

PONTIFICIA UNIVERSITA' LATERANENSE

FACOLTA DI S. TEOLOGIA
ANNO ACCADEMICO 2017-2018

Prof. Luca Mariani

**ARTE SACRA
LE RAFFIGURAZIONI DI CRISTO NELL'ARTE**

Indice:

1°

Il linguaggio della comunicazione per immagini- L'arte come prodotto di un processo artistico-
Definizione del termine "arte"- Caratteri delle forme artistiche dell'arte figurativa.

2°

Il linguaggio artistico del segno e del colore - Le qualità di un'opera d'arte - I mezzi
compositivi e costruttivi con i quali realizzare l'opera d'arte - Significato del termine
"immagine"

3°

L'immagine del divino - Il concetto di "sacro" in arte - L'arte liturgica - Gli attributi
dell'immagine sacra - Il successo del tema sacro - L'immagine del soprannaturale

4°

Come nasce la necessità della raffigurazione di Cristo: gli elementi della sua riconoscibilità:
caratteri iconografici dell'immagine di Cristo: il volto sindonico. Prime difficoltà nelle
rappresentazioni dell'immagine di Cristo. I simboli cristologici.

5°

La raffigurazione di Cristo in Oriente: l'immagine iconica e il trasferimento del sacro dal
personaggio all'oggetto . Il Cristo in trono. La lotta iconoclasta

6°

L'immagine di Cristo in Occidente: le grandi tematiche evangeliche. Le croci dipinte e i grandi
cicli pittorici: l'espressione di azioni. I primi artisti trecenteschi.

7°

Il Cristo del Rinascimento: i caratteri della figura del Cristo interpretati e trasferiti nelle opere
degli artisti rinascimentali: le scelte personali alla ricerca della espressione di emozioni

8°

Il Cristo del Cinquecento e l'illustrazione dei dogmi della fede - Il Cristo del Seicento e la
rappresentazione del miracolo - Il Cristo del Settecento e la gloria della Chiesa

9°

La crisi del sacro
e la trasformazione in misticismo e in pietismo religioso: il Cristo dell'Ottocento - L'immagine
di Cristo nell'arte contemporanea

1°

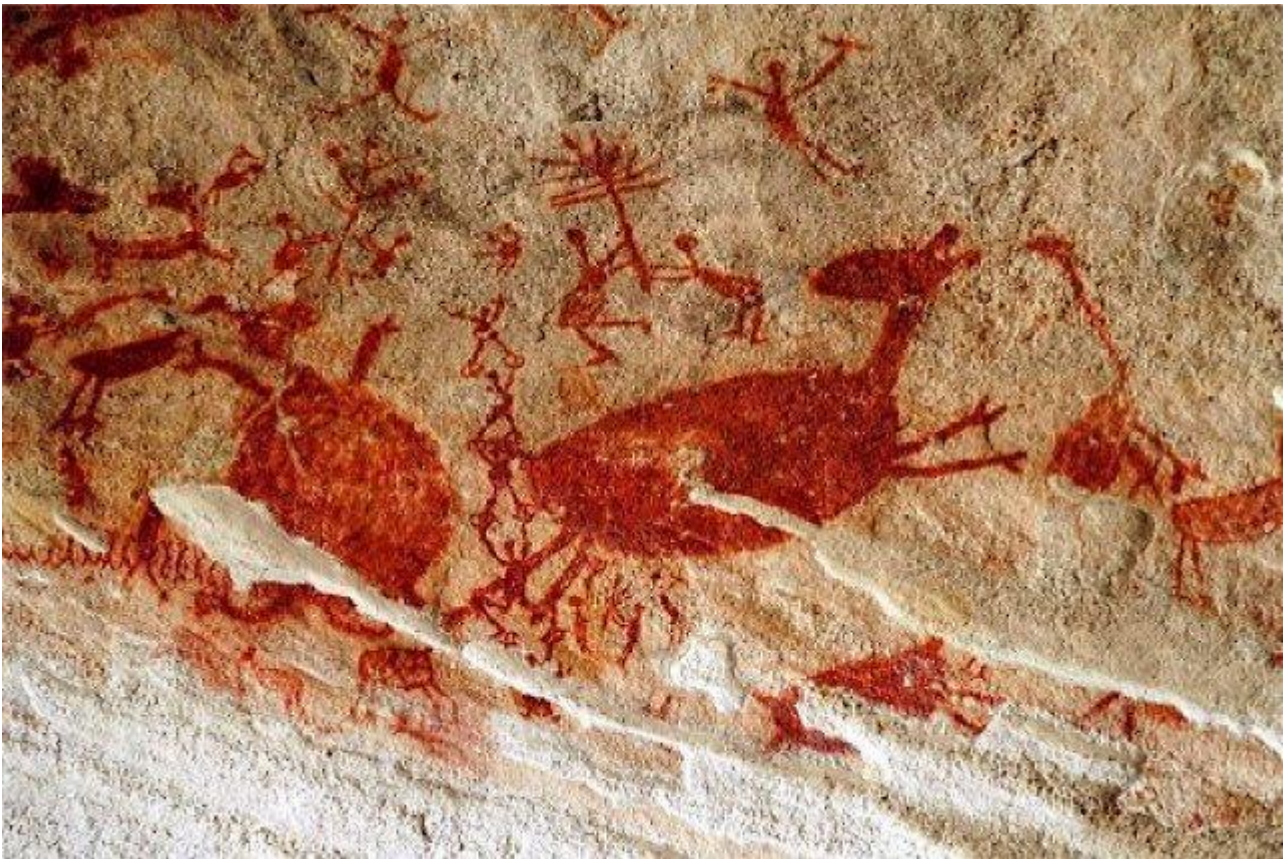
Il linguaggio della comunicazione per immagini

Prima di affrontare il significato e il valore di una precisa iconografia tematica attraverso l'analisi del suo sviluppo artistico e dei mutamenti che lo caratterizzarono, dobbiamo prima capire come nasce il linguaggio delle immagini, ovvero perché l'uomo ha sentito la necessità di comunicare attraverso una espressione figurata prima che attraverso una espressione sonora, che avrebbe dovuto essere "interpretata" per essere capita e fatta propria.

Innanzitutto l'uomo ha sentito il bisogno primordiale di comunicare, ovvero sentirsi parte di un gruppo, di una società, di un mondo; e per lui "comunicare" voleva dire testimoniare la propria presenza, con un grido, un gesto, una azione, un segno.

Tutto questo voleva d'altra parte significare ammettere l'esistenza di un mondo esterno di cui non fosse responsabile, di un creato, di tutto ciò che non fosse sé stesso, cioè di un "al di fuori di sé", di una realtà che lo accogliesse e nella quale potesse vivere.

Così copiare questa realtà avrebbe significato farla propria, conquistare così l' "al di fuori di sé".



Le caratteristiche del linguaggio figurato

L'uomo ha da sempre attribuito al linguaggio figurato il suo specifico carattere di immediatezza ed universalità, ed agli elementi del "discorso" figurativo (cioè alle figure e alle immagini) un significato quasi magico o sacro, poichè in grado di riprodurre l'aspetto delle cose: egli, che non è capace di duplicare materialmente la cosa, può ricrearne l'*aspetto* che prende corpo e assume credibilità nella impressione che essa suscita negli osservatori.

All'inizio il linguaggio delle immagini è servito per illustrare eventi realmente accaduti (il segno dell'evento), raccontarli, dividerli, ricordarli e quindi celebrarli in eterno, perché eternamente osservabili, fissati nello spazio e perciò nel tempo: solo in un secondo tempo l'uomo è consapevole della sua capacità di manipolare una realtà storica attraverso la rielaborazione delle immagini

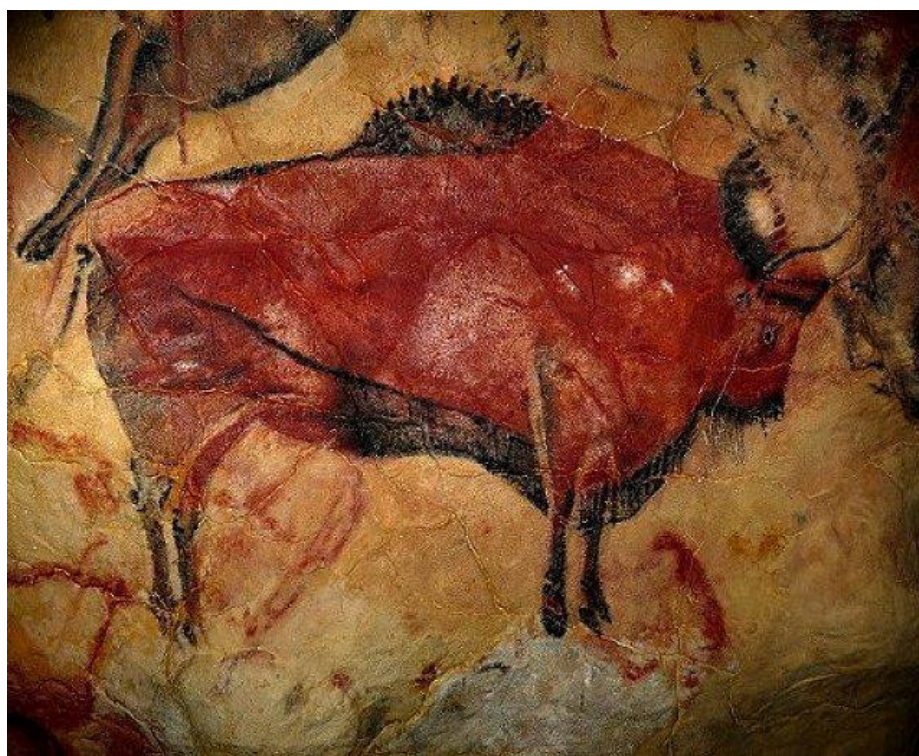
“copia” della medesima realtà, ma modificate nelle loro proporzioni originarie in funzione della valenza che hanno avuto per lui: così esse assumono rilevanza e significati del tutto soggettivi.

L'uomo ha incominciato perciò con il *rappresentare* il reale, passando poi ad *imitare* il reale mostrandocene una sua *idea personale*, *creando* immagini e cose appartenenti ad una sua realtà.

Il fatto stesso di copiare e esibire di nuovo la realtà a proprio piacimento, scegliendo cioè il modo più adatto (lo spazio ed il tempo) per presentarla, fa acquisire una importanza esclusiva a colui che la manipola, configurandolo come un artefice di forme e di impulsi percettivi.

Quindi la soglia che segna il passaggio da una semplice opera di linguaggio figurato, espresso cioè attraverso immagini, ad un'opera espressione di sentimenti si configura nel momento in cui la forma esteriore dell'oggetto, che l'osservatore conosce bene, viene modificata dal contenuto interiore *sentimentale* di esso, che gli è attribuito dall'artista.

Pertanto l'osservatore si trova a paragonare mentalmente l'emozione che deriva dall'osservazione della immagine della realtà realizzata dall'artista con l'emozione suscitata dal ricordo della realtà dell'oggetto da lui conosciuto: e va tentando di riconoscere nell'immagine dell'oggetto, fatta di forzate ed interpretate dall'artista, la motivazione sentimentale che le ha fatte in quel modo: ecco perché l'arte dunque, considerata come espressione di valori estetici, è un colloquio tra i sentimenti di due soggetti umani (artista e osservatore) che utilizza un linguaggio figurato che prende forma nell'oggetto artistico: è il contenuto dell'oggetto che si rivela attraverso una sua precisa forma.



L'arte è dunque un prodotto umano, che si pone in alternativa al creato naturale, opera divina e quindi non controllata dall'uomo, ed il suo valore sta nel fatto che materie e forme (proprio quelle appartenenti alla realtà) vengono trasformate per via di uno stato d'animo umano, per provocare eccitazioni sensoriali in altri uomini: quindi il suo mezzo d'espressione è un linguaggio fatto di suoni, immagini, parole e la sua finalità è divenire strumento in grado di produrre reazioni nell'osservatore, dando testimonianza di se stessi.

Tuttavia appare chiaro che il linguaggio, strumento base su cui si fonda un colloquio, ha bisogno di un vocabolario universale per essere capito da tutti: e così è quello delle immagini che mostrano forme di oggetti riconoscibili poichè appartenenti al mondo conosciuto.

L'arte è pertanto una creazione umana di una realtà artificiale, soggettiva (rivestita cioè degli attributi personali del fattore), che per essere compresa utilizza forme conosciute, comuni, composte

tuttavia, per volontà dell'autore, in modo tale che la loro visione, ovvero la loro percezione sensoriale, susciti sensazioni particolari nell'osservatore e su di esse si possa instaurare un mutuo reciproco colloquio.

Per intenderci il fatto stesso di vedere "copiata" la realtà già ci impressiona, perché riconosciamo l'abilità riproduttiva dell'artista: se poi notiamo che questa realtà riconosciuta assume forme personali, insolite e inattese, comprendiamo come quella forma originale della realtà sia il riflesso di un contenuto interno ad essa che vuole rivelarsi.

L'arte come prodotto di un processo artistico

Ecco come Dante Alighieri descrive poeticamente il suo "processo artistico" a Bonagiunta Orbicciani, un poeta della scuola italiana toscana (Purgatorio, canto XXIV, vv. 52-54)

*E io a lui: «I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando».*

Il potere creativo, fonte dell'ispirazione, è l'Amore, sorgente di ogni sentimento e base della teologia cattolica; *notare* (annotare) vuol dire ascoltare il messaggio dell'Amore e saperlo comprendere: esso è costante ma intelligibile solo dagli animi degli artisti. "Annotare" poi vuol dire memorizzare i suggerimenti istantanei dell'ispirazione, ovvero fissare con tratti essenziali e concreti e perciò comprensibili il lampo del proprio genio, che è immediato e assolutamente spirituale.

Il termine *ditta dentro* puntualizza ancor più chiaramente la funzione ispiratrice dell'Amore, che si realizza, secondo il poeta, in una "dettatura" del messaggio nell'animo dell'artista; ed è un processo il cui responsabile è l'Amore, mentre all'artista spetta il compito di *significare*, ovvero tradurre il linguaggio attraverso "segni" espressivi, comprensibili, in grado di instaurare un dialogo, comunicando agli altri ciò che egli ha recepito "dentro" di sé.

Dante fa dell'Amore il protagonista della prima fase del processo artistico, quella fondata sull'ispirazione, lasciando all'uomo il compito di tradurla in mezzo espressivo. L'Amore dunque è il *produttore* di ispirazioni, l'artista ne è il *traduttore* in elementi visibili.

Questa concezione dell'artista strumento quasi inconsapevole dell'ispirazione divina, in grado di attuare la percezione visibile di immagini provenienti dal mondo soprannaturale, così come quella che attribuisce la responsabilità primaria del moto sentimentale, innato nella forma artistica, ad una superiore Forza Creatrice, si ricollega al mito biblico della creazione di Adamo, organismo vivente che trasferisce nel mondo l'idea del divino, perfetto esempio di forma e contenuto, splendido involucro nel quale l'Eterno trasmette il suo spirito, rendendolo interprete e "mezzo" di Dio.

Dante dunque considera il processo artistico quasi spontaneo, inevitabile conclusione di un evento che si conclude nella espressione di figure leggibili.

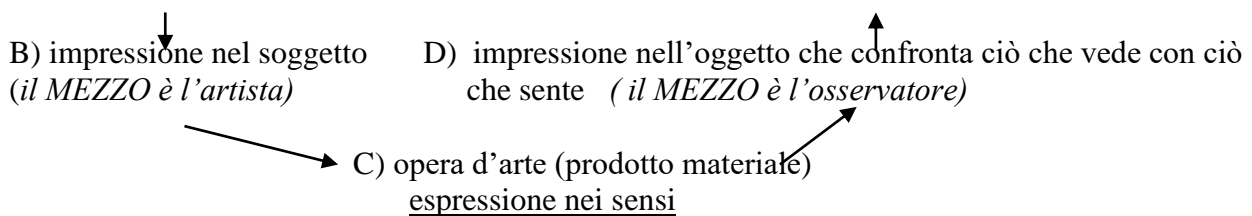
Il poeta tuttavia non dimentica di sottolineare l'importanza della funzione dell'artista: il fatto che Amore parli a lui e non ad altri testimonia il privilegio di essere un "prescelto", facendo assumere alla vocazione artistica i connotati di una vocazione religiosa: la capacità di annotare, quindi di sapere ascoltare ed intendere il linguaggio spirituale dell'Amore, e quella di "significare" ovvero esprimere con il lessico figurato ciò che ha dentro, suo bagaglio esclusivo, chiarisce il ruolo dell'artista, mentre la condivisione con altri esseri umani del bagaglio spirituale proveniente dall'Amore conferma la componente didascalica dell'arte.

Il **processo artistico** può dunque essere indicato come un percorso interiore che procede dal mondo soprannaturale a quello naturale, si esplicita in forme concrete, e torna di nuovo al mondo del sentimento.

Questo percorso si potrebbe schematicamente rappresentare così:

A) ispirazione nel sentimento

E) giudizio e piacere dell'anima: emozione



Definizione del termine “arte”

Dall'esame delle varie definizioni del termine “arte” nasce la constatazione che in essa viene universalmente individuato un “processo”, cioè una somma di azioni che, organizzandosi in successione, determinano un “prodotto estetico”: l'opera d'arte è quindi intesa come conclusione di una operazione artistica, che come tale presumibilmente è composta da varie fasi, creazione nel tempo e nello spazio di qualcosa che prima non c'era.

Il valore artistico allora non viene attribuito solo al prodotto finito (l'opera d'arte) ma a tutta l'attività necessaria a portare a compimento quel prodotto, cioè ad un processo “costruttivo e creativo”: la sua ricostruzione (e valutazione) sta proprio nella attenta osservazione dell'oggetto compiuto: dall'opera materiale dunque si risale all'iter creativo dell'artista.

Una definizione “enciclopedica” del termine ci dice che:

“... arte è ogni capacità di agire o di produrre basata su un particolare complesso di esperienza conoscitiva e tecnica e su di un certo grado di attitudine e genialità a svilupparla e a tradurla in atto. Spesso, in quanto attività umana, viene contrapposta alla natura, opera di Dio.

In senso stretto è l'attività spirituale con cui l'uomo esprime in opere di bellezza il proprio mondo interiore (cioè il mondo dello spirito, il nostro bagaglio “divino”), qualunque sia il linguaggio di cui egli si serve: quasi sempre l'attività estetica che si rivolge alla creazione di opere figurative”.

Dunque l'opera materiale dell'uomo è strumento del messaggio dello spirito umano ed effetto della sua volontà di esprimere il proprio animo: studiando dunque il prodotto materiale capiremo lo spirito di chi lo ha prodotto.

Nel “Dizionario dei termini artistici” di M. Masciotta, il termine viene così definito:

“Arte (dal latino ars, artis) è il modo di eseguire con destrezza un lavoro, osservando delle regole dedotte dalla tradizione e convalidate dall'esperienza. Più in generale è l'attività umana volta a creare, per l'impulso di una ispirazione geniale, opere di particolare bellezza, ovvero rivelatrici di aspetti nuovi, trasfigurati delle cose”.

Dall'analisi dettagliata dei termini usati per comporre tale enunciato ci accorgiamo che con essi, ancora una volta, è sinteticamente descritto il “processo artistico” .

- 1) la *destrezza* esprime il concetto dell'abile tecnica di esecuzione artigianale: la figura dell'artista infatti deriva direttamente da quella dell'artigiano, da essa distinguendosi per la capacità di esprimere il contenuto delle cose rappresentate;
- 2) il *lavoro* sottolinea il concetto della produzione materiale, alla quale si arriva quasi sempre attraverso una fatica fisica, che testimonia la sofferenza umana dell'operazione creativa;
- 3) le *regole* rappresentano i vincoli nati dalla teorizzazione dell'attività artistica, considerata un tempo prevalentemente come semplice produzione di oggetti materiali;
- 4) la *tradizione* è l'insieme delle opere antecedenti a quella prodotta: l'osservazione e lo studio del “già fatto”, la conoscenza della tecnica utilizzata e del modo di trattare la tematica specifica, influirono spesso sulla scelta del tipo di processo artistico da seguire per giungere alla realizzazione di quell'opera;
- 5) *convalidate dall'esperienza*: sottolinea l'importanza attribuita alla pratica artistica come dimostrazione di professionalità: la validità delle regole era confermata dal successo storico dell'opera;
- 6) con il termine *attività umana* si chiarisce che il soggetto della produzione è sempre e comunque l'uomo;
- 7) *creare*: esprime la sostanza del processo artistico: realizzazione di eventi o prodotti inediti;

- 8) *l'ispirazione geniale* è l'intervento del soprannaturale, del genio;
- 9) con *opere di particolare bellezza* si espone il concetto della necessità che il bello soggettivo diventi oggettivo, globale. L'accettazione comune della qualità estetica dell'opera serve a rendere universale oltre che il messaggio ad essa affidato anche il suo modo di essere espresso: in polemica con questa posizione l'arte moderna definisce il bello basandosi su criteri di valutazione esclusivamente personali, considerando puro e integro il giudizio solo se soggettivo;
- 10) gli *aspetti nuovi* definiscono invece la caratteristica fondamentale del bello, che sta dunque nella capacità di rivelare aspetti non conosciuti di una realtà naturale già esistente, presentandola in forme la cui novità è comprensibile solo se su di esse si attua quell'indagine che porta a superarne l'aspetto esteriore;
- 11) con il termine *trasfigurati* si definisce l'attributo del nuovo aspetto delle cose rappresentate: il superamento della consistenza materiale dell'opera avviene quando se ne travalica la forma, svelandone il contenuto;
- 12) *delle cose*: si conferma così che il campo d'azione del processo creativo è comunque il mondo reale, fatto di elementi che costituiscono quel vocabolario universale utilizzato per esprimere l'unico linguaggio comprensibile.

Riassumendo dunque:

- la manualità (il lavoro)
- la tecnica artistica (la destrezza)
- il vincolo (le norme per fare arte)
- l'osservazione del passato (la tradizione)
- la pratica artistica (l'esperienza)
- il soggetto (l'uomo)
- la creazione (di qualcosa come prima non era mai stato inteso)
- l'ispirazione
- la realizzazione materiale
- il valore del prodotto (la particolare bellezza)
- la novità (aspetti originali) che comporta un confronto con l'aspetto usuale che si ha di quelle cose, e l'idea che l'osservatore ha di esse: confrontando le sue idee si ha la "novità"
- la realizzazione di una trasfigurazione (il superamento della condizione materiale)
- il campo d'azione della realtà.

Questi termini ordinati in successione ed in forma esplicita ci descrivono il processo artistico: **l'ispirazione** sul **soggetto umano** che **osserva il passato** ed è conscio dei **vincoli** dell'espressione, più la sua **tecnica manuale** e la **pratica dell'esperienza** su di un **oggetto materiale** nel **campo del reale** producono una **creazione** che **supera la materia** producendo il **nuovo** ed il **bello**.

Se la realtà è il dato oggettivo di base per qualunque ricerca estetica, in quanto rappresenta ciò che noi non siamo ma che sappiamo esistere (e quindi non per nostra volontà ma per volere superiore), allora arrivare al bello consiste nel raggiungere una presentazione di quegli aspetti nuovi, sconosciuti della realtà: cosicché da un lato viene esaltato il processo di indagine volto alla conoscenza interiore del creato, e dall'altro si evidenzia il contenuto spirituale della realtà, al di là della sua forma visibile. E poiché questo processo è ottenibile in modi diversi e sotto forme diverse, ne scaturisce l'importanza dell'operatore, cioè del soggetto umano.

L'aspetto sconosciuto del reale è ciò che non si percepisce dalla semplice osservazione sensoriale della sua forma esteriore, ma che si intuisce esistere all'interno della materia (il contenuto, la motivazione della sua esistenza nel mondo, il suo essere in rapporto a noi, la "sacralità della materia") e che si impara a riconoscere quando esso si riversa verso l'esterno, al di fuori del suo involucro formale, per merito dell'artista che ne modifica l'aspetto presentandolo sotto sembianze diverse, rivelando così la presenza di uno spirito all'interno dei corpi: è quello che viene definito come la "sacralità" della materia.

E' questo aspetto sconosciuto del creato che l'uomo vuole portare alla luce rappresentandolo con delle forme che sono il frutto di interpretazioni soggettive della realtà medesima: l'autore così imprime di se stesso l'oggetto presentato, rivelando il suo animo.

Caratteri delle forme artistiche dell'arte figurativa.

Per rendere possibile il dialogo l'arte dunque si esprime attraverso la percezione sensoriale: in particolare le espressioni dell'arte figurativa si distinguono dalle altre espressioni artistiche perché percepibili dal senso della vista.

Esse, qualificate in base alla consistenza formale, all'estensione e alla valenza del loro campo espressivo, sono, come sappiamo:

- a) la pittura, raffigurazione su di un piano, che utilizza le due dimensioni della superficie;
- b) la scultura, raffigurazione nello spazio, che utilizza le tre dimensioni del volume;
- c) l'architettura, raffigurazione nel tempo, che utilizza la quarta dimensione: essa infatti è costituita da una serie di immagini che l'osservatore percepisce in una successione dinamica legata alla sua compenetrazione nello spazio architettonico: tale serie di impressioni è quindi ordinata secondo una sequenza temporale.

Particolare importanza riveste l'operazione pittorica che, consapevole dei limiti del proprio campo d'espressione (il quadro), tenta di superarli attraverso una serie di accorgimenti tecnici, frutto di scoperte sperimentate dagli artisti nel corso della storia, come per esempio l'uso del colore (che fornisce il senso della realtà) o del chiaroscuro (che fornisce il senso del volume)



o infine della prospettiva (che fornisce il senso dello spazio).



In sostanza tutti gli artisti tendevano a far sentire l'osservatore nella realtà, perché allora essa diventa più credibile, estrapolandosi dalla sua consistenza formale per raggiungere quella di un messaggio.

Le altre due forme artistiche invece (scultura ed architettura) pur simili tra loro perché entrambe coinvolte in una lettura delle "masse", si distinguono in realtà nettamente perché mentre la scultura ha solo un "pieno", l'architettura ha un "pieno" ed un "vuoto", ovvero volume e spazio, e quindi due percezioni diverse: una dall'esterno, con la quale si osserva e valuta il volume, l'altra dall'interno, con la quale si osserva, si valuta e si utilizza lo spazio. In essa la bellezza consiste nella sua forma, come involucro di uno spazio che è lontano da noi, se lo osserviamo da fuori, che di cui noi facciamo parte, se lo osserviamo da dentro. Quindi la caratteristica dell'opera architettonica sta proprio nella possibilità di una duplice lettura dello stesso oggetto dall'esterno e dall'interno: infatti l'architettura è l'unica forma artistica nella quale è possibile il confronto tra esterno ed interno dell'opera creata.

Il processo di assimilazione delle forme degli oggetti d'arte avviene attraverso un procedimento di impressione della loro consistenza estetica (che esprime e rivela i suoi contenuti) nell'osservatore: che ha bisogno cioè di tempo durante il quale la forma possa rivelare il suo contenuto.

Le espressioni artistiche allora si possono distinguere in relazione ai diversi modi con cui avviene questo processo "imprimitivo" che connette il prodotto dell'ispirazione dell'artista all'osservatore, in base alla loro reciproca posizione nello spazio, ovvero in base alla capacità dell'oggetto di presentarsi sotto visioni diverse e dell'osservatore di vedere l'oggetto da diversi punti di vista: è importante che le visioni cambino, così da legare l'effetto dell'osservazione alla collocazione dell'oggetto osservato:

- a) nella pittura il processo avviene tra un punto fermo di osservazione ed un punto fermo di espressione (fermo-fermo);
- b) nella scultura avviene tra un punto mobile di osservazione ed un punto fermo di espressione (mobile-fermo): possiamo infatti girare attorno all'oggetto per osservarlo;
- c) nell'architettura tra un punto mobile di osservazione ed un punto mobile di espressione: una serie di immagini in successione si presentano ad un osservatore in movimento (mobile-mobile);
- d) la connessione tra un punto fermo di osservazione ed un punto mobile di espressione è riferibile alle arti cinetiche, quali il cinema, il teatro, la poesia, la musica (fermo-mobile).

Nella mobilità risiede uno dei più importanti valori percettivi; infatti il rapporto tra l'oggetto e l'osservatore rappresenta il rapporto spazio-temporale su cui è impostato il flusso di assimilazione dei contenuti racchiusi in una forma espressiva figurata (comunicazione).

Lo spazio è una entità che comprende il tempo necessario a percorrerlo, ovvero a viverlo, cioè a farlo proprio. E viceversa.

Le tre forme artistiche figurative inoltre possono essere distinte sulla base del senso fisico cui è affidata la comprensione del messaggio, che va a costituire una sorta di *carattere matrice* della loro precipua fruibilità sensoriale:

a) per la percezione dell'opera pittorica, essendo immagine, si usa esclusivamente il senso della vista;



b) per la percezione dell'opera scultorea, essendo immagine e materia, si usa in più il senso del tatto;



c) l'opera architettonica invece ha un uso funzionale, essendo l'unica forma di arte che per essere apprezzata e giudicata non deve essere soltanto osservata, ma vissuta, cioè utilizzata; è quindi giustificato l'intervento in essa di fattori tecnici che ne permettono la realizzazione a misura d'uomo (l'architettura arte "misurata"). E' quindi l'arte più legata all'uomo perché i suoi prodotti definiscono il nostro spazio di vita e sono progettati secondo l'uso di esso,

proporzionandolo ed arricchendolo nell'aspetto estetico. Tutto il bagaglio percettivo dell'opera di architettura è affidato all'aspetto pittorico dei suoi volumi, ma il suo valore intrinseco sta nella capacità di controllo da parte dell'uomo. E' in realtà la forma d'arte più complessa, anche in relazione alla sua progettazione che ha bisogno di tappe formali intermedie, fatte di immagini su piani (i disegni preparatori) o di volumi (i plastici), affidando dunque il successo alla capacità dell'artista di immaginarsi l'opera finita.



Nel senso poi di arte prettamente funzionale l'architettura sacra si può ricollegare alla liturgia come aspetto del sacro che coinvolge l'azione: la percezione dinamica del fatto sacro, ovvero il fatto sacro nel suo svolgersi, si riconosce e si qualifica nell'edificio sacro. O meglio l'edificio sacro è fatto di spazi che accolgono diversi momenti liturgici, e da sempre ad ogni settore della chiesa è stata riserbata una determinata azione liturgica.

Infine i prodotti delle tre forme artistiche possono essere distinti per il tipo di rapporto che hanno con lo spazio vitale nel quale si collocano, e possono essere:

- 1) opere che si pongono in rapporto allo spazio esterno come un tutt'uno con esso, anzi prendono vita e si compongono nel medesimo; sono le opere di architettura, nelle quali lo spazio entra come elemento compositivo di esse;
- 2) opere che si pongono in rapporto allo spazio esterno come "molecole" di esso: sono le immagini pittoriche e scultoree, componenti autonome dello spazio.

Dunque le forme di espressione artistica figurata sono sia le immagini che gli spazi intesi come sommatoria dinamica di esse. Negli spazi che compongono una opera d'arte architettonica confluiscono le caratteristiche di organicità, funzionalità, armonia e proporzione finalizzate all'uso dell'organismo: e le immagini che da esso provengono sono innumerevoli e sempre diverse, così da rendere non sempre facile l'apprezzamento di un'opera architettonica in quanto si realizzano progressivamente nel tempo.

Nelle immagini che costituiscono una opera d'arte pittorica o scultorea confluiscono invece i caratteri precipui dell'immagine singola (cioè assoluta).

Il “bello”

Il prodotto materiale della operazione artistica assume caratteristica di bellezza quando raggiunge l'animo dell'osservatore provocandogli uno stato interiore di pace, serenità, gioia, piacere, cioè uno stato d'animo positivo.

Esiste quindi un “modo” per utilizzare il linguaggio figurato al fine di esprimere questi sentimenti: innanzi tutto bisogna che lo strumento d'espressione assuma un suo valore intrinseco, specifico, indipendente dall'importanza di ciò che narra o rappresenta: è questa una qualità soggettiva giudicabile con il parametro della “bellezza”: insomma la forma è testimonianza di un contenuto che la fa vivere.

La tendenza è che quando le immagini utilizzate per esprimere un sentimento non solo sono rivelatrici di un alto contenuto (morale) ma rivestono anche un alto valore estetico (formale) diremo che sono opera d'arte: si conferma quindi che in essa non dovrà mai mancare la fusione di forma e contenuto.

Se dunque ogni prodotto artistico ha una sua forma e un suo contenuto, il valore estetico di esso (ovvero la sua bellezza) sta nella quantità o nella forza dei sentimenti nascosti in esso, mentre la cosiddetta “bella forma” sta nel modo con cui furono espressi questi contenuti, ubbidendo a canoni formali che sono mutati nel corso dei secoli.

E la Storia dell'Arte non è che la storia dei mutamenti del modo con cui furono espressi i contenuti della forma artistica.



Il linguaggio artistico del segno e del colore

Ignoriamo se l'espressione artistica che utilizza l'immagine pittorica sia iniziata prima attraverso l'uso del segno o del colore; la linea infatti tende a riprodurre la sagoma dell'oggetto, marcando il limite visivo tra la massa della figura stessa e l'universo ad essa estraneo, puntando in sostanza alla sua riconoscibilità, come base del messaggio comunicativo, il colore invece copia la realtà, tendendo a riprodurre l'essenza materica dell'oggetto, accostando la sostanza di quel corpo a quella di altri corpi del medesimo colore.

La forma allora serve per stabilire un linguaggio comune immediatamente comprensibile: con essa si è certi di essere intesi sul messaggio trattato; il colore invece aggiunge credibilità materiale alla forma, operando una riproduzione di forme intese non più come simboli, come parole di un

linguaggio figurato, ma come *copia* del reale, oggetto appartenente al mondo iperreale delle immagini: ecco perché si attribuì da sempre ad esse un valore magico o sacro; il colore inoltre, in quanto luce riflessa, cambia nell'ambiente e fornisce "passione" all'immagine.

Probabilmente l'uomo primitivo usava entrambi i mezzi (segno e colore) in funzione dell'aspetto del reale che voleva esaltare o riteneva fosse più utile alla credibilità della sua immagine: ed è qui che nasce la classificazione delle cose reali in base ai parametri che le individuano come tali e le fanno riconoscere: la forma, il segno o il colore. Oggetti ed animali infatti, che hanno una loro massa autonoma definita, vengono rappresentati affidandone la loro comprensione ad un linguaggio nel quale la forma è espressa essenzialmente dal segno, mentre il cielo, il mare, il paesaggio, entità reali ma cui è difficile dare una delimitazione, sono rappresentate per mezzo del colore: il cielo al tramonto, il mare in tempesta, ovvero realtà nelle quali la luce agisce sul colore, divenendo espressione di passione, di stato d'animo.

Nelle figure umane invece poco importava l'aggiunta del colore perché esse erano immediatamente riconoscibili dalla sola sagoma: così pure per un animale era importante riportarne le caratteristiche più esclusive, elementi della natura estranei all'uomo ma fortemente significativi: solo in un secondo momento venne riconosciuta la necessità della trattazione coloristica del corpo come prova della sua materialità, cioè della concreta esistenza di esso. Linea e colore fusi tra loro generarono il chiaroscuro più o meno marcato, che fornì la prova dell'esistenza non solo di una fonte luminosa (e quindi di uno spazio) ma di un oggetto materiale che, opponendosi ai raggi luminosi, veniva a delinarsi come massa; lo sfondo e la prospettiva poi determinarono l'appartenenza del soggetto all'ambiente reale.

Le qualità di un'opera d'arte

Il fatto che un'opera d'arte sia il prodotto di una azione umana, frutto del sentimento personale e del modo di operare singolarissimo di un individuo, ci porta a ritenere che le scelte estetiche siano assolutamente soggettive e pertanto suscettibili di incomprensioni, critiche o disapprovazioni da parte degli osservatori, cui è affidato il compito di avvicinarsi al prodotto artistico allo scopo di scoprire una sintonia di emozioni comuni con il realizzatore dell'opera.

Sembra quindi abbastanza evidente che non esiste "a priori" una norma che indiscutibilmente fa appartenere quell'opera al gruppo di prodotti artistici piuttosto che a quelli artigianali o semplicemente decorativi: tuttavia è anche abbastanza naturale che gli osservatori ricerchino nelle indicazioni di storici, critici o degli artisti stessi un indirizzo abbastanza preciso da seguire nella individuazione delle caratteristiche tipiche che trasformano il manufatto umano in un prodotto artistico.

Quali sono allora le qualità di un'opera d'arte? Quando possiamo con una certa sicurezza ritenere di essere di fronte ad un'opera di tal genere?

Innanzitutto quando in essa sono riconoscibili le caratteristiche tipiche di prodotto dell'animo, ovvero quando ad essa è affidata la comprensione di un messaggio invisibile e quando su quell'oggetto avviene il confronto tra lo spirito di due individui, che si aprono ad un colloquio silenzioso e profondo.

Pertanto l'opera d'arte dovrà essere:

- 1) sempre opera umana, e quindi non meccanica;
- 2) sempre pensata e ragionata, filtrata dal sentimento dell'artista e non inconscia ed imprevedibile;
- 3) sempre un atto diretto a colpire il sentimento attraverso i sensi, cioè opera dell'anima rivolta alle anime;
- 4) sempre universale, cioè comprensibile a tutti, quindi base di dialogo e di confronti tra stimoli e sensazioni;

- 5) libera ed autonoma, ovvero impossibilitata ad essere formulata secondo canoni o regole predeterminate, che evidentemente testimonierebbero l'esistenza di un vincolo alla libera immaginazione dell'artista.

I mezzi compositivi e costruttivi con i quali realizzare l'opera d'arte

Per quanto concerne l'uso di quei mezzi costruttivi e compositivi, inventati dall'artista e convalidati dall'esperienza, si possono riconoscere quattro tipologie fondamentali che rispecchiano il loro campo d'azione:

- a) i mezzi fisici sono quelli che considerano l'oggetto su cui si realizza l'intervento artistico, nella sua struttura fisica, spazio disponibile visto nella sua forma geometrica, e nel quale dunque sarà possibile individuare baricentri e spazi equipollenti, trasformandolo da spazio piano in spazio volumetrico attraverso accorgimenti particolari come la sovrapposizione di piani, o la prospettiva, (Piero) o la composizione per gruppi di entità riunite in tanti centri minori, tutti ruotanti attorno ad un centro maggiore anche privo di figure (Rubens);



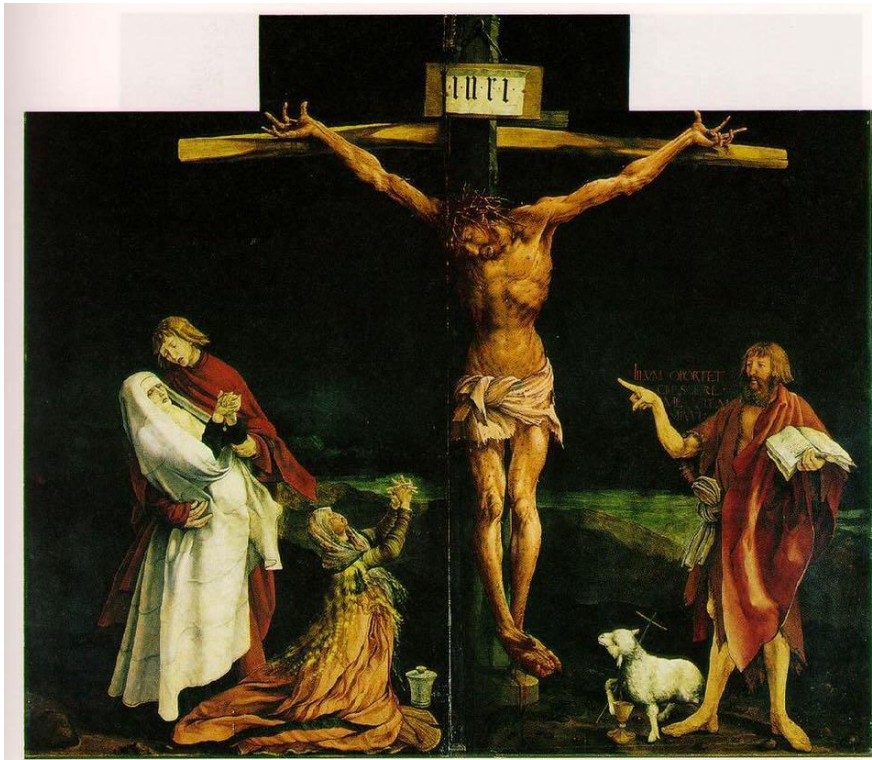
- b) i mezzi percettivi considerano il campo d'azione soggetto alle strutture fisiche della percezione, ossia ai sensi: e sono il colore, nella sua intensità, nella sua gradazione, nei suoi accostamenti cromatici (che producono vita e morte nei colori: Bellini); la luce, la luminescenza (Tintoretto) e le ombre; la forma, la riconoscibilità reale di un elemento contro la sua irrazionale rappresentazione immaginata; le dimensioni, con figure di varie altezze che riflettono la loro maggiore o minore importanza; la finitezza della realizzazione materiale, che fa apparire una figura più importante delle altre; la materia, la sua rarità e ricercatezza, specchio della sacralità dei personaggi con essa raffigurati;



- c) i mezzi mnemonici, sono invece quelli che trovano ragione di esistere nel “prima” dell’opera, e nei quali consiste la struttura inconscia della composizione, come la iterazione iconografica (figure che ripetono nella posa atteggiamenti già conosciuti per essere stati visti in altre opere, magari di carattere e significato diverso : Michelangelo);



- d) infine i mezzi sentimentali, cioè gli effetti emotivi della composizione, basati sull’impressione che fornisce al sentimento dell’osservatore l’espressione dei volti e l’atteggiamento delle figure (ricordiamo che tale iconografia significativa nasce con Giotto) (Dell’Arca, Mazzoni, Grunewald).





Con l'uso di questi strumenti l'artista riesce a operare una trasformazione dell'immagine realizzata, che, da semplice illustrazione-copia di una realtà, ne diventa la sua più intensa interpretazione figurata. L'artista non rappresenta più il mondo attorno a lui ma il riflesso su di esso del proprio sentimento.

Significato del termine "immagine"

Come già detto, il significato letterale del termine riassume tre interpretazioni distinte, che rispecchiano gli stadi del processo durante il quale la realtà del mondo esterno si imprime nel sentimento dell'artista:

- immagine intesa come *figura esteriore* dei corpi e degli oggetti, cioè il loro modo di presentarsi all'osservazione;
- immagine come *figura mentale*, cioè il modo con il quale ci fissiamo nella mente la figura di corpi ed oggetti;
- l'immagine come *rappresentazione*, cioè prodotto finito del processo di trasferimento in figura visibile di una realtà percepita e interpretata.

Il termine dunque è sempre stato inteso nei tre aspetti fondamentali: il primo è oggettivo, fa cioè riferimento ad un processo il cui protagonista è l'oggetto, che sembra essere responsabile, lui solo, del modo di apparire alla nostra vista; il secondo è soggettivo, cioè si riferisce al modo con cui l'oggetto viene recepito dall'osservatore, e pertanto fa parte del processo che ha come protagonista il soggetto, che sembra condizionare, con il suo particolare modo di vedere ed assimilare la figura reale, l'immagine dell'oggetto stesso, infine il terzo è una eredità lasciata all'osservatore che ha il compito di percepire alla sua maniera l'immagine creata dall'artista.

In sostanza il meccanismo della immagine è un trasferimento della forma nel pensiero, cioè un passaggio dall'esterno all'interno della mente-memoria. E' un processo è diviso in tre momenti essenziali:

- a) quello in cui l'oggetto si presenta a suo modo, cioè espone se stesso al filtro della percezione;
- b) quello in cui il soggetto recepisce a suo modo la forma dell'oggetto;
- c) quello in cui la forma dell'oggetto originale sparisce lasciando il posto ad una nuova realtà.

Si può dunque dedurre che il primo momento è basato sulla presa di coscienza della verità del reale, dell'esistenza di un creato esterno a noi, di provenienza sconosciuta e quindi divina, ma uniforme e obbiettivo; mentre il secondo è basato sulla scoperta della capacità dell'individuo di interpretare la realtà trasformandola, facendosi artefice di una seconda creazione: questa forma immaginata del reale è personale, e la sua ricezione non è univoca e comune perché compiuta da soggetti umani diversi tra loro. In entrambi i casi tuttavia lo strumento del processo dell'immagine è la percezione, unico modo per trasferire in noi stessi (nella nostra mente) la realtà che ci circonda.

Nell'arte figurativa è il mezzo fisico della vista che realizza la percezione, che ha per altro carattere quadridimensionale, cioè avviene nello spazio e nel tempo, e produce nella nostra mente immagini istantanee che la memoria collega dinamicamente tra loro, fornendoci una visione "cinematica" della realtà. Queste ci parlano più direttamente di altre, e compongono il cosiddetto *linguaggio visivo* che non ricorre a simboli per essere compreso, come invece avviene nel linguaggio parlato o scritto, dove le parole rivestono un carattere simbolico.

Le immagini visive sono rappresentazioni di un mondo comune a tutti noi, pertanto esse significano qualcosa di universalmente comprensibile. Tuttavia l'immagine della realtà non viene percepita da tutti nello stesso modo: infatti esiste una singolarità di comprensione da parte degli osservatori che determina una ricezione dello stimolo visivo assolutamente personale; dunque oltre al momento in cui entra in azione il senso della vista è altrettanto importante l'attimo nel quale l'immagine si imprime nella nostra mente, momento nel quale quest'ultima diviene lo strumento essenziale, fissando il termine del processo di percezione ed affidando alla memoria il compito di determinare la forma e la durata più o meno lunga dell'immagine.

Inoltre possiamo a ragione sostenere che l'impressione nella nostra mente dell'immagine vista costruisce una immagine soggettiva, che la memoria immediatamente sottopone al giudizio critico del nostro sentimento paragonandola alle infinite altre da tempo immagazzinate nel nostro cervello: alla fine dunque è il sentimento che rimane più o meno colpito dall'immagine.

Questa affermazione ci aiuta a capire quanto sia importante l'intervento del sentimento nel giudizio istantaneo dell'immagine recepita attraverso la vista; sia perché dimostra come il processo di percezione avvenga tra due entità opposte e dialettiche, l'oggetto ed il soggetto, il mondo esterno e quello interiore, il non - io e l'io, il reale e l'immaginario, e sia perché attesta l'importanza dell'oggetto che produce reazioni nel sentimento e quindi quanta attenzione debba essere prestata all'elemento fonte e spunto della riflessione nell'animo umano.

L'immagine dunque è una impressione soggettiva nel sentimento di una realtà percepita dalla vista e rievocata dalla memoria.

Poiché interpretiamo spesso i fenomeni naturali come se essi fossero azioni del sentimento della natura, essi si imprimono nell'animo producendo una reazione soggettiva che fa parte di una serie infinita di sensazioni legate ad uno stato d'animo (gioia, serenità, tristezza, dolore, ecc.).



Poiché tuttavia ognuna di queste sensazioni può essere provocata da impressioni visive di vario genere, le innumerevoli immagini che percepiamo e tratteniamo nel nostro sentimento, attraverso la memoria, ci permettono di giungere ad una immagine ideale, che è il segno di un particolare stato d'animo: per esempio la serenità può equivalere all'immagine di un radioso tramonto, la tristezza al ricordo di un giorno di pioggia, ecc., tanto che arriviamo a pensare che i vari aspetti del nostro sentimento possano essere rappresentati da immagini ideali rispondenti a memorie di elementi a suo tempo percepiti: il mio animo è agitato come un mare in tempesta, mi sento perduto come in un vicolo cieco, ecc. E dentro di noi ci sovengono immagini precise (perché già viste e tenute a memoria) di un mare in tempesta, di un vicolo cieco.



Ciò conferma l'indissolubile legame tra senso e sentimento, anche se, nell'insieme delle percezioni sensoriali, sembrano acquisire maggiore importanza quelle più materiali, cioè quelle legate al mondo che ci circonda, perché ci fanno comprendere ed assimilare la realtà esterna, che sembra nascere per noi proprio nell'istante in cui essa viene percepita sensitivamente. I sensi dunque sono il punto di passaggio obbligato dell'immagine dal fuori al dentro di noi, ove, una volta giunta, diviene a sua volta strumento di un linguaggio ideale, manipolata dal sentimento e riproposta al mondo.

Da questo punto di vista allora l'arte altro non è che la capacità di rendere di nuovo percepibili con la vista, concretizzate in oggetti reali visibili, le immagini che abbiamo nel nostro sentimento. La percezione sarà a quel punto trasferita agli osservatori che, trovandosi di fronte alla immagine rappresentata da noi, ne saranno più o meno colpiti nel sentimento, generando immagini mentali ed emotive diverse.

L'uomo artista dunque è un creatore di immagini, quelle che ha dentro di sé, nella sua mente, alle quali la memoria ha già dato una forma, e quelle nel suo sentimento, ancora non figurate ma percepite dall'inconscio come sollecitazione dell'animo; e tanto più riesce ad esporle alla vista in tutto il loro aspetto sentimentale, tanto più l'osservatore conoscerà il suo animo di artista.

In questo senso quindi potremo forse concludere che l'immagine di una realtà (una notte di tempesta, un campo assolato, una strada di città) è forse meno ricca della stessa sua rappresentazione operata da un artista, poiché in quest'ultima siamo in grado di comprendere non tanto la realtà, quanto l'animo dell'autore, paragonando alla nostra idea di quella realtà l'idea che di essa ha avuto l'artista, scoprendo il modo in cui il suo sentimento è stato colpito dalla osservazione di quella realtà.

Sono quindi chiari gli elementi di cui il processo artistico ha bisogno per essere completo: una realtà, una impressione di essa nell'animo dell'artista, la sua riproduzione per immagine visibile, l'osservazione di questa da parte di "estranei" ed la conseguente nuova impressione nel loro sentimento. L'opera d'arte dunque si colloca esattamente a metà tra il processo di creazione il cui protagonista è l'artista e quello di osservazione il cui protagonista è l'osservatore. L'immagine rappresentata, che l'osservatore è chiamato a vedere, non produce soltanto sensazioni, cioè non si comporta solo come un elemento attivo, ma è a sua volta soggetta ad una sua interpretazione, cioè al giudizio operato, spesso inconsciamente, dal sentimento dell'osservatore.

L'immagine mediata

Si interpreta per quello che appare a prima vista (immagine immediata) e poi per ciò che viene sentito dall'osservatore quando ritorna ad osservare quella immagine (immagine mediata). Nascono a quel punto sentimenti di riflessione, che si aggiungono ai primi istintivi, e che forse sono meno "provocati" e spontanei, ma altrettanto profondi, perché sgorgano dal nostro animo nel tempo, e forse senza che nemmeno l'artista li avesse previsti nel corso dell'atto creativo: tutto ciò per una qualità intrinseca dell'immagine rappresentata, che è quella di "valere di più" della stessa immagine reale. È infatti vero che essere di fronte, per esempio, al mare in tempesta ci mette nella condizione di colui che sta partecipando a quella realtà, che sta vivendo in quel mondo in quel momento, ma è anche vero che quella realtà è fatta di una serie infinita di sensazioni istantanee che si succedono l'una all'altra, sovrapponendosi, attenuandosi e cancellandosi a vicenda, cosicché alla fine possiamo dire di aver "vissuto" pienamente quella esperienza perché di essa ci rimane memoria. Mentre invece l'immagine rappresentata di quel mare mosso, colto nell'interpretazione di uno solo di quegli attimi fuggenti, già passati, costituisce un presente immobile e perenne: è l'immagine del Presente, meno reale, ma senza dubbio più ricco nella sua spiritualità perché assimilato e interpretato, elaborazione e sintesi di infiniti attimi di osservazione.

L'immagine di una mutevole realtà in movimento ci è offerta dall'artista in un unico aspetto, irreali perché fissa, della quale però sarà possibile desumere il prima ed il poi, soltanto sollecitando ancora l'immaginazione, invitando la mente ad un esercizio ricostruttivo, sia nel supporre le cose che non appaiono nel quadro, sia nel confrontarlo con la nostra idea di quella realtà, cioè paragonando le due concezioni, quella dell'artista esposta e leggibile sulla tela e la nostra, racchiusa ancora nella nostra fantasia.

L'immagine come presentazione

L'immagine rappresentata ha poi una particolare importanza che le deriva dalla sua precisa caratteristica di essere "presentazione" di una realtà all'osservatore; poiché l'atto stesso del presentare è in qualche modo un atto di esaltazione, in quanto selezione e "offerta" alla vista, ecco che in questo modo l'immagine acquista la sua autorevolezza di soggetto ricco di impulsi percettivi. Il fatto per esempio che una tela assuma più importanza quando viene incorniciata, dimostra come sottolineare i limiti della figurazione possa contribuire a testimoniare la reale essenza dell'oggetto prescelto: l'immagine di una realtà presentata in una tela diviene immediatamente più forte percettivamente che non la realtà medesima.



La titolazione dell'immagine

Anche la “titolazione” di un'opera, ovvero l'informazione che l'autore fornisce all'osservatore aggiungendo la targhetta con il titolo sulla cornice del quadro o sul piedistallo della scultura, è un arricchimento dell'opera stessa; una aggiunta, spesso preziosa, che fornisce ulteriori impulsi interpretativi all'osservatore che può, specialmente quando sta esaminando un'opera d'arte “informale” e quindi di più difficile comprensione, confrontare ancora più esplicitamente l'intenzione rappresentativa dell'autore con la propria personale lettura o con l'idea che gli viene fornita dal rapporto visuale tra oggetto e titolo; egli verifica, o più spesso scopre del tutto, il significato attribuito alla materia informale chiamata dall'artista a svolgere il ruolo di oggetto d'arte e non solo lo paragona con la sua immagine inconscia che scaturisce dalla informazione derivatagli dalla lettura del titolo, ma è in grado quasi sempre di ripercorrere il processo formativo (più o meno contorto e sofferto) che l'artista ha seguito per realizzare quella forma qualificata da quel titolo.

L'immagine rappresentata dall'artista poi molto spesso non si limita ad un trasferimento interpretativo della realtà visiva sulla tela, ma viene costruita componendo varie immagini memorizzate nel tempo dall'artista, che per lui significano un sentimento o una sensazione: dopo l'immagine viene riproposta alla nostra osservazione critica affinché, paragonandola con la nostra idea dell'oggetto che riconosciamo rappresentato sulla tela, provochi un godimento estetico ed un arricchimento dell'animo.

Possiamo dunque ritenere che esista un aspetto “immaginario” dell'immagine ed un aspetto “raffigurativo” di essa, ovvero una figurazione nella mente e una sulla tela, ove quest'ultima può essere una elaborazione sentimentale di impressioni sensibili che hanno percepito una realtà, mentre la prima è una costruzione mentale di immagini ipotizzate dall'artista.

Quando poi l'immagine rappresentata è una immagine sacra, essa è una elaborazione sentimentale di impressioni operate con i sensi e con i sentimenti, poiché “immaginarsi” il Cristo non è soltanto tornare con la memoria a tutte le immagini conosciute dei Cristi realizzati dagli artisti in passato, ma avere nel proprio sentimento una sua esclusiva

immagine, che ci accompagna da sempre, una immagine scoperta nella vita via via che maturiamo nella cristianità, quella che noi andiamo cercando: l'immagine della Fede in Lui.

Se dunque l'osservatore riesce a paragonare la propria immagine inconscia della realtà con quella raffigurata dall'artista, arrivando alla comprensione della sua personalità in tutti i suoi aspetti (la tecnica, l'espressione, il sentimento), risulta evidente ancora una volta l'importanza della riconoscibilità di una immagine, che è una caratteristica della percezione, cioè la facoltà di rivolgersi agli osservatori con lo stesso grado di impulsi percettivi che colpirono l'artista prima della realizzazione formale dell'opera.

Riconoscere l'immagine proposta vuol dire avere una identità di linguaggio sia nella comparazione di essa con la realtà esterna o con la nostra idea di quella realtà (momento in cui si valuta la maniera di percezione dell'artista), sia nella comparazione con l'impressione suscitata nel nostro sentimento dalla realtà (momento in cui si valuta la forza di espressione dell'artista). Non dimentichiamoci infatti che “percezione” vuol dire “fare proprio” cioè riconoscere come familiare: entrare in sintonia con il sentimento dell'artista, parlare lo stesso linguaggio vuol dire quindi comprendere a pieno l'opera d'arte sia nella sua componente umana (come prodotto di una ispirazione), sia nella sua componente materiale (come forma sorgente di bellezza).

Oggi una delle sostanziali differenze che esiste tra arte figurativa ed arte astratta si basa appunto sulla riconoscibilità o meno dell'immagine. Per l'arte astratta il non riconoscerla come realtà ovvia ed immediatamente confrontabile con quella dell'osservatore, è il presupposto fondamentale per lasciare il maggior spazio possibile alla interpretazione dell'osservatore: meno l'immagine presentata è vincolante nelle sue forme preordinate e più l'osservatore costruisce l'interpretazione dell'opera, formulando un giudizio anche su canoni estetici completamente diversi da quelli dall'artista.

Per l'arte figurativa invece la mancata riconoscibilità dell'immagine è la negazione della possibilità di comprendere il messaggio dell'artista: non esistendo identità di linguaggio né un vocabolario comune, è impossibile la comunicazione. L'osservatore infatti chiede di poter confrontare la sua immagine con quella che vede rappresentata, per conoscere l'artista, scoprire come egli abbia saputo interpretare quella figurazione del reale e mostrare i suoi sentimenti, un giudizio che non produrrà approvazione o condanna, ma solo fusione di due animi, nel lasciarsi accompagnare per mano dall'artista alla scoperta di nuove bellezze e nuove sensazioni. Cancellare la possibilità di riconoscere l'immagine vuol dire dunque in sostanza ignorare l'artista.

L'immagine del divino

Per sua intrinseca natura la divinità appartiene ad un mondo estraneo al nostro, un mondo che ci immaginiamo ma che non siamo in grado di rendere concreto, a meno che non ne ricostruiamo una immagine nella nostra mente e nel nostro cuore e ne produciamo una “immagine” visiva leggibile. Il divino infatti ha tutte quelle caratteristiche che mancano al mondo terreno, tra cui naturalmente il mistero relativo alla sua forma. E poichè la forma è l'unico mezzo per conoscere un oggetto appartenente al nostro mondo, il divino è tutto quello che ci è sconosciuto, in quanto non qualificabile in una forma.

Eppure, abituati come siamo ad attribuire a qualunque cosa “esista” una propria forma (che è tra l'altro la precipua caratteristica che definisce, e ci fa conoscere o riconoscere l'oggetto o l'essere) e poichè sappiamo che il divino esiste, tendiamo ad attribuire anche ad esso una sua forma concreta, come palese condivisione della sua esistenza.

L'immagine, che come abbiamo visto è di per sé anche una figurazione dentro di noi di un evento o di un oggetto reale, ovvero appartenente al nostro spazio- tempo, preme nel nostro animo e ci sollecita ad essere espressa, cioè ad uscire da noi; e così non resistiamo a tenerla nascosta, ma, quasi a dimostrazione di averla un tempo catturata (compresa, sentita e accettata) tendiamo a trasferirla

all'esterno in forma visibile e condivisibile, resa certa e convalidata nella visione comune, quasi segno di "concordia" tra fratelli.

Allora poiché scegliamo di dare una forma al divino, rendere cioè concreto in quanto mezzo di dialogo, il soprannaturale misterioso e perciò per sua natura incomprensibile ma accettato solo per fede, ecco che l'immagine costruita attraverso la parola (*verbum*) prende forma visibile affinché, superando l'ostacolo della interpretazione letteraria del simbolo scritto o pronunciato (la parola), assuma l'universalità nella sua consistenza visiva, ovvero "materia" che non ha bisogno di traduzioni, ma la cui comprensione è immediata e globale.

Questo è stato il procedimento naturale che ha dato forma all'invisibile: pertanto la consapevolezza della sua esistenza ha decretato la sua rappresentabilità: *et verbum caro factum est*.

In questo le parole (che hanno forma visibile solo nel loro simbolo scritto) ci hanno aiutato perché vanno al di là della loro forma, giustificando un processo di concretizzazione di una realtà attraverso la sua descrizione immateriale.

E perché il divino in arte ha avuto così tanto successo? Perché l'artista ha trovato nell'immagine del divino la straordinaria possibilità di affrontare la rappresentazione di uno "stato" che pervade l'animo dell'uomo, di dare cioè corpo allo spirito, al pensiero, al sentimento, al sogno: affrontare la raffigurazione del divino dunque è stato quasi sempre per l'artista un pretesto per esprimere l'essenza della propria anima, nell'interpretazione, tutta personale, di un mondo la cui forma era una scelta che passava attraverso la propria fede.

Il concetto di sacro in arte

Il termine "sacro" fu definito dal padre gesuita Lotz come "*ciò che è connesso al Divino perché in qualche modo ne dipende o vi conduce*": in tale aggettivo sono dunque evidenti due caratteristiche: quella della derivazione e quella della finalità: un oggetto quindi viene definito "sacro" in quanto proviene e dipende dal divino o in qualche modo riconduce ad esso facilitando l'approccio al mondo soprannaturale.

Se poi ricordiamo che il processo artistico tende a connettere il mondo della materia con quello dello spirito, realizzando la connessione dell'umano con il soprannaturale, allora possiamo dire che l'arte sacra:

- vive nel rapporto tra l'uomo e lo spirito in quanto arte,
- in quanto sacra vive come dipendenza dal divino (costituendo la tematica dell'opera) e come dedizione ad esso (costituendone il fine della preghiera).

Quindi l'arte sacra si può definire come "l'arte del divino" nel duplice senso di:

- "arte che *dipende* da esso", perché parla di Dio, perché nasce come evento dell'anima, momento dello spirito (e in questo modo lega la tematica all'ispirazione),
- "arte che *riconduce* al divino", perché è offerta a Dio (legando così la tematica alla preghiera).

Per Mons. Giovanni Fallani l'arte sacra è "*l'adesione dell'umano al divino, attraverso forme ed espressioni visibili, per un dialogo di preghiera con Dio*": la sua funzione dunque è quella di essere mezzo di preghiera e dialogo.

Una volta accettato il precipuo carattere della correlazione col divino, si definiscono chiaramente i due aspetti del sacro in arte:

- la tematica, ovvero il soggetto, costituito dal contenuto dell'opera;
- l'atto di offerta dell'azione umana, ovvero il suo fine ultimo, che prende corpo nella forma.

In genere tendiamo a fermarci al primo aspetto: **la tematica**. Pertanto l'arte sacra è considerata illustrazione del mistero divino, attraverso un linguaggio fatto di immagini e perciò universale e comprensibile (la cosiddetta *biblia pauperum*).

Valutando l'aspetto della "tematica" appare subito evidente l'importanza delle fonti letterarie: le sacre scritture, che tra l'altro sono già immagini raccontate con parole.

Se invece prendiamo in considerazione l'aspetto della “**dedicazione**” si intuisce l'importanza che assume il modo con cui viene realizzato l'oggetto artistico, che dovrà essere rivelatore del suo carattere di offerta, cioè massimamente degno di Colui cui è stata dedicato, in sostanza bello in quanto artistico e bello in quanto sacro.

La tematica costituisce il contenuto, mentre l'offerta è la forma: i due caratteri sono irrinunciabili in arte sacra in quanto si offre a Dio qualcosa che abbia un suo particolare aspetto esteriore, quello nel quale è evidente il peso della bellezza. Da questi due caratteri il rapporto uomo–Dio si definisce come quello che avviene tra due entità appartenenti a due sfere contigue e complementari: la terrena e la divina, due mondi che coincidono con i due momenti che costituiscono il processo artistico: la realizzazione della forma (terrena) e l'espressione del contenuto (spirituale).

Poniamoci ora la domanda se l'arte in quanto tale, ovvero in quanto frutto di una fusione con il mondo dello spirito, possa essere per questo considerata *tutta* sacra: se per “sacro” intendiamo “spirituale”, ovvero un attributo generico di una azione che abbia aggiunto un valore superiore a quello più semplice legato alla sua realizzazione materiale, essa (azione o prodotto) finisce per esprimere, e quindi essere la base, di un colloquio più spirituale che materiale; è ciò che accade in genere quando uno stimolo nel sentimento ha generato in noi l'idea del “bello”. Allora il sentimento finisce per costituire una sorta di legame del corpo allo spirito, testimoniando l'esistenza dell'anima all'interno di noi stessi.

Tuttavia il valore estetico (ciò che dà valenza alla forma), del resto molto soggettivo, raggiunto da un'opera d'arte non può bastare perché essa possa essere definita sacra; viceversa sicuramente l'opera d'arte sacra, in quanto spiritualmente più pregnante per via del suo contenuto trascendente, può apparire più bella.

Dunque:

- nel suo *contenuto* l'arte sacra accoglie temi che si riferiscono al rapporto uomo–Dio e nei quali tale rapporto matura e si realizza,
- nella sua *forma* manifesta tali temi e tale contenuto in modo che il mistero di fede pervenga realmente a splendori visibili.

Pertanto l'arte sacra sembra avere un compito ben più arduo dell'arte, ossia quello di predisporre le forme in modo tale che siano degne del Divino che contengono, e capaci di rivelarlo chiaramente. La bellezza dunque deve essere anche prova evidente della presenza del mistero divino, quasi giustificandone l'esistenza universale.

In realtà l'arte sacra corre un serio pericolo, quello di ridursi alla comune illustrazione di un evento, riducendo così tutto il suo valore spirituale ad una semplice documentazione per immagini di un fatto già ricco di per sé di altissimi valori trascendenti.

Ma così come dalla lettura delle pagine del Vangelo non si ricava solo la notizia del fatto accaduto ma anche la sua interpretazione, che scaturisce dalla forma letteraria con la quale è raccontato, anche l'opera d'arte sacra “tematica” (la cui caratteristica sacra si evince dal tema trattato) dovrà esprimersi con immagini che rispecchino il contenuto morale che traspare dal brano evangelico.

Dunque, riassumendo, il termine *sacro* in arte può scaturire:

- dal suo contenuto, che non è solo “tematico”, ma ricco di un suo preciso carattere spirituale, finalizzato ad essere un ammaestramento di fede e insegnamento morale;
- per la sua forma che, in quanto “dedicata” a Dio, è bella, ricca, splendente nel ripercorrere il processo artistico che tende alla spiritualizzazione della materia.

Se quindi non teniamo conto dell'appellativo “spirituale” attribuito oggi in buona sostanza ad ogni forma artistica perché “trascendente la materia”, le due caratteristiche primarie del sacro in arte si configurano nel tema trattato (riconoscibilità, comunione) e nell'atto di offerta, che paragona in qualche modo il prodotto estetico alla titolazione di una invocazione (Nel nome di ...): l'opera d'arte sacra allora in quanto *dedicata*, può essere considerata come l'inizio di “una grande preghiera”.

La caratteristica dell'atto di offerta accompagnava sempre la realizzazione di oggetti artistici, ed ebbe tanta importanza anche presso le religioni non cristiane, in quanto l'azione artistica fu sempre considerata un modo per esprimere la qualità spirituale della materia, per far sì che essa superasse i vincoli della sua essenza terrena per innalzarsi al divino, al fine di esaltare la bellezza e la perfezione del Creato, riconosciuto come presenza tangibile del soprannaturale.

L'arte liturgica

Si definisce "arte liturgica" invece quella più legata alla funzione rituale rivestita dagli oggetti artistici, comprendendo quella produzione strettamente finalizzata allo svolgimento di un rito. Se l'aggettivo *sacro* è considerato come una ulteriore qualificazione dell'aggettivo artistico, l'aggettivo *liturgico* è una ulteriore qualificazione dell'aggettivo sacro, ma non necessariamente dell'aggettivo artistico: sarebbe quindi più opportuno dire sempre "arte sacra liturgica" e "arte sacra non liturgica", poichè non può esistere arte liturgica che non sia anche sacra, mentre l'oggetto funzionale liturgico può anche non essere artistico.

Questa considerazione rivela una stretta connessione tra arte sacra e rito liturgico. Se infatti esso è l'espressione del complesso delle cerimonie del culto cristiano che si manifesta con la venerazione della divinità attraverso la mente (fede) e attraverso atti esterni, anche l'arte sacra è venerazione attraverso un atto esterno (l'oggetto artistico) ed attraverso la fede: liturgia e arte allora sono entrambe attività di venerazione compiuta attraverso manifestazioni comprensibili ed allusive: nell'arte sacra la venerazione è affidata ad un atto esterno spontaneo e imprevedibile, scaturito direttamente dall'anima, nella liturgia invece la venerazione è affidata ad un atto esterno che fa parte di un cerimoniale programmato e costante, che discende dalla grande tradizione della Chiesa.

La venerazione attraverso la mente (fede) non è pertanto solo dell'atto liturgico, ma anche dell'atto artistico: infatti la certezza della fede in colui che realizza opere di arte sacra è imprescindibile, e in esse dovrà apparire chiaramente la devozione nata nella mente e nel cuore: non si può infatti venerare ciò in cui non si crede.

Allora a causa della sua caratteristica di atto di offerta, oltre che per la tipologia della tematica trattata, l'opera d'arte sacra non può essere realizzata da artisti senza fede: si possono infatti affrontare argomenti nei quali non si crede, dando libero sfogo alla illustrazione fantastica di una realtà immaginata, ma non si può dedicare un lavoro, frutto di fatica e sofferenza, a qualcuno di cui si rinnega l'esistenza.

Ricordando la grande importanza che riveste la Fede in un artista che affronta tematiche sacre, ci rendiamo conto di come le immagini dei personaggi raffigurati, anche se svincolate dalla loro riconoscibilità storica, debbano suscitare la consapevolezza della loro santità, cioè essere presentate all'osservatore in modo che questi non debba porsi mai la domanda "è questa una figura santa?" ma eventualmente confrontare nella fede l'immagine pensata dall'artista.

Abbiamo detto dunque che l'arte sacra liturgica è quella più specificatamente funzionale, in quanto partecipe di un rito. A tale scopo l'artista è chiamato ad aggiungere all'oggetto rituale qualità estetiche, poichè l'azione artistica è in grado di elevare la condizione materiale dell'oggetto attribuendogli un contenuto spirituale, celebrando quindi la funzione specifica dell'oggetto e renderlo degno del sacro. Ecco perchè molti oggetti inizialmente solo liturgici (ostensori, calici, acquasantiere, ecc.) assumono poi il valore di vera arte sacra: le immagini rappresentate su di essi hanno una loro qualità indipendente dalla funzione rituale; si raggiunge così la *sacralità dell'immagine*. Viceversa molti oggetti di arte sacra (per esempio il Crocifisso, le tavole della Via Crucis, ecc.) diventano oggetti di arte liturgica quando fanno parte di un rito.

L'uomo che rende artistici gli oggetti sacri è come se li perdesse un poco: essi infatti finiscono per appartenere ad una realtà trascendente nella quale il fedele riconosce la presenza del divino, espressa nella maniera più efficace, sia nella sua apparenza estetica che nella illustrazione della tematica sacra.

Ricordiamo come la gente umile che Caravaggio prese a modello per realizzare molte delle sue tele, come quelle a S. Luigi dei Francesi o nella chiesa di S. Agostino, divennero ben presto Santi e Madonne nello stesso momento in cui la loro immagine fu inserita in un contesto percettivo di straordinaria potenza spirituale.

Si potrebbe forse arrivare a sostenere allora che l'arte sacra è doppiamente importante perché "due volte soprannaturale": in quanto arte (prodotto dello spirito) ed in quanto sacra (offerta e narrazione divina): si configura dunque come la testimonianza più efficace dell'incontro tra estetica ed morale.

Gli attributi dell'immagine sacra

Proviamo ad individuare le caratteristiche essenziali che accompagnano questo prodotto della fede, dell'ingegno e della tecnica dell'uomo, capace di operare una reazione sentimentale nell'osservatore e metterne in moto la meditazione interiore, utilizzando particolarissime visioni di una realtà creduta e resa perciò riconoscibile:

- 1) essa deve essere VERA nella sua finalità, rispondente alle caratteristiche di opera estetica e di fede; in essa i fattori artistici devono essere diretti a rappresentare il credo cristiano;
- 2) deve essere ESSENZIALE, ossia espressa con semplicità di forme e di materia, evitando il superfluo, che porta al decorativismo, ed esprimendo solo l'indispensabile, che assumerà per questo un valore relativo più elevato;
- 3) deve infine possedere la caratteristica della CHIAREZZA, qualità che pone l'artista nella condizione di colpire l'animo dell'osservatore utilizzando un linguaggio formale semplice, rinunciando a creare effetti visivi che possono impressionare ma rischiano di distaccare la verità dal messaggio cristiano che si propone di esprimere.
- 4) deve essere RICONOSCIBILE, qualità indispensabile per fare di essa un'opera didascalica, identificabile cioè come opera d'arte e comprensibile nella tematica (la Biblia pauperum);
- 5) deve essere COERENTE con la "maniera" artistica dell'autore, con il suo modo di manifestare se stesso attraverso la rappresentazione del tema trattato, rendendosi autonoma dalla "moda" del momento;
- 6) deve mostrare chiaramente l'aspetto TECNICO, testimonianza di quella conoscenza profonda del "mestiere" di fare arte, che costituisce il primo gradino teso a varcare il limite della forma e raggiungere il senso dell'illimitato, in un processo che, partendo dalla realtà oggettiva della materia posseduta nella sua legge interna, diviene lieta novella nella sfera della natura e della disciplina artistica;
- 7) deve assumere il carattere della IERATICITA', ovvero rendere possibile la contemplazione della sua valenza religiosa, a prescindere dalla sua qualità estetica;
- 8) deve possedere la caratteristica della VISIONE, che consiste nella capacità di scoprire l'immagine di un mondo fatto di passioni e sentimenti nascosto dietro l'immagine percettibile;
- 9) deve essere esprimere un giusto equilibrio tra REALISMO e SIMBOLISMO: cioè in grado di offrire spunti trascendenti per la fede senza tralasciare il contatto con il reale rappresentato: come quindi nell'uomo coesistono armoniosamente e strettamente uniti l'anima ed il corpo, così l'umano ed il divino devono coesistere armoniosamente nel sacro;
- 10) quando l'impulso naturale ha varcato i confini della materia, addentrandosi in ciò che la trascende, si raggiunge la SPIRITUALITA' dell'immagine;

Il successo del tema sacro

Esaminando lo sviluppo nel corso dei secoli delle scelte artistiche, siamo in grado di individuare quelle motivazioni che hanno sostenuto e convalidato la tendenza a preferire le tematiche sacre come forme di espressione figurata. Esse hanno determinato il successo del tema sacro, a tal punto che siamo oggi in grado di affermare che la maggioranza delle opere d'arte prodotte nella storia dell'uomo appartengono al mondo delle immagini di arte sacra.

Tali motivi si possono così riassumere:

- l'immediata riconoscibilità del tema trattato, legato alla conoscenza da parte degli osservatori della tradizione iconografica, e nella consapevolezza dell'universalità del messaggio trasmesso, con la conseguente comprensione del vocabolario formale utilizzato;

- la ricchezza di sentimento che è bagaglio inconfutabile del tema sacro, e che risponde alla necessità primaria dell'artista di confrontarsi con l'espressione di emozioni sensibili;
- la carica di storicità, ovvero nella certezza della verità del fatto storico accaduto, sostenuta da una tradizione testamentaria ed evangelica di larghissima diffusione;
- la possibilità di ottenere la massima divulgazione del prodotto artistico, e quindi della propria personalità, in quanto esso veniva quasi sempre collocato in ambienti di notevole frequentazione;
- l'appoggio e il consenso dei grandi mecenati e della struttura socio-politica della chiesa: l'opera d'arte sacra infatti venne spesso utilizzata per esaltare la potenza della chiesa o per celebrare i personaggi storici in essa raffigurati;
- l'allettante invito all'artista ad impegnarsi non soltanto in un processo di introspezione dei sentimenti umani, ma nella grande impresa della rappresentazione del soprannaturale; il tema sacro infatti rappresentava una stimolante occasione di affrontare il misterioso incontro tra etica ed estetica, operazione il cui risultato era quello di un innalzamento della dignità dell'artefice a maestro di verità e di insegnamenti morali.

L'immagine del soprannaturale

Sappiamo che non esistono esempi visibili del mondo soprannaturale, la cui esistenza cioè è provata dall'esame dei sensi, perché se così fosse vorrebbe dire che il "soprannaturale" appartiene al nostro mondo percepibile. Allora la sua credibilità, ovvero la certezza della sua esistenza "non visibile" è del tutto affidata ad ipotesi soggettive, che trovano posto nell'animo dell'artista e in quello dell'osservatore.

Ma se l'arte figurativa propone un colloquio basato su elementi percepibili, sulla sensazione di forme concrete, il bagaglio spirituale ed impalpabile del soprannaturale dovrà in qualche modo trovare uno spazio reale nel quale prendere forma e acquisire una solidità tangibile con la quale esprimersi.

In realtà non è così: poichè esso prende corpo nel processo di trasformazione delle forme visibili in impulsi sensibili, operato attraverso il sentimento: l'espressione del soprannaturale non potrà più limitarsi a ipotizzarne la consistenza delle sue forme, ma dovrà concentrarsi sul *modo* con cui esse vengono presentate, ovvero trattare il loro aspetto compositivo finalizzandolo alla capacità di suscitare sentimento e superare il vincolo della materia nella quale è racchiuso e di cui si serve per apparire.

Quindi l'artista per superare le difficoltà di rappresentazione del "soprannaturale" usò strumenti figurativi che, in quanto tali, appartenevano al mondo reale, ma che non si limitassero a significare qualcosa per la loro forma, ovvero per come apparivano, ma per quel bagaglio spirituale rintracciabile dentro di essi: tentò cioè la rappresentazione del soprannaturale svelando il "sentimento" degli oggetti e delle figure, che stava nella maniera attraverso la quale essi venivano presentati all'osservatore, cioè nelle emozioni che essi erano in grado di suscitare.

Ovviamente il soprannaturale procede dal mondo naturale, che ne è la premessa; perciò l'artista e l'osservatore dovranno partire dalla osservazione della realtà delle cose per scoprire in esse l'aspetto più incredibile e misterioso. E' infatti proprio la consapevolezza dell'esistenza di realtà inspiegabili, come i misteri del Creato, a darci la prima prova inconfutabile della presenza di un elemento soprannaturale nel mondo materiale (la natura).

I sensi dunque leggono la realtà, ma l'animo la interpreta.

Allora l'immagine del soprannaturale sembra essere indissolubilmente legata alla riconoscibilità dell'essenza del naturale, che viene trasformato e interpretato non più dai sensi dell'artista, ma dalla sua anima, capace di fornircene aspetti insoliti. Indagare a fondo i misteri legati al creato, è in pratica imparare a conoscerlo: ammettere che certi meccanismi misteriosi che fanno funzionare il mondo naturale siano possibili perché riferibili alla sfera del soprannaturale è come ri-conoscere la natura, ri-scoprirla, ovvero vederla di nuovo, questa volta consapevoli dell'avvenuta rivelazione dei suoi lati oscuri ottenuta mediante l'accettazione dei misteri soprannaturali.

- Cosa l'artista deve far *riconoscere*? la natura come elemento testimone della verità del messaggio, e prova certa della realtà delle cose su cui basare il colloquio percettivo con l'osservatore;
- cosa l'artista deve far *conoscere*? l'aspetto oscuro ed ipotetico della realtà, supposto vero nell'immaginarne la sua essenza anche se indimostrabile: così più esibiamo il meccanismo naturale, arrivando a comprenderne il funzionamento ma senza spiegarne la motivazione e più convinciamo l'osservatore dell'esistenza dell'intervento soprannaturale.

L'EMOZIONE scatta nell'osservatore quando vedendo immagini riconoscibili di una realtà conosciuta, le paragona con quelle che ha dentro di sé chiedendosi perché sono mostrate in quel modo.

Il soprannaturale ed il sacro coincidono quando la fede che anima il nostro sentimento vede in una realtà storica la prova di una esistenza perenne ed immanente, anche se l'artista, per rappresentarlo, continuerà ad utilizzare un linguaggio fatto di immagini riconoscibili e comprensibili da tutti, rivestendole, secondo la sua immaginazione, di quei valori che nascono dal sentimento più profondo, e facendone delle immagini parlanti: il loro compito allora non è più soltanto quello di essere viste ma di *farsi vedere*, testimoniando la presenza dello spirito. Diventano quindi "azioni" e non più soltanto "prodotti", e l'artista, consapevole della necessità di rendere quanto più possibile spirituali gli oggetti da lui creati, continua nel suo estremo tentativo (proprio di tutta l'arte sacra) di superare il vincolo del mondo materiale, azione che si rivela sia nel modo di rappresentare le immagini, costruite con figure ed oggetti del nostro mondo, quindi seguendo i parametri del reale, sia nella scelta dello strumento utilizzato (la pietra, le vernici, la creta, la tela). Superare il legame della realtà naturale vorrebbe dire elevare la materia umana al ruolo di realtà supermateriale; e ciò avviene quando il sentimento, specchio dell'animo umano, coinvolge per intero l'immagine rappresentata, e anche se essa appartiene al linguaggio visivo terreno, giunge a superare la sua condizione naturale per divenire partecipe del mondo dello spirito.

Nel corso della storia dell'arte il soprannaturale è stato rappresentato in modi diversi:

- 1) il soprannaturale inteso come *incredibile*: nel dar libero sfogo alla sua fantasia, presentando all'osservatore aspetti inverosimili del reale, l'artista lo pone in una condizione di irrealtà; cioè compone immagini, riconoscibili perché aderenti alle loro forme naturali, in situazioni al di fuori delle leggi terrene, deroganti le regole naturali. In tal modo attira l'attenzione dell'osservatore attraverso "vocaboli" figurati credibili ed accettabili, che portano all'accettazione inconscia dell'intero "discorso" incredibile, che diviene così ritenuto possibile solo in quanto soprannaturale. E' quindi un processo dal particolare (credibile) all'universale (incredibile) che diviene accettato poiché trova la sua giustificazione nel divino (Tiziano) ;



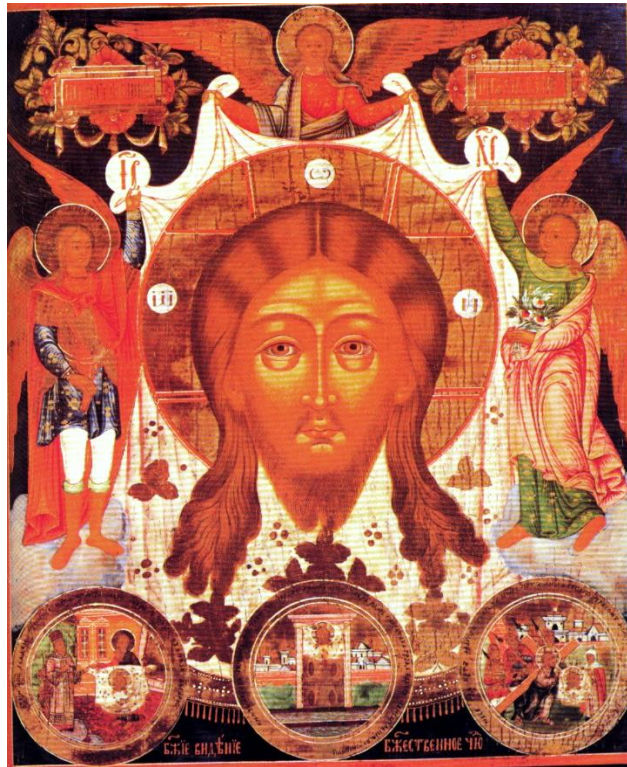
- 2) il soprannaturale come impressionante: l'artista impressiona l'osservatore con effetti percettivi (colori e luci) o formali (figurazioni mai viste in realtà) collocando questi elementi d'effetto in un contesto accettabile perché naturale: è il procedimento inverso del precedente: si arriva ad accettare il "mostro" perché collocato in una realtà quotidiana di cui esso finisce per far parte in modo convincente e naturale; ne scaturisce allora immediatamente il riconoscimento della soprannaturalità di esso per contrasto, in quanto elemento opposto a quelli che fanno parte della natura;



- 3) il soprannaturale come presenza: l'artista ci presenta il naturale nel suo aspetto intimo e viscerale, pervaso da una atmosfera così vera e così reale da provocare una domanda sul perché di tanta perfezione e quindi richiamare l'esistenza del suo opposto, del mistero della natura, pronto ad affiorare; la realtà più evidente e "pura", totalmente pervasa da questa sua solidità legata all'essenza, la fa apparire come carica di un contenuto spirituale in grado di animarla: la foglia di pampano appassita dipinta da Caravaggio nel suo "Canestro di frutta" all'Ambrosiana testimonia il mistero conosciuto ed accettato del passaggio dalla vita alla non – vita, che sembra giustificare l'esistenza di un campo di forze spirituali che sostengono l'ammissibilità del fenomeno dell'invecchiamento;

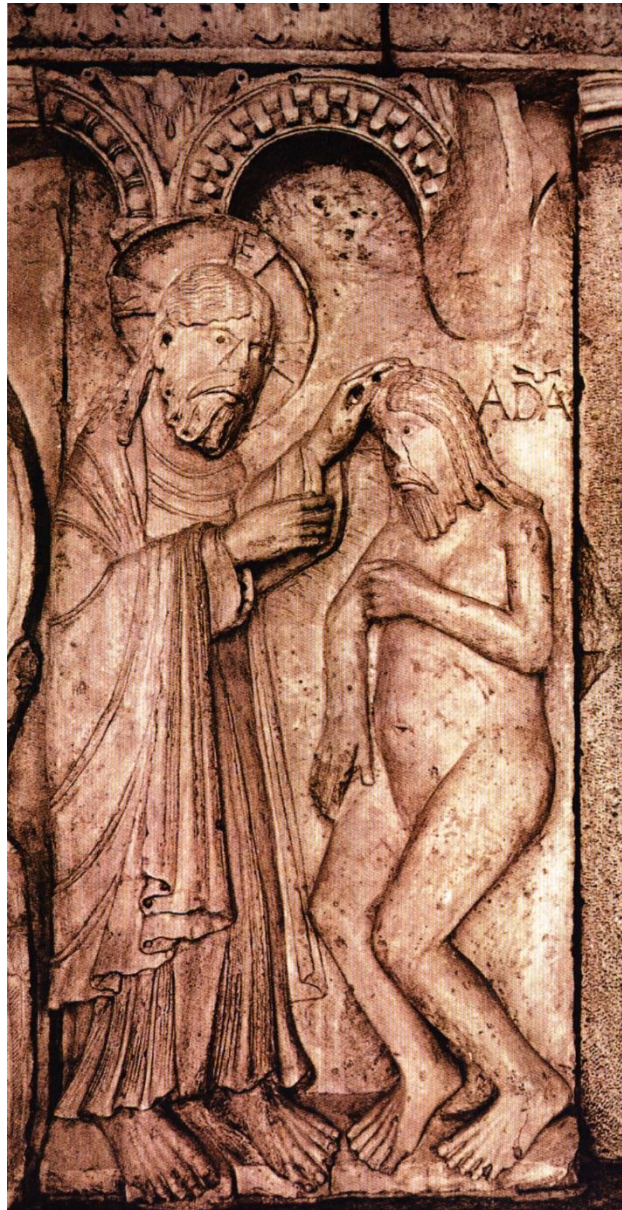


- 4) il soprannaturale come richiamo alla *tradizione mistica* (è il caso degli angeli, dei cherubini, ecc.): un addestramento basato su evidenti riferimenti ai testi sacri, palese ma distaccato dal reale che è comunque simultaneamente presentato, è in sostanza una rappresentazione per immagini figurate di un fatto già descritto e testimoniato come soprannaturale, e la cui verità, che ne convalida l'esistenza e l'ammissibilità, è quella già dichiarata esplicitamente nel testo sacro, il quale tra l'altro può più facilmente dare il senso del soprannaturale in quanto descrive immagini mentali;



- 5) il soprannaturale come *umano*: cioè personaggi spirituali nella loro veste di esseri che scelgono di farsi riconoscere come appartenenti al mondo terreno (per esempio il Creatore rappresentato come un vecchio austero), nell'antico tentativo di umanizzare il divino al fine di renderlo più rappresentabile e perciò più comprensibile, ovvero più "possibile"; anche qui la ricerca della più limpida essenza della natura umana contribuisce a svelare il segreto della presenza dello spirito nel corpo;





- 6) il soprannaturale come *mistero*: l'artista compone figure ed oggetti appartenenti al mondo terreno ma atteggiati in guisa che essi sembrano aspettare l'arrivo del divino, lasciando all'osservatore di immaginarsi il soprannaturale, di svelarne il segreto che egli ha solo accennato. E' il primo tentativo di coinvolgere l'osservatore nella conclusione del processo artistico: il protagonista dell'atto spirituale immagina nell'animo una conclusione soggettiva del discorso figurato accennato sulla tela e non completato, costruendo la giustificazione della sua veridicità perché collocata nella sfera del divino. L'osservatore non è certo che ciò che egli immagina sia in realtà la giusta conclusione dell'opera che sta osservando, ma questa incertezza, questo dubbio è il modo migliore per accettare l'esistenza del mistero (che è di per sé dubbio, ipotesi, speranza di un soprannaturale che ci possa venire in aiuto): immaginarsi salvi è già credere nella salvezza, ovvero sapere che essa esiste.



In tutti i casi sopra accennati è contemporaneamente presente la raffigurazione del mondo reale, da cui l'artista non sembra potersi o volersi distaccare nel tentativo di raggiungere l'immagine del soprannaturale: ciò dimostra che egli prende spunto dall'umano per giungere al divino, sapendo che solo attraverso il corpo si raggiunge lo spirito che è in esso racchiuso. Non si può arrivare al divino senza passare per l'umano, non si raggiunge lo spirito senza passare per il corpo.

L'arte è linguaggio ed il linguaggio è composto da forme, ovvero da *alcune* forme che svelano un contenuto (il significato): esse "si esprimono per segni" proprio perché composte in una data sequenza il cui meccanismo di lettura e di interpretazione coincide con quello attraverso il quale sono state create dall'artista: la coincidenza di lettura vuol dire piena comprensione del linguaggio, e quindi del messaggio: inoltre l'arte è il solo strumento in grado di prendere in considerazione la materia nel suo aspetto meno conosciuto: il suo contenuto e, tramite l'espressione formale di esso, mettere a nudo l'aspetto spirituale e misterioso dell'esistenza.

Tuttavia abbiamo visto che gli artisti sono obbligati a partire dalla osservazione del mondo reale per poi staccarsene, tentando di dimostrare l'esistenza immaginata (ma non provata) di un mondo che supera quello reale; perciò prima bisogna riconoscere ciò che di reale c'è nell'immagine presentata e poi paragonarlo con i procedimenti irreali attraverso i quali esso ci viene presentato. Insomma il soprannaturale esce dagli schemi del naturale anche se i protagonisti ci appaiono sempre sotto forme riconoscibili, poiché l'immagine figurata è legata indissolubilmente alla realtà osservata ed il linguaggio artistico è espressione di forme.

Per concludere come possiamo rappresentare il soprannaturale? Sarà necessario:

- partire dalla osservazione della realtà,
- considerare le immagini non solo forme da vedere, ma che inducano alla "visione",
- realizzare il messaggio con forme che rivelino il sentimento,
- considerare l'arte non soltanto prodotto ma anche azione.

Tra il *soprannaturale* ed il *divino* esiste una differenza sostanziale: il primo è l'incredibile che si realizza, il fantastico che prende corpo, il mistero che si rivela ma non si spiega, e l'artista è l'artefice dell'incredibile rivelato che quindi diviene credibile ed ammissibile perché prende forma; il divino invece è assai di più: esso è sostenuto dall'autorità della religione, la perenne forza dello

Spirito, è il mistero incomprensibile ma accettato poiché è una verità fede, della cui rappresentazione l'artista va a caccia.

Riassumendo dunque, poiché non esistono esempi visibili del divino, l'immagine di esso dovrà essere affidata non più alla forma ma a come essa viene realizzata e a quei sentimenti di fede nella sua esistenza che la sua visione "meditata" fa scaturire nell'osservatore; ovvero la realtà divina espressa in una forma tangibile e immaginata credibile perchè filtrata dall'animo del fedele. Quindi il linguaggio decisamente si sposta sul piano del contenuto espresso dalla forma.

Diventa importante quindi il *modo* attraverso il quale ci vengono mostrate le realtà: è un modo magico, incredibile, divino; è un modo nel quale contano le azioni (che servono a mostrare la vita nelle cose) più che i personaggi, che quindi diventano parlanti. Dimostrare la presenza della vita nelle cose e nei personaggi è come testimoniare l'esistenza dello spirito che li fa muovere, ovvero il loro contenuto invisibile.