

Simboli, icone, metalinguaggi

di Giuseppe Frazzetto

In Sicilia si posa il *Grande Cretto* di Alberto Burri. È l'esempio di un problema, e di una possibilità. Il sentimento del sacro vi è esposto nella nuda evidenza del non-celarsi, sebbene non sia in questione un tema esplicitamente connesso con simboli inerenti un credo religioso.



Grande Cretto di Alberto Burri, 1985-89

Quel non-celarsi è *luce*. Beninteso, non solo nel senso materiale della luminosità che si rifrange sulle superfici dell'opera e trova ombra nelle sue scabrosità, nei giorni di sole altissimo e in quelli uggiosi; e non solo nel senso pur così importante della luminosità che improvvisamente l'opera può gettare sul nostro interno, sulle nostre ombre.

Luce, in un senso più specifico, più luminoso, tanto luminoso che conviene parlarne senza parlarne, guardarlo guardando altrove.

In sue espressioni serie e sofferte, l'arte contemporanea tende a qualcosa di non esprimibile e che allo stesso tempo può apparire già-da-sempre espresso, chissà come e dove, nell'Altrove che ci accompagna e che ci ostiniamo a sfuggire e cercare-di-nuovo. Qualcosa che ci appartiene, e a cui apparteniamo. Qualcosa di cui si nutre l'arte, quando non dimentica se stessa. Qualcosa a cui alludono le immagini, e noi con loro, se non ci limitiamo a guardarle ma accettiamo di essere da loro guardati. Non si tratta allora di illustrare momenti della storia Sacra, o di rinviare a pagine del Libro, ma di dar conto del necessario che è anche sfuggente. Del resto, secondo l'alto magistero "Persino

quando scruta le profondità più oscure dell'anima o gli aspetti più sconvolgenti del male, l'artista si fa in qualche modo voce dell'universale attesa di redenzione".

Qui è in gioco l'arte che non cede al sistema e al suo sciocchezzaio, e che si prende cura di se stessa con rispetto (*religio*). All'altezza dei tempi, tale rispetto si definisce anche come necessità di un aprirsi alla *Carità*. Riferimento inconsueto: la nozione di un'arte 'caritatevole' può apparire incomprensibile e perfino balzana. Tuttavia la nozione risulterà più perspicua là dove si consideri che tutto sembra cospirare contro la fattispecie *veritativa* dell'arte. L'artista è ormai pensato, usualmente, come un tecnico (sia pure di una tecnica mentalizzata sino a giungere ad una esibizione a-tecnica) in grado d'effettuare una *prestazione*, accontentando così i molti desideri del Collettivo. Quella prestazione gli è imposta dal sistema dell'arte, o dall'informazione. E spesso lo stesso artista introietta quel genere di rapporto con gli altri, pensandoli come 'fruitori' dell'opera, quindi pensando se stesso appunto come colui che deve saziarne l'appetito di esperienze, di rassicurante già-visto o di eccitante stravaganza.

Anziché *donarsi*, l'arte si mette allora a servizio, o tenta di mettere a servizio il 'pubblico', i 'fruitori'. Ed ecco, per contrasto si delineano i contorni invisibili (e assai rari) dell'arte che conosce la Carità, il dare e il darsi, nel dono senza contropartita.

Il rapporto fra l'arte contemporanea e il sacro è ambivalente. Nel suo irrinunciabile viaggio verso la propria totale autonomia l'arte spesso s'è posta come alternativa rispetto alla sfera della religiosità istituzionalmente sancita. E però in molti casi quanto più lontano l'artista si poneva da una tradizione religiosa, tanto più nella sua opera si ri-velava un'urgenza di sacro. Del resto è fin troppo facile osservare che la sfera dell'artistico e la sfera del religioso si sovrappongono, almeno in parte: il confronto con l'Altro e col non-dicibile spinge arte e religione verso un destino di incessante relazione reciproca, talvolta assai burrascosa, ma di certo ineludibile.

Uno dei molti tabù dell'avanguardia è stato il simbolo. Benjamin ci ha insegnato che destino delle età 'barocche' è volgersi piuttosto all'allegoria, al potere illimitato e annichilente del poter fare segno a qualsiasi cosa mediante qualsiasi cosa.

A differenza di quella medievale (fondata sull'impossibilità di indicare con appropriatezza qualcosa di incommensurabile), questo genere di pulsione allegorica in fondo è a-cristiana. Tuttavia c'è da chiedersi se l'apparente allegorismo di molta arte contemporanea sia davvero tale, e se invece non vi si

nasconde un'esigenza simbolica. Altri simboli, beninteso, o simboli d'Altro. (Hans Sedlmayr non volle o non poté vedere questo genere di simbologia, nell'arte dal '700 in poi, e per questo la condannò senza possibilità d'appello).

È qui in questione una possibile consustanzialità del fare artistico e del cristallizzarsi simbolico. Concrezione segreta ed enigmatica, in quanto nell'odierno moltiplicarsi dei punti di vista accessibili (o necessari) anche l'opera intenzionalmente simbolica fa segno a una molteplicità di sensi, esibendosi così come allegorica suo malgrado.

Il rapporto fra arte contemporanea e religiosità trova un inciampo nel carattere tendenzialmente autoreferenziale che l'arte è andata assumendo nel suo percorso verso la compiuta autonomia. Com'è noto, si tratta di un'autoreferenzialità connessa all'enfasi sulla possibile componente metalinguistica dell'arte. In questo orizzonte interpretativo, a lungo dominante, l'arte sarebbe propriamente invenzione d'un nuovo linguaggio, o metalinguaggio, oppure sagacia metalinguistica di ricomposizione di totalità o di frammenti di linguaggi già esistenti, con esiti sostanzialmente autoreferenziali.

L'artista sarebbe un bricoleur, e la sua creatività si manifesterebbe essenzialmente nell'escogitazione dell'ennesimo metalinguaggio e/o di varianti rispetto a metalinguaggi già attuati. L'attitudine para-scientista di queste concezioni ci illuse, un tempo. Ma forse l'attuale 'ritorno all'immagine' (che tanti si ostinano a ignorare, come se guardare da un'altra parte rendesse inesistente quanto si fa finta che sia invisibile) è *anche* il sintomo della stanchezza per questi tour de force appunto para-scientifici e para-filosofici.

Per contrasto, risulta pur sempre utile l'ammonimento che, indirettamente, proviene dagli studi di Henri Corbin sul *mundus imaginalis*, ovvero sulla nozione secondo la quale alcune immagini esistano *oggettivamente* in un "terzo regno", distinto dalla dimensione della mera materialità e da quella dell'incorporea (e dunque priva di forma visibile) spiritualità. Questo genere di concezioni sta evidentemente all'opposto dell'allegorismo: l'immagine non sarebbe affatto metalinguaggio, bensì perfetta adeguazione a ciò di cui è immagine.

L'icona (di cui ad esempio parla Pavel Florenskij dal punto di vista della religiosità slava) non si riferisce a una figura della Storia Sacra, ma in un certo senso lo è, per enigma: ne è Presenza, non rappresentazione.

Si tratta di un'idea-limite. Ne ravvisiamo analogie nelle intenzioni se non negli esiti di alcuni protagonisti dell'Avanguardia Storica: nel Malevic suprematista, ad esempio, o nel Mondrian neoplastico.

Un secolo dopo, nel pieno del travolgente tsunami dell'immagine digitale, cosa può esserne, di quell'idea-limite? Forse, per l'artista credente, riflettere sul Libro, sulle sue figure, sulla sua lettera e sui suoi traslati è di nuovo e ancora una questione di *luce*. Lux, Lumen, Splendor: lux, pura luce che imprime il proprio lume in ogni cosa; lumen, tramite sottile della luce che illumina; splendor, luce che si trascolora dando colore alle cose.

Lux, Lumen e Splendor che sorreggono l'accostamento ad una nuova forma di iconicità, che non sia mera ripetizione del già-stato, e che invece sia ufficio, liturgia, esposizione al dover-essere.