

Quel che si può chiedere ai linguaggi dell'arte contemporanea

di Diego Gulizia

“L'idea di abbinare i testi ispirati a immagini artistiche è molto antica: esiste, in un certo senso, da quando la Chiesa ha cominciato a raccogliere in volumi particolari le letture assegnate ai diversi tempi dell'anno.

Queste raccolte appaiono nei secoli VI-VII al servizio di comunità già da tempo abituate a vedere nelle loro aule liturgiche immagini relative ad eventi e personaggi scritturistici: erano questi infatti i secoli d'oro dell'arte musiva a Roma e a Ravenna. Nel Medioevo poi si creeranno veri lezionari illustrati, evangelari, epistolari e gradualari con miniature narranti gli specifici testi riportati, nonché opere quali i rotoli dell'Exultet e i grandi antifonari del tardo Medioevo. In un modo o in un altro, si può dire, da 1500 anni il popolo cristiano recepisce le letture dell'anno liturgico con l'ausilio dell'arte, e questa fa parte ormai del processo d'ascolto da cui scaturiscono la fede e le opere dei credenti.”¹

Il passo citato di Timothy Verdon è inerente alla difesa, da parte del prelado, della scelta della Chiesa di aver commissionato le illustrazioni del Lezionario liturgico domenicale e festivo del 2007 a trenta artisti contemporanei, scritto al quale ha fatto eco la strenua opposizione di Pietro De Marco.²

Possiamo dire, estendendo il pensiero di Timothy Verdon, che il popolo cristiano, fin dai suoi primi balbettii nelle catacombe, ha associato il messaggio biblico alle immagini e queste hanno svolto un ruolo importante, per non dire fondamentale, nell'evangelizzazione. Quando l'imperatore Leone III l'Isaurico ne proibì l'uso, nel 730 d. C., scoppiarono notevoli attriti tra la Chiesa di Roma e Bisanzio che sfociarono in rivolte popolari di tale entità da costringere l'Impero stesso a indire il VII Concilio Ecumenico Niceno II, convocato con il compito di riaffermare l'uso delle immagini e la loro funzione.

Lo stesso San Tommaso, il quale aveva compreso benissimo la portata comunicativa del linguaggio visivo, afferma a proposito dell'immagine, nella sua triade funzionale, che essa possiede una capacità istruttiva, una rammemorativa e una emozionale: istruttiva poiché dall'immagine è possibile apprendere come lo si fa dai libri,

1 Arte "nuova" a servizio della Parola di Timothy Verdon in *I pro e i contro del nuovo Lezionario liturgico. Due esperti a confronto di Sandro Magister* <http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/191924>

2 Ma questo è un "moderno" di maniera, fuori posto nella liturgia di Pietro De Marco in *I pro e i contro del nuovo Lezionario liturgico. Due esperti a confronto di Sandro Magister* <http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/191924>

rammemorativa poiché essa facendosi latrice di contenuti sacri li rende presenti alla memoria, ed emozionale perché induce alla devozione.³

A tal proposito mi piace, tra le brevi considerazioni presenti nel testo di Verdon, citare quella che, a parer mio, racchiude la posizione condivisa da buona parte della Chiesa nei confronti dei nuovi linguaggi dell'arte contemporanea:

“Pur sapendo che le letture proclamate nella liturgia chiamano a un riassetto interiore aperto allo sconvolgimento delle nostre certezze, pretendiamo dall'arte che accompagna tale percorso una fissità formale: al posto del rischio di una ricerca faticosa vogliamo la sicurezza illusoria, ma comoda, del già collaudato, dimenticando che perfino Giotto e Michelangelo rappresentavano, nel loro tempo, momenti di rottura col passato.”⁴

Partendo dalle affermazioni di cui sopra, è presente un passo, nel primo periodo riportato, su cui è necessario soffermarsi, poiché rivela una funzione particolare dell'immagine che in parte i linguaggi del XX secolo hanno perso: *“il popolo cristiano recepisce le letture dell'anno liturgico con l'ausilio dell'arte”*. Questo è il principale motivo che spinge De Marco verso la sua arringa contro l'arte contemporanea.

Di certo con l'ausilio dei nuovi linguaggi visivi non è possibile rappresentare il Natale, o meglio, non è possibile raffigurare o raccontare il Natale come lo ha raffigurato o raccontato l'arte del passato. Questo, però, non è un limite dell'arte contemporanea, ma è un limite nostro, di noi pubblico contemporaneo, che desideriamo che si rappresentino sempre le stesse cose, cose che comprendiamo e alle quali siamo abituati.

Si pensi che la nascita del Cubismo risale al 1907, quella dell'Astrattismo al 1910 e, via dicendo, uno a uno i movimenti che costituiscono le Avanguardie Storiche sono tutti sbocciati nell'arco di un periodo storico durato un ventennio, ma di essi esistono solo lontane e sporadiche presenze all'interno degli spazi liturgici.

Sebbene l'Astrattismo di Kandinsky sia nato all'insegna di una nuova spiritualità nell'arte, non si riesce a capire come mai questa spiritualità non si sia mai sposata con la religione.

È difficile trovare nelle chiese cicli pittorici di una certa importanza dipinti con linguaggi contemporanei e, quando si vuole parlare dei contributi che l'arte del XX secolo ha dato alla religione cristiana, gli esempi di cui si dispone sono scarsi o sempre i medesimi: a partire dal mausoleo di Aquilone, della Villa Ottolenghi del Ferrazzi (dipinta *“a buon fresco e a tessere musive”*), per finire alla cappella di Rotko, a Houston in Texas, dei coniugi John e Dominique De Menil (dipinta

³ Lo statuto dell'immagine tra icona e simulacro di Giuseppe Patella, <http://www.kainos.it/Pages/articolo%20rice03.html>

⁴ Timothy Verdon, op. cit.

interamente con stesure monocrome), passando attraverso la cappella di Vence di Matisse e la Chiesa di San Pio da Pietrelcina (in cui la varietà e la peculiarità di interventi realizzati da grandi artisti contemporanei rendono il cantiere di Renzo Piano un grande esempio da seguire).

Opposto è il caso dell'architettura che, pare, si sia sposata meglio con la fede. Questa, a partire dalla Cappella di Rochamp, di Le Corbusier, e dalla chiesa di San Giovanni sull'Autostrada, di Michelucci, per finire con la Chiesa di Tor Tre Teste a Roma, di Richard Meyer, ha avuto un percorso meno accidentato.

Il problema per l'architettura, infatti, pare si manifesti in senso contrario: la più facile accettazione delle forme scaturite dalla ricerca dei grandi architetti del Novecento ha comportato la determinazione e la definizione di spazi che non sempre riescono a svolgere la funzione per cui sono stati progettati. Anche il Cardinale Ravasi ha sentito l'esigenza di ribadire, in una lectio magistralis alla facoltà di Architettura di Roma, che *"Entrare in una Chiesa è penetrare in un luogo che immediatamente parla alla persona e al suo cuore attraverso un linguaggio simbolico-affettivo"* e questo molta architettura contemporanea non lo sa fare o non riesce a farlo.⁵

Molte nuove chiese nascono come luoghi asettici, grandi contenitori senza carattere, privi di un progetto iconologico-iconografico che possa attribuire agli spazi interni il valore simbolico-affettivo di cui parla il Cardinale.

In effetti, nell'ambito dell'architettura contemporanea, è difficile trovare interventi pittorici o plastici di grande respiro, che coinvolgano lo spazio religioso nella sua totalità, di contro, quello stesso spazio si va viepiù riempiendo di opere cosiddette "d'arte" contro le quali arrivano gli strali di buona parte della cultura "impegnata".

La preoccupazione che tanta produzione artistica di mediocre fattura stia popolando, a torto, gli spazi liturgici non è dei prelati, i quali, non possedendo sempre le chiavi di lettura dell'arte contemporanea, sono i principali committenti di tali opere, ma degli storici e dei critici d'arte.

Gillo Dorfles⁶, a questo proposito, ha posto due domande: *"È sufficiente la fede per far accettare la mediocrità di tanta arte sacra contemporanea? E, d'altra parte, è possibile un'arte veramente attuale che sia anche sacra?"*.

Una risposta al secondo quesito lo Storico stesso la individuò, per l'architettura, nel recupero degli elementi simbolici presenti a iosa nella religione cristiana come il pellicano, il pesce o i numeri, mentre, riguardo agli aspetti decorativi, Dorfles suggerì di aspettare la soluzione che Robert Rauschenberg avrebbe adottato per la Chiesa di San Pio da Pietrelcina: *"Ebbene, se in questa circostanza le figurazioni di*

⁵ Giacomo Galeazzi, *Questa chiesa val bene una messa?*, La Stampa del 18 gennaio 2011

⁶ Gillo Dorfles, *L'arte sacra contemporanea? Che orrore*, Corriere della sera del 3 aprile 1998

Rauschenberg sapranno adattarsi a una atmosfera mistica, chissà che non si possa davvero assistere a un nuovo "miracolo" (estetico) nel nome di Padre Pio".⁷

Paolo Biscottini⁸, Direttore del Museo Diocesano di Milano, come soluzione agli interrogativi di cui sopra, invita a rileggere in chiave "spirituale" alcuni movimenti dell'arte del Novecento come l'Astrattismo, lo Spazialismo e l'Arte Informale.

Aggiungo che, facendo riferimento anche alla critica che Maurizio Calvesi fa del Grande Vetro di Duchamp, si dovrebbe tenere in seria considerazione anche la spiritualità del Dadaismo.⁹

A distanza di un secolo possiamo certamente dire che la spiritualità presente nei movimenti artistici del Novecento non è servita per creare un linguaggio spendibile nell'ambito religioso, poiché la chiesa non ha mai voluto rinunciare alla *"sicurezza illusoria, ma comoda, del già collaudato"*.

Paolo VI, resosi conto del profondo baratro che si era venuto a creare tra religione e arte, nella sua Messa per gli artisti si rivolse a loro dicendo: *"Vi abbiamo fatto tribolare, perché vi abbiamo imposto come canone primo la imitazione, a voi che siete creatori, sempre vivaci, zampillanti di mille idee e di mille novità. Noi - vi si diceva - abbiamo questo stile, bisogna adeguarvisi; noi abbiamo questa tradizione, e bisogna esservi fedeli; noi abbiamo questi maestri, e bisogna seguirli; noi abbiamo questi canoni, e non v'è via di uscita. Vi abbiamo talvolta messo una cappa di piombo addosso, possiamo dirlo; perdonateci ! "*¹⁰

Lo stesso Papa era cosciente che la Chiesa, negli anni, piuttosto che cercare nei linguaggi dell'arte contemporanea una maniera nuova di esprimere la fede dell'uomo del XX secolo ha voluto piegare la creatività alle proprie convinzioni, alle esigenze di una liturgia ferma ancora al Concilio Tridentino *"E allora il linguaggio vostro per il nostro mondo è stato docile, sì, ma quasi legato, stentato, incapace di trovare la sua libera voce. E noi abbiamo sentito allora l'insoddisfazione di questa espressione artistica. E - [...] -vi abbiamo peggio trattati, siamo ricorsi ai surrogati, all'«oleografia», all'opera d'arte di pochi pregi e di poca spesa, anche perché, a nostra discolpa, non avevamo mezzi di compiere cose grandi, cose belle, cose nuove, cose degne di essere ammirate; e siamo andati anche noi per vicoli traversi, dove l'arte e la bellezza e - ciò che è peggio per noi - il culto di Dio sono stati male serviti."*¹¹

Il tentativo di ricucire quel dialogo in parte interrotto ha cominciato, recentemente, a dare i suoi primi risultati. L'esistenza del cantiere di San Giovanni Rotondo, frutto

⁷ Gillo Dorfles, op. citata

⁸ Paolo Biscottini, *Caro Dorfles, tutta l'arte è sacra. Vedi Lucio Fontana*, Corriere della Sera del 8 aprile 1998

⁹ Maurizio Calvesi, Duchamp, Art e Dossier n. 78, Giunti Editore, Firenze 1998

¹⁰ Dall'Omelia di Paolo VI nella Messa degli Artisti nella Cappella Sistina del 7 maggio 1964

¹¹ Dall'Omelia di Papa Paolo VI, op. cit.

del contributo di artisti scelti oculatamente da una apposita commissione che ne ha vagliato i lavori uno per uno (rifiutando quelli che ha ritenuto meno appropriati), del coordinamento di un architetto dalla grande esperienza e dal grosso prestigio internazionale, della guida lungimirante dotata di una visione teologica aperta ai nuovi linguaggi dell'arte, ne è la prova evidente.

Pensare che ex abrupto, dall'oggi al domani, possa nascere una forma di sinergia tra l'arte e la fede, dopo quasi un secolo di mancanza di dialogo, è da sprovveduti, ma desiderare che questo avvenga e che gli esempi citati possano essere dei prodromi di una ritrovata intesa, vuol dire sperare che l'arte si possa riappropriare di quegli spazi fisici, culturali e spirituali nei quali ha vissuto per tanto tempo, assieme ai quali ha svolto il compito di veicolare il messaggio biblico e ai quali ha dato e continua a dare grande prestigio.

La risposta, d'altronde, che l'arte occidentale ha elaborato, nel passato, per venire incontro alle esigenze della fede, dal momento in cui essa si allontanò dalle icone bizantine al momento in cui ebbe, forse, la sua massima espressione, ha avuto un lungo sviluppo temporale ed è stata piena di innovazioni e sperimentazioni che hanno coperto lo spazio di sei-sette secoli.

La stessa rivoluzione rinascimentale, assieme alle sue innovazioni tecniche e linguistiche, rielaborò un lessico visivo che affondava le sue radici nel Vecchio e nel Nuovo Testamento, nei Vangeli Apocrifi, nella mitologia greco-latina, nei culti misterici di Ermete Trismegisto, nei Misteri Eleusini, nello zoroastrismo e nell'alchimia, per citare solo le componenti maggiori. Queste hanno lasciato le loro tracce anche negli interni e nelle facciate di molte chiese¹², come nel Tempio Malatestiano del prelado Leon Battista Alberti che lo stesso Papa Pio II ha ritenuto di fattura pagana.

Tutta la ricerca visiva che si avvale dei contributi dei più grandi artisti del Rinascimento, portò così tanta ricchezza morfologica e lessicale nei linguaggi visivi, che non fosse stato per la battuta d'arresto dettata dalla Controriforma, non sapremo mai dove ci avrebbe portato.

Eppure, quando parliamo di Rinascimento e delle opere dei più grandi artisti di questo secolo, vediamo come un aspetto secondario e di nessunissima importanza il fatto che la Venere nuda di Botticelli (che al soffio di Zefiro e Borea viene spinta a riva) rappresenti l'anima che esce pura dalle acque del Battesimo.

Oppure la grandezza di Michelangelo eclissa gli avvenimenti che seguirono la sua morte, quando si tentò di distruggere il Giudizio Universale ritenuto indegno di

12 *"Aedificavit tamen nobile templum Arimini in honorem divi Francisci; verum ita gentilibus operibus implevit ut non tam Christianorum quam Infidelium daemones templum esse videretur"* (Costruì un nobile tempio a Rimini in onore di San Francesco; ma lo riempì di tante opere pagane che non sembra un tempio di cristiani ma di infedeli adoratori dei demoni). Dai Commentari di Papa Pio II

ornare la Cappella del Papa. Passano pure in secondo piano le “brache” che Daniele da Volterra e altri pittori, suoi contemporanei e anche posteriori, furono costretti a mettere alle figure del Maestro nell’intento di rendere l’opera conforme al “decoro”. Come pure è di secondaria importanza la polemica intorno alle nudità presenti, risolte, spero definitivamente, con il pronunciamento di Giovanni Paolo II.

Se si desidera un’arte che parli ai contemporanei con il linguaggio dei contemporanei, adottato anche dalla liturgia dopo il Concilio Vaticano II, dobbiamo far sì che essa si riappropri di quegli spazi all’interno dei quali si respira quella spiritualità che deve tradurre, interpretare, trasporre e traslare con i codici linguistici che gli sono propri.

Non dobbiamo preoccuparci più di tanto delle “brutture” che arredano le nostre aule liturgiche solo se si comincia a considerarle frutto di un’epoca di transizione. In effetti, quanta arte del passato, che ai contemporanei appariva mediocre, ed è mediocre anche ai nostri occhi, arreda le pareti e gli spazi delle nostre chiese? La maggior parte, se ne vogliamo dare una lettura “artistica”. Se, invece, vogliamo leggerla con il taglio culturale e religioso o, ancor di più, con quello di bene culturale, allora tutto quello che è vecchio è accettabile e apprezzabile.

L’essere “antico” non attribuisce alle opere un valore artistico, come non si può attribuire alcun valore artistico a tante altre solo per la sola definizione di “contemporanee”. Pitture e sculture, infatti, spesso sono presenti dentro le nostre chiese semplicemente come “arredi liturgici”. Molti di questi “oggetti”, infatti, vengono scelti e commissionati dagli stessi sacerdoti, con o senza l’imprimatur delle diocesi, sacerdoti che, nella maggior parte dei casi, sono completamente digiuni di linguaggi artistici contemporanei e l’unico parametro utilizzato, come veicolo delle loro preferenze, è sintetizzabile nell’affermazione “*moderno ma non troppo*”.

Come in tutte le situazioni anche in questo caso non è possibile generalizzare, infatti a volte, tra i prelati, vi sono figure come Monsignor Crispino Valenziano che con la sua competenza e apertura mentale sta permettendo agli spazi liturgici di avvalersi della presenza delle opere dei maggiori artisti contemporanei, o come il Cardinale Gianfranco Ravasi che, con la sua lungimiranza, ha addirittura ipotizzato la presenza del padiglione del Vaticano alla Biennale di Venezia.

Del resto è raro incontrare parroci come Giulio Greco, che, nel 1996, invitò Dan Flavin a illuminare con “La Bibbia al Neon” lo spazio di Santa Maria in Chiesa Rossa di Milano (per rivitalizzare il lessico della fede nella periferia milanese), e non sono molti i videoartisti come Bill Viola a cui, nel 2008, è stato consentito di presentare, nella chiesa braidense di San Marco, il suo “Studio per il cammino”.

Esistono, di contro, alcuni esempi di un certa importanza nell’arte sacra contemporanea ai quali possiamo fare riferimento. Tali scelte, però, le dobbiamo anche ad alcuni architetti illuminati che hanno voluto negli spazi delle loro chiese o

cappelle, la presenza di artisti che operavano nell'ambito della ricerca visiva. E' il caso di citare Marco Zanuso che volle, per la cappella della Casa Materna Asili Nido Ada Bolchini Dell'Acqua di Milano, Lucio Fontana (e dal quel connubio nacque la Via Crucis Bianca, adesso al Museo Diocesano di Milano, assieme ai gessi creati in occasione del concorso indetto nel 1950 dalla Veneranda Fabbrica del Duomo per la realizzazione della quinta porta della Cattedrale); come ancora Mario Botta che, nella chiesa ticinese di Santa Maria degli Angeli di Monte Tamaro, ha voluto Enzo Cucchi (che ha tradotto in segni suggestivi ed evocativi le ventidue litanie composte dal cappuccino padre Giovanni Pozzi, poste sopra le finestre, e ha dipinto il lungo cipresso posto sopra la passerella); per non parlare di Renzo Piano, che avendo avuto come consulente liturgico il solito Valenziano, ha avuto la possibilità di contornarsi di tanti grandi artisti per la realizzazione della chiesa di San Pio di Pietrelcina e ha voluto Arnaldo Pomodoro, per l'altare e la croce in bronzo a cera persa¹³, Michele Canzoneri, per la vetrata della Didachè per la cappella dell'Eucarestia, Floriano Bodini, per il tabernacolo, Giuliano Vangi, per l'ambone, Mimmo Paladino, per il portone d'ingresso in bronzo, Mario Rossello, per gli aquilotti in pietra, Robert Rauschenberg, per la vetrata dell'Apocalisse, Susumu Shingu, per le sculture, come pure ha voluto Roy Liechtenstein che vi ha lavorato prima di morire lasciando i suoi bozzetti che saranno tradotti in opere.

La cappella di Rotko di Houston la dobbiamo invece ai committenti collezionisti d'arte De Menil, mentre dobbiamo sempre alla mente illuminata del Valenziano le vetrate del Duomo di Cefalù di Canzoneri e gli interventi artistici della Chiesa di Sant'Anna di Sciara (PA) con il Crocifisso e l'altare bronzeo di Arnaldo Pomodoro, le vetrate piombate di Emilio Tadini, il tabernacolo di Mario Pecoraino e i due pannelli in ceramica raffiguranti la Crocifissione e la Resurrezione di Ernesto Treccani.

Potremmo, a questo punto, fare un elenco delle opere di artisti del Novecento presenti all'interno degli spazi liturgici, ma, tranne qualche raro esempio, quasi sempre si tratta di un *"moderno ma non troppo"*.

Si tratta di opere sicuramente figurative, non importa quanta alterata possa essere l'immagine, purché ci sia e se ne possano intravedere le sembianze, si possano ricostruire le parti che la compongono con una certa coerenza e una continuità formale. Molto del *"moderno ma non troppo"* non appartiene al contemporaneo, poiché nasce dal compromesso tra la ricerca visiva presente nelle avanguardie e *"la sicurezza illusoria, ma comoda, del già collaudato"*. Essa porta alla produzione di un'arte mediocre che non è contemporanea e non è classica, semplicemente non è arte.

Il problema della difficoltà dell'accettazione dei linguaggi contemporanei nell'ambito degli spazi liturgici, a parer mio, sta a monte, in particolar modo è presente nel

¹³ E' di questi giorni la polemica nata per la rimozione della croce di Arnaldo Pomodoro dall'aula ecclesiale della Chiesa

deliberato del Concilio Niceno II¹⁴ che la Chiesa non ha mai superato. Di fatto Giovanni traduce in pochi versi come, con l'incarnazione, Cristo abbia cambiato il concetto stesso di Dio, da essenza immateriale, impalpabile, trascendente, referenzialità spirituale di una parola ebraica impronunciabile, in esistenza tangibile, storicamente definita, contingente:

*E il Verbo si fece carne
e venne ad abitare in mezzo a noi;
(Giovanni 1,1-18,14)*

e

*Dio nessuno l'ha mai visto:
proprio il Figlio unigenito,
che è nel seno del Padre,
lui lo ha rivelato.
(Giovanni 1,1-18,18)*



Raffaello, Trasfigurazione, particolare (1518-1520)

e queste parole tuonano come un macigno e rendono quasi obbligatorio il ricorso al figurativo poiché il verbo, facendosi carne, si è fatto immagine.

Se, invece, si fa riferimento a quanto affermato da Jean Clair, detrattore dell'arte contemporanea: *"Il vocabolario della teologia cristiana utilizza tre termini singolari: la transustanziazione, la trasfigurazione, la trasverberazione. Tutti e tre fanno riferimento a stati soprannaturali che fanno della materia di cui siamo impastati il luogo di una rivelazione di ordine soprannaturale.*

[...]

Tutte queste trasformazioni stupefacenti ci parlano di un'elevazione, dal buio verso la luce, dalla materia verso lo spirito, dall'immondo

¹⁴ *Noi deliberiamo, con ogni cura e diligenza, che come la preziosa e vivificante Croce, le venerande e sacre immagini, in pittura, in mosaico o in qualsiasi altra materia, vengano esposte nelle sante chiese di Dio, sulle sacre suppellettili, sulle vesti, sulle pareti e sulle tavole, nelle case e nelle strade, si tratti dell'immagine del Signore Dio nostro Salvatore Gesù Cristo o della Santa Madre di Dio, o degli angeli degni di onore, o dei santi e pii uomini. Infatti, quanto più esse vengono viste nelle immagini, tanto più coloro che le guardano sono portati al ricordo e al desiderio di quelli che esse rappresentano e tributare loro rispetto e venerazione. Non si tratta certo, secondo la nostra fede di un culto di adorazione, che è riservato solo alla natura divina, ma di un culto simile a quello che si rende all'immagine della preziosa e vivificante croce, ai santi vangeli e agli altri oggetti sacri, onorandoli con l'offerta di incenso e di lumi, come era uso presso gli antichi. L'onore reso all'immagine, infatti, passa a colui che essa rappresenta e chi adora l'immagine, adora la sostanza di chi in essa è riprodotto.*

verso il mondo, dall'informe verso la forma. Forma e formosa in latino hanno la stessa origine. La forma è bellezza. Immaginare Dio è andare verso di lui attraverso una serie di trasfigurazioni verso la Bellezza"¹⁵ possiamo azzardare l'ipotesi, mutatis mutandis, che le parole di Clair possano essere tradotte, nel linguaggio artistico, dalle seguenti di Vasilij Kandinskij, fondatore dell'Astrattismo:

"L'opera è pertanto una fusione inevitabile e indissolubile dell'elemento interiore e di quello esteriore, ossia del contenuto e della forma.

L'elemento determinante è quello del contenuto.

Come non è la parola a determinare il concetto ma il concetto a determinare la parola, così è il contenuto a determinare la forma: la forma è l'espressione materiale del contenuto astratto.

La scelta della forma viene dunque determinata dalla necessità interiore, la quale è essenzialmente l'unica legge immutabile dell'arte.

*Un'opera sorta nel modo descritto è "bella."*¹⁶

In fin dei conti, le astrazioni e i referenti spirituali che attengono ai termini precedenti non appartengono al mondo naturale, non hanno forma compiuta visibile con la quale mediare, nella rappresentazione visiva, tali concetti. Il fatto che



Kazimir Malevič, Quadrato bianco su fondo bianco (1918)

artisti come Beato Angelico o Raffaello abbiano creato delle opere che esplicitino visivamente l'idea della trasfigurazione, non significa che il concetto di trasfigurazione coincida con tali opere né che non possano esistere altre forme che rendano lo stesso concetto altrettanto comprensibile.

Sia l'Angelico che Raffaello (v.fig.), nella loro trasposizione visiva, hanno affidato l'esplicitazione di quel determinato contenuto spirituale al contrasto luminoso che si stabilisce tra un bianco e un altro bianco. Ma, fatte le dovute differenze, quello stesso contenuto, nel

¹⁵ Jean Clair, Culto dell'avanguardia e cultura di morte, Conversazione tenuta nell'Institut de France in occasione del Cortile dei Gentili, Parigi 25 marzo 2011, pag 3.

¹⁶ *La grammatica della creazione da W. Kandinsky - Tutti gli scritti vol.1 - ed.Feltrinelli 1973*

suo valore assoluto, è interamente espresso dall'opera Quadrato bianco su fondo bianco di Malevic (v.fig).

Gli artisti ragionano per concetti visivi che rendono visibili attraverso un lessico e una sintassi che si materializza nelle forme e nei colori e tali concetti sono intraducibili nel linguaggio verbale. L'artista parla al mondo con il linguaggio che gli è più congeniale oggettivando i contenuti della sua coscienza sia che appartengano al mondo del trascendente, sia che attengano all'universo del contingente.

I linguaggi contemporanei, qualora operino con la propria ricerca in ambito figurativo, possono competere con i linguaggi classici sul piano del racconto e della narrazione, mentre, se la loro ricerca si sviluppa nell'ambito dell'astrazione, della ricerca materica, del metalinguaggio o in altri ambiti ove la figura non è contemplata, sono maggiormente predisposti a veicolare contenuti della sfera emotiva, sensitiva, sentimentale, concettuale e spirituale, poiché, annullando la mediazione della realtà, stabiliscono con il fedele un rapporto diretto e immediato.

Il contemporaneo non ha più bisogno di bibbie per i poveri, né di favole raccontate davanti al camino, necessita di un rapporto diretto che vada dritto alla coscienza, che sia indirizzato all'anima e ne esplori i più angusti meandri. Tutto questo i linguaggi dell'arte contemporanea lo possono e lo sanno fare, sta a noi chiederglielo.