

“Essere testimone: l’immagine nella tradizione cristiana”

Una traduzione per immagini

*Andrea Dall’Asta s.j.
Direttore della Galleria San Fedele di Milano e della Raccolta Lercaro di Bologna*

1. Dialogo tra arte e fede

Il rapporto tra cristianesimo e arti visive si configura nel mondo europeo, pur tra alterne vicende, come la storia di una stretta e feconda alleanza. Di fatto, la produzione artistica dell’Occidente, dalla Spagna alla Russia, dall’Italia ai paesi Scandinavi, non può essere compresa separatamente dalle sue radici cristiane. Dalle simboliche ed essenziali rappresentazioni dei primi secoli alle algide raffigurazioni neo-classiche, l’immagine ha sempre goduto di grande familiarità con il cristianesimo. La Chiesa (ma potremmo parlare anche di *Chiese*, come la Chiesa Cattolica o quella Ortodossa) è stata una committente straordinaria.

D’altronde, la relazione tra arte e fede trova le sue giustificazioni negli stessi testi fondatori del cristianesimo, a cominciare dal celebre versetto del Prologo del *Vangelo di Giovanni*: “*Il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi; e noi vedemmo la sua gloria, gloria come di unigenito del Padre, pieno di grazia e verità*” (Gv 1, 14). Il Dio invisibile si è reso visibile attraverso una *forma*. Dio può essere dunque rappresentato: *Dio nessuno l’ha mai visto: proprio il Figlio unigenito, che è nel seno del Padre, lui lo ha rivelato* (Gv 1, 18). Dio si è incarnato nella storia dell’uomo. Il *Logos invisibile* è apparso ai nostri occhi, l’abbiamo visto, è risuscitato, annuncia il *kerygma* paolino.

Gesù appare ai suoi. **La sua presenza assume il valore di una testimonianza consegnata alla comunità credente.** Il Cristo risuscitato *appare e parla*. Il Cristo, il Figlio di Dio che rivela il volto del Padre, si è fatto uomo. La sua parola non appare separabile dalla visione della sua persona. La Parola si fa carne. È quindi visibile. Si tratta di un aspetto fondamentale, sul quale il cristianesimo ha potuto giustificare la “rappresentazione” di Dio per immagini. La sua visibilità è dell’ordine della testimonianza.

L’alleanza tra arte e fede appare tuttavia sempre più allentarsi col passare dei secoli. In modo particolare, a cominciare dal secolo XVIII, l’ispirazione artistica che si origina dall’esperienza di fede cristiana perde progressivamente quella capacità creativa e propulsiva che era stata all’origine di realizzazioni pittoriche, scultoree e architettoniche straordinarie. Questa

frattura tra arte e fede non sembra destinata, oggi, a colmarsi. È sufficiente pensare all'arte contemporanea e al modo con il quale affronta l'aspetto più specificamente religioso.

La dimensione dell'*invisibile*, pur fondamentale per la comprensione dell'espressione artistica contemporanea, non rimanda più in modo condiviso all'immaginario biblico, al Dio che si rivela nel Gesù descritto dai Vangeli, al Dio che si incarna nella storia. Difficilmente l'arte è pensata in relazione alla realizzazione di immagini in grado di assumere una dimensione simbolico-culturale. In breve, l'arte contemporanea sembra avere *dimenticato* Dio e la sua storia con l'umanità.

Frammentazione di senso della contemporaneità

Oggi, nella cultura cosiddetta "postmoderna", si vive una frammentazione della fede cristiana in esperienze religiose che non coincidono più con quelle nate dalla tradizione ebraica. La vita spirituale delle persone non è morta, ma si è molto spesso sviluppata al di fuori della Chiesa, che ha dovuto ri-comprendere se stessa all'interno di un mondo che non la riconosce più come interlocutore privilegiato.

Anche per quanto riguarda la riflessione sull'immagine, la Chiesa ha spesso vissuto un senso di smarrimento e di chiusura. L'arte cosiddetta "sacra" è stata, infatti, confinata troppo spesso a un mondo di "buoni cristiani" animati da una fede sincera ma senza legami profondi con la cultura del proprio tempo. Dal punto di vista artistico, gli artisti "cristiani" non sempre hanno saputo interpretare i temi religiosi nella loro complessità semantica, nella loro densità teologica. Hanno così realizzato, nella maggior parte dei casi, immagini senza forza espressiva e comunicativa. Immagini oleografiche, pietistiche, devozionali, ben lontane dalle opere della grande tradizione bizantina o rinascimentale. Non è sufficiente essere buoni cristiani – direbbe il padre domenicano Marie-Alain Couturier – figura centrale per comprendere il dialogo arte e fede nel Novecento - per interpretare un'immagine religiosa.

Occorre affrontare il problema dell'immagine "liturgica" sia dal punto di vista dell'artista che da quello del fedele.

Il desiderio del fedele

Dalla parte del fedele, infatti, occorre chiedersi quali siano le sue aspettative rispetto a un'immagine che deve essere pensata all'interno di una celebrazione. In questo senso, l'immagine va collocata all'interno di un rito al quale partecipa una comunità o nel contesto più ampio di un luogo in cui ritrovarsi per vivere una preghiera personale o comunitaria. **La preoccupazione del fedele non consiste in primo luogo nel chiedersi se di fronte a lui si trova un'opera d'arte, di**

grande valore artistico o meno, quanto piuttosto nel domandarsi se *quell'*immagine lo aiuta alla celebrazione del rito e alla preghiera, se gli permetta di entrare in uno spazio di silenzio, perché possa aprirsi a una dimensione di ascolto della parola di Dio che gli parla nell'intimità della propria coscienza e nel calore umano e celebrativo della comunità cristiana. **L'immagine è dunque funzione di una relazione** che il fedele desidera instaurare con il Dio della vita all'interno della comunità. Il *sensò* dell'immagine non è tanto quello di "spiegare" o di "commentare" un testo, quanto quello di diventare spazio di relazione con se stessi e con Dio nella Chiesa. Non si tratta tanto di insegnare o di illustrare dei contenuti - l'immagine avrebbe solo una funzione strumentale - quanto piuttosto di favorire una dimensione di "incontro".

L'immagine diventa come una porta che si affaccia sul mondo di Dio, della verità dell'uomo e della sua coscienza, della fraternità con gli altri istituita dal Vangelo. La "bella" immagine sarà dunque quella che permette di dialogare con le dimensioni più profonde della vita e di aprirsi alle relazioni nuove inaugurate dall'annuncio del Regno.

L'interpretazione dell'artista

Dall'altro lato, occorre considerare il problema dal punto di vista dell'artista chiamato, infatti, a confrontarsi con un fondamento "veritativo" della fede cristiana. La domanda non è solo in relazione a come l'autore può esprimere le proprie sensazioni o emozioni, a partire da contenuti liberamente scelti. L'interrogativo si incentra piuttosto sul domandarsi come la propria visione del mondo può diventare il luogo di trasmissione di un'esperienza di fede, consegnata all'autore. In che modo la propria "cultura", fatta di esperienze, memorie, affetti e relazioni, si fa "carne" e diventa il luogo di una rappresentazione in "immagine"? Quando ci viene consegnato un testo, la prima domanda che emerge è in relazione a come quel testo possa raggiungere il mio presente, come possa essermi attuale, **perché il mondo di colui che l'ha scritto e il mio possano incontrarsi**. È questo uno dei temi dell'ermeneutica più affascinanti affrontati da alcuni filosofi, come Hans-Georg Gadamer¹ e Paul Ricoeur². Non è questo il contesto per tracciare il pensiero dei due maestri. In ogni caso, non ci può essere rappresentazione senza una *comprensione*, una *traduzione*, una *interpretazione* che attualizzi il testo consegnato che esprime quell'esperienza di fede.

In che modo l'interpretazione dell'autore può dire qualcosa di "sensato", in relazione alla comprensione del mistero di Dio? In quali aspetti, *quell'*immagine aggiunge qualcosa alla

¹ Cfr. Hans G. Gadamer, *Verità e metodo*, tr. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983

² Cfr. Paul Ricoeur, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, Il Saggiatore, Milano 2002; Paul Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano 1995

comprensione della fede, attraverso la *mia* interpretazione? Come è possibile tradurre quell'esperienza perché possa parlare a noi, oggi? **La creazione dell'immagine è strettamente connessa al modo con il quale l'artista comprende la propria ricerca di senso.** Non a caso, per i monaci bizantini, dipingere è preghiera, perché appartiene a un'esperienza di fede che continua la rivelazione del modo con il quale Dio continua il suo cammino nella storia dell'uomo. Non si tratta, dunque, di rinnovare un'iconografia con un aggiornamento moderno, magari scimmiettando alcuni linguaggi contemporanei, o tantomeno di ripetere pedissequamente un'iconografia consolidata, quanto piuttosto di fare in qualche modo esperienza, attraverso il Vangelo e la tradizione della Chiesa, della rivelazione di Dio e darne testimonianza con un linguaggio contemporaneo, perché possa essere vivo e significativo agli uomini e alle donne di oggi. Senza questa ricerca *ermeneutica*, non ci può essere trasmissione di un contenuto di fede. Facendo tuttavia attenzione che la traduzione della "tradizione" non diventi "tradimento" dell'esperienza consegnata.

Immagine come testimonianza

La profondità espressiva di un contenuto biblico rivolto a una comunità ecclesiale deve essere interpretato nel totale rispetto per la vita di fede e di preghiera di quella comunità che è all'origine della commissione di un'immagine. Si tratta di un compito arduo e difficile, ma non impossibile, anche per un "ateo", come ha saputo mostrare Pier Paolo Pasolini.

Durante la realizzazione del film, il *Vangelo secondo Matteo* (1968), il regista italiano esplicita la sua ricerca personale attraverso la messa in scena della vita di Cristo, creando un'opera che segua il più possibile fedelmente le esigenze evangeliche nel pieno rispetto della fede del credente, come dice Pasolini stesso³. Tradurre il Vangelo fedelmente in immagini: questo è il desiderio di Pasolini, che ha creato forse la più incisiva rappresentazione cinematografica su Gesù del XX secolo, superando in maniera decisiva le numerose versioni oleografiche di tanti artisti credenti che si sono succedute nel secolo passato. Tuttavia, tradurre fedelmente in immagini non

³ A questo riguardo, è interessante la testimonianza del regista. Racconta Pier Paolo Pasolini: «La mia idea è questa: seguire punto per punto il Vangelo secondo Matteo, senza farne una sceneggiatura o una riduzione. Tradurlo fedelmente in immagini, seguendone senza un'omissione o un'aggiunta il racconto. Anche i dialoghi dovrebbero essere rigorosamente quelli di San Matteo, senza nemmeno una frase di spiegazione o raccordo: perché nessuna immagine o nessuna parola inserita potrà mai essere all'altezza poetica del testo. È questa altezza poetica che così ansiosamente mi ispira. Ed è un'opera di poesia che io voglio fare [...] Vorrei che il mio film potesse essere proiettato nel giorno di Pasqua in tutti i cinema parrocchiali d'Italia e del mondo [...] Vorrei che le mie esigenze espressive, la mia ispirazione poetica, non contraddicessero mai la vostra sensibilità di credenti. Perché altrimenti non raggiungerei il mio scopo di riproporre a tutti una vita che è modello – sia pure irraggiungibile – per tutti». Cfr Guido Bertagna, Andrea Dall'Asta, *Incontrare Dio nel silenzio. In margine al film "In memoria di me" di Saverio Costanzo*, in *Notizie dei Gesuiti*, n. 3 giugno/luglio 2007, pp. 263-267

significa fare un'illustrazione del Vangelo... Il film è animato da un'urgenza espressiva e da un'ispirazione poetica che rivela tutta la ricerca di senso vissuta da Pasolini. Si tratta di un capolavoro che mostra bene come **soggettività dell'autore e fedeltà al "testo" biblico possano incontrarsi per rivolgersi a una comunità credente**. Questa attenzione alla fede di una comunità non può per lui essere trascurata né tantomeno ignorata. In questo senso, che l'arte sia autonoma è un mito: l'arte si rivolge sempre a qualcuno, a una comunità civile o di fede. L'arte è sempre pensata per "qualcuno", perché sia vista da "qualcuno". C'è sempre un interlocutore a cui si rivolge⁴. Anzi, l'arte è chiamata a trasformare la vita dell'uomo, come diceva Rilke in una sua poesia: "...ogni punto di questa pietra/ ti vede. Devi cambiare la tua vita". (R.M. Rilke, *Antico torso di Apollo*). Cambiare la vita: in questo consiste l'efficacia dell'immagine.

Se il lavoro dell'artista non è, infatti, orientato alla comprensione del mistero di Dio perché sia compreso da qualcuno, attraverso *quel* testo, l'immagine rischia di diventare "altro", forse anche interessante dal punto di vista estetico, nella sua capacità di organizzare forme colorate e volumi, ma incapace di parlarci della fede di una comunità, delle sue attese e delle sue speranze, del suo cammino in una storia.

Questo rispetto per la comunità non significa, tuttavia, legittimare l'interdizione a qualunque tipo di innovazione o di ricerca di nuove modalità espressive, come troppo spesso si è tentati di credere o purtroppo è stato fatto, privilegiando solo forme devozionali o tristemente oleografiche.

Quando Giotto introduce il cielo azzurro nei suoi racconti tratti dalle storie di San Francesco negli affreschi di Assisi o dai vangeli nelle narrazioni di Padova, il maestro toscano ci sta dicendo che le scene della vita di Cristo o di Maria (...) non si stagliano su di un fondo dorato, in quanto rivelazione di un mondo trascendente e divino, come la tradizione bizantina aveva messo in rilievo, ma nel nostro mondo, nel qui e ora della quotidianità della natura e della storia. Oppure, quando Chagall nella *Crocifissione Bianca* (1938) rappresenta un mondo in distruzione, tragica premonizione di quanto sarebbe accaduto poco tempo dopo con la seconda guerra mondiale, ponendovi al centro un Crocifisso, è come se ci dicesse che il Cristo accoglie su di sé il dolore del mondo, per portarvi una luce di speranza. Chagall pensa la crocifissione alla luce dell'esperienza

⁴ In questo senso l'immagine, sia essa figurativa o astratta, non si lascia mai cogliere come un "oggetto" ma è relazione tra soggetto e oggetto, vedente e visto, come ricorda Merleau-Ponty. L'immagine ci guarda. L'esperienza del vedere implica quella dell'essere visto. C'è sempre un "intreccio" del vedente e del visto, una prossimità. Il vedente e il visto si chiamano l'un l'altro, in un movimento di scambio e di reciprocità. Non si tratta "solo" di vedere l'immagine. C'è una co-presenza di osservatore e di osservato, un'unità profonda fra spettatore e immagine. Questa relazione esprime desiderio, reciprocità, incontro. In questo senso, comprendere vuole dire "comprendersi", "vedersi", "sentire". L'alterità dell'altro che ci guarda ci cambia e ci trasforma. Cfr. Merleau-Ponty M., *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Parigi 1964

del dramma del popolo ebraico. Sta dicendo qualcosa di nuovo, che continua la rivelazione di Cristo nel nostro mondo. Come se la rivelazione non potesse mai arrestarsi ma si esplicitasse sempre più nella nostra storia.

Se manca questa attenzione alla dimensione “veritativa” del contenuto rappresentato, l’artista potrà elaborare quanto più lo anima dall’interno ma non potrà mai produrre un’opera rivolta a una comunità. Da parte dell’artista è dunque richiesto un profondo atteggiamento di umiltà, un desiderio di entrare in quell’orizzonte di senso, al di fuori del quale può farsi solo un narratore di *historiae*, ma senza parlare realmente di quello per cui è stato chiamato a raffigurare.

Prendiamo in considerazione, per esempio, una narrazione biblica. L’artista è invitato a approfondire il senso della storia raccontata, per entrare in sintonia con un’esperienza di fede che forse non conosce. Tuttavia, approfondendo il significato di quella narrazione, scoprirà probabilmente che quella storia gli sarà molto più familiare di quanto pensasse. Le scene bibliche, infatti, raccontano la vita di ogni uomo e la sua tensione verso l’assoluto. Parlano del vivere, del morire, del soffrire, di tutto ciò che è autenticamente “umano”. Non si può comprendere il testo biblico, senza entrare nel mistero dell’uomo.

La crocifissione di Cristo, per esempio, non è forse immagine della cecità della violenza, che si reitera tutte le volte che un uomo è vittima del proprio fratello? Non è forse esperienza “tristemente” umana che sappiamo ben riconoscere nelle tragiche attualizzazioni della nostra storia? In questo caso, il “dolore di Dio” si fa “dolore dell’uomo”. Esperienza che parla di tradimento, fallimento, angoscia, perdono, morte... Chi di noi non ha vissuto questi sentimenti?

A partire da questa intuizione, non si tratta semplicemente di riprodurre iconograficamente un racconto, secondo una pedissequa coerenza narrativa. Occorre piuttosto entrare in *quella* storia facendola diventare propria, come se facesse parte di un’esperienza di vita personale. Bisogna rielaborarla, entrare in una *empatia*, in una *sintonia*, perché diventi significativa *per me*. Aspetto che non comporta, come nel caso di Pasolini, un’adesione esplicita di fede. In questo senso, credo che quando vediamo un’immagine “sacra” riusciamo a *sentire* se si tratta di un artista che “recita un soggetto”, come se non emergesse dalla sua esperienza di vita, elaborandolo anche molto bene, con grande minuzia e impegno ma rimanendo a lui esteriore, oppure se è veramente “entrato nella parte”, se ha vissuto quel processo di “conversione” che trasforma la vita dell’uomo, nel momento in cui si lascia toccare da una verità che lo trascende. Se quel soggetto è diventato esperienza vissuta l’immagine assumerà pienezza di senso. L’arte “liturgica” si gioca a partire da questa “interpretazione” impressa nella carne dell’artista. L’opera d’arte sarà in questo modo solcata dalla traccia delle stimmate delle mani dell’uomo, dai segni del suo desiderio di accogliere e di vivere un’esperienza di senso. Forza e potere dell’immagine.

Il problema non porta quindi semplicemente né sui materiali, né sulle tecniche disponibili, né sullo stabilire orientamenti di tipo disciplinare o pratico che diano indicazioni precise sui contenuti, quanto piuttosto sulla capacità dell'immagine di farsi espressione autentica di una ricerca di senso (o di fede). L'arte sarà liturgica nel momento in cui sarà in grado di trasmettere quella potenza affettiva per la quale l'essere artista e il vivere l'intensità di questa esperienza sono due aspetti chiamati a coincidere.

Secondo questo punto di vista, l'arte di un Bernini o di un Caravaggio resiste a qualunque interpretazione volta a considerare questi esempi come pedante tentativo di comunicazione e di trasmissione di un contenuto. Nella forza espressiva dell'immagine, nella sua densità simbolica, nella sua dimensione affettiva ed emozionale, risiede la forza di "presentazione" del mistero. Si tratta dunque di tradurre il soggetto rappresentativo attraverso il gesto di chi cerca d'interpretare la verità della vita in relazione al mistero di Dio. L'arte liturgica avrà un reale significato, nel momento in cui la preoccupazione per la "rappresentazione" si aprirà al desiderio d'incarnare un senso per l'uomo, di farsi *legein*, coesione tra l'immagine e la dimensione di senso, come se si trattasse di dirigersi verso le radici stesse dell'essere, verso le origini del senso stesso. In questa capacità di unire, di *religare* sta la forza simbolica di ogni arte.

L'opera d'arte incarna un senso, diventando presenza essa stessa, dono di significato, promessa di un destino... Diventa immanenza di senso, manifestazione sensibile del Bello, splendore del fondamento.

Rendere presente il rap-presentato

In questo contesto è interessante conoscere quanto suggerisce il libretto degli *Esercizi Spirituali* di Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù. Infatti, nel solco tracciato dalla *Devotio Moderna*, gli *Esercizi* propongono al fedele un particolare *esercizio* di preghiera: la contemplazione delle diverse scene evangeliche. Facendo appello all'immaginazione e all'affettività profonda (il cuore), il fedele è chiamato, attraverso una *composizione di luogo* (così Ignazio la definisce), a *ricostruire* la *scena* che i vangeli dipingono solo per rapidi accenni, a entrare lui stesso nelle scene evangeliche, a contemplare i personaggi, osservando i gesti e ascoltandone le parole, cercando di riconoscere sentimenti, pensieri, il modo con cui sono tessute le diverse relazioni tra i personaggi. Nessuna sterile spiritualizzazione ma radicamento nella concretezza della realtà. Come quando Ignazio invita a "immaginarsi" la scena della Natività.

"Il secondo (preludio) - scrive Ignazio - è la *composizione vedendo il luogo*. Qui sarà vedere, con la vista dell'immaginazione, la strada da Nazaret a Betlemme, considerando la lunghezza, la larghezza, e se tale cammino sia piano o se per valli o pendii; similmente,

osservando il luogo o grotta della natività, vedere quanto sia grande, piccolo, basso, alto, e come era sistemato (Es. Spir. 112). Il primo punto è vedere le persone: vedere cioè nostra Signora e Giuseppe e l'ancella e il bambino Gesù, dopo che è nato; facendomi io poverello e indegno servitorello che li guarda, li contempla e li serve nelle loro necessità come se fossi presente, con ogni possibile rispetto e riverenza; e dopo riflettere in me stesso per ricavare qualche frutto (id. 114)."

Tutto l'essere dell'esercitante - diremmo noi dell'artista che si accinge a rappresentare una scena sacra - corporeità, sentimenti, pensieri, desideri - è coinvolto nella contemplazione della scena, in una successione d'immagini concepita come le moderne sequenze cinematografiche, secondo un preciso sviluppo narrativo. La composizione di luogo aiuta in questo modo il fedele a *immaginare di vedere*, o *immaginare di essere* davanti a Gesù, alla Madonna o ai Santi, percependo nella scena anche gli odori e i sapori, le sensazioni e i suoni. Ogni elemento, valorizzato nella sua carica evocativa e affettiva, deve aiutare il contemplante a *sentire e a gustare le cose interiormente*. I misteri descritti dai Vangeli costituiscono in tal modo le unità fondamentali della contemplazione ignaziana. Il Vangelo può essere dunque rappresentato in immagini che coinvolgono tutti i sensi, soprattutto la vista, aprendo la strada alla partecipazione alla stessa vita di Cristo.

L'immagine assume qui un valore fondamentale: non è qualcosa da relegare al piacevole, al gradevole o ancora al superfluo. L'immagine acquisisce un potere reale: **la persona resa presente attraverso l'immagine entra in comunicazione con la vita stessa del fedele**. L'immagine è pertanto *efficace*, in quanto rende presente il rappresentato, come se ci trovassimo davanti a lui, con lui. Il fedele diventa contemporaneo alla scena rappresentata. Si crea immediatamente una continuità di senso tra quello che accade nell'opera e il momento presente del fedele.

Lo stesso accade in un'incisione dei fratelli Galli, nel libro di Pedro Ribadeneira, *Vita Beati Patris Ignatii*, in cui vediamo da un lato Ignazio mentre prega davanti all'icona di una Vergine col Bambino e, di fianco, sempre Ignazio davanti alla loro apparizione, come se l'immagine avesse preso vita durante la preghiera. Dallo spettacolo, dalla *teoria* di un'immagine si giunge a una visione, a un'apparizione. Da una rappresentazione dipinta su di una tavoletta, Ignazio si trova di fronte all'apparizione del rappresentato. L'Invisibile si rende visibile. Il divino si fa presente nella contingenza della nostra storia. Il desiderio del fedele trasforma l'immagine in presenza. Ignazio entra nella rappresentazione che diventa spazio di relazione, di scambio affettivo, di dialogo cuore a cuore. **La scena diventa l'avvenimento di un incontro**. Il fedele può così parlare, esprimere le proprie speranze e desideri, raccontare la sua esperienza di vita, come se la persona fosse realmente insieme al rappresentato. **L'immagine diventa icona del desiderio**. La preghiera

trasforma i personaggi rappresentati in presenze vive, reali, concrete, in presenze partecipi della nostra vita. Il fedele quindi può lasciarsi interpellare, reagire, invocare. Si tratta di uno spazio teatrale? Lo si potrebbe anche affermare, ricordando tuttavia che in questo meraviglioso teatro il fedele non è un semplice spettatore, ma un attore senza il quale non ci potrebbe essere alcuna rappresentazione. Usando un termine caro al Rinascimento italiano, si tratta di tessere la trama della *Historia* della propria relazione con Dio.

L'artista è invitato a una "fedeltà" creativa al testo, perché la logica che ne costruisce il senso possa essere rivelata al fedele. Così, nel caso dei Vangeli, l'artista è invitato a mostrare come la narrazione sia pensata per interrogare il quotidiano dei personaggi che si trovano di fronte a Gesù, affinché la verità della loro vita sia svelata. La Parola che si fa carne diventa così luogo di rivelazione della verità dell'uomo di fronte a se stesso.

Come quando Caravaggio, per citare un noto esempio dell'arte occidentale, nella *Vocazione di San Matteo* di San Luigi dei Francesi a Roma, concepisce uno sfondo a-prospettico, cupo, oscuro, poco profondo, come per spingere i personaggi al di fuori della scena verso lo spettatore, affinché questi si senta invitato a entrarvi. I personaggi, collettori di imposte colti mentre contano il denaro della giornata, appartengono alla nostra storia, come mostrano le architetture e gli abiti secenteschi. Sono pubblicani, traditori, collaboratori del nemico romano, direbbe un ebreo dell'epoca dei vangeli. Le figure di Cristo e di Pietro, che appaiono come uscite dal passato, sono invece vestite all'antica, per sottolinearne la distanza storica rispetto agli astanti.

Caravaggio ci dice che Cristo entra nel qui e ora della mia vita, in un momento strappato alla quotidianità del mio lavoro. All'entrata di Cristo nella scena, ogni personaggio esprime una sua emozione, un suo modo di relazionarsi. Dubbio, incertezza, paura, indifferenza, Caravaggio mostra un'umanità nella sua fragilità e miseria. Un'umanità senza "eroi". Come nel caso di Matteo colto, al momento della chiamata, in un momento di interrogazione e di perplessità, anche se il testo biblico non lo riporta, ma - diremmo noi - non lo nega, contraddicendo, tuttavia, in maniera esplicita i termini del contratto sottoposto al Caravaggio che prevedeva che Matteo si alzasse con "slancio e desiderio". Perché non supporre che Matteo, come potrebbe accadere per ciascuno di noi, non possa avere vissuto il dilemma fondamentale della sua vita, il dramma nei confronti della chiamata di Cristo? Se avessimo preso parte alla scena, quale sarebbe stata la nostra reazione? Quali le nostre paure e difficoltà? Un episodio della vita di Cristo dischiude un senso *per-noi*.

Occorre vivere la scena dall'interno - dice Ignazio - coglierne il significato profondo. Senza questa comprensione, l'immagine rischia di diventare un semplice esercizio accademico, come si constata troppo spesso nelle nostre chiese.

Occorre, tuttavia, fare attenzione. L'entrare nella scena non implica necessariamente che la rappresentazione debba essere "figurativa". Il Novecento ci ha abituati a superare l'opposizione tra figurativo e non figurativo. Se agli inizi del secolo passato l'aspro dibattito era giustificato dal fatto che occorreva riflettere su modalità espressive ancora inesplorate, andando oltre le forme immediatamente identificabili con quelle della natura, oggi, non appare avere più molto significato. La non-figurazione del Novecento ci ha fatto prendere coscienza che l'"astrattismo", non implica, infatti, una presa di distanza dalla realtà, un allontanamento dal mondo reale, per alimentare la fuga in un mondo virtuale di puri colori o di forme gratuite, quanto piuttosto è contrassegnata dal desiderio di andare al cuore del visibile, superamento i limiti imposti dal disegno classico. Per la pittura "astratta", la figurazione non è sufficiente a definire l'esperienza che l'uomo fa del trascendente, dell'assoluto.

La pittura non-figurativa, pensiamo ai grandi esempi di Kazimir Malevich o di Mark Rothko, è abitata dal desiderio di andare oltre la forma, per riconoscere l'essenziale, per rendere visibile l'invisibile.

In Malevich, il quadro nero su fondo bianco non è forse una nuova icona in cui il nero, il colore della sensibilità, ci protegge dal fondo bianco che è come l'apparire dell'infinito e della trascendenza? **Come se il quadrato nero proteggesse dalla visione accecante del divino. La visione dell'eternità non può che essere tutelata, suggerita.**

Rothko dipingerà alcuni rettangoli di colore, perfettamente frontali e dai bordi vaghi e sottilmente modulati, che sembrano navigare in un universo esclusivamente visuale. **Modulazioni di colore, talvolta quasi impercettibili, fanno apparire forme dai colori indistinti, forme che non sembrano illuminate dalla luce del giorno ma sembrano irradiare verso l'esterno, come se una luce provenisse dall'interno.** Qui, tutto è sospeso. Si tratta di **apparizioni lente e incerte che** attirano lo spettatore attento in uno spazio di meditazione, come *rivelato*. **Sono come porte aperte su di un al di là**, veli di meditazione, icone di contemplazione, tende colorate che dissimulano il divino. Spazi di rivelazioni. Come la *Rothko Chapel* progettata da Philip Johnson rivestita di tele di Rothko (1965-1966), tra le massime realizzazioni di quell'*Espressionismo astratto* che diventerà uno degli aspetti caratterizzanti l'arte americana della seconda metà del Novecento.

Non è questa la sede per tracciare i confini di questo dibattito, alla cui origine si situa il concetto di mimesi, termine che ha giocato un ruolo fondamentale nella storia filosofico/teologico dell'Occidente e che si affaccia sin dalle origini della filosofia greca. È sufficiente ricordare le straordinarie riflessioni platoniche e aristoteliche al riguardo, per renderci conto di come attorno a

questo concetto ruoti per il mondo antico il rapporto tra umano e divino, contingente ed eterno, relativo e assoluto.

In realtà, la figurazione e la non figurazione si caratterizzano per *accenti* differenti. Se la tradizione figurativa ha pensato *più* all'esplicitazione di un racconto finalizzato alla perpetuazione di una memoria individuale e collettiva, alla glorificazione di una *historia* umana, destinata al ricordo e alla ri-attualizzazione delle azioni dell'uomo, pensiamo alla tradizione cristiana in cui le immagini ri-presentano la storia di un Dio che si incarna nel *nostro* mondo, l'arte non figurativa si pone *più* come finalità di andare al cuore del visibile, di accedere all'invisibile.

In realtà ogni arte è *astratta*, in quanto l'artista *astrae* sempre dal mondo naturale delle forme, per rielaborarle personalmente. Per l'arte non figurativa si potrebbe parlare di un desiderio di attraversare la "superficie" del reale, per suggerire un universo di significati, uno spazio di concentrazione e di densità di senso, **al di là della preoccupazione della riconoscibilità delle forme**. Uno spazio di interrogazione e d'interpellazione. Si traducono le emozioni, le sensazioni dell'uomo verso la natura, il trascendente, l'assoluto, al di là di ogni intento di carattere narrativo. Non si vuole affermare qualcosa, quanto piuttosto "evocare", rimandando alla sfera inesauribile del senso, traducendo in forme e colori la propria testimonianza di Dio, dell'assoluto. Per questo motivo, la non figurazione appare più idonea a sottolineare come l'esperienza di Dio appaia *più* evocata, che *non* "rappresentata", "suggerita" piuttosto che "delineata" in forme riconoscibili.

Come accade per la monocromia contemporanea. Sono tele concepite come specchi gettati sul cielo. Le immagini prodotte sulla tela sono infinite, in quanto variano continuamente al variare della luce del giorno, grazie all'angolo di incidenza del pennello sulla tela sempre diversa. Si tratta di superfici in grado di assorbire la luce del giorno per poi rifletterla all'ambiente circostante. Non è questa forse l'esperienza che l'uomo fa di Dio? Non riceve forse la luce divina per poi diffonderla nel mondo? Sono immagini imprevedibili come inafferrabile è il soffio del vento, lo spirito di Dio, che nessuno sa da viene, né dove va.

Per l'artista che si accinge a dipingere una scena tratta dai vangeli? Occorre un grande desiderio di lasciarsi trasportare dalla parola di un Dio che rivela l'uomo a se stesso. Perché questo desiderio si trasformi in "immagine".