ai suoi media dovrebbe essere considerato con maggior prudenza, per non correre il rischio di scambiare un momento di fruizione con un sermone sulla crescita morale dell’uomo.

In questo cammino iniziatico verso un “istante di meditazione”, l’acqua svolge un ruolo da protagonista. Anche in *Oceans Without a Shore* i corpi che oltrepassano la cortina d’acqua fanno pensare a eventi come nascita, battesimo, morte, rinascita, tutti rituali che si verificano nel corpo e per mezzo del corpo stesso, come medium di trasformazione. Allestita nella chiesa di San Gallo a Venezia, in occasione della Biennale d’Arte del 2007, l’installazione, composta da tre schermi, si colloca all’interno di tre piccoli altari, a ricoprire il vuoto lasciato dalle antiche pale. Un trittico popolato da personaggi che, come consuetudine, avanzano lentamente verso lo spettatore, provenendo da un fondo scuro, e dal grigio che li contraddistingue; una volta attraversata la cascata d’acqua, passano ai colori ad alta definizione, per ritornare poi alla condizione iniziale. (fig. 17)

Da sinistra, da destra e dal centro, i personaggi si muovono verso di noi e costituiscono, come a teatro, la scatola aperta in direzione dello spettatore. [...] lo stesso Viola, in più di un’occasione, ha insistito sul fatto che le sue costruzioni sono *affreschi mobili*, ipotesi legata a una sua prima riflessione sulla problematica del medium espressivo. Trattandosi di una quinta liturgica e insieme scenica non è errato affermare che l’opera ha una sua drammaturgia, un modo di restituire profondità sacramentale e teatrale a tecnologie che

³⁹³ B. Viola, *Statement* (1989), in R. Violette, J.C. Ammann (a cura di), *Reasons for knocking at an empty house: writings 1973-1994*. Bill Viola, Thames&Hudson, London 1995, p. 174; citato in Morgan, *Spirito e medium...*cit., p. 106.

sembrano averla definitivamente perduta. Si riscontra una dimensione “traumatologica” e taumatologica che va evidenziata e che riguarda, come sostiene Viola (1995), tanto la sfera visiva quanto quella musicale.³⁹⁴

Ritorna il concetto di *drammaturgia*, aperto da Kounellis, in relazione allo spazio ecclesiale che funge da quinta liturgica all’incursione contemporanea, e al tempo, componente essenziale della videologia, *condicio sine qua non* si potrebbe verificare la rivelazione delle “passioni”, decretando al suono e alla luce il primato di “caratteri rivelatori” e “animatori”. L’attraversamento dell’acqua è la condizione per passare dall’incolore alla cromaticità; la cortina è il luogo intermedio fra un corpo non ancora epifanico, ma già non più diafanico, il passaggio dal mondo fantasmatico a quello fenomenico.

Tutte queste figure abitano in compresenza con il mondo dello spettatore. I personaggi sono mobili e, come nella prospettiva legittima, c’è un punto di vista fisso, che è il nostro, verso cui si muovono. Dalla virtualità, attraversando questo momento fantasmatico, entrano in contatto “reale” con noi e ci fronteggiano nello spazio - religioso e/o teatrale - dove ci collocano e dal quale rispondiamo ai loro sguardi. Poi spariscono.³⁹⁵

La natura di questi affreschi mobili, di queste pale d’altare in movimento rimanda alle antiche icone che, secondo Florenskij, rappresentavano il prototipo dell’immagine spirituale, in cui il volto svela l’immagine di Dio. È attraverso lo sguardo che si trasmette “l’esistenza spirituale rivelata”, secondo una prospettiva in cui le differenze tra bene e male, visibile e invisibile sono ben nette e marcate.³⁹⁶ Nel focalizzare esclusivamente la figura umana all’interno di un contesto che è luce, suono, colore, acqua, fuoco, Bill Viola testimonia la sua ricerca sull’immagine spirituale.³⁹⁷

I cambiamenti generati dall’introduzione di immagini astratte o di immagini trasmesse da media non-tradizionali, all’interno degli spazi di culto e devozione, comporta un ripensamento globale sul ruolo dell’arte, sul potere della Chiesa e sui compromessi che si generano da questa convivenza. È vero, ad esempio, che le

³⁹⁴ P. Fabbri, *L’archivio del senso*, Quaderni della biennale, Edizioni et al., Milano, n. 1, 2009, pp. 27-47. www.paolofabbri.it/saggi/viola (data di ultima consultazione 2/03/2016)

³⁹⁵ *Ibidem*

³⁹⁶ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull’icona*, Adelphi, Milano 1977.

³⁹⁷ Per maggiori approfondimenti si veda B. Viola, *Video nero. La mortalità dell’immagine*, in V. Valentini (a cura di), *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, Gangemi, Roma 1993, p. 60.

tradizionali icone ortodosse possono risultare estremamente poco tradizionali per coloro che non sono abituati ad esse, specialmente nelle chiese protestanti; così come le nuove immagini, se incorporate nel modo giusto, sono ancora in tempo per far parte della vita rituale di una data comunità, anche nella loro natura più controversa, possono generare apprezzamento e accettazione.

3.3 I nuovi abiti dell'Imperatore*

Fin'ora abbiamo analizzato le problematiche che, da un punto di vista critico e teorico, scaturiscono dall'ingresso di immagini, installazioni, opere contemporanee all'interno di luoghi sacri. Nel corso del secolo appena passato, abbiamo assistito all'uso di spazi liturgici per l'arte contemporanea, all'ingresso di opere secolari in ambienti "interdetti", ma quando sono le opere di carattere sacro a entrare in luoghi profani che cosa accade? L'arte sacra, l'arte realizzata per committenza religiosa, all'interno di "luoghi secolari", perde la sua "funzione" d'uso primaria e contribuisce a un processo di "musealizzazione"? O questa distinzione è quanto mai superflua quando si parla di sacro nell'arte contemporanea?

La partecipazione della Santa Sede per la prima volta nella storia della Biennale di Venezia con un proprio padiglione sembrerebbe iscriversi in quel processo di rinnovamento e di riallaccio con la cultura contemporanea, voluto fortemente da Paolo VI, continuato da Giovanni Paolo II con la sua *Lettera agli artisti*,³⁹⁸ e portato a compimento solo sotto il pontificato di Benedetto XVI. La risposta al

* *The Emperor's new Clothes* è il titolo originale dell'installazione dell'artista inglese Anna Sikorska per la chiesa di St. Giles a Londra. In occasione del convegno *The Sacred City: London, art and the religious imaginary*, organizzato dalla rivista *Art & Christianity Enquiry* e dal Centre for Arts and the Sacred del King's College di Londra, con il mio contributo curatoriale, è stata realizzata un'installazione temporanea: un mosaico in spugna industriale colorata, collocata nello spazio circostante la porta ovest di St Giles. L'opera nasce dalla visita dell'artista alla Basilica di San Marco a Venezia, quando rimase colpita dalla cupola di Emmanuele a est del coro, e dalla sua forma traballante, vulnerabile, soprattutto nei bordi arrotondati dalle tessere del mosaico che conferiscono questo aspetto così umano e imperfetto. Da qui l'idea di usare elementi modulari per la composizione di una sorta di battistero ottagonale, concepito come una mattonella morbida e cromatica, un pattern giocoso e movibile, contenente l'imperfezione del "fatto a mano". (www.annasikorska.co.uk)

³⁹⁸ Scritta il 4 aprile 1999 e consultabile su w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/letters/1999 (data di ultima consultazione 4/03/2016)

Discorso della Sistina sarà la presenza per la prima volta in 55 edizioni della Biennale di un padiglione interamente progettato dalla commissione Vaticana, sotto la guida del Cardinale Gianfranco Ravasi, Presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, dal curatore Antonio Paolucci, Direttore dei Musei Vaticani, e dalla curatrice della Collezione d'Arte Contemporanea Micol Forti.

L'idea, alla base di questa singolare partecipazione, è quella di superare il "divorzio non consensuale" con gli artisti e recuperare occasioni di dialogo con un contesto sempre più ampio e diversificato. Per secoli la Chiesa è stata la più grande committente d'arte e sempre d'arte contemporanea, e la tanto discussa scissione, dovuta alla rapida secolarizzazione, porta oggi a problematizzare questa "ritrovata relazione", conducendo noi spettatori in uno spazio ambiguo, indefinibile per il suo involucro e contenuto.³⁹⁹ Secondo questa accezione, ogni opera d'arte circonda intorno a sé un perimetro invalicabile, un confine liminare tra pubblico e privato, che potremmo definire sacro. Lo abbiamo visto attraverso le parole di Mircea Eliade, quando sosteneva che esistono settori dello spazio qualitativamente differenti tra loro: esiste uno spazio sacro caratterizzato da un suo significato rituale e culturale e vi sono spazi privi di struttura, amorfi. Nello spazio omogeneo la *ierofania* rivela un centro, un punto fisso. Questo è accaduto con l'architettura: essa ha intessuto da sempre un rapporto privilegiato con il sacro, poiché tutte le religioni del mondo hanno sviluppato metodi di rapporto spirituale attraverso la forma costruita. Questi metodi sono stati poi utilizzati per edificare grandi edifici religiosi che permettevano al fedele di interloquire con la divinità, consentendo così all'umanità di "ritualizzare" la propria esistenza attraverso spazio e tempo scanditi da simboli sacri, *ierofanie* appunto.

L'esperienza dell'ultima Biennale di Venezia, quale vetrina contemporanea che vede la Chiesa riacquisire quel ruolo di mecenate, risulta complessa, comporta una riflessione preliminare sul ruolo della committenza religiosa oggi, sull'idea di spazio, in particolare di spazio "interdetto", di luogo sacro, ma non è peregrina. Non è la prima volta che il Vaticano presenza ad eventi ed esposizioni

³⁹⁹ Per quanto riguarda la partecipazione del padiglione della Santa Sede alla 55^a Biennale di Venezia, mi permetto di rimandare a un mio breve contributo per la sezione *Meditations on Religion, Art, and the City*, in Rosen, *Religion and Art in the Heart of Modern Manhattan...cit.*, pp. 223-224.

internazionali: la partecipazione alla Prima Esposizione Universale a Londra nel 1851, *The Great Exhibition*, e quelle che seguiranno, sino all'appuntamento appena concluso dell'EXPO di Milano, con il tema del nutrimento per il corpo e per l'anima.⁴⁰⁰

In Principio il titolo scelto, riprendendo la base teorica tratta dai primi undici capitoli della *Genesi*, dedicati al mistero delle origini, alla creazione, all'ingresso del male nella storia, alla speranza e ai progetti degli uomini dopo la devastazione simbolica del diluvio universale. Partendo da questo *incipit* si sono individuati tre nuclei tematici, sui quali gli artisti coinvolti hanno scelto di misurarsi: *La Creazione* con Studio Azzurro, la *De-Creazione* con il fotografo ceco Josef Koudelka e la *Ri-Creazione* con Lawrence Carroll.

Il tema della Creazione si concentra sulla prima parte del racconto biblico, quando l'atto creativo prende forma, tramite la Parola, nel soffio dello Spirito, generando le dimensioni del tempo e dello spazio e ogni forma di vita, fino agli esseri umani. La De-creazione intende focalizzare l'attenzione sulla scelta dell'uomo di contrapporsi al progetto originario di Dio, attraverso forme di distruzione etica e materiale come il peccato originale e il primo omicidio (Caino e Abele), che ci permettono di riflettere sulla "disumanità dell'uomo". La violenza e la disarmonia che ne scaturiscono innescano un nuovo avvio nella storia umana, che inizia con l'evento di punizione-purificazione del diluvio universale. Il momento del viaggio, della ricerca, della speranza, rappresentato dalla narrazione biblica dalle figure di Noè e della sua famiglia e poi da Abramo e dalla sua discendenza, porta infine a disegnare una Nuova Umanità e una creazione rinnovata, dove un profondo e interiore mutamento restituisce senso e vitalità all'essere e all'esistere.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ "Non di solo pane vive l'uomo" e "Dacci oggi il nostro pane" erano le frasi che campeggiavano fuori dal padiglione, scritte in 13 lingue, con la tela originale dell'*Ultima cena* di Tintoretto all'interno. Tutto questo per sottolineare quanto la Chiesa vanti ancor oggi il potere missionario degli interventi proposti e la valenza comunicatrice che nella storia l'ha sempre contraddistinta. Infatti anche la 56^a edizione della Biennale ha visto la partecipazione del padiglione Vaticano, e si pensa rimarrà una presenza costante nel tempo.

⁴⁰¹ Discorso di presentazione durante la conferenza stampa del Card. Gianfranco Ravasi www.cultura.va/content/dam/cultura/docs/comunicatistampa/PressPack.pdf (data di ultima consultazione 4/03/2016)

Indubbiamente i lavori esposti riflettono più sul tema del sacro, sulla trascendenza nell'espressione estetica e sull'esperienza prossemica che non sull'immagine religiosa. Il tema scelto, volutamente o no, sorvola la prospettiva liturgica ponendosi in continuità con l'intero progetto curatoriale della Biennale che, partendo dal *Libro Rosso* di Jung, propone un ritorno a un'idea arcaica di esistenza con al suo centro l'uomo. Il titolo stesso dell'esposizione, *In Principio...*, scavalca tutte le problematiche legate alla rappresentazione della tradizione cristologica e si concentra sull'origine della creazione, metafora più che azzeccata per l'arte, per il suo dare forma al magma caotico e astratto di prima ispirazione, all'intuizione fulminante. Dal *caos* al *cosmo*, e di nuovo al caos, secondo una ciclicità triadica, tanto cara alla filosofia quanto alle religioni istituite.

Tre passaggi sequenziali accompagnano lo spettatore da una sala all'altra, anticipati da una sorta di anticamera, contenente una trilogia di opere dell'artista romano Tano Festa (1938-1988): tre dipinti realizzati con tecniche differenti, ispirati agli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina, uno basato sulla figura di Adamo tratto dalla scena della Creazione, uno riferito alla figura del serpente nella scena del Peccato Originale, un terzo comprendente il solo volto di Adamo. Il percorso successivamente si snoda lungo tre ambienti, partendo dalla *narrazione muta* della "sala cosmica" ricreata attraverso giganteschi schermi interattivi dal gruppo milanese Studio Azzurro, passando per le fotografie in bianco e nero di Koudelka, incentrate sulla distruzione per mano dell'uomo e della natura, per concludere con l'atmosfera sospesa e letteralmente "congelata" delle grandi tele monocrome di Carroll, che nella loro "povertà" racchiudono il gesto ri-generante dell'artista. L'esperienza originata dallo spazio interdetto si traduce in una *topologia del sacro*, dove noi spettatori siamo invitati a muoverci e orientarci in un luogo prosaico, come quello dell'Arsenale che, simile a una cattedrale romanica, spoglia e solenne, viene risignificato dal linguaggio dell'arte. Nel padiglione della Santa Sede, come in altri padiglioni della Biennale, da quello francese a quello israeliano, la dimensione religiosa emerge in tutta la sua forza nei racconti mitici delle origini, a iniziare dal libro della Genesi. In questa ricerca, sembra ritornare l'idea stessa del *mito* che nel mondo antico raccontava per

immagini la parola del dio, evocando una religiosità primigenia, che non include però il passaggio alla liturgia. Il tema si pone in continuità con la scelta di ricostruire un dialogo, muovendo piccoli passi prima sul terreno della contemporaneità, con lucida consapevolezza, spostando successivamente il dibattito su temi più vicini alla sfera del sacro, quale giusto compromesso tra religione e liturgia.

In Principio (e poi) di Studio Azzurro, progettato appositamente per la Biennale, consiste nella realizzazione di un “ambiente sensibile” di 120 mq. Al suo interno quattro schermi interattivi (FMG Maxfine), tre verticali e uno orizzontale, chiamano lo spettatore a interagire con essi, a toccare la superficie per animare forme, personaggi, luci che popolano in forma di proiezioni queste lastre reattive. Gli “ambienti sensibili” nascono già a partire dal 1995 come installazioni interattive che si attivano grazie alle sollecitazioni esterne come il calpestio, il tocco, l’emissione di suoni o il movimento.

I tre dello Studio Azzurro hanno avuto il merito di introdurre, nel loro *recording*, gli effetti variabili nascenti dalla cosiddetta interattività. La loro opera più famosa e significativa in tal senso è stata la proiezione di coppie dormienti su giacigli, stesi al suolo quasi a ricordo delle medievali tombe terragne, opportunamente voltate nel linguaggio dei nostri giorni; quando noi visitatori, quasi con devota pietà, passiamo sopra i corpi di questi giacenti, li vediamo impennarsi, darsi a torsioni, a improvvise virate, a cambiamenti di lato, proprio come succede a tutti noi quando compiamo movimenti inconsci, dettati da qualche stimolo fisico o psichico.⁴⁰²

La riflessione sulle arti visive e i mezzi di comunicazione investe anche i campi del teatro sperimentale, tra musica, danza, videoproiezioni e cinema, come *Il Mnemonista* del 2000, una delle realizzazioni più note, incentrate sull’interazione tra vita e memoria, realtà e visione.⁴⁰³

All’interno di un grande solido di pietra che si dischiude, la reinterpretazione del racconto biblico parte attraverso immagini immateriali che si animano con il

⁴⁰² R. Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 125-126.

⁴⁰³ Per un’ampia monografia si veda F. Cirifino, P. Rosa, S. Roveda, L. Sangiorgi (a cura di), *Studio Azzurro. Ambienti sensibili. Esperienza tra interattività e narrazione*, Electa, Milano 1999. Si consulti il sito www.studioazzurro.com.

contatto dei visitatori, dando vita a forme appartenenti al regno vegetale e animale, attraverso la gestualità di chi non ha voce: il racconto di ognuno, in parole o in figure, viene da persone che vivono quotidianamente una costrizione dell'esperienza dello spazio e del tempo (i detenuti del carcere di Milano-Bollate) o una forte limitazione del linguaggio verbale (sordomuti). I primi tentano un ricongiungimento ideale al mito delle origini, ripercorrendo la propria genealogia, mentre i secondi plasmano lo spazio davanti a sé con le scie dei gesti che descrivono elementi del mondo naturale. L'essere umano è visto, dunque, come portatore di storie, di narrazioni personali che attraverso i linguaggi multimediali concorrono al grande racconto delle origini, al rapporto comunicativo dell'uomo con il tempo e lo spazio. La lastra orizzontale al centro, inizialmente simile a una lavagna senza memoria, si fa deposito delle relazioni, raccogliendo i gesti rilasciati dalle interazioni: organismi di luce, impalpabili ingranaggi che rigenerano costantemente un cosmo da decifrare. Lo spettatore è sollecitato a entrare in contatto con i personaggi per attivare la loro storia e, per risonanza, attiva anche la propria, superando la dimensione formale della riproduzione per immergersi nel concetto di origine, rivitalizzandolo attraverso la relazione, contribuendo così a generare un'opera di esperienza, appunto, e non solo di rappresentazione.⁴⁰⁴ (figg. 18-19)

La *De-creazione* prende vita attraverso 18 fotografie, nove stampe di formato orizzontale e tre trittici verticali, pensate appositamente per la Biennale. “I paesaggi di formato panoramico, che Koudelka inizia a prediligere già dalla fine degli anni '80, mostrano la desolazione e l'abbandono ma anche la potenza simbolica e la capacità di innescare un disorientamento percettivo provocato dagli scarti dimensionali, generando immagini di grande potenza evocatrice”.⁴⁰⁵ Particolarmente famose sono le fotografie scattate sulla fine della Primavera di Praga nel 1968: il celebre scatto che inquadra piazza San Venceslao deserta, con i carri armati nascosti in attesa dei manifestanti, farà il giro del mondo. I negativi

⁴⁰⁴ Cfr. M. Forti, P. Iacobone (a cura di), *In principio. Padiglione della Santa Sede, 55. Esposizione internazionale d'arte della Biennale di Venezia 2013, FMR-ART'E*, San Lazzaro di Savena (BO) 2013; *Studio Azzurro*, “Domus”, 1 giugno 2013, (data ultima consultazione 6/03/2016).

⁴⁰⁵ www.cultura.va/content/dam/cultura/docs/comunicatistampa/PressPack.pdf (data di ultima consultazione 6/03/2016). Si veda anche www.magnumphotos.com/JosefKoudelka.

riusciranno a varcare il confine e a essere diffusi in forma anonima sulla stampa internazionale, costringendo comunque Koudelka a vent'anni di esilio.⁴⁰⁶

La sequenza pensata specificatamente in occasione dell'esposizione veneziana, che copre un arco cronologico piuttosto ampio, dal 1986 al 2012, accosta immagini più celebri ad altre meno note, ponendo a confronto il potere della trasformazione dell'uomo sull'ambiente: la distruzione insita nel tempo e nella natura stessa; gli scenari della guerra, con il silenzio che inevitabilmente ne deriva; e infine i due poli antitetici della contemporaneità, natura e mondo industriale, attraversando le varie aree geografiche, dalla Francia alla Germania, dalla Libia alla Slovacchia. (figg. 20-21)

La terza e ultima tappa, la *Ri-Creazione*, realizzata anch'essa per il padiglione Vaticano e per il tema scelto, propone un'altra strada, un'altra vita per ricomporre i pezzi di una sacralità frammentata: *Another life* è il titolo dell'installazione dell'artista australiano Lawrence Carroll. Nato a Melbourne e formatosi all'Art Center College di Los Angeles, si trasferisce a New York nel 1984 e comincia a esporre intorno alla fine degli anni '80, quando Harald Szeeman lo sceglie come rappresentante, insieme ad altri otto giovani artisti americani, per la mostra ad Amburgo nel 1992, *Einleuchten*. Il suo stile s'innesta su una forte *poetica del recupero*, lontano da ogni forma di magniloquenza e spettacolarizzazione, una poetica che nasce dalle esperienze di Rauschenberg, Rothko, Beuys, ma anche dai colori e dalla *poetica dell'oggetto* di Giorgio Morandi (che l'artista vedrà in una delle prime mostre realizzate a Bologna), ai quali Carroll associa una meditata interpretazione dei processi e dei materiali dell'Arte Povera. La possibilità di donare una nuova vita agli oggetti, prelevati come ready made dalla realtà, facenti parte della vita e della storia dell'artista, costituisce la vera poetica di oggetti e installazioni costruiti sulla memoria, stratificati come una "pittura-palimpsesto", e impregnati, come una calamita, di un potere di attrazione verso gli elementi esterni. L'opera realizzata per il padiglione della Santa Sede si compone di quattro grandi *wall painting* e un *floor piece*, come li definisce l'artista, per le quali

⁴⁰⁶ J. Koudelka, *Invasione Praga 68*, Contrasto, Roma 2008. Nel 1999 il palazzo delle Esposizioni di Roma ha dedicato all'artista ceco la sua prima grande retrospettiva, con più di 60 fotografie, frutto del lavoro di oltre dieci anni per esprimere la visione del mondo contemporaneo. B. Noël, R. Delpire (a cura di), *Caos. Koudelka*, cat. mostra Milano, Federico Motta, Milano 1999.

l'illuminazione, preferibilmente naturale, è di essenziale importanza per il suo potere avvolgente e uniformante, ma mai rivolta direttamente alle opere. Solo grazie a questa accortezza, i colori tenui e naturali delle tele, le superfici materiche caratterizzate dall'uso di oli, cere, tessuti sovrapposti, sporcature del tempo possono prendere vita, evidenziando appieno la loro assorbenza, la loro porosità e incompiutezza. Un elemento innovativo in tutta l'installazione è stata la realizzazione di un *freezing painting*, unico nel suo genere per caratteristiche e dimensioni, dove arte e tecnica ingegneristica si incontrano per dare vita ad un pannello di circa tre metri di altezza, contenente 800kg d'acqua, che ciclicamente verrà scongelato e ricongelato mutando il suo aspetto nel corso del tempo. (fig. 22) Oltre alla suggestione provocata da un'opera di tali dimensioni, per di più congelata, soggetta quindi, per chi si avvicina, ad una temperatura differente rispetto all'intero spazio, l'installazione di Carroll risente molto, nella fase di progettazione e di illuminazione, del lavoro di Rothko. Ricreare uno spazio quanto più spoglio possibile, in modo tale che siano le opere le vere protagoniste, l'uso del colore come misurazione dell'assenza, lasciare lo spettatore solo dinanzi alla vastità della superficie opaca che, come i colori densi e stratificati di Rothko, assorbe lo sguardo, ingloba corpo e mente, suscitando un'inevitabile reazione, sia questa di attesa, come dinanzi il lento scongelamento del *freezing painting*, tattile, veicolata dagli strati di tessuti, di luci e ombre che convivono sulla medesima superficie aggettante, o di vuoto, dato dal nulla rappresentato ma naturalmente esperito, ricorda le attese, le esperienze cromatiche e il nulla come presenza ingombrante della Cappella Houston.⁴⁰⁷

Tuttavia, indipendentemente dall'esperienza che una tale fruizione può generare, verrebbe da domandare: dove risiede qui la sacralità o la religiosità dell'opera?

Benché Carroll, come buona parte degli artisti incontrati sin ora, non abbia mai dichiarato di appartenere a un credo, non era la prima volta che si confrontava con il sacro. Nella mostra già accennata *Alla Luce della Croce*, realizzata negli spazi

⁴⁰⁷ Il *freezing painting* esposto alla Biennale del 2013 sarà ripresentato alla mostra personale realizzata al Mambo nel 2015. G. Maraniello (a cura di), *Lawrence Carroll. Ghost house*, cat. mostra Bologna, Corraini Edizioni, Mantova 2015. È stato realizzato anche un documentario sulla realizzazione di quest'opera, diretto da Luigi Scaglione e prodotto da Oltrecielo, Audio-Visual and Performing Art. Selezionato alla 19esima edizione del Festival Internazionale Artecinema, il video è stato proiettato, in anteprima nazionale, il 17 ottobre 2014 presso il Teatro Augusteo di Napoli.

della Galleria Lercaro di Bologna, ritroviamo un suo lavoro *Untitled* del 2010 in cui le componenti appena descritte fungono da sottofondo alla presenza di un paio di scarpe, di cui una contenente una serie di piccole croci in legno. La percezione di trovarsi all'interno di un luogo misterioso, una sorta di armadio ricoperto da piccoli frammenti di stoffa sovrapposti a formare una tela, raggiunge lo spettatore dinanzi l'opera. L'elemento del grande lino sindonico ritorna in maniera preponderante nell'installazione dell'artista australiano, concepita come quadro tridimensionale aggettante che restituisce la sensazione di sostare in uno spazio della memoria: un sepolcro.⁴⁰⁸ Il riferimento si pone in continuità con il tema della croce, evidenziato dai fori presenti nella tela, a indicare l'avvenuta presenza di un corpo probabilmente ferito, la cui esistenza è testimoniata dalla fisicità di un paio di scarpe, che ora non giace più lì.

Qui l'influenza dei lavori di Robert Rauschenberg è chiara, soprattutto nel conferire tridimensionalità al supporto tradizionale della tela e nel riutilizzo di materiali di scarto, di oggetti del passato, appartenuti alla storia e risignificati attraverso una "ri-presentazione" decontestualizzata. Sottrarre un oggetto dall'usura del tempo e collocarlo in una dimensione altra, significa farlo rivivere grazie al gesto dell'artista, *ri-crearlo* secondo la poetica di Giorgio Morandi, nobilitare l'apparente semplicità di oggetti quotidiani, sempre visti, sempre vissuti dall'artista e ritrovare nella materialità dell'opera fatta di olio, cera, tela, terra, polvere e legno il senso della memoria e della storia del sacro. Non che il gruppo di croci all'interno di una scarpa debba necessariamente lasciare intendere una religiosità espressa, una dimensione di antico sepolcro, di sacro lino sindonico contenente, un tempo, il corpo ora risorto. Potrebbe trattarsi di una dimenticanza. Un semplice gruppetto di croci lignee lasciate lì, come il residuo di una religiosità perduta, che non trova più la sua "esistenza" se non nelle tracce lasciate sul telo o nella materialità di un oggetto fisico, come la croce, in un paio di scarpe che ricordano il passaggio di una presenza molto più umana che divina. (fig. 23)

Tuttavia il paio di scarpe collocato in alto e al centro della tela costituisce – secondo il curatore della mostra bolognese – un chiaro riferimento al saggio *L'origine dell'opera d'arte*, in cui Heidegger commenta un dipinto di Van Gogh

⁴⁰⁸ Cfr. Dall'Asta, *Alla Luce della Croce...*cit., p. 108.

raffigurante un paio di scarpe da contadina. Nell'intento di comprendere l'essenza dell'opera, a partire proprio dalla sua *cosalità*, Heidegger si rivolge al concetto di cosa come strumento, caratterizzato dall'utilizzabilità e dal rimandare ad altro: lo strumento è sempre "strumento-per-qualcosa" e si rapporta all'esistenza dell'uomo come essere nel mondo caratterizzato da una certa progettualità. L'analisi dell'esser-mezzo dello strumento viene sviluppata non a partire dall'attività pratica dell'uomo, bensì attraverso l'analisi di un'opera d'arte, attraverso un'immagine. Ed è da qui che viene fuori qualcosa che dalla descrizione di un paio di scarpe effettivamente presenti non sarebbe potuto trapelare: l'essere-attrezzo dell'attrezzo, la sua essenza, risiede in qualcosa di più della sua "utilizzabilità", risiede nella sua "fidatezza" (*Verlässlichkeit*). Osservando semplicemente il quadro di Van Gogh, spiega Heidegger, notiamo delle scarpe che se ne stanno semplicemente lì, vuote, inutilizzate, non cogliamo la loro "attrezzità"; tra l'altro il dipinto non raffigura nessun luogo di appartenenza, solo uno spazio indeterminato. La vera natura della cosa come mezzo è stata rivelata, non attraverso l'analisi di un ente concretamente esistente, ma ponendosi di fronte ad un'opera d'arte. Attraverso l'opera e unicamente in essa l'essenza si mostra nettamente, rivelando la *verità* del mezzo.

Che cosa accade qui? Che cos'è all'opera nell'opera? Il dipinto di Van Gogh è il far insorgere ciò che l'attrezzo, il paio di scarpe contadine, è in verità. Questo ente giunge fin dentro la disascosità del suo essere. I Greci chiamavano la disascosità dell'ente ἀληθεια. Noi diciamo "verità" [...] Se nell'opera accade un far insorgere l'ente nel *che* e nel *come* del suo essere, in essa è all'opera questo: un avvenire, ossia un accadere, della verità.⁴⁰⁹

Questo dunque sarebbe lo stanziarsi (dal tedesco *wesen*, "essenza") costitutivo dell'arte: *il mettersi in opera della verità dell'ente*. Ma dire che l'arte consiste nel porsi in opera della verità, non significa riproporre una concezione di arte come imitazione della realtà.⁴¹⁰ Il quadro di Van Gogh non ci ha rivelato l'essenza del mezzo riproducendo la realtà, ma presentando la cosa come un originale, come un non-nascondimento, uno svelamento della verità.

⁴⁰⁹ Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte...cit.*, p. 43.

⁴¹⁰ Apparso su *Psicoart, L'immagine ricreata...cit.*, pp. 11-13.

Sorvolando sulla rottura con la tradizione metafisica che anche Heidegger contribuisce a operare, in Carroll il paio di scarpe apre alla comprensione di un mondo, alla fatica di chi le ha portate, rappresenta una meditazione sulla vita vissuta, suggerisce un cammino e un viaggio verso il luogo della memoria, si fa simbolo di una storia personale, una storia particolare che non necessariamente ripercorre i passi di una religiosità espressa, di una verità assoluta, ma partecipa alla comprensione di un'esperienza che, per chi guarda, può definirsi anche sacra. La creazione di un intero padiglione commissionato dalla Santa Sede per la 55^a Biennale di Venezia ha sorpreso tanti del mondo della critica d'arte, così come avrà lasciato indifferenti molti altri, ma soprattutto ha rappresentato il punto di arrivo e la prova tangibile di una ritrovata relazione (forse mai del tutto interrotta) tra arte e sacro.

La scelta delle chiavi interpretative, in questo caso, *Creazione, De-Creazione e Ri-Creazione* sembrano combaciare con la catena *Incanto, Disincanto e Re-Incanto*, ipotizzata all'inizio della ricerca e mutuata dal testo di Elkins, *Re-Enchantment*, basato essenzialmente su un approccio multidisciplinare.⁴¹¹ Utilizzata come possibile chiave di lettura del periodo storico che porta dalla frattura, dall'abbassamento delle committenze ad oggi, l'ipotetica riemersione di un sacro nell'arte avrà sicuramente delle nette conseguenze a seguito di questa nuova presenza all'interno di una delle vetrine più importanti per l'arte contemporanea.

In occasione della conferenza stampa per la seconda edizione del padiglione Vaticano alla 56^a Biennale d'Arte, Ravasi spiega: "Prosegue dopo l'esperienza del 2013, la volontà di ristabilire il dialogo tra arte e fede, così come continua a rivelarsi densa di vitalità l'esigenza di interrogare, in un ambito del tutto internazionale, la relazione tra la Chiesa e l'arte contemporanea".⁴¹² In continuità con la prima edizione, il padiglione della Santa Sede sviluppa il tema iniziato, *In Principio... la parola si fece carne*, a cui si è voluto associare un'ulteriore stimolo narrativo, la parabola del Buon Samaritano, raccolta nel Vangelo di Luca, con un

⁴¹¹ J. Elkins, D. Morgan (a cura di), *Re-Enchantment. The Art Seminar*, Routledge, London-NewYork 2009.

⁴¹² Discorso tenutosi durante la conferenza stampa per la presentazione del padiglione della Santa Sede alla 56^a Biennale Arte di Venezia, il 9 Aprile 2015 a Roma.

percorso che conduce dall'Antico al Nuovo Testamento, facendo della parola, del *Logos* e della *carne* i termini di una relazione che prende avvio con la prima edizione.

Il riferimento alla *Genesi*, intesa come Creazione, De-Creazione, Ri-Creazione, costituiva nel 2013 l'oggetto di una riflessione che trova ora nel Prologo del *Vangelo di Giovanni* un nuovo termine di confronto. Di quest'ultimo si evidenziano due poli essenziali: la Parola trascendente che è "in principio" e, allo stesso tempo, rivela la natura dialogica e comunicativa del Dio di Gesù Cristo, e la Parola che si fa "carne", corpo, per portare la presenza di Dio nell'essenza dell'umanità, soprattutto lì dove essa appare ferita e sofferente. [...] La dimensione "verticale-trascendente" del Logos e quella "orizzontale-immanente" della "carne" costituiscono in questo senso gli assi della ricerca. [...] ⁴¹³

La scelta di parlare della trasformazione della parola in carne, o potremmo dire, in immagine, ci riporta al dogma dell'Incarnazione come prototipo dell'immagine sacra, come atto fondativo della religione che assume la storia e il tempo profano come fattori di salvezza.

Gli artisti chiamati a interpretare la mediazione della parola e l'immanenza della carne nel loro inscindibile legame, generatore di un dinamismo dialettico inevitabile, appartengono a culture e luoghi profondamente diversi.

Monika Bravo, colombiana di nascita, americana d'adozione, ha elaborato con sapienza e cura una narrazione scomposta e ricomposta su 6 schermi e altrettanti pannelli trasparenti, posti su pareti colorate. In ogni composizione Natura, Parola – scritta e detta – e Astrazione artistica si presentano quali elementi attivi di una visione euristica, aperta ad un margine di indeterminatezza sperimentale nell'elaborazione di un nuovo spazio percettivo e di una pienezza sensoriale, attraverso il garbo e la "manualità" poetica con cui l'artista usa i media tecnologici. ⁴¹⁴ L'artista colombiana lavora sulla parola in relazione all'immagine, quali pilastri della nostra comprensione del mondo: *ARCHE-TYPES. The sound of the world is beyond sense*. Le immagini, pazientemente elaborate attraverso il procedimento digitale, mostrano frammenti di natura, cui si sovrappongono forme

⁴¹³ *Ibidem*

⁴¹⁴ Presentazione della curatrice Micol Forti avvenuta durante la conferenza stampa per la presentazione del padiglione della Santa Sede alla 56^a Biennale Arte di Venezia, il 9 Aprile 2015 a Roma.

geometriche primarie, connotate da colori squillanti, moderni; “un caleidoscopio della stessa immagine, smontata in vari elementi, ingigantiti, dilatati e ricomposta in una nuova unità anch’essa transitoria perché in lento e continuo movimento e trasformazione”,⁴¹⁵ che risente dell’astrattismo di Malevič e Kandinsky come scomposizione operata dalla forma su se stessa. Monika Bravo sceglie quale supporto al suo caleidoscopico linguaggio il supporto di pannelli in vetro, sovrapposti e accostati agli schermi, sui quali il testo in greco del prologo di Giovanni “In principio era il Verbo” (il greco Λόγος tradotto con il latino *Verbum*), viene scomposto e riattivato come nuova immagine, secondo l’angolo visivo che lo spettatore sceglie. (figg. 24-25) Ma poiché la parola è anche pronunciata e non solo scritta, la voce dell’artista in tre punti specifici dell’installazione, riproduce alcune parole del testo, svincolate dal rigore sintattico. Tutto ciò trova eco nell’“interdetto scritturale” di cui parla Debray a proposito dell’Antico Testamento, del Dio della Scrittura che si scrive in consonanti, dando origine all’impronunciabile tetragramma che non si guarda (YHWH), il dio potente e creatore del popolo ebraico descritto nella Genesi. “Il Dio ebraico si mediatizza tramite la parola, e le visioni oniriche dell’Antico Testamento valgono per la banda-suono, mentre esse sono piuttosto mute nel Nuovo, in cui l’immagine senza parola ha senso in se stessa. Non c’è visione per un monoteismo ortodosso se non di cose passeggiere e corruttibili, e dunque di idoli e di falsi dèi. [...] Solo la parola può dire la verità, la visione è potenza del falso”.⁴¹⁶

La ricerca della giovane macedone, Elpida Hadzi-Vasileva, emigrata adolescente in Inghilterra, fonde abilità artigianali, conoscenze scientifiche e una potente visione estetica. Il suo lavoro si sviluppa in maniera diametralmente opposta alla ricerca verbale e concettuale di Monika Bravo, mettendo al primo posto la materia organica. Per il padiglione progetta un’installazione monumentale e architettonica, una piccola navata con volte a crociera intessute da un manto intrecciato, una pelle animale trattata come un “tessuto”, che accoglie il visitatore in una

⁴¹⁵ M. Forti, *La genesi delle immagini. Tra parola e materia: un dinamismo dialettico a tre voci*, in E. Cristallini, M. Forti (a cura di), *In Principio...la Parola si fece carne*, padiglione della Santa Sede 56^a Esposizione Internazionale d’Arte della Biennale di Venezia 2015, Gangemi Editore, Roma 2015, p. 20.

⁴¹⁶ Debray, *Vita e morte dell’immagine...cit.*, p. 64.

dimensione fisica e simbolica ad un tempo. Realizzato con materiale organico di scarto, in un tragitto che dal *ready-made* conduce al *re-made*, l'artista crea un drappo che è insieme ricamo e superficie, presenza fisica e trasparenza, strumento di suggestione e sorpresa. Così *Haruspex*⁴¹⁷ è realizzato dopo aver pulito, filtrato, chimicamente purificato una serie di intestini, successivamente aperti e incollati su lunghi teli di plastica trasparente a formare veri e propri tessuti organici, simili a immagini microscopiche traslate su superfici sensibili macroscopiche, cromaticamente simili, per il biancore latteo che caratterizza buona parte dell'installazione (benché la provenienza delle viscere da animali differenti fa sì che al colore molto chiaro, quasi trasparente, si alternino sfumature più brune, tendenti all'ambra). Tutti i filamenti, i manti tesi a ricreare lo spazio fisico di sosta all'interno dell'opera, confluiscono in un unico grande nodo al centro, l'elemento forse più inquietante di tutta l'installazione per il suo chiaro riferimento ad una materia organica: lo stomaco (l'"omaso" della mucca) che riceve e assorbe le sostanze vitali. (figg. 26-27) Il tempo della trasformazione della materia è in *Haruspex* un vero processo di "incarnazione": essa prende una determinata forma pur contenendo in sé le potenzialità delle infinite declinazioni possibili.⁴¹⁸ "Qui la carne è materia prima, costitutiva: è pelle e manto, ricamo e ornamento, struttura e sostanza. [...] il tratto assume il valore di cucitura, di raddoppiamento delle parti, di cerniera a comporre una nuova pelle, una nuova carne, una nuova corporeità o una capacità di reversibilità dei corpi, offrendo una valutazione del fare artistico come una 'impronta spirituale'".⁴¹⁹ Indubbiamente parlare di inquietudine nello spettatore o della capacità che ha l'opera di turbare per aprire il nostro "vedere", riattivato dalla violenza esercitata sulla materia, risulta alquanto riduttivo. Non siamo dinanzi alla performance di una cantante che indossa un vestito, appositamente progettato, di carne cruda. L'artista "usa quei materiali di scarto mutandoli in media comunicativi ed estetici e per farlo compie un'azione transdisciplinare di sconfinamento, che richiede l'ibridazione di saperi scientifici,

⁴¹⁷ *Aurispicina* consisteva nell'arte divinatoria dell'esame delle viscere (soprattutto fegato e intestino), dalla parola di probabile origine etrusca *harù* che significa budella, intestini. L'aruspice, l'indovino preposto a tale operazione, esaminava le viscere di animali sacrificati per trarne segni divini e norme di condotta.

⁴¹⁸ In una circostanza inaspettata l'artista scopre che l'"omaso" (*omasum*) è chiamato, da macellai e macellatori, nel volgare inglese, "The Bible", per le sue dense pieghe, simili a pagine di pelle.

⁴¹⁹ Forti, *La genesi delle immagini...* cit., pp. 24, 26.

tecnici, artigianali, artistici, filosofici. La materia prima non viene restituita così com'è, ma da moderna alchimista l'artista la lavora pazientemente e lungamente tanto da trasformarla da elemento repellente a oggetto attraente che apre a molti percorsi e livelli di significazione".⁴²⁰ Difficile provare attrazione per questa sorta di velario organico; nonostante sia indubbia la trasmutazione della materia spregevole in oggetto nobile, la qualità carnale, epiteliale di questo luogo assorbente rimane evidente nella texture e nell'olfatto. Elpida Hadzi-Vasileva come un alchimista, come un indovino appunto, preleva le cose nascoste e le riporta alla luce, rende visibile l'invisibile, ciò che deve rimanere nascosto, provocando un'inevitabile sentimento perturbante. "Ma [l'artista] non si limita semplicemente, in questo lavoro, a condurci in un rapporto più profondo con ciò che è carnale (la carnalità, o corporalità, che la Parola di Dio ha assunto nell'incarnazione). Piuttosto rende la carne *eloquente*. Da questo punto di vista, la carne diventa 'parola' nella sua pratica artistica".⁴²¹ Una delle fonti d'ispirazione, racconta l'artista, è la struttura a quattro quadranti dell'*Adorazione dell'Agnello mistico*, parte della pala d'altare di Gand di Jan van Eyck, dove gli adoranti provengono dai quattro angoli della terra per adorare l'Agnus Dei, innalzato al centro di uno spazio paradisiaco. In *Haruspex* l'Agnello non è più al centro

...come risultato, quest'opera pone alcune acute sfide etiche: le possibilità che esplora per la redenzione della carne non si fermano ad un ambiguo abbellimento delle parti dei corpi animali. Questi ultimi sembrano sfidare le esclusioni umane, e chiedere quali nuove relazioni siano possibili tra le divisioni religiose e politiche. Ciò che può essere riscattato nella redenzione della carne è proprio il modo in cui la carne è stata usata come arma e marcatore di frontiera [...] Ciò che può essere messo in discussione è invece l'idea di qualcosa (o qualcuno) di così immondo da essere al di là di ogni redenzione.⁴²²

I materiali utilizzati, ciò che la società contemporanea elimina, non possono descrivere la complessa esperienza contemplativa che caratterizza questa installazione site-specific, gli spettatori sono ignari di ciò che stanno osservando. Certamente riconoscono l'involucro, la "tenda" accuratamente tesa e annodata

⁴²⁰ E. Cristallini, *Percorsi erratici dell'artista contemporaneo. Monika Bravo, Elpida Hadzi-Vasileva, Mário Macilau*, in *In Principio...cit.*, p. 38.

⁴²¹ B. Quash, *La parola si fece carne, la carne si fece parola*, in *In Principio...cit.*, p. 82.

⁴²² Ivi, p. 86.

sopra le loro teste, ma non ne conoscono la natura. Infatti il Vaticano fu riluttante a inserire dei pannelli esplicativi sui materiali utilizzati, cosa che deluse anche l'artista, poiché la precisazione dei materiali era parte integrante della comprensione dell'intero lavoro.⁴²³

Che questo procedimento abbia qualcosa di attinente con il sacro, lo si può rilevare nella pratica preliminare di trasformazione e lavorazione minuziosa della materia, nell'azione di un demiurgo, di uno sciamano pronto a diventare guaritore e, attraverso la sostanza manipolata, a condurre lo spettatore verso un cammino di meditazione e di solitudine, perché prima di volgere lo sguardo al mondo visibile è importante sprofondare nella contemplazione per liberare l'immagine intrappolata nella materia. Un sacro, o meglio una pratica legata alla liberazione del sacro intrappolato nella materia sensibile; un sacro primitivo, originario, legato alla sua natura ambivalente di sacrilego e santo, puro e impuro, di trasgressione e elevazione, di *mysterium tremendum* e *fascinans*.

Tuttavia alla base del sacro si trova sempre un interdetto che si oppone a comportamenti convulsi, esterni al calcolo, originariamente animali. L'*omofagia*, il sacrificio in cui la vittima viene divorata viva dai partecipanti scatenati, è certo l'immagine più piena del *sacro*, che implica sempre un elemento di orrore o di crimine. Anche per un teologo protestante come Otto, il *sacro* non è soltanto *fascinans*, è *tremendum*, terrificante. Il *sacro* esige la violazione di ciò che di solito è oggetto di atterrito rispetto. Il suo dominio è quello della distruzione e della morte.⁴²⁴

La visione di Bataille è fortemente impregnata dagli orrori della guerra che ben rappresenta il parossismo delle società moderne. È il momento degli eccessi, ciò che un tempo – secondo Caillois – era rappresentato dalla festa e dal rito, il momento in cui è consentito l'illecito e si è spinti normalmente verso ciò che è distruzione, sacrilegio. Ora, nel sacrificio di cui scrive Bataille sono presenti i due sacri, giacché esso “distrugge ciò che consacra”, in un “consumo definitivo” e irreversibile, poiché tutto il mondo è impregnato, su più livelli, di sacralità.

⁴²³ Dichiarazione rilasciata dall'artista in occasione di un'intervista rilasciata a Paul Bayley, *Metaphors of the flesh*, “Art & Christianity”, n. 84, Autunno 2015, p. 4.

⁴²⁴ G. Bataille, *La guerra e la filosofia del sacro* (1951), in Caillois, *L'uomo e il sacro...cit.*, pp. 185-186.

“Senza il sacro, la totalità della pienezza dell’essere sfugge all’uomo, che sarebbe così solo un uomo incompleto”.⁴²⁵

La struttura che l’artista macedone ricrea ingloba lo spettatore, lo cattura in una trappola; a primo acchito non si tratta di un luogo solenne, della “Tenda del Convegno”, ma di una rete aggrappante, raccapricciante nel procedimento, terribile nella percezione (nonostante il Vaticano si sia ben guardato dall’esplicitare i materiali di cui era composta). Risulta molto difficile parlare di sacro legato all’esperienza che il fruitore fa dell’opera, in quanto ciò necessiterebbe di una conoscenza e comprensione dell’etimologia e della stratificazione ermeneutica di cui il termine si compone. Tantomeno la componente sacrilega del rituale sacro è di immediata comprensione. La distruzione – come spiega Bataille – di ciò che poi si consacra, corrisponde perfettamente al sacrificio di animali, le cui membra vengono risignificate, attraverso la consacrazione data dall’intervento artistico.

L’ultimo artista Mário Macilau trasforma la carne in storia, nella realtà restituita senza falsificazioni dalla fotografia in bianco e nero. Dalla condizione di scarto della materia a quella dell’uomo rifiutato e condannato a una condizione di marginalità, l’artista si esprime con una serie di nove scatti realizzati a Maputo, capitale del Mozambico dove è nato e lavora, dove i protagonisti sono i ragazzi di strada che, ancora bambini, si trovano ad affrontare la vita come sopravvivenza. L’orrore della guerra, i conflitti etnici, la povertà degli emarginati sono i temi attuali, scomodi (e molto spesso mistificati) che divengono oggetto del lavoro di Macilau. Una verità che si fonda sull’esperienza in prima persona, che non ha nulla delle nozioni occidentali di esotismo o primitivismo, ma che costringe l’atto artistico a confrontarsi con l’agonia del reale, piegando la composizione fotografica alla resa della *carne* che si fa vita degenerata e consunta. La serie *Growing on Darkness*, scelta per la 56^a edizione della Biennale “restituisce frammenti di vita quotidiana: uno scantinato di una casa abbandonata ricolmo di rifiuti dove rifugiarsi, un manichino di qualche negozio del ‘mondo di sopra’ metropolitano riciclato come feticcio apotropaico, la carcassa di un’auto in cui ripararsi, i candidi stracci per pulire le macchine usati come lenzuolini per

⁴²⁵ Ivi, p. 191.

dormire...”.⁴²⁶ (figg. 28-29) Si tratta di “fantasmi”, bambini invisibili la cui esistenza è testimoniata dagli “iperghetti” delle grandi città, luoghi di segregazione sociale da cui l’artista proviene e nei quali ritorna per presentare un’altra verità. In tutti e tre i casi il sacro si dispiega più sul piano dell’intuizione intellettuale che esperienziale o emozionale, nonostante l’evidente primato della visione, la conoscenza delle origini della religione e del sacro è alla base della reale comprensione. I tre artisti, pur provenendo da zone geografiche lontane, appartengono a una comune visione del mondo, quella del sud. Tre continenti diversi, tre linguaggi differenti, tre rappresentanti dei tanti sud che il mondo conosce, impegnati a fornire la propria visione tra trascendenza e immanenza, tra il logos e la carne, secondo una triade che, come per l’edizione precedente, mantiene una differenziazione di linguaggi artistici tra fotografia, installazione e architettura. La continuità tematica, come la scelta di ripartire dalle origini della religione cristiana, serve per mantenere quell’apertura, già più volte accennata, tra Chiesa e cultura contemporanea, lasciando agli artisti il compito più “ingrato”: trovare la forma interpretativa adeguata al proprio linguaggio, rispettando una precisa direttiva tematica, trovando il giusto compromesso tra la propria posizione laicista e la committenza ecclesiale che, pur concedendo grande libertà espressiva, rappresenta sempre un “contenitore” molto ben storicizzato e istituzionalizzato. Tuttavia provare a strutturare un discorso sulla religione, indipendentemente dalle catene del dogma ecclesiale da un lato, e dall’avversione laicista dall’altro, per poterne liberare il senso antropologico, sarebbe utopico. Difficile essere liberi con queste premesse. Difficile essere ambasciatori di questa “ritrovata relazione”. Non a caso, infatti, l’iconografia tradizionale della narrazione biblica è assente, di aspetto devozionale o liturgico non si parla e non si può parlare.

La Biennale non è un mercato ove si espongono le opere in relazione al loro valore venale; né è un’Accademia ove si dettano regole. Si può dire, semmai, che essa è il luogo dove l’opera d’arte è considerata nel suo nascere, come frutto dell’anelito, delle motivazione e dell’urgenza dell’artista, e non per la sua destinazione finale (non è quindi il luogo, ad esempio, per una mostra d’arte sacra). La scelta della Santa Sede coincide con un periodo nel quale l’arte contemporanea, un tempo oggetto di attenzione di ristrette

⁴²⁶ Cristallini, *Percorsi erratici dell’artista...cit.*, p. 32.

minoranze, ha rotto gli argini ed è diventata oggetto di attenzione di una sempre più vasta comunità: è diventata popolare.⁴²⁷

Indubbiamente il tipo di riflessione che si fa in una delle più importanti vetrine d'arte contemporanea è legata al contesto critico-curatoriale, certamente non liturgico, così come in un museo che espone per la maggior parte opere di carattere sacro, un tempo collocate negli altari delle chiese più importanti, la riflessione è di carattere museale. La Biennale funziona come una sorta di Olimpiade dell'arte, gli artisti vengono esposti in padiglioni nazionali, progettati dai più importanti architetti, per mostrare quanto emblematico sia il ruolo che ognuno di essi ricopre nel mondo; le più importanti gallerie, appoggiate dalle lobby più influenti e da ricchi collezionisti, spingono alla selezione degli artisti meglio quotati. In questa arena controversa, senza aggiungere nulla di nuovo al panorama che da sempre caratterizza queste manifestazioni, la Biennale propone un nuovo padiglione, quello del Vaticano, che entra a far parte di questa rete geografica così variegata, segnata da confini politici, culturali, etnici, linguistici, ma mai religiosi. Come interpretare allora questa nuova presenza? Bisognerebbe proporre anche un padiglione islamico, uno ebraico e uno induista per bilanciare i poteri? (Se non fosse che la religiosità è parte integrante della vita e della cultura di queste popolazioni) Ma soprattutto, l'arte può essere anche dentro le problematiche di carattere religioso? Certamente si potrebbe obiettare che tra proporre una riflessione su un'arte di carattere sacro, o interpretabile come sacra, e un'arte nata per una specifica committenza ecclesiale, c'è una certa differenza. Tuttavia si tratta, a mio parere, di due facce della stessa medaglia. Le due realtà hanno sempre convissuto, gli artisti hanno sempre simulato interessi religiosi per sopravvivere e l'arte è sempre scesa a compromessi per potersi legittimare. La presunta condizione di afasia del sacro nella cultura contemporanea, non corrisponde alla sua stessa condizione nell'arte contemporanea e, come abbiamo visto nel corso di questa trattazione, il sacro oggi è presente più che mai nella dilatazione esponenziale, nonché nell'aporia della sua semantica.

⁴²⁷ Discorso tenuto da Paolo Baratta, Presidente della Biennale, in occasione della conferenza stampa per l'inaugurazione del padiglione della Santa Sede. www.cultura.va/content/dam/cultura/docs/comunicatistampa/PressPack.pdf (data di ultima consultazione 8/03/2016)

Oggi tutto può essere sacro, e tutto può essere desacralizzato. Questa operazione non è nuova per le avanguardie di primo Novecento, così come per l'arte del nuovo millennio. In ambito artistico gli stessi termini "profanare" e "desacralizzare" sono stati forse quelli maggiormente utilizzati per descrivere le operazioni di sovvertimento dei canoni tradizionali e delle tematiche: il profano entra nei soggetti pittorici della tradizione e la vita, sacra nei suoi aspetti quotidiani, diviene realtà estetizzata. Come definire, se non dissacratorio, l'intervento di Duchamp, quando decise di alludere visibilmente all'androginia di uno dei miti più celebri della storia dell'arte, come la Gioconda, cambiandone provocatoriamente anche il titolo?

Non si vuole confezionare solo una questione terminologica ad hoc, tuttavia la scelta dei termini ha un suo peso nell'inquadrare e giudicare l'oggetto d'indagine. Sacro, più che religione, non a caso, è il termine maggiormente utilizzato dai curatori, dai saggi, dai pochi e selezionati protagonisti del mondo accademico, poiché contiene già una componente di secolarizzazione. Per la sua origine etimologica, antropologica, sociologica, sacro ha in sé quella natura ambigua di elevazione e trasgressione che si sposa perfettamente con la nostra contemporaneità. L'arte e la religione intessono un rapporto che, come le campiture di colore e i rettangoli cromatici di Rothko dai bordi sfumati, restano parallele l'una all'altra, ad una distanza ravvicinata, non più chiuse in rigidi confini, predisposti a decretarne l'autonomia o l'assoluta libertà, ma definite da un perimetro evanescente, *debole, leggero*, pronto a indagarne la negoziazione e il compromesso. Arte e sacro, invece, convivono nei rispettivi territori da sempre, da quando l'uomo per la prima volta avvertì l'impulso di rendere per immagini la ritualità della propria vita, del quotidiano, affidando successivamente alla raffigurazione una pratica culturale e celebrativa capace di rendere l'invisibile visibile, di preannunciare la relazione necessaria con le forze oltreumane, rendendole così venerabili.

Abbiamo assistito ai tanti modi in cui l'arte crea, partecipa e aiuta a comprendere il rito nella nostra contemporaneità; così come si è cercato di estrapolare da un contesto molto più ampio l'idea di religione, affrancata dalla sfera convenzionalmente definita come "religiosa", alla quale si sostituisce, facendo

ormai parte del processo di secolarizzazione, secondo un approccio sociologico, politico, oltre che antropologico. La concezione di “religione civile”, discussa da Robert Bellah, ad esempio, offre un modo utile di pensare a come la società utilizza i rituali per formare l’identità collettiva basata su una condivisione di valori, lessici, simboli, ideologie, attraverso cui una cultura costruisce e conferisce un’aura di sacralità al proprio vivere.⁴²⁸ L’arte, dal canto suo, offre l’opportunità di scavare più a fondo in un particolare aspetto della religione civile, aiutandoci a ricordare il passato. L’impulso di realizzare monumenti, specialmente commemorativi, appartiene a questo rituale di sopravvivenza della memoria, in passato, con le piramidi degli antichi Egizi, e oggi, con i memoriali per l’Olocausto. I rituali che oggi perpetriamo, che sacralizzano e desacralizzano tutto, sembra non abbiano nulla a che vedere con la religione istituita. Tuttavia ciò non li rende meno degni di nota. Dopo tutto, quale atto potrebbe essere più creativo se non quello di forgiare i nostri propri dèi? Spiegare i nostri oracoli non significa necessariamente ucciderli.

Far rientrare il sacro all’interno di una breve storia dell’immagine nella contemporaneità è sembrato inevitabile alla luce di questo ritrovato interesse per il sacro appunto e per una ormai obsoleta storiografia dell’arte, che tenta di mutarsi in storia delle immagini.

È chiaro che solo l’immagine religiosa può evidenziare tutta la portata ontologica dell’immagine. È della manifestazione divina che davvero si può dire che essa acquista il suo carattere di immagine proprio attraverso la parola e la figura. [...] In essa risulta inequivocabilmente chiaro che l’immagine non è copia di un essere raffigurato, ma ha una comunione ontologica con il raffigurato. In base a questo esempio si fa evidente che l’arte, in generale e in un senso universale, apporta una crescita nell’essere in quanto gli conferisce il carattere di immagine. Parola e immagine non sono semplici aggiunte illustrative, ma fanno sì che ciò che esse rappresentano sia davvero completamente ciò che è.⁴²⁹

⁴²⁸ Cfr. R. N. Bellah, *La religione civile in Italia e in America*, trad. it. Armando, Roma 2009.

⁴²⁹ H. G. Gadamer, *Ontologia dell’opera d’arte*, in Id. *Verità e metodo*, trad. it. Bompiani, Milano 2010, p. 177.

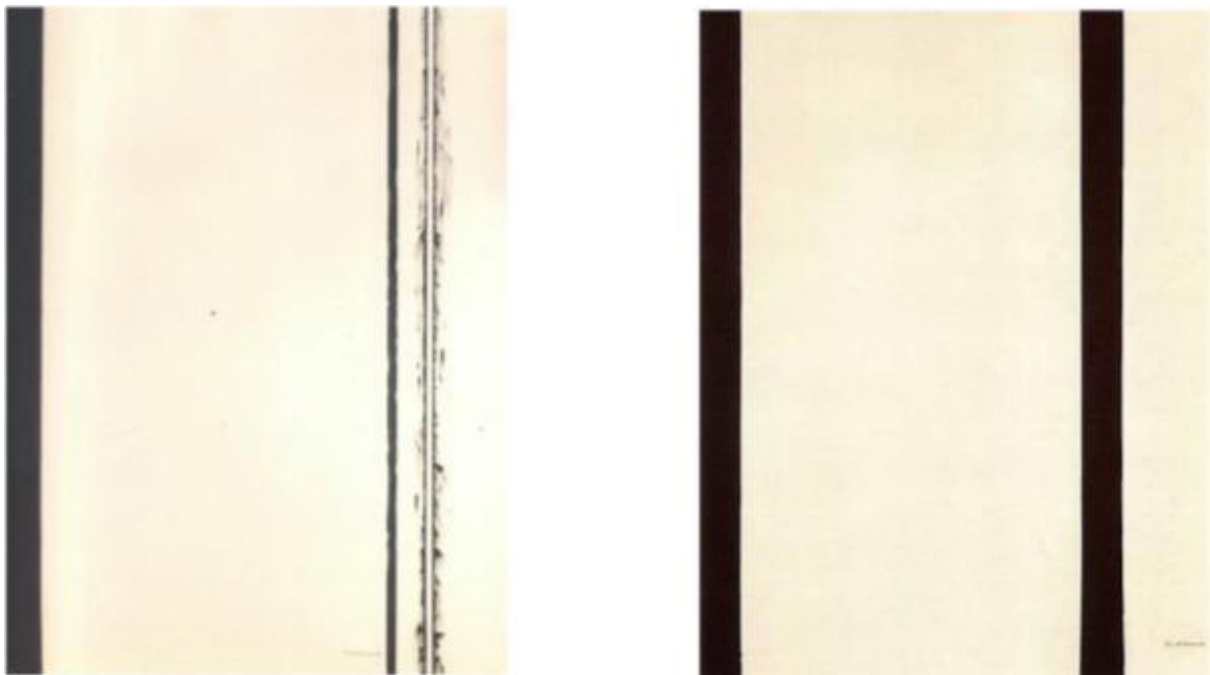


Fig. 1 – B. Newman, Prima e quinta stazione, *The Stations of the Cross*, 1958-66



Fig. 2 – B. Newman, *The Stations of the Cross*, Miho Museum, 2015



Fig. 3 – M. Rothko, *Rothko Chapel*, Parete Nord, Houston, 1964-71



Fig. 4 – Parete Ovest



Fig. 5 – H. Matisse, La cappella del Rosario, parete sinistra *l'Arbre de Vie*, Vence, 1949-51.



Fig. 6 – H. Matisse, sulla sinistra la *Vierge à l'Enfant*, parete centrale il *Chemin de Croix*.



Fig. 7 – D. Flavin, *Untitled*, S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa, 1997.



Fig. 8 – J. Kounellis, *Senza titolo*, Oratorio di San Lupo, Bergamo 2009.



Fig. 9 – L. Fontana, *Via Crucis*, Cripta di San Fedele, Milano 1957.



Fig. 10 – L. Nevelson, cappella *The Good Shepherd*, chiesa di St. Peter, New York, 1975.



Fig. 11 – part.



Fig. 12 – P. Zumthor, *Bruder Klaus Chapel*, Mechernich, 2007



Fig. 13 – P. Zumthor, *Interno*.



Fig. 14 – B. Viola, *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, Cattedrale di St. Paul, Londra, 2014, video ad alta definizione su quattro schermi al plasma 1400 x 3380 x 100 mm, durata 7:15 minuti.



Fig. 15 – B. Viola, *Emergence*, 2002, retroproiezione video a colori ad alta definizione, durata 11.49 minuti



Fig. 16 – sequenza dell'emersione dall'acqua



Fig.17 – B. Viola, *Oceans without a shore*, 2007, Chiesa di San Gallo, Venezia, video a colori su schermo al plasma, 155,5x92,5x12,7cm, durata 130 minuti



Fig. 18 – Studio Azzurro, *In Principio (e poi)*, 55. Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 2013, 4 lastre di pietra sensibili, 4 videoproiettori, 4 computers, 5 speakers audio, 4 sistemi IR per superfici sensibili, 1 faro sagomatore



Fig. 19 – Studio Azzurro, part.



Fig. 20 – J. Koudelka, *De-Creazione*, 55. Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 2013, trittico 158x150cm



Fig. 21 – Stampa formato orizzontale 257x91cm



Fig. 22 – L. Carroll, *Untitled. Freezing Painting*, 55. Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 2013, ghiaccio, olio, cera e tela su legno, alluminio, acciaio, plexiglas, dispositivo di raffreddamento, 310x245x20cm



Fig. 23 – L. Carroll, *Untitled*, 2010-11, Collezione privata dell'artista, olio cera, tela, scarpe, terra, polvere e legno, 283x271x23cm

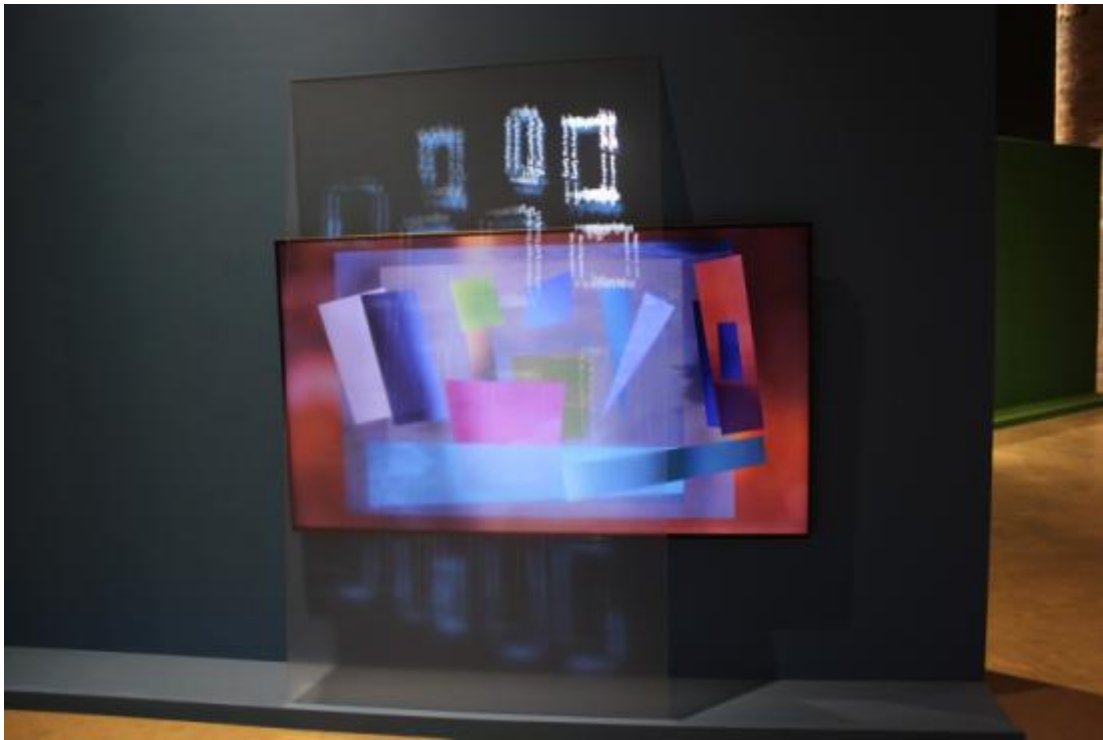


Fig. 24 – M. Bravo, *Arche-types. The sound of the world is beyond sense*, 56. Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 2015, LD monitor e vetri con proiezioni, 440x230cm, pannelli di legno dipinto, stampe, sensori sonori



Fig. 25 – part.



Fig. 26 – E. Hadzi-Vasileva, Haruspex, 56. Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 2015, 1150x1100x520cm, materiali organici, strutture e cavi in acciaio



Fig. 27 – part.



Fig. 28 – M. Macilau, *Growing on Darkness*, 2012-2015, stampa a pigmenti su Hahnemühle cotton paper, 133x200



Fig. 29 - *Growing on Darkness*

BIBLIOGRAFIA

AA.VV, *Arte e liturgia. L'arte sacra a trent'anni dal Concilio*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1993

Agamben G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi 1995

Agnisola G., *Rothko, le lacrime della pittura*, "Avvenire", 17 gennaio 2015

Alberigo G., *Breve storia del concilio Vaticano II (1959-1965)*, Il Mulino, Bologna 2005

Andaloro M., *Il secondo concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, in *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1999

Angelini P. (a cura di), *La collana viola. Lettere 1945-1950*, Bollati Boringhieri, Torino 1991

Apostolos-Cappadona D. (a cura di), *Art, Creativity, and the Sacred*, The Continuum Publishing Company, New York 2001

Arcella L., Pisi P., Scagno R. (a cura di), *Confronto con Mircea Eliade: archetipi mitici e identità storica*, Jaca Book, Milano 1998

Baldi M., *Pasolini, Sade e la pittura*, Falsopiano, Alessandria 2012

Ballo G. (a cura di), *Lucio Fontana*, cat. mostra Milano, Arti grafiche Fiorin, Milano 1972

Barilli R., *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano 2005

Barilli R., *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano 2006

Barnes S. J., *The Rothko Chapel. An act of faith*, Menil Foundation, Houston 1989

Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980

Bataille G., *La guerra e la filosofia del sacro* (1951), in *L'uomo e il sacro*, Bollati Boringhieri, Torino 2001

Bataille G., *Teoria della religione*, trad. it. Cappelli Editore, Bologna 1978

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

- Bayley P., *Metaphors of the flesh*, "Art & Christianity", n. 84, Autunno 2015
- Bazin A., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999
- Begni Redona P.V. (a cura di), *Paolo VI, su l'arte e gli artisti*, Ed. Studium, Brescia 2000
- Bellah R. N., *La religione civile in Italia e in America*, trad. it. Armando, Roma 2009
- Bellini P. (a cura di), *Georges Rouault. Opere grafiche*, cat. mostra Milano, ETS, Milano 2015
- Belting H., *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2011
- Belting H., *Il Culto Delle Immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma 2001
- Belting H., *Immagine, medium, corpo*, in *Teoria dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2009
- Belting H., *L'arte e il suo pubblico*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986
- Belting H., *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino 1990
- Belting H., *La vera immagine di Cristo*, Bollati Boringhieri, Torino 2007
- Beltrami A., *La rivelazione di Bill Viola*, "Avvenire", 14 giugno 2014
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966
- Bernabei V., *Maurizio Cattelan: l'artista in pensione*, "La Repubblica", 6 novembre 2014
- Betti L., Gulinucci M., *Le regole di un'illusione. Il cinema, i film*, Fondo Pier Paolo Pasolini-Garzanti, Roma-Milano 1996
- Bologna F., *L'incredulità di Caravaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2006
- Bonazzoli F., *Cattelan: "Così ho abbattuto mio padre"*, "Corriere della sera", 13 settembre 2010
- Bonfantini M. A., *Charles Sanders Peirce. Opere*, Bompiani Il pensiero occidentale, Milano 2003

- Branca M., *Il percorso di Gino Severini, pittore murale del sacro, sulle tracce del carteggio con Maritain*, in *Bellezza divina. Tra Van Gogh, Chagall e Fontana*, cat. mostra Firenze, Marsilio, Venezia 2015
- Bredenkamp H., *Immagini che ci guardano*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2015
- Buci-Glucksmann C., *Potenza del luogo: un sublime minimale?*, in *Cattedrali d'arte. Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, Fondazione Prada, Milano 1998
- Cacitti R., Conti Calabrese G., Manenti M., Spineto N. (a cura di), *Pasolini e il sacro*, Darp Friuli, Udine 1997
- Caillois R., *L'uomo e il Sacro*, Bollati Boringhieri, Torino 2001
- Caoci A. (a cura di), *Antropologia, estetica e arte*, Franco Angeli, Milano 2008
- Cancelli M., *La questione iconica. L'artista post-kantiano*, in *Chi ha paura del rosso, del giallo, del blu. Immagine icona visione*, Jaca Book, Milano 1987
- Cantino Wataghin G., Mussini M., Prodi P. (a cura di), *La cattedrale di Reggio Emilia. Studi e ricerche*, Skira, Milano 2014
- Capelle A., *Pasolini sur Théorème*, "La Quinzaine littéraire", n. 68, 1-15 marzo 1969
- Caprioli A., Vaccaro L. (a cura di), *Paolo VI e la cultura*, Morcelliana, Brescia 1983
- Caramel L. (a cura di), *Lo spirituale nell'arte. Saggi sull'arte in Italia nei primi decenni del Novecento*, Franco Angeli, Milano 2011
- Carboni M., *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Castelvevchi, Roma 1993
- Caroli F., *Il volto di Gesù. Storia di un'immagine dall'antichità all'arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2008
- Caruso L. S., *Il Cristo severo di Pasolini*, "Avvenire", 2 settembre 1988
- Casciani S., *Il santo e l'architetto*, "Domus", 19 settembre 2007
- Cassirer E., *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei Dialoghi di Platone*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2009
- Caussé F., *La Revue "L'Art Sacré". Le débat en France sur l'art et la religion (1945-1954)*, Cerf, Paris 2010

- Celant G., *Louise Nevelson*, cat. mostra, Charta, Milano 1994
- Celant G. (a cura di), *Cattedrali d'arte. Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, Fondazione Prada, Milano 1998
- Celant G., *Tornado americano. Arte al potere 1949-2008*, Skira, Milano 2008
- Chagall M., *La mia vita*, trad. it SE, Milano 1997
- Chenis C., *Fondamenti teorici dell'arte sacra. Magistero post-conciliare*, LAS, Roma 1991
- Chezzi F., Verdon T. (a cura di), *Si fece carne. L'arte contemporanea e il sacro*, cat. mostra Firenze, Edizioni polistampa, Firenze 2015
- Chiarocossi G., *P. P. Pasolini. Descrizioni di descrizioni*, Garzanti, Milano 1996
- Chiarocossi G., Chiesi R. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Il mio cinema*, cat. mostra Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2015
- Cirifino F., Rosa P., Roveda S., Sangiorgi L. (a cura di), *Studio Azzurro. Ambienti sensibili. Esperienza tra interattività e narrazione*, Electa, Milano 1999
- Clair J., *De immundo*, trad. it. Abscondita, Milano 2005
- Clark T. J., *Addio a un'idea: modernismo e arti visive*, trad. it. Einaudi, Torino 2005
- Claudel P., *Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la decodence de l'art sacré*, in *Positions et propositions*, vol. II, Gallimard, Parigi 1934
- Conti Calabrese G., *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano 1994
- Corrain L., *Sacralizzare l'astratto: la Rothko Chapel*, in N. Dusi, G. Marrone (a cura di), *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma 2008
- Cottin J., *La mistique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*, Les Editions Du Cerf, Paris 2007
- Courthion P., *Rouault. La vita e l'opera*, Il saggiatore, Milano 1964
- Crippa M. A. (a cura di), *Marie-Alain Couturier. Un'avventura per l'arte sacra. Testi in L'Art Sacré scelti da P. R. Régamey*, Jaca Book, Milano 2011
- Crippa M. A., Caussé F. (a cura di), *Le Corbusier, Ronchamp. La Cappella di Notre-Dame du Haut*, Jaca Book, Milano 2014

Crispoliti E. (a cura di) *Centenario di Lucio Fontana*, cat. mostre Milano, Charta, Milano 1999

Crispoliti E. (a cura di), *Crocifissione (Guttuso)*, Accademia, Roma 1970

Crispoliti E. (a cura di), *Lucio Fontana. Via Crucis 1947*, cat. mostra tenuta a Città del Messico 27 marzo - 29 aprile, Gangemi, Roma 2007

Cristallini E., Forti M. (a cura di), *In Principio...la Parola si fece carne*, padiglione della Santa Sede 56^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia 2015, Gangemi, Roma 2015

Dal Lago A., *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2006

Dall'Asta A. (a cura di), *Alla luce della Croce: arte antica e contemporanea a confronto*, cat. mostra Bologna, Fondazione Cardinale G. Lercaro, Bologna 2011

De Carli C., *Le nuove chiese della diocesi di Milano: 1945-1993*, Vita e Pensiero, Milano 1994

De Carli C. (a cura di), *Paolo VI e l'arte: il coraggio della contemporaneità*, catalogo della mostra tenuta a Brescia 1997-98, Skira, Milano 1997

De Carli C. (a cura di), *Gli artisti e la chiesa della contemporaneità*, catalogo della mostra Brescia, Mazzotta, Milano 2000

De Carli C. (a cura di), *Stanislas Fumet. Processo all'arte*, Jaca Book, Milano 2003

De Maria L. (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968

De Martino E., *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino 2000

De Santi P. M., *Pasolini tra cinema e pittura*, "Bianco e nero", n. 3, 1985

Debord G., *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, Milano 1997

Debray R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999

Della Torre S., Freguglia G. F., Chenis C. (a cura di), *Gabriele Paleotti. Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)*, Libreria Editrice Vaticana, Cad & Wellness, Milano 2002

Derrida J., *Donare la morte*, Jaca Book, Milano 2002

Derrida J., Vattimo G. (a cura di), *Annuario filosofico europeo. La Religione*, Laterza, Roma-Bari 1995

Dewey J., *Arte come esperienza*, Aesthetica edizioni, Palermo 2007

Di Nola A., *Sacro/Profano*, in *Enciclopedia*, vol. XII, Einaudi, Torino 1981

Didi-Huberman G., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006

Didi-Huberman G., *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Mondadori, Milano 2008

Didi-Huberman G., *L'immagine brucia*, in *Teoria dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2009

Diez R., *Il sacro e l'arte contemporanea*, in *Cattedrali d'arte. Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, Fondazione Prada, Milano 1998

Dillenberger J., *Secular Art with Sacred Themes*, Abingdon Press, Nashville 1969

Dillenberger J., *The Religious Art of Andy Warhol*, Continuum, New York 1998

Docci M., Turco M. G. (a cura di), *L'architettura dell'"altra" modernità*, Gangemi, Roma 2010

Dorfles G., *L'arte sacra contemporanea? Che orrore*, "Corriere della sera", 3 aprile 1998

Dorival B., *L'arte e la vita. Georges Rouault*, Società editrice internazionale, Torino 1973

Durkheim E., *Le forme elementari della vita religiosa*, Edizioni di Comunità, Milano 1963

Eccher D. (a cura di), *L'ombra della ragione. L'idea del Sacro nell'identità europea nel XX secolo*, cat. mostra Bologna, Charta, Milano 2000

Eco U., *Storiografia medievale ed estetica teorica. Appunti metodologici su J. Maritain*, in Id. *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano 1968

Eco U., *Per L'ombra della ragione*, in *L'ombra della ragione. L'idea del Sacro nell'identità europea nel XX secolo*, a cura di D. Eccher, cat. mostra Bologna, Charta, Milano 2000

Eliade M., *Mito e realtà*, trad. it. Borla, Torino 1966

Eliade M., *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino 1967

Eliade M., *La nostalgia delle origini: storia e significato nella religione*, Morcelliana, Brescia 1972

Eliade M., *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, Borla, Bologna 1975

Eliade M., *Giornale*, Bollati Boringhieri, Torino 1976

Eliade M., *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Jaca Book, Milano 1980

Eliade M., *The Sacred and the Modern Artist*, in D. Apostolos-Cappadona (a cura di), *Symbolism, the Sacred, and the Arts*, Crossroad, New York 1985

Eliade M., *Storia delle credenze e delle idee religiose*, trad. it Sansoni, Firenze 1990

Eliade M., *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino 2008

Elkins J., *The Domain Of Images*, Cornell university press, Ithaca-London 1999

Elkins J., *On the strange place of religion in contemporary art*, Routledge, London-New York 2004

Elkins J., *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha pianto davanti ad un quadro*, Bruno Mondadori, Milano 2009

Elkins J., Morgan D. (a cura di), *Re-Enchantment. The Art Seminar*, Routledge, London-New York 2009

Eugeni R., Viganò D. E. (a cura di), *Il dialogo tra Pier Paolo Pasolini e la Pro Civitate Christiana sulla sceneggiatura de "Il Vangelo secondo Matteo"*, in Id. *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, EdS, Roma 2006

Fabbri P., *L'archivio del senso*, Quaderni della biennale, Edizioni et al., Milano, n. 1, 2009

Fabietti U., *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Raffaello Cortina, Milano 2014

Faccini L., Ponzi M., *Intervista con Pier Paolo Pasolini*, "Filmcritica", n. 156-157, aprile-maggio 1965

Fallani G., Mariani V., Mascherpa G., *Collezione Vaticana d'arte religiosa moderna*, Silvana Editoriale, Milano 1974

Ferrari D., Scalia G. (a cura di), *Pasolini e Bologna*, Pendragon, Bologna 1998

- Ferrari L., *La respuesta del artista*, "Propósitos", n.106, 7 ottobre 1965
- Ferrari S., *Il ritratto di Cristo come ritratto dell'uomo*, in Id. (a cura di), *Autoritratto, psicologia e dintorni*, CLUEB, Bologna 2004
- Ferraris M., *Dio senza arte*, "La Repubblica", 20 gennaio 2013
- Ferrazza M. (a cura di), *Collezione d'Arte Religiosa Moderna*, Monumenti Musei e Gallerie Pontifice, Città del Vaticano 2000
- Filoramo G., *Religione*, in *Dizionario delle religioni*, Einaudi, Torino 1993
- Filoramo G., *Le vie del sacro. Modernità e religione*, Einaudi, Torino 1994
- Florenskij P., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1977
- Forestier S., *Marc Chagall. Opera monumentale. Le vetrate*, Jaca Book, Milano 1987
- Forti M. (a cura di), *I musei Vaticani e l'arte contemporanea. Acquisizioni dal 1980 al 2003*, De Luca, Roma 2003
- Forti M., *Paolo VI e le Collezioni Vaticane*, in "Arte Cristiana", vol. XCVI, n. 847, luglio-agosto 2008
- Forti M., Iacobone P. (a cura di), *In principio. Padiglione della Santa Sede, 55. Esposizione internazionale d'arte della Biennale di Venezia 2013*, FMR-ART'E', San Lazzaro di Savena (BO) 2013
- Fourcade D. (a cura di), *Scritti e pensieri sull'arte. Henri Matisse*, trad. it Einaudi, Torino 1988
- Freedberg D., *Il potere delle immagini, il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009
- Freud S., *Feticismo* (1927), in *Opere di Sigmund Freud*, C. L. Musatti (a cura di), Bollati Boringhieri, vol. X, Torino 1989
- Gablik S., *Has Modernism Failed?*, Thames&Hudson, New York 1984
- Gablik S., *The Reenchantment of Art*, Thames&Hudson, London 1994
- Gabriele M., *L'immagine ricreata. L'esperienza del sacro nell'arte contemporanea*, "Psicoart", n. 2, 2011-2012
- Gabriele M., *Letter from Milan. On the San Fedele Center*, "Art & Christianity", n. 79, autunno 2014

Gabriele M., *Meditations on Religion, Art, and the City*, in A. Rosen, *Religion and Art in the Heart of Modern Manhattan: St. Peter's Church and the Louise Nevelson Chapel*, Ashgate, Farnham 2015

Gabriele M., *Mimmo Paladino: every realization is imperfection*, "Intrecci d'arte", n. 4, 2015

Gadamer H. G., *Ontologia dell'opera d'arte*, in Id. *Verità e metodo*, trad. it. Bompiani, Milano 2010

Galimberti U., *Orme del sacro*, Feltrinelli, Milano 2000

Gamboni D., *Un iconoclasme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, d'En Bas, Zurich-Lausanne 1983

Gauchet M., *Il disincanto del mondo. Una storia politica della religione*, Einaudi, Torino 1992

Gell A., *La tecnologia dell'incanto e l'incanto della tecnologia*, in A. Caoci (a cura di), *Antropologia, estetica e arte*, Franco Angeli, Milano 2008

Giammarco N., Paternostro C., Gallo M. (a cura di), *Paolo VI. Umanesimo tra arte e letteratura*, Logart Press, Roma 1993

Gomes M. (a cura di), *Theosophy in the Nineteenth Century. An Annotated Bibliography*, Garland, New York 1994

Greiner C. (a cura di), *Maurizio Cattelan. Un salto nel vuoto. La mia vita fuori dalle cornici*, Rizzoli, Milano 2011

Gresleri G., Gresleri G., et al., *Le Corbusier. Il programma liturgico*, Compositori, Bologna 2001

Guttuso R., *La "crocifissione" al Premio Bergamo*, "Il Contemporaneo", Roma aprile 1965

Handhardt G., Perov K. (a cura di), *Bill Viola*, Thames&Hudson, London 2014

Hegel W. F., *Fenomenologia dello spirito*, trad. it La Nuova Italia, Scandicci, 1988

Hegy L., *Modelli di spiritualità nell'arte europea nel contesto dell'espansionismo universalista e delle esperienze individuali*, in *L'ombra della ragione. L'idea del Sacro nell'identità europea nel XX secolo*, cat. mostra Bologna, Charta, Milano 2000

Heidegger M., *Che cosa è metafisica?*, Adelphi, Milano 2001

Howard M. (a cura di), *Art as Spiritual Activity. Rudolf Steiner's Contribution to the Visual Arts*, Anthroposophic Press, Hudson (NY) 1998

Howes G., *The Art of the Sacred*, I. B. Tauris & Co, London 2007

Jean-Hubert M. (a cura di), *Arte religione politica*, Pac - Padiglione d'arte contemporanea, 5 Continents, Milano 2005

Kandinsky V., *Lo spirituale nell'arte*, Bompiani, Milano 1997

Kitzinger E., *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, La Nuova Italia, Firenze 1992

Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Einaudi, Torino 2002

Koudelka J., *Invasione Praga 68*, Contrasto, Roma 2008

Latour B., Weibel P. (a cura di), *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, cat. mostra Karlsruhe, Mit Press, Cambridge 2002

Latour B., *Che cos'è Iconoclash?*, in *Teoria dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2012

Leymarie J., *Marc Chagall. Vitraux pour Jérusalem*, André Sauret, Monte Carlo 1962

Lollini F., *Statera facta est corporis: note sulla croce dipinta nel Medioevo e nel nostro contemporaneo*, in *Alla luce della croce: arte antica e contemporanea a confronto*, cat. mostra Bologna, Fondazione Cardinale G. Lercaro, Bologna 2011

Ludovisi F., *Matisse e la cappella del Rosario a Vence*, relazione tenuta al Rotary Club di Viterbo, 3 ottobre 1956

MacGregor N., *Seeing salvation. Images of Christ in art*, BBC, London 2000

Maginnis K., *The Non-Spiritual in Art: Abstract Painting 1985-????*, cat. mostra, Maginnis Graphic, Chicago 1987

Malevič K., *Dio non è abbattuto* (Vitebsk 1922), in *Addio a un'idea: modernismo e arti visive*, trad. it. Einaudi, Torino 2005

Manenti C. (a cura di), *Il territorio montano della diocesi di Bologna: identità e presenza della Chiesa*, Editrice Alinea, Firenze 2009

Manenti C. (a cura di), *Il Cardinale Lercaro e la città contemporanea*, Editrice Compositori, Bologna 2010

- Manenti C. (a cura di), *Il territorio di pianura della diocesi di Bologna: identità e presenza della Chiesa*, Editrice Compositori, Bologna 2011
- Mannini L., Mazzanti A., Sebregondi L., Sisi C. (a cura di), *Bellezza divina. Tra Van Gogh, Chagall e Fontana*, cat. mostra Firenze, Marsilio, Venezia 2015
- Maraniello G. (a cura di), *Lawrence Carroll. Ghost house*, cat. mostra Bologna, Corraini Edizioni, Mantova 2015
- Marchesini A., *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini*, La Nuova Italia, Firenze 1994
- Marinetti F. T., *L'Aeroplano del Papa, Romanzo profetico in versi liberi*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1914
- Marinetti F. T., *L'Aeropoema del Golfo della Spezia (1935)*, in *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968
- Marinetti F. T., *La Divina Commedia è un verminaio di glossatori*, in *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968
- Marinetti F. T., *Manifesto dell'arte sacra futurista*, in *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968
- Marinetti F. T., *L'aeropoema di Gesù*, Edizioni del Grifo, Montepulciano 1991
- Maritain J., (*Presentation de*) *Esposition de peintures et de céramiques de G. Rouault*, cat. mostra Paris, Galerie E. Druet, 1910
- Maritain J., Maritain R., *Liturgia e contemplazione*, trad. it. Borla, Torino 1960
- Maritain J., *Arte e scolastica*, Morcelliana, Brescia 1980
- Martore P. (a cura di), *Canone divino. L'arte e la regola nella scuola di Beuron*, Castelvechi, Roma 2015
- Mascherpa G. (a cura di), *Lucio Fontana e il sacro*, F. Motta, Milano 1986
- Mathews T. F., *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, trad. it Jaca Book, Milano 2005
- Matisse H., Couturier M. A., Rayssiguier L. B., *La Chapelle de Vence, journal d'une création*, Cerf-Skira-Menil Foundation, Paris 1993
- Mercurio G. (a cura di), *Andy Warhol. Pentiti e non peccare più!/Repent and sin no more!*, Skira, Milano 2006

Mercurio G. (a cura di), *David LaChapelle. Dopo il diluvio/After the Deluge*, cat. mostra Roma, GAMM Giunti, Firenze-Milano 2015

Merleau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989

Merleau-Ponty M., *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003

Messina M. G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*, Firenze University press, Firenze 2006

Mihelcic G., *Una religione di libertà. Raffaele Pettazzoni e la scuola romana di storia delle religioni*, Città Nuova, Roma 2003

Mincu M., Scagno R. (a cura di), *Mircea Eliade e l'Italia*, Jaca Book, Milano 1987

Mitchell W. J. T., *Che cosa vogliono le immagini?*, in *Teoria dell'Immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2012

Molinari D., *La spiritualità e l'opera di Georges Rouault*, in *Paolo VI e l'arte: il coraggio della contemporaneità*, cat. mostra Brescia, Skira, Milano 1997

Montanari E., *Il concetto di "religio" a Roma*, in *Dizionario delle religioni*, Einaudi, Torino 1993

Montini G. B., *L'arte di Beuron*, "Studium", anno XXV, n. 1, 1929

Montini G. B., *Su l'arte sacra futura*, in "Notiziario dell'Istituto Paolo VI", n. 16, 1988

Morello G., Kessler H. L., Wolf G. (a cura di), *Il volto di Cristo*, cat. mostra Roma, Electa, Milano 2000

Morgan D., *Protestants and Pictures. Religion, Visual Culture, and the Age of American Mass Production*, Oxford University Press, New York 1999

Morgan D., *Spirito e medium. La video art di Bill Viola*, in *L'arte di Bill Viola*, Mondadori, Milano 2005

Morgan D., *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, University of California Press, Berkeley 2005

Morgan D., *The Embodied Eye. Religious Visual Culture and the Social Life of Feeling*, University of California Press, Berkeley 2012

Naldini N., *Pasolini. Una vita*, Einaudi, Torino 1989

Newman B., *Il sublime, adesso*, Abscondita, Milano 2010

Nodelman S., *The Rothko Chapel Paintings. Origins, Structure, Meaning*, Menil Foundation-University of Texas press, Austin 1997

Noël B., Delpire R. (a cura di), *Caos. Koudelka*, cat. mostra Milano, Federico Motta, Milano 1999

Otto R., *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Feltrinelli, Milano 1984

Pasolini P. P., *Le pause di "Mamma Roma"*, in *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano 1962

Pasolini P. P., *Una carica di vitalità*, "Il Giorno", 6 marzo 1963

Pasolini P. P., *Il Vangelo secondo Matteo. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Garzanti, Milano 1964

Pasolini P. P., *La paura del naturalismo (Osservazioni sul piano-sequenza)*, "Nuovi Argomenti", n. 6, aprile-giugno 1967

Pasolini P. P., *I dilemmi di un Papa, oggi*, in *Scritti Corsari*, Garzanti, Milano 1975

Pasolini P. P., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con J. Halliday*, trad. it. Guanda, Parma 1992

Paolo VI, *Insegnamenti di Paolo VI*, vol. XI, Tipografia Poliglotta Vaticana, Città del Vaticano 1965-1977

Paolo VI, *Discorso agli artisti tenuto nella Cappella Sistina il 7 maggio 1964*, "Notiziario dell'Istituto di Paolo VI", n. 16, 1988

Pattinson G., *Art, Modernity and Faith*, SCM Press, London 1991

Perov K. (a cura di), *Bill Viola. Visioni interiori*, cat. mostra Roma, Giunti, Firenze 2008

Pierini M. (a cura di), *Lo spazio del sacro*, cat. mostra Modena, Silvana, Cinisello Balsamo 2010

Pinotti A., Somaini A. (a cura di), *Teoria dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2012

Pistoletto M., *Un artista in meno*, Hopeful Monster, Firenze 1989

Pontiggia E., *Dal cubismo al classicismo. Estetica del compasso e del numero*, SE, Milano 1997

Pontiggia E., *Pensare alla Croce, ripensare la Croce. Il tema della Crocifissione nell'arte italiana dal simbolismo a Fontana*, in *Alla luce della Croce: arte antica e contemporanea a confronto*, cat. mostra Bologna, Fondazione Cardinale G. Lercaro, Bologna 2011

Possenti Ghiglia N., *Jacques Maritain et Rouault. Aux sources d'une féconde amitié*, in *Jacques Maritain et ses contemporains*, Desclée, Paris 1991

Possenti Ghiglia N., *Volto di Cristo in Rouault*, Àncora, Milano 2003

Primerano D., Turrina R. (a cura di), *Mio dolce paese dove sei? Identità perdute da Rouault ai contemporanei*, Temi, Trento 2015

Prodi P. (a cura di), *Gabriele Paleotti. Discorso intorno alle immagini sacre e profane (Bologna 1582)*, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1990

Pulvenis de Séligny M. T., *Matisse, Vence. La cappella del Rosario*, Jaca Book, Milano 2013

Quash B., *La parola si fece carne, la carne si fece parola*, in *In Principio...la Parola si fece carne*, padiglione della Santa Sede 56^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia 2015, Gangemi, Roma 2015

Radin G. (a cura di), *Il carteggio Gino Severini, Jacques Maritain (1923-1966)*, Olschki, Firenze 2011

Rapp U., *Le arti figurative e la Chiesa*, in *Bilancio della teologia nel XX secolo*, vol. II, Città Nuova, Roma 1972

Remiro M. L., *Mark Rothko. Scritti sull'arte: 1934-1969*, trad. it. Donzelli Editore, Roma 2006

Reuther M. (a cura di), *Emil Nolde. Mein Leben*, DuMont, Köln 2013

Rosen A., *True Lights: Seeing the Psalms through Chagall's Church Windows*, "Jewish and Christian Approaches to the Psalms: Conflict and Convergence", Oxford University Press, 2013

Rosen A., *Art & Religion in the 21st Century*, Thames&Hudson, London 2015

Rosen A., *Religion and Art in the Heart of Modern Manhattan: St. Peter's Church and the Louise Nevelson Chapel*, Ashgate, Farnham 2015

Rosenberg H., *Barnett Newman*, H. N. Abrams, New York 1978

Rosenblum R., *La pittura moderna e la tradizione romantica del Nord. Da Friedrich a Rothko*, trad. it. 5 Continents, Milano 2006

- Rothko M., *L'artista e la sua realtà*, trad. it. Skira, Milano 2007
- Russo L. (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1999
- Sacrosanctum Concilium*, in AA.VV., *Arte e liturgia. L'arte sacra a trent'anni dal Concilio*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1993
- Salaris C., *Il futurismo e il sacro*, in *L'aeropoema di Gesù*, Edizioni del Grifo, Montepulciano 1991
- Salvini A., Butor M. (a cura di), *Mark Rothko. Scritti*, Abscondita, Milano 2002
- Sartre J. P., *Mite nel cuore ma "mai" nella ragione*, in N. Naldini, *Pasolini. Una vita*, Einaudi, Torino 1989
- Schuré E., *I grandi iniziati. Storia segreta delle religioni*, trad. it. Laterza, Roma 1995
- Seiberling D., *Mark Rothko*, "LIFE", 16 Novembre 1965
- Sertoli G., Miglietta G. (a cura di), *Edmund Burke. Inchiesta sul bello e il sublime*, Aesthetica, Palermo 1985
- Severini G., *D'un art pour l'Eglise*, "Revue Catholique pour la Suisse romande", luglio-settembre 1926
- Severini G., *Dal cubismo al classicismo. Estetica del compasso e del numero*, trad. it. SE, Milano 1997
- Severini G., *Ragionamenti sulle arti figurative*, Hoepli, Milano 1936
- Siti W., de Laude S. (a cura di), *P. P. Pasolini. Saggi sulla politica e la società*, Mondadori, Milano 1999
- Siti W., Zabagli F. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema*, vol. II, Mondadori, Milano 2001
- Sossi F. (a cura di), *J. F. Lyotard. Anima minima. Sul bello e il sublime*, Pratiche, Parma 1995
- Steiner G., *Grammatiche della creazione*, Garzanti, Milano 2003
- Steiner R., *The Supersensible Origin of the Arts*, in *Art as Spiritual Activity. Rudolf Steiner's Contribution to the Visual Arts*, Anthroposophic Press, Hudson (NY) 1998
- Studio Azzurro, "Domus", 1 giugno 2013

Sturgis A., Christiansen R., Oliver L., Wilson M. (a cura di), *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, cat. mostra, National Gallery Company, London 2006

Subini T. (a cura di), *Pasolini e la Pro Civitate Christiana. Un carteggio inedito*, "Bianco & Nero", nn. 1-3, 2003

Subini T., *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello spettacolo, Roma 2007

Subini T., *Tre studi su "Il Vangelo secondo Matteo" di Pier Paolo Pasolini*, Raffaello Cortina, Milano 2010

Sylvester D., *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003

Taylor M. C., *Disfiguring. Art, Architecture, Religion*, University Of Chicago, Chicago-London 1992

Tedeschi F., *Fillia e l'attività di promozione dell'arte sacra futurista*, in *Paolo VI e l'arte: il coraggio della contemporaneità*, cat. mostra Brescia, Skira, Milano 1997

Tedeschi F., *Spiritualità e arte sacra futurista*, in *Lo spirituale nell'arte. Saggi sull'arte in Italia nei primi decenni del Novecento*, Franco Angeli, Milano 2011

Tillich P., *Lo spirito borghese e il kairos. La situazione religiosa del presente e la crisi borghese nell'arte, nelle chiese, nella politica, nella scienza*, Doxa stampa, Roma 1929

Townsend C. (a cura di), *L'arte di Bill Viola*, Mondadori, Milano 2005

Trento D., *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura nelle riviste bolognesi degli anni Quaranta*, "Arte a Bologna", n. 2, 1992

Tusini G. L., *Una non facile conciliazione*, in G. L. Tusini, E. Marchetti (a cura di), *Vita culturale e idee sull'arte negli anni del Vaticano II*, Aracne, Roma 2011

Vaccaro L., Ricardi F. (a cura di), *Sacri monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma*, Jaca Book, Milano 1992

Vagheggi P., *Cattelan, il sogno di Hollywood*, "La Repubblica", 14 maggio 2001

Valente G., *Papa Francesco consiglia la "Misericordina"*, "La Stampa", 17 novembre 2013

Valentini V. (a cura di), *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, Gangemi, Roma 1993

- Van Laarhoven J., *Storia dell'arte cristiana*, Mondadori, Milano 1999
- Vander Gucht R., Vorgrimler H. (a cura di), *Bilancio della teologia nel XX secolo*, vol. II, Città Nuova, Roma 1972
- Vattimo G., Rovatti P. A., *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1983
- Vattimo G., *La traccia della traccia*, in *Annuario filosofico europeo. La Religione*, Laterza, Roma-Bari 1995
- Vattimo G., *La società trasparente*, Garzanti, Milano 2000
- Vattimo G., *Dopo la cristianità. Per un cristianesimo non religioso*, Garzanti, Milano 2002
- Venturi L., *Georges Rouault*, Skira, Parigi 1948
- Venturi R., *Mark Rothko. Lo spazio e la sua disciplina*, Electa, Milano 2007
- Verdon T., *L'Arte sacra in Italia. L'immaginazione religiosa dal paleocristiano al postmoderno*, Mondadori, Milano 2001
- Vettese A., *Dan Flavin: la luce come fatto e come indizio*, in Id., *Dan Flavin. Stanze di luce tra Varese e New York*, cat. mostra Varese, Skira, Milano 2004
- Violette R., Ammann J.C. (a cura di), *Reasons for knocking at an empty house: writings 1973-1994. Bill Viola*, Thames&Hudson, London 1995
- Viotto P., *Creazione e fruizione della bellezza secondo Montini e Maritain*, in *Paolo VI e l'arte: il coraggio della contemporaneità*, cat. mostra Brescia, Skira, Milano 1997, pp. 33-41
- Wunenburger J-J., *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi 1999
- York M., *The Emerging Network. A Sociology of New Age and Neopagan Movements*, Rowan and Littlefield, Lanham (MD) 1995
- Zaccari G., de Gennaro I. (a cura di), *Martin Heidegger. L'origine dell'opera d'arte*, trad. it Marinotti, Milano 2000
- Zumthor P., *Pensare architettura*, Electa, Milano 2009

SITOGRAFIA

w2.vatican.va

wp.nyu.edu

www.acetrust.org

www.annasikorska.co.uk

www.architetturadi Pietra.it

www.avvenire.it

www.bildwissenschaft.org

www.billviola.com

www.bruno-latour.fr

www.centrosanfedeale.net

www.cmc.milano.it

www.collezionepaolovi.it

www.cultura.va

www.domusweb.it

www.elpihv.co.uk

www.erikravelo.info

www.fondazioneleercaro.it

www.iconicturn.de

www.jameselkins.com

www.kcl.ac.uk

www.labiennale.org

www.magnumphotos.com

www.mambo-bologna.org

www.mariomacilau.com

www.mauriziocattelan.altervista.org

www.monikabravo.com

www.museivaticani.va

www.nationalgallery.org.uk

www.paolofabbri.it

www.pierpaolopasolini.it

www.ricerca.repubblica.it

www.salonedeglincanti.comune.trieste.it

www.stpauls.co.uk

www.studidiestetica.it

www.studioazzurro.com

www.vieusseux.it

www.visualstudies.it

www.zumthor.tumblr.com

PRINCIPALI MOSTRE NAZIONALI

2016

Bellezza divina, a cura di L. Mannini, A. Mazzanti, L. Sebregondi, C. Sisi, Palazzo Strozzi, Firenze, 24 settembre 2015 - 25 gennaio 2016

Officina Pasolini, a cura di M. A. Bazzocchi, R. Chiesi e G. L. Farinelli, Mambo, Bologna, 18 dicembre 2015 - 28 marzo 2016

Mio dolce paese, dove sei? - Mon doux pays, où êtes-vous? Identità perdute da Rouault ai contemporanei, a cura di D. Primerano e R. Turrina, Museo Diocesano, Trento, 19 settembre 2015 - 11 gennaio 2016

Si fece carne. L'arte contemporanea e il sacro, a cura di F. Chezzi e T. Verdon, Basilica di San Lorenzo, Firenze, 9 ottobre 2015 - 9 gennaio 2016

2015

In Principio...la parola si fece carne, a cura di M. Forti, 56^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, Padiglione della Santa Sede - Arsenale, Sale d'Armi Nord, 9 maggio - 22 novembre 2015

Georges Rouault. Opere grafiche, a cura di P. Bellini, Castello Sforzesco, Milano, 31 marzo - 7 giugno 2015

Lawrence Carroll. Ghost house, a cura di G. Maraniello, Mambo, Bologna, 12 dicembre 2014 - 6 aprile 2015

David LaChapelle. Dopo il diluvio/After the Deluge, a cura di G. Mercurio, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 30 aprile al 13 settembre 2015

Matisse. Arabesque, a cura di Ester Coen, Scuderie del Quirinale, Roma, 5 marzo - 21 giugno 2015

Lo spirito della materia. Kengiro Azuma per Paolo VI, a cura di P. Bolpagni, Collezione Paolo VI - arte contemporanea, Concesio (Brescia), 31 ottobre 2014 - 31 gennaio 2015

2014-2013

Kounellis Trieste, a cura di M. Lorenzetti e D. Sarchioni, Salone degli Incanti - Ex Pescheria, Trieste, 7 settembre 2013 al 2 febbraio 2014

Oltre. Le soglie dell'invisibile, a cura di A. Dall'Asta e F. Tedeschi, spazi delle Gallerie d'Italia - Piazza Scala, della Galleria San Fedele e della Chiesa di San Fedele, Milano, 16 aprile - 29 giugno 2014

Opere dalla Collezione Paolo VI: Paladino, Ceroli, Giuman, Xerra, Tirelli, Conti, a cura di Paolo Bolpagni, Duomo Vecchio, Brescia, 5 - 19 settembre 2014

In Principio..., a cura di A. Paolucci, 55^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, Padiglione della Santa Sede - Arsenale, Sale d'Armi Nord, 1 giugno - 24 novembre 2013

Giacomo Manzù e il Concilio Vaticano II, a cura di A. Dall'Asta S.I., F. Buranelli, M. Cossu, G. Manzù, F. Passerini, E. Pontiggia, Fondazione Cardinale G. Lercaro, Bologna, 15 marzo - 7 luglio 2013

2012

Mimmo Paladino - Florens 2012, a cura di S. Risaliti, Piazza Santa Croce, Firenze, 2 - 11 novembre 2012

Ettore Spalletti alla Raccolta Lercaro. Sette bozzetti per L'Evangelario Ambrosiano, a cura di A. Dall'Asta S.I., Fondazione Cardinale G. Lercaro, Bologna, 27 settembre - 28 ottobre 2012

2011

Alla luce della croce: arte antica e contemporanea a confronto, a cura di A. Dall'Asta, Fondazione Cardinale G. Lercaro, Bologna, 16 aprile - 30 ottobre 2011

Lo spazio del sacro, a cura di M. Pierini, Galleria Civica, Modena, 5 dicembre 2010 - 6 marzo 2011

Lucio Fontana. Vie Crucis 1947 - 1957, a cura di P. Biscottini, Palazzo Lombardia, Milano, 17 marzo - 30 aprile 2011

2009-2008

Kounellis - San Lupo a Bergamo, a cura del Museo Diocesano Adriano Bernareggi, Ex Oratorio di San Lupo, Bergamo, 24 maggio - 27 settembre 2009

Bill Viola. Visioni interiori, a cura di K. Perov, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 21 ottobre 2008 - 6 gennaio 2009

2007-2006

Andy Warhol. Pentiti e non peccare più!, a cura di G. Mercurio, Chiostro del Bramante, Roma, 29 settembre - 7 gennaio 2007

Lucio Fontana. Via Crucis 1947, a cura di E. Crispolti, Città del Messico, 27 marzo - 29 aprile, 2007

2001-2000

Il volto di Cristo, a cura di G. Morello, H. L. Kessler, G. Wolf, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 9 dicembre 2000 - 14 maggio 2001

Gli artisti e la chiesa della contemporaneità, a cura di C. De Carli, Museo Diocesano, Brescia, 10 novembre 2000 - 9 gennaio 2001

L'ombra della ragione. L'idea del Sacro nell'identità europea nel XX secolo, a cura di D. Eccher, GAM, Bologna, 14 maggio - 29 ottobre 2000

1998-97

Paolo VI e l'arte. Il coraggio della contemporaneità. Da Maritain a Rouault, Severini, Chagall, Cocteau, Garbari, Fillia, a cura di C. De Carli, Chiesa di Santa Giulia, Brescia, 9 novembre 1997 - 25 gennaio 1998