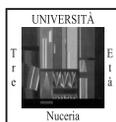


ROSARIO PINTO

L'ARTE SACRA
e
IL SACRO NELL'ARTE



UNIVERSITA' delle TRE ETA'
NUCERIA

Prima edizione luglio 2012

UNIVERSITA' delle TRE ETA' - NUCERIA
Convento Sant'Antonio – Nocera Inferiore
www.utenuceria.it - info.@utenuceria.it

Le immagini, comunque, di formato minimale, che corredano questo volume non hanno carattere esornativo, essendo il loro impiego assimilabile a quello della citazione di testi utile per confronti o per testimonianza documentativa.

ISBN 978-88-907146-2-7

Stampa: **Diaconia** Grafica & Stampa
S. Maria a Vico (CE) tel. 0823.805548 Fax 0823.330111
Info@diaconia2000.it

PRESENTAZIONE

Siamo dunque alla terza fatica di Rosario Pinto dedicata alla nostra Università delle Tre Età.

Ora che ci penso, però, dire “nostra” significa utilizzare un aggettivo improprio: Rosario oramai costituisce una parte integrante dell'associazione; i suoi interventi, le sue lezioni, i suoi saggi hanno sicuramente contribuito a farci crescere, ma, allo stesso tempo, lo hanno anche avvicinato a noi.

Egli pertanto è diventato una parte di noi, e credo che così si senta anche lui verso di noi.

Il condiviso, inesauribile desiderio di crescere culturalmente ci accomuna e ci rende fecondi.

Ed è proprio da questo desiderio di comunicare, di diffondere conoscenze, che nasce il nuovo studio del Prof. Rosario Pinto edito per la nostra Università.

Uno studio che, come per le altre volte, costituisce una sorta di compendio delle lezioni che egli ha felicemente tenuto per noi in questo ultimo anno accademico, lezioni che hanno poi avuto, come voi tutti saprete, una sorta di “consacrazione” nella specifica mostra, organizzata da Rosario per l'UTE nello scorso mese di dicembre, “L'arte sacra e il sacro nell'arte”.

Mi fermo qui. Il resto è meglio lasciarlo all'autore, che, come già accaduto in occasione delle sue precedenti dispense, saprà dipanare nella sua consueta prosa affabulante e nel contempo nitidamente precisa un tema, quello appunto dell'arte sacra, che pervade in maniera costante l'esistenza, la storia e l'evoluzione dell'essere umano e che ha trovato, in particolare, nella cultura occidentale altissime modalità di espressione.

Il Presidente dell'UTE - Nuceria
Mario Pepe

INTRODUZIONE

Cosa fa sacra l'arte? Qual è lo specifico che la distingue da una qualsiasi altra forma d'arte? È con queste implicite domande che R. Pinto si inoltra nel delicato e complesso terreno dell'«arte sacra», alla ricerca di un argomento capace di fondarla ontologicamente. Da qui la formula del «sacro nell'arte», che l'autore introduce per dare un taglio prospettico alla sua tesi. Ne scaturisce un opuscolo, breve, ma denso, sia sotto il profilo storico-critico, sia sotto quello speculativo.

L'argomentazione si incastona all'interno di un tema che fa da sfondo alla questione: il sacro e la sua origine. L'antropologia discute – come sostiene per altro anche l'autore – se esso sia da considerare una manifestazione intrinseca alla natura dell'uomo, oppure sia determinato da fattori culturali. Una questione alla quale non è certamente facile dare una risposta, e nella quale l'Autore non intende inoltrarsi, ma che alcune sue più arcaiche manifestazioni – come per esempio le immagini preistoriche dipinte nelle caverne – ci orientano a pensare che essa sia una dimensione previa alla cultura, e se vogliamo, innata all'uomo stesso. Se così dovessero stare le cose, allora l'arte diventa rivelativa di una dimensione imprescindibile dell'uomo, fondamentale nel processo d'identità umana e culturale. L'arte acquista un valore documentativo di indubbia valenza antropologica. Essa diventa una delle primissime forme rivelative del sacro, che attestano la capacità percettiva del Trascendente, nella coscienza individuale e collettiva dell'umanità. Naturalmente non si tratta già di arte sacra, ma di forme di sacro nell'arte. E sono proprio questi gli indizi che sgusciano l'intuizione dell'autore, orientano la sua indagine e contribuiscono ad offrire al lettore una visione del sacro che va al di là della visione culturale occidentale. Quella di Pinto diventa così una traccia di lettura per il sacro nelle rappresentazioni artistiche delle varie aree geografiche e culturali.

Senza dubbio la percezione della Trascendenza si è via via sviluppata sempre di più nel corso della storia, stimolando, a secondo delle esperienze religiose, una sua diversificazione nelle specifiche esperienze di fede, con riti e dottrine proprie. E' alle rappresentazioni artistiche di questi orizzonti religiosi, che l'Autore accosta la definizione di arte sacra. Così mentre quest'ultima diventa espressione di una specifica sacralità, il sacro nell'arte è memoria dell'originaria e fondativa istanza religiosa antropologica. Non sempre l'arte sacra è rivelativa del sacro, ma sempre il sacro nell'arte documenta questa innata dimensione esistenziale dell'uomo.

Un sacro, quello formulato dall'autore, che presenta tratti immanentistici, per l'argomentazione razionale con cui viene affrontata, aperta, tuttavia, ad un'oggettività, che sfora i confini della realtà.

Ed è qui che si rivela l'onestà intellettuale ed estetica del Pinto, che riconosce all'atto artistico un'intrinseca dimensione sacra, indipendentemente dalle sue rappresentazioni tematiche religiose. «L'arte è – infatti, come afferma Giovanni Paolo II – esperienza di universalità. Non può essere oggetto o mezzo. E' parola primitiva, nel senso che viene prima e sta al fondo di ogni altra parola. E' la parola dell'origine, che scruta, al di là dell'immediatezza dell'esperienza, il senso primo e ultimo della vita»¹. L'arte è allora al contempo percezione trascendente ed estetica della realtà. Essa ne coglie il Divino e si sforza di dargli un volto, assolvendo un movimento analogo a quello della religione che dà un nome a Dio. Ed è qui che si innesta l'altra grande questione affrontata da Pinto: quando e a che condizione un'immagine può dirsi sacra tanto da esprimere Dio? L'Autore articola la sua risposta ripercorrendo i diversi approcci estetico-artistici alla rappresentazione del volto di Dio. Così l'Ebraismo e successivamente l'Islamismo, nel tentativo di salvaguardare la trascendenza di Dio, sviluppano un approccio aniconico o addirittura iconoclasta; mentre il Cristianesimo, alla luce dell'Evento Incarnativo del Verbo, inaugura e sviluppa una creatività iconografica feconda e duratura. Ma il Cristianesimo col suo processo immanente di Dio non mette di certo in ombra la sua trascendenza, al contrario ne coniuga l'antinomismo. Come giustifica, però, l'uso dell'immagine nella raffigurazione dell'Invisibile Dio? L'Autore, ripercorre, sia pur brevemente e a tratti, il travagliato sviluppo dello statuto ontologico estetico che si è andato costituendo a partire dal VI-VII secolo, parallelamente allo sviluppo della teologia conciliare, e che ha visto la partecipazione di Padri della Chiesa come Giovanni Damasceno, Gregorio di Nissa e di quanti anche se non direttamente citati, sono comunque compresi nell'argomentazione di Pinto. Un riferimento questo imprescindibile per quanti intendono comprendere la prospettiva estetico-teologica che giustifica il linguaggio figurativo nella rappresentazione di Dio.

L'avventura artistica occidentale, come testimonia la storia, sfocia, non di rado, anch'essa in una prospettiva iconoclasta, coincidendo, questa volta, con l'eclissi del sacro. Da qui la domanda: l'arte astratta riflette veramente questa rinnovata visione esistenziale? Al di là della difficile risposta la tesi sviluppata dal Pinto evidenzia come il sacro nell'arte moderna, sia pure progressivamente relegato ai margini degli interessi estetici ed artistici, presenta, con le sue forme spesso vaghe e generiche, non poche e significative rappresentazioni. Proprio queste ultime necessitano di nuovi criteri interpretativi, cosa che si procura di fare il Pinto con questo suo opuscolo.

Luigi Razzano

¹ GIOVANNI PAOLO II, in CEI, *Spirito creatore. Proposte e suggerimenti per promuovere la pastorale degli artisti e dell'arte*, 3.

Fondazione del concetto di 'sacro'

La vita degli uomini, come è stato largamente spiegato nel corso del tempo e come ha chiarito in modo esemplarmente efficace la speculazione kantiana, è imperniata su due categorie, lo spazio ed il tempo che non è detto siano le 'sole' categorie possibili, ma che sono quelle alla cui stregua si dipana tutta l'esistenza umana sul nostro pianeta.

Si può immaginare che esistano altre prospettive, ma l'esercizio mentale che si svilupperà in tale direzione sarà solo il prodotto di un'attività – magari pregevole e creativamente stimolante – ma sostanzialmente sterile ed irrealistica sul piano pratico.

Posta tale premessa, appare evidente che ciò di cui può, invece, ragionevolmente discutersi è l'articolazione che assumono le varie fasi della vita degli uomini nel momento in cui la coercizione spazio-temporale impedisce alla fantasia – che, pure, sa lanciarsi in voli arditissimi – di poter trovare ai propri vagheggiamenti l'ancoraggio di una concretizzazione oggettivamente apprezzabile.

Si stabilisce, in tal modo, una differenziazione radicale e profonda tra emotività e razionalità, lasciando, così, alla fantasia tutta la libertà che le compete, ed alla analisi logico-matematica il ruolo di direzione pensata delle cose della vita nel piano dell'azione e, quindi, nella sfera etica.

Non sfuggirà al nostro paziente lettore che la chiamata in causa dei concetti di emotività e razionalità ha spostato radicalmente il baricentro della riflessione appena avviata dall'abbrivio di ordine logico a quello di ordine etico, inducendo, cioè, a ragionare sulle cose che all'uomo è concesso di poter fare, in virtù delle sue disposizioni naturali (le categorie spazio e tempo), ma non a ragionare su cosa siano, in realtà, lo spazio ed il tempo in sé, interrogandosi, ad esempio, se tali categorie non siano, ad esempio, altro che l'identità strutturale del soggetto umano e, in quanto tali, insuscettibili di una considerazione come categorie generali esistenti 'a prescindere' dall'esistenza stessa dell'uomo e dalla sua configurazione empirica e sperimentabile.

Il soggetto umano, ad esempio, di fronte al fenomeno del trascorrere delle stagioni, ha trovato ragionevole assumerne la prospettiva di una corrispondenza col corso stesso della propria vita, andando a modellare, in tal modo, la fluenza di ciò che ha precocemente imparato a chiamare 'tempo' con le determinazioni contingenti che man mano assumevano le trasformazioni organiche della propria unità ed identità fisica e corporea.

Gli uomini hanno ben presto compreso – agli albori stessi della storia dell'*homo sapiens* – che un salto di qualità rispetto alla ferinità si rendeva possibile e che quelle stesse leggi aggregative che rendono praticabile la vita

sociale degli animali (e che, probabilmente avevano reso possibile una prima manifestazione di agglutinazione sociale anche per gli esseri ominido-umani) potevano – e, forse, dovevano – essere rimodellate alla stregua di una progettazione finalizzata alla costruzione d'un nuovo ed inedito modello sociale umano *tout-court* (e non più, quindi, umano-ferino) avendo conto di quella scansione del soffio di vita dell'universo che – per quanto intuita e non ancora spiegata, e pur nella primordialità dei livelli di conoscenza scientifica – già costituiva, comunque, una manifestazione tangibile della dimensione spazio-temporale.

L'ethos, potremmo tentare di dire, richiede di trasformarsi in etica.

Prima, insomma, che le ricerche scientifiche potessero concepire il disegno organico della struttura cosmica variamente profilata secondo i livelli man mano raggiunti dalle acquisizioni di stampo epistemologico, si affermava nell'uomo la coscienza di sé come parte integrante dell'universo e come portatore di una consapevolezza ancor più profonda, la consapevolezza di sé pensante.

E' difficile giudicare, comunque, nel rapporto con la sperimentazione praticabile del rapporto con l'universo circostante, quale possa essere stata per l'uomo, agli albori della sua dimensione di *sapiens*, la prima consapevolezza acquisita: quella spaziale o quella temporale.

E' possibile, a nostro giudizio, argomentare che la consapevolezza temporale sia stata la prima manifestazione di una coscienza del proprio essere 'nel' mondo, giacché può essere ragionevole ritenere che la prima forma di conoscenza che l'uomo è riuscito a costruirsi sia stata quella del sé individuale e del sé collettivo.

La conoscenza di sé e, quindi, dell'altro, come simile, sottoposta al necessario ed ineludibile condizionamento della trasformazione determinata dallo scorrere del tempo, potrebbe essere stata la prima soglia della perimetrazione d'una sensibilità identitaria, capace di compiere il salto logico della percezione d'un 'modello' umano al di là della contingenza dell'"individuo' umano specifico.

E tutto ciò non può accreditare altra congettura logica se non quella della dimensione primaria che acquista la prospettiva temporale nella dinamica delle conoscenze profonde che l'uomo è in grado di maturare.

Se tale ipotesi fosse, poi, anche possibile provarla, si renderebbe immediatamente comprensibile perché il soggetto umano possa avere avvertito il bisogno, ad esempio, di rappresentare sulle pareti delle caverne l'impronta della propria mano, ma anche la restituzione figurativa delle caratteristiche ambientali circostanti, dando sostanza, in tal modo, a quelle straordinarie raffigurazioni che noi oggi ancora ammiriamo nella grotte di età paleolitica.

Più tardi, però – appena un po' più tardi, in età neolitica – il processo creativo diventerà meno disponibile alla concessione spiritualistica ed alla interpretazione 'magica' del reale fenomenico, disponendosi a cercare, in qualche modo, la *ratio* delle cose, una ragione di cui andrà a tracciare la rappresentazione visibile attraverso l'abbandono della raffigurazione del reale in premio d'una scelta di ordine decisamente astratto-geometrica, certamente meno suggestiva sul piano estetico, ma sicuramente più efficace sul piano pragmatico.

Interessante appare, in proposito, la sintesi che offre Luis René Nougier: “Dopo la grande svolta del X millennio, l'incremento demografico, le relative concentrazioni umane, la vita pastorale ancora legata all'animale, la presa di possesso della terra da parte di un mondo agricolo più sensibile alla pioggia e al sole, finiscono col laicizzare l'arte naturalistica occidentale. Essa si è trovata, lentamente ma inesorabilmente, spogliata della sua profonda spiritualità, mentre le sue scuole si spegnevano; affrancata dalle grotte, l'arte si immerge nell'aneddoto”¹.

In via più generale, può dirsi che l'uomo si rappresenta, e rappresenta le cose che lo circondano, per fissarne la memoria e per fermare, in qualche modo, l'attimo fuggente all'interno dello scorrimento del tempo mentre si profila una sorta di “dualismo fra naturalismo e astrazione”².

L'antropologia discute, a proposito delle immagini restituiteci dall'età preistorica, se esse siano da considerare come manifestazioni di una 'intenzionalità culturale', dando, così, per scontato che un indirizzo religioso possa essere considerato come immediatamente sorgente nella psicologia umana come prodotto dell'atto autonomo del pensare e non come prodotto di una 'sensibilità culturale'.

In particolare, inoltre, stringere in un solo viluppo la domanda religiosa e la prospettazione culturale significa, a nostro giudizio, commettere una semplificazione imperdonabile, giacché non si può considerare identificabile l'avvertimento di un'istanza sacra, come interrogazione sui temi fondamentali dell'esistenza umana, con l'elaborazione d'un sistema culturale, che costituisce solo l'aspetto strumentale per la veicolazione dei contenuti religiosi.

L'istanza del 'sacro', infatti, può configurare l'emergere alla coscienza del bisogno di fornire d'una risposta degli ansiti problematici, mentre un ordinamento culturale costituisce già un tentativo di risposta codificata, che presuppone un ordito'dottrinario', al cui interno il soddisfacimento del bisogno umano di conoscenza si configura, da parte dell'ordinamento religioso, come il

¹L.R. NOUGIER, *La preistoria*, Torino 1982, p. 265.

²Ivi, p. 266.



Arte dell'età paleolitica, caratterizzata da significative istanze naturalistiche: immagini dalle grotte di Altamira e di Lascaux.



Arte dell'età neolitica, caratterizzata da significative istanze astratto-geometriche: immagini di manufatto ceramico e dalla grotta di Porto Badisco.

corrispettivo sinallagmatico dell'osservanza individuale di precise normative e di puntuali convenzioni prescrittive.

Come può ben comprendersi, la dimensione gnoseologica viene ad essere, in tal modo, affasciata nell'ordine morale, subendo immediatamente il dimensionamento limitativo d'una accorta perimetrazione e d'una subordinazione all'ordine d'una gerarchia prontamente costituita.

Penseremo, a tal proposito, alla narrazione biblica dell'impedimento posto da Dio ai nostri progenitori Adamo ed Eva di accostarsi e di consumare il frutto dell'albero 'proibito', quello che, secondo la promessa luciferina, avrebbe, invece, consentito loro di ottenere la conoscenza completa di tutte le cose.

Appare evidente che la stabilizzazione della domanda esistenziale e la codificazione della sua risposta secondo un canone normativo non fa altro che accorpare all'interno della religione stessa, fondandoli sull'esigenza della 'sacralità', due bisogni essenziali: quello della conoscenza di sé e delle cose e quello di stabilire un principio di orientamento nella pratica della vita.

La chiarificazione può aversi, secondo noi, scindendo, all'interno della dimensione religiosa, il sentimento del 'sacro' dall'organizzazione (individuale o sociale, poco importa) della sacralità e considerando come il sentimento del 'sacro' esprima un'esigenza individuale di dare risposte alle domande esistenziali dell'uomo e come, invece, la sacralità esprima il tentativo di fornire una risposta a queste stesse istanze non più come prodotto d'un ripensamento e, quindi, come un autoriconoscimento della coscienza individuale, ma come un assetto codificato ed opportunamente predittivo.

Tale distinzione, ad esempio, riconduce il significato del 'sacro' ad una pura concezione della mente umana, valida di per sé, assolutamente svincolata da qualsiasi subordinazione metafisica o trascendente, conferendo, invece alla organizzazione (lo ripetiamo, individuale o sociale, poco importa) della sacralità il 'valore' di una risposta 'di sistema' alle domande più urgenti (ma anche più difficili ed irresolubili) della vita degli uomini.

Se il 'sacro', insomma, può giustificarsi *juxta propria principia*, la sacralità culturale ha bisogno di un sistema alieno di riferimento che costituisce l'ordito d'una descrizione metafisica che non può non fare riferimento al tema del mistero come necessità d'ancoraggio e di sostegno ad una serie di risposte che l'uomo ha bisogno di avere, ma che la propria intelligenza non si rivela bastevole a consentirgli di formulare.

*Potremmo soggiungere, sommessamente, che la **sacralità**, nata da un'esigenza individuale di **sacro**, produce la nascita della religione che, per affermarsi e consolidarsi all'interno d'un ordinamento sociale, non può esimersi dal trascrivere i propri assetti dottrinari in più corsive e praticabili scansioni **culturali**.*

Variamente, nel corso della storia, le strutture consolidate della dimensione sacrale hanno fatto appello, ad esempio, al tabù ed al mistero per dare una risposta a domande che non apparivano facilmente suscettibili di una argomentazione esaustiva e razionalmente convincente.

Ci si è interrogati, ad esempio, sulla natura del fulmine e lo si è spiegato come l'espressione dell'ira di Zeus, con grande convincimento e soggezione morale, per poi sorridere, più tardi, di tale spiegazione, quando si è fatta più chiara l'individuazione, in termini scientifici, del fulmine come fenomeno elettrico.

Alla stessa maniera per tante altre manifestazioni della natura, fino a giungere alle domande cardine della vita dell'uomo: la vita, la morte, il dolore, il piacere.

Il passaggio dell'uomo dalla età paleolitica all'età neolitica ha segnato ciò che può essere definita una svolta di tipo laicista, perché, probabilmente, in un privilegiamento delle ragioni dell'organizzazione di forme sociali più complesse, si è reso necessario fare affidamento a prime nozioni di conoscenza consapevole delle cose e dello spazio circostante, dando vita, in tal modo, all'affermazione di un protagonismo della sfera politica che – fino a quel momento – era rimasta sottaciuta e minimizzata o era stata, addirittura assorbita dalla preminenza indiscussa della dimensione religiosa.

In altri momenti della storia, si è avuta la tentazione di subordinare la sfera politica a quella religiosa: re-sacerdoti, governi teocratici, fondamentalismi religiosi, tutte queste sono espressioni di un tentativo costantemente ripetuto nel tempo, da parte della religione, di travalicare l'ambito delle proprie definizioni di campo (che possono essere identificate nella vocazione al controllo del tempo), per irrompere nel campo politico (vocazionalmente, invece, chiamato al controllo dello spazio).

La religione ha agito, talvolta, addirittura e, spesso, meritoriamente, ma solo nell'immediatezza di aiuto alla soddisfazione di bisogni essenziali, in supplenza rispetto alla politica stessa, così da determinare un indirizzo delle pratiche sociali consentaneo ad una prospettiva di ordine trascendente ed escatologico.

Un esempio molto convincente della supplenza politica svolta dalla religione in tempi di abbassamento della soglia dell'impegno delle istituzioni dello 'stato' è quello che ci viene fornito dalla disamina delle tormentate vicende che segnano i secoli che seguono il collasso dei poteri imperiali romani.

Quanto, poi, a tale collasso, possano aver contribuito le stesse prospettive cristiane è tema criticamente dibattuto e noi, in questa sede, non intendiamo affrontarlo, giacché preme, piuttosto, osservare che il tema di riflessione confermatoci dalla documentazione storiografica ci consegna il dato sostanzialmente incontrovertibile della funzione che assume la figura del

vescovo non solo come punto di orientamento religioso, ma anche come riferimento nelle strutture dell'organizzazione sociale.

Particolarmente significativo, ad esempio, è il monito di Gesù di Nazareth di “dare a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio”, che definisce la partimentazione tra sfera politica e sfera religiosa.

*Apodote sun ta Kaisaros Kaisari kai ta tou Theou to Theo; Reddite quae sunt Caesaris Caesari et quae sunt Dei Deo*³.

Che tale tema fosse di particolare rilievo è confermato dal fatto che questa indicazione fornita da Gesù, oltre che dai Vangeli canonici, viene anche riportata da alcuni cosiddetti 'apocrifi'⁴.

La definizione dei campi e delle rispettive competenze dell'ordine religioso e dell'ordine politico, comunque – a prescindere dalla disamina di periodi specifici, come quello che abbiamo prima sommariamente additato, dei secoli dell'età paleocristiana-altomedievale in cui la Chiesa svolge un ruolo di supplenza politica – è, da sempre oggetto di conflitto, soprattutto in funzione del controllo e della disposizione in quelle zone di confine che separano la sfera religiosa da quella politica.

Tali campi sono, come abbiamo già argomentato, lo spazio ed il tempo, evidentemente, e riceviamo conferma, in tal modo, di ciò che opportunamente potevano suggerire non solo l'elaborazione concettuale, ma anche l'ordine dell'esperienza pratica, e che, cioè, se alla religione non può non spettare la competenza del tempo, alla politica non può non spettare quella dello spazio.

Emblematicamente ricorderemo, in proposito, e per fornire un semplicissimo esempio, che il computo dei giorni, la tenuta del calendario, fin dai primordi della storia, è stata prerogativa dei sacerdoti, mentre quella della agrimensura, è stata prerogativa degli ufficiali del re.

Nell'uomo, però, nel soggetto umano (e, più ampiamente in tutte le manifestazioni della natura vivente) la dimensione spaziale e quella temporale sono tutt'altro che visibilmente distinguibili e separabili e l'unità spaziotemporale del vivente è il campo del conflitto tra l'ordinamento politico e quello religioso.

Mentre, quindi, la sfera religiosa ha saputo individuare nella misura della costruzione dogmatica lo strumento per l'orientamento degli uomini nella prospettiva del tempo, dando corpo a vari sistemi dottrinali accortamente bilanciati (ciascuno di essi, nell'indirizzo d'una prospettiva finalistica e trascendente, e significativamente prescrittivi nell'ordine della misura morale) la politica ha individuato nella misura dell'apparato legislativo lo strumento per

³Matteo, 22,21; Marco, 12,17; Luca 20,25.

⁴Tommaso, 100, 2-3; Egerton 3, 1-6.

il controllo dello spazio, considerando, evidentemente, la specificità di tale proprio potere non semplicemente confinata entro l'ambito della pura metrica delle distanze, ma in un prospettiva decisamente più ampia che, evidentemente, considera la presenza del soggetto umano non nella sua dilatazione del tempo-vita, ma nella sua dimensione dello spazio-ambiente.

Può essere interessante osservare, in proposito, che proprio la morale si rivela tempestivamente uno snodo decisivo nella logica dell'affermazione dei principi ordinativi dei 'sistemi' religiosi: essa, in particolare, nella prospettiva religiosa, subisce un disancoraggio dalla dimensione dell'*ethos* per essere ricondotta a quella dei *mores*, con un rivolgimento subordinativo dall'appartenenza all'ordine naturale a quello della trascendenza, secondo un processo che, necessariamente non può che introdurre alla logica della colpa ed alla individuazione del peccato come prevalenza d'una misura del disordine e non come un aspetto delle dinamiche di natura presiedute dalla legge indefettibile dell'affermazione del più forte, ove, 'più forte' può significare, evidentemente, anche – e, forse, soprattutto – più violento.

Caino, insomma, apparirebbe, secondo un intendimento meramente naturalistico dell'*ethos*, pienamente legittimato nel suo agire, se non intervenisse, *a contrariis*, la considerazione che la definizione di un *ethos* spiccatamente umano – come profondamente peculiare, per effetto della capacità di *intelligere* che caratterizza la figura dell'uomo (l'etica) – impone di tener conto che proprio l'azione consapevole e cosciente dell'uomo, in controtendenza rispetto ai suoi istinti di primordiale violenza, può consentire a questa particolarissima creatura dell'universo di ottenere un miglioramento significativo del suo stato non assecondando le ragioni primarie del suo *ethos* primordiale ed ominide, che lo spingono all'affermazione della legge 'naturale' della supremazia del più forte, ma valorizzando un altro dato che distingue la sua natura individuale e che consiste nel dirigere la *vis ferina* che *naturaliter* gli appartiene in quanto specie, comunque, animale, verso un diverso ed autonomo privilegiamento di altri obiettivi, in cui l'*ethos* naturale si comprime entro le logiche di un'etica *more geometrico*.

Si potrà obiettare che *natura non facit saltus* e che, quindi, non troverebbe giustificazione entro una logica dell'*ethos* stesso naturale – per sua identità, evidentemente presieduto dalla violenza della supremazia del più forte – la possibilità dell'eccezione di un soggetto umano che liberamente e volontariamente rinunci all'esercizio della forza se non costretto da altra forza prevalente e sovordinata o nell'ordine metafisico (la legge divina e le religioni che la interpretano) o nell'ordine politico (il Leviatano della statualità che accentra in sé tutte le violenze individuali rendendosi, così, capace, grazie

all'esercizio coercitivo del potere, di garantire la pace sociale).

In realtà, *natura facit saltus*, in qualche caso, ed è proprio grazie ad una straordinaria eccezione, ad un incredibile *saltus*, ad esempio, che la vita stessa sul nostro pianeta è resa possibile. Basterà osservare, in proposito, che l'acqua è l'unica sostanza, insieme con gallio, bismuto ed antimonio, che ha la proprietà di aumentare di volume nel passaggio dallo stato liquido a quello solido.

Come è possibile desumere da questa semplice considerazione, per analogia, il concetto della incoercibilità, per natura, della violenza come istinto primordiale dell'uomo senza ricorso ad una più grande violenza è da revocare in dubbio almeno in relazione alle invocate argomentazioni di quanti fanno richiamo alla coerenza delle manifestazioni dell'ordine naturale delle cose che è evidentemente solo presunta come indefettibile.

Giova osservare che gli obiettivi irenici che si propongono alla mente pensante dell'uomo, in contrapposizione all'*ethos* ferino, si profilano, inoltre, come esplicitazione di cultura e, cioè, come un fertile 'confronto' di posizioni: ciò consente all'uomo animale sociale di guardare a se stesso ed ai propri simili sia seguendo un progetto di modellazione del suo agire in funzione della relazione sociale, come avrebbe ben descritto Aristotele, sia secondo un orientamento 'solidale' come avrebbe ulteriormente precisato Leopardi.

L'uomo scopre la dimensione del 'sacro', in tal modo, quando impara a riconoscersi come soggetto capace di dominare le sue passioni, indirizzando le pulsioni nascenti dalla sua appartenenza all'ordine della natura e sentendosi per ciò stesso non limitato e costretto rispetto alla esplicitazione della sua *vis*, ma più altamente realizzato in un processo che ha trasformato l'*ethos* 'naturale' in un'etica 'razionalmente' fondata sulla 'cultura intesa come confronto comparativo', e giustificata *juxta propria principia*, a prescindere da ogni indirizzo eteronomo e presieduta normativamente, come aveva indicato Spinoza, esclusivamente dall'ordine logico.

A contrariis, c'è anche un indirizzo di pensiero che immagina che la prospettiva regolativa della vita degli uomini debba assumere un orientamento 'etico' d'ispirazione eteronoma. Secondo tale orientamento si giustifica che la religione intervenga sull'*ethos* di natura, rimodellandolo non *more geometrico*, ma in una prescrizione normativa, attraverso l'indirizzo con cui l'ordinamento religioso si dirige a definire la dirimente della legittimità delle azioni grazie all'impiego dello strumento delle forme della 'morale' codificata secondo norme rigidamente prescrittive e contenutisticamente definite.

Conviene aggiungere, osservando, in tal modo, un'altra via di allontanamento da una prospettiva autoregolativa della coscienza umana, che anche la sfera politica ha fornito, con lo strumento della misura della legge (variamente espressa dall'editto, dall'atto monarchico o dalla legge come

manifestazione di un deliberato parlamentare), un mezzo per rendere concretamente praticabile la convivenza civile (ma, in molti casi, purtroppo, anche quello della compressione e della repressione sociale).

La politica, pur seguendo il dettato d'una costruzione razionale – il Diritto – non riesce, però, quando si irrigidisce nelle forme della statualità, a sottrarsi alla sfera della prescrizione obbligatoria.

Il senso del 'sacro', evidentemente, in tutto ciò, non s'affaccia: esso non è costituibile né comprimibile in un ordinamento: è adesione libera, è interpretazione, è coinvolgimento, è coscienza della consistenza naturale dell'uomo e tentativo di conferire dignità alle azioni compiute, avendone l'orgoglio dell'impresa e la soddisfazione del protagonismo nella convinzione di aver contribuito con il proprio impegno d'azione alla produzione d'uno stato di benessere psicoemotivo.

Diventa sacro, insomma, il gesto del padre che accompagna il figlio, del nipote che assiste il nonno, della madre che cura il desco ed assumono ruolo di emblema, più che di simbolo, del sacro, il bastone cui s'appoggia il vecchio, il tetto della casa che accoglie e protegge e varie altre cose ed oggetti che utilmente svolgono una propria funzione nell'ordine equilibrato e consapevole di una vita orientata nella prospettiva di un'etica culturalmente rimodellata rispetto alla ferinità primigenia e naturale, quasi – vorremmo timidamente suggerire – alla stregua stessa degli animali *tout-court*, orientati da una socialità comunitaria e non dalla ferinità di un *ethos*.

'Sacro' come sostantivo è, quindi, cosa ben diversa da sacro come attributo: il 'sacro', con tutto il carico di intensità naturale che gli appartiene, infatti, non sopporta d'essere ridotto ad attributo e, quando ciò si verifica, come, ad esempio, nella locuzione di 'arte sacra', fatalmente assistiamo all'instaurarsi d'una condizione di conflittualità, ma anche di subordinazione, dal momento che l'arte – come espressione del 'sacro', in quanto bisogno dell'uomo di comunicare *pro-veritate* – mal sopporta il condizionamento prescrittivo dell'ordinamento religioso; e la religione – come espressione d'una sacralità non sorgiva e spontanea, ma irreggimentata in un contesto normativo – non può che pretendere dalla prassi creativa dell'arte un atteggiamento ancillare.

La Chiesa sembra prendere coscienza del problema e con l'intervento del 7 maggio del 1964, nell'udienza concessa agli artisti nella cappella Sistina, Paolo VI introduce il tema della 'riconciliazione' tra Chiesa ed artisti: "... *Il tema è questo: bisogna ristabilire l'amicizia tra la Chiesa e gli artisti...*

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 canoni, e non v'è via di uscita.

Vi abbiamo talvolta messo una cappa di piombo addosso, possiamo dirlo; perdonateci... 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...

*Rifacciamo la pace? Quest'oggi? Qui? Vogliamo ritornare amici? Il Papa ridiventa ancora l'amico degli artisti? ..."*⁵.

Giova osservare che la posizione culturale ufficiale che la Chiesa espone alla vigilia dell'iniziativa 'riconciliativa' di Paolo VI è, però, ancora quella affermata nella Enciclica *Mediator Dei*, promulgata da Pio XII il 20 novembre del 1947 che riprende la linea espressa con grande chiarezza dal suo predecessore Pio XI nel discorso del 27 ottobre del 1932 nella Pinacoteca Vaticana, sostenendo che "il nuovo non rappresenta un vero progresso se non è almeno altrettanto bello ed altrettanto buono che l'antico e troppo spesso questi pretesi nuovi sono sinceramente ... brutti".

L'indirizzo pastorale deve, pertanto, secondo le parole del Pontefice, ubbidire alle regole previste dal "Codice di Diritto Canonico, e, cioè, che tale arte non sia ammessa nelle nostre chiese e molto più che non sia chiamata a costruirle, a trasformarle, a decorarle, pur spalancando tutte le porte e dando il più schietto benvenuto ad ogni buono e progressivo sviluppo delle buone e venerande tradizioni"⁶.

Ci si potrà interrogare se Paolo VI abbia effettivamente prodotto una svolta decisiva e radicale in un orientamento prescrittivo che dura, praticamente ininterrotto, dai tempi di Gregorio di Nissa (pur con le correzioni di tipo stringentemente 'simbolistico' venute ad integrare la prospettiva 'storicistica' dell'*imagérie* sacra con l'introduzione d'un'allusività straniante ed allotropa) fino al secondo cinquantennio del Novecento.

Documenti recenti sembrerebbero confermare che una prospettiva di rigidità indisponibile alla accettazione d'una fusione dei temi del 'sacro nell'arte' e dell'arte sacra' stenti ancora tuttora a potersi affermare e basterà osservare, in proposito, il testo dell'appello rivolto nel novembre 2009 a Benedetto XVI. Scrive, in proposito, Sandro Magister: "L'appello è 'per il ritorno a un'arte sacra autenticamente cattolica' ed è stato sottoscritto non da artisti ma da studiosi e persone variamente appassionate alle sorti dell'arte cristiana. Fra gli altri: Nikos Salingeros, Steven J. Schloeder, Steen Heidemann, Duncan G. Stroik, Pietro De

⁵<http://www.collezionepaolovi.it/paolo-vi-e-arte.asp>

⁶http://www.vatican.va/roman_curia/pont_committees/scienstor/it/attivita/Doc/Forti.pdf

Marco, Martin Mosebach, Enrico Maria Radaelli.

Mosebach è un affermato scrittore tedesco che Joseph Ratzinger conosce bene. Il suo ultimo libro: 'Eresia dell'informe. La liturgia romana e il suo nemico', è uscito quest'anno anche in Italia, edito da Cantagalli. Ed è una scintillante apologia della grande arte cristiana, anzi, della stessa liturgia cattolica come arte. Con pungenti invettive contro l'iconoclastia che oggi impera nella stessa Chiesa cattolica. Mosebach ha dedicato il libro al filosofo Robert Spaemann, anche lui molto conosciuto e apprezzato dall'attuale papa. Radaelli, discepolo del grande filologo e filosofo cattolico Romano Amerio, è raffinato cultore di estetica teologica. Il suo capolavoro è: 'Ingresso alla bellezza', uscito nel 2008, un magnifico percorso d'ingresso nel mistero di Dio attraverso quella sua 'Imago' che è Cristo. La bellezza come apparire della verità.

L'appello è nato anche da seminari tenuti nei mesi scorsi nella biblioteca della pontificia commissione dei beni culturali della Chiesa, ospitati dal vicepresidente di questa commissione vaticana, l'abate benedettino Michael J. Zielinski. Hanno avuto parte negli incontri don Nicola Bux e padre Uwe Michael Lang, consultori dell'ufficio delle celebrazioni liturgiche papali e, il secondo, ufficiale della congregazione per il culto divino. Ma tra i promotori dell'appello non figura nessun ecclesiastico, né tanto meno alcun responsabile vaticano. I firmatari sono laici, di varia competenza e professione. Dopo una breve introduzione, il testo si articola in sette capitoletti dedicati alle cause dell'attuale frattura tra Chiesa e arte, ai riferimenti teologici, ai committenti, agli artisti, allo spazio sacro, alla musica sacra, alla liturgia. E termina con l'appello vero e proprio, così formulato: 'Per tutte le ragioni qui esposte, nella consapevolezza di ricevere dalla Santità Vostra l'ascolto paterno e con ciò l'attenzione misericordiosa del Vicario di Cristo, Vi supplichiamo, Beatissimo Padre, di voler leggere nel nostro presente accorato appello la più struggente preoccupazione per le terribili condizioni in cui oggi versano tutte le arti che sempre hanno accompagnato la sacra liturgia, nonché una modesta, umilissima richiesta d'ausilio alla Santità Vostra: – affinché arti e architettura sacre possano tornare a essere e mostrarsi veramente e profondamente cattoliche; – affinché poi le moltitudini dei fedeli anche più semplici e indotti possano tornare a stupirsi e gioire di questa nobile e pervasiva bellezza ancora e sempre presente vivamente nella casa del Signore, e da essa tornare a raccogliere nel cuore i più alti e ancor nuovi insegnamenti; – affinché infine la Chiesa possa rivelarsi, anche in questa era di mondane, irrazionali e diseducative barbarie, l'unica vera, solerte e attenta promotrice e custode di un'arte nuova e davvero 'originale', ossia in grado anche oggi, come sempre è fiorita in ogni tempo pregresso, di rifiorire dall'antico, dalla sua inclita ed eterna Origine, ovvero dal

senso più intimo della Bellezza che rifulge nella Verità di Cristo”⁷.

Appare evidente, insomma, che il tema dei rapporti tra esigenza individuale, spirituale e concettuale del 'sacro' e determinazione delle esigenze d'una sacralità strutturata nelle prescrizioni normative dell'ordine religioso è ancora ben lungi dal trovare una misura della armonizzazione auspicata non solo dagli artisti, ma anche da parte, almeno, delle stesse gerarchie ecclesiali.

Abbiamo sviluppato, fin qui, una lunga digressione, suggerita dallo slittamento in direzione etica, che il nostro ragionamento appena avviato aveva subito per effetto della chiamata in causa dei concetti di emotività e razionalità.

Alla luce di questa stessa prospettiva etica, peraltro, abbiamo anche affrontato il tema della differenziazione tra l'ambito religioso-temporale e quello politico-spaziale.

Forse, è tempo di ricondurci all'abbrivio razionalistico e di riprenderci di lì.

Osserviamo, ad esempio, che se l'invocazione della sacralità, come disposizione metafisica, appare confligente con la prospettiva razionalistica, una concezione del 'sacro' come ciò che costituisce il profilo di 'valore' delle cose non costituisce affatto motivo di contraddizione con i principi della logica.

La parola 'valore' merita, però, necessariamente, che meglio spieghiamo l'accezione che intendiamo attribuirle e che non s'identifica affatto in una proiezione di ordine ontologico, ma in una rimodellazione assiologia che sia capace di privilegiare il ruolo della locuzione di 'valore' come 'unità di misura'.

In tale prospettiva, il valore è, quindi, uno strumento 'culturale', cioè un mezzo pratico per operare il 'confronto', non essendo altro, la cultura, che un confronto di posizioni.

Il 'valore', per sua natura, non potrà mai essere, allora, eterno, immutabile e indefettibile, ma sarà convenzionale, contingente, strumentale.

Sarà, insomma, il 'valore', la misura del relativismo, alla cui stregua ogni manifestazione dello spirito umano può ricondursi alla soggettività che la concepisce, avendo conto di ricordare che la soggettività è orientata sempre storicamente e che, pertanto, il carico di esperienze consolidate e condivise dell'umanità costituisce il solo bagaglio di ordine conoscitivo su cui si può validamente contare, considerandolo, evidentemente, suscettibile sempre di ulteriori rivisitazioni, rimodellazioni e ripensamenti logici, lungo il processo della storia.

Detto ciò, appare, forse, più facile comprendere come si possa considerare raccomandabile la fondazione d'una concezione del 'sacro' contingente e provvisoria, umana, suscettibile di soggettivazione dei motivi e dei fini, conferendo l'attribuzione di 'valore' non ad un'ipostasi metafisica, ma ad una

⁷<http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/1340851>

contingenza esperibile.

Un fiore, una bella donna, l'impegno per chi soffre, la passione della scrittura, la cura degli animali, lo sforzo per il raggiungimento del *record* sportivo, l'atto di concreta solidarietà umana, l'assaporamento onesto di ogni gioia della vita, il dolore sofferto con dignità e con coraggio sono tutti motivi che meritano, come finalizzazione contingente della nostra vita, la definizione di 'sacro'.

Sacralità ed estetica

Abbiamo cercato di dimostrare, fin qui, che è necessario prendere in considerazione le differenze radicali tra alcune locuzioni per le quali appare incongruo e deviante il processo di assimilazione e, peggio ancora, di omologazione definitoria.

Ci studiamo di essere schematici e proviamo, quindi a dettare le seguenti differenze di significato, le cui motivazioni esplicative sono contenute nelle argomentazioni che tutta intera questa nostra ricerca, nella sua lettura complessiva e globale timidamente suggerisce:

sacro: è possibile definire sacro tutto ciò che appartiene alla natura dell'uomo considerato, evidentemente, nella sua sfera spaziotemporale, come essere contingente ma non inconsapevole, dotato, al tempo stesso, di straordinarie risorse individuali e sociali, ma anche dei limiti che la stessa condizione della restrizione spaziotemporale inesorabilmente perimetra;

sacralità: E' questa una parola da usare indicando, di volta in volta, l'orientamento del nostro punto di vista, rischiando essa di subire degli slittamenti profondamente distorsivi. Sugeriamo, perciò, di considerare come sacralità tutto ciò che afferisce alla sfera del 'sacro' nella misura in cui abbiamo appena tentato di definire questo concetto, essendo, però, avvertiti che alla sacralità viene troppo spesso addossato anche il compito di definire la misura di una dimensione convenzionale e comparativa e, quindi culturale. In tale caso, forse, potrebbe essere giusto specificare che la parola 'sacralità' diventa ed è usata come sinonimo di 'religiosità';

religiosità: la religiosità definisce l'ambito delle convenzioni valoriali e culturali di una comunità. A tal proposito si è invocata, talvolta, e non infondatamente, anche la proponibilità d'una religiosità laica, senza correre, per questo, il rischio di cadere in ossimoro.

Ciò può trovare spiegazione, secondo il nostro punto di vista, sia perché la religiosità, appartiene alla sfera dei *mores* – cui appartiene anche la dimensione della laicità – sia perché **mentre i concetti di religiosità, di laicità e di mores s'attagliano propriamente alla sfera della socialità umana, quello di 'sacro'**,

invece, s'attaglia alla individualità soggettiva.

La religiosità come individuazione di una proposta di soluzione utilmente praticabile per i grandi problemi dell'uomo – la vita, la morte, il dolore, il piacere – si esprime concretamente attraverso le varie religioni, cui la mente dell'uomo – o, se si preferisce – la rivelazione divina hanno dato corpo, nel corso dei millenni della storia, secondo un processo di progressiva affermazione d'un affrancamento dalla subordinazione alla superstizione e in premio d'una conquista della concettualizzazione spiritualistica che ha condotto alla affermazione delle tre religioni monoteistiche dell'Ebraismo, del Cristianesimo e dell'Islam, ma anche ad altre manifestazioni, come quelle proposte dalle religioni estremorientali, all'interno di alcune delle quali la dignità umana si afferma secondo un processo di integrazione con l'ordine naturale ed indipendentemente dall'istanza metafisica.

Le religioni si esprimono, come abbiamo osservato, nell'ordine della pratica culturale e questa riconduce ai *mores*, mettendo in atto un tentativo di reperimento di una via d'accesso nella sfera individuale dell'*ethos* naturale per poterne riscrivere il profilo modellandolo alla stregua di un'idea predefinita e svincolandolo dalla giustificabilità *juxta propria principia* che lo connota.

Ciò individua il disegno di procedere ad un tralignamento dalla linea autoregolamentativa dell'*ethos*, che si dirige verso la prospettiva etica, per istradare, invece, i comportamenti umani verso la normazione estrinseca dei *mores* con l'imbrigliamento del soggetto entro uno schema prescrittivo che dovrebbe giustificarsi nel nome d'un ottenimento irenico, ma che, di fatto, storicamente produce, da Caino in poi, null'altro che il deludente risultato dell'*homo homini lupus*.

Da ciò nasce, in contraddizione dei fini indicati, il risultato deludente d'una violenza che segue acriticamente (senza logica del confronto) le leggi dell'*ethos* animale, mostrandosi incapace di compiere quel salto di qualità che si renderebbe possibile se fosse una prospettiva razionalistica a reggere lo svolgimento del processo delle comparazioni (cioè, della cultura) e non semplicemente la 'logica' del più forte.

Il senso di ciò che propone il concetto stesso di 'religioni del libro' è in fondo tutto qui: nel proporre, *sub specie* di additamento rivelato, quell'orientamento, invece, propriamente logico e naturale, ad esempio, del 'non fare ad altri ciò che non si auspica per sé', che la formulazione di Hillel suggeriva come concetto tanto semplice da poter essere esposto rispondendo all'esigenza di sintesi cui faceva appello un suo giovane interlocutore che gli chiedeva di esprimerlo mentre egli stesso rimaneva fermo appoggiato su un piede solo⁸.

⁸Levitico 19, 18, Tobia, 4, 15.

Un analogo concetto, peraltro, appare indicato anche da Confucio⁹ ed esso appare presente nella concezione filosofica greca, secondo le formulazioni di vari indirizzi speculativi (Pittaco, Talete, Isocrate, Epitteto)¹⁰.

Il tema del 'non fare agli altri...' è centrale, infine, nel contesto della predicazione evangelica, ove assume una formulazione virata in propositività positiva¹¹.

Giova osservare che, se da una parte troviamo ragionevolmente accorpabili i concetti di religiosità, sacralità, cultualità, *mores*, che si modellano tutti sulla consistenza dell'ordinamento sociale, dall'altra appaiono anch'essi ragionevolmente accorpabili i concetti di etica e di 'sacro', che si modellano sulla consistenza della personalità individuale, facendo appello alla pregnanza naturale del soggetto, nel caso del 'sacro', per conferire all'azione individuale la pienezza del convincimento cosciente ed una finalizzazione non egoistica e, nel caso dell'etica, per conferire alla stessa azione individuale la più perfetta ricerca logica dell'adesione all'ordinamento della natura.

Appare sempre più significativa, in tal modo, la frattura tra *mores* e processualità etica.

I *mores*, attraverso un progressivo allontanamento dalla dimensione della radice dell'*ethos*, dirigendosi ad un salto metafisico, fondano la 'morale' come profilo eterogenetico regolativo della vita, fissando norme e prescrizioni che, spesso, tuttavia, si disancorano dall'altezza dei principi ispiratori, per confondersi in più semplici e correnti pratiche minutamente consuetudinarie, che si propongono come sintesi semplificate ed allusive – nel depotenziamento della misura 'simbolistica' – della prospettiva più alta verso cui l'abbrivio metafisico e trascendente necessariamente tenderebbe ad ispirare l'azione pratica degli uomini nella vita di tutti i giorni, indirizzandola ad essere non 'premio a se stessa', ma atto d'obbedienza ad una legge sovraordinata alla natura stessa empirica e materiale delle cose esistenti.

Può discutersi – ed il dibattito è aperto in tale direzione, almeno dai tempi della speculazione stoica e fino a Kant – se una 'morale' abbia necessariamente necessità di una finalizzazione allogena ed eteronoma o se non sia semplicemente praticabile *juxta propria principia* – ma questo è, evidentemente, altro discorso, ed attiene al dibattito teologico che a noi non compete.

Valore: al concetto di valore è conferito il compito di additare la definizione

⁹Dialoghi, 15, 24

¹⁰Pittaco, Framm. 10.3; Diogene Laerzio, Vite, I,36; Isocrate, Nicocle,6; Epitteto, *Enchiridion*.

¹¹Mat. 7, 12.

di orientamento e di finalità dell'azione, assumendo la configurazione d'un principio indefettibile sganciato dalla contingenza e dalla frammentarietà della individuazione parcellizzata nelle singole definizioni d'azione. E' indiscutibilmente vero che il 'valore' non sopporta la mortificazione d'essere una giustificazione motivazionale di qualsiasi profilo d'azione. Ciò esclude, ad esempio, che possa essere ragionevolmente applicata la definizione valoriale a profilature concettuali che appaiono, all'evidenza, caratterizzate dalla contingenza storica, anche quando questa non è semplicemente quella dell'effemeride. Ci si può interrogare, pertanto, se possa essere consigliabile definire 'valore' la patria, ad esempio. Ci si può spingere ancora oltre, ed introdurre il dubbio che il 'valore' possa legittimamente fondare cose come la giustificazione dell'uccisione del nemico in guerra, nel nome della difesa dei 'sacri' confini della patria.

La 'Scuola di Baden' con Wilhelm Windelband ed Heinrich Rickert, aveva posto con forza in agenda il tema dei valori ed aveva additato che le dinamiche valoriali dovessero costituire la prospettiva d'orientamento dell'ordine pratico, ispirando una possibile normativa di giudizio capace di garantire il superamento delle strettoie empiriche e di quelle che apparivano, in piena età positivista, posizioni metafisiche di ritorno, ispirandosi, invece, ad una sorta di linea incrementativa delle posizioni del criticismo kantiano.

Di fatto, a nostro sommo giudizio, Windelband limitava fortemente, con le sue dinamiche di assolutizzazione assiologica, il portato del criticismo kantiano e proprio una rivisitazione delle dinamiche windelbandiane può consentire di pervenire ad una lettura più convincentemente relativistica della dimensione del 'valore' considerandolo, più semplicemente, ma, a nostro giudizio, anche più efficacemente, come un 'semplice' sistema di misura.

Qualsiasi cosa, insomma, secondo noi, ha valore solo ed esclusivamente in relazione ad un'altra o ad un sistema di riferimento.

Il valore è, insomma, una determinazione culturale, non metafisica: e proprio la sua definizione di 'unità di misura', ci consente di considerare la praticabilità dell'esercizio culturale come attuazione costante di confronto tra le cose, i soggetti, i concetti ecc.

Una lunghezza, ad esempio, può essere espressa in metri o in piedi secondo il riferimento convenzionale ad un sistema codificato. La codificazione, come sempre avviene nel caso delle prammatiche scientifiche, è convenzionale. Sul piano etico, la norma di riferimento può essere quella naturale del *neminem laedere*, o, se si preferisce, della formula di Hillel.

Il 'valore', così inteso, come abbiamo già osservato, giustifica ed accredita la concezione della cultura come luogo del confronto e pone in essere il suo dato di sistema relativo e convenzionale che si giustifica e si riconosce proprio

attraverso il contatto comparativo con altri sistemi.

Il concetto di 'sacro' recepisce la dimensione della relatività organica e si colloca, pertanto, come fondamento d'una processualità etica traendo giustificazione critica e legittimazione nell'ordine dell'*ethos* e, quindi, nella natura delle cose.

Arte sacra. Tutto ciò posto, la domanda che sorge – spostandoci sui terreni della comunicazione artistica – è: come si conciliano il sacro nell'arte con l'arte sacra *tout-court*?

Per estensione dilatativa del concetto di 'sacro nell'arte' potrebbe addirittura assumersi che è sacro nell'arte la pratica stessa dell'arte, soprattutto quando essa si svolge col retto sentire di una volontà espressiva di urgenze interiori vividamente testimoniate con uno spirito creativo volto a trasferire stati emozionali non come semplici esternazioni individuali, ma come esplicitazioni della testimonianza personale di un soggetto – l'artista – che sa fare del proprio specifico osservatorio il punto di irraggiamento di una *Weltanschauung*.

Può, in qualche misura, assumersi come punto di corrispondenza per la comprensione della dimensione del 'sacro nell'arte' quello stesso principio kantiano che definisce il concetto di verificabilità delle varie fasi dell'azione del soggetto come snodo decisivo per individuare il profilo morale del comportamento individuale in modo che esso – considerando l'umanità sempre come fine e mai semplicemente come mezzo – possa ergersi a principio di legislazione universale prescindendo, evidentemente, da ogni forma di eterodirezione normativa e da ogni prescrittività esterna e metafisicamente fondata.

L'arte sacra, *a contrariis*, segue le prescrizioni normative d'un dettato esterno e si conforma, in misura ancillare, nelle specie dell'ordinamento culturale, immedesimandosi, molto spesso, nelle esigenze dell'ordinamento liturgico fino a convenire entro i confini d'una prescrittività sostanzialmente obbliganete.

Il 'sacro nell'arte', evidentemente, assume una *facies* nettamente 'segnica', mentre l' 'arte sacra' avverte il bisogno del costante riferimento e dell'ancoraggio alla filatura 'simbolistica'¹².

Iconologia, Iconografia, iconoclastia

Il ragionamento sul rapporto tra arte sacra e 'sacro' nell'arte non può farci

¹²Il segno è la traccia materiale sempre verificabile e sottoponibile ad accertamento del dato, e si giustifica da sé, non dovendo far ricorso ad alcunché d'esterno per rivelare i suoi contenuti. Il simbolo fa riferimento ad un sistema codificato che utilizza elementi appartenenti alla datità materiale per rivestirli di significati altri.

dimenticare che, comunque, qualsiasi riflessione sulle articolazioni, le finalità, gli strumenti comunicativi ed i contenuti stessi delle arti figurative non può prescindere dalla datità oggettiva ed anche propriamente oggettuale delle opere d'arte.

Senza oggetti d'arte, insomma, non solo mancherebbe la 'materia prima' su cui discutere, ma non avrebbe neppure alcun senso pensare l'arte¹³.

Ciò vale, evidentemente, per tutte le manifestazioni artistiche, e vale, evidentemente, anche per l'arte sacra.

Dopo aver detto ciò, corre l'obbligo di osservare che, a proposito delle arti visive, esiste una vera e propria scienza delle immagini, la Iconologia, che ne studia lo statuto, attribuendo loro la giusta collocazione storica all'interno del sistema delle comunicazioni sociali, interpretandole, così, non solo come strumento espressivo di singole personalità, ma anche come momenti di quel processo attivo di confronti – e, quindi, all'interno del processo culturale – che consente di costruire gli assetti identitari delle singole comunità.

L'elaborazione di un 'immaginario' è un passo fondamentale per la stabilizzazione dei confronti e, quindi, della determinazione degli assetti culturali della comunità e ciò spiega perché, nel corso della storia, le civiltà che man mano si sono succedute, abbiano provveduto ad elaborare dei sistemi di autoriconoscimento attraverso il ricorso ad una serie di immagini che avessero – e, poco importa, se come contributi segnici, simbolici o emblematici – il potere di aggregare e di rendere riconoscibile una comunità.

Quanto rilievo possa avere in tutto ciò la religione è molto evidente e non stupisce affatto, allora, che rispetto alla misura più libera ed individualistica che avrebbe potuto assumere la dimensione del 'sacro nell'arte' è soprattutto quella dell' 'arte sacra' che si afferma come dirimente decisiva.

La dimensione 'iconologica' si fa, allora, dimensione 'iconografica' e si sviluppa un complesso processo di formazione di archetipi significativi che, riempiendosi di 'valori', si specchiano in un immaginario – ma la chiameremo, ancor meglio, *imagérie* – che costituisce la base d'ancoraggio per l'affermazione non solo dei prescritti della sacralità, ma anche come strumento di collante sociale.

Mentre, infatti, la libertà eslege del segno richiede un'adesione soggettiva del fruitore ed una sua immedesimazione partecipativa (ciò che Marcel

¹³Sul concetto di arte come 'cultura materiale' abbiamo cercato di riflettere in qualche nostro scritto precedente al quale ci permettiamo di rinviare il paziente lettore. Cfr., pertanto, R. PINTO, *L'approccio fenomenologico ed estetico alla consistenza economica dell'arte*, Napoli 2009; R. PINTO, *La lettura dell'opera d'arte*, Nocera Inferiore 2010, R. PINTO, *L'arte contemporanea ed il tema della forma*, Nocera Inferiore 2011.

Duchamp avrebbe, poi, definito come riconoscimento del 'coefficiente artistico'¹⁴, la semplicità propositiva del simbolo non avrebbe richiesto altro che lo specchiamento negli insegnamenti catechistici per poter fornire la sua massima espressione comunicativa all'interno di una puntuale ed immarcescibile solidità dottrinarina.

L'iconografia, potremmo anche dire, è anch'essa una 'scienza delle immagini', ma, a differenza dell' 'Iconologia', che è di tipo 'riflessivo' e 'valutativo', l'Iconografia è di tipo 'prescrittivo'.

Possiamo ben argomentare che anche nel passato delle civiltà antiche sia esistita una specifica normativa per le immagini sacre e che l'iconografia sacra abbia dettato agli artisti le modalità esecutive dell'*imagérie* religiosa, stabilendo, peraltro quegli attributi e peculiarità distintive alla cui stregua il fruitore-devoto avrebbe potuto 'riconoscere' nell'opera la divinità effigiata, prescindendo, evidentemente, dalla pregnanza propriamente 'artistica' del manufatto.

Quando un'*imagérie* religiosa ha trovato campo espressivo in forme sempre più libere e fantasiose, è avvenuto, poi, che la respipiscenza dottrinarina abbia provveduto a correggere gli eccessi e le licenze, riconducendo il compito dell'artista nell'alveo di un più ossequiente rispetto della normativa.

In proposito, citeremo, ad esempio, i riferimenti di libertà ispirativa che innescano i *Vangeli apocrifi*, ma anche opere come la *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine, alla cui stregua gli artisti hanno modo di rimodellare con più ampio spazio di manovra il telaio compositivo delle proprie fabulazioni creative a fronte di interventi di netta restaurazione dottrinarina, come il *De Pictura sacra*, del Borromeo, che, forte del portato rigorista del dettato tridentino, nel 1624, detta una sorta di canone che, prescrittivamente, traccia la perimetrazione 'ortodossa' dell'iconografia sacra.

Di 'canone' possiamo parlare non soltanto, però, nel '600, giacché, già molti secoli prima, era scoppiata una vera e propria lotta di carattere iconoclastico, che, all'interno dell'Impero Bizantino, aveva contrapposto adoratori e dissacratori delle immagini, spingendo, in particolare, questi ultimi a procedere alla distruzione delle immagini sacre verso le quali essi accusavano i propri avversari di atti di vera e propria adorazione idolatriva, dimenticando che Dio è solo in spirito e che nessuna immagine può restituirne l'ineffabile effigie.

E' un dato di interessantissimo significato storico quello che ci restituiscono le vicende di questo periodo tra VIII e IX secolo, in cui la produzione artistica occidentale, rapportandosi al dato di natura, rifiuta l'obbedienza al canone che,

¹⁴Cfr. nota precedente.

intanto, sarebbe stato imposto a Costantinopoli come indefettibile orientamento esemplaristico, ingessando, di fatto, la produzione artistica contemporanea e successiva, fino ad una vera e propria serializzazione degli archetipi, con la nascita dell'arte bizantina caratterizzata, appunto, da una immobilità dei modelli, pedissequamente ripetuti, nella pratica esecutiva delle cosiddette *icone* da allora fino ad oggi.

Naturalmente, occorrerà tener conto anche di qualche altra cosa: del conflitto, cioè, del mondo bizantino con quello islamico e col fatto che, quest'ultimo, alla stregua anche degli orientamenti ebraici, negava, in principio, la possibilità stessa di raffigurazione della divinità.

Di straordinario interesse sono le pagine che detta un testimone diretto di questi fatti quale fu Giovanni Damasceno che, pur intervenendo a vantaggio delle immagini, comprende bene che si è aperta, con l'iconoclastia, con la distruzione delle immagini, una nuova e terribile pagina della storia dell'umanità.

Giovanni Damasceno, infatti, vissuto tra VII ed VIII secolo d. C., intervenendo a favore della dimensione iconodula nella *vexata quaestio* sul culto delle figurazioni sacre, produce con grande intensità la definizione dell'immagine: essa è “una somiglianza, una raffigurazione ed un ritratto di qualche cosa, i quali mostrano in se stessi ciò che vi è raffigurato, ma essa non è completamente simile per ogni aspetto al prototipo, e cioè a ciò che è raffigurato – infatti altro è l'immagine, altro è ciò che vi è raffigurato – e nel complesso si scorge tra essi una differenza, poiché né questo, né quella sono cose diverse da quello che sono”¹⁵.

Giovanni Damasceno si interroga anche sul perché esistano le immagini e la sua risposta a tale domanda è particolarmente interessante, giacché l'antico padre della Chiesa sostiene che “ogni immagine è rivelatrice e dimostratrice di ciò che è nascosto”. E poi prosegue: “Poiché l'anima è rivestita dal corpo, l'uomo non ha una conoscenza pura dell'invisibile; e poiché egli è limitato dallo spazio e dal tempo, egli non ha conoscenza neanche delle cose che saranno dopo di lui o che spazialmente sono separate e distanti. E per questo l'immagine fu escogitata a guida della conoscenza, per manifestazione e divulgazione delle cose nascoste”¹⁶.

Appare evidente, insomma, che anche nella prospettiva più chiaramente legata, come quella di Giovanni Damasceno, alle scelte di ordine iconodulo, non manca il richiamo puntuale ad un significato trascendentale (l'uso del termine

¹⁵G. DAMASCENO, *Difesa delle immagini sacre*, ed. cons. a cura di V. FAZZOA, Roma 1983, p. 125.

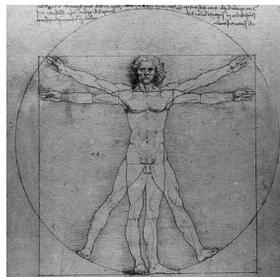
¹⁶*Ibidem*.

qui è in senso propriamente kantiano) in virtù del quale all'immagine viene affidato un ruolo decisivo nel processo di formazione della conoscenza non solo del dato esistente, ma anche delle sue trasmutazioni spazio-temporali e, con più ampia prospettiva, anche di quegli elementi del sapere che sfuggono all'immediata esperienza sensoriale-percettiva e che è possibile attingere solo attraverso il processo di elaborazione concettuale che la mente compie per via astrattiva. Giovanni Damasceno non si limita a mettere in rilievo i soli aspetti emulativi della realtà all'interno delle immagini. “Questo”, egli sostiene, “è il primo modo di immagine, quella naturale”. Se ne affianca, una seconda che è “il pensiero esistente in Dio delle cose che saranno prodotte da lui, e cioè il suo consiglio eterno, che è sempre allo stesso modo... Immagini e modelli delle cose prodotte da lui sono il pensiero di ciascuna di esse, le quali sono anche dette predeterminazioni”¹⁷. Con queste sue importantissime argomentazioni, Giovanni Damasceno procede non solo a fissare nell'immagine (noi diciamo, nella dimensione estetica) il principio stesso della conoscenza, ma anche a rivelarne la sua natura razionale e progressiva, indicando, cioè, che la conoscenza s'accresce nel tempo ed il processo di accrescimento di essa può avvenire in virtù del fatto che “immagini e modelli delle cose prodotte da lui sono il pensiero di ciascuna di esse”. Giovanni Damasceno ritiene che il pensiero divino sia ispirato dalla misura della razionalità: “Il pensiero esistente in Dio delle cose che saranno prodotte da lui [appartiene in Dio al] suo consiglio eterno, che è sempre allo stesso modo” e non può confondersi con la forma esterna ed individuata delle singole cose su cui si esercita il nostro intervento sensoriale-percettivo, evidentemente 'particolare', ma deve avere necessariamente le caratteristiche 'universali' della razionalità. Per tutte queste ragioni, quindi, il “consiglio di Dio” non può che essere geometrico e se Giovanni Damasceno difende le immagini, contro l'iconofobia dei suoi avversari, lo fa solo in virtù del riconoscimento esemplaristico e della analogia rivelativa che esse contengono, sulla cui base la limitatezza della conoscenza umana può avere una rappresentazione – per accostamento, evidentemente – della immensità incommensurabile (e, quindi, inconoscibile) delle caratteristiche proprie dell'infinito che si attribuiscono a Dio.

Queste parole trovano certamente spiegazione nella necessità di Giovanni, inoltre, di non troncare una possibilità di dialogo col mondo iconoclastico, che sceglie di avere un approccio di ordine 'geometrico' alla pratica figurativa, affermando, così, nell'immagine, la consistenza estetica del suo assetto e la funzionalità 'concettuale' del suo orientamento. Per far discendere da ciò, quindi, anche quanto il Damasceno non dice in modo esplicito – ma che

¹⁷Ivi, p. 127.

L'uomo vitruviano leonardesco introduce il tema di una interpretazione in termini logico-geometrici della stessa natura umana, proponendo un nuovo modello di orientamento antropologico.



Nel pieno del '500, Luca Cambiaso suggerisce una lettura strutturale della realtà che lo circonda ed il modello che ne offre è quello che si ispira ad una costruzione volumetrica che traduce in termini geometrici la complessità del reale.



Caravaggio inaugura la stagione del Naturalismo seicentesco, additando nella osservazione del dato fenomenico l'essenza stessa della dimensione del reale cui la ricerca scientifica, dotandosi di opportuni strumenti di ordine razionale, riesce a dare senso e giustificazione.



appartiene all'esperienza concreta della figurazione arabo-israelitica – e che cioè l'essenza geometrica del mondo è la base comune intorno a cui può darsi un senso alla struttura logica delle immagini stesse promuovendole efficacemente non solo a strumenti di rappresentazione, ma anche di rivelazione dell'esistente, occorre un semplice salto logico, che per noi, oggi, si rende semplice compiere, ma che avrebbe comportato a Giovanni, ai suoi tempi, di dover trascinare nel campo avverso dell'iconoclastia con l'ammissione che solo una figurazione aniconico-geometrica potesse rendersi praticabile in alternativa a quella emulativa della natura che egli, invece, intende sostenere, pur riconoscendo in essa, proprio quelle stesse caratteristiche di forte spinta 'concettuale' che il profilo teoretico degli iconoclasti intende privilegiare nelle immagini quando essi ne richiedono la sterilizzazione degli aspetti imitativi della natura e del reale in premio dell'assoluta astrazione. Che, d'altronde, una sorta di profilo geometrico dovesse costituire l'anima stessa dell'immagine l'avrebbero rivelato le dinamiche dell'età rinascimentale, a partire dalla stessa concezione leonardesca del cosiddetto *Uomo vitruviano* e da quella michelangiolesca che confluisce, poi, in seguito, nella prima misura d'ordine 'cubista' della storia dell'arte anticipata dal 'non finito' e che trova in numerosi artisti d'età 'manieristica' dei convinti assertori e che fonda non più sull'integrazione cerchio-quadrato (Leonardo) la misura dell'ordine armonico delle cose, ma nella sola concezione della forma-quadrato. Potremo prendere in esame, in proposito, almeno alcune personalità, come quella di Luca Cambiaso, nel XVI secolo, o come quella di Giovanni Battista Bracelli, nel XVII secolo¹⁸.

Questa temperie storica è di particolare rilievo, giacché consente di osservare che la libertà creativa che sanno ritagliarsi gli artisti in occidente, consentirà loro di operare – anche nei secoli a seguire e, fino a noi – con una sorta di autonomia d'intervento, tra una scelta obbligata dalle perimetrazioni dottrinali, creando opere definibili senza difficoltà di 'arte sacra' e una scelta più libera volta a scoprire la possibilità di dar corpo al 'sacro nell'arte' anche come individuazione di spazio delle proprie pulsioni personali.

Può essere interessante osservare quanto profondamente abbia segnato la differenziazione tra Oriente ed Occidente la dinamica iconoclastica se appena osserviamo come, ad esempio, nel secolo del Novecento, la liberazione delle forme dalla prescrizione figurativo-naturalistica non abbia riscosso il consenso delle gerarchie cattoliche, sempre arroccate alle logiche emulative.

¹⁸ A questi artisti ed al rilievo che hanno avuto nella elaborazione di un linguaggio 'geometrico' nella vicenda creativa dei loro contesti d'appartenenza storica, abbiamo dedicato qualche riflessione in R. PINTO, *L'Astrattismo nella prospettiva dell'astrazione geometrica*, Napoli 2011.

Nel dettare una pagina di presentazione per la 'VIII Biennale di Arte sacra', nel 1968, Mons. Giovanni Fallani additava come "una certa insoddisfazione delle forme, che ripropongono le immagini reali della vita, è nata dalla decadenza delle stesse forme, accademiche o devote che siano, ma comunque fuori di una verità autentica, in assoluto. I rimedi non sono stati migliori del male - continua Fallani - e, in questo caso, è stata instaurata un'accademia d'altro tipo, non controllabile dall'occhio comune, ma aperta ai raffinati, sottilmente edotti (o così dicono) nel linguaggio e nelle espressioni. Siamo nel vuoto, senza umanità e senza amore. L'arte sacra ricomincia, come può, il dialogo tra queste diffidenze"¹⁹.

Di fatto, possiamo, forse, ritenere che la posizione di mons. Fallani esprima una esigenza di fondo: quella, in particolare, di considerare l'arte come strumento per la veicolazione del messaggio della fede, esigenza, evidentemente, assolutamente legittima, ma viziata, probabilmente, d'un errore di prospettiva storica che consiste nel ritenere che la 'semplice' dimensione figurativa possa costituire un valido antemurale di fronte alle istanze del materialismo, senza tener conto del fatto che, nel corso della storia, molti altri processi di innovazione – dottrinale e teologica, indipendentemente dalla loro condivisibilità da parte delle gerarchie cattoliche – sono passati, dal punto di vista artistico, proprio attraverso il linguaggio della figurazione o, se si preferisce, del realismo.

Penseremo, ad esempio, alla personalità del Caravaggio ed ai problemi di ordine 'naturalistico' e 'scientifico' che pongono le sue ricerche sulla luce, e penseremo anche al Dürer, in Germania, per avere una misura significativamente convincente di quello che è stato il clima culturale – in termini artistici – dell'età della Riforma.

Ma, alla vigilia della stessa svolta novecentesca che produce l'intenso *révirement* di natura aniconica dell'arte contemporanea, potremo osservare, nel corso dell'Ottocento, il processo di liberazione che l'arte sa ritagliarsi in tema di impegno religioso, guadagnandosi una indipendenza di intervento i cui primi ansiti, curiosamente, si collocano proprio nel pieno di quella stagione neoclassica che avrebbe dovuto ispirare orientamenti moderati e tradizionalisti. Citeremo, in proposito, l'opera del Canova, soffermandoci, in particolare sul *Compianto di Cristo*, che egli ha iniziato nel 1799 per il tempio di Possagno, lavoro, col quale il Nostro introduce una sua autentica innovazione iconografica sul tema, anticipando, nei fatti, una libertà creativa di ispirata sensibilità individuale che avrebbe trovato il suo più maturo sviluppo nell'opera del

¹⁹G. FALLANI, *Per una nuova mostra di arte sacra*, in AA. VV., *VIII Biennale nazionale d'arte sacra contemporanea*, Milano 1968, p. 45.

Moreau, della cui *Apparizione*, del 1876, del Museo del Louvre, il *Compianto* del Canova sembra costituire l'ineffabile *préalable*.

Potremo continuare, evidentemente, lungo tutto il corso dell'Ottocento, ad osservare che l'ispirazione religiosa si intreccia con quella storica, come, ad esempio, avviene quando l'artista affronta il tema stesso dell'iconoclastia (Morelli, *Gli iconoclasti*, 1855, Napoli, Capodimonte) o delle crociate (Saverio Altamura, *La morte del crociato*, 1846, Foggia, Museo civico), o dei martiri cristiani (Morelli, *I martiri cristiani portati dagli angeli*, 1855, Napoli, Capodimonte), ma anche quello dell'illustrazione di alcune personalità come, ad esempio, quella di Fabiola, la cui figura appare fortemente disfratta nell'ordine della ricostruzione storica tra il profilo che ne restituisce Girolamo (Ep. LXXVII) e quello che emerge dalla trascrizione romanzesca operata da Nicholas Patrick Stephen Wiseman con un romanzo che riscosse straordinario successo. Cesare Maccari esegue, nel 1870, un dipinto (*Fabiola*, Siena, Montepaschi) che costituisce il punto di confluenza di una vera e propria restituzione storico-agiografica.

Ma anche le stesse tematiche più propriamente legate alla lettura scritturale subiscono processi di notevole innovazione ispirativa nella determinazione degli assetti dell'*inventio* creativa. Citeremo, in proposito, e semplicemente a mo' d'esempio, due opere come *Agar ed Ismaele* (1880) del museo di Tours di Gian Carlo Cazin, intenso interprete delle istanze intimistico-naturaliste ottocentesche, ed il *Cristo giallo* di Paul Gauguin, in cui il contenuto scritturale appare proposto secondo nuovi registri comunicativi, per effetto dei quali assumono centralità espressiva e significato di drammatizzazione esistenziale il paesaggio, nel caso del dipinto di Cazin, o il rilievo della dimensione soggettivistica che con Gauguin si afferma nel personaggio (la Maddalena?) proposto di scorcio di tre quarti di spalla in primo piano.

Insomma, ciò che a noi sembra giusto affermare è che la ricerca artistica dell'età nostra contemporanea non introduce motivi di grande innovazione creativa se non per la logica che talvolta la ispira dell'abbandono delle prammatiche figurative, essendo, in realtà, già da lungo tempo in vigore una espressione di libertà fabulatrice da parte dell'artista, in virtù della quale è potuto avvenire che, a differenza dell'arte bizantina, ingessata per secoli e secoli nell'osservanza pedissequa di un canone, quella occidentale abbia preso molto tempestivamente ad incamminarsi lungo la strada del rinnovamento progressivo delle sue modalità espressive, consentendo, in tal modo, alle tecniche creative di poter sviluppare processi costanti di innovazione produttiva.

Quanto ha agito, all'interno di tale processo innovativo la libertà di coscienza dell'artista? Quanto l'innovazione stessa s'è dovuta presentare,



A. Canova, *Compianto su Cristo*.



G. Moreau, *L'apparizione*.



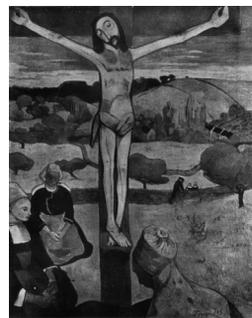
D. Morelli, *Gli Iconoclasti*.



C. Maccari, *Fabiola*.



G. C. Cazin, *Agar ed Ismaele*.



P. Gauguin, *Cristo giallo*.

spesso, sotto mentite spoglie per ottenere un consenso dalla committenza ecclesiale sempre vigile e fondamentalmente indisponibile all'accettazione di innovazioni radicali?

Quanto, aggiungeremo ancora, ha agito nel processo di costante innovazione perseguito dall'artista il bisogno di rispondere con la sua opera anche all'avanzamento complessivo di una coscienza critica che montava visibilmente nella società, manifestandosi attraverso la postulazione d'un'istanza di accertamento scientifico sempre più consapevole ed attraverso un rifiuto di un dogmatismo non sempre condiviso e rispondente, talvolta, più ad esigenze di conservatorismo *tout-court*, che non ad una difesa avvertita delle ragioni di una fede autentica e partecipata?

Può essere facilmente comprensibile, a questo punto, che le ragioni d'una linea iconologica fatalmente si incrocino con quelle di una linea iconografica ed avviene allora che si finisca sempre col ritenere che – nell'ambito della pratica creativa dell'arte religiosa – le dinamiche della fase appena precedente siano da considerare assolutamente indefettibili ed irrinunciabili, quelle, comunque, opportunamente 'ortodosse'.

Nel corso della storia della Chiesa queste condizioni si sono più volte ripetute. Penseremo, per citare uno degli esempi più vistosi, all'impatto 'normalizzatore' esercitato in tema di iconografia religiosa dall'intervento del cardinale Federico Borromeo, già precedentemente evocato, che, nel 1624, a valle, dunque del processo conciliare tridentino, dettava le nuove linee per gli artisti in quel lavoro fondamentale per la sua epoca che fu il *De pictura sacra*.

Utilizzando il contributo di Adriano Bernareggi, citiamo uno stralcio dal IV capitolo dell'opera: "Perchè non si offendano i diritti della storia, si deve tener presente che è certamente lecito al pittore e allo scultore abbellire e nobilitare meglio che possono gli episodi riprodotti, ma non è affatto permesso contraddire alla loro verità e deturpare o non riconoscere l'inveterata tradizione su un dato fatto. A ciò appunto mirando il Decreto del Sacro Concilio Tridentino ordinò che dalla pittura sacra si bandissero le falsità e gli errori tutti, affinchè le devote immagini non presentino nulla che possa scandalizzare gli animi semplici. Dice precisamente quel decreto: – in modo che nulla si veda di disordinato, di fatto al contrario o alla rinfusa, nulla di profano e nulla di indecente. Perchè poi si comprenda come e quanto nell'arte dei pittori si possa variare e ornare un fatto, lo si può così definire. Alcune cose sono vere o perchè avvennero un tempo o perchè avvengono tuttora. Altre cose possono essere o avvenire ma non è affatto probabile, mentre altre ancora possono essere o avvenire con ogni probabilità. Nel primo ordine di cose il pittore dovrà esprimere con fedeltà quelle che avvennero in passato e che avvengono nel presente; e ciò tuttavia non lo farà confusamente, ma usando criterio e maturità di giudizio, allo stesso modo che

nel discorso quotidiano è conveniente tacere parecchie cose che pur sono vere. Le cose, poi, che sono probabili richiedono d'essere trattate con riguardo e con somma prudenza, giacchè l'arte si esercita più propriamente nelle cose vere, così che quando da esse si allontana, ancor più si allontana dalla vera e schietta arte del dipingere e dello scolpire. Delle cose più o meno probabili diciamo insomma che è permesso servirsene allo stesso modo in cui l'oratore, pur nel trattare e dimostrare la verità, non disdegna affatto argomenti probabili. Ne viene così che le cose probabili si rappresentano come vere non senza una certa forza di persuasione e con quel sovrano piacere e diletto che tutte le cose nuove arrecano. Le cose false però non si dovrà mai ammetterle né accettarle, così come vengono assolutamente bandite dagli scritti e dalla letteratura. Non è infatti diverso scrivere un libro falso e dipingere un episodio non vero. Anzi, il falso nella pittura spiacerà a dotti e indotti, mentre la falsità letteraria recherà disgusto solo alle persone istruite e prudenti²⁰.

Come si può ben osservare il tema centrale della fedeltà storiografica già presente nelle istanze di Gregorio di Nissa è ancora presente nell'opera del Borromeo, mentre nelle distinzioni tra cose certe e cose possibili e probabili sembra echeggiare la sottigliezza di giudizio che fu propria della argomentazione barocca, che non rinuncia alla seduzione della ripresa rinascimentale del tema dell'*ut pictura poesis*, che viene utilizzato, però, per rafforzare l'attenzione prescrittiva della gerarchia sugli interventi degli artisti al fine di tenerne sotto controllo l'ottemperanza delle prescrizioni normative.

Può essere utile osservare, inoltre, che il testo del Borromeo procede certamente a semplificare un corredo iconografico che aveva maturato, nel corso del tempo, una notevole complicazione paradigmatica, arricchendosi di referenzialità multiple attinte dalle fonti più disparate, ivi compresi i *Vangeli apocrifi* e le *Vite* più o meno fantasiose e romanzate dei Santi, per convergere nel grande alveo della *Leggenda aurea* cui fu tributario, in limine, lo stesso Michelangelo. In filigrana, la 'dissimulazione' di B. Gracian.

Abbiamo inteso distinguere tra 'sacro nell'arte' ed 'arte sacra' ed appare evidente che tutto il tema dell'arte religiosa non può che appartenere alla sfera dell'arte sacra, proponendo alla nostra coscienza critica il problema interpretativo della natura stessa dell'intervento creativo dell'artista, per poterne discernere la differenza tra la misura obbligatoria esercitata sul suo processo produttivo in ragione della prescrittività dottrinale e la misura della coscienza individuale che tenta di dare una consistenza d'immagine all'interrogativo esistenziale.

²⁰http://www.storiadimilano.it/Arte/FBORROMEO_PITTURA/FedericoBorromeo.htm

Sul punto, un orientamento valutativo, decisamente *tranchant*, sostiene questa tesi: "Per ragioni pratiche e dottrinarie, tutt'oggi, da parte della Chiesa cattolica, ma anche di quella greco-ortodossa, nonché del mondo buddista, si preferiscono, alle epifanie simboliche del sacro, opere illustrative riferite alle figure divine e ai santi, che, quand'anche raggiungono una validità artistica, nulla hanno a che fare coi valori del sacro"²¹.

A noi sembra giusto osservare, in ordine a questa posizione critica, che può essere utile riconsiderarne l'assunto che sembrerebbe additare l'impossibilità della convergenza, nell'opera di carattere religioso, della duplice soddisfazione sia dell'esigenza della 'sacralità' dottrinaria e liturgica che di quella della coscienza del 'sacro' che è individuale ed interrogante e muove l'artista motivandone l'ansito creativo.

Non v'è dubbio, ad esempio, che le coscienze di Michelangelo, come pure del Caravaggio, furono sinceramente scosse da profondissimi dubbi ma s'indirizzarono a cercare una misura d'equilibrio creativo che, tutt'altro che disponibile al compromesso al ribasso, fosse capace di contemperare le esigenze prescrittive della mandante con quelle della coscienza individuale.

Proprio questo sforzo psicologico e culturale costituisce il terreno in cui matura la pienezza creativa dell'artista, ciò che, con lucidissima analisi intellettuale, Marcel Duchamp avrebbe definito col termine di 'coefficiente artistico', riassumibile nella formula sintetica di quel *quid pluris* che l'artista introduce nell'opera quasi preterintenzionalmente rispetto al suo progetto ed alla sua stessa prassi produttiva e che finisce col costituire il fattore di originalità, di distinzione e di irripetibilità dell'opera stessa²².

Ma c'è qualche altro elemento che merita una analisi più addentrata: la liminarietà che corre, proprio all'interno delle prammatiche dell'arte sacra, tra fattori segnici (che assumono, in realtà, il ruolo di immagini 'storiche', che devono valere come trascrizione leggibile per il fedele della narrazione scritturale) ed istanze 'simboliche' (ove, invece, un'istanza sostanzialmente platonica determina la ricerca di un'allusività ulteriore, in virtù della quale sia possibile attribuire alle immagini un significato che ne trascende il dettato diretto, per accreditarne, piuttosto, un rinvio ad altre cose o a concetti).

L'evoluzione storica del rapporto tra l'arte e la religione cristiana

Nelle posizioni dei Padri della Chiesa, possiamo accreditare di prospettiva

²¹G. DI GENOVA, *Tre esempi di declinazioni del sacro in arte, oggi*, in G. DI GENOVA (a cura di), *Triennale internazionale d'arte sacra*, Bologna 1992, p. 15 n. 5.

²²Cfr. nota 13.

'storicistica' l'orientamento di Gregorio di Nissa (IV sec. d.C.) e di prospettiva 'simbolistica' l'orientamento degli scritti dello Pseudo Dionigi Aeropagita (V-VI sec. d.C.).

Sostiene, in particolare, Gregorio, discutendo del luogo della sepoltura del martire San Teodoro: "Il pittore vi ha aggiunto il fior fiore dell'arte, dipingendo in immagini gli atti eroici del martire, i suoi atti di sopportazione, i suoi tormenti, le sembianze beluine dei tiranni, i maltrattamenti e quella fornace fiammeggiante, la beatissima fine dell'atleta, e l'immagine dell'umana sembianza di Cristo arbitro: rappresentando artisticamente attraverso i colori tutte queste cose 'per noi' come in un libro munito di lingua, ha splendidamente narrato le lotte del martire e ha magnificamente ornato il tempio come fosse uno splendido prato; infatti la pittura, pur tacendo sul muro, sa parlare e recare il più grande vantaggio"²³.

L'impianto figurativo della sacralità, evidentemente, al di là della sua funzione di trascrizione visiva del dettato scritturale, non può che essere di natura significativamente simbolica, giacché il messaggio iconografico agisce in funzione di archetipi codificati e contenuti all'interno delle Scritture, che, per la natura misterica che le connota, propriamente trascendente, non potrebbero essere raffigurati nella loro restituzione fisica e storica. L'immagine è necessariamente subordinata al testo scritto e ne interpreta 'figurativamente' le ragioni, fornendo al fruitore (il fedele) una rappresentazione visiva di proposizioni concettuali.

Questa posizione, già propria della coscienza 'figurativa' dei primissimi secoli del Cristianesimo, viene, nel corso dei secoli successivi e fino a noi, variamente e più volte ripresa. Il principio guida di tale posizione può essere sintetizzato nella formula di "imago ad aliquid, idolum ad se ipsum dicatur" che nasce a valle dei lavori del Secondo Concilio di Nicea del 787 diffondendosi rapidamente nell'Europa occidentale attraverso l'innovazione culturale che apre il mondo carolingio, ma che può essere retrodatata, nei suoi principi generali, almeno all'inizio stesso della diffusione del culto cristiano, quando, peraltro, l'*imagérie* della nuova religione non si fa scrupolo di adottare, virandole opportunamente di profilo identitario e finalistico, molte figurazioni che appartenevano alla religione greco-romana, ma anche ad altri culti orientali, come, ad esempio, quello mitriaco.

Il simbolismo religioso si riscatta, però, attraverso la proposta di una trascrittività segnica, quando l'artista, prendendo spunto dalla narrazione del testo sacro, ne realizza una restituzione figurativa non necessariamente

²³http://www.fter.glauco.it/ppd_fter/142/materiale/immagini.fonti.parte1.pdf



La religione Cristiana delle origini utilizza l'immaginario dell'arte classica, come si può osservare in questa raffigurazione di *Ercole e l'Idra* della catacomba di via Latina. In alto si osserva invece di D. Morelli, *I martiri cristiani portati dagli angeli*, esempio di esaltazione agiografica in pieno '800.



Angelo Annunziante, Benevento, S. Sofia.



Crocifissione, San Vincenzo al Volturno, Sacello di Epifanio.

imbrigliata entro la mera descrizione testuale.

Il ricorso alla definizione di un impegno di uso dell'immagine come 'testimonianza storica' sarà adottabile non solo per le raffigurazioni di scene vetero e neo testamentarie che si propongono come illustrative di fatti 'realmente' accaduti, ma anche come narrazioni di episodi della vita dei Santi che, soprattutto nei primi tempi del Cristianesimo, sono principalmente descrizioni della loro saldezza di fede che non è minimamente arretrata di fronte alla certezza del sacrificio supremo nella morte.

Si pensi, ad esempio, al formarsi dell'archetipo iconografico di alcune figure di Santi identificabili attraverso attributi particolari: San Lorenzo con la graticola, Santa Lucia col piattino contenente i suoi occhi, Santa Agnese con l'agnello, Sant'Agata con le mammelle recise, San Sebastiano con le frecce che ne straziano il corpo, San Gennaro con il Vesuvio e con le ampolle ecc.

Tale processualità creativa ha visto convergere la disponibilità tecnica e la convinzione personale degli artisti per lungo periodo di tempo, in un processo di assimilazione culturale tra il dettato scritturale, le testimonianze storiche dei Santi e la capacità descrittiva degli artisti nascente 'anche' da un atto di immedesimazione 'ideologica'.

La sacralità della richiesta religiosa e il bisogno culturale, insomma, hanno finito, per lunghissimo tempo, almeno nell'Occidente cristiano, col fare tutt'uno con la processualità creativa, attraversando, così, felicemente, non solo la stagione delle contaminazioni stilistiche col mondo tardo-antico o col mondo barbarico, ma anche quella d'una prima affermazione d'una indipendenza sorgiva ed autenticamente occidentale che comincia a profilarsi, a valle della cosiddetta Rinascenza carolingia, punto di innervamento e di confluenza d'una coscienza naturalistica di doppia provenienza: nordico-barbarica per un verso e di marca orientale con ascendenze siropalestinesi, di stampo naturalistico, per l'altro. Frutto raro e prezioso di tale temperie può essere considerato il processo creativo che si è svolto lungo la via Appia, da Brindisi verso Roma, percorso da artisti esuli e pellegrini che fuggivano dalla città iconoclastica dell'Isaurico, nel pieno dell'VIII secolo e cercavano una nuova patria in cui poter stabilirsi ed in cui far valere le ragioni della propria disposizione artistica e creativa.

Residuano di questa stagione brevi fatti, preziosissimi nella loro veste di ultimi lacerti d'un tempo: molte cose nelle 'laure' basiliane lucane e pugliesi e, poi, gli affreschi di Santa Sofia a Benevento, ma anche – e con altre caratteristiche – quelli di San Vincenzo al Volturno²⁴. Di qui e nell'intreccio di scambi reciproci con la temperie carolingia, nasce l'autenticità originale dell'arte occidentale europea, che ha matrici religiose, ma è anche il frutto di uno

²⁴R.PINTO, *La pittura napoletana*, Napoli 1998.

spirito indomito di ricerca del rapporto con la natura al di là ed oltre le prescrizioni normative ed il soffocamento della libertà creativa.

Lungo un arco di tempo che abbraccia la stagione romanica, che si intride, poi, della suggestione fabulatrice della luce in età gotica, attraversando la non lunga, ma fertilissima e straordinaria stagione dell'età sveva e propriamente fridericiana, si fa largo una coscienza critica del proprio intervento creativo da parte dell'artista, che si manifesta alla consapevolezza del proprio *modus operandi* soltanto in età rinascimentale, quando più avvertito e dirimente si propone il tema dei limiti della conoscenza umana a fronte della quale si impone, però, e proprio nel nome dell'ansia della conoscenza, l'affermazione della 'dignità' dell'uomo che si riscatta dalla soggiacenza umiliante cui lo condannava, nella sua esistenza terrena, l'appartenenza alla condizione di 'creatura' nel contesto di quell'universo naturale, nei cui confronti, ancora nel pieno del XII secolo, papa Innocenzo III tuonava nel suo *De contemptu mundi*, in cui il tema fondamentale era quello della miseria *humanae condicionis*.

Eppure, proprio le dinamiche umanistiche varranno a disarticolare il complesso equilibrio che aveva fornito, comunque, un principio di orientamento, lungo l'arco di molti secoli, dai primordi paleocristiani, fino al '400, alternando e componendo tra loro due istanze. Acutamente e propriamente Rosario Assunto indica che, "nel comportamento del pensiero cristiano verso le arti figurative si riflette infatti il contrasto fra due grandi tendenze, quella narrativo-realistica e quella allegorico-simbolica"²⁵.

Un passo indietro. Nel periodo che corre dall'*Elogio di San Teodoro martire* di Gregorio di Nissa al Secondo Concilio di Nicea (787), si colloca la nascita e la diffusione dell'Islam e si crea il contraccolpo ideologico da cui trae origine la crisi iconoclastica dell'età di Leone III Isaurico imperatore a Costantinopoli, che, per decreto, nel 730, ordina la soppressione della produzione e del culto delle immagini.

Interverrà, in seguito anche il verdetto conciliare a spiegare, in dottrina, la necessità di condannare non solo il culto, ma la produzione stessa delle immagini sacre: "In nome della santa e consustanziale Trinità, principio di ogni vita, tutti noi, rivestiti della dignità sacerdotale, avendo raggiunto la medesima opinione, all'unanimità dichiariamo che ogni icona, di qualunque materia e colore, fatta con mendace arte dai pittori, sia rifiutata e ritenuta aliena e abominevole dalla Chiesa dei cristiani. Che nessun uomo osi più impegnarsi in un tentativo così scellerato ed empio. Chi da ora in poi cerca di costruire una icona o di venerarla o di collocarla in una chiesa in una casa privata o di

²⁵R. ASSUNTO, *Cristianesimo, ad vocem*, in AA. VV., *Enciclopedia Universale dell'Arte*, ed. Torino 1981, vol IV, p110.

occultarla, se è vescovo, presbitero, diacono, sia deposto; se monaco o laico, sia scomunicato e sottoposto alle leggi imperiali, come contrario ai precetti di Dio, nemico della dottrina dei padri"²⁶.

Erano queste le disposizioni del Concilio di Costantinopoli del 754. Può essere utile analizzarne un dettaglio di merito in cui si discute della illiceità della rappresentazione figurativa non solo dell'immagine di Cristo, ma anche di Maria e dei Santi: "Si rallegrino, esultino e si mostrino fiduciosi coloro che fanno, desiderano e venerano con l'anima più sincera l'autentica icona di Cristo e l'offrono per la salvezza dell'anima e del corpo. E infatti lo stesso Dio e santissimo sacerdote che, quando assunse da noi tutta la nostra umana composizione, tramandò al momento della sua volontaria passione questa evidentissima (icona) ai suoi iniziati, affinché fosse una figura e un ricordo di lui. Infatti, mentre stava per offrirsi volontariamente alla sua morte memorabile e vivificante, preso il pane lo benedisse e, rendendo grazie, lo spezzò e distribuendolo disse: 'Prendete e mangiate in remissione dei peccati. Questo è il mio corpo' (Mt 26,26-28). Ugualmente, facendo circolare il calice, disse: 'Questo è il mio sangue. Fate questo in memoria di me' (Le 22,17-19). Questo fece, perché non c'era altra forma o figura sotto il cielo da lui voluta che potesse rappresentare la sua incarnazione. Questa è perciò l'icona del suo corpo vivificante che può essere fatta onestamente e correttamente. (...) Al contrario l'ingannevole nome delle falsamente chiamate icone non si trova nella tradizione di Cristo o degli apostoli o dei padri, né c'è preghiera di consacrazione che lo santifichi e possa trasformarlo da cosa comune a cosa sacra. Rimane cosa comune e priva di valore, come il pittore l'ha fatta. Ma forse alcuni di coloro che sono presi in questo errore sostengono che quello che abbiamo asserito contro le cosiddette icone di Cristo sia stato detto giustamente e con pietà, dal momento che le due nature, indivise e inconfuse, sono riunite in una sola ipostasi.

Tuttavia essi si chiedono su quale base noi proibiamo di fare icone di colei che, purissima e gloriosissima, è veramente la madre di Dio, o icone dei profeti, degli apostoli e dei martiri, che sono semplici uomini e non consistono, come nel caso dell'unico Cristo, di due nature, divina ed umana, unite in ipostasi. Dobbiamo rispondere a costoro che, abolita la prima (l'icona di Cristo), non c'è alcun bisogno delle altre. Tuttavia dobbiamo anche aggiungere quel che deve essere detto a loro confutazione. Poiché la nostra Chiesa cattolica si trova in una posizione intermedia tra giudaismo e paganesimo, non condivide gli usi cerimoniali né dell'uno né dell'altro. Cammina invece per il nuovo cammino di pietà e d'iniziazione ai misteri tramandati da Dio, senza ammettere i sanguinosi sacrifici e gli olocausti degli ebrei e rifiutando anche i sacrifici e tutta la pratica

²⁶http://www.fter.glauco.it/ppd_fter/142/materiale/immagini.fonti.parte1.pdf

di costruire e venerare idoli, abominevole arte che il paganesimo ha iniziato e inventato. Questo, non avendo infatti la speranza della risurrezione, ritrovò un trastullo degno di sé nel presentare per derisione come esistente qualcosa che non esiste. Se dunque nella Chiesa di Cristo non sono ammessi culti estranei, a buon diritto deve essere da essa allontanato anche quello che costituisce un'invenzione di uomini che hanno il demonio in essi"²⁷.

A queste, si contrappongono le posizioni dottrinarie del Secondo Concilio di Nicea, che, spostando l'asse della raffigurazione storica del dato scritturale dal livello di testimonianza figurativa a quello di allusività simbolica, compiono il salto dalla raffigurazione come linguaggio narrativo non verbale a quello di apparecchiamento di un'istanza simbolistica in cui si verifica e riafferma il portato innovatore della formula già prima riferita di "imago ad aliquid, idolum ad se ipsum dicatur", che vale a stringere d'una connessione diretta l'immagine figurativa con un'allusività simbolistica deprivandola – l'immagine – del suo contenuto segnico ed oggettuale.

Soprattutto, il concilio di Nicea riabilita senza concessione di dubbio il ruolo delle immagini come riferimento indiretto ad una realtà che non appartiene alla umana natura: "In poche parole, noi intendiamo custodire gelosamente intatte tutte le tradizioni della Chiesa, sia scritte che orali. Una di queste riguarda la raffigurazione del modello mediante un'immagine, in quanto si accordi con la lettera del messaggio evangelico, in quanto serva a confermare la vera e non fantomatica incarnazione del Verbo di Dio e procuri a noi analogo vantaggio, perché le cose rinviano l'una all'altra in ciò che raffigurano come in ciò che senza ambiguità esse significano"²⁸.

Si fa strada il principio della utilizzabilità delle immagini come fonte di ammaestramento dei fedeli. E' interessante osservare la posizione che aveva già assunto Gregorio Magno, in una sua Lettera, nel periodo d'anni tra fine VI e principio di VII secolo, che costituisce una prima teorizzazione del concetto stesso di *Biblia pauperum*: "Ci fu riferito che tu, preso da inconsiderato zelo, hai infranto le immagini dei santi con la scusa che non si dovevano adorare. E in verità ti lodammo senza riserve che tu abbia vietato di adorarle, ma ti riprendiamo che tu le abbia infrante.

Dimmi, fratello, quando mai si è udito che un sacerdote abbia fatto ciò che tu hai fatto? Se non altro, almeno non dovresti pensare che, disprezzati gli altri fratelli, tu solo ti crederesti un santo e sapiente sacerdote?

Altra cosa è adorare una pittura, altra è imparare per mezzo della pittura storica ciò che si deve adorare. Poiché la pittura insegna agli illetterati ciò che la

²⁷http://www.fter.glauco.it/ppd_fter/142/materiale/immagini.fonti.parte1.pdf

²⁸*Ibidem*.

Scrittura insegna ai letterati: infatti gli ignoranti vedono nella pittura ciò che devono operare, in essa leggono coloro che non conoscono la lettura; quindi la pittura supplisce per i pagani la lettura. Ciò doveva stare bene a cuore a te, che abiti in mezzo ai pagani, perché mentre ti lasci accendere incautamente da un giusto zelo, non deve recarsi scandalo ai fieri animi.

Perciò non si doveva infrangere ciò che fu collocato nella chiesa, non a scopo di adorazione, ma semplicemente per istruire le menti degli ignoranti.

E poiché la tradizione ammise non senza ragione di dipingere le storie dei Santi nei luoghi sacri, se avessi condito lo zelo con la discrezione certamente avresti ottenuto ciò che salutarmente ti proponevi e non avresti disperso il gregge riunito, ma piuttosto avresti congregato il gregge disperso affinché in te splendesse a buon diritto il nome di pastore, e non si verificasse la colpa di dissipatore. Poiché invece questo facesti con animo troppo incautamente eccitato, mostri di avere scandalizzato i tuoi figli, cosicché una grandissima parte di loro si alienasse dalla tua comunione. Quando adunque ricondurrai all'ovile del Signore le pecorelle erranti se non puoi conservare quelle che hai? Perciò ti esortiamo, perché almeno ora cerchi sollecito di scuoterti da questa tua presunzione e ti affretti con ogni sforzo e ogni studio a richiamare con dolcezza paterna gli animi di quelli che riconosci di aver allontanato dal tuo seno. Si devono quindi convocare i figli della Chiesa e ad essi si deve mostrare con l'autorità della sacra Scrittura che non è lecito di adorare alcun manufatto, perché sta scritto: 'Adorerai il Signore Dio tuo e servirai a lui solo' (Ex 20, 5). E quindi occorre soggiungere che ti eri lasciato trasportare a comandare che si infrangessero quelle immagini, stimando che si adorassero mentre erano state fatte a edificazione della comunità, affinché gli illetterati imparassero la storia sacra. Darai dunque questa istruzione: se voi desiderate avere nella chiesa le immagini anticamente ammesse, io permetto assolutamente che in qualsiasi modo si facciano e si esponano. Inoltre spiega che non dispiacque a te la visione della storia, che con la pittura era significata, ma l'adorazione che a quelle pitture era stata erroneamente esibita"²⁹.

Con un salto d'anni di qualche secolo, giungiamo alla riforma cluniacense che saprà trarre ampio partito dalla modellazione concettuale del ruolo pedagogico delle arti figurative, introducendo quel principio del "luxus pro Deo", che verrà ripreso, in seguito, e dopo alcuni altri secoli, dalla Compagnia di Gesù, nel fare proprie le istanze di orientamento programmatico di ristrutturazione della *paideia* religiosa che si affermano con il dettato postridentino.

²⁹*Ibidem.*

Indubbiamente, nel corso dei secoli dall'XI, in cui si afferma la riforma romanica, e in cui fa scuola il portato cluniacense, fino al XVI della riforma cattolico-tridentina, si alternano anche altre posizioni che mirano a ricondurre le immagini in un più imbrigliato controllo, rifuggendone la sontuosità trionfalistica e riducendole a pura essenzializzazione espressiva. Assistiamo, ad esempio, alla linea cistercense che innova all'interno stesso della riforma cluniacense ed assistiamo, forse, soprattutto, all'affermazione dei nuovi ordini domenicano e francescano, soprattutto, che predicano un distacco dalle cose terrene, ma non fino al punto di non essere coinvolti nella processualità incalzante di una secolarizzazione del culto che si afferma con la stessa azione di permeazione ambientale che questi ordini promuovono nell'intento di allargare la propria penetrazione sociale soprattutto all'interno della nuova realtà storica che viene accreditandosi con sempre maggiore preminenza ed incidenza con l'affermarsi della civiltà cittadina, nutrita di nuove istanze di pensiero, ed animata da una gran voglia di protagonismo e di successo individuale.

Quando, col '400, l'Angelico dà corpo ai suoi capolavori, osserviamo nella sua produzione creativa prodursi il grande divario che contrappone, da una parte, le imprese pittoriche di destinazione pubblica, rutilanti d'oro e preziose nella complessità dell'*inventio* figurativa e narrativa e, dall'altra parte, l'essenzialità scarna nutrita di straordinario minimalismo compositivo e cromatico che si apprezza, ad esempio, nelle scene sacre delle celle dei confratelli che egli affresca all'interno del convento di San Marco a Firenze.

Il simbolismo viene, così, riservato alla ammirazione del popolo, il linguaggio stringato alla meditazione dei confratelli.

Già Bernardo di Chiaravalle, d'altronde, aveva distinto tra una *devotio carnalis populi* da alimentare *corporalibus ornamentis*, adatta alle chiese vescovili "situate in città ed aperte ai semplici fedeli" e la sobrietà essenziale delle chiese abbaziali ... destinate ai soli monaci che hanno dato l'addio al mondo ed alle cose del mondo"³⁰.

Imago refertur ad prototypum, aveva già sentenziato Giovanni Damasceno al tempo della lotta iconoclastica e il suo dettato poteva ancora giustificare la legittimazione delle immagini non solo come strumento divulgativo della conoscenza dottrina, ma anche, sul piano teologico, come rinvio ad un prototipo indicibile cui l'allusività allegorica e simbolistica poteva consentire un accostamento empirico, ma non un'adesione razionale e sperimentale, lasciando, in tal modo, impregiudicato il principio della determinazione volontaria ed a-logica dell'atto di fede.

³⁰Il riferimento è in R. Assunto, Op. cit., p. 112.

I principi tridentini riprenderanno la formulazione del rinvio al 'prototipo' arricchendola con l'ammonizione al rifiuto dell'insolito e della sperimentazione inconsulta, aprendo la strada ad una concezione molto conservatrice della prassi creativa artistica, ma fornendo, al tempo stesso, la scappatoia agli artisti per introdurre – attraverso il ricorso a ciò che potremmo definire con la locuzione di ipocrisia iconografica – non solo tutta una serie di incalzanti e progressive innovazioni sul piano stilistico, ma anche tutta una serie di immagini figurative che, pur raffigurando episodi sacri, in aperto spregio della raccomandazione al rifiuto del *profanum* e dell'*inhonestum*, si riempivano di procaci *Maddalene*, di *Betsabee al bagno*, di *Mogli di Putifarre*, di *Susanne e i vecchioni* ecc., per dare spazio, all'interno della perimetrazione della trascrizione del testo scritturale, alla rappresentazione, ad esempio, del nudo che, altrimenti, sarebbe stato totalmente inibito, anche nella stessa produzione di opere figurative destinate alla fruizione privata e, comunque, non di culto.

Rosario Assunto osserva, con acutissima analisi, che con questa età della Controriforma si afferma, in tal modo, il concetto stesso di 'arte sacra', che viene ad essere interpretata non solo come allusività ammaestratrice, ma come vera e propria pratica dirigistica, aprendo le porte, tra l'altro, alla subordinazione della libertà creativa dell'artista alla prescrizione dottrinale, fino a consentire che l'età romantica potesse – nelle sue varie formulazioni teoretiche che vanno dalla rigidità logica di Hegel, a quella fideistica di Chateaubriand, fino al misticismo ruskiniano – identificare il concetto di 'arte sacra', *tout-court*, con quello di arte, rimanendo salvo ed impregiudicato, intanto, ciò che abbiamo definito 'ipocrisia iconografica' che era fiorita come rivendicazione della libertà individuale dell'artista a seguito del dirigismo tridentino e traendo profitto da quel concetto di 'dissimulazione' che si era affermato grazie alla formulazione che ne aveva fornito proprio un gesuita, il padre Baltasar Gracian.

Anche alla stregua di tali fatti, e di tutto ciò che segue nel corso dei secoli dal XVII al XIX, può meglio comprendersi il processo di distacco che la ricerca artistica nostra contemporanea ha maturato, almeno dalla fine dell' '800 in avanti, nei confronti della dimensione religiosa, andando a scoprire – tutte le volte che ha inteso farlo – la dimensione di un 'sacro' ben altrimenti modellato che non nelle forme della prescrittività dottrinale ed affidato, invece nella espressività d'una coscienza umana libera di ogni costrizione normativa.

Temi speculativi di lettura simbolistica dell'arte sacra

Nel complesso, comunque, e nell'ordine della rappresentazione dei cosiddetti 'valori' non v'è dubbio che il riferimento simbolistico sia l'asse centrale della produzione artistica di tipo religioso. L'utilizzo delle dinamiche simbolistiche,

infatti, è di particolare rilievo nell'assolvimento della funzione liturgica che l'opera d'arte è chiamata a svolgere all'interno delle pratiche di culto.

Fin qui sembrerebbe tutto chiaro se non fosse anche introdotta una notazione di merito speculativo, nell'ambito delle prammatiche artistico-religiose nostre contemporanee, per effetto della quale si invoca il ricorso alla astrazione dalla realtà figurativa come espressione più idonea a rendere la sostanza intrinseca dei 'valori' religiosi, proponendo l'aniconismo come distanziamento dalla contingenza del mondo e come, quindi, più alta manifestazione della indicibilità e dell'irrapresentabilità del mistero.

Tale tesi, invocata da alcuni critici e quasi ripescata, *à rebours*, nel dettato delle argomentazioni teologiche degli iconoclasti, è da noi qui additata nella formulazione che ne offre Giorgio Di Genova. Essa mostra, tuttavia, secondo noi, il suo limite nel suggerire la dimensione dell'allontanamento dalla figurazione come il punto di inveramento della linea simbolistica che si vorrebbe apparentare, nell'ordine dello svolgimento dell'arte sacra, alle dinamiche dell'aniconismo *tout-court*.

"Chi ha avuto modo di seguire i miei precedenti impegni nel campo dell'arte sacra – sostiene Di Genova – sa che è mia convinzione che essa meglio e più pienamente si estrinsechi nei linguaggi aniconici, in quanto più prossimi all'assolutezza delle epifanie simboliche, che non in quelli iconici, nei quali invece la presenza delle immagini imitative del reale e del naturale interferisce fortemente sulla numinosità del sacro, distogliendo e opacizzando la fruizione della comunicazione simbolica col 'rumore' della illustratività, sostanzialmente didascalica e profondamente in antitesi con l'*esprit de finesse* che dovrebbe contraddistinguere la nostra evolutissima epoca"³¹.

Osserveremo d'abbrivio che il simbolismo, in quanto tale, è il richiamo ad un codice condiviso e non agisce, quindi come espressione di un processo astrattivo, essendo piuttosto esso calato sulle cose che non nascente – come avviene per l'aniconismo – da una estrapolazione delle loro ragioni³² o da una mera esigenza espressiva dell'artista.

L'arte sacra – o religiosa – fa riferimento sempre ad una codificazione condivisa e, pertanto, è intrinsecamente simbolica, al di là del fatto che essa si manifesti attraverso la più o meno intensa riconoscibilità della sua forma figurativa. Il conferimento di un'impressa segnica, nella produzione creativa di stampo religioso, è il frutto della azione creativa dell'artista che vi manifesta le proprie ragioni o anche semplicemente il peso del proprio gesto e della propria

³¹G. DIGENOVA, Op. cit. p. 12.

³²Sulle dinamiche fra segno e simbolo all'interno del processo dell'astrattismo cfr. R. PINTO, *L'astrattismo nella prospettiva dell'astrazione geometrica*, Napoli 2011.

fisicità nel tentativo di dare corpo alla propria esigenza di espressione del 'sacro'.

Il riferimento di Di Genova ai linguaggi aniconici come “più prossimi alla assolutezza delle epifanie simboliche” (pur sorvolando sul dato che non appare convincente l'accostamento tra aniconismo e simbolismo) potrebbe trovare giustificazione, secondo il nostro sommesso giudizio, solo nella prospettiva propria dell'astrattezza dell'Astrattismo lirico, ma non certo in quella della razionalità dell'Astrazione geometrica³³. Ciò posto, e definito che l'Astrazione geometrica è una estrapolazione dal reale delle sue ragioni epistemiche, non riusciamo a capire come si possa validamente coniugare una linea di mera astrattezza lirica (vocalionalmente accostabile ad un aniconismo proiettato verso il simbolismo e valida, al più, per manifestare una istanza individuale del 'sacro') con il sistema prescrittivo e rigidamente normato dell' 'arte sacra', al cui interno è ancor oggi evidente l'istanza di un carico problematico, che si articola nel doppio registro d'un indirizzo di testimonianza storica e d'un riferimento allusivo al prototipo (secondo il doppio insegnamento di Gregorio di Nissa e di Giovanni Damasceno).

La religione, in altre parole, non ha mai bisogno dell'arte per giustificare se stessa, ma solo per veicolare il proprio messaggio rendendone più semplice la sua circolazione.

Che ciò possa avvenire nell'ordine della prassi iconica o aniconica è di scarso rilievo e non può inficiare il principio ordinamentale dello statuto predittivo cui l'arte sacra deve necessariamente essere sottomessa.

In realtà, la *paideia* religiosa richiedeva, nella prospettiva che sarebbe stata fatta propria dal Cristianesimo occidentale, un accostamento non della divinità all'uomo (che s'era già data, secondo l'Evangelo, nei termini storici dell'incarnazione divina del Figlio³⁴) ma dell'uomo alla divinità. Tale accostamento sarebbe stato reso possibile solo attraverso una proiezione delle immagini del mondo terreno sullo sfondo d'un orizzonte metafisico altrimenti irraggiungibile e non in altro modo rappresentabile se non come una fantasmatica sfera di luce, quella stessa che Dante, al compiersi del processo del volgersi di greco in latino della pittura (Cennino Cennini³⁵), avrebbe scelto per dare un'immagine plastica dell'ineffabilità dell'Empireo.

³³*Ibidem.*

³⁴Giova osservare che la Eucaristia costituisce, secondo la prospettiva dei sostenitori della tesi iconoclastica, consacrata, peraltro, nel dettato delle risoluzioni del Concilio di Costantinopoli del 754, la vera ed unica icona della rappresentazione storicamente fruibile della divinità e dell'incarnazione di Cristo.

³⁵C. CENNINI, *Il libro dell'arte*.

INDICE

PRESENTAZIONE	3
INTRODUZIONE	4
Fondazione del concetto di 'sacro'	7
Sacralità ed estetica	20
Iconologia, iconografia, iconoclastia	24
L'evoluzione storica del rapporto tra l'arte e la religione cristiana	36
Temi speculativi di lettura simbolistica dell'arte sacra	45