

Giuliano Zanchi

Un amore inquieto

Potere delle immagini
e storia cristiana

EDB

EDIZIONI DEHONIANE BOLOGNA

In copertina: Vincenzo Castella, *Santa Maria Novella #0-13*, fotografia a colori 110x154 cm, 2012, Firenze, *courtesy* dell'autore

Impaginazione e redazione: Centro editoriale dehoniano

© 2020 Centro editoriale dehoniano
via Scipione Dal Ferro, 4 – 40138 Bologna
www.dehoniane.it
EDB®

ISBN 978-88-10-55960-4

Stampa: LegoDigit s.r.l. – Lavis (TN) 2020

Introduzione

Tirare fili diversi

La storia dell'arte ha prevalentemente raccontato una storia di forme. Il suo interesse primario era rivolto al *come* un quadro veniva dipinto o a *come* una scultura veniva modellata. Quanto al *cosa* del suo contenuto figurale, esso restava una variabile, rilevante ma non prevalente, sulla scala qualitativa dei *come*, che alla fine di tutto rimaneva il vero elemento differenziale del suo mondo visivo.¹ Questo non le ha impedito di svelare aspetti essenziali sul peso delle immagini e produrre nel suo esercizio una ricchezza letteraria formidabile. Ma ha lasciato anche inesplorato un arcipelago di interessi ancora da considerare.

¹ Affermazioni come queste possono essere attenuate con mille precisazioni, ma restano un dato impresso nella genesi stessa della storia dell'arte come disciplina critica. Un tale intento resta debitore dello sguardo settecentesco e del suo complesso amore per l'antichità. La storia dell'arte nasce in un tempo in cui ci si sente spinti a guardare indietro per idealizzare qualcosa che sta inesorabilmente per essere accompagnato alla sua fine. Mentre un mondo muore essa consacra nel racconto le vette scalate dalle discipline plastiche e la conquista della loro autonomia nel campo dello spirito, nonché la raggiunta dignità intellettuale di chi vi ha agito in modo ineguagliabile meritandosi il nome di "artista". Winckelmann e Berenson, ognuno per il suo secolo e ai due capi di una stagione unica, hanno mostrato in modo esemplare cosa significa mettere al centro il problema della *forma* e farne il criterio sintetico di una storia del cammino umano. Essa, più che del passato, parla del presente che guarda quel passato con la sua vista limitata, ma che si crede definitiva. Mentre svanisce il vecchio centro fondatore, restano le forme in cui esso ha saputo apparire, che una ragione "illuminata" ha elevato a modelli. Osservate da una distanza retrospettiva, come abiti senza i loro corpi, esse disegnano un canone che rende *per sempre* di certi oggetti delle "opere d'arte". La loro resta una storia di evoluzioni e di cambiamenti ma dentro un tracciato di progressione che nei suoi paradigmi di fondo resta una specie di temporalità definita e chiusa in sé stessa. In quanto principio di assimilazione la storia dell'arte agisce anche come criterio di esclusione. Molte cose risplendono, radiosamente; ma tantissime altre scompaiono, invisibili.

Aby Warburg, pur mantenendo lo sguardo fermo sul primato delle forme, osservandole dal punto di vista del loro contenuto iconico, era stato il primo a collocarle sullo sfondo di un flusso temporale che non rispetta una dinamica strettamente progressiva. Aveva intuito che le forme, più che evolvere, tendono a ripresentarsi. Dando vita al suo *atlante della memoria* aveva mostrato che, anche solo in quanto luogo iconico, il flusso delle forme lasciava intravedere concatenazioni capaci di perdurare lungo il corso del tempo. Si poteva così osservare come, scomparendo e ricomparendo, per ragioni quasi mai legate alla loro qualità artistica, esse ereditano, scambiano, avvicendano, stratificano e fondono significati fluttuanti all'interno della loro natura di involucri visivi resistenti al tempo. Quelle forme che la storia dell'arte si era abituata a disporre lungo la linea progressiva del loro sviluppo qualitativo erano prima di tutto *immagini* di cui occorreva prendere sul serio la funzione iconica.

Ma nemmeno questo era tutto. Le immagini si danno certamente in una forma, ma vivono assicurando gli imprescindibili effetti di una forza. La loro "bellezza artistica" resta una delle componenti di quanto mette in azione il loro potere iconico. Trascurare questa differenza ha spesso impedito di capire la vera natura di molti oggetti. Quando André Malraux nel 1947 scriveva un piccolo libro intitolato *Le Musée Imaginaire* si premurava di sottolineare come le moderne tecniche di riproduzione delle immagini, superando molti limiti di tempo e spazio, potessero consentirci uno sguardo sui prodotti estetici dell'uomo molto più ampio che quello selezionato in una classica esposizione museale, permettendoci per esempio di paragonare un Cristo catalano del XII secolo con una statua rituale della civiltà khmer. Nell'ultima introduzione a quel saggio Malraux si esprimeva in termini che restano ancora oggi di una chiarezza esemplare: «Un crocifisso romanico non era anzitutto una scultura, la Madonna di Cimabue non era anzitutto un quadro, anche l'Athéna di Phidias non era anzitutto una statua».²

La vita delle immagini si svolge in una costellazione di fenomeni che è molto più ampia della mera tassonomia della storia dell'ar-

² A. MALRAUX, *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, Paris 1965 (1947), 11.

te. Avevano cominciato a capirlo quegli artisti che, coscienti della crisi della loro epoca, si erano rivolti alla creatività dei mondi pre-moderni. Van Gogh si era rivolto alla grafica giapponese. Il suo amico Gauguin si era trasferito nella preistoria tahitiana. Picasso avrebbe scoperto l'arte africana. Seguendo la lunga onda di questo stesso istinto, in pieno naufragio della ragione moderna e nel trauma della decostruzione postcoloniale, il secondo Novecento avrebbe scoperto l'esistenza di molte storie dell'arte irriducibili al tracciato di un unico solco. Jonathan Swift e Montesquieu avevano svelato all'Europa moderna la varietà delle culture che la attorniavano. Con qualche secolo di ritardo, il sistema delle arti ne avrebbe compreso il tangibile significato, prima attraverso blande concessioni etnografiche, poi trasformando la stessa funzione dei musei a immagine e somiglianza della socialità multietnica della nuova metropoli postmoderna. Nel frattempo la rivoluzione tecnica delle nuove immagini in movimento e della loro trasfigurazione digitale ha letteralmente inondato il sistema delle pratiche sociali. Uno sguardo cosciente del loro potere ha fatto nascere quella che abbiamo imparato a chiamare *cultura visuale* come studio di un rapporto fra umani e immagini dall'ampiezza quasi indeterminabile. Per l'uomo abitare il mondo significa iconizzarlo. Il grande fiume della storia dell'arte prende il suo posto come affluente, per quanto importante e celebrato, del gigantesco fluire di immagini nella storia delle civiltà. Più che portarvi la sua acqua, vi ha galleggiato senza saperlo.

Molti studiosi si sono prodigati nella fatica di questo nuovo racconto. Hans Belting, scrivendo *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*,³ ha messo il dito nella piaga. Lo cito fra molti altri perché ispira in profondità lo sguardo di questo libro ed è giusto farlo presente. Le sue ricerche sul culto delle immagini sono altrettanto definitive. Ma il sostegno di un'impalcatura interpretativa imprescindibile viene da Régis Debray che ha ricostruito, con tutti i rischi dell'impresa, il persistente rapporto del potere delle immagini con il corso delle civiltà, disegnando il temerario progetto di una "icono-

³ Cf. H. BELTING, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino 1990.

logia della storia”.⁴ La tripartizione di questo libro assimila sostanzialmente la sua idea di fondo, che del resto anche Raymond Court sembra condividere.⁵ Senza dimenticare i contributi essenziali, ancorché profondamente diversi, di Georges Didi-Hubermann, David Freedberg⁶ e Peter Sloterdijk. E naturalmente Jean Baudrillard, che ha collegato il potere delle immagini alla sua particolare critica sociale di una civiltà dei simulacri.

So di indicare solo una manciata di stelle nel grande firmamento di quanti hanno acceso il cielo di questi temi.⁷ Ma non per questo si tratta del limitato disegno di una mera costellazione zodiacale. Nel suo insieme rappresenta già una opzione fondamentale nel modo con cui si possono considerare i processi legati alle immagini nella loro multiforme presenza dentro la realtà umana. Per completare questa dichiarazione di intenti, occorrerà aggiungere che un simile cambiamento di sguardo non si può pensare senza la concomitante elevazione della disciplina estetica a naturale sostituto accademico della vecchia teoretica. Ha significato il passaggio dall'interesse per la *verità* a quello per il *sensò*. Ma coerentemente, un passaggio nella concezione della coscienza, seppure con interpretazioni molto diverse, dal mentale al sensibile. Se poi si tiene conto di un'opera monumentale come quella di Hans Urs von Balthasar⁸ e, in tempi più recenti, dell'importante magistero di Pierangelo Sequeri,⁹ si

⁴ Cf. R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1998.

⁵ Cf. R. COURT, *Sagesse de l'Art. Arts plastiques, musique, philosophie*, Meridiens Klincksieck, Paris 1987.

⁶ Cf. D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009 (1993).

⁷ Cf. A. PINOTTI – A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016. Segnalo questo saggio per chi ha il desiderio di familiarizzare con la complessa galassia di studi, autori, problematiche e punti di vista che vengono raccolti nell'espressione sintetica "cultura visuale". Vi si può trovare anche una esplicitazione più competente della posta in gioco di questo tipo di approccio applicato allo studio delle immagini e allo sfondo estetico della loro vitalità.

⁸ Cf. H.U. VON BALTHASAR, *Gloria*, 7 voll., Jaca Book, Milano 1975-1980. Per una visione d'insieme dell'opera del teologo svizzero si veda: ID., *La mia opera ed Epitologo*, Jaca Book, Milano 1994.

⁹ Cf. P. SEQUERI, *Estetica e teologia. L'indicibile emozione del Sacro: R. Otto, A. Schönberg, M. Heidegger*, Glossa, Milano 1993; ID., *Il Dio affidabile. Saggio di teologia*

I secoli della rappresentazione

Finestre aperte sullo spirito del mondo

L'enigma del *San Matteo*

Nei primissimi anni del Seicento Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio, dipingeva due differenti versioni di un medesimo soggetto religioso. Si trattava di san Matteo evangelista. La seconda versione può essere vista nella cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma. La prima versione è andata perduta a Berlino durante i bombardamenti del 1945. A un radicato racconto di tradizione, alimentato probabilmente dalle non sempre innocenti narrazioni biografiche del Baglione e del Bellori,¹ si deve la convinzione che la prima versione fosse stata rifiutata per difetto di decoro, essendo raffigurata la scena con una libertà ben descritta da Roberto Longhi:

Affettando di non conoscer altro della condizione evangelica se non che gli apostoli fossero gente di popolo; senza curarsi, insomma, che san Matteo fosse anzi un pubblicano, un gabelliere, pratico di scrittura e d'abbaco, egli pensa di poterlo raffigurare in questo semplice di pelle spessa, questo analfabeta, che al solo pensiero di metter pena in carta ha fatto le rughe più profonde di un tanto e ora stupisce al veder in che perfetta calligrafia (ed è qui l'unico tratto erudito quasi da primitivo) le letterone ebraiche si vadano allineando sul foglio sot-

¹ Cf. G.P. BELLORI, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Mascardi, Roma 1672; G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Andrea Fei, Roma 1642.

to la pressione della mano dell'angelo, ragazzaccio insolente, panneggiato in un lenzuolo a strascico come in una rappresentazione sacra da teatrino parrocchiale.²

Secondo la *vulgata* del rifiuto, la tela sarebbe stata deposta dall'altare e sostituita da una nuova versione dipinta dal pittore lombardo secondo un contegno più adeguato alla destinazione liturgica dell'opera. Il dipinto, secondo questa versione dei fatti, benché contestato e rimosso non sarebbe tuttavia sfuggito agli interessi del cardinale Giustiniani, potente aristocratico di origini genovesi e affamato collezionista dal palato fino, che lo avrebbe aggregato alla personale collezione del suo palazzo romano. Lo studioso Luigi Spezzaferro è stato il primo a confutare questa convinzione, dimostrando che il primo *San Matteo* era stato posto all'altare della cappella come pala provvisoria, in attesa della conclusione dei lavori, per essere sostituita da un'opera definitiva.³ Una teoria recentemente comparsa sulla vicenda di questa coppia di opere vuole che la prima versione sia stata dipinta per scopi del tutto estranei alla storia della Cappella Contarelli. L'opera sarebbe stata commissionata direttamente come quadro *da stanza* per il marchese Giustiniani, che a un simile soggetto avrebbe più tardi accostato anche gli altri tre evangelisti, dipinti per mano di altri celebri artisti: Guido Reni (San Luca), Domenichino (San Giovanni) e Francesco Albani (San Marco).

Qualunque sia stato il vero andamento dei fatti, la storia delle due opere documenta la differente sorte di due dipinti raffiguranti lo stesso soggetto religioso, ma associate a funzioni sociali sensibilmente diverse. Mentre sull'altare della Cappella Contarelli compariva la nuova versione del *San Matteo*, consona ai criteri contro-riformistici della pittura sacra, quella precedente entrava a far par-

² R. LONGHI, «Caravaggio», in *Da Cimabue a Morandi*, Meridiani Mondadori, Milano 1973, 824-825.

³ L. SPEZZAFERRO, «Caravaggio rifiutato? Il problema della prima versione del San Matteo», in *Ricerche di Storia dell'Arte* (1980)10, 49-69. ID., *Caravaggio accettato*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli: convegno internazionale di studi* (Roma 24-26 maggio 2001), Petrucci, Città di Castello 2002, 23-50.



Le due versioni del *San Matteo* di Caravaggio

te di una collezione privata in cui un'opera, seppure a soggetto religioso e di riconosciuta intensità spirituale, poteva ormai farsi valere come oggetto di un culto sostanzialmente artistico e grazie alle sue qualità specificamente pittoriche. Essa era stata valutata, si può dire per la prima volta, non solo come pala d'altare provvista di una funzione devozionale e liturgica, ma considerata e valutata anche per il suo valore estetico, favorendo, in questo, l'interesse del mercato e del collezionismo.

Uno stesso grande artista era stato all'origine di due opere raffiguranti il medesimo soggetto sacro ma destinate a contesti e funzioni ormai differenti. A una delle due erano stati riconosciuti i crismi dell'immagine consona allo spazio del culto e al contesto della liturgia, mentre la seconda restava un oggetto d'arte destinato a soddisfare bisogni estetici ormai profani e per un tipo di fruizione di cui erano i requisiti del talento artistico a decretare le ragioni.

Censori e collezionisti

La vicenda delle due versioni del *San Matteo* di Caravaggio può valere come uno dei più emblematici momenti di maturazione di quel processo che, lungo secoli di transizione, aveva radicalmente trasformato il rapporto fra i bisogni estetici della vita cristiana e il potere sociale delle immagini.

Nei primi anni del Seicento romano, ottocento anni dopo la furiosa disputa sulla legittimità e la funzione dell'immagine sacra, tutto poteva agire secondo dinamiche che nel mondo estetico scaturito da quelle lotte sarebbero parse semplicemente inconcepibili. Un'immagine non più prodotta secondo pratiche e canoni dell'antica tavola dipinta, non solo mostrava di avere il centro della propria funzione in una miscela molto complessa di contenuto narrativo e qualità tecnica, elementi entrambi sostanzialmente alieni alla natura specifica dell'antica icona, ma anche di far dipendere il senso della sua stessa funzione dal talento personale del suo esecutore materiale. Esso poteva decidere della compatibilità di quella immagine con i suoi ambiti di destinazione, che ora potevano essere indifferente un luogo sacro o uno spazio privato. Una immagine di soggetto sacro non aveva più necessariamente per destinazione il tempo e lo spazio del sacramento liturgico, ma poteva essere introdotta in un nuovo ambito rituale che aveva per sede la dimora privata della grande aristocrazia e per ragione "spirituale" l'apprezzamento delle qualità tecniche ormai intrinseche al suo valore di fondo.

Il soggetto sacro del resto non era più da tempo tema esclusivo della produzione delle immagini. Essa aveva cominciato da molto a corrispondere a bisogni estetici indotti da nuove classi sociali che chiedevano di essere rappresentate attraverso un immaginario sostanzialmente secolare. Ora esistevano immagini, alla cui dignità collettiva aveva contribuito in particolare l'invenzione del quadro dipinto, che potevano garantire quella corrispondenza. La carriera dello stesso Caravaggio nei suoi primi anni romani, tanto per rimanere aderenti all'episodio che ci vale come emblema di una transizione, era cominciata guadagnandosi il pane in una produzione pressoché seriale di immagini profane a destinazione privata. I sog-

Il Masaccio postmoderno

Cresciuto all'ombra della madre nella provincia americana, Andy Warhol aveva cominciato la sua fuga da quel mondo marginale disegnando figurine di scarpe per l'industria pubblicitaria, per quadrare infine il cerchio di quella nuova mitografia che il sistema dei consumi andava configurando ma la cui potenza iconica rimaneva ancora sostanzialmente impercepita. La moda, la pubblicità e lo spettacolo erano pratiche della nuova religione che organizzava la "vita spirituale" dell'Occidente appena entrato nella postmodernità secolare e che rendeva feticci di identificazione collettiva tanto i prodotti del consumo quanto i volti della celebrità.

Quando si afferma che Andy Warhol è una specie di Masaccio del nostro tempo si cammina sul filo dell'iperbole, ma si dice pure qualcosa di vero. Nessuno come lui, di cui è famoso uno scatto in piazza San Pietro con Giovanni Paolo II, ha saputo portare di nuovo l'arte dove essa era stata per secoli, vale a dire in prossimità della religione vigente e incondizionatamente a fianco dei poteri che detengono la gestione popolare del sacro.

Questo spazio, dove lo spirituale si salda sempre a un immaginario, era ormai quello del crescente edonismo di massa. Era nato

Giovanni Paolo II incontra Andy Warhol in Piazza San Pietro (1980)



Indice

Introduzione

Tirare fili diversi pag. 5

1. Il mondo delle icone

Le immagini nell'orbita del sacramento » 15

Una certa immagine che dovrebbe rappresentare Cristo » 15

Debutto in società » 18

La forza dei contesti vitali » 19

Il buon pastore, per esempio » 22

Immagini simboliche e immagini indicative » 25

Il vento dell'Est » 27

Per grazia dell'imperatore » 31

Un mondo di immagini vive » 34

L'immagine profilattica » 37

Nulla imago in Ecclesia » 38

L'intransigente inibizione biblica » 39

Esitazioni cristologiche » 42

Le ragioni della carne » 45

Un nuovo tipo di immagini » 47

Una nuova funzione iconica » 52

Immagini a immagine di Cristo » 55

Immagine e sacramento » 57

Immagini piovute dal cielo » 62

La controversia sulle immagini » 65

Lost in traslation » 72

Una "conversione" esemplare » 76

Un monoteismo dissidente » 81

2. I secoli della rappresentazione

<i>Finestre aperte sullo spirito del mondo</i>	»	85
L'enigma del <i>San Matteo</i>	»	85
Censori e collezionisti	»	88
Bisanzio <i>magistra Europae</i>	»	90
Il genio del paganesimo	»	94
Nello spazio di un mondo umano	»	97
La nascita di una storia dell'arte	»	101
Un nuovo paradigma iconico	»	104
Il tempo della teologia nuova	»	108
Un nuovo epicentro di tensioni	»	113
Una vigilanza ininterrotta	»	115
Ritrattazione del simbolico	»	119
Falchi e colombe	»	121
Nuovi spazi per lo sguardo delle arti	»	125
La dottrina conciliare di Trento	»	131
Carlo Borromeo: la sublimazione visiva del sacramento	»	135
Le speranze di Gabriele Paleotti	»	140
La svolta di Federico Borromeo	»	142
Vedere con gli occhi della mente	»	146
Il ritorno di immagini vive	»	151
Il trionfo dell'immagine devota	»	152
La fine di un'epoca	»	155

3. Il tempo della videosfera

<i>Nel dominio dei simulacri mediali</i>	»	157
Il trionfo della religione nelle arti	»	157
Il primato dell'arte sulla religione	»	160
La questione romantica	»	163
Il genio e i lumi	»	166
Lumi e penombre	»	170
Avanguardia e kitsch	»	173
Io ballo da sola	»	176
La fine della rappresentazione	»	179

L'arte è morta: viva l'arte!	» 181
Vogliamo ritornare amici?	» 185
Una primavera senza estate	» 187
L'attimo sfuggente	» 199
La verità è brutta	» 206
Non è vero, ma è bello	» 209
La bellezza è morta; viva la bellezza!	» 211
Nel concitato cantiere della liturgia	» 216
L'arte al tempo della <i>beautytudine</i>	» 219
L'arte allo stato gassoso	» 221
Il Masaccio postmoderno	» 224
La dominante del tragico	» 226
Il contrappunto utopistico	» 229
Sotto il vestito niente	» 232
L'arte contemporanea è cristiana?	» 236
Come si andrà avanti	
<i>(invece di una conclusione)</i>	» 241
Le glorie di un cristianesimo estetico	» 244
Il senso dell'immagine per il sacramento	» 247
Perché non possiamo non dirci mediali	» 249
La madonna del futuro	» 255
Bibliografia	» 257