

La pedagogia artistica dei Gesuiti e l'estetica della pastorale

Vizi contemporanei e guarigione

di YVONNE ZU DOHNA*

«La Chiesa è un ospedale da campo dopo una battaglia, in cui le ferite vengono curate» Papa Francesco¹.

A. Introduzione

La guarigione, questo aspetto del ruolo della Chiesa evocato con tanta forza da Papa Francesco, è da sempre un elemento cardine del lavoro e della missione della Chiesa stessa. La Chiesa rappresenta il luogo in cui l'anima e il corpo sono curati e rigenerati. L'anima malata e il corpo sofferente trovano nel ritorno a Cristo la loro cura e il loro rifugio. Ma alla luce di questo, un ruolo di importanza uguale, per quanto opposta, assumono i mali, ed in particolare i vizi dell'umanità, che diventano il materiale essenziale su cui la Chiesa lavora, il fango da mondare e le ferite da curare e rimarginare. Questa relazione tra guarigione e vizi, il modo in cui essi sono collegati e mostrati, rappresenta il cuore di questo studio, che attraverso l'analisi visuale cerca di osservare come nel tempo la Chiesa abbia cercato i modi di mostrare (indicare - far presente - illustrare) e risolvere questo conflitto².

* YVONNE ZU DOHNA, *Adjunct Associate Professor* alla John Cabot University ed è docente Incaricata Associata alla Pontificia Università Gregoriana; ydohna@fastwebnet.it

¹ Nel giornale *La Repubblica* del 19.9.2013, Paolo RODARI scrive: «L'intervista è stata rilasciata dal Papa, nel suo studio privato a Santa Marta, nel corso di tre appuntamenti il 19, il 23 e il 29 agosto 2013. Primo Papa gesuita della storia, spiega l'idea che ha della Compagnia di Gesù; analizza il ruolo della Chiesa oggi e indica le priorità dell'azione pastorale. Al centro del testo c'è soprattutto l'idea che la Chiesa è misericordia. [...] La cosa di cui la Chiesa ha più bisogno? «La capacità di curare le ferite e di riscaldare il cuore dei fedeli, la vicinanza, la prossimità... E bisogna cominciare dal basso». «Io vedo la Chiesa come un ospedale da campo dopo una battaglia. È inutile chiedere a un ferito grave se ha il colesterolo e gli zuccheri alti! Si devono curare le sue ferite. Poi potremo parlare di tutto il resto»». (www.repubblica.it/esteri/2013/09/19/news/papa-66887013/). Vedi anche: J.M. BERGOGLIO, *Ueber die Selbstanklage. Eine Meditation ueber das Gewissen*, Herder 2013.

² Questo articolo deve essere visto nel contesto delle mie ricerche sul tema de «*L'idea della formazione estetica nell'azione pastorale*», introdotto alla Pontificia Università Gregoriana al Dies Academicus 2012 su: «Nuova evangelizzazione: orizzonti, problemi, responsabilità» con una riflessione su: *Un contributo di metodo ignaziano per una Nuova Evangelizzazione nella sua dimensione artistica*, per la Facoltà di Storia e Beni Culturali della Chiesa (8 marzo 2012). L'articolo è considerato come un approccio verso una «*Fenomenologia del sensibile*». Quello dell'esperienza estetica di Dio e l'arte è un tema già discusso in vari lavori con diversi approcci: teologico, estetico, filosofico, spirituale e antropologico (Jérôme Côtin, Thomas Erne, Wilhelm

In questo sviluppo, gli esercizi di Sant'Ignazio sono stati un momento fondamentale. In essi vediamo un tentativo di sintesi del discorso sui vizi, voluto e sottolineato anche dal Concilio di Trento, che aveva avuto un influsso enorme sul pensiero dei primi gesuiti³. Così, nell'insegnamento troviamo non solo temi come i sacramenti, ma anche un tentativo di conoscenza dei vizi e delle virtù. Ignazio stesso riteneva che le prediche dovessero parlare dei vizi e delle virtù. Anche Polanco⁴, quando intorno al 1550 scrisse le istruzioni per i gesuiti nell'ambito dei loro ministeri, suggerì che per la predicazione si tenesse pronta una lista di luoghi comuni sui vizi e le virtù, i peccati e i loro rimedi, il decalogo e le opere di carità e di misericordia. L'anno seguente egli compose una lista di cinquantuno argomenti adatti agli esercizi di predicazione per i giovani gesuiti all'interno delle loro comunità; lista che era una semplice espansione delle precedenti istruzioni. Le Costituzioni, alle quali stava lavorando con Ignazio nello stesso periodo, riprendono con enfasi il tema. I vizi e i rimedi per il peccato dominavano, quindi, i discorsi dei gesuiti sulla predicazione, e si può senz'altro pensare che queste prescrizioni riflettessero la loro pratica quotidiana; due facce di una stessa medaglia, in cui le virtù e la consolazione di una vita retta ricevevano un'attenzione uguale o superiore⁵. Si possono solo fare congetture su come si bilanciassero queste due forze contrapposte, poiché sono relativamente pochi i sermoni rimasti di questo periodo e non sono mai stati studiati. Nessun sermone di Ignazio è arrivato fino a noi⁶. Una volta diventato generale sembra

Gräb, Albrecht Groezinger, Reinhard Hoebis, Friedhelm Mennekes, Johannes Rauschenberger, Günter Rombold, Horst Schwebel, Romano Guardini, Ricardo Riner, Davide Zordan, Elmar Salmann, Andrea De Santis, Pierangelo Sequeri, Gianfranco Ravasi, Tobias Specker, Giovanni Spadaro, Giovanni Cucci, Andrea Dall'Asta, Marko Ivan Rupnik, Michael Paul Gallagher, Paul Gilbert, Rossano Friz Zas, Martin M. Morales, Roland Barthes, Michel Foucault, Georges Bataille, Giulio Osti, Enrico Garlaschelli, Paolo Trianni, Silvano Petrosino, Enzo Biemmi, Antonio Scattolini, François Boespflug, Hans Belting, Beat Wyss, Klaus Krüger, Barbara Gerl-Falkowitz, Jacques Derrida per nominare solo qualche autore che ho citato nel mio testo). Basato sulle mie interpretazioni dei diversi artisti, rivelando il linguaggio del sublime, l'aspetto che interessa in questo contesto, che vuole tracciare un primo solco in direzione di tale approccio concettuale, è la comprensione della visione come d'una esperienza dell' *intelligenza emozionale*, una conoscenza "fisica-mentale" dell'arte. Partendo dalla "essenzializzazione" (Verwesentlichung) della fede di Romano Guardini, la domanda è come l'opera d'arte riesca a toccare la nostra fede, che sembra andare oltre la conoscenza intellettuale estetica dei simboli nell'opera d'arte stessa. Sembra un rapporto complesso tra percezione, intesa come atteggiamento personale, come una scelta di quali sensi usare per "vedere" l'opera d'arte, e la struttura estetico-sensuale oggettiva della stessa, che non parte dall'iconografia, ma da fenomeni metafisici come spazio, luce, ecc. L'opera d'arte intesa come uno spazio dell'approfondimento della nostra relazione con Dio, uno spazio in cui riuscire ad accettare di riconoscerci nella verità di Dio. L'appello di cambiare se stessi, come l'ha sentito e descritto Simone Weil (S. WEIL, *La connaissance surnaturelle*, 1950, 28).

³ J.W. O'MALLEY, *I primi gesuiti*, Milano 1999, 105-106. W. WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921.

⁴ Juan Alfonso de Polanco (1517-1576) è stato un presbitero e un gesuita spagnolo. Fu segretario generale e vicario generale della Compagnia di Gesù. Agli inizi del 1547 fu chiamato da Ignazio di Loyola a Roma e nominato Segretario della Compagnia di Gesù, carica che ricoprì ininterrottamente per ventisei anni sotto il governo dei primi tre generali della Compagnia.

⁵ J.W. O'MALLEY 1999, 30.

⁶ M. SCADUTO, *L'epoca di Giacomo Lainez*, 2 voll., Edizioni la Civiltà Cattolica. Roma 1964-74, vol. 2, 469-531.

avesse rinunciato quasi completamente a predicare. Quel poco che sappiamo della sua predicazione precedente viene dai ricordi di altri, come Ribadeneira, il quale diceva che la sua era «sempre un'esortazione ai buoni principi morali e a entrare in se stessi, e ad arrivare alla conoscenza e all'amore di Dio e della preghiera»⁷.

Tuttavia, già con gli esercizi spirituali di Sant'Ignazio⁸ avvertiamo un aspetto antropologico e formale sulla cura dell'anima, sulla creazione del contesto spirituale in cui questa cura può avere luogo, e sulla identificazione della sua metodologia⁹. Proprio i gesuiti diventano, dunque, famosi per l'educazione e la guarigione delle anime nel contesto stretto della lotta contro i vizi, e – questo è un punto centrale dell'analisi – questa relazione espressa dagli esercizi spirituali di Sant'Ignazio si snoda con un impatto profondo sull'arte del suo tempo¹⁰. Oltre che nella famosa architettura barocca, nella nuova iconografia contro il protestantesimo, nell'arte missionaria e nelle immagini per gli esercizi spirituali¹¹, si manifesta nell'arte dell'ordine un nuovo importante fenomeno, che vorrei chiamare: il *luogo della guarigione* come esperienza spirituale dello *spazio estetico*¹².

L'arte contemporanea sembra anch'essa ispirata da questo concetto spaziale di estetica spirituale¹³, nel nostro contesto inteso come luogo non solo di immaginazione, ma

⁷ J.W. O'MALLEY 1999, 106.

⁸ G. SPADARO, "Bibliografia per un approccio filosofico agli Esercizi Spirituali di Ignazio di Loyola", in *Scienze umane e religiose* 2 (1989) 209-240.

⁹ SAN IGNAZIO, *Esercizi Spirituali*, a cura di Alessandro SCURANI S.J.; versione e note di Gaetano BISOL S.J. e Gabriele CASOLARI S.J. in M. GIOIA (ed.), *Gli Scritti di Ignazio di Loyola*, Torino 1977, 265-340.

¹⁰ M. ROTSAERT, "When are Spiritual Exercises Ignatian Spiritual Exercises?", in *Review of Ignatian Spirituality*, nr 98, 29-35. G. SPADARO, "Alle radici della pedagogia dei gesuiti: il rapporto dell'uomo con il mondo e la storia alla luce della spiritualità di Ignazio di Loyola", in F. GUERELLO - P. SCHIAVONE (ed.), *La pedagogia della Compagnia di Gesù. Atti del Convegno Internazionale. Messina 14-16 novembre 1991*, Messina, Ignatianum, 1991, 579-588. Riedito in *Il Massimone*, 2 LXIX (1992) 20-28.

¹¹ G.A. BAILEY "Le Style Jésuite n'existe pas: Jesuits Corporate Culture and Visual Arts" in J.W. O'MALLEY (a cura di) *The Jesuits Cultures, Sciences, and the arts, 1540-1773*, Toronto Buffalo 1999; G.A. BAILEY, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome 1565-1610*, Toronto 2003, 262-265; J.-P. HERNANDES, *Il corpo del nome. I simboli e lo spirito della Chiesa Madre dei gesuiti*, Bologna 2000, 45; J.C. COUPEAU SJ, *Arte y Espiritualidad ignaciana: liberados para crear*, in *Ignaziana. Rivista di ricerca teologica*, 3 (2007) 81-97; P. ENDEAN SJ, *Aplicación de Sentidos*, in *Diccionario de espiritualidad ignaciana*, J. GARCÍA DE CASTRO and others (eds.), Bilbao-Mensajero 2007, 184-192; M. INSOLERA - L. SALVIUCCI INSOLERA, *La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVI e XVIIe siècle conservés à la Bibliotheca Wittockiana*, Leuven 1996; P.-H. KOLVENBACH, "Fidelidad creative en la mission", in *Acta Romana Societatis Iesu* 22, 5 (2000) 740-753; P.-H. KOLVENBACH - A. DALL'ASTA, "I gesuiti e l'arte", in *Gesuiti in Italia* 1 (2006) 50-65; U. KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola: Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen der Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin 1982; G. SALE SJ, *Pauperismo archetetonico e architettura gesuitica: Dalla chiesa ad aula al Gesù di Roma*, Milano 2002; G. SALE SJ (ed.), *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Bilbao, 2003.

¹² Partendo da E. Panofsky in E. PANOFSKY, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, in H. OBERER - E. VERHEYEN (a cura di), *Aufsätze zur Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlino 1964, 99-167 (Prima edizione: *Vorträge der Bibliothek Warburg [1924/25]* Leipzig, Berlino 1927, 258-330).

¹³ A. GOSZTONYI, *Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaft*, Freiburg München 1976.

anche di esperienza fisica e sensibile nella tradizione di Romano Guardini¹⁴. L'opera d'arte, dice Guardini, nasce dal desiderio di una presenza completa. L'oggetto rappresentato non è presente, ma esiste, visto e sentito, riempito con il segreto del suo essere, nello spazio dell'immaginazione. L'artista, guardando, l'ha creato e ne ha trasformato le forme e le linee. L'arte costruisce qualcosa che non esiste ancora, però annuncia che ci sarà. Il carattere religioso non si definisce dal contenuto della singola opera d'arte. Romano Guardini dice che è ancora da discutere in che senso un messaggio si manifesti e si riveli nella forma (*Gestalt*) artistica. Al di là di questo, egli parla dell'incontro con l'uomo creativo, nel quale dobbiamo risentire, ricreare, la relazione dell'artista con il tema. Si entra nello spazio che si crea guardando. Siamo presi da questo incontro e tale momento è chiamato "il migliore" dentro di noi¹⁵.

Un esempio diretto della relazione tra sensualità ed estetica ignaziana, in rapporto al processo di cura dal male, viene sviluppato dai gesuiti in vari "spazi di guarigione", a seconda dei diversi gruppi sociali e delle diverse necessità: per i malati, per i novizi, per il popolo, per i sacerdoti, ecc. In essi l'aspetto visuale e artistico riveste un ruolo preminente.

Una tale enfasi ha accompagnato l'azione dei gesuiti nella storia, e un'analisi storica (documentata) di questo aspetto è illuminante per comprenderne l'influenza sulla vita stessa dell'ordine, anche in una luce temporale.

B. La guarigione e l'arte cristiana

A differenza della parola, degli scritti e della partecipazione ai riti, le immagini non facevano parte degli elementi costitutivi della Chiesa. Gli apostoli avevano sempre criticato il paganesimo, l'idolatria e la venerazione delle immagini – *kateidolon* –, o la preghiera e i sacrifici davanti alle immagini (*Ap* 19,26). Ma, nel tempo, l'immagine di Cristo dopo la sua trasfigurazione ha acquistato un nuovo significato, perché sempre di più si è avvertito che nell'immagine di Cristo il Dio invisibile diventa visibile. L'immagine può condurre all'invisibile e creare un contatto con il Dio invisibile¹⁶. Nel suo libro sulla nascita dell'immagine moderna, Hans Belting sostiene che dal Rinascimento in poi gli oggetti religiosi hanno acquisito una crescente autonomia estetica¹⁷, mentre l'*imago* è diventata sempre di più un'opera d'arte.

Così, le regole dell'arte si sono sviluppate in modo diverso da quelle delle icone, che sono rimaste invece chiaramente definite¹⁸. Ma a sua volta l'autonomia dell'arte ha gene-

¹⁴ R. GUARDINI, *Ueber das Wesen des Kunstwerkes*, Topos 2005, 12ff. (La versione ridotta, non completa R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, Morcelliana 1998).

¹⁵ R. GUARDINI, 2005, 12ff.

¹⁶ A. STOCK, *Zwischen Tempel und Museum, Theologische Kunstkritik. Positionen der Moderne*, Paderborn, Munich-Zürich-Wien, 1991.

¹⁷ H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, 23ss.

¹⁸ N. LUHMANN, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997, 707ss.; IDEM, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, 215 ss.; ID., *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 2000, 187ss.

rato una vasta gamma di domande e problemi, a cominciare dalla questione di che cosa un'immagine fosse realmente, come dimostra la relativa letteratura.

La ricerca di una coincidenza fra il pensiero religioso di un periodo specifico e la sua espressione artistica è stata argomento di ampie discussioni nella storia dell'arte¹⁹. Gombrich ha detto chiaramente che rispondere a questa domanda implicherebbe andare al di là del campo d'azione dell'approccio scientifico, e la ricerca di una tale "relazione" è stata sminuita e criticata come invenzione della fantasia dello storico dell'arte²⁰. Tuttavia Erwin Panofsky ha parlato di una sorta di *konsubstantialitaet*, cioè della presenza di una relazione fra certi tipi di esperienza religiosa e strutture specifiche nell'opera d'arte²¹. I sociologi hanno introdotto il concetto del raddoppiamento della realtà²². Si prova a distinguere tra un'estetica cattolica e una protestante²³. Si sviluppa una discussione teoretica vivace sull'immagine e il suo potere. Nascono diverse forme estetiche dell'immagine, che producono anche diverse esperienze "intime", che dipendono da una certa coincidenza tra l'esperienza spirituale e la struttura dell'opera d'arte²⁴. L'invisibile può essere letto, sperimentato e ascoltato secondo la grammatica del linguaggio artistico, che va oltre la distinzione classica tra l'*Icona* e le *immagini d'adorazione* (*Andachtsbild*)²⁵ e nascono così dei veri e propri *spazi dell'esperienza di Dio*.

C. Gli Esercizi Spirituali di Sant'Ignazio e la rivoluzione estetica

Ignazio, con gli esercizi spirituali, ha creato una nuova categoria della pedagogia estetica, in cui s'incontrano i cammini della religione e dell'estetica stessa²⁶. Ciò che la caratterizza è la stretta connessione tra la meditazione e l'esperienza sensibile. In questo legame, l'essenziale non è nel soggetto, ma esterno ad esso, e come tale può arrivare in modo inatteso rispetto alla psiche dell'individuo. Tale meditazione attiva, però, non è un distacco dalla realtà, bensì il frutto dell'azione e del rapportarsi socialmente. Un confronto con il mondo e con la storia.

¹⁹ J.R. SNYDER, *L'estetica del Barocco*, Bologna, 2005; J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel rinascimento italiano*, "Only connect...", Milano, Jaca Book 1995; *Il tormento dell'estasi*, P. BOCCARDO - X.F. SALOMON (eds.), Milano, 2007.

²⁰ E.H. GOMBRICH, *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon*, London 1991, 135.

²¹ E. PANOFSKY - C. HARBISON, *Symbols and Transformation: Iconographic Themes at the Time of Reformation. An Exhibition of Prints in Memory of Erwin Panofsky*, Princeton 1969, 9.

²² N. LUHMANN, *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt 2000, 58.

²³ Y. ZU DOHNA, "The Aesthetics of Spirituality: the Influence of Ignatius and Luther on Caravaggio's and Rembrandt's Painting of St Matthew and the Angel", in *Ikon. Journal of Iconographic Studies*, 6 (2013).

²⁴ E. PANOFSKY - C. HARBISON, *Symbols and Transformation: Iconographic Themes at the Time of Reformation. An Exhibition of Prints in Memory of Erwin Panofsky*, Princeton 1969, 9.

²⁵ R. GUARDINI, 2005, 10ff.

²⁶ A. DE SANTIS, *Metamorfosi dello sguardo: il vedere fra mistica, filosofia ed arte*, Studia Anselmiana, 119, Philosophica 1, Roma 1996, 45.

La contemplazione attiva è caratterizzata dal suo rapporto con la visualità. Ciò risulta chiaro negli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignazio, che costituiscono una delle più importanti manifestazioni di questa sensibilità²⁷. La visualità occupa un ruolo essenziale, non soltanto nella contemplazione del visibile, ma anche dell'invisibile.

C'è un'attenzione visiva rispetto ai luoghi. Questa importanza attribuita alla visualità è in contrasto con quella tradizione mistica, parzialmente o completamente ostile alle immagini, che inizia con i mistici medievali tedeschi. Ignazio, infatti, rifiuta la negazione del calarsi nel mondo, ritenuta importante nella sua molteplicità, e, non a caso, conferisce un grande rilievo all'incarnazione e all'umanità di Cristo.

Ciò lo porta al coinvolgimento dei sensi nella meditazione. Tutti e cinque i sensi sono implicati nell'avvertire l'oggetto del meditare²⁸.

Non è solo Dio, dunque, l'oggetto primo e fondamentale della contemplazione attiva, ma anche il mondo storico. Questa "specie di contemplazione", che è l'applicazione dei sensi, non è perciò passiva e infusa, ma attiva e inseparabile da un'attività metodica, da una serie di esercizi il cui scopo è quello di imparare a conoscere se stessi. Questo tipo di impostazione fonde il misticismo teologico con il razionalismo umanistico. Si tratta della ricerca di una vera indifferenza verso i desideri attraverso una contemplazione mistica e, allo stesso tempo, un lavoro cosciente di analisi interiore. L'uomo si muove tra due livelli di realtà diversi, che si distinguono ma sono in continuità. Comunica Dio con noi. Ignazio ha introdotto un nuovo modo di sentire e percepire, che ha avuto un influsso rivoluzionario sull'arte dell'epoca successiva. Artisti come Rubens, Bernini, Pozzo e altri hanno avuto esperienza degli esercizi spirituali di Ignazio e hanno aperto nuovi orizzonti nella teoria dell'arte. Orizzonti che introducono la concezione estetica dell'arte contemporanea.

D. Spazi pre-sublime nel barocco e i suoi precedenti

Nel '400 nascono con i Francescani e i Domenicani due tipi di luoghi della guarigione dell'anima con diverse caratteristiche estetiche: da una parte un naturalismo crudele, e dall'altra una sublimità del colore e della forma artistica. Nell'arte dei Gesuiti si rico-

²⁷ M. SCHNEIDER, "Unterscheidung der Geister". *Die ignatianischen Exerzitien in der Deutung von E. Przywara, K. Rahner und G. Fessard*, Innsbruck-Wien 1983; K. RAHNER SJ, *Die Exerzitien des heiligen Ignatius. Dargelegt von P. Karl Rahner SJ in unseren Exerzitien im Sommer 1955 in San Pastore*, San Pastore 1956; IDEM, *Betrachtungen zum ignatianischen Exerzitienbuch*, Munich 1965; H. ZOLLNER, *Trost - Zunahme an Hoffnung, Glaube und Liebe: zum theologischen Ferment der ignatianischen "Unterscheidung der Geister"*, Innsbruck-Wien 2004.

²⁸ Così Ignazio spinge verso una pratica informata dai sensi e dall'esperienza che essi producono, in contrasto con la tradizionale pratica dell'annullamento dei sensi. Ignazio estende l'applicazione di tutti e cinque i sensi perfino alla contemplazione degli episodi della vita di Cristo. U. KÖNIG NORDHOFF, *Ignatius von Loyola: Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen der Kanonisation-skampagne um 1600*, Berlin 1982, 23.

noscono diversi “tipi” di espressioni atte a suscitare questa forma di *guarigione interiore*. La genialità della loro arte sta nella sensibilità verso una sorta di *estetica della pastorale*. L’arte dei Gesuiti apre una varietà di mezzi estetici, adatti per gruppi specifici, come i malati, i novizi, i missionari, il popolo, i bambini, gli esercitanti, ecc. In questo capitolo saranno presentati i diversi “linguaggi”, partendo dagli esempi precedenti, per arrivare alla complessità e alla sottigliezza gesuitica, sia per il passato, che per il presente.

I. Estetica dell’ospizio per i malati

Nella storia abbiamo molti esempi della connessione importante, specialmente per i gesuiti, tra la guarigione e i suoi luoghi e l’uso del messaggio estetico per spronare e facilitare la guarigione stessa dai mali del corpo e dell’anima. Un nesso che si sviluppa e si articola nei secoli a partire dal ’400.

1. Hotel Dieu Beaune 1443 e la medicina dipinta (→🌐)

Già nel ’400, infatti, e forse spronate dalla scarsa possibilità effettiva di guarire i mali con la medicina, l’arte e le immagini emergono come evidente aiuto e spazio di consolazione per sopportare le sofferenze della vita. Attraverso la raffigurazione dei vizi, vista nel contesto della “cura interiore” dell’osservatore, le immagini fanno capire il rapporto tra l’arte curativa dei medici e la capacità terapeutica della religiosità.

Spazi estetici di guarigione si possono trovare in ospizi creati da medici-monaci e monache²⁹. Uno splendido esempio è dato dall’ospizio francese Ostello di Dio (Hôtel-Dieu) di Beaune, tra i pochi ospedali del XV secolo ancora conservati³⁰. Fondato dalle Suore “Hospitalières de Beaune”, nel corso dei secoli l’ospedale si è espanso verso l’esterno, grazie alle molte donazioni – aziende agricole, proprietà, boschi, opere d’arte – da parte di famiglie riconoscenti e benefattori generosi. Nuove camere sono state aggiunte, contenenti anche opere d’arte. Il risultato è stato un capolavoro di architettura gotica civile che rivaleggiava con i palazzi e le cattedrali dell’epoca. La cappella era parte integrante della Sala dei Poveri, dove i pazienti dormivano (Fig. 1), come nel Convento di Mafra in Portogallo³¹. Essa mostra l’alleanza perfetta tra le funzioni religiose e le prestazioni mediche del tempo. I pazienti potevano prendere parte alle attività senza muoversi o alzarsi dal letto. La Sala *Saint-Hugues* (Fig. 2), per esempio, ha ricche pitture murali del pittore parigino Isaac Moillon, raffiguranti i miracoli di Cristo, il trattamento e la guarigione dei malati (Fig. 3).

²⁹ E.D. COOK, *Chaplaincy: Being God’s presence in Closed Communities*, Bloomington 2010, 94.

³⁰ Informazioni sulla storia dell’Hôtel-Dieu si trovano in diversi resoconti storici, i più importanti dei quali sono i seguenti: J.B. BOUDROT, *Fondation et statuts de l’Hôtel-Dieu de Beaune*, Beaune 1878; E. BAVARD, *L’Hôtel-Dieu de Beaune, 1448-1880*, Beaune 1881; A. LE FLAIVE, *L’Hôtel-Dieu de Beaune et les hospitaliers*, Parigi 1959; H. STEIN, *L’Hôtel-Dieu de Beaune*, Parigi 1933, e nella discussione definitiva del polittico da N. VERONEÉ-VERHAEGEN, *L’Hôtel-Dieu de Beaune*, Bruxelles 1973.

³¹ Gentile indicazione di Francisco Campos SJ.



Fig. 1: Hotel Dieu de Beaune, Sala dei Poveri

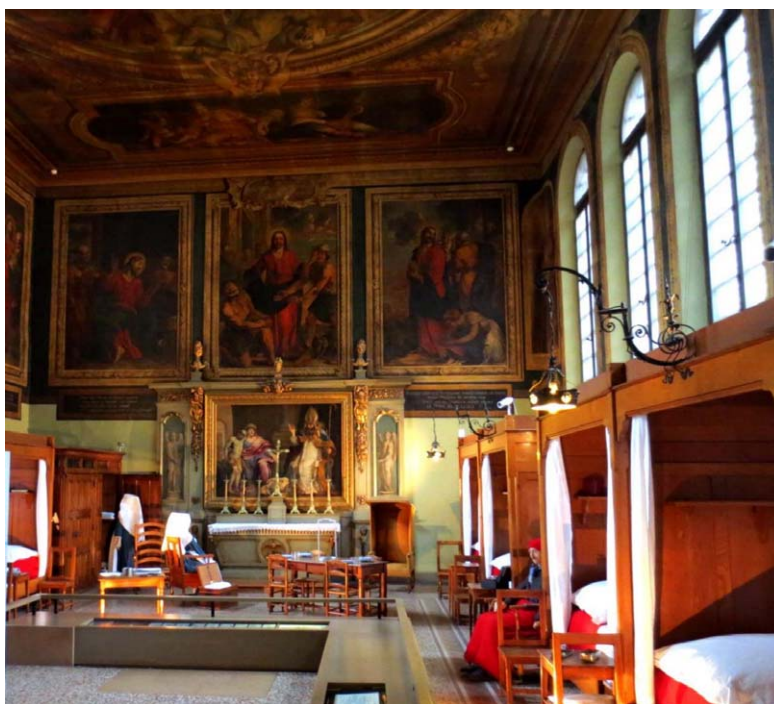


Fig. 2: Hotel Dieu de Beaune, Sala Saint-Hugues, dipinti murali d'Isaac Moillon



Fig. 3: Isaac Moillon, dipinto murale, Sala Saint-Hugues, Hotel Dieu de Beaune

La cappella ci ricorda la dimensione spirituale della guarigione, con un polittico del Giudizio Universale sopra l'altare riccamente decorato. Guardando in alto verso il soffitto e le travi, si legge il mantra dell'antico ospizio: *Ars Sacra moriendi, Ars Sacra Vivendi* (L'arte sacra di morire è l'arte sacra della vita)³². L'“Albergo di Dio” è un vecchio esempio nella cura dei malati terminali e per la guarigione dei pazienti, sostenuto da sensazioni estetiche, per una sorta di “medicina dipinta”, sulla base della coerenza di fondo tra la spiritualità e la medicina, tra l'anima e il corpo.

2. L'immagine come emblema per i novizi dei gesuiti

Nel periodo del tardo Rinascimento si creavano, sotto l'influsso delle istituzioni, una sorta di ospedali del popolo, orfanatrofi e case per i malati. Queste istituzioni caritatevoli cristiane per la cura dei poveri e dei malati aprivano nuovi campi di aiuto nella cura dei sofferenti. L'interesse comune degli artisti e dei medici, nel tardo rinascimento, era cresciuto con la possibilità di questi ultimi e degli scienziati di usare le incisioni in legno per pubblicare le loro ricerche. Tra il 1530 e il 1545, Andreas Vesal (1514-1564) nell'Università di Padova pubblica il suo famoso libro di anatomia *De humani corporis fabrica libri*

³² E.D. COOK, 97.

septem illustrato con incisioni, appunto, in legno. Questo libro è l'espressione della collaborazione fruttuosa tra medici eruditi e la fantasia della creazione artistica. L'atlante di anatomia è un libro epocale. Vesal si è servito degli studi di Tiziano per illustrare le descrizioni anatomiche: una relazione intima e importante tra le scienze e l'arte.

In questo contesto, sono interessanti gli affreschi nella sala dei malati della casa dei novizi dei gesuiti. Vi troviamo le raffigurazioni della bibbia, le scene dei primi gesuiti, le immagini allegoriche e anche le illustrazioni con i metodi medicinali dall'antichità fino ad allora. I pazienti erano attratti dalle illustrazioni, che aiutavano la loro salute fisica e mentale³³. La loro malattia era vista e interpretata come una sofferenza necessaria nel cammino con Cristo verso la salvezza. Le illustrazioni erano basate su autori come Plinio, Plutarco, Galen, Orazio, Seneca, Virgilio e Ippocrate, un segno chiaro che i gesuiti avevano un'ottima conoscenza della tradizione umanistica. Ma la cosa interessante di queste immagini affrescate è il posizionamento nelle sale dei malati, poiché troviamo iscrizioni sopra le porte esattamente di fronte a chi entra. Coloro che guardano sono invitati ad entrare e visitare i pazienti come forma di carità. Le iscrizioni vengono direttamente dalla bocca dei pazienti, sono piene di sofferenza e dolore, spesso riportano versi del vecchio testamento, e a queste si aggiungono quelle sui muri accanto al letto dei malati, un rinnovato appello per i degenti ad avere pazienza, mediante l'utilizzo di frasi tratte dal libro di Giobbe.

Questo spazio è posteriore al '400. La composizione ricorda un emblema³⁴ tridimensionale raffigurante i pazienti, le immagini dipinte, e le iscrizioni, che spingono a un comportamento morale sia la persona che visita il malato, sia il malato stesso. Non è solo un'indicazione, ma una richiesta, a ciascuno, di riflettere sul proprio comportamento.

II. Estetica della crudeltà come luogo della salvezza

1. Giotto e l'individualizzazione della sofferenza

Con la nuova cultura del '400 e l'attenzione allo studio dell'anatomia umana e dell'anima dell'individuo, cambia anche la relazione tra l'opera d'arte e l'uomo³⁵. Da questo momento lo studio della salute è discusso, visualizzato e descritto nelle "*Artes liberales*". Lo stato dell'anima è individualizzato, e così anche la capacità salvifica dell'arte cambia. Sebbene la medicina specialistica e i metodi spirituali attenuino i dolori, la sofferenza nell'arte cristiana riceve sempre più sfumature individuali. Accanto alla raffigurazione del dolore, sono presenti anche espressioni salvifiche, che danno vita a nuove iconografie, quali Gesù uomo del dolore e la madre dolorosa. Le immagini sono volte a consolare, a dare forza, ad aiutare a sopportare la vita quotidiana. Nel '300 affiora una nuova comprensione della Passione. La sua rappresentazione nell'arte e nella musica sta

³³ G.A. BAILEY, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome 1565-1610*, Toronto 2003, 74-106. La descrizione degli affreschi nella casa dei novizi in L. RICHEOME, *La peinture spirituelle*, Lyon 1611.

³⁴ J.S. MANNING - M. VAN VAECK: *The Jesuits and the Emblem Tradition*, Leiden 1999, 20.

³⁵ H.L. KESSLER, *Spiritual seeing: Picturing God's invisibility in Medieval art*, Philadelphia 2000.

cambiando radicalmente, sotto l'influenza della teologia della Croce di San Bernardo di Clairvaux, nel contesto della seconda crociata³⁶. La *triumphans ecclesia* diventa la *passiva ecclesia*, la chiesa sofferente. Il trono del Cristo vittorioso si scioglie nella croce dell'uomo sofferente di dolore. Il nuovo contenuto dell'immagine – Passione, Croce, Pietà – crea uno spazio di immaginazione per l'incontro con il Santo³⁷. A seguito degli sconvolgimenti sociali viene dato all'arte un nuovo ruolo di primo piano nella promozione della religione. La pietà individuale e il nuovo rapporto che essa propone tra l'uomo e Dio nasce dalle esigenze del laicato ed in contrasto con la religione comunitaria e liturgico-rituale. La devozione moderna può essere usata come un dialogo religioso emotivamente coinvolgente, che porta ad un nuovo modo di guardare le immagini. La crudeltà della raffigurazione dei vizi è scioccante e drammatica. Giotto (Fig. 4) ci mostra un'anziana, simbolo dell'invidia, con un serpente che le esce dalla bocca, simbolo del suo maledire, che le si ritorce contro colpendole gli occhi, secondo il significato letterale etimologico



Fig. 4: Giotto di Bondone, *Invidia*, 1360, Padova, Cappella degli Scrovegni

³⁶ Y. ZU DOHNA, "Bilder werden Musik: Grünewald und Hindemith", in *Horror novitatis*, ed. by P. MACEK, M. BEK (Colloquia Musicologica Brunensia, vol. 37), Praga 2004, 117-127.

³⁷ Y. ZU DOHNA, "La penitenza di Maddalena: genesi di un'iconografia francescana", in *Ikona. Journal of Iconographic Studies*, 3 (2010) 277-289. EADEM, "Motivi nella iconografia della Maddalena penitente e i loro significati spirituali", in *Chiesa e Storia. Rivista dell'Associazione Italiana dei Professori di Storia della Chiesa*. Atti del XV Convegno di Studio 2011, Editrice Tau, Todi 2011, 365-383.

della parola come difetto del “non-vedere”. Il male che esce dall’interno dell’uomo attacca l’uomo stesso. Da quel momento gli artisti del ’400 inventano gli elementi estetici per coinvolgere ed emozionare l’osservatore³⁸.

2. *L’immagine della crudeltà in Santo Stefano Rotondo e nel Collegio Inglese*

Sempre nella tradizione della teologia della sofferenza vanno visti i cicli nelle cappelle dei gesuiti (S. Stefano Rotondo, S. Tommaso di Canterbury, Seminario Romano) e nelle chiese³⁹, dove grandi scene di martiri – opera di artisti come Antonio Tempesta e Cristoforo Pomarancio – sono presentate con una brutalità realistica ed una esattezza descrittiva quasi insopportabili, e coinvolgono l’osservatore personalmente con le torture fisiche e mentali inferte durante il martirio. Gli affreschi non sono stati considerati opere d’arte in sé, ma una sorta di sussidi visivi per la meditazione e l’insegnamento⁴⁰. Queste cappelle sono luoghi di formazione mentale. Il rettore del collegio germanico-ungherese scrive: “La vista di un numero infinito di tormenti e martiri spinge ognuno alla devozione. E anche se il dipinto è mediocre è molto devoto, e molte persone non possono guardarlo senza essere mosse alle lacrime ed essere elevate spiritualmente”⁴¹. Dalla consolazione del ’400 e dalla compassione del ’500, entriamo in un altro mondo, che vuole temprare l’anima attraverso visioni di crudeltà e dolore⁴².

Gli affreschi di Circignani nel Collegio Inglese⁴³, inteso come una risposta cattolica alla versione protestante della storia britannica, sono un incoraggiamento per i seminaristi ad affrontare il loro possibile destino e ad immaginare loro stessi come i più recenti testimoni della fede cattolica. Loro non devono cercare la morte, ma neppure la devono temere⁴⁴. Era importante preparare i novizi a queste torture (Fig. 5), perché potessero resistere alle prove delle missioni.

³⁸ K. KRÜGER, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren, Aesthetische Illusion der Kunst in der Frühen Neuzeit in Italien*, Monaco 2001.

³⁹ Sono le commissioni che hanno avuto più effetto sulle generazioni artistiche successive. BAILEY 2003, 107-165.

⁴⁰ P. KEANE, *The Martyr’s Cycle from the Church of the Venerable English College*, Rome 2009, Roma.

⁴¹ P. KEANE, 2009, 4.

⁴² Lo sguardo nella sfera privata, nella cucina, nello studio e nelle sale operatorie dei medici. Si deve immaginare che i pazienti venivano legati sul letto durante l’intervento, poiché non c’era l’anestesia. L’azione chirurgica altrimenti non sarebbe stata possibile per i dolori durante l’operazione. Un’eccezione a questo proposito sono i religiosi degli ordini, come Ignazio, che non hanno lasciato legare il paziente durante l’intervento chirurgico. I malati hanno sopportato il dolore seguendo Cristo, come una prova.

⁴³ J.B. DE CAVALLERIIS, *Ecclesiae Anglicanae Trophaea*, 1584.

⁴⁴ A. DILLON, *The Construction of Martyrdom in the English Catholic Community, 1535-1603*, Ashgate 2002, 35ff.



Fig. 5 Il Ciclo dei Martiri della Chiesa del Venerabile Collegio Inglese, Roma (Immagine XXVII, Giovanni Forest)

III. Estetica degli esercizi spirituali

1. L'immagine come esperienza spirituale degli esercizi: Chiesa del Gesù

Nadal, nel suo libro *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593, ha raccolto delle immagini che erano utilizzate durante gli esercizi spirituali, e che illustravano degli episodi annotati della vita di Cristo⁴⁵. Queste immagini hanno esercitato un forte influsso sull'uso susseguente delle illustrazioni, di cui si trovano segni fino in Cina. Si tratta di illustrazioni semplici utilizzate anche per il catechismo e come ispirazione per la preghiera. Quello di Nadal è stato trasformato nell'arte della Chiesa del Gesù in un percorso monumentale figurativo. Le singole cappelle seguono le tappe degli esercizi spirituali. Possiamo ripercorrere le diverse settimane degli esercizi passando da una cappella all'altra fino all'imponente affresco del soffitto⁴⁶. I vizi sono integrati nel complesso iconografico più ampio e universale della salvezza. Nell'affresco di Baciccia possiamo riconoscere dal basso ogni singolo vizio con la sua complessa iconografia teologica (Fig. 6). Essi si "sciogliono" nella grande lotta tra il bene e il male, rappresentati dall'oscurità e dalla luce.

⁴⁵ J.C. COUPEAU SJ, "Arte y Espiritualidad ignaciana: liberados para crear", in *Ignaziana. Rivista di ricerca teologica*, 3 (2007) 81-97; P. ENDEAN SJ, "Aplicación de Sentidos", in *Diccionario de espiritualidad ignaciana*, J. GARCÍA DE CASTRO and others (eds.), Bilbao-Mensajero 2007, 184-192.

⁴⁶ Grazie al discorso interessante di P. Libanori SJ nella chiesa del Gesù nell'aprile 2013.



Fig. 6: Baciccia (Giovanni Battista Gaulli), *Trionfo del Nome di Gesù*, 1676-79
 Chiesa del Gesù, Roma

2. Lo spazio visionario di Bernini nella Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale

Già Bernini, nella Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale⁴⁷, ha usato tutti i mezzi (mosaico, scultura, pittura) per realizzare esteticamente la trasformazione interiore ed esteriore del Santo, dal martirio alla sua resurrezione, un percorso interiore-spirituale. In un ovale, come in un teatro⁴⁸, i novizi partecipano a questo evento visualizzato in forma di "film", perché vediamo il Santo cinque volte, finché vola fuori dalla lunetta in cielo. Questa idea è stata ispirata dal generale dell'ordine Claudio Acquaviva che ha scritto un libro degli esercizi (1571) mirato, solo ad uso dei Novizi, in cui l'arte diventa uno spazio composito⁴⁹.

⁴⁷ B.W. LINDEMANN, *Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Worms 1994, 23. F. RIGON, *Fiamminghi e altri maestri*, Roma 2008, 19.

⁴⁸ H. SCHÜTZ, *Barocktheater und Illusion*, Frankfurt a.M. 1984, 12.

⁴⁹ NEDERLANDS INSTITUUT TE ROME, *Docere, delectare, movere: affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano: atti del convegno*, De Luca 1998, 30.

IV. Estetica dello spazio fisico dell'immagine

L'impatto di Sant'Ignazio va ben oltre la simbologia estetica dei centri di guarigione, e, come già notato, il suo legame tra contemplazione e sensualità, come chiave di lettura del processo di guarigione dai vizi, influenza grandi artisti, come Rubens e Pozzo, e genera nuovi stili interpretativi di queste relazioni, che si riverberano fino ai nostri giorni.

In particolare, vediamo nascere durante l'epoca ignaziana due distinti trattamenti estetici dei vizi umani: da una parte la continuazione delle raffigurazioni allegoriche dei vizi, e dall'altra l'espressione degli stessi come lotta tra due forze. Questi due filoni estetici rimangono presenti nei secoli, e spesso si fondono nelle pitture. Ma ciò che più colpisce dell'influenza del contributo ignaziano è come gli artisti pongano in atto l'intuizione ignaziana nel fondere il contemplativo avvertito dai sensi attraverso l'uso di invenzioni pittoriche. Invenzioni capaci di comunicare all'osservatore il dramma della lotta tra guarigione e perdizione, e addirittura di coinvolgerlo in quel dramma, attirandolo nel dipinto e scaraventando lui e la sua anima all'interno del dramma stesso, togliendogli la comoda, distante sensazione di osservazione neutrale e dandogli la piena esperienza dell'uso dei sensi nel percepire il divino. Questa è la grande nuova visione artistica che echeggia ancora ai nostri giorni.

1. Michelangelo, la Cappella Sistina e la malattia vissuta nel contesto cattolico

Il primo grande messaggio sulla guarigione olistica, intesa come processo di riunificazione e purificazione dell'anima dai suoi vizi e peccati, ci arriva da un contemporaneo di Sant'Ignazio, Michelangelo Buonarroti, che nella Cappella Sistina offre l'enunciazione più completa ed articolata di quel processo⁵⁰. La Cappella Sistina rappresenta un percorso completo, un cerchio finito, che parte dall'integrità di spirito e corpo nel momento della creazione di Adamo, cui segue la rottura e la debolezza, con la creazione di Eva e la separazione dei sessi, e, con il peccato originale, una rottura e separazione che si annullano nel Giudizio Universale, dove il Cristo, dopo la sua passione e crocifissione, è novello Adamo, di nuovo integro e demiurgo universale. In questo cerchio dinamico figurativo vediamo il pensiero teologico complessivo di Michelangelo, che parte dall'integrità e ritorna ad essa, passando per la malattia⁵¹.

Nel *Giudizio Universale* (Fig. 7) di Michelangelo si vede il confronto con domande più esistenziali. Le forze del mondo messe a paragone con il destino individuale sono riunite in una raffigurazione drammatica. E, infatti, nel Rinascimento nasce un nuovo concetto dei vizi. Non sono più i vizi fisici/materialistici, come quelli descritti da San Francesco. Nel Giudizio di Michelangelo siamo a confronto con forme di vizi diverse, vizi in senso "spirituale": esseri condannati, falliti, uomini senza speranza. Ma questi

⁵⁰ Y. ZU DOHNA, *I poveri nell'arte*, in *Carità e Missione*, Convegno nazionale per i 350 anni della morte di S. Vincenzo de' Paoli e S. Luisa de' Marillac, Roma 24-26 settembre 2010, Roma 2012, 41-53.

⁵¹ Y. ZU DOHNA, *Lo Specchio della Fede: la rappresentazione del divino nell'arte di Raffaello e Michelangelo. Un nuovo approccio*, Collana di Studi e Testi 26, Accademia Raffaello, Urbino 2013, 230-232.



Fig. 7: Michelangelo, *Giudizio Universale*, 1535-1541, Roma, Vaticano, Cappella Sistina

uomini “mentalmente disperati” sono per Michelangelo “superuomini”, eroi, uomini ideali, belli, con corpi monumentali. Il fisico delle figure è esagerato, va oltre la realtà, fa parte di un'altra sfera. Allo stesso tempo, vediamo che questi corpi sono come sfere vaganti, senza arbitrio, senza volontà nel gioco dei poteri. E non solo quelli in basso, alla sinistra di Cristo, ovvero sulla sua parte negativa, quelli destinati all'inferno, ma anche quelli salvati sembrano niente a confronto con il potere del destino. La loro bellezza sottolinea ancora di più la loro dipendenza dagli altri poteri. Questo contrasto tra la bellezza fisica e la crescente passività nella fede, questo male spirituale che nasce, crea un dramma ancora più crudele. In Michelangelo, dunque, non è il singolo a essere in primo piano, ma l'essere umano *tout court*, la cui relazione con Cristo viene evidenziata nel corpo. È nella fisicità che Michelangelo descrive lo stato interiore dell'essere umano, e addirittura il suo crescente stato di conoscenza. Egli mostra, però, anche quanto l'essere umano sia in preda all'effetto di forze esterne. L'artista tematizza la volontà umana che si deve affermare in sintonia o in contrasto con le energie della vita, dalle quali l'uomo può essere spinto a progredire oppure essere distrutto. In Michelangelo, la fonte di tutti questi influssi sta in Cristo. Tutto dipende da lui e tutto da lui viene determinato.

Trasmette questo messaggio dinamico e inquietante attraverso uno spazio in cui la creazione produce una sorta di sconvolgimento⁵². Nel *Giudizio Universale* l'artista non ha usato la prospettiva centrale della tradizione. Ha creato la prospettiva con corpi monumentali, ponendoli come pietre, e costruendo così uno spazio di corpi distribuiti su uno sfondo blu cielo di lapislazzulo. In questo modo i corpi non sembrano volare davanti a uno sfondo blu, ma danno l'idea che si muovano all'interno dell'affresco, il quale assume un senso tridimensionale, con i corpi che si spostano oltre il limite del muro e sembrano quasi uscire da esso e venire verso l'osservatore. Michelangelo, nella sua genialità, pare seguire il consiglio di Leonardo, creando una superficie azzurra vuota, trasparente. La parete sembra non esistere più. I limiti tra la pittura e la realtà tendono a svanire. Ci troviamo, perciò, di fronte ad una illimitata profondità, che rende l'eternità del Paradiso. Siamo sopraffatti, non solo dalle dimensioni monumentali dell'affresco, ma dal movimento interno all'affresco, un moto che va al di là del movimento di figure specifiche. A volte non capiamo pienamente dove queste ultime inizino e finiscano. Tutta la pittura sembra muoversi e penetrare nel nostro essere. L'unico punto fermo è il grande Cristo visibile e Maria accanto a lui, sottolineato da una "mandorla", che è una forma ovale classica, non dipinta, ma formata dai corpi degli esseri umani e dalla luce. Michelangelo sceglie il "disegno", in linea con la sua arte. Tutto il resto ci appare in costante rotazione. Il blu infinito diventa energia visibile. Ciò che ci colpisce è che non ci sono punti di riferimento nello spazio e nel tempo. Noi non vediamo un piano definito in cui l'azione abbia luogo. Lo spazio diventa liquido di fronte a noi. È come se tutte le figure fossero in acqua, galleggianti a diversi livelli. E allo stesso tempo abbiamo un attimo eterno dinanzi a noi. Coloro che sono stati, coloro che sono, e coloro che saranno, tutti sospesi e presenti, prigionieri del movimento eterno del dipinto.

Di fronte a noi, nella Cappella Sistina, il dramma dell'umanità si ripete continuamente⁵³. Non solo perché vediamo l'orrore dell'inferno, con i singoli aggrappati alla salvezza o precipitati nella condanna⁵⁴. Avvertiamo anche una lotta feroce, violenta, per la salvezza. In piedi, di fronte a questo immenso affresco esistenziale, non necessitiamo di teorie iconografiche o teologiche. Percepriamo, invece, il profondissimo significato del secondo ritorno di Cristo, che è un momento cruciale, anche per loro, adesso! Ci sono solo due possibilità: essere salvati o cadere. Il fatto che i corpi sembrino venire fuori dal dipinto è di notevole impatto, con grandi forme che si muovono così vicino a noi. L'osservatore diventa parte integrante della lotta esistenziale, del solco tra sommersi

⁵² In preparazione un articolo basato su una conferenza tenuta in Leuven (Belgio) alla Catholic University Leuven, Faculty of Philosophy. Convegno su: «Beauty and Sublime». Conferenza: *The relation between iconography and aesthetics: The sublime in Michelangelo's Last Judgement* (9-10 maggio 2011).

⁵³ M. ROHLMANN, *Michelangelos "Jüngstes Gericht" in der Sixtinischen Kapelle. Zu Themenwahl und Komposition*, in ID. (a cura di), *Michelangelo. Neue Beiträge*. Akten des Michelangelo-Kolloquiums veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Universität zu Colonia im Italienischen Kulturinstitut Colonia, 7. - 8. November 1996, München 2000, 205-234.

⁵⁴ A. BOESTEN-STENGEL, „Himmelfahrt und Höllensturz? Bilderfindung und Typengeschichte in Michelangelos „Jüngstem Gericht““, in *Folia Historiae Artium*, series nova, 11, 2007 (2008) 27-41.

e salvati. Questo effetto estremo nel Giudizio Universale di Michelangelo non è spiegabile solo con la dimensione monumentale dell'affresco, e non solo per l'enorme numero di persone, tutte nude, che sembrano librarsi nel cielo, prigioniere dell'intensità dei colori⁵⁵. C'è di più in quell'affresco eterno, c'è l'impatto emotivo su di noi osservatori nei secoli, attraverso la forma e il colore che va oltre la bellezza, annunciando il sublime, il terrore, il *tremendum* che non possiamo comprendere⁵⁶. Quindi, il cielo non è più la sfera divina definita in cui le scene bibliche sono teologicamente spiegate, bensì diventa il luogo in cui il dramma del cosmo ha luogo. Michelangelo va oltre l'effetto classico della bellezza. Egli annuncia la grande rivoluzione con cui gli artisti devono confrontarsi, in senso teologico, antropologico ed estetico.

In questo senso possiamo riconoscere il sublime nel suo Giudizio Universale. Venendo da una sensazione interiore, egli lo crea. Qualcosa di grande, spaventoso sta accadendo e i personaggi sono scossi e separati. Tutto è privo di potere, eccetto il Cristo, il cui potere cosmico è totale e totalizzante.

Ma ciò che Michelangelo accenna raggiunge il culmine nel Barocco, epoca in cui il messaggio di Ignazio ispira gli artisti nella sua pienezza, con la creazione di nuovi spazi e nuovi modi di coinvolgere l'osservatore.

2. Lo spazio fisico. Pozzo nella chiesa di Sant'Ignazio

Il messaggio ignaziano trova in Andrea Pozzo e nella sua arte l'interpretazione artistica più fedele e dirompente⁵⁷. La chiave di lettura si riconosce nelle parole: «Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendantur»⁵⁸. Nella tradizione di Michelangelo

⁵⁵ Per Michelangelo il corpo nudo era importante anche per raffigurare il movimento. Un mese prima della sua morte, il concilio Tridentino pretese la copertura delle parti intime da parte di Daniele da Volterra, il *Braghettone*, e nei successivi interventi del Cinque e del Seicento si fecero in totale 40 *braghe*. Nel corso del più recente restauro vennero tolte le 20 *braghe* successive, mentre si lasciarono quelle più antiche come testimoni della critica del tempo, come anche tutte quelle dipinte a fresco. La copia di Venusti per il cardinale Farnese riporta lo stato originale senza *braghe* (a Napoli). Paolo Veronese nel 1573 dovette giustificarsi davanti all'Inquisizione per la sua rappresentazione troppo profana dell'*Ultima cena* con nani e giocolieri, che per lui facevano parte della decorazione del dipinto e per la sua difesa citò il *Giudizio Universale* di Michelangelo, sul quale tutta la corte celeste sarebbe dipinta libera e nuda. L'Inquisizione difendeva Michelangelo con l'argomento che nel *Giudizio Universale* tutti sono nudi dinanzi a Dio. Ci si era già dimenticati che soltanto dieci anni prima aveva preteso la copertura dei dettagli nudi! Veronese dovette cambiare nome al suo dipinto: *Banchetto a casa di Levi* (Venezia, Accademia). Cf anche B. ZANARDI, "Il Giudizio di Michelangelo. La vera storia delle braghe", in *Il Giornale dell'Arte*, 10 (1992) 100, 50; G. CASTELLI GATTINARA - F. MANCINELLI - G. COLALUCCI, "Il Giudizio Universale nella Cappella Sistina. Le braghe di Michelangelo non sono un problema", in *Il Giornale dell'Arte*, 8 (1991) 88, 46.

⁵⁶ Il 10 dicembre 1790 il presidente della Royal Academy ha tenuto un discorso su Michelangelo e la sua capacità di raffigurare il "sublime". L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Einaudi 2000, 45.

⁵⁷ Sull'iconografia di questo affresco vedi la spiegazione di Pozzo stesso in una lettera al Principe Anton Florian von Liechtenstein. Stampato in P. WILBERG-VIGNAU, *Andrea Pozzos Deckenfresko in S. Ignazio*, Monaco 1970, 45-46.

⁵⁸ Luca 12,49.

gelo, Pozzo, mirabile creatore di effetti ottici di sfondamento spaziale e prospettico, e di scene complesse di figure e architetture, ci mostra teoreticamente questo cambiamento estetico spirituale⁵⁹. E proprio il principio *dello sbaglio*, che ravvisiamo in Pozzo nella chiesa di Sant'Ignazio, suscita esteticamente una *rivoluzione nell'arte che si riconosce anche nell'arte moderna*. L'affresco di Pozzo nella Chiesa di Sant'Ignazio non lascia solo partecipare a una sofferenza, come abbiamo visto nella tradizione francescana, e non è un mero spazio di meditazione intellettuale, come nell'arte dei domenicani, perché trasforma l'osservatore stesso nel luogo dell'evento, e nella tradizione ignaziana, attraverso i nostri sensi, prendiamo parte alla percezione del sublime. Questo incrocio tra l'arte e lo spazio dell'osservatore non è solo spiegabile su un piano ottico, ma anche teoretico⁶⁰.

Se ci spostiamo nella chiesa, la costruzione illusionistica del soffitto crolla davanti ai nostri occhi. Quando si osserva verso l'alto, c'è un solo punto da cui si "vede" correttamente. Stando in piedi nel punto marcato a terra da un disco dorato, posto nel pavimento della navata, si può ammirare la simulazione prospettica di un secondo tempio, sovrapposto al primo. Da qualsiasi altra posizione, questa visione scompare. La novità di Pozzo è il *punto di vista dell'osservatore*. Esattamente quella che potrebbe essere una debolezza dell'affresco (che si può vedere solo da un punto) è la sua genialità: una tecnica simile a quella del *Closed circuit camera* in cui l'osservatore è registrato da una camera e si vede come una parte dell'opera d'arte (Fig. 8).

Pozzo è vissuto in un periodo di nuove scoperte scientifiche. Telescopi e strumenti ottici avevano portato ai risultati di Galileo e Newton e avevano così messo in dubbio la visione del mondo geocentrico⁶¹. Il suo trattato sull'arte, assieme alle incisioni sulle "immagini del teatro" (che sono andate perse) e alla tecnica delle coulisse rendono chiara questa nuova visione dell'arte. Il punto centrale del suo trattato è la tecnica della *relazione tra finzione e realtà, congiungere il finto e il vero*⁶². Il *Trompe l'oeil* sembra lo scopo più alto dell'arte per creare un mondo finto⁶³. Questa geniale intuizione nel dare vita a un legame tra il mondo finto e quello reale ha l'effetto di produrre un confine incerto per l'osservatore tra realtà e finzione. E questo è il punto principale nel trattato di Poz-

⁵⁹ I trattati di Pozzo: M. CARTA - A. MENICHELLA, "Il successo editoriale del Trattato", in V. DE FEO - V. MARTINELLI (a cura di), *Andrea Pozzo*; B. KERBER, *Andrea Pozzo*, Berlin-New York 1971; W. OECHSLIN, "Pozzo e il Suo Trattato", in Id., *Andrea Pozzo* (Atti del convegno), Milano-Trento 1996, 189-206.

⁶⁰ YVES V. GROSSMANN, *Andrea Pozzo, sein Traktat und die Kirche Sant'Ignazio*, Norderstedt 2008, 4: il cosiddetto Trattato della pittura prospettica è stato pubblicato a Roma negli anni 1693 e 1700 in lingua latina (*Perspectivae pictorum atque architectorum*). Dopo è stato rapidamente tradotto anche in inglese, italiano, tedesco e francese. La rapida diffusione del lavoro, già nel 1729 tradotto in cinese, illustra come questo lavoro fosse significativo e importante come strumento d'insegnamento per i contemporanei.

⁶¹ Gli scritti di Pozzo, il trattato di pittura "Prospettiva de Pittori e Architetti" e i suoi studi ottici sono basati sugli apparecchi di P. Athanasius Kircher per la produzione delle illusioni ottiche e sulle monumentali anamorfofi dei fratelli Minimiti Niceron e Maignan nel convento Santa Trinità dei Monti. Pozzo ha sempre risolto con esperimenti, non con un discorso teoretico.

⁶² Pozzo: Trattato 6.6 La relazione tra finzione e realtà. "Congiungere il finto col vero".

⁶³ N. GOODMAN, *Languages of Art. An Approach to the Theory of Symbols*, Indianapolis 1988, 30-35.



Fig. 8: Andrea Pozzo, *Apoteosi di Ignazio*, 1691-1694, Chiesa di Sant'Ignazio, Roma

zo: la percezione di un osservatore che si muove nello spazio⁶⁴. In ciò si mostra la grande novità di Pozzo rispetto, ad esempio, ad Alberti.

Il trattato di Alberti è basato sulla prospettiva centrale. L'opera d'arte diventa una *finestra* da cui si osserva la storia. Per Alberti la cornice è il limite che distingue l'osservatore dalla scena, lo spazio dell'arte e quello della realtà. È una concezione che richiede un'esperienza di continuità, senza rottura, tra il mondo dell'immagine e quello dell'osservatore. La comprensione della raffigurazione si basa sull'immagine, che appare sulla superficie, in modo che l'occhio possa vederla. L'immagine diventa un'equivalente della vista naturale, che segue le regole dell'ottica e crea una consonanza tra raffigurazione dipinta e apparizione concreta⁶⁵.

⁶⁴ Questo concetto fondamentale è già impostato nelle opere primarie, come nella chiesa di S. Francesco Saverio in Mondovì ed eseguito in modo estremo nel corridoio della Casa Professa. Diventa chiaro che si tratta delle stesse problematiche che hanno gli artisti Niceron, Maignan e lo scientifico Athanasius Kircher. Nell'ottavo capitolo è analizzata la vicinanza con l'apparecchio catoptrico di Kircher e l'Anamorphosi di Niceron e Maignan.

⁶⁵ La concezione del quadro di Alberti è quella della finestra aperta. Una finzione. Questo significa che l'immagine non diventa una presentazione del sapere personale, ma una forma di realtà, con l'aiuto della prospettiva, per razionalizzare l'intersoggettività della visione. Con la sua idea della prospettiva, Alberti prova a sistematizzare la realtà della raffigurazione come costruzione legittima.

Pozzo, invece, cambia il sistema centrale della prospettiva di Alberti. Cancella la cornice e così produce uno spazio continuo, nel quale aggiunge il movimento dell'osservatore⁶⁶. È una metafora del pensiero moderno, in cui il soggetto è indipendente dall'oggetto. Il soggetto guarda, osserva e analizza l'oggetto. È una distanza che crea anche la foto o il film, la telecamera o il computer. L'osservatore è un occhio. Pozzo lo chiama *punto dell'occhio*⁶⁷. Quando l'osservatore sta sul punto giusto, segnalato sul pavimento della chiesa, il suo spazio e quello dell'arte si abbracciano e diventano un'unità. Così l'osservatore entra nella cornice e nello spazio dell'opera d'arte⁶⁸. La differenza tra architettura vera e dipinta sparisce, finché si rivela uno spazio della chiesa nuovo⁶⁹. Pozzo crea una *Virtual reality*⁷⁰, capace di sfumare i limiti estetici, e di lasciare l'osservatore nel

⁶⁶ Il "senza cornice" di Pozzo si può vedere alla luce delle osservazioni di J. DERRIDA, che parlando del sublime in Kant, in *La verità in pittura*, dà grande importanza al "senza cornice", al *parergon*. (*Geniale indicazione di Enrico Garlaschelli*).

⁶⁷ Il "punto dell'occhio" di Pozzo ("vedere non soltanto con gli occhi – scrive ancora –, ma da un punto ideale...") Ma dove sta l'"occhio"? Questo è un punto importante per uscire da una certa *filosofia della riflessione* che razionalizza ogni immagine. In tal senso le parole di M. Foucault in *Scritti letterari*, riferite all'estetica di Bataille, sembrano importanti: "In una filosofia della riflessione, l'occhio trae il suo potere di diventare continuamente più interiore a se stesso dalla sua facoltà di guardare. Dietro all'intero occhio che vede, c'è un occhio più sottile, così discreto, ma così agile che in verità il suo onnipotente sguardo consuma il globo bianco della sua carne; e dietro questo, ce n'è uno nuovo, poi altri ancora sempre più sottili e che ben presto non hanno più una sostanza che la pura trasparenza di uno sguardo. Esso raggiunge il centro d'immaterialità dove nascono e s'intrecciano le forme non tangibili del vero; questo cuore delle cose è il soggetto sovrano. Il movimento è inverso in Bataille: lo sguardo, superando il limite globulare dell'occhio, lo costituisce nel suo essere istantaneo; lo travolge in questo scorrere luminoso (sorgente che si spande, lacrime che colano, ben presto sangue), lo getta fuori da se stesso, gli fa passare il limite, là dove egli prorompe nella folgorazione ben presto abolita del suo essere e non lascia più tra le mani che la piccola pallina bianca venata di sangue di un occhio uscito dalle orbite di cui la massa globulare ha spento ogni sguardo (...). In questa distanza di violenza e di estirpazione, l'occhio è visto in assoluto, ma dal di fuori di ogni sguardo (...) nel vuoto senza misura lasciato dal soggetto esorbitato". Qui c'è dunque tutta la critica del "soggetto sovrano", della sua percezione estetica come appropriazione dell'oggetto. È uno dei possibili percorsi, dove il "vedere" si dà "nel vuoto senza misura", da cui l'impostazione di Roland Barthes, nella quale si parla di un *punctum* che viene ad *infrangere* l'interesse non curante dello *studium*, creando una lacerazione e nella separazione un rapporto tra un "qui" e un "là", dove tuttavia il là "è riconoscibile fino in fondo – scrive lo stesso Petrosino – come là solo nella misura in cui è qui". Si ritrova figurata questa dinamica nella descrizione del *Giudizio Universale* di Michelangelo, rappresentazione di un movimento per cui "tutta la pittura sembra muoversi e penetrare nel nostro essere (...) lo spazio diventa liquido di fronte a noi (...) abbiamo un attimo eterno di fronte a noi". (Riflessione sul tema di Enrico GARLASCHELLI)

⁶⁸ Come l'opera d'arte esce dalla sua cornice e entra nello spazio dell'osservatore: se egli si sposta da tale punto questo continuum s'interrompe. Pozzo ha manipolato e calcolato, rispetto a un osservatore, dove lo sguardo e il corpo si muovono. Così non è concentrato sul centro, ma a bordare, spaziare, vagare sopra la superficie. Il miracolo della trasformazione dello spazio, l'osservatore può solo percepirlo se si muove nella chiesa.

⁶⁹ F. PIEL, „Anamorphose und Architektur“, in PIEL E TRAEGER, *Festschrift Peter Braunfels*, Tubinga 1977, 290.

⁷⁰ M. HEIM, *The Metaphysics of Virtual Reality*, New York-Oxford 1993, 80.

dubbio di dove inizia il suo spazio e dove comincia quello fittizio⁷¹. Egli ha annunciato quello che oggi domina l'arte contemporanea: il movimento dell'osservatore, che interagisce con l'arte, che lo penetra ed interagisce con lui⁷².

Sono proprio questi gli aspetti fondamentali nella personale esperienza spirituale di Ignazio. Gli elementi dell'affresco si trasformano piano, creando un'ansia ed un'attesa che si sciolgono solo nel punto centrale. L'affresco stesso cambia lentamente, davanti ai nostri occhi, mischiando realtà e finzione. L'osservatore percepisce questa trasformazione sottile, e capisce che la verità muta con il suo sguardo in movimento⁷³. Nella navata della Chiesa egli ha la visione di tutto. Può vedere tutto e ritorna sempre al centro, a Cristo. Il movimento riceve nella figura di Cristo una centralità, che comprende tutto lo spazio della chiesa, in cui l'osservatore non può sfuggire.

Il fedele si muove e riceve informazioni anche quando si ferma. Questa grandezza di Pozzo è ben percepita dal Pascoli, che scrive: "I contemporanei hanno obiettato a queste deformazioni che le figure guardate fuori del punto della prospettiva e quelle più da esso lontane apparissero sproporzionate e deformi". "Ma quelli non consideravano che quella era fatta secondo le regole dell'ottica. E questi non volevano vedere che queste vedute dal punto erano in ogni loro parte proporzionate e belle. Onde quando in simile modo si giudica, e si guarda cogli occhi solo del corpo trarre non si può quel piacere che l'anima vorrebbe, e che aspettava". Così, dietro quello che vediamo con gli occhi del corpo si nasconde un secondo livello, quello degli "occhi dello spirito".

Con gli occhi dello spirito, come una forma di meditazione mistica in cui avvertiamo l'eco di Ignazio. La raffigurazione di qualcosa di invisibile, qualche cosa che non si può raffigurare, e Pascoli, spiegando il "non raffigurabile", che è al centro della pittura basata sulle deformazioni causate dal movimento dell'osservatore, ci dà una chiara idea di questa nuova estetica. La visione divina come "*locus teologicus*", se l'osservatore è propenso, come dice Pascoli, a vedere non soltanto con gli occhi ma anche con lo sguardo dello spirito, rende l'affresco un'anamorfo, un quadro nascosto, che si svela in un punto ideale. E il posto ideale è proprio sotto il Cristo, la chiave per osservare il vero significato dell'opera. Proprio come ha scritto Pozzo nel suo trattato: "con risoluzione di tirar sempre tutte le linee delle vostre operazioni al vero punto dell'occhio che è la gloria divina". "Non è dunque nell'iconografia, ma piuttosto nelle proporzioni e nel linguaggio delle linee, che si svela tutta la gloria di Dio!".

Pozzo apre dunque uno spazio mentale visionario, immaginario: un'illusione che crea una nuova dimensione del tempo e dello spazio. La trinità normalmente al centro

⁷¹ FÉLIX BURDA-STENGEL - HANS BELTING, *Andrea Pozzo und die Videokunst: neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*, Gebr. Mann 2001, 102: Pozzo permette allo spettatore di partecipare alla sua "macchina dell'illusione". Egli mostra all'osservatore la leva, per così dire, con cui è possibile mettere in moto la macchina o spegnerla. Ma quest'ultimo non conosce l'esatta funzione del marchingegno, che rimane nascosto e misterioso per lui.

⁷² FÉLIX BURDA-STENGEL - HANS BELTING 2001, 131.

⁷³ Nell'arte contemporanea: A. HÜNNEKES, *Der bewegte Betrachter, Theorien der interaktiven Medienkunst*, Colonia 1997.

della raffigurazione è sfumata in una visione vaga. Andrea Pozzo immerge le figure in una luce abbagliante, che ne fa quasi scomparire le fisionomie.

Questo percorso ha anche l'effetto di assottigliare il confine tra giusto e sbagliato. Come rileva Pascoli, se si osserva con gli occhi dello spirito, la verità e il falso sono molto vicini, quello che sembra giusto appena due passi più in là può apparire sbagliato e viceversa. Ma cambia davvero la verità quando ci si allontana di pochi passi, o cambia soltanto la sua apparenza? Anche se deformata, è ancora la stessa verità? La risposta importante di quest'approccio all'arte è che la verità e il modo giusto di guardare dipendono dalla posizione e dal punto di vista dell'osservatore. E ciò che colpisce nella chiesa è che il punto giusto è dove sono i credenti e non il sacerdote, il quale, se vuole fare l'esperienza del giusto, deve prendere la posizione dei credenti. Così si comprende un messaggio centrale, ovvero che i credenti sviluppano il loro punto di vista all'interno di uno spazio creato dai gesuiti.

Colui che entra in questo spazio si confronta con una teologia complessa nella quale si pongono domande sulla verità, sulla realtà dei miracoli (l'anamorfoso e lo spazio si sciolgono l'uno nell'altro), sull'essere nella verità del singolo, sul singolo e la relazione con Dio e con la Chiesa. Ma la cosa essenziale è la raffigurazione del non raffigurabile e la relazione personale con esso.

L'affresco entra in diretta comunicazione con il fedele. I miracoli lo toccano e si rivelano solo a lui, e a ciascuno in modo individuale e particolare, se ci si apre a questo evento. Ma l'esperienza individuale segue quella di Sant'Ignazio. L'affresco introduce gli elementi essenziali di Ignazio, la cui esperienza, nell'arte di Pozzo, diventa estetica.

E questa è la tesi centrale, ovvero che Pozzo ha introdotto un'arte basata sugli esercizi spirituali di Sant'Ignazio, che ha cambiato radicalmente il controllo sulla coscienza, diminuendo il ruolo dei vizi ed aumentando, invece, il processo antropologico-interiore attraverso un movimento fisico e spirituale dell'osservatore.

E. I Gesuiti, i vizi contemporanei e la guarigione nell'arte

Oggi possiamo ancora parlare della pedagogia artistica dei gesuiti? Nel Barocco abbiamo visto la risposta artistica alla necessità della guarigione dell'anima. Già nel Rinascimento l'autocritica suscitata dall'opera d'arte non dipendeva più – come nel medioevo – dalla raffigurazione dei vizi. Nel mondo contemporaneo l'iconografia dei vizi nel contesto della guarigione non ha più un ruolo. A cominciare dall'età dei lumi essa perde importanza, poiché anche i vizi, come le virtù, concorrono allo sviluppo materiale (industriale, commerciale ed economico) della società. Dopo il periodo illuminista, i vizi compaiono ancora in alcune opere di Kant, che vede nel vizio un'espressione della tipologia umana o di una parte del carattere. A partire dall'*Antropologia pragmatica* di Kant, nell'Ottocento sono stati scritti grandi trattati, spostando l'argomento sempre più nel vasto campo della filosofia morale, della psicologia e della teologia.

Nel recente libro dello psicologo gesuita Cucci troviamo un lungo discorso sull'attualità dei vizi, che cominciano tuttavia a mostrare segni di invecchiamento. Egli cita

un sondaggio che mostra come “la maggioranza della popolazione non crede più che i sette vizi capitali abbiano alcuna rilevanza nella loro vita, e pensano che dovrebbero essere aggiornati, per rispecchiare la società moderna. In cima alla lista c’è la crudeltà, la disonestà, l’ipocrisia e l’egoismo”. Il suo è un discorso antropologico, filosofico, ma vale anche per l’arte? Gli artisti hanno cercato d’identificare nuovi vizi o dato nuovo significato ai vecchi?

È logico pensare che questa antropologizzazione ed interiorizzazione dei peccati capitali si sia estesa col passare dei secoli ed abbia raggiunto nel tempo presente, così stilizzato concettualmente e pieno di riferimenti astratti, un livello di completa eliminazione dei segni dei vizi. L’arte forse non esercita più un controllo sulla coscienza, ma è un luogo di auto-riflessione della coscienza, senza l’impatto moralistico o pedagogico. L’arte diventa il luogo dell’autocoscienza e, in questo senso, di guarigione, in cui si manifesta anche l’estetica moderna⁷⁴.

Il nuovo linguaggio compare anche nell’arte odierna dei Francescani e dei Domenicani. Ma in che senso l’arte dei Gesuiti di oggi risponde a questa nuova situazione⁷⁵?

I. I Francescani e l’immagine del subcontrario

Vediamo le opere che i Francescani hanno commissionato per la loro Cappella a Gerusalemme, nella quale non sono rappresentati direttamente i vizi, quanto piuttosto siamo colpiti da uno stile complessivo che potremmo definire viziato. Uno stile rude, brutto, deformato, che ha lo scopo di rivelare meglio il male. La vivacità del contenuto dell’immagine provoca nell’osservatore una trasformazione interna dell’essere e della propria natura attraverso il suo rapporto intimo con l’immagine. In quest’arte francescana si avverte la raffigurazione della lontananza di Dio e dello sbaglio dell’uomo. Salmann nota che anche la Bibbia non ha paura di mostrare questa rivelazione subcontrario usando una sorta di deformazione, di estraniamento dell’immaginazione umana (esempio: Dio che è molto crudele e anche tanto tenero), che trova eco nell’arte stessa⁷⁶.

II. I Domenicani e l’ascesi dell’immagine

I Domenicani, invece, hanno commissionato le opere d’arte nella tradizione della “ascesi dell’immagine (Bildaskese)”⁷⁷: l’osservatore deve essere attivo con la sua anima, e non

⁷⁴ B. WYSS, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Colonia 1996.

⁷⁵ T. SPECKER SJ, “Du sollst Dir kein Bild machen” Was sich Ignatius vorstellt, wenn er sich Gott vorstellt, in Hoeren-Glauben-Denken, Festschrift fuer Peter Knauer SJ zur Vollendung seines 70“. Lebensjahres, cura di G. Gaede, *Theologie: Forschung und Wissenschaft*, Muenster 2005, 313-335.

⁷⁶ E. Salmann nell’introduzione distingue i diversi tipi. In A. DE SANTIS, *Metamorfosi dello sguardo: il vedere fra mistica, filosofia ed arte*, Studia Anselmiana, 119, Philosophica 1, Roma 1996. Nella Introduzione E. SALMANN, *Neuzeit und Offenbarung*, Rom 1986; *Der geteilte Logos. Zum offenen Verhältnis von neuzeitlichem Denken und Christentum*, Rom 1992.

⁷⁷ M. KRIEG, *Das unsichtbare Bild: die Ästhetik des Bilderverbots*, Zürich 2005, 7 e 83. “Viele moderne und auch zeitgenössische künstlerische Positionen zielen auf Reduktion, vermeiden Abbildlichkeit und

fermarsi al solo intelletto, per poter decifrare quanto vede e andare oltre la ragione, solo così il colore, per esempio, nella Cappella di Rothko a Houston (Fig. 9) diventa visibile e crea una realtà, un processo di concentrazione⁷⁸, in cui lo sguardo si purifica, e osserva le forme di base dell'esistenza, con il suo non realismo e la sua salvezza al di là del mondo. La bibbia stessa cancella completamente l'uso delle immagini. Quando l'uomo pensa di essere sicuro di vedere assolutamente l'incondizionato, sarà abbagliato dal vuoto, dal fiume della luce, dal fuoco. Dio è la verità dell'uomo, e non può essere identificato con niente, il credente deve (sich "entbilden"), come dice Salmann, liberarsi, cioè, da ogni formazione intellettuale. La mistica nasce e vive di questo "togliere" immagini e preconcetti⁷⁹.



Fig. 9: Rothko, Cappella di Houston, Houston

verfolgen einen Gestus der Bildaskese, was Hans Belting jüngst veranlasst hat, die Geschichte der modernen Kunst unter dem Titel «Das unsichtbare Meisterwerk» zu verhandeln". - Hans Belting: "Die Kirche, die einmal die Bilder instrumentalisierte, müsste eigentlich heute, wenn ich einmal so utopisch reden darf, die Bildlosigkeit, die Transzendenz des Bildes, sie müsste die Unsichtbarkeit und die Undarstellbarkeit der großen Themen des Menschen, der Religion schützen und propagieren. Sie müsste Bildaskese betreiben. Sie müsste wieder ins Bewusstsein bringen, dass ebenso wenig, wie sich die Welt in Informationen begreifen lässt, sich die Welt und die Dinge, die uns wirklich wichtig sind, darstellen lassen. Was uns wirklich wichtig ist, davon lässt sich kein Bild machen".

⁷⁸ Dall'Asta parla di un cromatismo da pregare, A. DALL'ASTA, "La ricerca artistica contemporanea" in *La civiltà cattolica*, n. 37725, 2005, III, 389-398. G. SPADARO, "Mark Rothko. Un pittore sulla soglia della luce", in *La civiltà cattolica*, 2007, IV, 541-554. Sulla retorica del colore: Y. ZU DOHNA, *Iconosophy. The relationship between Colour Theory and Iconography (Goethe and Turner. The Labyrinth of Word and Light)*, in Y. ZU DOHNA - R. PINERO MORALES, in *ARS (Journal of the Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences)* 44, vol. 2 (2011) 82-111.

⁷⁹ E. Salmann nella introduzione ad A. DE SANTIS, *Metamorfosi dello sguardo: il vedere fra mistica, filosofia ed arte*, Studia Anselmiana, 119, Philosophica 1, Roma 1996.

III. Uno spazio contemporaneo gesuita?

Il problema è se oggi si possa pensare ad uno stile unico dei gesuiti. Nel Barocco parliamo di uno stile dei gesuiti, anche se, come è stato dimostrato, abbiamo diverse formulazioni estetiche per diverse funzioni religiose.

1. *Gli eventi nella Chiesa del Gesù*

La chiesa diventa il luogo dell'incontro rinnovando le idee del barocco come: la macchina barocca e il teatro.

a. La macchina barocca di Pozzo – lo spazio visivo (→🌐)

Alle 17,30 in punto la “macchina barocca” (restaurata di recente, assieme alla tela del Pozzo raffigurante Cristo che consegna a Ignazio il “vessillo” della missione che è chiamato a compiere) si è messa automaticamente in funzione: per 15 minuti noi spettatori siamo stati inondati da un tripudio di suoni celestiali, canti gregoriani e soprattutto da “esercizi spirituali” di ignaziana memoria; poi, mentre la citata enorme pala dell'altare (alta circa 5m) cominciava lentamente a calare (foto a sinistra), si è aggiunta una sinfonia di luci che ha illuminato, glorificandola, l'emergente statua di S. Ignazio. Una novità ulteriore in questo senso è la macchina barocca (Fig. 10), in cui il processo della percezione e la sorpresa della rivelazione sono al centro di un percorso in cui i vizi, che rappresentano un aspetto importante, sono ridotti a un significato minore, perché, nel percorso contemporaneo estetico della luce e del suono, sono nascosti e solo alla fine, quando s'illumina tutto il monumento, diventano visibili. Il punto essenziale non è più la raffigurazione del male contro il bene, ma è l'estetica spirituale che porta a una soggettivazione dello sguardo, che va oltre l'estetica della bellezza. Ciò significa che la nuova estetica si rivolge direttamente al singolo osservatore e al suo modo di percepire. Non è la partecipazione alla sofferenza delle persone raffigurate (come nella tradizione francescana), e non è una sorta di meditazione del colore o della materia per entrare in un'altra sfera (come nel caso dei Domenicani), è invece la guida dello sguardo, la manipolazione dell'immaginazione attraverso un movimento sia dell'opera d'arte, sia dell'osservatore.



Fig. 10: Andrea Pozzo, *Macchina Barocca*, Roma, Chiesa di Sant'Ignazio di Loyola

b. Il Cardinale Ravasi e lo spazio delle parole

Appena promosso responsabile della Cultura del Vaticano, Monsignor Gianfranco Ravasi ha proposto di istituire [...] un padiglione della Santa Sede alla Biennale d'arte di Venezia del 2009. “Il confronto con l'arte contemporanea non è nemmeno iniziato”, dice Ravasi. “Sogno che la Santa Sede possa trovare a Venezia un luogo per iniziare il dialogo con l'arte contemporanea dinanzi a un pubblico internazionale. L'esposizione vaticana alla Biennale di Venezia potrebbe avere un carattere modello nel mondo catto-

lico. Con questa proposta la questione del rapporto fra la Chiesa e l'arte contemporanea diventa di nuovo attuale"⁸⁰.

Questo sogno è diventato realtà nel 2013, e il Cardinale Ravasi, portatore del *Cortile dei Gentili*, iniziato da Joseph Ratzinger, e responsabile per la Biennale a Venezia, sta cercando di instaurare un vero dialogo culturale. La sua ampia visione dell'arte, che include la letteratura, la pittura, la scultura, ma anche la Bibbia che diventa sotto il suo sguardo una poesia divina, facilita questa ricerca. La sua capacità d'intrecciare il mondo della Chiesa e il mondo profano è forse senza precedenti, e i suoi discorsi per i diversi eventi aprono una visione che unisce la teologia con la fede e la cultura. Il *Cortile dei Gentili* è l'incarnazione di questa visione⁸¹. Siamo, dunque, dinanzi a un discorso filosofico, teologico e artistico, ma che diventa umano, che parla a tutti, pur senza perdere lo spirito giusto per l'ambiente in cui si svolge.

Camus è un tema essenziale nella discussione sull'ateismo e la fede. È stato un argomento trattato anche nel centro diocesano "Le Mistral", dando vita a un altro confronto tra fede e laicità, religione e umanesimo, attraverso un inedito incontro tra due pensatori francesi coetanei, Camus e Ricoeur. Due autori con cammini diversi, ma capaci entrambi di sviluppare un pensiero in grado di dare fondamento a una resistenza razionale contro l'arrembante nichilismo. Il cardinale Ravasi ha riscontrato scintille di trascendenza nell'opera, apparentemente disperata, di Camus⁸². Mario Calabresi, su "La peste", il capolavoro di Albert Camus, ha scritto: "La sua ricerca infatti non cessa di alimentare solo il pensiero del laico ma anche quello dell'uomo di fede, nella misura in cui entrambi questi uomini condividono le stesse interrogazioni sul senso e sulle ragioni dell'esistenza". In queste parole si rispecchia un nuovo approccio verso l'esperienza di Dio⁸³.

La lettura teatrale de *"I Giusti"* di Camus nella Chiesa del Gesù il 15 febbraio 2013, unita all'interpretazione del Cardinal Ravasi, è stata un evento in grado di manifestare proprio questa capacità evangelica: essere universale e specifico allo stesso tempo. La presentazione ha mostrato indirettamente lo spirito ignaziano.

Ne *"I Giusti"* di Camus vediamo quattro persone in cinque raggi di luce (Fig. 11), mentre leggono con forti emozioni un testo che racconta una storia. Sono raggi di luce davanti all'altare con persone che parlano in un ambiente non definito, in uno spazio che non è quello di cui parlano. Durante la rappresentazione si ode un solo rumore per evocare il luogo del racconto. Un senso poetico, un'icona narrativa, lentamente attira il pubblico con gesti che lasciano immaginare un evento, una storia. Entriamo in questo spazio senza vederlo, ma si muove davanti a noi nei gesti lenti degli attori. Una rappresentazione che s'integra profondamente nella tradizione visiva ed estetica di Ignazio, basata sul concetto dei quadri parlanti, icone di narrazione e di coinvolgimento emoti-

⁸⁰ Y. ZU DOHNA, "Die Religionskritik in der Kreuzigung Picassos. Überlegungen anlässlich einer Johannes Paul II. Gewidmeten Ausstellung aus dem Jahre 2003", in *Gregorianum*, 91 (2010), 154-175.

⁸¹ DVD video "Il Cammino del Cortile dei Gentili" (aleteia).

⁸² Testo proveniente dalla pagina del sito Radio Vaticana http://it.radiovaticana.va/news/2013/06/08/a_marsiglia_la_conclusione_del_cortile_dei_gentili_il_card/it1-699551

⁸³ La Stampa.it, "Lettere al Direttore" 28.09.2013.

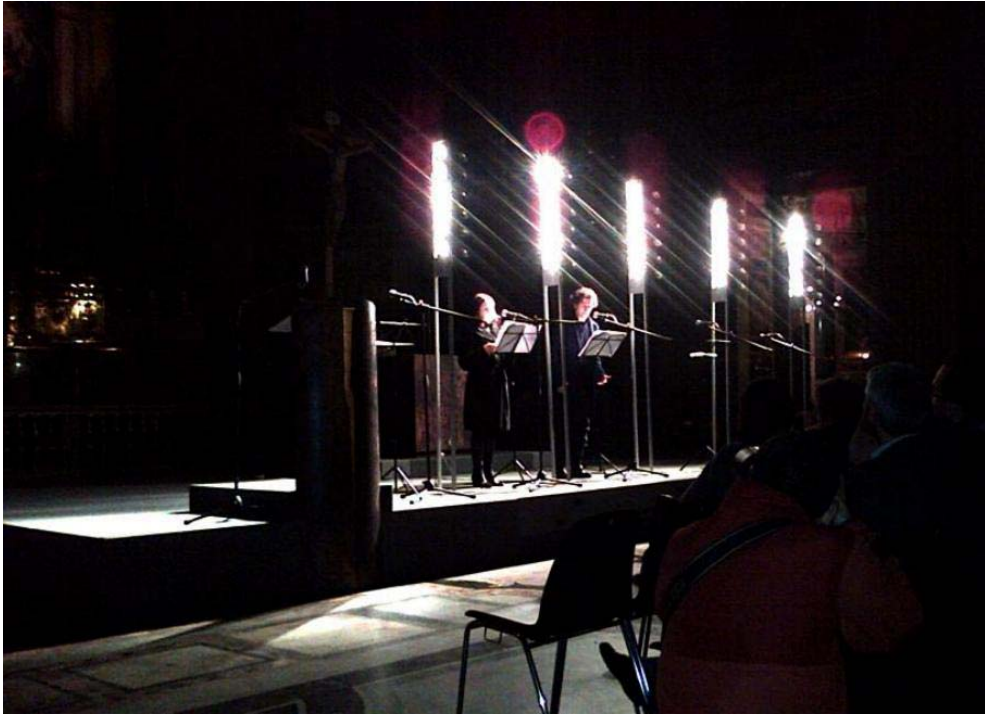


Fig. 11: Foto: Cardinale Ravasi, 2009, nella Chiesa del Gesù, Roma

vo, evocazioni del momento eterno di una presenza ineffabile. La storia non si articola, e la dinamica è avvertita dai gesti esagerati degli attori, dall'incrocio delle voci. Ciò fa entrare l'ascoltatore in un processo d'identificazione che provoca riso e tristezza e produce guarigione.

2. I Centri culturali dei gesuiti e il tema della guarigione nell'arte

Oggi, famosi centri dei gesuiti mostrano non solo una varietà delle visioni artistiche, ma anche come si distinguono, o ancor meglio si contrastano le varie filosofie dell'arte. Però il filo conduttore che unisce tutti, e non può più sorprenderci, è lo spazio della guarigione, spazi della auto-riflessione.

a. P. Dall'Asta SJ e la Galleria come spazio evangelico (→🌐)

Andrea Dall'Asta, direttore della Galleria San Fedele di Milano, ha scritto: "L'arte sacra deve rinnovare dall'interno il proprio linguaggio perché l'immagine possa farsi espressione autentica di una dimensione di fede che s'incarna in una cultura. La ricerca spirituale deve farsi uno con la dimensione estetica. Si è anche parlato di dialogo teologico"⁸⁴. Egli non vede l'arte come un messo dell'insegnamento, ma come una *relazione*,

⁸⁴ A. DALL'ASTA, "Tra rifiuto e attesa: la ricerca di Dio nell'arte contemporanea", in A. GUARNIERI - M. TIBALDI (edd.), *Tu sei il più bello tra i figli dell'uomo*, Pardes, Bologna 2006, 55-78.

una contemplazione del momento presente. Crede in un'arte che crea una relazione tra l'uomo e Dio.

Questo tipo di arte trasmette una potenza emotiva, intesa come quella componente affettiva proposta da Sant'Ignazio che permette all'immagine di superare il suo carattere funzionale e strumentale: anche per Ignazio l'immagine è un luogo di contemplazione, un dialogo intimo con le figure sia della Bibbia, sia rappresentate nelle opere. Così Dio si rivela e si avvicina al nostro essere, per aiutarci. Dall'Asta riconosce l'opera d'arte sacra come luogo di epifania, un luogo che è capace di trasformare l'uomo.

Il punto centrale dell'arte di Dall'Asta riguarda il fatto che "il desiderio del fedele trasforma l'immagine in presenza, *in intima teofania*". Come salvaguardare questa *teofania*, che è relativa appunto a quella determinata *assenza*? In questo senso il rapporto fra l'icona orientale e l'immagine dell'arte occidentale diventa di nuovo centrale: l'"originale", che con la sua presenza reale esercitava un potere sui fedeli, perde il suo significato religioso e al suo posto subentra l'"originale" in senso artistico, che riproduce in modo autentico l'idea dell'artista". La via di Rupnik ci appare, da questo punto di vista, interessante.

b. P. Rupnik SJ: lo spazio del simbolo

L'Atelier Aletti, guidato da P. Marko Ivan Rupnik, è un centro per il dialogo tra l'ecumenismo, l'evangelizzazione e i lavori degli artisti cristiani. Le Icone moderne di Rupnik (Fig. 12) potrebbero essere viste anche nel contesto della pre-evangelizzazione⁸⁵. L'arte dell'Icona moderna deve essere intesa come una via tra lo stupore, l'espe-



Fig. 12: Marko Ivan Rupnik, *Mosaico*, 1996-1999, Cappella Redemptoris Mater, Roma, Vaticano

⁸⁵ M.P. GALLAGHER, *Una freschezza che sorprende: Il Vangelo nella cultura di oggi*, Bologna 2010, 45.

rienza e l'immaginazione. L'uomo deve essere toccato dalla freschezza di Dio, preso dalla parola di Dio. L'arte per questo scopo è il simbolo, che può essere interpretato a diversi livelli. Il simbolo cresce con il soggetto conoscente, è inclusivo, e così potrebbe essere considerato come espressione di una via di conoscenza integrale. Quest'arte non è considerata come *Biblia pauperum*, volta ad insegnare le dottrine cristiane, ma l'osservatore può entrare nei misteri di Dio attraverso il simbolo⁸⁶.

c. P. Holter SJ alla Kunst-Station di Colonia: lo spazio spirituale

Da 26 anni la Kunst-Station St. Peter Koeln a Colonia invita gli artisti a produrre opere d'arte contemporanea in un contesto sacro e spirituale, all'interno della chiesa di St. Peter a Colonia. Il gesuita P. Mennekes, che ha guidato la Kunst-Station St. Peter a Colonia, grande ammiratore degli artisti contemporanei, ha iniziato un nuovo programma con il solo uso dell'arte e della musica contemporanea. Il nuovo direttore, il gesuita P. Holter, punta a "riformulare" la visione della Kunst-Station St. Peter di Colonia trovando una soluzione alla tensione tra lo spazio sacro (il luogo per le messe e la casa di Dio) e la Kunst-Station come centro dell'arte contemporanea, cercando un compromesso nella fusione tra arte, fede, religione, chiesa. P. Holter permette agli artisti di portare le loro opere ed appenderle nella chiesa, in modo tale da creare un arricchimento reciproco tra spazio religioso ed arte. Questo è uno sviluppo affascinante per l'arte, perché le opere in uno spazio sacro assumono un valore ed un significato spirituale che non hanno in un comune museo. Inoltre, l'arte crea un contrasto con lo spazio sacro, producendo una tensione emotiva nei fedeli, tanto più che le opere esposte, pitture e sculture, non devono avere temi religiosi. L'intenzione di Holter è permettere agli artisti che vogliono esporre nella chiesa di cercare un senso di spiritualità profonda, anche se non sono cristiani o addirittura non religiosi.

Queste le parole di Padre Holter: "La mia visione é, ma forse é un sogno, che arte e musica possano aiutare l'osservatore e l'ascoltatore, a far sì che il loro ego incontri la fonte della loro anima, del loro essere, e che attraverso questa relazione possano toccare il proprio sé, diventare veramente se stessi. Non so se questo è chiedere troppo, se sia possibile chiedere all'arte di esaudire questo desiderio. So solo che ogni tanto funziona"⁸⁷.

In particolare, l'opera di Cerith Wyn Evans "*later on they are in a garden*", esposta quest'anno, non produce solo un'atmosfera spirituale, bensì sembra capace di creare una visione ignaziana, anzi, nella sua concezione pare che si rifletta una mentalità igna-

⁸⁶ T. SPIDLIK, "La teologia simbolica come giustificazione dell'arte", in T. SPIDLIK - M.I. RUPNIK, *Una conoscenza integrale. La vita del simbolo*, 93-95; M. RUPNIK, *L'arte della vita*, Roma 2011. Gli scritti degli artisti: M. RUPNIK S.J. - T. VERDON, *Cristianesimo e bellezza. Tra Oriente e Occidente*, a cura di Natalino Valentini, Saggistica Paoline; G. MORANDI, *Bellezza. Luogo teologico di evangelizzazione*, Milano 2009.

⁸⁷ La risposta di P. Holter SJ alla mia domanda sulla nuova visione della Kunst Station St. Peter Köln nel contesto della mia conferenza su "*Ignatius von Loyola – die Jesuiten – Die Kunst Praeferenzen in der Vergangenheit – Aufgaben in der Gegenwart*" del 14 luglio 2013 alla Kunst-Station St. Peter Köln.

ziana (Fig. 13). Nell'opera abbiamo un'allusione al film di fantascienza *La Jetée* dell'anno 1962 di Chris Marker, anche se il riferimento non è diretto.

Al centro dell'opera d'arte sta la relazione tra testo e percezione. I testi volano nello spazio come pensieri, allo stesso tempo sono trasparenti e si rivelano come materia. Le parole tagliano lo spazio, tagliano il mondo quotidiano e penetrano in un modo non familiare nella nostra coscienza. In questa maniera non dobbiamo solo leggere il testo, ma anche percepire la monumentalità, avvertirlo quasi fisicamente, e allo stesso tempo ascoltarlo, soprattutto quando siamo toccati dalla voce del prete durante la liturgia. Le allusioni bibliche sono crudeli ed eleganti allo stesso tempo. Sono presenti su diversi livelli di percezione. È Ignazio che menziona i 5 sensi durante la lettura della Bibbia e che spiega per ogni singolo passo degli esercizi come si deve ascoltare, vedere, sentire, gustare e toccare la scena⁸⁸.



Fig. 13: Cerith Wyn Evans, *Later on they are in a garden*, 2013, Colonia, Kunst Station St. Peter

⁸⁸ Ignazio “Dies mein Um- und Hineingeborenwerden ist mein Sehen und so ist mein *Rückbesinnen in mich selbst, einigen Nutzen zu ziehen* (nr. 114) das Wieder- und Rück (re-fletir) von Wiedergeburt: Sehen als Wiedergeburt.” (Proviz. III, Zweiter Tag, Geburt) Ignazio: “So also alles Sehen “verlieren” in das Eine Sehen Christi mit dem Auge Christi, dass das arm und elend und schandbar “nicht zu sehende” Nichts und Umsonst in der Absolutheit seiner Leere gerade als Leuchten erspuert werde der reich und selig und glorreich “unsichtbaren” Fuelle des Absoluten.” (Proviz. 14. Tag Anwendung der Sinne); E. PRZYWARA SJ (1889-1972), *Deus semper maior: Theologie der Exerzitien*, Freiburg i.B. 1938, vol. I, *Anima Christi, Annotationen, Fundament, erste Woche*, vol. II: *Zweite Woche*, vol. III: *Dritte Woche, vierte Woche, Liebe, Nachwort: Gott in allen Dingen. Der geistliche Weg der Exerzitien*, Köln 2002; ID., *Majestas divina: ignatianische Frömmigkeit*, Augsburg 1925.

L'arte di Cerith provoca in noi una sensazione di “diverso” nel guardare, nel riconoscere nuove relazioni che coinvolgono i nostri sensi sviluppandoli, con la persona completamente assorta nell'osservazione. In questo modo l'artista non penetra solo nel mondo della nostra immaginazione, ma anche nel nostro subconscio.

Quest'arte apre il processo classico della percezione. E ciò suscita nell'osservatore non una sorta di “guarigione”, ma una nuova specie di *be “greifen”* (toccare con la coscienza). Dal punto di vista estetico riconosciamo il parallelo con l'arte intorno a Sant'Ignazio, capace, come la rappresentazione teatrale di Camus nella chiesa del Gesù, di evangelizzare. Non solo colpire il nostro sguardo, ma anche insegnare a “leggere” visualmente, ed entrare proprio nello spazio delle parole poetiche, come fossero spazi veri di materia. Ciò pone l'osservatore a confronto con il suo mondo poetico interiore e lo porta ad attivare tutti i sensi, per penetrare sempre di più negli spazi dell'immaginazione, nello spazio delle parole che è dentro di noi, in un tipico processo contemplativo ignaziano.

3. Una nuova proposta per oggi: il video

Il punto centrale dell'affresco di Pozzo è il ruolo dell'osservatore nella creazione dell'opera d'arte, e così anche il prolungamento della realtà in un altro *medium*. Ciò è molto simile alla “video arte”, che ha cambiato la nostra percezione dell'opera d'arte e dello spazio (Fig. 14). L'opera d'arte crea uno spazio e manipola il nostro ruolo in questo spazio. In quest'arte si uniscono diversi concetti propri di Sant'Ignazio in un modo visivo innovativo.



Fig. 14: Bill Viola, scene dal video *Emergence*, 2002, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

È sorprendente come alcune delle intuizioni principali degli artisti barocchi, ed in special modo di Pozzo, trovino un'eco importante in un nuovo genere artistico dei nostri giorni, la Video Arte (Fig. 15). Pozzo, che ha inventato la macchina barocca e la nuova costruzione architettonica finta, ha introdotto un nuovo modo di sentire e guardare, che ci mostra come sia necessario muovere se stessi per essere in grado di prendere decisioni responsabili nella propria vita e poter arrivare all'esperienza di vita (nel senso di un movimento nello spazio o di un movimento sensuale emotivo). Sembra che la coscienza del peccato non possa essere acquisita con altri mezzi, ma solo se l'anima si mette in moto ed è pronta a camminare attraverso il trauma del peccato con i sensi del corpo. È l'unico modo per crescere. In questo senso, la "guarigione" è il passaggio mediante una catena di azioni nell'esperienza di sé.



Fig. 15: Masolino, *Pietà*, 1424, Museo della Collegiata, Empoli, e Bill Viola, Video *Emergence*, 2002

a. Video Arte

Questo concetto riappare anche nella video arte, che è stata scelta come *genere* per il Padiglione della Santa Sede alla Biennale d'Arte contemporanea di Venezia⁸⁹, rappresentata da Paolo Rosa, presente con il gruppo Studio Azzurro⁹⁰. Un video inserito nello spazio sacrale è l'installazione di Bill Viola *The Messenger* ("Il messaggero") (Fig. 16) nella cattedrale di Durham 1996 (Fig. 17), su invito del canonico Bill Hall della Chaplaincy to the Arts and Recreation in North East England, cioè l'ufficio del cappellano addetto ad arte e svago per l'Inghilterra nordorientale, nel quadro delle celebrazioni dell'anno britannico delle arti visive.

⁸⁹ F. MENNEKES SJ, "La 55° Biennale di Venezia (2013). Il sapere nella parola e nell'immagine", in *La Civiltà Cattolica* 2013 IV, 25-40 (5 ottobre 2013). V. FANTUZZI SJ, "Una visita al padiglione della Santa Sede alla Biennale di Venezia", in *La Civiltà Cattolica* 2013 IV, 183-189 (10 ottobre 2013).

⁹⁰ <http://www.undo.net/it/my/55biennaleveneziah/221/556>

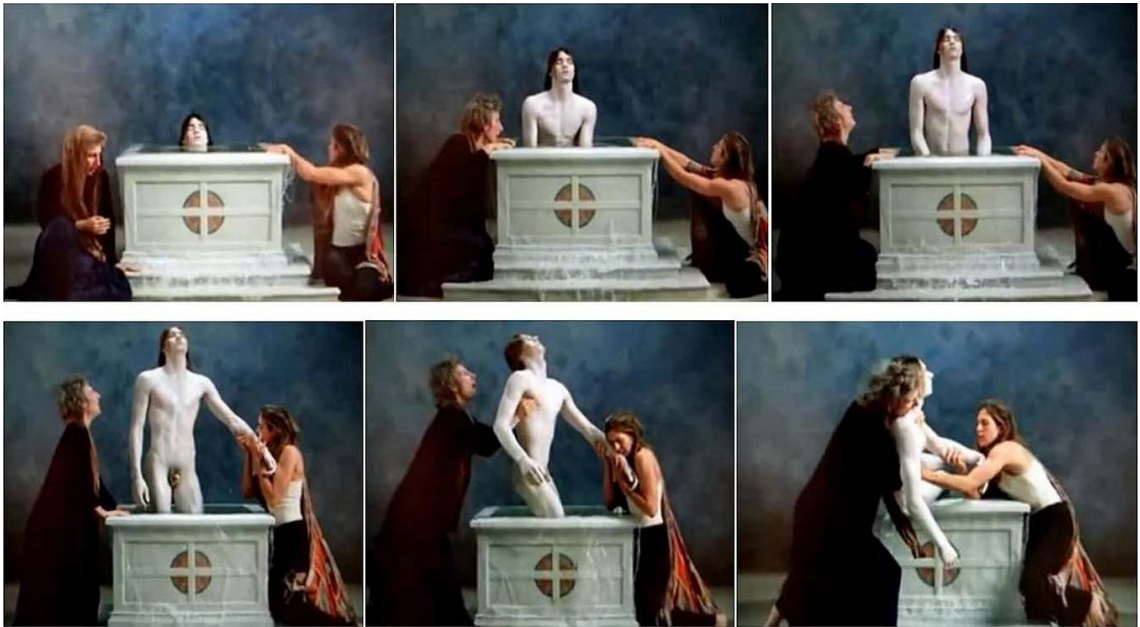


Fig. 16: Bill Viola, *Il messaggero*, Video del 1996

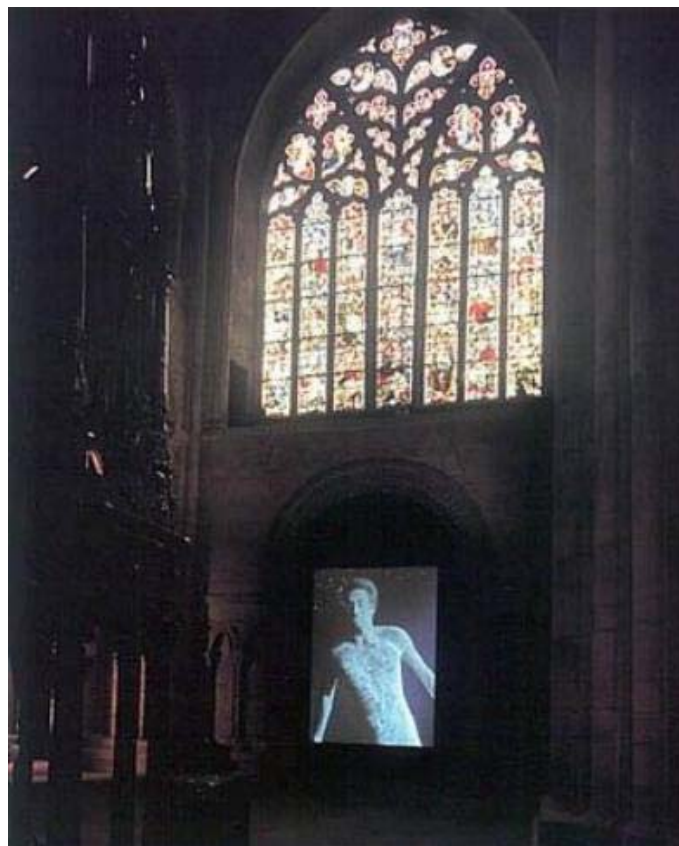


Fig. 17: Bill Viola, *Il messaggero*, Video nella cattedrale di Durham

In che senso la video arte è in relazione con lo spirito ignaziano⁹¹?

All'interno dell'approccio ignaziano si può senz'altro collocare "Emergence" di Bill Viola, nel quale si possono trovare molti aspetti in comune con l'arte di Andrea Pozzo (→🌐 - Fig. 18).



Fig. 18: Bill Viola, scene dal video *Emergence*, 2002, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

b. Il linguaggio

Tutti gli artisti che hanno lavorato per i gesuiti, infatti, sembrano avere le stesse caratteristiche⁹²: la riduzione delle figure in forma di segni, la semplificazione della scena e dello sfondo della raffigurazione per esaltare la lettura dell'opera d'arte. In tutti abbiamo un appello emotivo, che si esprime in un gesto o una mimica estrema, esagerata, come nel video, che ricorda la ricerca pittorica dell'effetto naturale della luce, per mostrare la verità spirituale. Con l'uso della luce e del colore si uniscono la funzione didattica e quella religiosa dell'immagine, secondo il rinascimentale *cangiantismo*, che lavora con diverse palette di colori. Cristo è colorato in bianco, per sottolineare la sua artificialità, la sua apparenza come scultura, e allo stesso tempo renderlo molto sensuale. La scena diviene, da un lato, più schematica, creando un enorme spazio per la fantasia e per il senso d'identificazione di chi guarda, a cui viene chiesto di porre se stesso nella scena; dall'altro, si esagerano i gesti.

⁹¹ Discusso nella conferenza alla Facoltà di Filosofia della Università di Salamanca nel *Cursus internacional de Estética y Teoría de las Artes* sul tema: "La narrazione nell'opera di Bill Viola" (20-22 marzo 2013) (in stampa).

⁹² G.A. BAILEY "Le Style Jésuite n'existe pas: Jesuits Corporate Culture and Visual Arts" in J.W. O'MALLEY (a cura di) *The Jesuits Cultures, Sciences, and the arts, 1540-1773*, Toronto Buffalo 1999; G.A. BAILEY, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome 1565-1610*, Toronto 2003, 262-265.

c. Movimento

L'aspetto cruciale comune a Pozzo e agli altri esempi sta nel nuovo modo di registrare ogni secondo in maniera così dettagliata che con l'occhio non è percepibile. Bill Viola ha una tecnica particolare. Questa registrazione crea un *continuum* del tempo, che porta nell'osservatore un momento della coscienza, che non ha niente a che fare con quello della vita quotidiana (esattamente quello che voleva Pozzo). L'arte diventa una formazione di emozioni, capaci di espandere ed aprire la coscienza.

Si avverte che per Bill Viola l'arte ha una funzione di guarigione. Ciò che vediamo fa parte della nostra vita. In un'intervista con Belting, Viola parla della sua esperienza intima della sofferenza e della perdita. I mistici hanno insegnato che le immagini della vita quotidiana non sono che apparizioni. È solo superficie e non realtà. Lo sguardo non basta, è limitato, i sensi portano informazioni sbagliate. L'arte insegna a guardare oltre. Viola s'incanta sul profondo mistero della creazione stessa, un *poiboz* (letteralmente una "fabbricazione") sospetto di quel potere coercitivo che si annida nella tradizione della mimesi e della rappresentazione⁹³. In compagnia di filosofi come Michel Foucault e Jacques Derrida, Viola osserva che "oggi la nostra comunicazione dipende spessissimo dalla rappresentazione o dalla dimostrazione, invece che dall'energia per creare l'universo". Tale energia emerge nella sua arte, con modalità quasi liturgiche, come immagine visiva, come suono e movimento, e in diverse esperienze dei passaggi del tempo. La video tecnologia gli consente di affrontare movimenti sacramentali nell'attraversare lo spazio e il tempo, momenti d'eternità che lasciano senza fiato, in cui il nostro essere viene al tempo stesso rallentato e velocizzato. Proprio in questo si riconosce il linguaggio di Pozzo, che con mezzi tecnici ha manipolato il continuum del tempo, come ho spiegato prima⁹⁴.

⁹³ BILL VIOLA, *Visioni interiori*, Catalogo, a cura di K. PEROV, Roma, Palazzo delle esposizioni, 21 ottobre 2008 - 6 gennaio 2009; C. TOWNSEND (a cura di) *L'arte di Bill Viola*, Mondadori, Milano 2005; BILL VIOLA, *Vedere con la mente e con il cuore*, a cura di V. VALENTINI, Roma 1993; BILL VIOLA, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, a cura di J.-C. AMMANN, Londra 1995; S. BICKEL, *Bill Viola-Die Transformation der Bilder. Die Mystik in den Videoarbeiten von Bill Viola*, Hamburg 2001; F. MENNEKES SJ, "Corpi di Luce. Una conversazione con Bill Viola", in *La Civiltà Cattolica* (2012) II, 339-352 (19 Maggio 2012).

⁹⁴ In questo contesto sarebbe interessante la relazione tra mass media, tv e mondo digitale e la teologia, già approfondita da diversi autori, soprattutto dal gesuita Antonio Spadaro SJ. A. SPADARO, "La lettura come immersione interattiva. Tra 'Esercizi Spirituali' e 'Realtà Virtuale'", in *La Civiltà Cattolica* (2004) II, 37-49 (3 aprile 2004).

Conclusione

La ricerca della Chiesa dei metodi e degli spazi della guarigione, con la relativa enfasi sui mali del corpo e dell'anima, si esplicita in modo forte nell'azione dei gesuiti, che a partire dal Barocco hanno creato spazi di guarigione per diversi gruppi sociali: malati, novizi, popolo e sacerdoti, con grande attenzione ai messaggi estetici che potevano motivare alla guarigione stessa. Nell'arte contemporanea vediamo non solo una divisione degli spazi, ma anche differenti approcci, a diversi livelli, della fede: Icona, Museo, Teatro, capaci di suscitare diverse esperienze estetiche. La creazione di tutti questi spazi ed elementi si riallaccia al lavoro di Sant'Ignazio, e alla sua enfasi sull'importanza dei sensi nella percezione del sublime, che già nel Barocco porta ad un'estetica antropologica, e ad un messaggio chiaro: la fede può creare gli spazi, ma è il fedele che deve muoversi in essi e attraverso i sensi acquisire nuove visioni che gli permettano di guarire dal male. Questo messaggio così importante ha ancora oggi una capacità d'insegnamento, e influenza in profondità l'evangelizzazione estetica dei nostri giorni.