



GASC

GALLERIA D'ARTE SACRA
DEI CONTEMPORANEI

La Forma degli Affetti nell'Arte Contemporanea



7 maggio 2024

ATTI DEL CONVEGNO

LA FORMA DEGLI AFFETTI NELL'ARTE CONTEMPORANEA

Giuliano Zanchi - Elena Pontiggia - Giovanna Brambilla - Alessandro Beltrami

Il convegno e gli atti del convegno sono stati realizzati grazie al contributo della
Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali



Direzione generale
**Educazione, ricerca
e istituti culturali**

IN COPERTINA:

Mario Raciti

Mitologie

1986, tecnica mista su tela

GASC

Paolo Cesana
Presidente Casa di Redenzione Sociale

Presentazione

Sono lieto di presentare gli atti del convegno *La forma degli affetti nell'arte contemporanea* che ha arricchito la nostra raccolta museale GASC di riflessioni e strumenti concettuali utili a proseguire nell'attività espositiva, conservativa, didattica e di ricerca.

La riflessione sulla capacità dell'arte di dare forma agli affetti risulta essenziale per comprendere l'umano nei suoi bisogni più profondi. Ricordo le lucide, e allora profetiche, parole che Paolo VI rivolse agli artisti radunati nel 1964 nella Cappella Sistina: *“l'arte è documento che non solo ci interessa, ma ci obbliga a conoscerla, a leggerci dentro l'anima dell'artista, anzi l'anima contemporanea, di cui egli, sciente o no, si fa interprete e specchio sensibile”*. L'arte costituisce uno strumento privilegiato per vedere l'umano autentico e rimanere ancorati ai bisogni e alle sfide del nostro tempo.

Questa citazione mi permette di evidenziare come il tema dell'affettività coniugato a quello della creatività afferisca al lavoro svolto dalla Casa di Redenzione Sociale in tutte le sue articolazioni, sia tramite la collezione d'arte sia tramite le nostre attività quotidianamente dedicate alla crescita di minori che vivono in condizioni di fragilità familiare, psicologica e sociale. Infatti, iniziative culturali e solidali, capacità creativa e crescita educativa, memoria e innovazione, qui sono tutt'uno.

Gli atti di questo convegno, realizzati anche con il contributo della Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali del Ministero della Cultura, rimangono uno strumento prezioso per continuare e rafforzare il lavoro svolto dalla Casa di Redenzione Sociale. Infine, ringrazio i relatori che ci hanno accompagnato in questa iniziativa che ci ha portato al cuore della missione della Casa di Redenzione Sociale confermando il ruolo di Villa Clerici come luogo d'incontro, di dialogo e di ricerca.

Luigi Codemo

Direttore GASC | Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei – Villa Clerici

Introduzione

Il convegno *La forma degli affetti* ha indagato il rapporto dell'arte contemporanea con le affezioni.

Rapporto problematico in quanto la ricerca artistica degli ultimi settant'anni ha privilegiato il gravitare attorno a due poli:

- quello del concetto, dove prevale un'indagine di tipo analitico attenta a riflettere in modo distaccato sui fondamenti costitutivi dell'arte stessa e a comprendere la grammatica dei propri processi di funzionamento;
- quello della materia, dove l'arte si concentra sulla propria fisicità agendo su pulsioni immediate del piacere o repulsione.

Sintomatica è la difficoltà che la creatività contemporanea manifesta nel modulare i vari registri dell'affettività quando si rapporta ai temi dell'annuncio cristiano. Non è un caso che parte della cultura religiosa si rifugi in immagini sacre devozionali, spesso ripetitive e di scarso valore artistico, ma ancora capaci di assicurare un legame familiare e di convogliare una forza affettiva.

Si tratta, quindi, a mio avviso, di verificare le esperienze artistiche che a partire dalla prima metà del Novecento ad oggi non si chiudono nell'antinomia tra idea e materia, tra mente e corpo ma cercano di restituire quella sintesi propriamente umana di *una coscienza sensibile*, ovvero che non si fermano né al calcolo né alle pulsioni, ma testimoniano una sensibilità che conosce, giudica e cerca giustizia.

I testi qui pubblicati, e ringrazio ancora una volta i quattro relatori per aver messo a disposizione la loro competenza, ci forniscono una ricognizione teoretica e storica che approfondisce e va oltre a questa antinomia per mettere in luce la capacità dell'arte di dare forma agli affetti, di restituire in una sintesi l'esperienza di *una sensibilità spirituale*.

Giuliano Zanchi

Direttore Scientifico della Fondazione Bernareggi - Bergamo

Il senso dell'arte. Per la giustizia dell'essere

Provo a esporre in pochi punti essenziali qualche idea che inquadrino l'interrogativo che aleggia attorno all'arte contemporanea, che mi sembra del resto sotteso ai temi di questo convegno. Perché l'arte contemporanea appare spesso tanto ostica, repulsiva, quasi volutamente esoterica? Perché l'arte contemporanea è anche difficile da definire, tanto da spingere uno studioso come Yves Michaud a definirla addirittura gassosa, cioè qualche cosa che è anche inafferrabile, talmente diversificate sono le sue forme, le sue esperienze, le sue tecniche, e le sue ispirazioni?

Sembra che all'arte contemporanea appartenga strutturalmente una fatica a generare sintonia con il senso comune, con le affezioni di quegli esseri umani che non appartengono alle élite che per una qualche condizione particolare sono invece affezionate ai riti, alle retoriche e alle forme dell'arte contemporanea. Si percepisce una sorta di impopolarità, qualcosa che tiene sempre un po' a distanza, che respinge. Persino all'interessato magari non specialista ma che visita cose, diciamo così, di arte contemporanea, spesso capita di uscire con un senso di malinconia, che non sa bene spiegare, magari carico di impressioni e di domande a cui non riesce dare una risposta.

Più o meno la domanda è questa, e cerco in modo molto semplice, spero anche senza annoiare, di proporre alcune osservazioni attraverso le quali comprendere quelli che sono, secondo me, i pensieri da fare anzitutto per capire il problema, con le sensazioni connesse; e poi provare a collocarli sullo sfondo della missione che l'arte contemporanea si è assunta nel quadro dei passaggi storico/filosofici della modernità/post-modernità.

Parto con una primissima osservazione, molto generale, quasi assiomatica: *l'arte agisce sempre sulla qualità della forma, ma lo fa sempre per esprimere la giustizia dell'essere. Agisce sulla forma, ma come indizio di una giustizia.*

Provo a spiegarlo rapidamente. L'arte agisce sulla qualità della forma (superficie, materia, linee, colori, figure); poi su che cosa sia la qualità della forma, appunto questa è la storia, la storia della cultura, la storia dell'arte. La qualità della forma può essere data dalla pittura come da un'installazione che decostruisce degli elementi un tempo sintetizzati in altro modo; è sempre forma. L'arte agisce sulla qualità della forma, ma perché ha sempre bisogno di esprimersi sulla giustizia dell'essere. Giustizia qui non è quella dei tribunali, degli avvocati, della giurisprudenza; ma quel *dover essere delle cose per essere come devono* di cui noi facciamo esperienza in modo più diretto di quanto non pensiamo. È l'esperienza che noi cerchiamo di fare in rapporto alla realtà, anche e specialmente quando essa non ci appare giusta, adeguata, come invece dovrebbe essere. Persino, e proprio, quelle volte in cui la realtà ci delude, o addirittura ci fa soffrire, essa ci lascia la percezione netta e inequivocabile che non dovrebbe essere così, sarebbe bello se non fosse così, ci aspettavamo altro. L'esperienza simbolica dell'uomo è questo, e l'arte ha sempre dato forma a questa percezione.

Quando Theodore Géricault dipinge i suoi alienati, e siamo nel '22-23 dell'Ottocento, figure di esseri umani, di uomini e donne che la medicina del tempo trattava in modo disumano, Géricault dirotta le qualità della forma pittorica sulla forza di uno sguardo umano di cui questi soggetti sono *comunque* degni. La forma è dirottata a dire questo: questi esseri umani li devi guardare così perché restino umani nonostante la loro condizione di alienati. Ecco l'arte fa questo, agisce sulla qualità della forma per esprimere e ricercare la giustizia dell'essere, e queste due cose sono sempre in combinazione tra di loro: la qualità della forma, la giustizia dell'essere.

Ci sono stati momenti della storia in cui la preoccupazione circa la qualità della forma è stata considerata come il tratto prevalente e quasi esclusivo del lavoro dell'arte. Questo è quanto accaduto nella seconda metà del diciottesimo secolo, cioè dal 1750 in avanti, epoca nella quale Charles Bateau conia l'espressione "belle arti", che è stato fino a non molto tempo fa il termine indicativo delle istituzioni preposte alla tutela del patrimonio artistico. Bateau, e poi Kant. C'è stato un momento della nostra storia in cui l'arte è coincisa con la forma bella dell'espressione artistica, divenuto l'unico modo per sperimentare la giustizia dell'essere, la profondità della vita, la grazia della vita. Il bello della vita era fatto coincidere col miracolo del capolavoro artistico, che era questione della forma, di come si dipinge, di come si scolpisce, dell'iconografia che si eredita; una preoccupazione destinata a diventare fine a se stessa. È qui che nasce il

principio romantico dell'“l'arte per l'arte”.

Kant ha dato un sostanziale contributo a questa concentrazione formalistica del compito dell'arte. Eredita il nome di estetica da parte di Baumgarten. Ma Baumgarten quando inventa il nome di “estetica” intende farne una specie di scienza, di fenomenologia, di intelligenza, di capacità di comprendere il modo, le forme della percezione umana della realtà, era qualcosa di più profondo, di più articolato. Una teoria del sensibile. Kant, invece, fa diventare l'estetica una teoria del bello artistico, dove l'arte diventa semplicemente la forma, la cura della forma, l'attenzione alla forma nella sua qualità culturale più alta, e che diventa anche una specie di surrogato, di alternativa a quella giustizia della vita, a quella giustizia della realtà di cui si occupano altri saperi. Il mondo magari è brutto, però nell'arte troviamo qualcosa di bello che ci consola. Una giustizia che rianima la psiche, ma non cambia la realtà. È l'epoca in cui Schiller, per esempio, scrive le *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* per affermare, e siamo alla fine del Settecento, che si sta costruendo un mondo di ingegneri e di tecnici, senza anima, e quindi c'è bisogno di una nuova cura della sensibilità e dell'estetica. Ma questa via estetica della salvezza del mondo diventa semplicemente il rifugio nella forma bella. Chi ha letto i romanzi e i racconti di Henry James, o di Foster, ma soprattutto di Proust, sa che in questa letteratura palpita una specie di canonizzazione dell'idea dell'arte come rifugio spirituale alternativo alla giustizia che manca nella realtà. Certo, la nostra vita purtroppo è fatta così, è fatta di cose anche molto prosaiche, qualche volta molto brutte, sempre molto ingiuste e poco umane, ma per fortuna che c'è la forma artistica dove noi possiamo rifugiarci.

Chi è che ha tratto le conclusioni più dirette di questa evoluzione tardo-moderna dell'arte ridotta semplicemente alla cura della sua qualità formale? Hegel, per esempio. È sua la profezia sulla morte dell'arte o sulla fine dell'arte, nelle famose lezioni di estetica del 1827. In realtà, Hegel non ha mai usato l'espressione “morte dell'arte”, o fine dell'arte, ma nella sostanza queste espressioni corrispondono alla sua idea di fondo: è esistito un tempo nella storia, che per lui è sostanzialmente la storia occidentale, in cui l'arte era la dimensione nella quale ci veniva consentito di percepire e di venire in contatto con l'assoluto, con la verità, con le cose che contano, con le esperienze che pesano. Ma ora -dice Hegel- quell'epoca è finita, perché adesso c'è la ragione, cioè la maturità filosofica dell'illuminismo, lo sforzo del concetto, le virtù dell'intelletto; questo permette ora di giungere alla verità e pensare l'assoluto. Naturalmente, dopo Hegel questo suo primato del concetto ha vissuto le sue trasformazioni, per noi molto importanti. La ragione in Hegel aveva la R

maiuscola, ed era la ragione del filosofo, che ha ancora l'ambizione di cercare la Verità e l'Assoluto (con le maiuscole); adesso è la ragione con la r minuscola, quella dell'ingegnere, del tecnico, dello scienziato, che non crede più di poter cercare la verità e l'assoluto, ma le cause e gli effetti, limitandosi a capire come funzionano le cose, per poterne replicare a proprio vantaggio il meccanismo. "La morte dell'arte" significa questo: noi per tanto tempo abbiamo affidato all'arte la funzione di essere organo della verità, dell'assoluto, del senso. Adesso quella funzione non spetta più all'arte, ma alla ragione e, nel nostro tempo, alla scienza, alla tecnica, all'ingegneria, all'amministrazione. In questo Hegel ha avuto ragione; noi abbiamo ereditato un mondo in cui è proprio così, dove ci sono saperi forti che servono a pensare, a strutturare e ad amministrare la realtà. Si chiamano scienza, tecnica, amministrazione, medicina, economia, adesso anche ingegneria informatica.

L'eredità illuministica e romantica, che è arrivata fino a noi, in questo quadro culturale, ha trasformato il compito dell'arte in una specie di ambito della consolazione. Soprattutto il tardo romanticismo, e quindi appunto tutto quello che noi troviamo nella letteratura, in quel tipo di letteratura che si diceva, ha tratto le conclusioni dicendo che il sistema moderno va così, i saperi organizzano il reale, mentre l'arte abbellisce il mondo e consola lo spirito. I tecnici, gli scienziati, gli ingegneri, capiscono la realtà, la amministrano, decidono le cose che devono succedere, come si deve costruire la società, come l'uomo deve concepire se stesso; mentre all'arte si assegna questo compito un po' consolatorio di abbellire quello che ci resta.

Andava un po' così alla fine dell'Ottocento. Invece è successo che l'arte, e soprattutto gli artisti, non hanno accettato questo confinamento dell'arte nell'ambito dell'irreale. Gli artisti non hanno voluto ridursi a essere gli arredatori della realtà, i cosmetici del mondo, gli estetisti della società; hanno pensato che volevano rimanere, e da protagonisti, negli ambiti in cui si fa la realtà, laddove la si capisce, laddove si cerca la verità, laddove le cose del mondo e della vita hanno veramente peso, e non ridursi a quelli che devono stendere una vernice di abbellimento per il passatempo dell'uomo tecnologico del ventesimo secolo. L'arte del Novecento si è sviluppata e si è trasformata nel rifiuto a diventare la semplice compensatrice cosmetica di una realtà decisa da altri saperi, e ha detto no; se è il concetto, lo strumento attraverso il quale noi troviamo la verità, amministriamo il mondo, decidiamo le cose, be' allora l'arte agirà attraverso il concetto, agirà attraverso le idee, diventerà come una filosofia, e persino come una scienza.

Io non mi spiego per esempio Marcel Duchamp e tutto quello che è avvenuto dopo di lui se non con questa idea: non ci interessa abbellire la realtà, vogliamo crearla. Credo sia il significato più profondo del fatto che tutte le grandi avanguardie del primo Novecento si siano sempre dotate di un manifesto anche molto militante, qualche volta persino bellicoso, un po' iconoclasta rispetto appunto all'arte accademica del passato, ma non solo nel senso dei criteri formali con cui l'arte agiva in questo mondo accademico, ma proprio anche rispetto alla funzione che l'arte doveva avere nella società.

Credo che tutte le avanguardie abbiano lavorato sulla destrutturazione della forma, ma perché in gioco c'era il ruolo che l'arte doveva avere nel senso profondo della realtà. Quello che noi chiamiamo arte contemporanea scaturisce da questo gesto, è il frutto di questo scatto di orgoglio.

Facciamo un altro passo in avanti. Nel nostro contesto contemporaneo, che possiamo definire in molti modi, postmoderno, ultramoderno, tardomoderno, ipermoderno, insomma il mondo che noi abitiamo dagli anni sessanta in avanti, che di solito si dice post-modernità, ecco, in questo mondo è successa anche una cosa senza della quale secondo me non si capisce niente dell'arte di oggi, e dell'arte contemporanea: accanto al disincanto del mondo che è tipico del cammino occidentale degli ultimi secoli, e che è diventata la secolarizzazione conclamata del nostro tempo, ha preso forma un altro fenomeno, evidente, vistosissimo, diffuso, e cioè una prepotente e generalizzata estetizzazione della realtà che domina la nostra vita, l'imperativo estetico che oggi impone bellezza su ogni aspetto della realtà; tutto è bello, dalle unghie delle signore al design delle automobili, alle grafiche dei nostri device, tutto è bello. Estetizzazione della realtà. Per secoli la bellezza era stata prerogativa della forma artistica; adesso è dilagata nel mondo della vita, ovunque e per qualsiasi cosa.

La bellezza è ovunque, ed è una bellezza cosmetica, quella molto incantatoria della persuasione pubblicitaria, sempre a servizio di secondi fini sostanzialmente economici, o ideologici, spesso contigua anche alle sperequazioni che dominano anche socialmente ed economicamente la struttura del nostro mondo. La bellezza la trovi dove c'è il denaro, dove c'è la ricchezza, dove c'è la gente abbiente, il che rende anche abbastanza ridicola la frase che spesso si ripete "la bellezza salverà il mondo" che noi credenti spesso la consumiamo come una specie di caramella da tenere in bocca. Beh, allora il nostro mondo dovrebbe essere il più salvato di tutte le epoche. Invece, quando vado in una qualsiasi periferia di una metropoli del nostro pianeta, vedo un muro che divide due quartieri, di qui trovo il prato inglese rasato alla perfezione con la piscina, tutto una bellezza, una cura estetica, e appena di là invece trovo le fognie a cielo

aperto, le lamiere, le baracche. Insomma, esiste anche una bellezza che è il contrassegno delle divisioni e delle ingiustizie che animano il mondo.

L'arte contemporanea, e la sua scelta di relativizzare la bellezza, va capita anche in questo quadro. Intanto non ha intenzione di adeguarsi al ruolo di estetista della realtà, compiacendosi di far vedere la realtà tutta rose e fiori, il mondo tutto uno splendore, la vita di una conciliazione, come nelle pubblicità del mulino bianco. Essa vuole esprimere la verità del mondo, e mostrare la vita per quello che essa realmente è, anche nelle sue contraddizioni. Non intende essere complice di quella bellezza artificiosa che anima le attuali logiche economiche. L'arte contemporanea nasce da uno spirito diverso: abbandona il compito che era sempre stato dell'immagine artistica, cioè la *mimesis*, l'imitazione, la rappresentazione (che nel mondo greco-platonico era valutata come una specie di illusionismo che non portava alla verità, e c'era stato bisogno della lavatrice cristiana con tutto il dibattito sulle immagini del VII, VIII e IX secolo per far passare l'immagine da imitazione scadente a somiglianza che eleva); abbandona quindi un campo d'azione che era stato coltivato con grande fatica, rinunciando ad essere retoricamente riflesso di una bellezza in cui non crede più nessuno, se non i pubblicitari. Nel frattempo, c'era stata anche la sentenza di Nietzsche: la verità è brutta. L'arte, quindi, assume il compito di mostrare la realtà per come è veramente, di essere coscienza critica del mondo; vuole tenere gli osservatori in stato di vigilanza, sottrarre le coscienze dai poteri incantatori di questa bellezza cosmetica che è dappertutto, che ti fa vedere sempre tutto rosa e fiori, che ha invaso la comunicazione e i comportamenti; prende le distanze anche dai discorsi troppo edificanti, troppo retorici. L'arte contemporanea nasce per sottrarsi a questa specie di dovere sociale della conciliazione, costringe a pensare, mira a far vedere la realtà non come si vorrebbe che fosse, ma come è, anche nelle sue contraddizioni; e se per fare questo, l'arte deve dare un pugno nello stomaco, disarticolando completamente i linguaggi attraverso i quali normalmente agisce, ebbene l'arte sarà un pugno nello stomaco.

In questo senso l'arte contemporanea ha un tratto profetico, e uso proprio questo termine nel suo riguardare la storia religiosa. Gli artisti contemporanei assomigliano molto a come agivano a volte i profeti dell'Antico Testamento, animatori di azioni comunicative che hanno le caratteristiche della performance: prendiamo Isaia, che se ne va in giro col sedere nudo per ricordare alla gente il destino di un popolo presuntuoso che ha perso ogni tensione morale. E questo è solo uno degli esempi. Tanti altri gesti performativi

dei profeti dell'Antico Testamento sono perfetti per capire cos'è e che cosa fa l'arte contemporanea: togliere il velo dalla finzione cosmetica, prendere le parti del rimosso, circoscrivere lo spazio di una giustizia che manca. Non è un caso che tantissimi artisti contemporanei siano anche tra coloro che sono più vicini alle grandi cause collettive che impegnano il mondo e la società.

Nello stesso tempo, questo spostamento, comporta anche una rinuncia, e un effetto non semplicemente collaterale. L'arte contemporanea - si è detto - lavora allo svelamento delle apparenze, al tenere vive le contraddizioni, al far vedere la realtà così come è. Spesso accetta persino di scendere negli inferi più profondi della condizione umana dove c'è anche il suo radicamento nell'immanenza, il suo essere legata ai limiti della carne, alla deperibilità della materia. L'arte contemporanea mette in mostra anche la deiezione dell'uomo, la sua umiliazione materica. Jean Claire, nel suo famoso pamphlet intitolato *De Immundo*, si è espresso in modo molto critico su questo crinale percorso dall'arte. C'è anche un abisso profondo di questa volontà decostruttiva e di una sincerità che alle volte non ha veramente confini e non ha limiti.

L'arte contemporanea accetta di scendere negli inferi delle contraddizioni dell'esistenza umana, lasciando però anche grandi interrogativi. Quando si indugia troppo agli inferi, ci si può abituare all'idea che gli inferi siano l'unico mondo reale, che non esista più qualità spirituale nell'essere umano, nella vita, nella condizione del mondo. Mi sembra la grande tentazione di questa grande cosa gassosa che è l'insieme delle arti contemporanee, dove resta la domanda sullo spazio ancora possibile per una lucidità di sguardo che non coincida solo, semplicemente e sempre, con la decostruzione dell'uomo, e la sua inesorabile deiezione.

L'arte contemporanea è piena di cose meravigliose, di cose che fanno pensare, di cose che generano stupore, e di cose che deprimono; mettere in luce questo vasto spettro di visioni sarà anche il compito delle relazioni che seguiranno. Assisteremo - credo - a una rassegna di esempi dove un'arte, che da un lato non accetta di essere a servizio di una bellezza facile, complice e incantatoria, che quindi ha trovato i suoi linguaggi anche molto provocatori, dall'altro non rinuncia a esprimere ciò che nell'esperienza e nella condizione umana può ancora essere definita con l'aggettivo "spirituale". Un termine questo a cui però bisogna restituire sostanza, a cui anche i nostri discorsi religiosi, cristiani, cattolici attribuiscono dei significati troppo facili, che pronunciano con troppa disinvoltura, a cui magari bisogna anche restituire la carne e il sangue della

vita. Io ho l'impressione che ci sia molto nell'arte contemporanea anche di questa capacità e di questa forza, assieme alla scelta - perché è anche una scelta - di allinearsi al nichilismo di alcuni dei saperi che guidano la nostra civiltà.

Credo che senza questi tre o quattro pensieri, che mi scuso di aver proposto con questa approssimazione, non si capisce molto di ciò che è l'arte contemporanea, e del suo servizio nel nostro mondo. Per chiudere, anche in riferimento alla domanda da cui siamo partiti e anche per chi, diciamo, guarda le cose, il mondo, la realtà con un'intenzione credente e con un'ispirazione cristiana, direi un'ultima cosa: se si continua a guardare l'arte contemporanea chiedendole le stesse cose che sono state chieste all'arte cinquecento anni fa, cioè l'imitazione, la bellezza, la conciliazione, si resta delusi e non si trova niente di interessante, anzi molto di repulsivo. All'arte ci si deve rivolgere con aspettative adeguate. Mi fermerei qui, sottolineando che Papa Francesco nel suo discorso del 23 giugno scorso ha dato l'idea di comprendere molto bene questo aspetto, soprattutto l'idea di un'arte che ha delle capacità profetiche, giudicandola profetica e alleata della sua idea di una vera presenza cristiana nel mondo. E anche questo fa molto ben sperare.

Elena Pontiggia

Docente di Storia dell'Arte Accademia di Brera – Milano

Criticità e originalità nell'arte sacra contemporanea

Buongiorno cari amici, ringrazio Luigi Codemo per avermi invitato a questo convegno. E ringrazio tutti voi che siete qui presenti. Ricordate quello che diceva il Cappellaio Matto ad Alice nel *Paese delle Meraviglie*? “Noi possiamo parlare perché c'è qualcuno per cui vale la pena di parlare”. Ecco, quel “qualcuno” siete voi e quindi grazie. All'interno del tema sugli affetti, che è il tema di questo incontro, parlerò di alcune opere di arte sacra, o comunque di argomento religioso, contemporanee. Sono opere importanti, che però non ci impediscono di pensare agli orrori che quasi sempre troviamo nelle chiese moderne: orrori delle chiese e orrori delle opere d'arte che ci sono nelle chiese, che sono quasi tutte orrende, tranne alcune che sono abominevoli. La Chiesa, che è stata per secoli la più grande committente di arte in Occidente, oggi ha evidentemente difficoltà a commissionare opere d'arte. Non voglio parlare però di questo doloroso argomento. Desidero invece soffermarmi su un punto di forza dell'arte sacra contemporanea, cioè sulla sua originalità, sulla sua capacità di reinventare temi addirittura millenari. Ma “inventare”, viene da *invenio*, che significa rinvenire, ritrovare, quindi l'originalità non deve essere eccentricità: deve essere qualcosa di nuovo che però abbia in sé anche qualche cosa di antico, un inventare che ritrovi anche qualcosa che non ha tempo.

Prendiamo, per esempio, *L'ultima cena*, 1909, di Emil Nolde, dove Cristo ha un volto febbrile e allucinato. Anche se non è bello né piacevole, la sua espressione stralunata esprime – molto meglio di tanti graziosi Redentori con improbabili capelli biondi e occhi azzurri – l'inconcepibile follia dell'amore di Cristo, che accetta non solo la morte, ma anche la tortura per salvarci.

Chagall, che era di religione ebraica, dà invece del Calvario una interpretazione insieme autobiografica e onirica. Nel suo *Golgotha*, 1911, Cristo ha le fattezze molli e tondeggianti di un bambino; gli attributi della Passione (i chiodi, la corona di spine, l'iscrizione “Re dei Giudei”) mancano; la croce non si vede. “Non c'era una croce, ma un bambino azzurro nell'aria. La croce mi interessava meno” dirà Chagall. Ai piedi di Cristo, poi, colloca suo padre e sua madre.

“Quando ho dipinto i genitori di Cristo pensavo ai miei genitori. L’uomo con la barba è il padre del bambino. E’ mio padre” spiegherà ancora. Sulla destra, infine, l’uomo con la scala e quello sulla barca racchiudono vaghe allusioni cristologiche (il primo evoca la Deposizione, il secondo gli Apostoli che erano pescatori). La composizione però, immersa in un verde d’acquario appena contrastato dai rossi accesi del terreno, più che a una Crocifissione fa pensare alla visione di un sogno.

Carrà nel 1919 dipinge *Le figlie di Lot*, un altro tema che ha una storia secolare dove però l’artista riesce a dire qualche cosa che non era mai stato detto. In un paesaggio spoglio che si ispira a Giotto, rappresenta una figlia di Lot che si inginocchia per salutare nell’altra l’avvenuto concepimento. La Bibbia narra infatti che le figlie di Lot si accoppiano col padre per scongiurare la possibilità che la terra diventi un deserto vuoto. Siamo nel 1919, la guerra era appena finita, molti soldati erano ancora sotto le armi, molti non erano tornati a casa. Era un periodo tragico in cui, per citare Manzoni, “il vivere era come un’eccezione” e Carrà lo rappresenta attraverso una natura spoglia, pietrosa, dove dominano il silenzio e la solitudine. Il mondo rinasce dopo la guerra, sembra dire l’artista, ma rinasce con il peso di milioni di morti. Per questo *Le figlie di Lot* non esprimono più la sensualità incestuosa di tante iconografie secentesche e invece si concentrano, come mai nessuno aveva fatto, sulla solitudine, su un mondo che ormai ha armi per diventare realmente un deserto.

Il Figliol prodigo di Arturo Martini, 1928, è impostato su un pathos umanissimo, che esprime non solo la riconciliazione fra padre e figlio ma il colloquio fra giovinezza e vecchiaia. Rispetto al racconto evangelico Martini accentua la fragilità dell’anziano padre. Mentre nella parabola è una persona ancora sana, capace di dare ordini e prendere provvedimenti (“Il padre lo vide gli corse incontro” si legge in Luca, 15,21), l’artista immagina un uomo quasi cieco, che guarda nel vuoto davanti a sé e afferra il braccio del figlio per farsi suggerire dal tatto quello che la vista gli dice ormai a fatica. Il giovane, da parte sua, lo scruta ansiosamente, scoprendolo per la prima volta invecchiato, debole. L’incontro col padre si tramuta così in una cognizione della precarietà dell’esistenza.

Nell’*Annunciazione* di Martini, 1933, un angelo scende a precipizio sulla terra e si rovescia sul corpo stesso della Madonna. Si assiste così non a un dialogo statico fra l’Annunziata e l’Annunziante, come in tutte le rappresentazioni canoniche del soggetto, ma a un movimento concitato: il messaggero divino irrompe nella scena, segnando con la mano il grembo di Maria; la Vergine alza le braccia di fronte all’inconcepibile evento (in un gesto che richiama la donna del fregio dionisiaco della Villa dei Misteri di Pompei) e quasi fonde

in sé l'angelo, diventando l'unica protagonista della composizione; la luce abbagliante, soprannaturale, invade lo spazio, mentre Maria è avvolta da un cono d'ombra che allude alle parole evangeliche: “Su di te stenderà la sua ombra la potenza dell' Altissimo” (Luca,1,35).

Anche il *Pianto di Adamo*, 1929, di Francesco Messina ci presenta qualcosa di nuovo, perché nel tema di Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso Terrestre, di solito compaiono entrambi i Progenitori, mentre qui Adamo è solo. Il suo pianto ha qualche cosa di struggente perché non è soltanto disperato, ma mostra tutta la sua vulnerabilità, che è poi la nostra.

Sassu, nel 1932, dipinge una *Deposizione* dove inserisce un bambino: un'assurdità da un punto di vista storico perché i bambini venivano tenuti lontani dal supplizio terrificante della croce. Sassu invece dipinge il ragazzino per sottolineare il valore dello spirito di infanzia, come nella benedizione di Cristo: «Ti benedico Padre perché hai nascosto la verità ai sapienti e agli intelligenti e l'hai rivelata ai piccoli» (Mt 11,25).

Nella chiesa di Santa Maria del Suffragio a Milano c'è una *Via Crucis*, 1933, di Carpi che rappresenta Cristo attraverso la luce. Cristo, cioè, compare sempre avvolto in un bianco fosforescente, niveo e luminoso. L'artista ci ricorda così il prologo del Vangelo di Giovanni: “Veniva nel mondo la luce vera, quella che illumina ogni uomo”.

Nel *David* di Manzù, 1936, il re biblico, che era un adolescente quando si scontra con Golia, appare come uno scugnizzo, un bambino di strada che raccoglie un sasso per terra e si prepara a lanciarlo al gigante.

Nel 1944 Bacon dipinge *Tre studi di figura alla base della Crocifissione* in cui compaiono le bocche urlanti senza corpo che sono la sua cifra più riconoscibile. C'è un episodio che può aiutare a comprendere la sua psicologia. Una volta si trovava a Santa Croce, a Firenze, davanti alla *Crocifissione* di Cimabue, dove la figura di Cristo non pende verticalmente dalla croce, ma compone un arco di sublime bellezza. Il cerchio è il simbolo della perfezione e Cimabue voleva alludere dunque alla divinità di Cristo. Bacon, lo confessa lui stesso, ha invece l'impressione di vedere un immenso verme che striscia sul legno. In lui, sia chiaro, non c'era un intento blasfemo. Solo che vedeva l'opera in quel modo.

La *Madonna di Guadalupe*, 1947, di Dalì è insieme antica e nuova. Antica perché si ispira alla statua della Virgen di Guadalupe nell'omonimo monastero dell'Estremadura in Spagna, mentre nel Bambino e nelle nuvole si riallaccia alla Madonna Sistina di Raffaello. Nuova perché al posto dell'aureola troviamo il disco di un girasole. L'artista in quegli anni era rimasto profondamente impressionato constatando, nei suoi studi, che la sezione aurea sembra governare tutte le opere della natura. Le infiorescenze del girasole, in

particolare, si dispongono a spirale secondo un ritmo numerico perfetto, dominato appunto dal pi greco. L'armonia di un fiore, allora, è segno della presenza di Dio.

Vediamo ora più rapidamente alcune opere che sono a Villa Clerici e che quindi immagino conosciate molto bene: *L'ultima cena* di Floriano Bodini, ambientata non nella Palestina del I secolo, ma nell'Italia degli anni cinquanta; *L'arresto di Gesù*, 1951, di Carpi, dove Cristo è arrestato non dalle guardie di Gerusalemme ma da modernissimi carabinieri; *La Madonna della neve* di Vanni Rossi, quasi impellicciata dentro la neve bianca.

Termino con un'opera di Dan Flavin del 1997, che si trova a Milano nella Chiesa Rossa. È l'ultimo lavoro dell'artista americano, scomparso nel 1996. Flavin, secondo la sua poetica minimalista, utilizza una luce al neon, che di solito nella sua poetica ha un valore materialistico. Non a caso utilizza comuni tubi destinati a esaurirsi come ogni lampadina. Nella chiesa milanese però la luce gialla, azzurra, rosa assume inaspettatamente una valenza ieratica. Tante pagine sono state scritte sull'opera. La cosa più bella però non l'ha detta un critico d'arte, un laureato al Dams, uno specialista di arte contemporanea, ma una signora che doveva avere novant'anni, forse anche di più. Mentre sgranava il suo rosario, si è voltata verso di me e ha detto: «Com'è bello stare qua, sembra un presepio, vorrei starci sempre».

Questo intervento, di cui si è voluto mantenere il carattere colloquiale, riprende alcuni brani di un mio scritto di prossima pubblicazione sull'arte sacra contemporanea.

Giovanna Brambilla

*Responsabile progetti territoriali e audience development Direzione regionale
Musei Lombardia*

Opere che toccano: l'indisponibilità come condizione per gli affetti nell'arte

Ero giunto a quel livello di emozione dove si incontrano le sensazioni celesti date dalle arti e dai sentimenti appassionati. Uscendo da Santa Croce, ebbi un battito del cuore, la vita per me si era inaridita, camminavo temendo di cadere.¹

Stendhal

1. Il perimetro dell'intempestività come luogo del contemporaneo

In una società post secolare, in cui all'arte viene attribuito un infinito ventaglio di funzioni – svago, investimento, cura, quando non segno evidente di appartenenza a un'enclave di acculturati – l'attenzione di studiosi e studiosi spesso va a concentrarsi su una “to do list” di punti imprescindibili: la biografia dell'artista, che spesso come carta moschicida va a condizionare e forzare la lettura delle opere, le quotazioni sul mercato, le inedite scelte legate alla tecnica, l'attualità delle tematiche o il loro legame con il passato, le censure del contesto espositivo e le acclamazioni incondizionate del pubblico, o della critica, o di entrambi, perché spesso le due fazioni sono su schieramenti opposti. Più raramente, o meglio, in modo più discontinuo e altalenante, si decide di appuntare lo sguardo su quello spazio operoso che si colloca tra le opere e le persone, in cui vanno a generarsi una serie di processi trasformativi che, anche qualora non portino alle vertigini e alla tempesta emotiva che assalì Stendhal a Firenze, accendono sentimenti ed emozioni non misurabili, ma reali, che si sedimentano nella memoria come momenti luminosi.

Il perimetro di questo intervento vuole focalizzarsi sull'arte contemporanea,

¹ Stendhal (Marie-Henri Beyle), *Roma Napoli e Firenze nel 1817*, Milano, Bompiani, 1977, p. 224.

ma è necessario, prima di entrare nel vivo della questione, spiegare con quali criteri si è deciso di attribuire la specifica di contemporaneità alle riflessioni sulle arti visive, senza entrare in un acceso dibattito, ma solo per condividere una scelta di campo. Scavalcando l'impostazione dei manuali, per i quali il contemporaneo parte con la fine del Settecento e arriva fino ai giorni nostri, e la scelta tranchant di molta critica d'arte, per la quale in questa categoria si colloca solo ciò che abita gli ultimi dieci anni, con una linea di demarcazione che si sposta eternamente in avanti, vorrei fare riferimento a un saggio di Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*², in cui i fari sono Roland Barthes e Friedrich Nietzsche. Il filosofo italiano, infatti, ricorda che quando frequentava il Collège de France Barthes scrisse, in un appunto, che "Il contemporaneo è l'intempestivo", facendo riferimento a sua volta alle *Considerazioni intempestive* di Nietzsche, del 1874, in cui intempestivo è ciò che "cerca di comprendere come un male, un inconveniente e un difetto qualcosa di cui l'epoca va giustamente orgogliosa, cioè la sua cultura storica". La contemporaneità risulta così essere uno scarto rispetto al mainstream, al conformismo, all'acquiescenza verso la propria epoca. Può appartenervi veramente, quindi, chi è in grado, attraverso questa sfasatura, di comprendere la sua epoca. Non si tratta di coltivare atteggiamenti nostalgici ma piuttosto anacronistici, e di avere – se si è realmente contemporanei – una relazione con il proprio tempo in cui, se da un lato lo si abita, dall'altro si riesce a metterlo a fuoco con chiarezza riuscendo a prenderne le distanze. Chi coincide con l'orizzonte temporale della propria vita non può avere la distanza necessaria per vederlo e leggerlo.

Otto esempi, scelti alla luce del discernimento di questa interpretazione, possono accompagnare nel vivo di opere e installazioni che desiderano toccare chi decide di accostarsi, scavalcando la necessità di un presunto passaporto di pubblico esperto, la difficoltà dell'accesso e della partecipazione, o la selezione naturale data da fruizioni pensate, a volte con un sospetto di sadismo consapevole, come escludenti. Félix González-Torres, Olafur Eliasson, Christo, il gruppo composto da Lina Lapelyte, Vaiva Grainyte e Rugile Barzdziukait, Ragnar Kjartansson, Marina Abramović, Rirkrit Tiravanija e Yayoi Kusama sono gli artisti che, con una sorta di staffetta, possono illustrare come l'arte arriva a toccare il cuore dell'umano.

² Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Milano, nottetempo, 2008, pp. 8-10.

2. Dall'accelerazione sociale all'indisponibilità: una possibile chiave di lettura

Un elemento che tutte le opere e le installazioni prese in esame hanno in comune è il fatto che ognuna di esse attiva la necessità di un processo di mediazione, che può avere luogo solo se riescono in qualche modo a toccare chi le osserva, o chi vi partecipa; ma per toccare il cuore devono avere delle caratteristiche molto precise, come l'intempestività, la ritualità e l'indisponibilità, per mettere sotto scacco l'abitudine, la ricezione passiva, lo sguardo che resta sulla superficie, pronto a mettere la spunta alla lista delle cose da vedere per poter dire: io c'ero. Hartmut Rosa, filosofo tedesco che si è immerso nelle contraddizioni del nostro tempo, ha individuato nell'accelerazione sociale e nei meccanismi di competizione e prestazione una nuova forma di totalitarismo astratto, capace di esercitare pressioni sulla volontà e le azioni dei soggetti, di averli sempre sotto controllo, di essere pervasivo e diffuso, di non essere criticabile o arginabile³. L'accelerazione ha come sua principale ricaduta la spinta ad agire nella relazione con il mondo attraverso una modalità predatoria di appropriazione, in cui "il mondo è divenuto semplicemente un punto di aggressione" e tutto deve poter essere "conosciuto, dominato, conquistato, reso utilizzabile"⁴. Si desidera aumentare sempre ciò di cui si può disporre – luoghi, obiettivi, oggetti –, e si desidera farlo in fretta, senza fatica, con una minima spesa, senza incontrare alcuna resistenza; in questa abitudine all'aggressione, però, il mondo, che la scienza e la tecnica danno l'impressione di avere reso disponibile, sembra ritrarsi, diventare oscuro e indisponibile.

Non ci si può dimenticare che l'umano viene al mondo, quindi non può disconoscere la necessità di una costante e complessa relazione con quanto lo circonda, e la tesi di Rosa è che la responsività, ossia la capacità di risonanza, "precede irrevocabilmente la capacità di mettere il mondo a distanza e di renderlo disponibile"⁵. La risonanza, vista come relazione primaria con il mondo, accade nella relazione tra il soggetto e il mondo, e dà vita a una reciproca trasformazione, scavalcando quella lettura binaria che oscilla tra opera e fruitore, attribuendo all'una o all'altra una maggior importanza nei meccanismi di percezione e fruizione. Il focus, invece, per Rosa sta nel mezzo, e la relazione nasce da una disponibilità iniziale, da un'apertura. La risonanza

³ Hartmut Rosa, *Accelerazione e alienazione. Per una Teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Torino, Einaudi, 2015, p. 70.

⁴ Hartmut Rosa, *Indisponibilità. All'origine della risonanza*, Brescia, Editrice Queriniana, 2024, p. 35.

⁵ *Ibidem*, p. 66.

va quindi vista come una modalità di relazione che nasce da un appello, dal sentirsi chiamati, dallo scaturire di una risposta attiva, facendo esperienza, da una trasformazione, attraverso l'incontro, che va a modificare oggetto e soggetto, cosa che con l'appropriazione non si verifica. Ma la risonanza non può essere attivata in modo strumentale, non cade nella sfera di ciò che può essere controllato, e Rosa sceglie il termine di "indisponibilità" per indicare il senso di questo processo. La risonanza è indisponibile, non possiamo conoscerla, dominarla, conquistarla e renderla utilizzabile, accade senza una nostra decisione, non è compresa nell'acquisto di un biglietto, non è un visore 3D che ci gratifica rispetto alle nostre aspettative. Così, è attraverso la lente dominante dell'indisponibilità – accompagnata da altre categorie di percezione, che ritorneranno, opera dopo opera, con una silenziosa costante – che credo si possa leggere la capacità dell'arte di toccare al cuore: l'indisponibilità è la condizione ineludibile della risonanza, e la risonanza è il momento di illuminazione, la "luccicanza", come la definisce l'attore Marco Baliani⁶, che tesse fili invisibili ma resistenti tra noi e il mondo, rare epifanie da tenersi strette nella memoria.

3. Félix González-Torres: una eucaristia laica

In una scelta di artisti legata all'ultimo ventennio il punto d'origine non può che essere *Untitled (A Corner of Baci)*, 1990, di Félix González-Torres⁷, artista di origini cubane, naturalizzato statunitense. Per dare vita e forma quest'opera viene allestita in un angolo della sala espositiva una cascata di Baci Perugina, del peso approssimativo di 42 libbre, equivalenti a 19 kg. Il pubblico è invitato a prendere un cioccolatino e a cibarsene, ma con questo gesto, inusuale in un museo – dove non si tocca, meno che mai ci si ciba – si viene coinvolti e si entra, emotivamente, nella ricerca di un senso da dare a ciò che si è fatto. Il peso dei cioccolatini equivale al peso di Ross Laycock, il compagno di Felix, morto di AIDS, negli ultimi giorni della sua esistenza. Trasferire idealmente quel corpo attraverso la metafora di un "angolo di Baci", e invitare chi passa a cibarsene significa trasformare in un evento universale il tema privato del lutto e dare vita a una sorta di eucaristia laica. Mutuando il pensiero di Giuliano Zanchi, riferito al sacramento cristiano, ma perfetto anche in questo caso, il "Fate questo in memoria di me", che l'artista rievoca con materia e gesto,

⁶ Marco Baliani, *Ogni volta che si racconta una storia*, Bari, Laterza, 2017, p. 117

⁷ Per una visione dell'opera si rimanda a <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-a-corner-of-baci>.

fonda “il necessario referente simbolico di una corporeità indispensabile per rimanere nella presenza di spirito”, e il gesto diventa “manifestazione esemplare del simbolo nella sua essenziale natura di azione”⁸.

“Questo è il suo corpo”, sembra suggerirci González-Torres, e noi ce ne cibiamo. Perché i Baci, o in altre occasioni, caramelle di vari colori? Per associare il ricordo alla dolcezza, a un gesto che lascia un gusto piacevole. E cosa accade, spesso i visitatori si chiedono, quando tutti i cioccolatini sono stati consumati? Sta al museo, o alla galleria, ricostituire le 42 libbre, perché se ognuno, alla fine, coincide con il ricordo che riesce a lasciare di sé, allora il fatto che ci siano persone che, in seguito a un gesto, sono custodi della nostra storia, fa sì che il corpo non scompaia ma possa ogni volta rinnovarsi. La memoria ricostruisce l'assenza, evita che una vita vada a scomparire nella dimenticanza e nell'oblio. L'opera mette in atto un evidente scarto semantico rispetto ai lavori minimalisti che affollavano le gallerie, non fa uso di materiali industriali e freddi, acquisisce una forma morbida e mutevole, associata a una temperatura emotiva calda, non colloca il visitatore in un ruolo di osservazione distante e di relazione impersonale. Seguendo lo spunto di Rosa, *Untitled (A Corner of Baci)* tocca nella vista, nel gusto, richiama e lancia un appello a cui si risponde, dando il via a una relazione che trasforma il pubblico e al tempo stesso la percezione dell'oggetto. I Baci non saranno più gli stessi, il modo di vivere una perdita troverà un'immagine. L'opera è indisponibile. Non la si controlla, non la si può fruire in modo passivo, o *in absentia*. È necessario esserci. Ma, come anticipato, iniziano a farsi strada alcune categorie che ricorreranno anche nelle opere a seguire, cioè il rito, che determina la successione delle azioni in cui si incarna la relazione con l'opera, il simbolo, perché un oggetto ne raffigura un altro, l'impermanenza, che è la costante mutazione nel tempo della forma dell'opera, la presenza di un tempo circolare, destinato a rinnovarsi e ripetersi, la memoria – quella di chi prende il Bacio e quella di chi è evocato dai Baci –, perché il visitatore custodirà il ricordo di questa esperienza ma anche la memoria dell'esistenza di Ross. Infine, il dono: la gratuità accompagna la fruizione dell'opera e la relazione slegandola dai meccanismi del consumo ed avvicinandola a un'esperienza sentimentale.

⁸ Giuliano Zanchi, *Preghiera e liturgia*, Cinisello Balsamo (MI), Edizioni San Paolo, 2024 p. 47, p. 77.

4. *Olafur Eliasson: il vedersi vedere*

Se Félix González-Torres apre metaforicamente le danze per farci abitare dal corpo di un altro, Olafur Eliasson ci accompagna nell'autopercezione di cosa significhi abitare il proprio corpo, se il primo mette nella regola d'ingaggio la relazione uno a uno, il secondo si rivolge alla collettività. Londra, Tate Modern, il 16 ottobre 2003 inaugura *The Weather Project*, l'immaginifica e visionaria installazione dell'artista danese nella Turbine Hall del museo inglese⁹, che resterà aperta fino al 21 marzo dell'anno successivo, arrivando a totalizzare due milioni di visitatori. In questa immaginaria staffetta tra artisti si nota quindi la differenza nel passare da González-Torres, che pone al centro dell'opera la perdita e l'assenza, a Eliasson, che sceglie il tema del tempo atmosferico, argomento privilegiato in terra londinese tanto che, come ricorda lo stesso artista, è oggetto delle conversazioni del 73% dei tassisti della città.

Anche questa installazione, come *Untitled (A Corner of Baci)* è una “macchina pigra”, rubando le parole a Umberto Eco, perché chiede al fruitore una forte cooperazione, e nasce sulla necessità dell'attivazione di una relazione. Il lavoro site-specific si avvale di uno schermo semicircolare retroilluminato da circa 200 luci al sodio, monofrequenza, che si dilata e raddoppia, in modo illusionistico, grazie a un soffitto di specchi e alla presenza di una nebbia artificiale, emessa in modo irregolare da macchinari nascosti. Ne nasce, così, l'impressione di un eterno tramonto ambientato in un interno, e la bassa frequenza delle luci rende visibili solo i colori giallo e nero, trasformando le persone in silhouette scure, invitate ad osservarsi levando lo sguardo verso l'altro, in cerca della propria immagine riflessa.

Quello che nasce come evocazione di un fenomeno meteorologico diventa un richiamo irresistibile, capace di riprendere, in dimensioni virtualmente infinite, l'estetica del sublime così ben descritta da Burke e da Kant, il quale scrisse, a proposito di spettacoli terribili e inquietanti della natura: “Ma questi spettacoli, quanto più sono spaventosi, tanto più ci attraggono, se ci troviamo al sicuro; e queste cose le chiamiamo volentieri sublimi, perché innalzano le forze dell'anima al di sopra della mediocrità ordinaria, e ci fanno scoprire in noi stessi un potere di resistenza di tutt'altro genere, che ci dà l'animo di misurarci con l'apparente onnipotenza della natura. Infatti, come nell'immensità della natura e nell'incapacità delle nostre facoltà ad assumere una misura proporzionata alla valutazione estetica del suo dominio noi scoprimmo la nostra propria

⁹ L'opera è documentata sul sito dell'artista: <https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/>.

limitazione”, così la potenza della natura ci rivela contemporaneamente “una superiorità nei suoi confronti”.¹⁰

La categoria del sublime torna, è vero, ma con un’accezione nuova, sia perché non va a toccare esclusivamente la percezione e le emozioni del singolo, lasciato solo davanti allo spettacolo della natura come *Il viandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich, ma coinvolge una collettività che trova piacere nel condividere con altri un luogo, un tempo, un’inesprimibile sensazione frutto dell’impossibilità di fare fronte non tanto all’infinito della natura quanto a quello della tecnologia.

Torna quanto si è detto sull’opera precedente: l’opera lancia un appello e un richiamo, a cui si risponde innescando una relazione e una trasformazione. In un mondo caratterizzato da una connessione senza relazioni, stare nello spazio della Turbine Hall crea una sorta di sopraffazione, che trasforma la percezione di sé stessi e del luogo. Rosalind Krauss, mettendo in luce in un suo storico saggio l’idea di *expanded field*¹¹, ovvero della necessità di nuove categorie interpretative per opere che invadevano lo spazio trasformandolo, disse che nella Turbine Hall aveva la sensazione di “esservi dentro, abitarla nello stesso modo in cui pensiamo di abitare lo spazio del nostro stesso corpo”. Si torna, sembrerebbe, a *Gli dei della Grecia* di Friedrich Schiller, del 1784, dove il filosofo tedesco evocava con dolorosa nostalgia l’antico mondo divino, che parlava anche se con metafore e modalità oscure, confrontandolo con la civiltà a lui contemporanea, in cui tutto era reso disponibile, ma non sembrava esserci più nulla da dire. In una società liquida, dove è in atto una pratica costante di aggressione del mondo, Eliasson propone un rallentamento: sdraiati sul pavimento della sala delle turbine, vicini o distanti, i visitatori diventano spettatori di una rappresentazione virtuale che li fa ripiegare verso la ricerca di se stessi; gli sguardi si levano verso lo specchio in alto per coltivare la meraviglia di guardarsi, di non sentirsi individui isolati, di vedersi vedere, percepire gli altri e i legami che, invisibili, arginano la solitudine e la separatezza. Ben distante da un effimero incantamento, *The Weather Project* rappresenta in modo compiuto l’idea di indisponibilità di Hartmut Rosa perché quando, a fronte dell’immenso successo di pubblico – nuovi visitatori e presenze ormai affezionate e costanti, quasi quotidiane – la Tate Modern sonda Eliasson sulla possibilità di una proroga, l’artista non la concede. Prolungare la mostra non avrebbe comportato costi aggiuntivi, perché la macchina scenica era già

¹⁰ I. Kant, *Critica del giudizio*, a cura di A. Bosi, Torino, Utet, 1993, 28, pp. 234-238.

¹¹ Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field” in Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1987.

esistente, ma l'artista ha affermato che la sua poetica, il suo modo di lavorare, procede per reti di aggregazione, e che la durata di una installazione è data, e non negoziabile.

Il tempo che segue la chiusura di una mostra, secondo Eliasson, è parte integrante della sua esistenza, della sua comprensione e del processo a cui dà vita, in quanto ciò che si è visto diventa materia di ricordo, testimonia una trasformazione di oggetto, luogo e soggetto. Riprendendo, quindi, i parametri che vanno a innervare l'opera, torna il tempo, visto come durata, si insiste sulla memoria, sulla prossimità che, mentre nel caso di González-Torres, è tra il visitatore e l'artista, o tra il visitatore e Ross Laycock, qui coinvolge tutti i presenti. Resta fondante, come un invito silenzioso e necessario, la condizione della gratuità. L'accesso alla Turbine Hall è sempre gratuito, e l'opera si qualifica senza ambiguità, nella sua estensione, come un dono alla comunità.

5. Christo e Jeanne-Claude: la rievocazione del pellegrinaggio

Dal finto sole alla vera acqua il passo è molto breve, così come dallo stare sdraiati sul pavimento di una enorme sala al camminare sulle acque: è quanto accade per la durata di sedici giorni, dal 18 giugno al 3 luglio 2016, sul Lago d'Iseo, tra Sulzano, Montisola e l'isola di San Paolo. Christo, che come sempre ha associato il proprio nome a quello della moglie Jeanne-Claude, scomparsa sette anni prima, costruisce con sapienza delle passerelle galleggianti, coperte da una stoffa tecnica di un colore giallo arancione, invitando le persone a percorrerle. Inizialmente sottostimato, l'afflusso dei visitatori si rivela notevole: più di un milione e mezzo di persone si mettono pazientemente in coda, sin dalle prime ore del mattino, per potere godere dell'esperienza. Come è accaduto per Eliasson, sono presenti gli appassionati d'arte, ma anche le compagnie di amici, le famiglie, i bambini, riproducendo in un contesto laico l'idea del pellegrinaggio e del cammino: nessuno schiamazzo, nessun comportamento sopra le righe, un'atmosfera di diffusa serenità, simile a quella che si percepiva nella Turbine Hall. Da ultimo, quasi simile alla "compostela", la credenziale che la cattedrale di Santiago rilascia ai pellegrini, chi percorre *The Floating Piers* riceve un lembo della stoffa di cui sono rivestiti i pontili: inutile, indisponibile, non funzionale, il quadratino arancione si riveste di un sapore simbolico, lo si porta a casa come una sorta di gratificazione, una costruzione di senso per un'azione, quella del percorso sull'acqua, che porta con sé la memoria del raduno. Se i turisti, infatti, si mettono in viaggio per non luoghi, svuotati di ogni senso, i pellegrini rinsaldano il legame tra luoghi e esseri umani attraverso

il rito del raccogliersi, di cui la stoffa resta come una fotografia immaginaria, un attestato dell'esserci stati¹².

Christo aveva affermato che la gente era parte integrante dell'opera, e che chi aveva fretta non doveva venire, in quanto l'attesa faceva parte dell'esperienza, allo stesso modo aveva sconsigliato di recarsi sul lago d'Iseo a chi era alla ricerca di esperienze artistiche asettiche e controllate, quali potrebbero essere le gallerie private o i musei.

*The Floating Piers*¹³, come ogni pellegrinaggio, non fa sconti a nessuno, avere una capacità economica notevole non dà la possibilità di accedere a fast track, di saltare la coda, e questo lo rende indisponibile a un'idea di dominio e controllo così diffusa in un approccio aggressivo e accelerato verso il mondo che ci circonda. Allo stesso modo è indipendente dall'establishment, in quanto i progetti dell'artista bulgaro sono sempre autofinanziati, ed è impermanente, effimero, destinato ad essere smontato. La meta del percorso, lento e godibile, è il cammino stesso. Christo ricordava che per percorrere questi tre km a New York ci si impiegava la metà del tempo che invece si trascorrevava sulla passarella, in questo ponendosi in stretta assonanza con le considerazioni del filosofo Byung-Chul Han: "Dunque, chi vive a velocità doppia può godere del doppio delle opzioni di vita. L'accelerazione moltiplica la vita e così facendo la avvicina alla meta di una vita realizzata. Questo calcolo è però ingenuo, scambiando la realizzazione per la mera abbondanza. La vita realizzata non si può spiegare in termini teorici in funzione della quantità, essa non risulta dall'abbondanza delle possibilità di vita"¹⁴. In un'esistenza frenetica, atomizzata, proiettare tutte le proprie energie verso il mero orientamento alla meta svuota di ogni pregnanza lo spazio intermedio, quello "tra": tra la partenza e l'arrivo, annientando il processo esperienziale, tra il visitatore e la fruizione dell'opera, riducendo il tutto a una spunta su una metaforica lista della spesa. Per chi decide di mettersi in gioco, di rispondere alla chiamata dell'installazione, torna, con grande chiarezza, la dimensione del rito, l'idea di prepararsi per un'esperienza, di affrontare gli imprevisti, di passare dal *binge watching* allo *slow looking*. Tutto ciò riporta all'idea di tempo, un tempo circolare, che fa iniziare e concludere l'esperienza, all'idea dell'investimento sulla memoria e sulla trasformazione, perché il Lago d'Iseo non sarà più guardato allo stesso modo e chi percorre i pontili galleggianti ne uscirà trasformato. Da ultimo

¹² Byung-Chul Han, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Milano, nottetempo, 2021, p. 63.

¹³ Si invita a visionare l'opera sul sito degli artisti: <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-floating-piers/>.

¹⁴ Byung-Chul Han, *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose*, Milano, Vita e Pensiero, 2009, p. 19.

ritornano la gratuità e la prossimità: l'esperienza è collettiva, gli adepti delle esperienze in solitaria, del silenzio, dell'esclusività della fruizione non possono affrontarla, è la comunità camminante a dare senso all'opera attraverso una relazione di necessità, una relazione garantita ai livelli più alti proprio in quanto percorrere le passerelle galleggianti non costa. Nessun biglietto, nessun pedaggo. Chi ha risposto alla chiamata, a quello che Rosa definisce l'appello, ha diritto di camminare sulle acque.

6. Lina Lapelyte, Vaiva Grainyte e Rugile Barzdziukaite: il forte far niente

Dall'acqua senza terra alla terra senza l'acqua, l'immaginario artistico si ribalta nell'opera *Sun & Sea*¹⁵, dove il sole è simulato e il mare è evocato, sta al di fuori dell'edificio, nella risacca della laguna. Accade nel 2019, nella Biennale di Venezia, nell'Edificio 42 dell'Arsenale Militare. Qui trova ospitalità la rappresentanza nazionale della Lituania, uno di quei Paesi che, all'atto della nascita della grande kermesse veneziana, non giocava ancora un peso politico e culturale sullo scacchiere internazionale. I padiglioni presenti nella sede storica dei Giardini, infatti, sono una topografia del passato che ha preso forma architettonica, e molti sono gli esclusi da quel villaggio recintato; accade così che, ad ogni edizione, si cerchino nella città luoghi disponibili a ospitare Paesi che non vogliono più essere marginalizzati e ignorati e che, essendo fuori dalle sedi ufficiali, hanno il felice vantaggio della gratuità. Nella Biennale del 2019, quindi, all'ingresso di questo edificio, la mattina, la coda che si crea è infinitamente più lunga di quella ai tornelli dell'Arsenale o dei Giardini, luoghi sempre disponibili, mentre l'accesso alla Lituania non lo è. Torna l'indisponibilità: non si deve pensare che la fatica dell'accesso sia sempre una condizione necessaria e sufficiente a porci in uno stato d'animo tale da provare emozioni, ma certo la possibilità che qualcosa sfugga, che non sia nelle nostre possibilità di definizione e concertazione, aiuta ad uscire dall'apatia e dalle certezze che spogliano la vita della sua capacità elegiaca.

Nell'Edificio 42 sono state portate e messe a terra 35 tonnellate di sabbia dalla Lituania; qui ventitré performer, di ogni età, maschi e femmine, dagli anziani ai bambini, accompagnati anche da un cane, svolgono con molta noncuranza azioni quotidiane tipiche di chi si sta godendo una giornata in una località balneare. Spalmarsi la crema, giocare a volano, ascoltare la radio, bere una bibita. Ma ecco che, lentamente, si leva una voce, subito armonizzata con le

¹⁵ Si rimanda al link <https://sunandsea.lt/en> per la visione della performance.

altre, un'aria dapprima sommessa si diffonde cristallina nell'aria, ascoltata da chi ha trovato posizione su un ballatoio da cui è possibile assistere, dall'alto, alla performance. Viene distribuito un opuscolo con le parole della canzone, e l'impressione che si respira è quella di stare su un matroneo, con i libretti degli inni, coinvolti in un lento salmodiare che porta parole di sapienza. Ventitré sono le arie cantate, una per ogni performer, e si fanno strada, frammisti alle piccole preoccupazioni di ogni giorno, come le scottature, il cibo, la tecnologia, anche temi cruciali, come quelli legati alla sostenibilità, al capitalismo, all'ecologia, alla distruzione delle barriere coralline, alle eruzioni dei vulcani, alla paura di non essere abbastanza performanti sul lavoro, di non reggere il ritmo frenetico della vita. L'apparente relax tradisce un sole sempre più caldo, il microcosmo della spiaggia si fa cantore del macrocosmo antropocentrico, e lo spettacolo a cui si assiste sembra voler offrire un punto di resistenza all'"obbligo all'accrescimento e all'ottimizzazione politico-economica del capitalismo e della competizione sfrenata"¹⁶, che vede il mondo come punto di aggressione e dominazione. Vale ancora la pena ritornare alla necessaria figura di Nietzsche, guida nel definire che il contemporaneo coincide con l'intempestivo, con la capacità di spostarsi di lato, vista come alternativa resistente rispetto alla passività con cui si va a coincidere con il proprio tempo. Il filosofo tedesco fu anche un convinto sostenitore dell'importanza di dare spazio, nella vita, alla contemplazione, per non cadere nel loop di un'iperattività che porta alla consunzione e alla perdita di senso. "Per mancanza di calma", afferma, "la nostra civiltà sbocca in una nuova barbarie. In nessuna epoca si attribuì maggior valore agli attivi, cioè ai senza riposo. È dunque delle necessarie correzioni che si devono apportare al carattere dell'umanità quella di rafforzare in larga misura l'elemento contemplativo"¹⁷. Le persone indolenti sulla sabbia, allora, sono portatrici di un valore che emerge con lentezza, ovvero quello dell'*otium*. Apparentemente avvolte in un torpore ipnotico recuperano l'alta concezione che il mondo latino aveva del tempo dedicato alla riflessione: se *studium* era il momento del lavoro, e se l'uomo libero è colui che sa sfuggire alle maglie contemporanee dell'autocostrizione a un'attività continua, vissuta erroneamente come riflesso della volontà, allora il saper riconoscere nell'*otium*, nel potere generativo del pensiero, un momento capace di coltivare l'umano, e dargli spazio, prende la forma di una performance. La stessa Hannah Arendt aveva concluso il suo saggio *Vita activa* affermando "Chiunque abbia qualche esperienza in questa materia saprà come avesse ragione Catone nel dire [...]: "Non si è mai più

¹⁶ Hartmut Rosa, *Indisponibilità*, cit. p. 35.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Umano, troppo umano*, Milano, Monanni, 1927, p. 239.

occupati di quando non si fa nulla, non si è mai meno soli di quando si è soli”¹⁸. Andando a riprendere le parole chiave che lentamente tessono i punti in comune tra le opere si vedrà che è presente il rito – l’ingresso, la salita, il libretto, il canto – così come il tempo circolare, che va dall’attesa all’uscita, perché la performance si ripete ciclicamente durante la giornata. Torna la prossimità, perché la liturgia che ha luogo è per tutti, e non per uno solo, evocando una collettività sensibile ai grandi temi, e non il presenzialismo dei vernissage, e la gratuità sembra eticamente necessaria come base sulla quale discutere le questioni affrontate nel canto. Anche la memoria persiste, insieme alla trasformazione: assistere, leggere, osservare, entrare nell’atmosfera onirica e ammaliante, penetrare nelle parole, modifica chi partecipa, trasforma la percezione dello spazio, indirizza anche a una nuova visione del mondo, tra piccole preoccupazioni e disastrosi effetti della nostra mancanza di assunzione di responsabilità.

Non si può governare *Sun & Sea*, è indisponibile: non possiamo farla partire a nostro piacere, come la puntata di una serie, non possiamo mandare avanti o indietro il nastro; come le opere che la precedono, anche questa richiede in modo esclusivo la presenza. Possiamo anche guardare un video che la documenta, tra i molti disponibili on line, ma non sarà mai la stessa cosa. Più estesa di un dipinto, più avvolgente di un maxischermo, la performance ingaggia un corpo a corpo con lo spettatore, che può solo arrendersi, e chiamarsi fuori, o abitarla, anima e corpo.

7. Ragnar Kjartansson: la stanza che si fa cielo

Dal canto di molti per molti al canto di uno per pochi; questo accade a Milano, in un momento carico di dolore e inquietudine dal 22 settembre al 25 ottobre 2020. La data è loquace di per sé, si tratta dell’anno del Covid, della pandemia che ha scosso il mondo intero, trovando uno dei più forti epicentri nell’Italia del Nord. Il passaggio, dalla Lituania a Milano, è dal macrocosmo delle preoccupazioni per l’ambiente e gli ecosistemi, al microcosmo dell’angoscia che ha avvolto in una stretta molte persone, profondamente toccate dagli effetti del virus, costrette in casa, private della rete relazionale, abbandonate alla solitudine. La risposta dell’arte arriva, grazie a un progetto della Fondazione Trussardi, con l’artista islandese Ragnar Kjartansson e il progetto *The Sky in*

¹⁸ Hannah Arendt, *Vita activa*, Milano, Bompiani, 1964, cit. in Byung-Chul Han, *La società della stanchezza*, nuova ed. ampliata, Milano, nottetempo, 2020, p. 44.

*a Room*¹⁹. Il luogo scelto è la chiesa di san Carlino, individuata non a caso: edificata da Pellegrino Tibaldi su commissione del cardinale Carlo Borromeo, sorgeva al centro del Lazzaretto di Milano, quel famoso luogo rappresentato con grande vividezza da Manzoni quando si trovò a descrivere l'epidemia di peste che sconvolse la Lombardia nel 1630.

Pensato per essere visto da tutti i lati di questo ospedale, anche senza accedervi, san Carlino ha ospitato per un mese il succedersi quotidiano di cantanti professionisti che si sono dati il cambio nel presbiterio suonando l'organo della chiesa ed eseguendo, senza soluzione di continuità, la canzone di Gino Paoli *Il cielo in una stanza*. Come ha affermato Kjartansson ogni volta che è stato intervistato, *Il cielo in una stanza* è l'unica canzone che conosco che rivela una delle caratteristiche fondamentali dell'arte: la sua capacità di trasformare lo spazio. In un certo senso, è un'opera concettuale. Ma è anche una celebrazione del potere dell'immaginazione – infiammata dall'amore – di trasformare il mondo attorno a noi. È una poesia che racconta di come l'amore e la musica possano espandere anche lo spazio più piccolo, fino ad abbracciare il cielo e gli alberi...". Se l'amore cancella le mura, rompe il distanziamento sociale e l'isolamento relazionale, anche l'armonica diventa un organo: di nuovo si riscontra la trasformazione su più livelli in quanto accedere a quello spazio, prendere posto, entrare *in medias res* o tra un'esecuzione e l'altra – l'orario di prenotazione non coincide con la programmazione musicale – significa essere predisposti a cambiare proprio dentro lo spazio, nel tempo della durata del nostro stare, ascoltando la canzone che culla come una ninna nanna di speranza, incrociando gli sguardi di chi è lì, sentendosi prossimi, come se fossimo una congregazione che segretamente si è data appuntamento, per una rivelazione solo presentita.

L'accesso alla chiesa è gratuito, viene però richiesta una prenotazione, perché vige ancora il distanziamento, e tacitamente è diffuso lo stato di allerta che spinge le persone a sedersi le une lontano dalle altre. La gratuità, ancora una volta, va vista come dono, come gesto di cura della città per la collettività. Infine si sente agire sottotraccia la memoria, che è la memoria di questa canzone, che quasi ognuno che entra conosce, proprio come l'artista, ma è anche la memoria dell'evento, un evento accompagnato, come i precedenti, da un ritmo circolare. Analogamente a *Sun & Sea* qui il canto si ripete, ma non si sa in quale momento potremo accedere. Nel silenzio della navata, al suono della musica, si può sentimentalmente immaginare la scomparsa delle pareti,

¹⁹ Si rimanda al sito della Fondazione Trussardi: <https://www.fondazione nicola trussardi.com/mostre/the-sky-in-a-room/>.

e accedere all'immensità del cielo, come in una catarsi. Tutto ciò nasce proprio grazie all'indisponibilità: non viene dato a chi assiste alcun potere, nella piena consapevolezza che una tale limitazione del desiderio di onnipotenza, ben lungi dall'essere un limite, è proprio la parola chiave che fa accadere il cielo in una stanza.

8. Marina Abramović: il silenzio in ascolto

Dalla musica al silenzio, è tempo di mettersi in ascolto, e lo si può fare con *The Artist is Present*²⁰, unica opera, tra quelle prese in esame, in cui l'artista, Marina Abramović, è davvero presente.

Dal 14 marzo al 3 maggio del 2010, al Museum of Modern art di New York, ha luogo una delle performance più iconiche dell'arte contemporanea, con la durata di 736 ore e 1585 visitatori che, con la loro presenza, costituiscono la parte essenziale e necessaria per fare sì che l'opera accada e si rinnovi quotidianamente.

La preparazione dell'artista serba è stata lunga e complessa, doveva portarla ad essere vulnerabile e a sapersi rendere disponibile per ogni persona che si sarebbe seduta davanti a lei; suo il design delle sedie, la decisione dell'estensione della superficie dello spazio, lo stile e il colore dell'abito lungo da indossare. Le persone, secondo l'ordine d'arrivo, sono invitate a prendere posto sulla sedia davanti a quella dell'artista, la quale le accoglie col capo chino, senza guardarle. Poi, lentamente, la Abramović solleva lo sguardo e lo mette a disposizione di chi è seduto davanti a lei, e lo apre, metaforicamente, per accogliere le emozioni e i sentimenti dell'altro.

Viene così a crearsi un vero e proprio rito. “I riti sono azioni simboliche [...]. Creano una comunità senza comunicazione, mentre oggi domina una comunicazione senza comunità”, “fanno del mondo un posto affidabile [...]. Rendono il tempo abitabile”²¹, e questo avviene proprio nel corso di *The Artist is Present*.

Cosa ne fa un rito? La scansione del tempo, l'esplicitazione delle regole d'ingaggio da parte dell'artista a cui il pubblico dà la propria adesione, e la creazione di una comunità di prossimità, non solo quella formata dai singoli

²⁰ Si rimanda alla documentazione presente sul sito del MOMA: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>

²¹ Byung-Chul Han, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Milano, nottetempo, 2021, pp. 11-12.

individui che, di volta in volta, si siedono davanti alla Abramović, ma anche da coloro che assistono ai muti dialoghi che l'artista rende possibili, stando in silenzio al di fuori del quadrato perimetrato, un ring della relazione.

Anche se la performance e la mostra hanno un biglietto d'ingresso, questo è la tariffa standard²² e, analogamente al pellegrinaggio laico che ha percorso *The Floating Piers*, non ci sono corsie preferenziali, non è il denaro a garantire la partecipazione ma il caso, la posizione nella coda in attesa, la pazienza. Si è molto vicini alla gratuità, in quanto il costo del biglietto d'ingresso non corrisponde a un tempo dato, ma a una promessa di qualità e di cura: chi si siede, considerato non uno spettatore, ma assunto al rango di co-creatore dell'azione, ha a sua disposizione tutto il tempo desiderato, i minuti o le ore necessarie per sentirsi ascoltato, per potersi immergere nello sguardo dell'artista e ritrovare sé stesso alla luce di una accogliente generosità. Di fronte alla solitudine del singolo, l'artista difende la dualità e pone come elemento fondante l'attenzione, che Malebranche aveva definito come una preghiera naturale rivolta dallo spirito per ricevere la luce e l'intelligenza²³, in un tempo circolare che riprende ogni volta dall'inizio.

Di fronte al continuo parlare, spendendo energie, per non comunicare nulla, l'artista invita a una via di silenzio eloquente e fecondo di possibilità, gravido di quella responsività risonante che presiede agli accadimenti che toccano al cuore, un rapporto non prevedibile, scaturito dall'indisponibilità.

9. Rirkrit Tiravanija: aggiungere posti a tavola

Se quello della Abramović è un tavolo per due, l'apertura all'altro si moltiplica potenzialmente all'infinito con le tavolate per tutti, nell'opera performativa *Soup/no Soup*²⁴ che Rirkrit Tiravanija, appartenente alla poetica che Bourriaud ha definito come "estetica relazionale"²⁵, ha creato nello spazio immenso del Grand Palais a Parigi. Sabato 7 aprile 2012, da mezzogiorno a mezzanotte, dal pranzo all'ultima cena della giornata, l'artista thailandese ha organizzato delle lunghe tavole dove servire, per dodici ore, una zuppa tradizionale, preparata

²² https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_387201.pdf.

²³ Nicolas Malebranche, *Meditazioni umane e metafisiche col trattato dell'amor di Dio*, Guanda, Modena, 1994, p. 51.

²⁴ Si rimanda al sito del Grand Palais di Parigi: <https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/rirkrit-tiravanija-soupno-soup>.

²⁵ Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Books, 2010.

dall'artista e dal suo team, offerta gratuitamente a chi voglia entrare e sedersi. È una sorta di testimone di staffetta ricevuto da Marina Abramović, perché si ripete un evento performativo immateriale, transizionale; lo scambio non è più nello spazio dell'accoglienza tra lo sguardo dell'artista e quello del co-creatore dell'opera, ma viene dalla compartecipazione, dall'adesione emotiva e fisica, dalla risposta a quello che Hartmut Rosa ha definito come appello, su base volontaria. Nella gratuità, inoltre, emerge in maniera nitida quel complesso di considerazioni che Marcel Mauss fece sul tema del dono²⁶, come processo lontano dall'economia naturale, che non chiede alcuna restituzione, ma alimenta il legame sociale tra le persone e avviene in un orizzonte di assoluta libertà. Non si partecipa a turno, ma insieme, si entra e si prende posto davanti a un estraneo che si affratellerà con la prossimità, trovando una risposta a una società di infinite connessioni ma di rarefatte relazioni, di informazioni e non di narrazioni, andando a omaggiare l'idea di Joseph Beuys di scultura sociale²⁷. Cosa offrire di meglio di un tavolo sotto cui mettere le gambe, di un tempo di riposo, in una città frenetica come Parigi, dove l'ansia di vedere, fare, visitare, porta all'atomizzazione del tempo e alla perdita della capacità poetica di godere delle cose? In un inconscio progetto culturale di vita che pone come modalità dell'esistenza l'accelerazione, il desiderio di moltiplicare le esperienze possibili per trovare soddisfazione, portando a una fruizione veloce, Tiravanija risponde con una controproposta, quello di misurare la vita in larghezza²⁸. La creazione di una comunità, con un'operazione culturale in grado di trasmettere uno dei valori simbolici condivisi – quello di consumare insieme un pasto a segno di armonia e capacità di pacifica convivenza – si crea attraverso il cibo. Con González-Torres il cibo, accumulato nell'angolo di una stanza, rompe la solitudine del proprio isolamento grazie all'atto di chi vi accosta, mentre al Grand Palais non c'è nessuna ambiguità, nessuna barriera di comprensione da superare, non si tratta più di essere nutriti da ricordo di un altro, assente,

²⁶ Marcel Mauss, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, Einaudi, 2002.

²⁷ "Scultura Sociale di Beuys è intesa come un processo permanente di continuo divenire dei legami ecologici, politici, economici, storici e culturali che determinano l'apparato sociale", in *Buby Durini for Joseph Beuys*, a cura di Lucrezia De Domizio Durini, Enrico Gusella, Milano, Silvana Editoriale, 2008, p. 78.

²⁸ Rubo questa riflessione a Marco Dominici, che nel suo romanzo *Piccole cose che fanno rumore*, (Ancona, affinità elettive, 2024, p. 141), fa affermare a una dei protagonisti: "A volte penso che si parli troppo della lunghezza della vita e di come prolungarla ulteriormente, ma mai abbastanza della sua larghezza. Quanto sarà lunga la nostra vita non possiamo saperlo, possiamo però prendere coscienza di quanto sia larga e come, eventualmente, ampliarla. Pensateci: quanto è larga la vostra vita? Quante persone, quante relazioni e quante prospettive abbraccia o ha abbracciato, quanti affetti riesce a contenere, a quanti progetti, a quante passioni ha dato spazio?"

quanto dalla presenza dell'altro da me, a me consustanziale, che abita il mio tempo e il mio spazio. Ripercorrendo, quindi, le parole chiave che tornano costantemente, a volte sgomitando, nelle analisi di questa ristretta selezione, dopo comunità, prossimità, gratuità, rito, si può evidenziare il tempo circolare. La zuppa viene servita senza sosta per dodici ore, dodici ore non prorogabili, e la partecipazione è di nuovo legata all'indisponibilità: la minestra è identica per tutti, uguali i piatti, i tovaglioli e le posate, non posso prenotare, non posso partecipare online ordinandola, o chiamando un rider che me la consegna. Non posso nemmeno fruirne a mio piacimento, perché il tempo è sempre più breve, non i mesi della Abramović, di Eliasson o Kjartansson, non i giorni di Christo e Jeanne-Claude. Effimera come il sorgere e il calare del sole, questa performance corale investe al massimo della sua possibilità su un infaticabile servizio verso l'altro, quasi un'opera di misericordia – ospitare i pellegrini delle metropoli, dare loro da mangiare – che restituisce umanità alle vite frenetiche.

10. Yayoi Kusama: l'infinito ritorno

Stare con molti sconosciuti in un grande spazio o stare in uno spazio raccolto, ma apparentemente infinito, per accogliere sé stessi? A questa domanda, che aiuta il passaggio da Tiravanija all'artista giapponese, la risposta la dà l'opera *Fireflies on the Water*, di Yayoi Kusama, del 2002, esposta a Bergamo, in Palazzo della Ragione dal 17 novembre 2023 al 21 novembre 2024, in un progetto curato da The Blank²⁹. Se la rassegna si era aperta nel nome di González-Torres, con un'opera che si può chiedere in prestito alla Fondazione che ne porta il nome, questa *Infinity Room* – così si chiamano le stanze specchianti create dall'artista – viene concessa in prestito dal Whitney Museum of Art di New York, e analogamente non è l'artista a pensare e progettare questo specifico evento, andando così a chiudere un cerchio. Siamo partiti da Torres che con un memoriale laico ci spinge a condividere il suo punto di vista e finiamo con Kusama e con sant'Agostino: la vera religione chiede “Noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas”. Superare lo specchio. Guardarsi dentro per aprirsi agli altri.

La stanza è di dimensioni modeste, all'aperto ha le sembianze di un cubo bianco. Non è facile avere il biglietto, la vendita è on line, per garantire l'assoluta trasparenza, nessun fast track, nessuna scorciatoia, nessuna garanzia. I primi biglietti, con un early bird, ovvero con una vendita anticipata, sono finiti in

²⁹ Si rimanda al sito dell'associazione: <https://www.theblank.it/la-mostra/>.

grande velocità e ogni volta che la biglietteria elettronica ha aperto, si sono formate code infinite, non fisiche, come con Christo e Jeanne-Claud o con la Abramović, ma virtuali. Quasi impossibile scegliere giorno e orario: si afferra la data offerta, ci si sente grati per l'opportunità e – cosa che nella vita accade raramente – si vanno a disincastare gli impegni per assicurarsi l'esperienza.

Prima di accedere c'è un percorso quasi iniziatico, che consente di avvicinarsi a Kusama percorrendone la biografia, le prime opere, l'attività artistica, fino alla scelta, a un certo punto della sua carriera, dell'autoricovero, per fare fronte alle proprie manie ossessivo compulsive ma continuare a produrre opere in una situazione protetta e confortevole. Chi entra passa attraverso questa *biblia pauperum* di informazioni per arrivare alla porta della stanza con un minimo di strumenti di consapevolezza. Qui la persona deputata alla gestione degli ingressi fa lasciare in una cesta oggetti superflui, apre la porta e vi invita ad entrare. Da soli. Per un minuto esatto.

Non tutte le opere della Kusama hanno questa regola di ingaggio, in alcune si può entrare in quattro, in sei, e rimanere più tempo, ma questa ha una fruizione rigidamente regolata così, perché entrare nella stanza significa accedere a quello che per la Kusama è il proprio autoritratto.

La stanza è piccola e avvolta in un'oscurità trapunta di 50 minuscole luci che si riflettono negli specchi che rivestono le pareti – e le fanno così scomparire, come in *The Sky in the Room* – ma anche in un'altra superficie specchiante, in basso, data da un velo d'acqua, sulla quale si protende un minuscolo pontile. Il minuto è la garanzia dell'indisponibilità, conferisce a quel tempo un valore che fa sì che ogni secondo venga assaporato, gustato, percepito, ponendo tutti i nostri sforzi al servizio del desiderio di acuire al massimo i nostri sensi. La percezione allucinatoria che riverbera lo spazio sembra avvicinarsi al mito di Narciso, per superarlo. Quello che Kusama desidera suggerire, infatti, pensando al modo con il quale ella osserva sé stessa, è di uscire dall'autocelebrazione che spinge a cercare sempre il proprio riflesso nello specchio, con una smisurata attenzione al proprio ego, per andare, come Alice in Wonderland, oltre la superficie specchiante aprendosi all'altro.

“Il bello si rivela solo al lento sguardo della contemplazione. Quando il soggetto d'azione si ritira, quando è spezzato il suo cieco impulso verso l'oggetto, le cose rientrano allora in possesso della loro alterità, della loro natura enigmatica, della loro stranezza, del loro mistero”³⁰. Ma non si dà una possibilità di contemplazione senza una scansione del tempo che si distacca da

³⁰ Byung-Chul Han, *L'espulsione dell'Altro*, Milano, nottetempo, 2017, p. 85

quella cronometrata dalle lancette di un orologio. Avere un minuto di tempo e passarlo a guardare un timer significa bruciarsi ogni possibilità percettiva, ed ecco quindi il volo dell'immaginazione che consente, per usare un termine caro a Walter Benjamin, l'*Erfahrung*³¹, ovvero non l'esperienza puntuale, ma quella accumulata, che tocca il cuore, si incide, non svanisce alla memoria. "Chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi. Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare"³². Ecco, l'aura: nell'indisponibilità della durata del tempo, nell'indisponibilità della percezione dello spazio, perché il piccolo pontile distanzia dall'infinito specchiante e luminoso, non guardiamo più noi stessi ma ci esponiamo ad un'aura che ci fa percepire la nostra frammentarietà, e al tempo stesso la suprema unione di un tutto che desidera essere una preghiera di speranza e luminosità. La stanza, per Kusama, è il suo ritratto trasfigurato in spazio, acqua e luci, se vi si entra lo si abita, vi si soggiorna, anche se per poco, si accolgono le sue ossessioni, la sua relazione di apertura e chiusura con il mondo e gli affetti.

L'estetica diventa allora un antidoto all'alienazione da sé, alla lenta erosione, che già Benjamin temeva, della capacità di provare esperienze fondative, perduranti, capaci di penetrare l'anima contro la frenesia di una vita veloce, predatoria o succube.

Anche qui la presenza di una reliquia o di un ricordo: all'ingresso si riceveva un adesivo, bianco, rosso o specchiante, che si era invitati a modificare inserendoci una frase legata all'esperienza. Due le scelte: o lo si portava a casa, tenendolo per sé a futura memoria, o lo si lasciava su una parete con le proprie parole. Le scelte fatte aiutano a comprendere cosa ha lasciato il minuto nella *Infinity Room*: chi ha portato a casa l'adesivo si è chiuso nell'individualità del possesso, ha cercato di rendere, anche se frammentariamente, disponibile il ricordo, tramite il possesso di un oggetto simbolico, un souvenir. Chi lo ha compilato e lo ha attaccato alla parete predisposta, invece, ha voluto lasciare, anche se per poco, un segno del suo passaggio, dell'essere stato uno tra migliaia, a condividere un'esperienza certamente vissuta in solitaria, in un silenzio che sa di poesia, ma con la percezione di essere parte di una comunità che potrà riconoscersi nel tempo. Chi lo ha compilato ha voluto, anche se virtualmente,

³¹ La differenza tra *Erfahrung* ed *Erlebnis*, tra esperienza accumulata e vissuta, che Walter Benjamin mette al centro del saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*, (in Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 89-130) è ben approfondita da Paolo Jedlowski, "Walter Benjamin e l'atrofia dell'esperienza", in AA.VV., *Benjamin, il cinema e l'esperienza*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007, pp. 15-48.

³² W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995, p. 124.

donare un pensiero che, nella stratificazione degli adesivi moltiplicati sulla parete nel corso dei mesi, ha replicato quella splendente ostensione di ex voto d'argento dispiegati ed esposti su ogni parete disponibile nei santuari meta della devozione popolare.

A chiusura della mostra *l'Infinity Wall* che ha accolto questi adesivi è stato smontato, non senza essere stato fotografato, per immortalare l'ultimo sguardo sui passaggi e sulle scritte stratificate nei mesi di apertura: è un ultimo gesto di cura, un commiato dovuto, un *nunc dimittis* curatoriale.

Il tempo, nell'arte che riesce a toccare l'animo umano e a suscitare gli affetti, vive della sua estensione, della possibilità di ritorni, e della sacralità della memoria: chi è entrato nella stanza custodirà il ricordo e chi l'ha allestita preserverà la memoria della visita, che è il ricordo esperito del luogo, in un dialogo muto, come quello che solo un simbolo sa generare.

Alessandro Beltrami
Giornalista di Avvenire

Nessuno dice I love you? **Nuove immagini per la grammatica degli affetti**

Nel 1996 un Woody Allen ancora in stato di grazia portava in sala “Tutti dicono I love you”, commedia romantica forse oggi un po’ dimenticata, sotto la quale si nascondeva un omaggio alla storia del cinema. Una dichiarazione d’amore alla settima arte. Una questione di affetti, potremmo dire.

Penso sia condivisibile affermare che a una domanda a bruciapelo su quale sia lo spazio per gli affetti nell’arte di oggi molti direbbero poco, forse nessuno. Nei musei e nelle gallerie, nei libri e online fin dentro le aste, sembra che nessuno sappia dire “I love you”. La famiglia è disfunzionale, la società un branco di belve, la sessualità non è più eros ma impulso, la casa è uno spazio oppressivo, il regno del patriarcato o un luogo di abusi, la storia è tragedia o apocalisse. Siamo di fronte a un campionario di incubi e a un repertorio di solitudini. L’arte per essere forte sembra dover seminare campi di filo spinato. Lo fa anche perché necessario, e spesso sa farlo in modo egregio. È un’arte che ha una efficacissima *pars destruens*, ma allo stesso tempo non è sempre così interessata a svilupparne una *costruens*. Allo stesso tempo, per converso, potrebbero venire in mente numerosi esempi di chi cerca o ha cercato una strada diversa, una via di fuga all’inferno del mondo. L’approdo è non di rado un paradiso incorporeo, dove tutto tace perché tutto è immobile. Una pace altrettanto anaffettiva della guerra che vuole lasciarsi alle spalle, perché procede per via di negazione, a partire dall’uomo.

Facendo maggiormente mente locale e liberandosi dei vincoli percettivi imposti da un certo tipo di narrazione, in seconda istanza ci sovverranno anche artisti che lavorano in modo diverso, e che saranno anche in parte oggetto di questo intervento. Ma è indubbio che esista una polarizzazione sostanziale tra ragione ed emozione.

La pluridecennale ricerca teologica di Pierangelo Sequeri sul tema degli affetti, stimolo di questo stesso convegno, ha individuato nella storica, radicale separazione di *logos* e *pathos* – il primo oggettivo, universale, il secondo soggettivo, oscuro – una matrice determinante nelle dinamiche delle

modernità occidentale. La sua impronta è vistosa nella questione estetica: da una parte un'arte che si affida al piacere della ragione, fino all'esito del concettuale; dall'altra un'arte che stimola l'elemento irrazionale che c'è in noi, la nostra natura animale. Un'arte razionale e un'arte emozionale che sembrano corrispondere a quei compiti, in antico uniti e ora scissi, di *movere* e *docere*, e le cui sfere di pertinenza sono tutte interne all'uomo e non coincidono, ad esempio, con i domini della realtà e dello spirituale (o della trascendenza), in quanto entrambi gli approcci possono dedicarsi a l'uno e all'altro, sempre però come entità distinte. Molte esperienze artistiche, in ossequio a questo aut-aut, isolano gli estremi di istinto e intelletto, obliterando lo spazio che si estende nel mezzo. Ma gli affetti stanno solidamente nel mezzo, addensano il baricentro. Sono medietà, non mediocrità: mentre quest'ultima esclude le estremità, la prima sa comprenderle e ne riconosce la contiguità.

Sequeri riconosce negli affetti forze "giuste", perché desiderano che l'altro esista nella sua libertà. Sono il luogo in cui *logos* e *pathos* coabitano, generando la coscienza. È interessante notare come spesso oggi le emozioni siano messe in luce come le forze guida della nostra esistenza. Il film *Inside Out* della Pixar raccontava il passaggio dall'infanzia all'adolescenza come una battaglia tra emozioni per l'egemonia fino a un nuovo equilibrio, in cui l'elemento razionale (prima e dopo) è completamente assente.

Anche l'emozione, con ogni evidenza, è una forza. Affetto ed emozioni non paiono però sinonimi. La differenza tra loro non sembra essere nella qualità né nella profondità, ma nella durata. L'emozione si accende e si spegne, è un segnale intermittente, un'onda: a lungo è insostenibile. Gli affetti sono costanti, più simili a una radiazione di fondo. Sono resistenti, sono frutto di una sedimentazione: di molte cose, anche di emozioni. Un'emozione è difficile da spiegare, un affetto conosce le parole per darne ragione, anche perché conosce la sua storia. L'affetto dunque è un moto costitutivo delle nostre relazioni profonde. Questo fa sì che sia il grande tessuto organico che garantisce a una passione l'attrito per prendere lo slancio. Consente a un'emozione di sbocciare e dare frutto e seme. Altrimenti è uno spettacolare fuoco d'artificio.

Un desiderio difficile da esaudire

L'arte, dunque, si trova a suo agio tanto con le geometrie della logica quanto con l'esplosività delle emozioni. E con gli affetti? E in particolare quegli affetti che costituiscono il tessuto della nostra vita quotidiana, e nei quali si rispecchiano gli affetti della fede – perché nelle relazioni, come sostiene sempre Sequeri, si

squaderna la rivelazione cristiana? L'arte oggi conosce l'amore filiale, quello materno e paterno? L'amore all'interno di una coppia? L'amicizia?

Può essere interessante notare come la fotografia non sembra provare imbarazzo nei confronti degli affetti. Se prendiamo come campione d'esame le foto vincitrici del World Press Photo 2024, ci accorgiamo che molte di esse raccontano di affetti. Abbiamo immagini di amicizia o di rapporti familiari, raccolti nella loro ricchezza, anche e forse soprattutto positiva, e complessità. Ma se ci soffermassimo sulla cosiddetta "Pietà di Gaza", diventata una vera e propria icona globale, potremmo notare che la fotografia non ci colpisce tanto (o solo) per la morte della bambina, il cui corpo è avvolto da un lenzuolo e per cui ci è inaccessibile e insieme universale, e forse nemmeno davvero per il dolore della donna, quanto (o soprattutto) per lo struggimento di un amore che la morte non ha distrutto ma intensificato e che non potrà essere mai più saziato.

Cercherò in quanto segue di fare emergere come anche l'arte sa prendersi carico degli affetti nella loro ricchezza e complessità e proverò a indicare percorsi tematici ancora poco esplorati per valorizzare la dimensione affettiva del sacro. Ma per consentire una sorta di contrasto che agevoli la lettura, vorrei prima prendere rapidamente in esame due casi a mio avviso esemplificativi di come il tema sia allo stesso tempo difficile da maneggiare da parte degli artisti ma anche desiderato da parte del pubblico.

Il primo è quello di Jago, scultore ignorato dalla critica e dal sistema dell'arte contemporanea e allo stesso tempo molto amato dalle persone. Le due reazioni sono causate probabilmente dagli stessi motivi: una tecnica eccellente per immagini iperrealistiche applicate a un elementare impianto simbolico e una grande abilità nell'uso della rete e della comunicazione di massa. Le opere di Jago hanno il limite intrinseco nel fatto di non essere più di quello che si vede. Eppure non è possibile ignorare il fatto che il suo museo al Rione Sanità di Napoli presenti la coda all'ingresso. Mi limito qui a osservare che le sue opere trattano (con sincerità) gli affetti, e lo fanno in piena contiguità con l'iconografia del sacro, a partire dalla *Pietà*: tutti elementi che, in simbiosi con la semplicità contenutistica e interpretativa, ritengo siano determinanti nel successo popolare del suo lavoro.

Il caso di Jago è esemplare perché evidenzia la difficoltà nell'arte di oggi nell'elaborare un'iconografia degli affetti senza ricorrere, tra citazionismi e cliché, al passato. E non è per nulla casuale che questo sia un problema che tocca direttamente anche l'arte a soggetto religioso. L'esperienza davanti alla morte si è fissata ormai nella figura retorica della *Pietà* vaticana, al punto da essere entrata nel codice visivo. Nella fatica di pensare un lessico e una grammatica

degli affetti ci affidiamo al già noto, all'usato ritenuto sicuro. Eppure, se osserviamo i molti casi che prendono l'immagine della Pietà seriamente in considerazione, e non come facile scorciatoia per un sorriso o uno scandalo, la sobrietà affettiva di Michelangelo è virata verso l'impatto emotivo, come se si intuisse che l'immagine avesse bisogno di un surplus di carico per essere rivitalizzata.

Il secondo caso è quello della scultura *Dal latte materno veniamo* di Vera Omodeo, raffigurante una donna che allatta e divenuta oggetto della cronaca nazionale nella primavera del 2024. La Commissione del Comune di Milano e della Soprintendenza ne aveva respinto l'esposizione in luogo pubblico giudicandola non opportuna o comunque portatrice di «valori rispettabili ma non universalmente condivisibili» e aveva suggerito alla famiglia Omodeo di donare la statua «a un istituto privato, ad esempio un ospedale o un istituto religioso, all'interno del quale sia maggiormente valorizzato il tema della maternità, qui espresso con delle sfumature squisitamente religiose». Al di là del fatto che l'espressione lascia effettivamente il dubbio se i valori “non universalmente condivisibili” siano l'allattamento al seno o “le sfumature squisitamente religiose”, quello che interessa qui è altro: qual è l'elemento percepito come religioso in questa statua? Il soggetto, l'iconografia, lo stile? Sospetto, senza averne la prova, che sia stato proprio l'aspetto generale della scultura, che rientra in quella che potremmo definire come “estetica devozionale”. All'inizio del discorso si accennava allo scarso interesse dell'arte verso la *pars costruens*. Quest'opera, il cui valore artistico è piuttosto tenue, appartiene alla larghissima produzione di altrettanto largo successo popolare di un'arte che ha confuso il costruttivo, o meglio ancora il generativo, con l'edificante. Un'arte sentimentale, ma con poco sentimento; pia, ma senza pietas; rassicurante, ma non consolante. Ma proprio il consenso che ha ricevuto ci conferma che la domanda sul tema degli affetti esiste e che richiede una risposta all'altezza.

Affetti di sempre, nuove comprensioni

Sequeri è ben attento a rivalutare il termine *devozione*, come espressione della qualità e della forza degli affetti nell'ambito del sacro e del culto, mentre devozionale ne è la deriva, la depauperazione, lo svuotamento nella maschera. Un valido caso (e molto “sequeriano”) in questo senso, anche se importato da un altro ambito disciplinare, è la musica di Olivier Messiaen, profondamente devota e altrettanto vertiginosamente teologica. La sua opera – di ricerca proprio *perché* cristiana e cattolica – è anche una esplorazione del tema degli affetti. Si

prendano ad esempio i *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* per pianoforte, in cui convergono su Gesù bambino tutti gli sguardi, ossia gli affetti possibili: divini, umani, cosmici. Si va da quello dell'Eterno (*Regard du Père*) e della madre (*Regard de la Vierge*) a quello mistico (*Je dors, mais mon coeur veille*, titolo desunto dal Cantico dei Cantici) fino a quello dell'intera creazione (*Regard du Temps; Par Lui tout a été fait*).

La dimensione affettiva, se liberata dalla cosmesi devozionale, può essere ciò consente di restituire corpo al sacro. Durante la conferenza stampa di presentazione del Padiglione della Santa Sede alla 60ª Biennale di Venezia, il cardinale José Tolentino de Mendonça, prefetto del Dicastero per la Cultura e l'Educazione, rispondendo a una domanda sulla presenza di Maurizio Cattelan tra gli artisti scelti dal Vaticano, ha espresso un punto importante: «A volte interrogativi che possiamo in un primo momento giudicare come radicali sono modi di ricostruire la visione del sacro». Le forze degli affetti hanno bisogno di nuove forme. Ciò non significa rivestire temi antichi con uno stile *à la page*, ma riscoprirli, ricomprenderli, reimmaginarli. Opere che non si limitino a rappresentare l'affettività ma siano esse stesse affettive.

Non possiamo ignorare che la maternità, la paternità, la stessa famiglia sono cambiate, anche in modo radicale. Non è un giudizio o una nostalgia, solo l'assunzione di un dato di fatto. I tipi iconografici del sacro si sono basati sulle visioni di questi affetti plasmatesi in particolari contesti storici e culturali, e si sono proiettati nel tempo su quelli reali per modellarli. Ma se il modello iconografico non parla più, se è percepito come insopportabilmente distante, cosa accade nel reiterarlo? Come salvare il principio di verità, o meglio di "giustizia", che è alla sua origine?

Donne e Madonne

Un valido caso di studio a questo proposito può essere proprio il tema della maternità e, ancora più nello specifico, l'iconografia della Madonna del latte: diffusa nel Medioevo, censurata in epoca post-tridentina e quindi è giunta a noi assai meno logorata di altre tipologie. Un'iconografia che potrebbe valere la pena riscoprire non citandola ma rigenerandola, anche attraverso una seria presa in considerazione di decenni di istanze femminili. Le artiste, sempre più numerose, stanno portando il loro sguardo sulla maternità. In che modo questo può essere di stimolo per ricomprendere e reimmaginare il rapporto tra Maria e Gesù? Siamo abituati a proiettare l'idealtipo della maternità di Maria su quelle reali. E se invece fosse l'esperienza umana a illuminare l'archetipo?

Non è un caso che le artiste spesso hanno lavorato e lavorano su un nuovo immaginario della maternità proprio muovendo critiche al modello della Vergine col Bambino. In questo senso è esemplare l'opera dell'artista americana Alice Neel (1900-1984). Le sue opere criticano direttamente il *topos* retorico sacro. Neel invece di idealizzare si è concentrata sulla rappresentazione della gioia, dell'ambivalenza e della paura della maternità, vissuta come un confronto radicale con il figlio, che è allo stesso tempo un altro ed estensione del sé. In questo modo Neel ha saputo raccogliere la complessità delle dinamiche relazionali e del prendersi cura.

Come è noto, tutto il lavoro di Louise Bourgeois è sul tema della maternità. I suoi grandi ragni sono una sorta di ode/ritratto della madre, Josephine Fauriaux: “Come un ragno – diceva l'artista – mia madre era una tessitrice. La mia famiglia si occupava di restauro di arazzi e mia madre era responsabile del laboratorio. Come i ragni, mia madre era molto intelligente”. Raffigurando la madre come un grande ragno, Louise Bourgeois dà vita sì a un'ode, ma senza finzioni. Da una parte ridefinisce i valori positivi della maternità in modo controintuitivo, uscendo decisamente dai cliché; dall'altra evita di idealizzare scegliendo un animale che non può non attivare una nota inquieta.

In Bourgeois l'immagine della femminilità si fonde con quella della casa. Accade già nei dipinti degli anni 40 della serie *Femme Maison*, proseguita poi nei decenni, e si completa nell'installazione *Spider/Cell* del 1997, oggi al MoMA, in cui per la prima volta la tela del ragno viene rappresentata come un recinto, inaccessibile dall'esterno. Questa cella conserva e protegge una seduta e frammenti di arazzi, che hanno il valore di ricordi. La natura affettiva degli oggetti è dovuta al fatto che quando vi si deposita la memoria essi acquisiscono un valore transizionale.

Molto più giovane (e meno nota) delle due artiste precedenti è la scozzese Caroline Walker. Qui interessa perché la sua pittura si concentra sul tema della donna, della madre e della maternità inserito in un contesto lavorativo, che sia professionale o domestico. Tra febbraio e marzo 2022 nella Fitzrovia Chapel, a Londra, Walker ha presentato il ciclo *Birth Reflections*, al cui centro c'è la quotidianità di un reparto di maternità e di chi lo “abita”: madri, ostetriche, medici, infermiere, personale di vario tipo. La serie è ispirata a quattro dipinti sulle opere di misericordia di Frederick Cayley Robinson, un tempo appesi nel foyer del Middlesex Hospital, di cui la Fitzrovia Chapel è l'unico edificio rimasto. Il ciclo è connotato dalla qualità dei legami che circolano tra tutte le figure: il personale medico non è secondario alle madri, né tutto è subordinato al neonato. È un'opera molto sincera, priva di retorica, in cui tutto è retto da una solidità di affetti.

In un altro dipinto di Caroline Walker, *Hospital Bag* (2022), troviamo una giovane donna incinta che prepara la borsa in vista del ricovero per il parto. Anche Louise Bourgeois, con uno stile molto diverso, ha dedicato numerosi disegni al corpo di una madre, evidenziandone all'interno il feto. È impossibile non sottolineare in questa sede come l'iconografia di Maria incinta sia storicamente rara e cronologicamente delimitata (il caso più celebre è la *Madonna del Parto* di Piero della Francesca, che declina però in senso di regale distacco la figura della Vergine: è difficile negare che la pittura straordinaria di Piero prediliga il logos agli affetti) e che la Vergine in attesa appaia in pratica solo nell'episodio della *Visitazione*. Credo invece possa essere un tema stimolante sia perché sostanzialmente inedito, sia per la possibilità di essere sviluppato nella chiave di una sensibilità spirituale. Tornando ai *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, nella *Première Communion de la Vierge* Messiaen medita la maternità di Maria dopo il concepimento in chiave eucaristica. Scrive l'autore nelle note al brano: "Gli occhi chiusi, ella adora il frutto riposto in sé. Ciò accade tra l'Annunciazione e la Natività: è la prima e la più grande di tutte le comunioni. (...) Dopo l'Annunciazione, Maria adora Gesù dentro di sé... mio Dio, mio figlio, mio Magnificat!; mio amore senza parole..."

Allargando lo sguardo da Maria a Giuseppe si materializza l'immagine della "sacra famiglia", irreali e intoccabili, quando invece è compito urgente cercare una visione per la "santa famiglia", ossia qualcosa che le famiglie di oggi possano riconoscere come uno stimolo. Si tratta, di nuovo, di ricomprendere, reimmaginare, restituire. Anche qui gli spunti poco o nulla esplorati sono diversi. Ne citerò solo uno: pensare Maria e Giuseppe come coniugi legati da affetto reciproco. Nelle immagini la loro unione è pressoché soltanto in funzione di Gesù: se Maria e Giuseppe si amavano, perché avere paura a mostrarlo, con la giusta delicatezza e il necessario rispetto?

Sul tema della famiglia di Nazareth si possono segnalare le opere di Jan Knap: per quanto immerse in una sorta di arcadia mitteleuropea, tra incanto ed echi apocriefi, queste immagini sono intrise di affetti. Il momento miracoloso, rivelatore, non è il cardellino o l'angelo che aiuta Maria o Giuseppe, ma la verità quieta di un'amore familiare che nessun evento potrà davvero cancellare. La semplicità ci fa sentire questi momenti vicini. La fiaba non è irreali perché esprime, distillata e quindi più intensa, la realtà degli affetti.

Risurrezione o risorto?

Restiamo ancora sul rapporto tra Gesù e la madre, con un soggetto raro già in antico e con altissima probabilità del tutto infrequentato in tempi moderni e recenti: l'apparizione di Gesù alla madre dopo la risurrezione. È uno dei soggetti più toccanti della storia dell'arte cristiana. L'episodio è raccontato da alcuni vangeli apocrifi di lingua copta e viene poi ripreso con continuità dai Padri della Chiesa (per Ambrogio «Maria fu la prima nel vedere e la prima nel credere alla risurrezione di Cristo») fino ad arrivare, ad esempio, a Giovanni Paolo II che lo cita almeno due volte (Regina Coeli del 4 aprile 1994 e Udienza generale del 21 maggio 1997, nella quale affermava: «È legittimo pensare che verosimilmente la Madre sia stata la prima persona a cui Gesù risorto è apparso»). Non è un problema di gerarchia, ma di spontaneità di affetto: qual è la prima cosa che fa un figlio quando arriva al termine di un viaggio o supera una difficoltà?

A scanso di fraintendimenti: il problema prima che il soggetto in sé è il modo con cui viene affrontato, altrimenti sarebbero sufficienti delle istruzioni su “cosa” dipingere. Ma ci sono soggetti che non solo sono intrinsecamente più “affettuosi” ma soprattutto possono scavare e portare alla luce quella dimensione affettiva insita nell'annuncio cristiano.

Questo mi pare particolarmente importante per quanto riguarda la risurrezione. La maggiore parte delle risurrezioni dipinte sono immagini improbabili. Dal Rinascimento in poi abbiamo un Gesù che prima galleggia e poi sprizza fuori dalla tomba. Nei secoli precedenti la vittoria di Cristo sulla morte è espressa in modo più sobrio, con un incedere fuori dal sarcofago, anche se l'aura di improbabilità resta forte. Il punto è: se i Vangeli non hanno voluto descrivere il momento della risurrezione, perché inventarcelo? Ogni rappresentazione sarà sempre sbagliata. Perché non concentrarsi invece sul Risorto, oggetto di una straordinaria messe di racconti? Episodi, tra l'altro, da cui emerge interamente la dimensione affettiva di Gesù. Abbiamo un Gesù che gioca a nascondino o si traveste, esattamente come fa chi va a trovare una persona cara che non ci attende. Quanto si sarà divertito accompagnando i due discepoli verso Emmaus? E nello spezzare il pane non avrà gettato un occhio e un sorriso alle loro facce stupite? Quando arrostitisce i pesci per gli amici sulla spiaggia Gesù prepara una festa a sorpresa. Ma prima di tutto, la mamma... La risurrezione, allora, non è un'esplosione di energia o qualsiasi cosa possiamo immaginare: quello è secondario. La risurrezione è la completa restituzione degli affetti che pensavamo perduti. Ecco ciò di cui l'arte è chiamata a farsi carico.

Una rapida nota a margine: l'amicizia è una tema che i pittori contemporanei

affrontano con perspicacia, penso ad esempio ad Alex Katz e a Lynette Yiadom-Boakye. Nelle opere che mostrano Gesù tra gli apostoli è difficile riscontrare la risonanza di parole come “Io vi ho chiamato amici” o “Non c’è amore più grande di questo, dare la vita per i propri amici”. Ci sono pochi affetti più forti dell’amicizia, ma nelle immagini religiose ce n’è davvero poca: Gesù è il maestro, e quindi su un altro grado gerarchico. Anche questo mi pare uno spunto su cui meditare.

False alternative

Fino a ora, anche per ragioni di chiarezza, si è parlato di arte figurativa. Ma sarebbe sbagliato ritenere che la dicotomia *logos/pathos* ne determini meccanicamente una *concettuale/materia* nella quale gli affetti resterebbero esclusi a causa di un problema linguistico. Il problema, di nuovo, è l’approccio, la sensibilità. Nel suo contributo Giovanna Brambilla, ad esempio, porta efficacemente il caso di Marina Abramovic, artista in cui l’elemento concettuale è mediato dalla forte presenza del corpo e che ha nella elicitazione degli affetti un pilastro portante. Vorrei aggiungere due casi nei quali concettuale da una parte e materia dall’altra portano in primo piano la questione affettiva.

Il primo è un’opera di Danh Vō, artista danese di origini vietnamite, che consente tra l’altro di recuperare il tema della paternità. In *02.02.1861*, un multiplo, l’artista fa copiare al proprio padre, che ha un’ottima calligrafia ma non conosce il francese, la lettera che il sacerdote Théophane Vénard (canonizzato da Giovanni Paolo II nel 1988) scrive al padre alcuni giorni prima della sua decapitazione in Vietnam, avvenuta appunto il 2 febbraio 1861. È un saluto carico di amore e allo stesso tempo molto asciutto, in cui il religioso si paragona a un fiore che presto verrà reciso a piacere del giardiniere, con la speranza finale di ritrovarsi insieme un giorno di fronte a Dio. Tra i tanti strati dell’opera, non si può negare che sia anche una lettera d’amore che l’artista scrive al padre, senza che il padre necessariamente la capisca. Ma è anche un modo da parte di Danh Vō di prendersi cura del padre, venditore ambulante nelle strade di Copenhagen. Non solo i proventi dell’opera (che può essere ordinata online) vanno direttamente a lui, ma soprattutto è un modo per prendersene cura e coinvolgerlo nel suo lavoro: “Stiamo sviluppando una relazione diversa – ha commentato l’artista – ho un motivo per chiamarlo, diciamo. L’ho coinvolto perché volevo che facesse qualcosa che non fosse vendere robbaccia per strada. Gli dà una nuova ragione per fare le cose”.

Il secondo caso è il lavoro, estremamente denso sotto il profilo materico, di

Berlinde de Bruyckere: certamente poco rassicurante, ma anch'esso radicato non solo nel significato del sacro ma nel tema degli affetti e in particolare della *pietas*. De Bruyckere non ha bisogno di ripristinare l'immagine di una pietà: la sua arte è più forte. Allo stesso modo non ha bisogno di rappresentare gli affetti ma li incarna in un complesso teatro di cere, pelli e legni in cui convergono, come la grande poesia, molti stimoli e molte memorie. Sono opere con una ineludibile presenza fisica, spesso anche olfattiva, che ci colpisce ovvero ci *affeziona*. Come nei ragni di Louise Bourgeois, nonostante la prima impressione, c'è davvero molto amore nelle opere di Berlinde de Bruyckere.

La Biennale degli affetti

In conclusione vorrei affrontare due progetti espositivi molto complessi, due padiglioni nazionali della 60^a Biennale di Venezia, in cui gli affetti giocano un ruolo forte e strutturale.

Nel progetto *Listening All Night To The Rain*, protagonista del padiglione britannico, l'artista di origini ghanesi John Akomfrah ha costruito un percorso complesso che intreccia soundscape, video e installazioni. I temi della migrazione e dell'ambiente sono affrontati con un approccio densamente poetico e attraverso un affiorare, sotto forma di ripetizione e allitterazione, di figure portanti. Nei video troviamo alcune persone, collocate in ambienti aperti e disseminati di oggetti, immerse nell'ascolto: di suoni riprodotti da radio e registratori vintage (tutte fonti sonore il cui prodotto però noi non sentiamo) e allo stesso tempo, lo intuiamo con chiarezza, dei propri ricordi. La storia e la memoria si sovrappongono grazie a immagini di repertorio alternate alle riprese realizzate dall'artista. Compagno della memoria è il tempo, o meglio tempi differenti: c'è il tempo come fluire, reso dall'acqua che scorre e si espande, nella quale sono immersi oggetti, fotografie ma anche orologi. Questi, insieme ai numerosi metronomi, sono il tempo dell'uomo, scandito artificialmente in segmenti ma destinato a sedimentarsi in un tempo che non conosce frammento.

In queste poche pagine si è sfiorato più volte il tema del ricordo. La memoria, oltre a essere durata nel tempo degli affetti, può essere considerata un affetto in sé. Nel lavoro di Akomfrah noi non sappiamo cosa ricordino le persone, ma l'espressione del viso ci dice che è qualcosa di importante. Un risuonare, o meglio ancora un *ri-risuonare*, se le affezioni sono qualcosa che vibra dentro, prima (ma non al di là) di ogni schema razionale. Un sedimentare di sentimenti e di esperienze, delle quali possiamo dare ragione.

Il secondo caso è il Padiglione della Santa Sede, dal titolo “Con i miei occhi” e, come noto, ambientato nel carcere femminile della Giudecca. Per quanto le singole opere siano esteticamente efficaci, il vero capolavoro di questa operazione è un incontro tra tutte le persone coinvolte, in primis artisti e detenute. Un incontro che senza l’esperienza e la maturazione di un affetto reciproco non sarebbe mai potuto accadere. Gli affetti, dunque, come riconoscimento: non schiacciano, non proiettano, non idealizzano. In quanto garanzia di libertà, l’affetto mantiene intatta la consistenza dell’altro.

Tutto questo è palpabile e persino travolgente nella visita del Padiglione, che avviene con la guida delle ospiti del carcere, un’esperienza commovente: ossia che muove insieme. Ogni opera esposta nel carcere è radicalmente affettiva: i neon di Claire Fontane, un occhio barrato e la scritta “Siamo con voi nella notte”, sono prossimità e fedeltà; sono affetti che bruciano le parole delle ospiti trascritte sulla lava da Simone Fattal; i piedi di Maurizio Cattelan sul muro esterno della cappella sono condivisione di fatica; i ritratti di Claire Tabouret, basati sulle immagini delle detenute da bambine, vite ancora tutte da scrivere, possono sembrare un muro del rimpianto ma alla prova dei fatti sono la riabilitazione e la restituzione dell’affetto di queste donne verso se stesse; le corde di Clara Gomes sospese nella cappella sono una condivisione di speranza.

Che quella del Padiglione della Santa Sede non sia un’esperienza di emozioni ma di affetti lo dice la sua durata nella memoria, che non solo non cessa ma si intensifica nel tempo. Un’esperienza che, come un vero affetto, resta con noi nella notte.

Indice

Paolo Cesana <i>Presentazione</i>	p. 5
Luigi Codemo <i>Introduzione</i>	p. 7
Giuliano Zanchi <i>Il senso dell'arte. Per la giustizia dell'essere</i>	p. 9
Elena Pontiggia <i>Criticità e originalità nell'arte sacra contemporanea</i>	p. 17
Giovanna Brambilla <i>Opere che toccano: l'indisponibilità come condizione per gli affetti nell'arte</i>	p. 21
Alessandro Beltrami <i>Nessuno dice I love you? Nuove immagini per la grammatica degli affetti</i>	p. 41

7 maggio 2024

LA FORMA DEGLI AFFETTI NELL'ARTE CONTEMPORANEA

Giuliano Zanchi - Elena Pontiggia - Giovanna Brambilla - Alessandro Beltrami

GASC | GALLERIA D'ARTE SACRA DEI CONTEMPORANEI



CASA DI REDENZIONE SOCIALE

Via G. Terruggia, 14 - Villa Clerici, Milano

02.6470066 | info@casadiredenzionesociale.it
villaclerici.it

GASC

GALLERIA D'ARTE SACRA
DEI CONTEMPORANEI