





Galleria San Fedele
Via Hoepli 3 a-b
20121 Milano

Premio Arti Visive San Fedele 2014/2015

22 settembre - 17 ottobre 2015

mostra a cura di

Andrea Dall'Asta SJ e Daniele Astrologo Abadal, Silvia Bottani, Ilaria Bignotti,
Chiara Canali, Mariachiara Di Trapani, Matteo Galbiati, Chiara Gatti,
Massimo Marchetti, Kevin McManus, Gabriele Salvaterra, Michele Tavola

giovani artisti

Afran, Laura Bisotti, Andrei Ciurdarescu, Gabriele Grones, Pietro Masturzo, Gianfranco Mazza,
Vittorio Mortarotti, Michele Parisi, Bianca Salvo, Miriam Secco, Giulia Zappa

giuria Premio Arti Visive San Fedele Giovani Artisti 2014/2015

Andrea Dall'Asta SJ, Roberto Diodato, Gigliola Foschi, Paolo Lamberti, Ada Masoero,
Marco Meneguzzo, Giuseppina Panza di Biumo, Mario Raciti, Giovanni Radice Fossati, Marco Sammiceli e

Daniele Astrologo Abadal, Ilaria Bignotti, Silvia Bottani, Chiara Canali, Mariachiara Di Trapani,
Matteo Galbiati, Chiara Gatti, Massimo Marchetti, Kevin McManus, Gabriele Salvaterra, Michele Tavola

giuria Premio Paolo Rigamonti 2014/2015

Andrea Dall'Asta SJ, Gabriele Caccia Dominioni, Manuela Gandini, Rosella Ghezzi,
Aline Radice Fossati, Allegra Ravizza, Famiglia Rigamonti

organizzazione mostra, coordinamento catalogo, ufficio stampa

M. Chiara Cardini

testi in catalogo di

Daniele Astrologo Abadal, Ilaria Bignotti, Silvia Bottani, Chiara Canali,
Andrea Dall'Asta SJ, Mariachiara Di Trapani, Matteo Galbiati, Chiara Gatti, Massimo Marchetti,
Kevin McManus, Gabriele Salvaterra, Michele Tavola

conferenze di

Pino Di Luccio, Silvano Petrosino, Andrea Dall'Asta

progetto grafico

Donatello Occhibianco

allestimento

Umberto Dirai

ringraziamenti

Famiglia Rigamonti

HERITAGE HOUSE
REPUTATION ARCHITECTS

Con il contributo di Fondazione Cariplo



fondazione
cariplo

IL RITRATTO



fondazione
c a r i p l o



PROTEZIONE CIVILE DI PIACENZA
Mappatura delle ricerche per il ritrovamento della persona scomparsa Bianca Baldi
2° giorno di ricerche - 08/08/2011
Esito: negativo

Il Ritratto

Andrea Dall'Asta SJ

Direttore Galleria San Fedele

Per il premio San Fedele 2014/2015 i giovani artisti hanno riflettuto sul ritratto. Tema difficile, complesso, in quanto rimanda a una serie di implicazioni non solo intime e personali, ma anche filosofiche, antropologiche e teologiche. Riflettere sul ritratto significa infatti ripercorrere la storia dell'occidente, dalle prime immagini acherotipe di Cristo, vale a dire non realizzate da mano d'uomo poiché generate dall'impressione diretta del volto su di un panno, fino agli ultimi ritratti della contemporaneità, pensiamo solo a quelli di Bacon o di Andy Warhol, nei quali cogliamo un profondo senso di tragedia, di vuoto, di non senso. Riflettere sul ritratto vuole dire interrogarsi sull'identità dell'uomo, sulle sue aspirazioni, sui suoi desideri, come sulle sue lacerazioni e sul suo dolore. Se san Francesco di Assisi è rappresentato da Cimabue come un *Ecce homo*, in quanto attraverso il suo ritratto il fedele è invitato a riconoscervi l'immagine stessa di Cristo, il ritratto contemporaneo, svincolato da una dimensione religiosa, appare piuttosto oggi la rivelazione della frammentazione di un mondo, in cui si fatica a cogliere orizzonti condivisi, valori riconosciuti da tutti come fondanti una società. Per i giovani artisti, non è dunque stato facile inserirsi in un panorama così complesso e articolato.

La vincitrice del Premio, Laura Bisotti, con l'installazione *Se n'è andata senza lasciare traccia* consegna un ultimo ritratto della nonna, facendola emergere dal ricordo e dall'elaborazione della sua morte. Il lavoro nasce dunque dal dolore per la sua assurda scomparsa, in quanto, uscita di casa, come sua consuetudine, non è mai più stata ritrovata. Il suo corpo non ha dunque potuto essere sepolto. La giovane autrice immagina allora la sua presenza in cielo, attraverso un lavoro delicato, leggero, che evoca una costellazione, come se il corpo fosse stato trasportato nelle altezze cristalline del firmamento celeste. Il secondo classificato, Michele Parisi, ha lavorato soprattutto sul tema dell'autoritratto, come si evince dal titolo *Mi ritraevo nell'ombra*. Il suo intento consiste soprattutto nel concentrare l'attenzione dello spettatore sulla luce, in modo da riflettere su come l'immagine si forma allo specchio, e quindi sulla sua impressione sulla tela, cercando di coglierne il senso. Il ritrarsi diventa un interrogarsi sul venire alla luce della propria identità. Il terzo classificato, Pietro Masturzo, realizza un'immagine altamente drammatica. È il ritratto di Nabir, 34 anni, che il fotografo ha conosciuto a Gaza, durante la guerra, un anno fa. Pochi giorni prima, sua moglie era stata uccisa da un drone militare israeliano, insieme a quattro dei loro figli. Lui stesso è stato mutilato. Il ritratto si fa qui testimonianza del terrore dei civili di Gaza, ma soprattutto è per l'autore un'occasione per riflettere sul proprio lavoro, sulla propria esigenza di verità, di testimone. La tecnica risulta fondamentale: sceglie infatti la fotografia stenopeica, in quanto nell'apparecchio con cui si registra il reale non c'è una lente, ma solo un foro, che crea così una particolare vicinanza tra fotografo e rappresentato. Per Masturzo, è come se nell'atto del fotografare ci fosse il desiderio di un *essere-con*, di un soffrire insieme.

Il vincitore del Premio Rigamonti, Vittorio Mortarotti, propone un'installazione composta di una serie di cinquanta fotografie di persone fuggite dalla Libia in Italia, a causa della rivoluzione e della guerra civile, per chiedere asilo. La cartella, dal titolo *Originals*, propone una serie di ritratti dello stesso formato. L'installazione vuole avere un profondo carattere etico. Arrivati senza identità, negati nella loro storia, il ritratto costituisce il solo dato oggettivo perché queste persone possano ricominciare una nuova vita. Il ritratto diventa allora

affermazione di esistenza, desiderio di ricominciare. Ben lungi dall'essere un semplice documento, questi volti sono la testimonianza di un dramma, di un dolore, testimonianze di una storia che chiede liberazione e riscatto. La menzione speciale dei curatori è stata data a Giulia Zappa che realizza un'installazione poetica, composta di calchi in cera, leggermente dipinta, di borchie tratte da steli cimiteriali, da lei recuperate in un mercatino. Chiaro è il rimando alle singole persone. Questi semplici e umili oggetti si fanno in questo modo traccia, memoria, ricordo. Se da un lato *questo* giardino diventa una riflessione sulla *vanitas*, dall'altro lato si fa luogo di uno scambio affettivo, che il tempo non potrà mai cancellare. È un giardino in cui il tempo è come sospeso, per ricordare quello scambio di *amorosi sensi*, direbbe Foscolo, aspetto fondamentale della *pietas* umana.

In mostra saranno ancora presenti alcuni lavori selezionati dai curatori. Andrei Ciurdarescu, con *Il Volto della Vergine*, riflette sull'immagine sacra a partire dal gesto drammatico di Tóth László, che nel 1972 si scagliò contro il volto della Vergine della *Pietà* michelangiolesca, mostrando come un nuovo dolore possa aggiungersi a quello rappresentato attraverso il volto di una donna, Maria. Il giovane trentino Gabriele Groner propone poi un'installazione mostrando la sua inconfondibile perizia tecnica a olio con un trittico, dal titolo *Tarsie*, tre immagini distinte, in stretta relazione: una composizione di oggetti e cibo, lo scorcio di un interno e il ritratto di un giovane uomo, vero e proprio fulcro dell'insieme. Se Bianca Salvo con *Eidôlon*, riflette sul rapporto immagine-idolo, attraverso una sorta di archivio, con il quale è possibile entrare nell'immaginario di intere epoche storiche, Afran, con la sua provocatoria installazione dal titolo *Residuo d'identità (il Nonno, l'Onorevole e il Baüscia)*, propone il ritratto di una società alla deriva, che ha stravolto la propria identità in nome degli idoli della contemporaneità, come il denaro, il consumismo. I suoi ritratti si presentano come totem inquietanti, che non hanno timore di spiazzarci, con la loro apparenza *kitsch*, indicandoci quei luoghi in cui fatichiamo a riconoscerci. Infine, se Miriam Secco analizza le relazioni sociali e i rituali di alcune comunità montane, individuando i processi di trasformazione che hanno portato al loro spopolamento, Gianfranco Mazza indaga come l'identità, espressa attraverso il simbolo di una figura geometrica, si presenti sempre sotto una molteplicità di modalità.

Quale ritratto è stato messo in scena dai giovani artisti? Probabilmente si tratta di un ritratto frammentato, a tratti anche sofferto, anche se non manca, soprattutto in alcuni lavori, un sincero desiderio di assunzione della propria responsabilità. Il ritratto diventa ricerca mai conclusa sul senso del proprio essere nel mondo, indagine sulla nostra presenza nella storia. Ritrarre significa allora vivere una maggiore consapevolezza di se stessi.

Il merlo e il telescopio

Chiara Gatti

Critico d'arte

«Nelle mie scoperte scientifiche ho appreso più con il concorso della grazia divina che con i telescopi». Lo diceva Galileo Galilei per spiegare quanto la tecnica – o meglio, la tecnologia – valesse infinitamente meno rispetto all'azione mistica di "qualcosa" di superiore, assoluto, universale. Qualcosa in grado di piovere dall'alto, come la famosa "fantasia" che Italo Calvino immaginava simile a una scatola, un contenitore galleggiante nei cieli, pronto a raccogliere una sorta di pioggia celeste, una illuminazione. L'uomo, da solo, non avrebbe avuto i mezzi – a suo giudizio – per toccare le corde più profonde dello spirito, senza l'impollinazione della grazia cui aspirava Galileo.

È un monito antichissimo, che nel mondo dell'arte contemporanea è spesso ignorato. Il sistema odierno delle visual arts premia la sorpresa, la provocazione, il gioco, il divertimento, il concetto (anche quando non c'è), gli effetti speciali o il manierismo. Premia, insomma, il telescopio e non la grazia! Ovvero quella fonte d'ispirazione di una coscienza sensibile, capace di ascoltare il respiro del mondo e di tradurlo in immagine. Difficilissimo. Eppure sarebbe compito degli artisti farsi messaggeri, intermediari di questo irraggiamento, mettendo in comunicazione gli occhi con una dimensione di senso.

Valga per tutti la lezione di Lucio Fontana. La rivoluzione della forma, del gesto, del pensiero, andava per lui di pari passo con una riflessione sul valore del fare arte, sul ruolo dell'autore, sulla finalità, sulla partecipazione, sulla libertà dell'individuo di aprire la testa a nuovi spazi. Le luci, le lampade wood, i neon, i tagli, i buchi, gli ambienti, erano solo uno strumento per veicolare un messaggio. Erano i suoi telescopi per guardare le stelle. Allo stesso modo oggi, i pittori dovrebbero usare con metodo e abilità la tecnica e il linguaggio della pittura per toccare le corde dell'anima. Gli scultori dovrebbero sperimentare i materiali per cercare inediti valori espressivi, per scavare a caccia di forme nascoste nel nocciolo. I filmmaker dovrebbero testare sistemi digitali, protezioni in 3d e realtà virtuali per evocare luoghi della mente. Autoreferenziali mai. Didascalici, peggio.

In tutti questi anni di attività il Premio San Fedele ha cercato di portare i giovani su questa strada. Di formare una generazione di autori emergenti sensibili ai temi eterni dell'uomo. Lo ha fatto dimostrando che anche grandi nomi dell'arte contemporanea hanno saputo misurarsi con il lascito del passato con deferenza; le opere di Mimmo Paladino o di David Simpson nella chiesa di San Fedele vivono al cospetto degli altari neoclassici, del coro cinquecentesco, del Sacro Cuore di Fontana. I monocromi di Simpson brillano di una luce sublime perché mescolati a un composto speciale di titanio e cristalli. L'effetto è radioso. Nella Cappella della Madonna dei Torriani, ribattezzata Cappella delle Ballerine – perché le étoile della Scala portavano fiori alla Madonna nelle sere dei debutti – Paladino ha distillato decise di scarpette argentate, citazione poetica gli antichi ex voto e di un culto lontano.

Il conte Giuseppe Panza di Biumo, illuminato collezionista d'arte contemporanea americana sosteneva che «se un'opera odierna dialoga bene con un'opera antica, significa che la qualità è la stessa». Il confronto, per quanto coraggioso, mette alla prova il valore. E, allora, così come i maestri approdati in San Fedele hanno accettato la sfida di misurarsi con i classici, i giovani artisti del Premio sono invitati, a loro volta, a confrontarsi con entrambi. L'edizione di quest'anno dimostra lo sforzo del San Fedele concentrato da sempre in questa

missione formativa. Nel tempo, molti hanno raccolto la sfida. Qualcuno, meno propenso al dialogo, ha preferito navigare in solitaria. Ma, per tornare a Calvino «Il problema è capirsi. Ogni merlo crede d'aver messo nel fischio un significato fondamentale per lui, ma che solo lui intende». Per questo motivo il Premio San Fedele resta un premio a tema, che esige un argomento di cui parlare, che costringe gli autori a misurarsi con la dimensione del senso. Perché l'arte priva di senso è come il fischio di un merlo o un telescopio senza stelle.

Studio di prospettiva

Massimo Marchetti

Critico d'arte

Passeggiando fra i viali di una Certosa cerchiamo di cogliere, con lo sguardo rivolto agli ornamenti, ai fiori e alle fotografie di lapidi così simili tra loro, ipotetici caratteri, frammenti di personalità e di esistenze. Quella folla di vite passate che paradossalmente si addensa in ogni cimitero, seguendo le regole che la nostra civiltà si è data, induce quasi un sentimento di solidarietà. Com'è noto, Ugo Foscolo, chiedendosi se il fatto di collocare i resti di un corpo in un'urna o di seppellirli ai piedi dei cipressi potesse rendere al defunto la morte più sopportabile, argomentava e concludeva che le tombe non servono affatto ai morti ma ai vivi. Quello dove possiamo rivolgere "direttamente" pensieri e preghiere ai nostri cari è un *nostro* luogo e, se manca, il vuoto ci è ancora più doloroso e difficile da metabolizzare, tanto più se non sappiamo nemmeno come e quando questa sia occorsa. In casi particolari, l'impossibilità di dare sepoltura a una persona si esaudisce nella raccolta di reliquie, nell'enfaticizzazione di un vuoto, nel rendere sacra un'area in cui sentiamo esserci qualcosa di non visibile. È a una situazione di questo tipo che fa riferimento il lavoro di Laura Bisotti.

Una serie di indizi lascia intuire che all'origine di *Se n'è andata senza lasciar traccia* c'è una dolorosa vicenda autobiografica. Illuminata sotto ai nostri occhi è esposta la mappatura eseguita dalla Protezione civile di Piacenza durante la ricerca di una donna scomparsa nell'agosto del 2011, un campo d'azione che viene dichiarato privo di sue tracce, in contrasto visivo con la ricchezza di segni che nella cartina danno misura alle relazioni spaziali. Con tutta probabilità qui è morta una persona e qui il suo corpo potrebbe essere ancora nascosto. Mentre il nostro sguardo oscilla dal pavimento al soffitto, entriamo in un processo di sublimazione: in basso, con la postura che terremo al cospetto di un sepolcro concreto, osserviamo la mappa e i suoi riferimenti oggettivi; in alto leggiamo invece gli stessi dati ma polverizzati e trasformati in una costellazione, luogo indefinito dove i nostri pensieri vanno a collocare i morti. Da un lato quindi c'è il simulacro di una pietra tombale, dall'altro l'ubicazione celeste dell'anima che non ha spazialità. La mappa a questo punto non è più un semplice strumento di misurazione delle relazioni spaziali interne a un territorio, ma il simbolo dei limiti materiali del nostro essere nel mondo. Ciò che emerge in questo lavoro è l'attimo in cui attribuiamo un significato trascendente a dei dati secchi e, nella loro fredda precisione, insufficienti. È il momento in cui mettiamo in crisi la nostra esigenza di valutare lo spazio per allargare la nostra percezione all'incommensurabilità.



Nell'ombra ritirato

Gabriele Salvaterra

Critico d'arte

Davanti alla grande opera su carta velina di Michele Parisi, realizzata in una scala che sembra voler contenere il corpo di chi la osserva, ci troviamo di fronte a un lavoro incentrato sul ritratto che paradossalmente non tratta alcuna figura. All'interno della composizione, realizzata a partire da un'immagine fotografica e successivamente lavorata con velature di pigmento, si rendono visibili pochi elementi: una stanza, una finestra, un oggetto indefinito in alto a sinistra controbilanciato da alcuni elementi fluttuanti nella zona in basso a destra.

Nel riserbo di questa immagine dichiaratamente dedicata al ritratto ma schiva dal punto di vista figurativo si riconosce un'adesione involontaria a quanto Jean Luc-Nancy intravede nella portata di questo tema. "Nel ritratto, nel ritratto (...) l'altro si ritira. Si ritira mostrandosi, fa ritirata in seno alla sua stessa manifestazione"¹.

Mi ritraevo nell'ombra può leggersi quindi, proprio grazie a quell'ambiguità della parola che lascia emergere anche il significato di Ritratto quindi come assenza, o presenza che va ricostituita, legame verso qualcosa che è rappresentato ma distante, presente solo come indizio. Parisi ha così lavorato su questo aspetto vacante, rendendo visibile l'alone di assenza che si cela in questo genere.

Nella sua discrezione l'opera diventa anche occasione per una riflessione sul tema, diventando un'evidenziazione dei procedimenti che permettono la rappresentazione di una persona, più che la sua rappresentazione effettiva. All'interno dell'inquadratura, in alto a sinistra, è infatti possibile vedere la stessa camera ottica che ha permesso la registrazione dell'immagine. La fotografia è stata quindi scattata dallo stesso lato del grande vano luminoso grazie a uno specchio che ha restituito sia il "soggetto" che lo strumento impiegato per fissarlo. Come nella foto di Helmut Newton si attua un complesso gioco di riflessioni e spostamenti grazie al quale si tematizza il processo di realizzazione del ritratto nello stesso momento in cui questo viene realizzato. Specchio e camera ottica costituiscono elementi simbolici legati alla registrazione dell'immagine senza che però diano vita a un ritratto tradizionale. Gli strumenti del ritrarre sono presenti ma scompaiono il loro contenuto.

Resta quindi il problema della figura. Dove ritrovare questa presenza ritirata? In che modo riallacciare il contatto con essa? La risposta sembra trovarsi nella problematica di una continua ricerca, in un'immagine che forse si trova fuori dall'opera. Così l'osservatore, illuminato a sua volta dalla grande finestra di questa stanza vuota, si trova di fronte al mistero del proprio ritratto, portato a interrogarsi sul significato della propria immagine, impossibile da fissare in una forma definita. *Mi ritraevo nell'ombra* è quindi un ritirarsi per lasciare posto, un vuoto che permette l'emergere della figura di chi osserva.

¹ Jean-Luc Nancy (a cura di), *L'altro ritratto*, catalogo della mostra, Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Milano, Electa, 2013, p. 16.



"L'arte si pone dalla parte opposta alle idee generali, non descrive che l'unico"

"Vies imaginaires" di Marcel Schwob

MariaChiara Di Trapani

Critico d'arte

Dalla penombra di uno spazio astratto emerge la luce di un unico occhio. Il soggetto non appare a fuoco, non ne possiamo ben distinguere i lineamenti, in un denso silenzio quell'occhio visibile fissa se stesso e noi.

D'istinto traspare una sensazione di riconoscimento e identificazione come l'essere posti davanti ad uno specchio da cui emergono i chiaroscuri delle proprie sofferenze interiori.

Il punctum di questo ritratto è dentro ciascuno di noi, nella contemplazione di un sentimento di sé e del mondo che evoca la dolorosa caducità e la sofferenza del vivere.

Da quest'atmosfera dai toni indefiniti prende forma il dolore, la paura e la forza vitale di un'anima che continua a pulsare nonostante sia mutilata e ferita.

L'immagine si mostra nella sua matericità come tridimensionale, nessuna barriera e distanza separa il soggetto, il fotografo che lo ha ritratto e noi che osserviamo. Un'intera esistenza narrata nello scorcio bruciante di un attimo in cui Nabil appare nella sua individualità come il simbolo di un autoritratto collettivo. Siamo noi i protagonisti speculari di quest'immagine che si trasforma in un momento d'incontro, verità e testimonianza.

Nabil stende la mano indietro per cercare un appoggio sul muro, non è altro da Pietro, non è altro da noi. Siamo un tutt'uno. Mutilati anche noi. La luce del suo sguardo da voce alla vulnerabilità e alla fragilità dell'essere drammaticamente scorticati di fronte alla realtà e richiama alla mente le parole di Francis Bacon sulla Crocifissione,

"questa scena è diventata una magnifica armatura [...] su cui appendere sentimenti e sensazioni le più diverse [...]"

non ho trovato un soggetto altrettanto capace di ricoprire certe aree del sentimento e del comportamento umano".

Vive eternamente quest'immagine.



Giulia Zappa. Rarefazioni temporali condensate

Ilaria Bignotti
Critico d'arte

La conoscenza della sensibilità di Giulia Zappa ha origini nelle aule dell'Accademia di Belle Arti Santagiulia di Brescia, dove un viso silenzioso e attento iniziava a lavorare su una ossessione che oggi è stata felicemente riconosciuta dai curatori-tutors del Premio Arti Visive San Fedele per giovani artisti.

Allora Giulia avviava un lavoro sul tempo che fin dalle prime prove testimoniava la solerte attenzione a scandagliare questo paradigma enigmatico senza indugiare né lesinare sullo studio della letteratura, della filosofia, e sulla ricerca di elementi linguistici che potessero esprimere con puntuale stupore – si perdoni l'ossimoro – il tema cardine della temporalità.

Con alla mano i testi di George Kubler, George Didi-Huberman e Aby Warburg, Giulia ha annerito biglietti di viaggio creando installazioni di blanks memoriali; ha affidato alla evanescenza della carta termica la sua tesi di laurea, una "Regina bianca" destinata a dissolversi naturalmente, a riprova che non solo verba, ma anche scripta volant, nel quotidiano dimenticarsi delle cose; ha sovrapposto immagini di ore digitali a finestrini di pullman in corsa, mentre il cielo si iscuriva in un lunghissimo minuto.

Oggi solidifica in un oggetto il tempo che non ci è dato sapere, misurare, conoscere, vedere. Il tempo dell'altrove e dell'oltre.

Il suo *Giardino* è una elegante installazione di calchi in cera leggermente pigmentata di borchie lapidali, recuperate dalla giovane artista in un mercatino. Ornamenti di un viatico che si compone di fede e di speranza, oggetti che nella cera delicata e laboriosa diventano effigi del tempo del passaggio.

Un giardino, appunto, dove il metallo lavorato lascia il posto alla cera che assume l'immagine, duttile nell'accogliere, delicata nel mostrarsi, come i fiori che mutano al variare delle stagioni.

"...Un giardino di cera e di tempo sospeso.

In questo "giardino" biancastro il tempo passato continua a crearsi, a lavorare su se stesso e sul materiale che è stato impresso, mentre l'istante presente del gesto continua a rimanere visivo e tattile.

Le borchie portanti delle lapidi diventano esse stesse volti, ritratti di tempi, impronte dalle molteplici durate, di vite vissute. Ci riportano a qualcosa che ci accomuna tutti ma che al tempo stesso è estremamente, e inequivocabilmente individuale", scrive Giulia Zappa.

Consegnando al nostro sguardo un tappeto di delicata vanitas.





Vittorio Mortarotti Originals

Daniele Astrologo Abadal

Critico d'arte

L'installazione di Vittorio Mortarotti è composta da fotografie di persone fuggite dalla Libia in seguito alla rivoluzione e alla guerra civile; persone venute in Italia per chiedere asilo. Si tratta di cinquanta stampe fotografiche trovate in una cartella intitolata *Originals*, che è il titolo del progetto artistico. L'artista non ha effettuato una selezione né ha alterato le dimensioni o la qualità delle immagini. Tutto è stato lasciato così come l'ha trovato. I ritratti fotografici, realizzati da un operatore anonimo, sono il primo documento di identità necessario alla loro identificazione: gran parte degli esuli sopraggiunti sulle coste italiane non sono muniti di un documento di riconoscimento. Arrivano senza identità, protetti dall'anonimia e privi di una storia rintracciabile. Alla testimonianza orale non si dà peso, troppo soggetta ai canoni del racconto verosimile, impossibile da accertare. Solo i ritratti fotografici costituiscono l'unico dato oggettivo a disposizione per dare inizio a una seconda vita che assume qui un valore esistenziale più che di identità. *Originals* costituisce quindi un punto di partenza benché sospeso in questi volti sradicati tipici di chi cerca rifugio a dispetto della propria terra d'origine. Anzi, l'attraversamento dell'interregno, qual è il mare, costituisce la prova, talvolta mortale, da superare per meritarsi una seconda vita; il mare permette di purificarsi nelle sue acque salate, mondarsi di ogni colpa attraverso l'esperienza del dolore e presentarsi sul vecchio continente come rinnovati, pronti per affrontare una vita nuova. In questi ritratti frontali, degni della più distaccata schedatura fotografica, emerge comunque la memoria di un vissuto che la macchina fotografica non è in grado di rimuovere. Vittorio Mortarotti ha colto questa contraddizione profonda. Mentre il soggetto guarda in avanti, si affaccia al futuro, è inseguito dal proprio passato, dalla propria originalità: il *vērūs*, il *nōvūs* e il *gēnūīnus* si celano nel fondo di questi sguardi che tradiscono tuttavia la propria esistenza.

Andrei Ciurdarescu

Andrei Ciurdarescu lavora e articola la propria ricerca attraverso l'assemblaggio di elementi visivi, di memoria reale e fittizia, accumulando strati di simboli e figure umane, paesaggi e frammenti della cultura di massa, archetipi di favole e digressioni informali. Per il Premio San Fedele, la sua ricerca trova forma e si condensa in un'opera plastica che mantiene un legame con la sua poetica, pur manifestando un carattere singolare e maggiormente cupo.

Una statua della Vergine incrinata è una moltitudine di significati in un significante. Una stratificazione contenuta in un'unica figura (quasi) universalmente riconoscibile e che proprio per questa caratteristica di iconicità raccoglie in se un cosmo di parole, concetti, storie, simboli. Scegliere di lavorare su un materiale come l'immagine del sacro impone un'assunzione di rischio: da un lato, la concreta possibilità di scivolare nel detto, nella ripetizione tautologica, nell'oleografia; dall'altro, l'impermeabilità del sacro, il suo essere balenante e impossibile a iscriversi in una forma soggettiva, frutto del qui-e-ora, lo rende una materia scandalosa, respingente.

Nel caso dell'opera di Ciurdarescu, ciò che si manifesta è forse più la lontananza dal sacro stesso che la sua presenza, l'infinita malinconia della copia mimetica (mimesis di un'idea, mai di un volto reale) e la tragica eco dell'eterno potere annichilente dell'iconoclastia. Una semplice frattura, una spaccatura che percorre una scultura delle Vergine non è e non sarà mai soltanto tale., ma rimanderà sempre altrove, alla perdita e alla scomparsa, all'assenza, alla domanda a cui restituisce una risposta muta la figura di un dio di cui non si ode la voce. Un tema contemporaneo eppure senza tempo, perché la storia degli uomini è una storia di domande ripetute, rivolte al mistero del divino e dell'immanente. Il pensiero della cronaca s'infiltra nello spettatore, quando lo sguardo si incaglia nella spaccatura dell'opera che la trasforma già in una rovina: le immagini dei fondamentalisti scagliati con furia cieca contro le vestigia di culture disturbanti nella propria differenza e peculiarità, risuonano inevitabilmente in quella frattura. Una frattura che è anche, per esteso, frammentazione culturale e personale, una lacerazione che parla a tutti noi e in questo ci riguarda e ci rispecchia, divenendo ritratto (e autoritratto) problematico di una condizione umana e non più solo dell'artista.

Silvia Bottani
Critico d'arte

Miriam Secco. Il Ritratto Della Sparizione

Chiara Canali
Critico d'arte

La ricerca di Miriam Secco si indirizza, da diversi anni, verso un'indagine delle relazioni sociali e dei rituali antropologici che caratterizzano alcune comunità geografiche, al fine di individuare i processi di trasformazione e di resilienza che sono alla base dell'esistenza umana. Attraverso azioni relazionali e performative, che spesso sovvertono le regole già predefinite, la sua analisi vuole portare alla luce l'ambivalenza di due tensioni insite nella natura umana: da un lato l'immaginazione come metodo per mettere alla prova le convenzioni comuni e superare le ovvietà; dall'altro una tendenza alla conservazione, alla resistenza e alla preservazione della memoria. È quanto possiamo ritrovare nel lavoro *Patois – pas toi*, bisticcio di parole tra il termine che si riferisce ad alcuni idiomi regionali alpini (pron. *patuà*) e il significato della stessa parola pronunciata in francese (*pas toi*), ovvero: "non tu".

Negazione, alienazione, sparizione sono le condizioni che contraddistinguono la Valle Soana, un luogo al confine tra due regioni e tra due nazioni che, nelle sue caratteristiche geografiche e antropiche, esprime un'ostinata separazione dal resto del mondo. Gli stessi abitanti sono pervasi da un senso di appartenenza arcaico e vivono con diffidenza qualunque forma di contaminazione o di inclusione di una presenza straniera.

Questa situazione di chiusura ha provocato un fenomeno di graduale spopolamento delle aree rurali montane, un vero e proprio esodo dei suoi abitanti che ha reso la valle un luogo ancor più incolto e abbandonato, avvolto in un'atmosfera crepuscolare, tra nebbie misteriose e suoni sinistri.

L'opera di Miriam Secco si configura, dunque, come il ritratto della sparizione di un territorio che si rispecchia in tre elementi strettamente intrecciati tra loro: l'identikit degli abitanti espatriati, la rappresentazione visiva dei luoghi e la morfologia della pietra locale.

Il ritratto della sparizione di identità si evince dai nullaosta rilasciati dal 1957 al 1966 agli abitanti espatriati, fotografati dall'artista presso gli Archivi del Comune di Ronco Canavese e stampati poi su acetato, in modo da essere visibili soltanto fissandoli in controluce. L'osservazione di questi ritratti restituisce in modo chiaro soltanto la parola "nulla", in quanto il resto è parzialmente coperto dalla fotografia di riconoscimento, ormai anch'essa sfocata.

Il ritratto della sparizione del paesaggio si percepisce progressivamente nel video dell'autrice, dove le nebbie avvilluppano le cime delle valli e sembrano allontanarle dal resto del mondo, in un'atmosfera di immota fissità. Il ritratto della sparizione della materia si constata nell'installazione a terra delle lose, lastre diffuse nelle Alpi Piemontesi per la copertura dei tetti – una roccia di natura scistosa e fratturabile lungo il piano orizzontale – qui appoggiate l'una sull'altra a formare un equilibrio precario che incarna, ancora una volta, il temperamento instabile e precario degli abitanti della vallata.

Ritratti silenziosi.

La presunzione del ritratto, storicamente affermata in ogni opera prodotta da un qualsiasi artista che la storia dell'arte ci ha consegnato, è insita nella sua stessa idea e concetto di genere: pretendere di dare una lettura oggettiva della "cosa" raffigurata che garantisca la deducibilità assoluta, caratteristica e caratterizzante, del soggetto originario. Ogni ritratto presume, infatti, di riprodurre la verità della cosa rappresentata in senso totale e di fissarla in un canone che diventi "per sempre".

Pur accettando questo concetto, sappiamo non essere questa cosa vera per numerosi fattori: ogni artista ha uno stile e un modo esclusivo di porsi di fronte all'opera, i codici espressivi mutano nel tempo, l'interpretazione emotiva influisce sull'inoppugnabilità della visione. Il genere di ritratto vuole raccontare il vero, narra una verità che resta, comunque, parziale, scelta, selezionata, filtrata e interpretata. L'oggettività auspicata rimane solo supposta e presunta.

Oggi poi, in un mondo che vive e si alimenta in modo incontrollato di immagini, di cui quotidianamente se ne producono in sovrabbondanza quante non ne sono mai state realizzate in totale nei secoli precedenti, e che si bruciano altrettanto velocemente lasciandole presto scadere e decadere nell'oblio, il senso del ritratto svilisce anche nel suo ruolo di custode di una memoria a lunga scadenza.

Gianfranco Mazza è partito analizzando proprio questo stato di cose, attuali e passate, aprendo una riflessione che, fedele al suo rigoroso linguaggio astratto, si impegna in una riesamina del tema "ritratto" per riconfigurarne i presupposti e i principi. Mazza ha riflettuto sul senso, il valore e l'utilità che questo genere ha per l'artista di oggi, inserito in un mondo sovraffollato di icone fluttuanti e transitorie. Lo stato di competizione e concorrenza con lo tsunami visivo attuale ha scardinato, infatti, i confini "accademici", le ritualità di un genere che aveva, in fondo, un codice che, fatte salve le specificità degli artisti, era ben stabilito.

Il sacrificio di aspetti rilevanti che, scartati, trascuravano la completezza del contenuto dell'immagine complessiva e l'impetosa concorrenza di immagini fugacemente riprese dall'universo digitale, pone Mazza nella condizione di porre attenzione alla pluralità di contenuti che concorrono, o potrebbero concorrere, alla rivelazione e allo svelamento dell'immagine stessa. Approda ad una sintesi di istanti che consegnano una sola "forma", ma l'insieme di tutte le possibili rappresentazioni.

Il ritratto di un solido (?) geometrico si frantuma in una sequenza di permutazioni plausibili della sua lettura, riaffermando un canone interpretativo che non vuole essere trasposizione del mondo, ma una sua accurata indagine. Una ripetizione differente che, nell'impronta identitaria di ciascun soggetto, allinea le lievi – e che diventano emergenti allo sguardo – differenze. Mazza s'impegna a *trattare la cosa* – che è anche il pertinente titolo dell'opera – a sezionarla in ogni scansione possibile della sua essenza tangibile. Il risultato? Nove carte-ritratti che nell'autonomia del singolo pezzo rimandano alla complessa unitarietà dell'insieme. Uno e molti, lo stesso e gli altri: il ritratto che presenta Mazza per il Premio San Fedele non si cura di una compendiaria proposta realistica, vuole cercare nell'assenza della figura reale, quella serie di "prove" di tentativi che, alla fine di un lungo percorso di scelte, errori e ripensamenti, portano alla rappresentazione

Matteo Galbiati

Critico d'arte

analitica del tutto. Quale il ritratto allora? L'insieme, il totale.

Gli stadi intermedi, che s-comparivano nell'affermazione finale dell'opera, qui si ritrovano a coesistere nello stesso spazio e nello stesso tempo. Insieme uniti, più ritratti silenziosi che mappano quell'itinerario analitico che cerca, silenziosamente, la verità dell'immagine totale.

NULLA

conseguire Passa

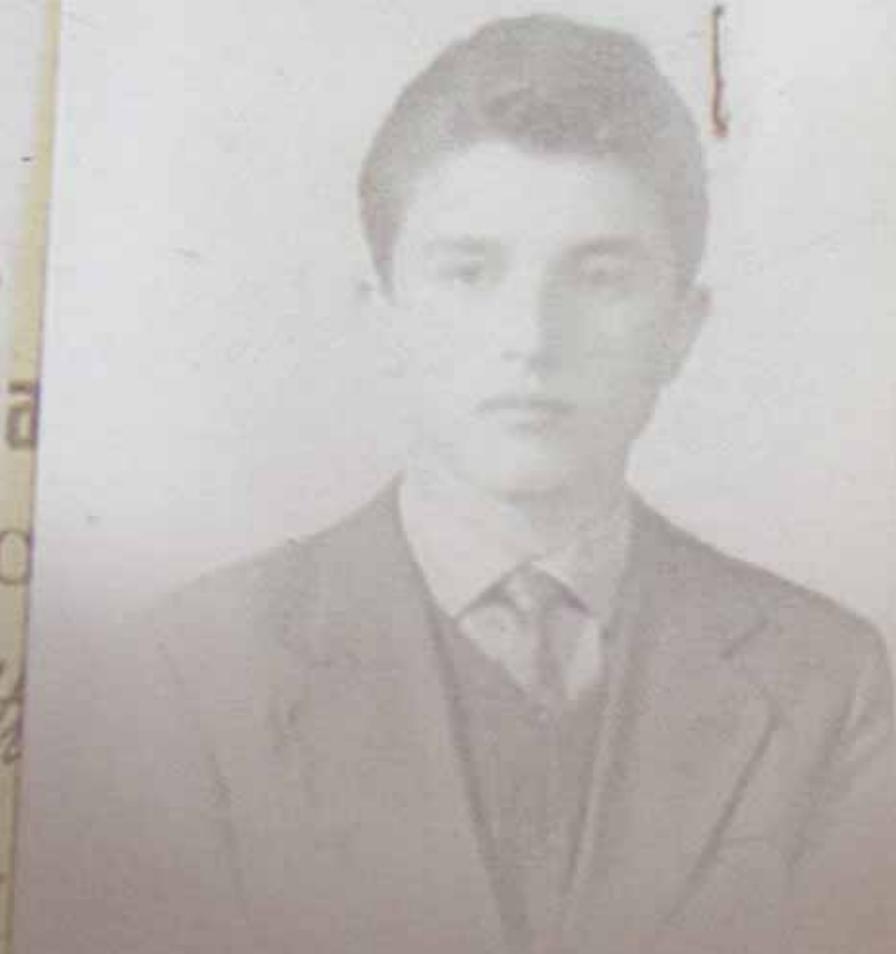
RILASCO

gnor (1) Corretto

Passaggio

di

1974



Alterità e presenza dell'immagine. Éidôlon di Bianca Salvo

Kevin McManus

Critico d'arte

Nel descrivere il proprio lavoro, Bianca Salvo premette una citazione da W.J.T. Mitchell, tratta dal fondamentale volume *What Do Pictures Want?*. Tradotto, il passo recita: «Se si consente agli uomini di realizzare statue, o immagini di qualsiasi tipo, queste immagini prima o poi acquisteranno una vita propria, e finiranno per diventare oggetti di culto». Scelta opportuna, quella di Mitchell, forse il massimo studioso vivente di iconologia o, per tentare di essere più precisi, di "fenomenologia dell'immagine". Gli esempi del fenomeno descritto sono numerosissimi, dalle icone bizantine corrose dai baci dei fedeli, fino ai più estremi esempi di idolatria postmoderna; sta di fatto, tuttavia, che senza ricorrere a tali eccessi, la nostra vita quotidiana, per quanto laici, razionalisti e disincantati possiamo essere, è costellata di immagini nei confronti delle quali nutriamo sentimenti solitamente riservati ad esseri viventi (immagini che hanno quindi acquistato «una vita propria»). Un pezzo di carta qualsiasi contiene tanta "vita" quanta ne contiene quello su cui è stampata la foto di un nostro caro; eppure ci penseremmo due volte prima di strappare o bruciare il secondo, e finiremmo probabilmente per desistere, quasi a riconoscere nell'immagine una parte dell'essenza della persona ritratta.

C'è dunque, nella fenomenologia dell'*idolo*, una dinamica ben più complessa della semplice esaltazione o venerazione dell'immagine. Il processo in realtà è circolare: creiamo l'immagine di qualcosa per elevarlo, per collocarlo in una dimensione ulteriore, apparentemente (o inizialmente) parallela, per dare forma visibile a uno scarto che pensiamo esserci, o doverci essere, tra noi e questo qualcosa. Una volta creata l'immagine, tuttavia, essa diventa per noi oggetto di desiderio: vogliamo toccarla, baciarla, farla nostra. L'idolo viene riavvicinato alla nostra dimensione fisica, il parallelismo viene piegato a forza in un'intersezione dei piani.

Mi sembra che l'opera di Bianca Salvo comprenda ed elabori questa circolarità, questo ritorno alla fisicità. Il che, di per sé, non costituirebbe certo una novità assoluta: c'è qualcosa di questa intuizione nei più paradigmatici lavori di Lucio Fontana, nei quali il monocromo del supporto è visto sicuramente come "immagine" (penso in particolare alle *Fini di Dio*), ma anche, per citare un artista più direttamente legato al discorso del ritratto, negli ultimi *Autoritratti* di Davide Mosconi. La particolarità dell'operazione realizzata dalla nostra giovane artista, tuttavia, sta nello spostamento dell'asse sul quale questa ritrovata materialità si articola. Le immagini non sono bucate o strappate, né la loro materialità è evidenziata da particolari effetti di superficie. La grazia e l'accortezza con cui sono accostate, anzi, sembrano amplificare l'effetto di separatezza della dimensione rappresentativa prodotto dalla cornice. L'aspetto tattile, sensuale è dato invece dall'insieme dell'installazione, dal suo "design", che sembra dare alle immagini, solo apparentemente intercambiabili (l'ordine è invece quello idealmente stabilito da Esodo 20:4, «Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra»), una dimensione fisica necessaria, un *luogo* specifico. È come se lo *studium* dell'opera, legato, come da titolo e da passo biblico, alla creazione dell'idolo, si completasse in un *punctum* che ci porta irresistibilmente a percepire come essenziale la collocazione (fisica) di queste immagini trovate.

Se Bianca Salvo si inserisce, consapevolmente, nella linea di ricerca legata al modello dell'"archivio", tanto importante nell'arte degli ultimi decenni, il suo è un archivio che non vorrà e non potrà mai essere "digitalizzato". È un archivio di immagini che non si rassegnano a cessare di esserci nel mondo, come le cose.

Ritratto come relazione. Le Tarsie di Gabriele Grones

Gabriele Salvaterra

Critico d'arte

Nelle composizioni di Gabriele Grones la cura e la precisione con cui il pittore tratta i propri soggetti testimoniano la profonda volontà di riallacciare un contatto con il reale, mettendo in comunicazione ciò che è interno con il mondo esterno. Nell'opera finale, condotta secondo una pratica rigorosa e controllata, il sentire interiore dell'artista e la realtà che lo circonda vengono portate a una sintesi obiettiva che trova nella superficie della tela il campo di negoziazione tra pittore e soggetto, persona e mondo. In questo complesso scambio la pittura figurativa costituisce per Grones il mezzo privilegiato di azione grazie alla capacità di favorire un processo conoscitivo attraverso la pratica tipicamente rappresentativa di raddoppiamento e riconfigurazione artistica della realtà. La scelta di un linguaggio iperrealista assicura così solidi argini alla rischiosa pratica del *rappresentare*, limitando sia la soggettività dell'artista che gli arbitri della creatività.

Quando Grones si accosta ai suoi ritratti lo fa con lo stupore e il timore di chi sa di dover trattare qualcosa di molto importante e misterioso. Nelle sue letture del volto, realizzate attraverso uno studio attento della persona, confluiscono aspetti effimeri e diverse angolazioni da cui viene poi distillata un'immagine stabile, restituzione personale ma quanto mai onesta di quella persona. Il volto di *Tarsie*, in linea con gli altri realizzati nella sua produzione, è un volto contemporaneo investito da una fredda luce radente, quasi anonimo nel suo sguardo assente. Dietro la sua apparenza impassibile si nasconde la fragilità di un essere senza punti di riferimento, smaterializzato in una personalità non conclusa. Al ritratto vero e proprio si aggiungono poi due elementi - una natura morta di cibo e un ambiente - che hanno il potere di relativizzare ulteriormente la centralità del volto, aprendo l'opera a una serie di relazioni eterogenee difficilmente giustificabili razionalmente.

Si viene a creare così una costellazione mutevole in cui i tre poli della relazione - quasi a rappresentare un sintetico inventario della realtà costituita da oggetti, individui e ambienti - si rincorrono nello scambiarsi senso e importanza. È il volto il centro a cui il resto fa da contesto? O viceversa è la natura morta il perno attorno cui ruotano gli altri elementi, vera direttrice dello sguardo dell'uomo? O ancora è l'ambiente, nel suo ruolo di contenitore, ad avere maggiore importanza? In questa complessa costellazione in cui anche l'osservatore reale entra a far parte, il significato sembra emergere contestualmente all'esperienza che se ne fa, nella relazione scaturita da questo scambio. Così è nel rapporto col mondo che l'uomo concorre a creare la propria identità in un infinito gioco di contrappesi, spinte e opposizioni in cui non è così chiaro chi sia soggetto e chi oggetto, chi ritratto e chi osservato.

Afran (Francis Nathan Abiamba)

Michele Tavola
Critico d'arte

Residuo d'identità (il Nonno, l'Onorevole e il Baüscia), 2015

installazione con scarpe, borsa, ganci da macellaio e sculture polimeriche in denim, polistirolo e fibbie di cinture

Il Nonno. Scultura polimerica in denim, polistirolo, fibbie di cinture, cm 45x30x30

L'Onorevole. Scultura polimerica in denim, polistirolo, fibbie di cinture, cm 40x30x30

Il Baüscia. Scultura polimerica in denim, polistirolo, fibbie di cinture, cm 60x30x35

L'installazione di Afran è il ritratto di una società alla deriva, in cui il concetto stesso di identità è stato messo in discussione o addirittura stravolto da chi ha cercato di utilizzarlo come una clava contro chi è portatore sano di diversità. Per mettere in scena le manifestazioni più squallide prodotte dal progressivo declino di valori al quale abbiamo tristemente assistito negli ultimi trent'anni, l'artista ha esibito immagini provocatorie, di sorprendente impatto visivo. Se è lecito un paragone con il linguaggio verbale, è come se Afran avesse scelto di far urlare i suoi personaggi e di far usare loro il turpiloquio, per denunciare in maniera inequivocabile la loro pochezza intellettuale e la loro volgarità.

I tre volti sfacciatamente grotteschi e anche un poco inquietanti sono stati creati con la tela "de Nîmes", ovvero il denim, il tessuto più usato per confezionare i *jeans*: in questa occasione lo stesso materiale che, in altre circostanze, Afran ha utilizzato per comporre strutture totemiche ispirate alla cultura Fang, dal forte sapore concettuale e di raffinata ricerca intellettuale, è diventato matrice per forme che chiamano in causa le categorie del *kitsch* e del cattivo gusto. Un cattivo gusto, sapientemente dosato per comunicare un messaggio forte e chiaro e perfettamente veicolato da uno dei materiali più usati e abusati dall'industria dell'effimero, che colpisce lo spettatore come uno schiaffo. L'opera *Residuo d'identità* rappresenta in maniera emblematica una società che ha fatto bandiera dell'apparire ed è rimasta prigioniera di un'apparenza superficiale e vuota. Il campionario umano al quale appartengono *l'Onorevole*, *il Nonno* e *il Baüscia* è immediatamente riconoscibile e individuabile e non vi è alcun dubbio sull'ambiguità morale trasmessa dalle composizioni. I loro occhiali, quanto mai pacchiani, sono costruiti con fibbie di marca (come quella D&G indossata dall'*Onorevole*, perfetta incarnazione di certa classe politica interessata solo all'abuso di potere e all'affermazione del sé) che contribuiscono efficacemente al pieno raggiungimento dell'effetto voluto dall'autore. Il *Baüscia* non ha bisogno di presentazioni, fin dal titolo è chiaro cosa ci si deve attendere, mentre la figura del *Nonno* è la più spiazzante. La tradizionale immagine di saggezza e affetto che ammanta l'idea che ciascuno di noi ha dei nonni viene impietosamente sovvertita da un personaggio laido, che non si rassegna al passare del tempo e che combatte gli inevitabili segni dell'età in maniera tanto patetica quanto vana.

Ai loro piedi compaiono una borsetta alla moda e scarpe col tacco color rosso fuoco, che con straordinaria immediatezza ci raccontano l'idea di donna proposta e immaginata dai tipi umani qui ritratti, per i quali l'universo femminile viene svuotato e ridotto a oggetto. Il giudizio è sferzante, ma Afran non propone soluzioni e non si avventura in facili conclusioni moralistiche, limitandosi a rappresentare con la sua consueta potenza iconica uno spaccato della nostra contemporaneità.

PREMIO ARTI VISIVE
SAN FEDELE

STATUETTA REALIZZATA
DA MIMMO PALADINO
NEL 2014 PER I PREMI DEL
CENTRO CULTURALE SAN
FEDELE E DELLA GALLERIA

SAN FEDELE **GIURIA PREMIO GIOVANI ARTISTI 2014/2015**

ANDREA DALL'ASTA SJ
ROBERTO DIODATO
GIGLIOLA FOSCHI
PAOLO LAMBERTI
ADA MASOERO
MARCO MENEGUZZO
GIUSEPPINA PANZA DI BIUMO
MARIO RACITI
MARCO SAMMICHELI

DANIELE ASTROLOGO
ILARIA BIGNOTTI
SILVIA BOTTANI
CHIARA CANALI
MARIACHIARA DI TRAPANI
MATTEO GALBIATI
CHIARA GATTI
MASSIMO MARCHETTI
KEVIN MCMANUS
GABRIELE SALVATERRA
MICHELE TAVOLA



vincitori

- 1. LAURA BISOTTI**
- 2. MICHELE PARISI**
- 3. PIETRO MASTURZO**

menzione speciale

GIULIA ZAPPA

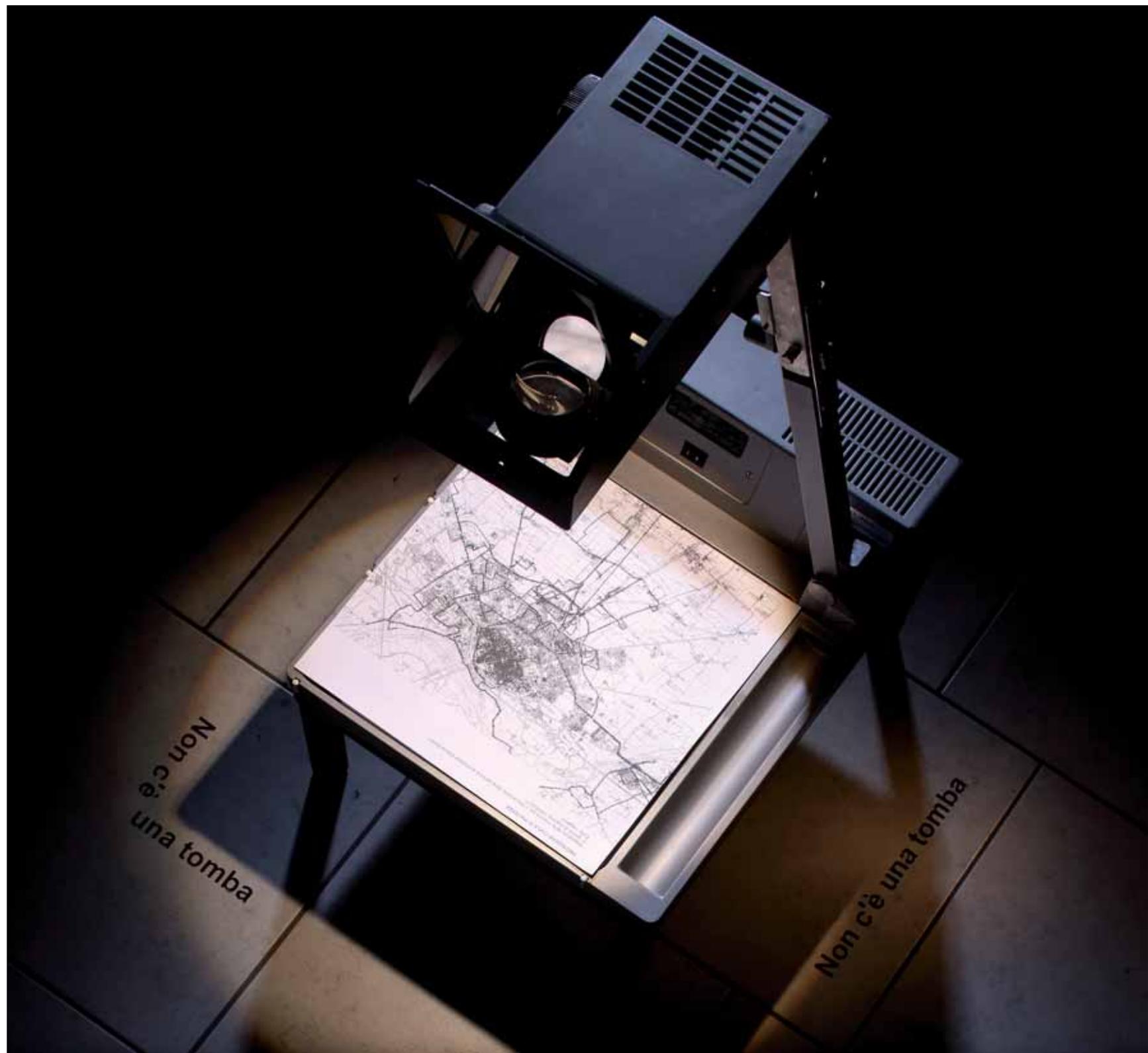
LAURA BISOTTI

SE N'È ANDATA SENZA LASCIARE TRACCIA

2015

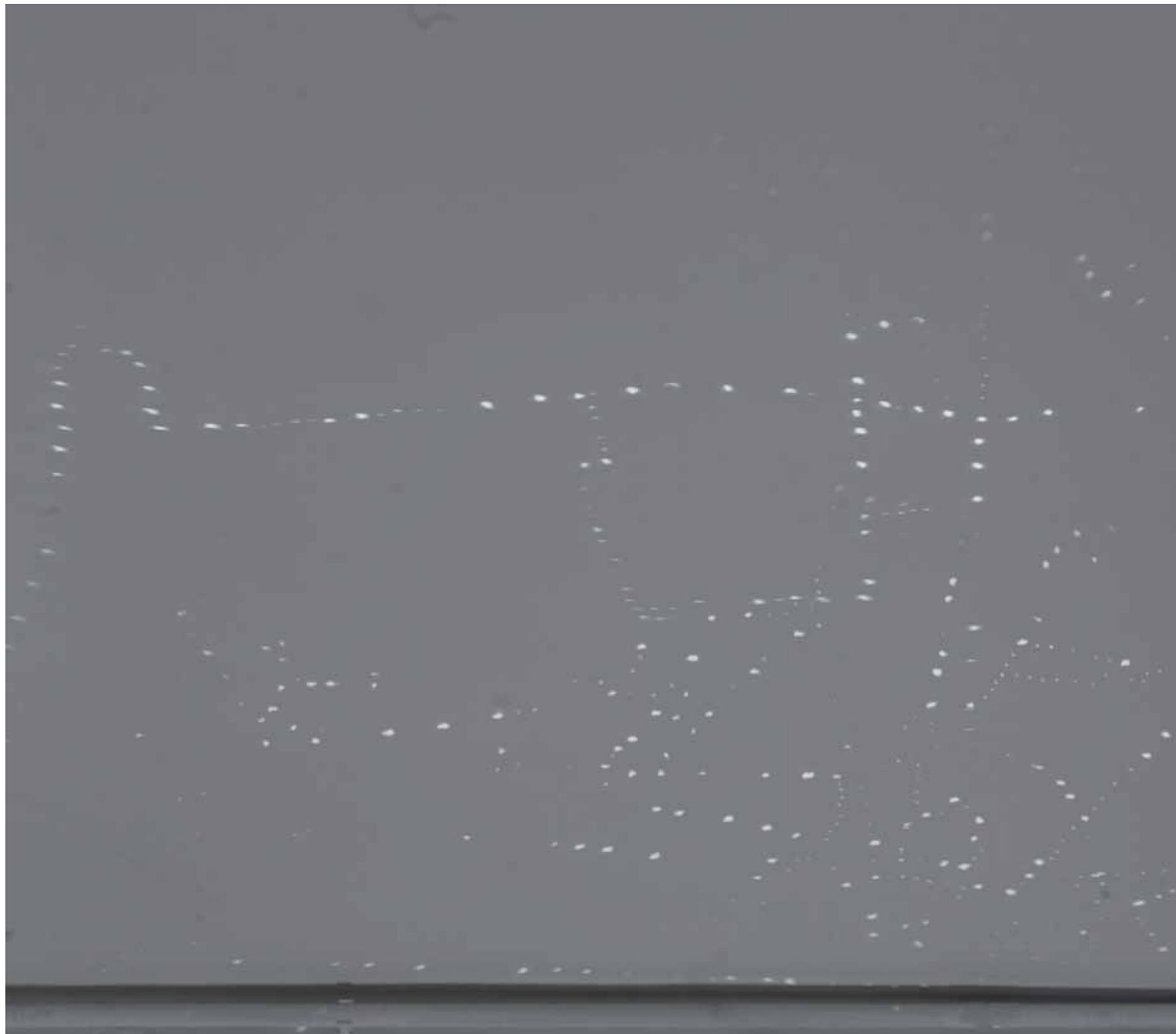
basamento in ferro, lavagna luminosa, mappa cartacea, testo prestampato e proiezione

installazione dimensioni ambiente



Non c'è
una tomba

Non c'è una tomba





MICHELE PARISI

MI RITRAEVO NELL'OMBRA

2015

gelatina fotosensibile, polvere, pigmenti,

gomma arabica su carta velina

210x175 cm



PIETRO MASTURZO

NABIL STRISCIA DI GAZA

2015

fotografia stenopeica registrata su negativo in bianco e nero,

stampa ai pigmenti su carta fotografica 100% cotone

60X80 cm





GIULIA ZAPPA

IL GIARDINO

2015

cera, pigmento

misure variabili



PREMIO ARTI VISIVE
SAN FEDELE

STATUETTA REALIZZATA
DA HIDETOSHI NAGASAWA
NEL 2008 PER IL
PREMIO PAOLO RIGAMONTI
DELLA GALLERIA SAN FEDELE **GIURIA PREMIO PAOLO RIGAMONTI 2014/2015**

ANDREA DALL'ASTA SJ
GABRIELE CACCIA DOMINIONI
MANUELA GANDINI
ROSELLA GHEZZI
GIOVANNI E ALINE RADICE FOSSATI
ALLEGRA RAVIZZA
FAMIGLIA RIGAMONTI



premio
paolo rigamonti

VITTORIO MORTAROTTI

VITTORIO MORTAROTTI

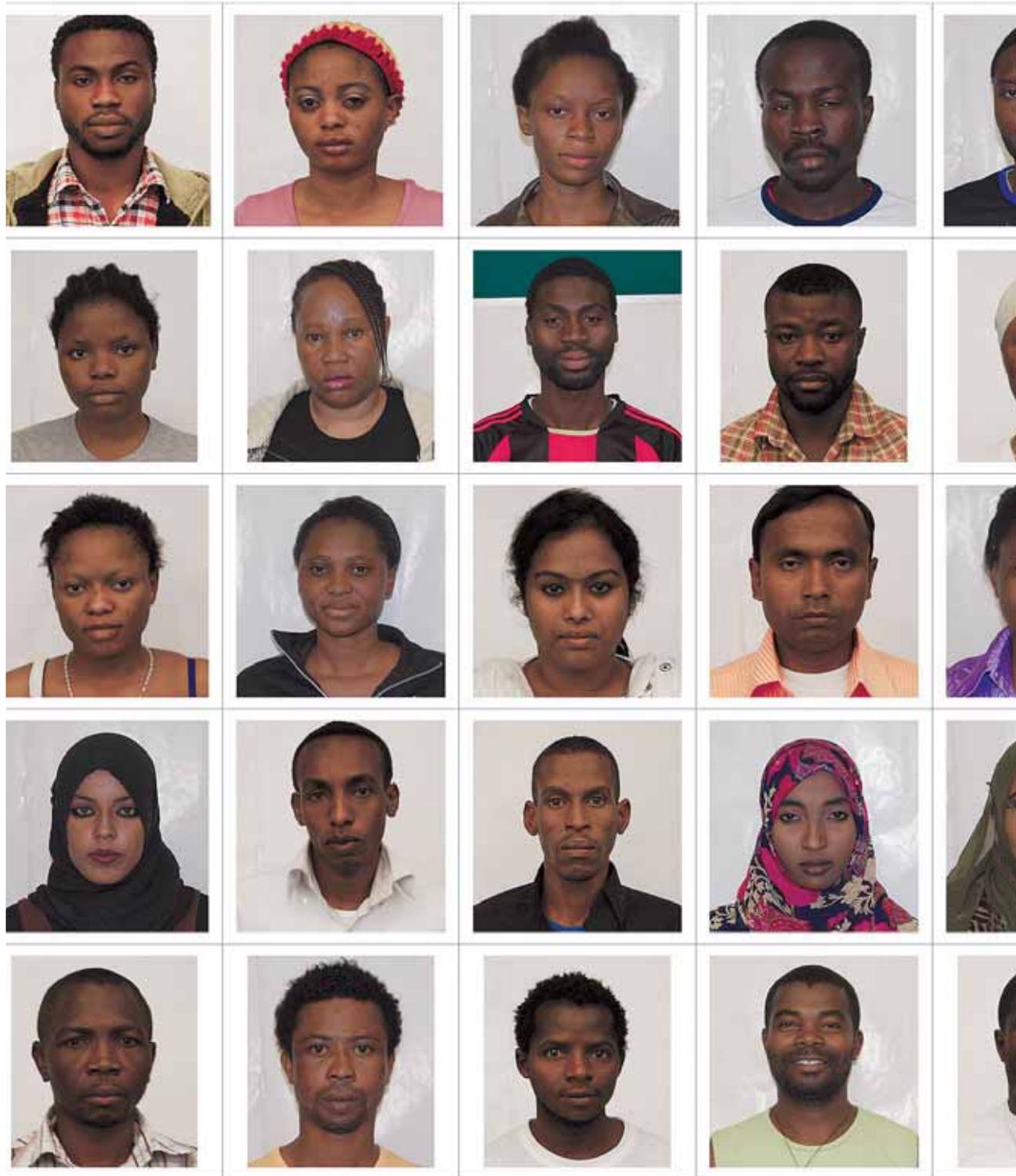
ORIGINALS

2012-2015

Installazione 50 fotografie

stampa inkjet su carta Hahnemuhle

120x240 cm









selezionati

AFRAN
ANDREI CIURDARESCU
GABRIELE GRONES
GIANFRANCO MAZZA
BIANCA SALVO
MIRIAM SECCO

RESIDUO D'IDENTITÀ (il Nonno, l'Onorevole e il Baüscia)

IL NONNO

2015

scultura polimerica: denim, polistirolo, fibbie di cinture
45x30x30 cm

L'ONOREVOLE

2015

scultura polimerica: denim, polistirolo, fibbie di cinture
40x30x30 cm

IL BAÜSCIA

2015

scultura polimerica: denim, polistirolo, fibbie di cinture
60x30x35 cm





ANDREI CIURDARESCU

IL TERZO COLPO

2015

gesso

47x27x23 cm

RITRATTO DELLA VERGINE 1

2015

olio su tela

30x40 cm

RITRATTO DELLA VERGINE 2

2015

olio su tela

40x40 cm

RITRATTO DELLA VERGINE 4

2015

olio su tela

40x37 cm





GABRIELE GRONES

TARSIE (TRITTICO)

2015

olio su tela

30x84 cm

TARSIE (1 - Composizione)

2015

olio su tela

20x16 cm

TARSIE (2 - Interno)

2015

olio su tela

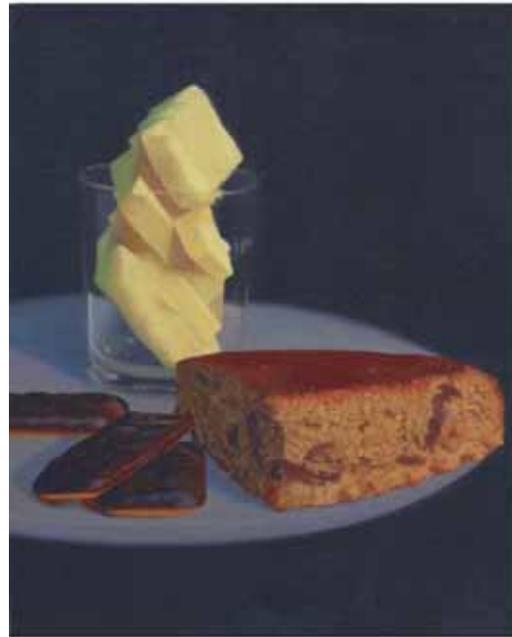
30x22 cm

TARSIE (3 - Ritratto)

2015

olio su tela

30x30 cm





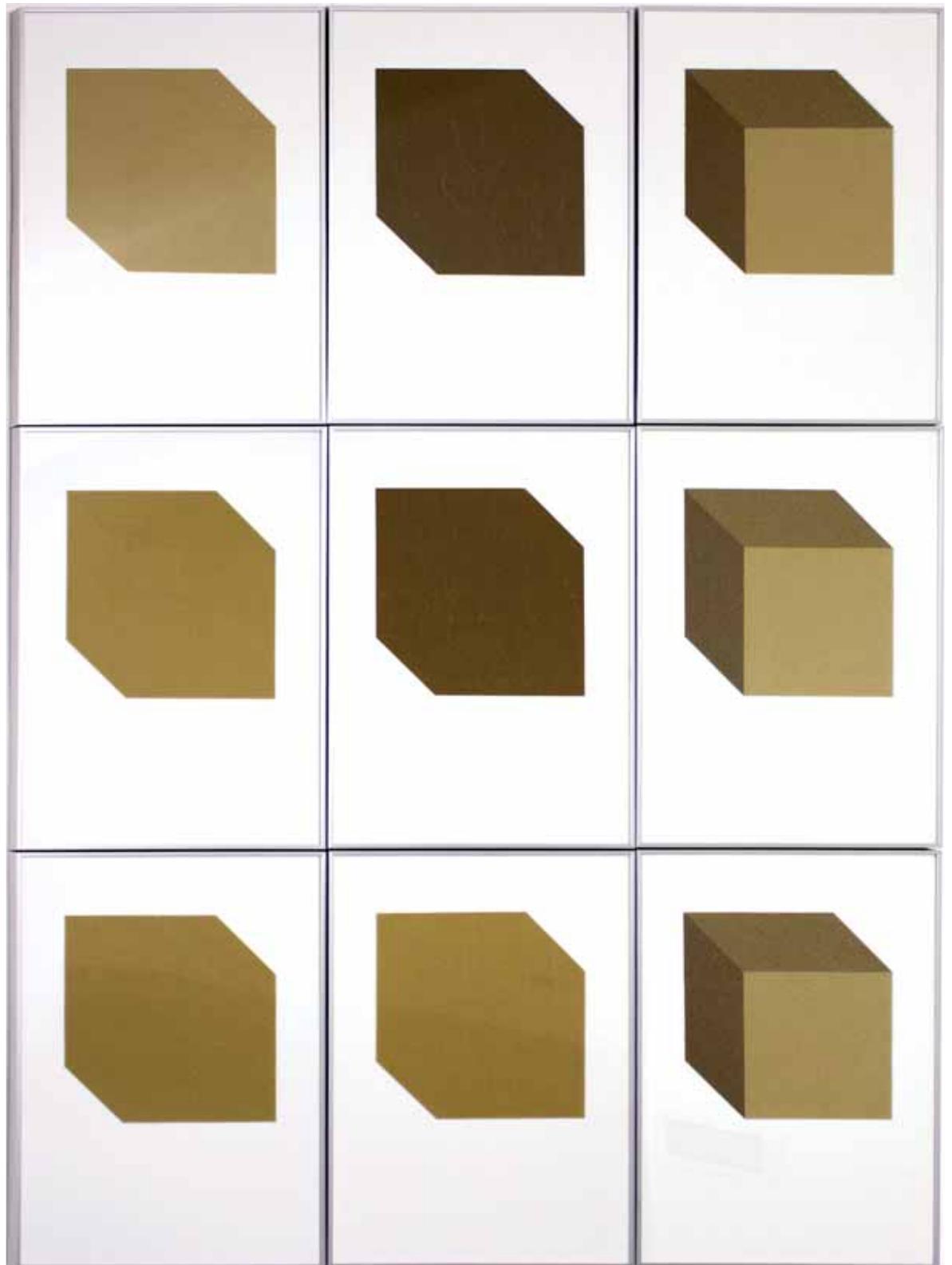
GIANFRANCO MAZZA

TRATTARE LA COSA # SCOTCH DRAFT

2015

scotch da imballaggio su carta

210x150x1,8 cm



BIANCA SALVO

EÍDOLÖN, IMMAGINE

2015

Libro d'artista, 24 tavole

collage su carta Conqueror Connoiseseur e carta Satogami,

trasferimento a mano di stampa inkjet su carta

29,7x42 cm



MIRIAM SECCO

PATOIS – PAS TOI

2014

installazione

video loop, formato AVI, color, 07'30"

55 fogli di acetato dei nulla osta rilasciati dal 1957 al 1966,

Archivi del Comune di Ronco Canavese, Torino

frammenti di Lose piemontesi, 24x17x20 cm

NULLA
per conseguire Passa

RILASCO

al Signor (1) *Corretto*

figlio di *Benedetto*

e di *Prochrotina*

nato a *Trapani*

il *18/11/1910*

residente in questo Comune

di *Trapani*

adulato mesi





Biografie degli artisti

Afran, Francis Nathan Abiamba

Nasce a Bidjap, in Camerun nel 1987. Dopo aver frequentato l'Istituto di Formazione Artistica di Mbalmayo, si diploma in ceramica. Coltiva la pittura, sua grande passione, presso gli atelier dei più grandi pittori camerunesi e congolesi. Nel 2006 si apre all'arte contemporanea grazie a Salvatore Falci, professore di arti visive all'Accademia di Belle Arti di Carrara (Bg). Dopo numerosi concorsi ed esposizioni collettive, nel 2008 presenta la sua prima personale al Centro Culturale Spagnolo di Bata, in Guinea Equatoriale, terra nella quale si era recato alla ricerca delle sue radici. Questa mostra apre la porta a tutta una serie di esposizioni personali e collettive tra Guinea Equatoriale, Camerun, Spagna e Italia, dove ora risiede. La Public Art – installazioni e performance – rappresenta attualmente il linguaggio più coerente ed adeguato alla sua ricerca attorno alla tutela dell'identità culturale nel mondo contemporaneo.

Laura Bisotti

Nasce a Piacenza, nel 1985; oggi vive e lavora a Bologna. Frequenta l'Accademia di Belle Arti di Bologna dove, nel 2010, consegue il Diploma di Secondo

Livello in Arti Visive. Terminati gli studi, ottiene alcune borse di ricerca e finanziamenti da enti pubblici e privati che le consentono di vivere esperienze di residenze artistiche sia in Italia, sia all'estero (Fundación BilbaoArte, Slade School of Fine Arts – Londra, Accademia Reale di Spagna – Roma). Negli stessi anni partecipa a esposizioni collettive in Italia e Spagna e, nel 2010, tiene la sua prima mostra personale a Bilbao, curata da Roberto Daolio. Nel 2013 inizia una collaborazione con la galleria Zak Project Space di Siena che la presenta ad Arte Fiera Bologna 2014. Oggi continua a lavorare unendo l'attività di ricerca e formazione alla collaborazione con nuove gallerie tra cui Tedofora Art Gallery di Bologna e Marignana Arte di Venezia.

Andrei Ciurdarescu

Nato nel 1984 a Orastie (Romania), ha conseguito il diploma di laurea, il master e il dottorato in Pittura alla University of Art and Design in Cluj-Napoca. Vincitore di una borsa di studio, sta lavorando all'Accademia di Romania in Roma. È tra gli artisti di IAGA International Art Gallery Angels, Cluj-Napoca, Romania. Con la galleria ha partecipato nel 2015 alla mostra itinerante *Cluj Calling*

Project, a cura di I. Bignotti e W. Bonomi.

Gabriele Grones

Nasce ad Arabba (BL) nel 1983. Nel 2009 consegue la laurea specialistica in Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Vive e lavora a Rovigo. Principali mostre personali: *New paintings*, Bernarducci Meisel Gallery, New York, 2015. *Gabriele Grones*, Galerie MZ, Augsburg, Germania, 2014. *Identità*, Galerie MZ, Augsburg, Germania, 2013. *Self-portrait*, St Peter am Perlach, Augsburg, Germania, 2012. Principali mostre collettive: *Realisme*, Galerie Van Campen Et Rochtus, Amsterdam, 2015. *True colors*, Bernarducci Meisel Gallery, New York, 2015. *The Portrait Gala*, National Portrait Gallery, Londra, 2014. *Chiamata a raccolta*, Mart, Galleria Civica, Trento, 2014. *In risonanza*, Mart, Rovereto (TN), 2014. *Figurativas*, MEAM, Barcellona, 2013. *Dolomiti Contemporanee*, Dolomiti, 2012. *54ma Biennale di Venezia, Padiglione Accademie*, Venezia, 2011. *Royal Society of Arts*, Mall Galleries, Londra, 2011. *Premio Celeste*, Fondazione Brodbeck, Catania, 2010. 46|09, Galleria Biagiotti, Firenze, 2009. *BP Portrait Award*, National Portrait Gallery, Londra, 2008. *51ma Biennale di*

Venezia, *Atelier Aperti*, Venezia, 2005.

Pietro Masturzo

Nasce a Napoli il 26 maggio 1980. Si laurea in Relazioni internazionali e diplomatiche presso l'Università L'Orientale di Napoli nel 2005. Successivamente si trasferisce a Roma e frequenta i corsi di fotografia presso la Scuola dell'Arte e dei Mestieri. Dal 2007 lavora come fotografo documentarista. La sua ricerca è focalizzata sulla resistenza dell'uomo in diverse forme di oppressione. Nel 2010 gli viene assegnato il premio *World Press Photo Picture of the Year*; nel 2011 viene selezionato per l'*European Photo Exhibition Award*. I suoi lavori sono stati esposti in importanti musei, gallerie e festival di fotografia, tra cui il Lower Belvedere and Orangery di Vienna, il Noble Peace Centre di Oslo, la House of Photography di Amburgo, la Fondazione Calouste Gulbenkian di Parigi, la Fondazione Banca del Monte di Lucca, il Festival Visa Pour l'Image di Perpignan, il Festival FotoLeggendo di Roma.

Mazza Gianfranco

Nasce a Soveria Mannelli (CZ) il 20 dicembre 1988. Attualmente frequenta il Biennio specialistico di

"Ricerca e progettazione per le arti visive" presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Tra le principali mostre e premi ricordiamo: "Il collasso dell'entropia. Drei" 2014 presso il Museo d'Arte Contemporanea di Lissone; "*Secondo livello*" 2014 alla galleria OTTO Gallery di Bologna; "*La primavera dell'arte*" 2015 presso il parco Archeologico di Gela curata; "*intersezioni*" bi-personale con Daniele Pulze presso LocaleDue (Bologna) curata da Lelio Aiello. Nel 2015 ha vinto il premio Claudio Abbado organizzato dal Ministero dell'istruzione per la sezione. Primo classificato per il Premio "Don Franco Patruno" organizzato dalla Cassa di Risparmio di Cento la quale organizzerà una personale per il mese di febbraio 2016. Attualmente vive e lavora a Bologna.

Vittorio Mortarotti

Nato nel 1982, nel 2008 ha la sua prima mostra personale al festival Photomonth di Cracovia. Lo stesso anno espone al Fries Museum di Leeuwarden in Olanda nella mostra "Behind Walls" curata da Wim Melis. Nel 2010 Laura Serani lo inserisce nel progetto "Italian Emerging Photography" che viene presentato al Mois de la Photo di Parigi. Nel 2012

espone nell'ambito della nona edizione di Manifesta realizzando un lavoro site-specific durante una residenza che ha luogo a Genk, in Belgio. Nel 2015 il suo lavoro è esposto all'Arsenal di Metz.

È stato selezionato tra gli altri per il premio "GrandPrix Fotofestival" di Lodz (2012) e per il premio "Descubrimientos" al festival PhotoEspaña di Madrid (2013). Insieme a Anush Hamzehian ha recentemente vinto il "Leica Prize" al Festival Images di Vevey. Il suo libro *The First Day of Good Weather* è stato selezionato per "The First Book Award 2015 – MACK".

Michele Parisi

Nato a Riva del Garda il 14 luglio 1983, dopo aver conseguito la maturità all'Istituto d'Arte F. Depero nel 2001, si diploma all'Accademia delle Belle Arti di Bologna. Il suo lavoro artistico nasce e si sviluppa in questi anni attraverso uno studio meticoloso della pittura e della fotografia, partecipando a varie mostre in spazi pubblici e privati. Nel 2003 espone alla Fondazione Mattia Moreni a S. Sofia (FC) per il 47° Premio Campigna. Nel 2004 partecipa al Premio Lissone (MI) e sempre dello stesso anno è la personale nella galleria 64 di

Baricella (BO). Nel 2006 espone alla Galleria Lorenzelli di Milano. Nel 2007 espone nella Kunstlerhaus di Monaco di Baviera e nella chiesa sconsacrata di S. Paolo a Modena. Successivamente espone nella mostra Aniconica alla Fondazione Zappetini di Chiavari (2008). Nel 2010 partecipa al concorso internazionale Centro-Periferia a Roma, vincendo il primo premio del comitato scientifico, esponendo successivamente in una personale presso il Teatro dei Dioscuri, sempre a Roma. Nel 2011 espone in una personale, presso la galleria Il Castello di Trento, il nuovo ciclo di lavori intitolato "In silenzio". Nel settembre 2013 espone presso la Kunsthalle Eurocenter di Lana (Bz) con delle opere site specific. Tra il 2013 e i 2014 lo spazio progettuale Upload Art Project di Trento gli dedica la personale intitolata "Stanze imparate a memoria". Nel 2014 Espone al premio Primal Energy Prize ad Orbetello (Gr) e realizza un altro site specific presso il Mag-Museo Alto Garda di Riva del Garda (Tn) intitolato "Dalla finestra entrava il mattino". Nel dicembre 2014 inaugura una mostra personale presso la Paolo Maria Deanesi Gallery di Trento intitolata "Impressing Lights" realizzando delle opere per lo spazio della galleria. Nel 2015 espone

alla Biennale Giovani di Monza. Ha tenuto workshop d'artista presso musei quali il Mart di Trento e Rovereto, la Fondazione Pinacoteca Agnelli di Torino e il Museo Diocesano di Trento.

Bianca Salvo

Nasce nel 1986. Si diploma nel 2010 in Fotografia presso l'Istituto Europeo di Design di Milano e nel 2012 consegue presso il London College of Communication University of Arts of London, un Master in Fine Art Photography. Il lavoro di appropriazione di archivi fotografici digitali e la manipolazione e l'alterazione fisica di materiali e risorse, rappresentano il cuore della sua pratica e ricerca artistica, finalizzata a generare differenti livelli di comprensione e conoscenza di una data realtà storica, culturale o antropologica. Nel 2011 vince il primo premio per la categoria Fotografia e Grafica Digitale del Premio Celeste e nel 2013 si classifica come semifinalista per il concorso New Sensation di Saatchi Gallery (UK), rivolto e dedicato ai nuovi talenti in Inghilterra. Finalista nel 2012 dello Sproxton Photography Award (UK) e, nel 2013, dell'Open Submission Contest del Belfast Photofestival, ha esposto in Italia e

all'estero in diverse mostre collettive: *97esima Collettiva Giovani Artisti* Fondazione Bevilacqua La Masa (2013), *Premio Francesco Fabbri per le Arti Contemporanee*, Villa Brandolini, Treviso, *The End* Miami Art Basel (2012), *A Forming State*, London (2012), Milano Image Art Fair MIA, Milano (2011). Il suo lavoro è stato pubblicato in diversi magazine online. Attualmente vive e lavora come artista a Milano e dal 2013 è docente di ricerca creativa in fotografia presso l'Istituto Europeo di Design di Milano.

Miriam Secco

Nata nel 1981 a Varese, vive e lavora a Venezia. Nel 2008 si laurea in Pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, dopo un periodo di studi all'Académie Royale Des Beaux Arts a Bruxelles. Il suo lavoro è presente in esposizioni internazionali a Milano, Bruxelles, Ljubljana, e Grenoble; e in istituzioni tra cui il Museo Nacional des Bellas Artes a La Avana, la 54 Biennale di Venezia nel Padiglione Accademie, La Fabbrica del Vapore, Milano. Nel 2014 vince il secondo premio della 98esima Collettiva Giovani Artisti alla Fondazione Bevilacqua La Masa, di Venezia. Attualmente è assegnataria della residenza artistica annuale presso gli Atelier della Fondazione

BLM, a Venezia. La sua ricerca si sviluppa intorno all'ambivalenza tra due tensioni che caratterizzano la natura umana: da un lato l'immaginazione come metodo per mettere alla prova le conoscenze comuni, e quindi il superamento di ciò che viene considerato ovvio; dall'altro, una forte tendenza alla conservazione. Nelle sue performance e installazioni esplora i processi di trasformazione in diversi contesti, analizzando i meccanismi di sopravvivenza.

Giulia Zappa

Nasce a Brescia il 15 novembre 1988. Si diploma nel 2012 in Pittura e si specializza in Arti Visive Contemporanee nel 2014 presso l'Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia. Principali mostre personali: 2011, *Istante*, Spazio Qasba, Brescia. Principali mostre collettive: 2015, *CHUNK*, Brescia, a cura di Team Cäef. 2014, *A testa in giù*, Brescia, a cura di Alessandro Mancassola e Domenico Quaranta. 2013, *Meccaniche della Meraviglia 9*, Villa romana, Toscolano Maderno (BS), a cura di Albano Morandi, *Premio Nocivelli*, Verolanuova, a cura di Paolo Bolpagni, *ONE SHOT*, Clermont-Ferrand, France. 2012, *URBAN E-MOTION itinerari possibili e percorsi*

obbligati, Brescia. 2011, *MEGANFOX*, Spazio Qasba, Brescia.

Altre opere



Sebastiano Benegiamo

MR. SMITH

2015

terra da fonderia, tempera e matita su cartone
49,5x41 cm



Giulia Berra

AUTOBIOGRAFICA #3

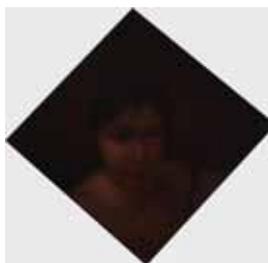
2015

cofanetto in legno dipinto con specchio, exuviae di cicala,
tessuto, spilli, polistirolo, filo di nylon
14x23,7x16 cm (chiuso); 27x23,7x19,3 cm (aperto)



Gianni Cipriano

Roma, 3 febbraio 2015. Il neoletto Presidente della Repubblica Sergio Mattarella entra nell'aula di Palazzo Montecitorio per prestare giuramento davanti alle Camere riunite
2015
fotografia



Andrea Lucchesi

senza titolo
2015
olio su tela
35x35 cm



Simona Pampallona

ANNA E FRANCO
2015
stampa fotografica Lambda su tela
50x60 cm



Lara Cordublas

PNEUMA
2015
filo di rame e filo di cotone in gradazione di blu
30x30x320 cm



Simona Paladino

FINO A ME
2015
poliuretano espanso
dimensione ambiente



Emanuele Panzarini

AN ONGOING RESEARCH
2015
legno, corda e specchio
installazione site-specific



Lia Pascaniuc

VITA LIQUIDA 2015

2015

tecnologia olografica, IPAD a scomparsa
vetro, legno, forex, video HD 2'02" effetto 3D
35x35x35 cm



Fabio Roncato

RERUM IMMAGINE

2015

2 sculture in cera grezza su pannello di alluminio e
polimetilmetacrilato
23hx29x23 cm; 25hx29x23 cm



Eltjon Valle

400 KG

2014

terra e petrolio
200x200 cm



Nadia Pugliese

COUPLES

2014

tre stampe fine art digitale da negativo 6x6 cm
34x102x3 cm



Luisa Turuani

CARATTERE MOBILE

2013-2015

vernice segnaletica su granito
20x100x100 cm



ANNA ADRIANAE
1717 - 1718



LEO

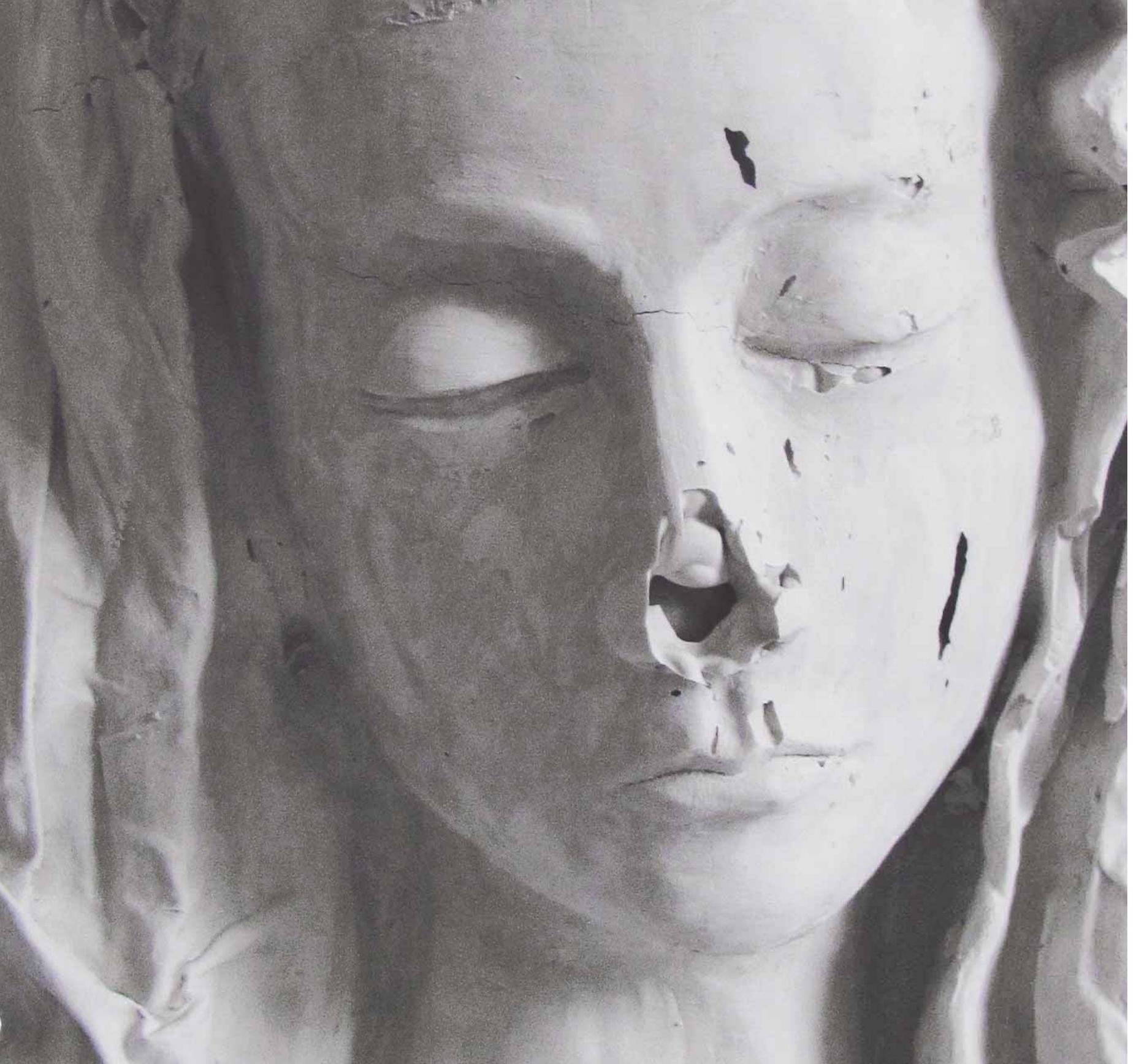


ATLAS
COSMOGRAPHICAE
MEDITATIONES
FABRICA MUNDI ET
FABRICATI FIGURA

Gravata Mercatore Rapenburgiano,
Illustratione D. J. C. Cluyt in Ma
1717 in Cosmographico Aedificio
Cum Privilegio

Adm. J. C. Cluyt





Premio Arti Visive
San Fedele 2014/2015

IL RITRATTO

Interventi di:

Pino Di Luccio
Silvano Petrosino
Andrea Dall'Asta SJ

Verso la fine del primo secolo d.C., mentre si trovava sull'isola di Pàmos san Giovanni fu preso dallo Spirito ed udì una voce di uno simile ad un «figlio di uomo» che gli comandava di scrivere le visioni (Ap 1,9s). Molti secoli dopo, tra la fine del XV secolo d.C. e l'inizio di quello seguente, Luca Signorelli rappresentò nella Cappella di san Brizio del Duomo di Orvieto alcune visioni di san Giovanni, ed altri temi apocalittici. Al Cristo Giudice insieme ad angeli e a profeti già dipinto in questa Cappella da Fra' Angelico, Luca Signorelli ad un lato della finestra di fronte all'ingresso aggiunse i dannati ricevuti all'inferno dai demoni, sull'altro lato della finestra dipinse i beati condotti in paradiso, e in due lunette sulla parete di destra raffigurò i reprobacciati all'inferno e i beati in paradiso. Sulla parete a destra dall'ingresso della Cappella, Signorelli rappresentò la resurrezione delle ossa aride (cfr. Ez 37,5-14) e sul lato opposto dipinse la predica e i fatti dell'Anticristo. Sui lati inferiori delle pareti raffigurò alcuni personaggi che dovevano essere noti per aver trattato questi temi, e sulla parete interiore dell'ingresso alla Cappella dipinse la fine del mondo. Nella Cappella di san Brizio Luca Signorelli ha raffigurato

anche il Tempio che è un tema particolarmente rilevante nelle visioni dell'Apocalisse. Ma lo ha rappresentato senza riferimenti evidenti al Tempio escatologico dell'Apocalisse e senza riferimenti espliciti alla liturgia della quale le pagine dell'Apocalisse trattano ampiamente. Il Tempio di Gerusalemme, raffigurato come poteva essere immaginato all'epoca di Signorelli, è sullo sfondo della scena della predicazione e dei fatti dell'Anticristo, e non è certamente il tema più rilevante dell'affresco. Se i dipinti di Signorelli fossero intesi come «scenografia» per una liturgia nella quale la comunità dei fedeli che partecipano alla celebrazione eucaristica appartiene all'umanità redenta descritta nella narrazione dell'Apocalisse, allora nella Cappella di san Brizio il tema del Tempio escatologico sarebbe concepito in modo originale. Inoltre, nella Cappella di san Brizio il Tempio escatologico può essere evocato, per contrasto, anche dai tratti disumani dell'Anticristo. Il Tempio escatologico dell'Apocalisse è, infatti, l'umanità realizzata da Gesù, identificata con lui e caratterizzata dalla presenza e dalla manifestazione del Signore, e dal compimento della sua Parola. Anche negli *Esercizi spirituali* di

sant'Ignazio di Loyola, composti nella prima metà del XVI secolo d.C., il «nemico della natura umana» evoca il contrasto con aspetti relativi al significato del Tempio escatologico evocato, implicitamente, dalle caratteristiche della chiamata a seguire Gesù.

Gesù nell'Apocalisse

Nel *Libro dell'Apocalisse* l'identità di Gesù è spiegata con alcuni nomi e con descrizioni particolareggiate di personaggi ai quali questi nomi sono riferiti. Questo è il caso della visione di uno simile ad un «figlio di uomo», che è cioè come un «Uomo», in Ap 1,12s. Nella descrizione di Giovanni il personaggio che assomiglia ad un «Uomo» è in mezzo a sette candelabri. Ha un abito lungo fino ai piedi, una fascia d'oro al petto, e i capelli candidi come lana. Ha gli occhi come una fiamma di fuoco, i piedi dall'aspetto del bronzo splendente, e la voce come il fragore di grandi acque. Ha sette stelle nella destra, e una spada affilata a doppio taglio gli esce dalla bocca. Ha, inoltre, il volto come il sole quando splende in tutta la sua forza, e dice a Giovanni di essere il Primo e l'Ultimo, ed il Vivente. Poi aggiunge: Ero morto ma ora vivo per sempre, ed ho

GESÙ, IL TEMPIO E L'ANTICRISTO NELL'APOCALISSE DI SAN GIOVANNI, NELLA CAPPELLA DI SAN BRIZIO E NEGLI ESERCIZI SPIRITUALI DI SANT'IGNAZIO DI LOYOLA

Pino Di Luccio

Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale

(Napoli)

le chiavi della morte e degli inferi. Nel *Libro dell'Apocalisse* la descrizione di quest'Uomo assomiglia a quella del Cavaliere seduto su un cavallo bianco, nel cielo aperto (*Ap* 19,11s). Gli occhi del Cavaliere e quelli dell'Uomo di *Ap* 1,12s sono, infatti, come una fiamma di fuoco e una spada affilata esce dalla bocca di entrambi. Il Cavaliere non si chiama però «Primo ed Ultimo» come si chiama l'Uomo di *Ap* 1,12s, ma si chiama invece «Fedele e Veritiero» (*Ap* 19,11; cfr. *Ap* 1,7), «Verbo di Dio» (*Ap* 19,13), e «Re dei re» e «Signore dei signori» (*Ap* 19,16). Con questi ultimi nomi in *Ap* 17,14 è chiamato anche l'Agnello menzionato molte volte nel *Libro dell'Apocalisse* a partire da *Ap* 5,6. Il Cavaliere e l'Agnello hanno lo stesso nome. Inoltre, l'annuncio delle nozze dell'Agnello (cfr. *Ap* 19,7) precede la menzione del Cavaliere «Fedele e Veritiero» e precede la menzione della vittoria del Cavaliere sulla bestia e sul falso profeta (*Ap* 19,20). Il Cavaliere che assomiglia all'Uomo di *Ap* 1,12s, potrebbe perciò spiegare e completare la descrizione dell'identità dell'Agnello, che a sua volta spiega e completa quella del personaggio che è come un Uomo. L'Uomo, il Cavaliere e l'Agnello, nel *Libro dell'Apocalisse*,

sono nomi di personaggi biblici che profetizzano la promessa di «umanizzazione» contenuta nella Parola di Dio, come l'ha compiuta Gesù. L'Uomo dell'Apocalisse potrebbe essere riferito al «Figlio dell'Uomo», menzionato in un contesto di Giudizio in *Dn* 7,13 con un'espressione aramaica (*Bar enash*) che letteralmente significa «uomo», «quell'uomo», «quell'essere vivente», e caratterizzato in *Dn* 10,5s da connotazioni collettive (cfr. *Ap* 1,7). L'Uomo dell'Apocalisse contiene riferimenti anche ad altri uomini che nella Bibbia hanno una speciale relazione con la Parola di Dio, come è il caso, per esempio, dell'anonimo personaggio che incarna la sapienza del Tempio in *Sir* 30,24-30, dello Sposo del *Cantico dei Cantici*, e del Re-sposo a cui si rivolge lo scriba nel *Salmo* 45,2-3. In questo Salmo il Re è un consacrato con una speciale relazione con Dio e con la sua Parola (*Sal* 45,8; cfr. *Sal* 2;110). Il Re-Sposo del *Salmo* 45 ha, inoltre, caratteristiche divine (cfr. *Sal* 45,8). Ma è un uomo, ed è il più bello tra i figli dell'uomo. La sua bellezza consiste nelle parole di grazia che escono dalle sue labbra (*Sal* 45,3; cfr. *Es* 34,6; *Sal* 86,5; *Ct* 1,3) e nella sua speciale relazione con la Parola

di Dio, come indica anche la sua armatura. La spada al fianco del Re simboleggia infatti la Parola di Dio (*Sal* 45,4; cfr. *Is* 49,2; *Ef* 6,17; *Eb* 4,1) e la sua cavalcatura è la Parola di verità e l'umile Giustizia (*Sal* 45,5; cfr. *Is* 11; 42,1s). Il Re-sposo ama la Giustizia e detesta l'empietà. Il suo Dio l'ha consacrato con l'unzione proprio per questo motivo, perché il suo amore per la Giustizia dimostra una singolare relazione pratica con la Parola di Dio (*Sal* 45,8). Nell'incontro nuziale il Re parteciperà alla sposa, caratterizzata da una bellezza interiore (*Sal* 45,14), tutte le sue qualità, come indica la menzione della discendenza comune, e anche la comune provenienza (*Sal* 45,17). Il Re-sposo del *Salmo* 45 al quale possono essere riferiti sia l'Uomo che il Cavaliere dell'Apocalisse, ha caratteristiche in comune anche con quei personaggi menzionati nel *Libro di Isaia* i quali compiono una speciale missione in relazione al Giudizio secondo la Parola di Dio, che è il ristabilimento della Giustizia e della volontà di Dio (cfr. *Is* 42,1s; 49,1s; 50,4s; 52,13s). Anche l'Agnello dell'Apocalisse che è uno sposo (cfr. *Ap* 21,9) e che ha lo stesso nome del Cavaliere (cfr. *Ap* 17,14; 19,11) può rappresentare questi personaggi, e

può essere identificato con uno di essi in particolare, cioè con il Servo «sfigurato per essere d'uomo il suo aspetto» che poi sarà onorato, esaltato ed innalzato grandemente (Is 52,13s). *Quest'uomo* «dei dolori», nel *Libro di Isaia* (Is 53,3), è come un *Agnello* condotto al macello (Is 53,7). Dopo il suo intimo tormento vedrà la luce (Is 53,11) che è il ristabilimento della Giustizia. Anche nella descrizione dell'Agnello dell'Apocalisse (Ap 21,22-23) la luce rappresenta il ristabilimento della Giustizia, cioè la Parola originaria di Dio, presentata come un evento nuziale e come una caratteristica del Tempio futuro (cfr. Is 54; Ap 21). Gesù, nelle visioni dell'Apocalisse è *quell'Uomo* che ha compiuto la Parola di Dio profetizzata dall'origine della Creazione. Per questo, nel *Libro dell'Apocalisse* Gesù è presentato come colui nel quale dal Principio è compiuta la Parola di Dio, e come Colui nel quale la Parola di Dio ha trovato finalmente risposta (cfr. Ap 1,17).

Il Tempio di Luca Signorelli

Nella scena della predicazione e dei fatti dell'Anticristo della Cappella di San Brizio è raffigurato un Angelo che combatte nel cielo e con una spada tra le mani precipita verso il

basso un Avversario. Quest'ultimo ha le fattezze del personaggio dipinto nella stessa scena come una statua sopra ad un piedistallo. L'Apocalisse menziona molti nomi di Gesù e molti personaggi incaricati di condurre le battaglie escatologiche. Ma l'Angelo rappresentato da Luca Signorelli nella scena della predicazione e dei fatti dell'Anticristo non corrisponde in modo preciso a nessuna descrizione dei personaggi dell'Apocalisse. Forse è Michele che combatte le battaglie escatologiche a favore dei giusti (cfr. Dn 10,21; Ap 12,7) secondo una raffigurazione comune a molte chiese, anche di epoca barocca; oppure, la rappresentazione dell'Angelo potrebbe riferirsi alla battaglia escatologica condotta dal Cavaliere contro la bestia e contro il falso profeta (Ap 19,11s). Ma l'Angelo vincitore raffigurato da Luca Signorelli nella scena della predicazione e dei fatti dell'Anticristo non ha un cavallo. Si potrebbe supporre che si riferisca a più personaggi e a più combattimenti menzionati nel *Libro dell'Apocalisse*. Luca Signorelli, in questo caso, avrebbe interpretato liberamente scene di combattimenti escatologici del *Libro dell'Apocalisse*, riassumendo diverse caratteristiche

dei nomi di Gesù e raffigurando nell'Angelo il personaggio che nell'Apocalisse di san Giovanni è *come un Uomo*. Quest'ipotesi spiegherebbe la ragione per la quale in nessun luogo della Cappella di san Brizio Luca Signorelli ha raffigurato l'Agnello, che nell'Apocalisse ha un ruolo centrale soprattutto in riferimento alla descrizione del Tempio futuro (cfr. Ap 21). L'assenza dell'Agnello e del Tempio futuro ed escatologico tra le raffigurazioni della Cappella di san Brizio potrebbe indicare la libertà con la quale Signorelli ha interpretato i testi apocalittici raffigurati sulle pareti della Cappella. Se le raffigurazioni della Cappella di san Brizio si dovessero però capire come una specie di scenografia della celebrazione eucaristica, la libertà con la quale Signorelli ha interpretato temi apocalittici non esclude la rappresentazione del Tempio escatologico. L'Agnello della celebrazione eucaristica, in questo caso, sarebbe non solo il centro dell'azione liturgica, in una chiesa dedicata al *Corpus Domini*, ma avrebbe anche un ruolo centrale in relazione a tutte le scene raffigurate nella Cappella. Tutte le raffigurazioni della Cappella, durante la celebrazione eucaristica,

assumerebbero una straordinaria vitalità proprio in relazione all'*Agnus Dei* il quale attualizzerebbe, nella liturgia, le scene raffigurate sulle pareti della Cappella. L'Agnello della celebrazione eucaristica attualizzerebbe anche il significato del Tempio dell'Apocalisse, che è il Signore Dio, l'Onnipotente e l'Agnello sposo della nuova Gerusalemme (cfr. *Ap* 21,9.22).

L'Anticristo

I dipinti della Cappella di san Brizio potrebbero fornire la scenografia per la celebrazione eucaristica e per la celebrazione della Parola di Dio compiuta da Gesù nella storia umana che Luca Signorelli conosceva. Fuori dal contesto liturgico i capolavori della Cappella di san Brizio si comprendono come una rappresentazione libera di temi apocalittici attualizzati negli eventi dell'epoca in cui Signorelli ha vissuto. L'artista, per esempio, potrebbe aver attualizzato l'Apocalisse evidenziando il tema dell'Anticristo, rappresentandolo sulla parete a sinistra dall'ingresso come un Anti-uomo, ed identificandolo forse con Savonarola o con qualche altro personaggio della sua epoca. La rappresentazione della predica e

dei fatti dell'Anticristo è una scena che doveva essere particolarmente importante e significativa per Luca Signorelli, perché a un lato di questa scena ha messo il suo autoritratto. La scena fa riferimento all'apostasia che verrà prima del Giorno del Signore. Di tale apostasia, negli scritti del Nuovo Testamento, trattano san Paolo e san Giovanni, e in maniera sintetica anche il *Vangelo di Matteo*.

Dopo aver profetizzato la distruzione del Tempio e parlando della tribolazione di Gerusalemme, Gesù nel *Vangelo di Matteo* mette in guardia i suoi discepoli dai falsi cristi e dai falsi profeti che sorgeranno e faranno grandi segni e miracoli, «così da ingannare, se possibile, anche gli eletti» (*Mt* 24,24). L'Anticristo, per san Giovanni, è già venuto. Anzi ne sono venuti molti. Sono coloro che negano il Padre e il Figlio (*1 Gv* 1,18-23) e non riconoscono che Gesù è venuto nella carne (*2 Gv* 7; cfr. *1 Gv* 4,3). San Paolo invece di Anticristo utilizza l'espressione «uomo dell'iniquità». Quando verrà l'apostasia, per san Paolo, «si rivelerà l'uomo dell'iniquità, il figlio della perdizione, l'avversario, colui che s'innalza sopra ogni essere, chiamato ed adorato come Dio, fino ad insediarsi nel Tempio di Dio,

pretendendo di essere Dio» (*2 Tess* 2,3-4).

San Giovanni menziona esplicitamente l'Anticristo in *1 Gv* 1,18; 4,3 e in *2 Gv* 7 lo chiama «seduttore» senza dire però che si manifesterà nel Tempio. Nell'Apocalisse, d'altra parte, san Giovanni include tra le visioni del Tempio celeste e dell'avvento del Tempio futuro una descrizione dell'Anticristo senza chiamarlo esplicitamente con questo nome. L'Avversario che proferisce bestemmie contro Dio e contro la sua dimora e che fa guerra ai santi, nel *Libro dell'Apocalisse* è una bestia (*Ap* 13,6-7). Rassomiglia ad una pantera. Ha le zampe come quelle di un orso, ha la bocca come quella di un leone ed ha la forza del drago che è il serpente antico, il diavolo e Satana (*Ap* 13,2; cfr. *Ap* 12,4s; 20,2). Nel *Libro dell'Apocalisse* un'altra bestia con due corna, simili a quelle di un agnello, e che parla come un drago, esercita il potere della bestia descritta in precedenza. La seconda bestia costringe gli abitanti della terra ad adorare la prima bestia, e li seduce dicendo di erigere a questa bestia una statua. La bestia con due corna anima poi la statua della prima bestia, in modo che possa parlare, e fa mettere a morte tutti

coloro che non la adorano (Ap 13,1-15).

Nella Cappella di san Brizio, Luca Signorelli ha rappresentato l'Anticristo facendo riferimento anche ai testi dell'Apocalisse. L'Anticristo della Cappella di san Brizio è raffigurato, infatti, come una statua (cfr. Ap 13,1s). Sta ritto sopra un piedistallo, ha fattezze umane ma con tratti bestiali, e si trova nei pressi del Tempio (cfr. 2 Tess 2,3-4). La «statua» dell'Anticristo è animata dai suggerimenti e dai gesti della mano di un demonio che ha due corna, come la seconda bestia di Ap 13, e seduce gli abitanti della terra (cfr. Ap 13,14). Coloro che non adorano la statua sono inseguiti da diavoletti di colore scuro. L'inseguimento, nella scena della predicazione e dei fatti dell'Anticristo, ha luogo nei pressi della rappresentazione del Tempio di Gerusalemme.

Il Tempio escatologico dell'Apocalisse

Nel *Libro dell'Apocalisse* la sconfitta della prima e della seconda bestia, che è poi chiamata anche «falso profeta» (cfr. Ap 19,19-21; 20,7-10), è opera del Cavaliere con gli occhi come una fiamma di fuoco, con molti diademi sul capo e una spada

affilata che gli esce dalla bocca (cfr. Ap 19,11-15). Alcuni particolari che caratterizzano la descrizione del Cavaliere dell'Apocalisse, come notato, sono comuni alla descrizione di uno simile ad un «figlio di uomo» (cfr. Ap 1,12s). Un altro «figlio di uomo», in Ap 14,14, sta seduto sopra una nuvola bianca, ha una corona in testa ed una falce affilata in mano. Nell'Apocalisse di san Giovanni il Cavaliere, i due personaggi simili ad un «figlio di uomo», come pure l'Agnello, sono raffigurazioni di Gesù, ed i nomi che li caratterizzano sono riferiti ad uomini i quali nella Bibbia hanno una speciale relazione con la Parola di Dio e con l'umanità promessa dalla Parola di Dio e compiuta da Gesù. L'Uomo dell'Apocalisse è presentato con la terminologia della letteratura biblica in riferimento alla storia di Gesù che *umanamente* ha compiuto le attese escatologiche della Parola di Dio. Gesù ha compiuto l'umanizzazione della Parola di Dio per realizzare l'umanità secondo la Parola di Dio, come comunione di Dio con gli uomini, che nella teologia dell'Apocalisse è il Tempio escatologico. L'Uomo dell'Apocalisse, che è un Agnello ed anche un Cavaliere, sconfigge definitivamente gli

adoratori di un Dio disincarnato, secondo le interpretazioni di testi come *Dan 7*, *Sir 24*, il *Cantico dei Cantici*, il *Salmo 45* e i canti del Servo di Isaia (*Is 42,1s*; *49,1s*; *50,4s*; *52,13s*). La storia di Gesù, per l'Apocalisse e per gli altri scritti del Nuovo Testamento, dimostra che la Parola di Dio doveva compiersi anche come la storia di *quell'Uomo* che nella profezia di Isaia è come un Agnello, per salvare così ciò che è disumano, cioè le sofferenze che sono prodotte dall'ingiustizia causata dal rifiuto della Parola di Dio (cfr. *Gv 1,29.35*). *Quell'uomo* nell'Apocalisse è Gesù, che ha compiuto la Parola biblica perché è lui stesso la Parola di Dio (cfr. *Gv 1,1*). Perciò, *quell'Uomo* è colui che rivela a Giovanni le visioni del Tempio futuro (cfr. *Ap 1,11s*) il quale non è solo profetizzato dalla Parola biblica, ma è il compimento della Parola di Dio (*Ez 36s*).

L'Apocalisse e gli Esercizi spirituali

Nelle visioni dell'Apocalisse di san Giovanni la Parola di Dio si compie come è profetizzata nella storia biblica, *umanamente*, come Tempio escatologico e, cioè, come comunione tra Dio e gli uomini. Alcune rappresentazioni

apocalittiche dell'epoca in cui ha vissuto Luca Signorelli hanno in comune una caratteristica che può richiamare il significato del Tempio escatologico: una marcata evidenziazione della fisicità della carne umana, come risalta per esempio nelle scene del Giudizio universale della Cappella Sistina dipinte nella chiesa di san Pietro, a Roma, da Michelangelo Buonarroti. Prima di Michelangelo, Luca Signorelli aveva già messo in risalto l'umanità della carne tra gli eventi apocalittici e del Giudizio, ricordando su una parete della Cappella di san Brizio che nella resurrezione finale le ossa aride riprenderanno carne, ed indicando con il dipinto sulla parete opposta che l'Anticristo è un uomo di iniquità (cfr. 2 Tess 2,3-4) deformato nella carne umana. In questo stesso periodo sant'Ignazio di Loyola ha composto il libretto degli *Esercizi spirituali* riprendendo pratiche devozionali già note, come quelle dell'*Esercitorio* dell'Abate Cisneros. Il tema del Giudizio negli *Esercizi spirituali* è presentato ed attualizzato con la meditazione della chiamata di un re temporale che aiuta a contemplare la chiamata del Re eterno, e con la meditazione delle due Bandiere (ES 91-100; 136-149). In queste meditazioni sant'Ignazio

presenta il Giudizio come un combattimento escatologico in corso, al quale gli uomini sono chiamati a prendere parte decidendo se acconsentire alla chiamata di Cristo nostro Signore, paragonato ad un re terreno e molto *umano* (ES 94), eletto direttamente da Dio nostro Signore (ES 92). Colui che pratica gli *Esercizi Spirituali* è invitato da sant'Ignazio a scegliere se militare sotto la bandiera di Cristo oppure al seguito di Lucifero (ES 137), che Ignazio proprio introducendo la meditazione delle due Bandiere chiama «nemico della nostra natura umana» (ES 136; cfr. ES 334). In queste meditazioni, che possono essere comprese come un'attualizzazione di episodi del Vangelo e anche di visioni dell'Apocalisse, ci sono riferimenti a sinagoghe, città e borgate attraverso le quali Cristo nostro Signore predicava (ES 91), ma non c'è una menzione esplicita del Tempio escatologico. Negli *Esercizi spirituali* ci potrebbe essere un riferimento al Tempio escatologico se sant'Ignazio, che aveva visitato Gerusalemme, facesse riferimento alla sposa dell'Agnello dell'Apocalisse quando parla dell'accampamento di Cristo Nostro Signore in «tutta quella regione di Gerusalemme, come un

grande campo», «in luogo umile, bello e grazioso» (ES 138; 144; cfr. Ap 21), tutte caratteristiche contrarie all'accampamento di Lucifero nella regione di Babilonia (ES 138; 140; cfr. Ap 18). Quest'interpretazione dovrebbe essere provata da altri eventuali riferimenti al Tempio escatologico che negli *Esercizi spirituali* non sono però espliciti. Negli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio è esplicito un altro aspetto, comune alla narrazione dell'Apocalisse e alle rappresentazioni dell'Apocalisse di questo periodo. Come nel *Libro dell'Apocalisse*, negli *Esercizi spirituali* la chiamata a seguire il Re eterno è una chiamata all'umanizzazione secondo la Parola di Dio. La chiamata a seguire Cristo nostro Signore paragonato ad un re terreno e molto *umano* è una chiamata a divenire umani come lui, scegliendo la povertà ed accettando di soffrire umiliazioni per non essere sedotti dalla disumanizzazione della superbia che è invece la caratteristica dell'Anticristo, chiamato da Ignazio «nemico della nostra natura umana» perché vuole confondere l'amore di Dio per gli uomini, vuole prendere il posto di Dio (cfr. 2 Tess 2,3-4), vuole un Dio disumano e lontano dagli uomini.

Le meditazioni della chiamata del Re eterno e delle due Bandiere sono esercizi di attualizzazione dell'umanità realizzata da Gesù con il compimento della Parola di Dio, secondo la teologia dell'Apocalisse e dei Vangeli. Nelle lista delle Beatitudini del *Vangelo di Luca*, per esempio, la menzione del «Figlio dell'Uomo» indica la ragione per cui è proclamata beata l'umanità composta da poveri, affamati, afflitti e perseguitati (cfr. *Lc 6,22-26*), coloro cioè che accolgono nella loro vita il Regno di Dio secondo l'insegnamento di Gesù, facendo della Parola di Dio la loro ricchezza e il loro cibo, e sapendo che ciò comporterà afflizioni e persecuzioni. I poveri, gli affamati, gli afflitti e i perseguitati sono beati a causa del «Figlio dell'Uomo» che è Gesù, sono cioè identificati con Gesù e con la Parola di Dio rivelata e compiuta secondo l'umanità realizzata da Gesù. Invitando a seguire Gesù povero, perseguitato e umiliato, sant'Ignazio di Loyola propone l'umanizzazione dell'esercitante secondo la Parola di Dio compiuta da Gesù, e propone di fatto un'attualizzazione del Tempio escatologico, cioè la comunione di Dio con gli uomini, e la realizzazione dell'umanità secondo la Parola di Dio.

L'Apocalisse della Cappella di san Brizio

Nella storia biblica il Tempio è il luogo dell'incontro con il Signore, e della celebrazione della sua Parola. Dopo il compimento della Parola di Dio nella storia di Gesù, questo luogo è l'uomo e la comunità dei discepoli ai quali Gesù con la sua morte e resurrezione ha donato il suo Spirito (cfr. *Gv 14,2s; 19,30; 20,21-23; 1 Cor 3,16-17; 6,19*). Per alcuni scritti del Nuovo Testamento dopo questo evento il Tempio di Gerusalemme diventa il luogo del rifiuto della Parola di Dio realizzata da Gesù e il rifiuto dell'umanità promessa dalla Parola di Dio e compiuta da Gesù. Come in *2 Tess 2,3-4* anche per Ireneo di Lione il Tempio di Gerusalemme è il luogo in cui risiederà l'Anticristo (*Adversus Haereses* iv 4,1-2.29s.36s; 36,8.308s). Ireneo nel secondo secolo d.C. interpreta le parole con le quali Gesù annuncia la desertificazione del Tempio (*Mt 23,37s; 24,2*) come fine dell'economia preparatoria a quella del Vangelo. La Gerusalemme adultera aveva già abbandonato il suo vero Sposo e si era unita all'Anticristo. Quando questi tornerà, si siederà nel Tempio di Gerusalemme e si presenterà come il

Cristo (*AH v 25,4.82s*).

Molti secoli prima che Signorelli realizzasse le scene apocalittiche in una Cappella del Duomo di Orvieto, Ireneo di Lione aveva interpretato l'Apocalisse di san Giovanni senza espliciti riferimenti alle descrizioni escatologiche del Tempio. Per Ireneo, il Tempio dovrà essere restaurato per essere la sede dell'Anticristo durante tre anni e sei mesi, prima della venuta del Signore e prima dell'inizio del millennio (*AH v 30,4.106s*). Una simile interpretazione del Tempio può essere inclusa tra le fonti a cui ha fatto ricorso, più o meno direttamente, Luca Signorelli per la realizzazione dei capolavori che si trovano nella Cappella di san Brizio del Duomo di Orvieto? Luca Signorelli avrebbe cioè rappresentato l'interpretazione dell'Apocalisse e dell'Anticristo fornita da Ireneo, perché quest'interpretazione era di nuovo attuale nell'Italia del XVI secolo d.C., e anche perché non erano più attuali in quest'epoca rappresentazioni del Tempio escatologico dell'Apocalisse? La scena della predicazione e dei fatti dell'Anticristo nella Cappella di san Brizio include una rappresentazione del Tempio di Gerusalemme, secondo le presentazioni dell'Anticristo e del Tempio in alcune pagine del

Nuovo Testamento e secondo alcune interpretazioni di temi apocalittici del Nuovo Testamento. Con la scena della predicazione e dei fatti dell'Anticristo, Luca Signorelli può aver ricordato eventi che per l'Apocalisse avranno luogo prima dell'inizio dell'ultimo millennio (Ap 20), ma può aver anche evocato almeno implicitamente il Tempio futuro dell'Apocalisse, raffigurando la scenografia per la celebrazione eucaristica e rappresentando in questa scenografia l'uomo dell'iniquità, che si insedia nel Tempio, prende il posto di Dio e nega che Gesù è venuto nella carne (2 Tess 2,3-4; 1 Gv 2,18s). L'Anticristo che nega la venuta di Gesù nella carne (1 Gv 2,18; 4,3; 2 Gv 7) è pure lui un uomo. Ma non è l'Uomo «eucaristico»: è invece un uomo di iniquità, che si innalza sopra ogni essere, si insedia nel Tempio pretendendo di essere Dio (2 Tess 2,3-4) e assume fattezze bestiali (Ap 13). Signorelli ha raffigurato temi apocalittici secondo le interpretazioni che conosceva, oppure secondo la sua interpretazione, e come egli conosceva ed interpretava le descrizioni apocalittiche della fine dei tempi e la funzione dell'Anticristo in relazione al Tempio (cfr. *Dn* 9,27; 11,31; 12,11; *Mt* 24,15-25;

Mc 13,14-23; *Lc* 21,10-24). La rappresentazione del Tempio nella scena della predicazione e dei fatti dell'Anticristo contiene certamente un riferimento a 2 Tess 2,3-4. Per la rappresentazione dell'Anticristo, e del Tempio, Luca Signorelli può essersi servito anche di alcune interpretazioni della Bibbia e del Nuovo Testamento, come quelle di Ireneo di Lione, e come il *De Ortu et Tempore Antichristi* di Adso Dervensis (X sec. d.C.) in cui l'Anticristo fa l'esatto contrario di tutto quanto ha fatto Gesù¹. Anche se si fosse ispirato a queste e ad altre interpretazioni di temi biblici ed apocalittici, Luca Signorelli può avere eseguito gli affreschi della Cappella di san Brizio per il contesto di una celebrazione eucaristica. A questo contesto appartiene anche la rappresentazione dell'Anticristo che Luca Signorelli vuole probabilmente attualizzare facendo riferimento a personaggi e ad eventi della sua epoca.

¹ Per la dottrina dell'Anticristo negli scritti di Ireneo di Lione, cfr. G.L. POTESTÀ – M. RIZZI (edd.), *L'Anticristo. Volume I: Il nemico dei tempi finali. Testi dal II al IV secolo*, Mondadori, Milano, 2005, 29-69. Cfr. *anchelbid.*, Volume II: *Ritratto dell'Anticristo. Testi dal V al XII secolo*, Mondadori, Milano, 2012, e il terzo volume che completerà il piano dell'opera: *Il trionfo dell'Anticristo. Testi dal XIII al XV secolo*.

Se Luca Signorelli avesse raffigurato nella Cappella di san Brizio i temi apocalittici come una scenografia della celebrazione eucaristica, è in questo contesto che dovrebbe essere capita la funzione dei dipinti e il riferimento che contengono ai testi apocalittici e alle loro interpretazioni successive. Nella Cappella di san Brizio del Duomo di Orvieto la storia apocalittica è attualizzata nella celebrazione eucaristica, come le nozze dell'Agnello descritte da san Giovanni nel *Libro dell'Apocalisse*. Per questa ragione, gli affreschi della Cappella di san Brizio possono contenere un riferimento, almeno implicito, al Tempio futuro ed escatologico dell'Apocalisse. Anche la comunità degli uomini e delle donne che partecipa alla celebrazione dell'Agnello di Dio e alla realizzazione dell'umanità promessa dalla Parola di Dio è, infatti, il Tempio escatologico.

Riassunto e conclusioni

Le visioni del *Libro dell'Apocalisse* riguardano il Tempio. Non si tratta però del Tempio di Gerusalemme distrutto nel 70 d.C., ma del Tempio escatologico. Nella Gerusalemme dell'Apocalisse il Tempio sono il Signore Dio, l'Onnipotente, e l'*Agnello* sposo di Gerusalemme

(Ap 21,22; 22,3). A questo Tempio, futuro ed escatologico, e non necessariamente celeste, fanno riferimento altri testi del Nuovo Testamento (cfr. Gv 14,2; 1 Cor 3,16-17; 6,19). Dal secondo secolo d.C. i riferimenti al Tempio escatologico sono stati poco evidenziati, e sono rimasti impliciti nelle liturgie cristiane, nell'architettura e nei dipinti di alcune chiese, e anche nella pratica di devozioni spirituali. Quando sant'Ireneo di Lione nel secondo secolo d.C. parla della metamorfosi di Gerusalemme non fa riferimenti espliciti al Tempio escatologico, almeno come quelli che egli fa esplicitamente del Tempio di Gerusalemme quando dice che qui regnerà l'Anticristo. Molti secoli dopo le interpretazioni dell'Apocalisse di Ireneo di Lione, Luca Signorelli nella Cappella di san Brizio può aver rappresentato la scenografia per la celebrazione liturgica dell'umanità realizzata dal compimento della Parola di Dio nella storia dell'Agnello che è Gesù, creando di fatto in questo modo un riferimento almeno implicito al Tempio futuro ed escatologico dell'Apocalisse. Questo riferimento è indicato per contrasto anche dalla scena della predicazione dell'Anticristo nella quale risalta

un personaggio disumano, che è descritto nel *Libro dell'Apocalisse* come una bestia, nella *Seconda Lettera ai Tessalonicesi* come un uomo che si insedia nel Tempio al posto di Dio (2 Tess 2,3-4), e nelle *Lettere di Giovanni* come colui che nega il Padre e il Figlio (1 Gv 2,22) e che non riconosce la carne di Gesù (cfr. 1 Gv 4,2-3). Le fonti di riferimento per la realizzazione dei dipinti di Luca Signorelli nella Cappella di san Brizio non sono soltanto gli scritti della Bibbia e del Nuovo Testamento, ma anche interpretazioni di questi scritti, come le interpretazioni contenute nelle opere di Ireneo di Lione (II sec. d.C.). Altre fonti di Luca Signorelli possono essere state il *De Ortu et Tempore Antichristi*, e la teologia popolare dell'epoca, come è testimoniata negli *Esercizi spirituali* composti da sant'Ignazio di Loyola nella prima metà del XVI secolo d.C. con riferimenti anche a pratiche devozionali precedenti. Nel XVI secolo d.C. il Tempio escatologico nelle attualizzazioni artistiche, liturgiche e devozionali dell'Apocalisse è rappresentato dall'umanità realizzata da Gesù ed identificata con lui, e per contrasto dalla disumanizzazione dell'Avversario di Gesù che è

l'Anticristo, l'uomo dell'iniquità e il nemico della natura umana. Gli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio di Loyola, come i dipinti della Cappella di san Brizio del Duomo di Orvieto, possono rappresentare l'esempio di una singolare presentazione implicita del Tempio escatologico. Il Tempio escatologico, che è l'incarnazione e l'umanizzazione della Parola di Dio, è presentato da sant'Ignazio di Loyola come chiamata alla sequela del Re eterno, e da Luca Signorelli con la raffigurazione della resurrezione della carne, sulla parete della Cappella di san Brizio opposta a quella su cui è raffigurato l'Anticristo. L'umanizzazione della Parola di Dio, nel Nuovo Testamento, è l'umanità identificata con Gesù, formulata nel linguaggio biblico dell'Apocalisse con la menzione del «Figlio dell'Uomo» e con la descrizione del Tempio escatologico, e riformulata almeno implicitamente, nelle rappresentazioni della Cappella di san Brizio e negli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio di Loyola, secondo le caratteristiche e le funzioni di queste espressioni artistiche e devozionali.



All'intero del pensiero del Novecento una delle riflessioni più articolate e profonde intorno al tema del volto è senza alcun dubbio quella proposta da E. Lévinas. Estraggo da quest'ultima solo un tema, quello che peraltro a me sembra essere il più stimolante e fecondo: *il volto non è segno*. Lévinas non si è stancato di sottolinearlo: se il segno è tutto ciò che implica un rinvio ad altro da sé, se l'essere stesso del segno è inseparabile dal movimento dell'indicare ad altro, allora, afferma il filosofo francese, il volto non è segno, allora esso è del tutto «insignificante»¹, insignificante proprio perché si auto-esprime, luogo per eccellenza del manifestarsi di un senso che si offre direttamente senza mediazioni: Certo, altri si offre alla presa di tutti i miei poteri, soccombe a tutte le mie astuzie, a tutti i miei crimini (...) Ma egli può anche, presentandomi così il suo volto, opporsi a me al di là di ogni misura, nel disvelamento totale e nell'assoluta franchezza del suo sguardo (...) la vera esteriorità

¹ «Se *significare* equivalesse ad *indicare*, il volto sarebbe allora insignificante» (E. Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, Paris 1967, trad. it. di F. Sossi, *Scoprire l'esistenza con Husserl e Heidegger*, Cortina, Milano 1998, p. 227).

consiste in questo sguardo che mi impedisce ogni conquista (...) Chiameremo *volto* l'epifania di ciò che può presentarsi a un lo così direttamente e, perciò stesso, così esteriormente (...) Il volto non assomiglia affatto alla forma plastica, sempre già abbandonata e tradita dall'essere che rivela (...) Nel volto ciò che è espresso *assiste* all'espressione, esprime la propria espressione, resta padrone del senso che esso rivela². Conviene seguire ancora questa interpretazione: Il volto si sottrae al possesso, al mio potere. Nella sua epifania, nell'espressione, il sensibile, che è ancora afferrabile, si muta in resistenza totale alla presa. Questo mutamento è possibile solo grazie all'*apertura di una nuova dimensione* (...) *L'espressione che il volto introduce nel mondo non sfida la debolezza del mio potere, ma il mio potere di potere*. Il volto, ancora cosa tra le cose, apre un varco nella forma che per altro lo delimita (...) il volto, *che non è del mondo* (...), mi oppone, così, non una forza più grande - un'energia che può essere valutata e che si presenta quindi come se facesse parte di un tutto -

² *Ibi*, pp. 198-199.

ma proprio *la trascendenza del suo essere rispetto a questo tutto*³; di conseguenza:

Altri non si offre a noi solo a partire dal contesto, ma anche senza mediazione, significa di per sé. Il suo significato culturale che si rivela e che, in un certo modo, rivela *orizzontalmente*, che si rivela a partire dal mondo storico a cui appartiene e che, in termini fenomenologici, rivela gli orizzonti di questo mondo, *questo significato mondano viene scosso e stravolto da un'altra presenza, astratta e non integrata al mondo* [corsivo mio, S.P.]. La sua presenza consiste nel venire verso di noi, *nell'entrare*. Possiamo esprimerlo in questo modo: quel fenomeno che è l'apparizione d'Altri è anche *volto*⁴. In conclusione:

La relazione con il volto non è conoscenza di un oggetto. La trascendenza del volto è, ad un tempo, la sua assenza dal mondo in cui entra, lo sradicamento da un essere, la sua condizione di straniero, di privo di tutto, di

³ E. Lévinas, *Totalité et Infini*, Nijhof, La Hague 1961, trad. it. di A. Dell'Asta, *Totalità e Infinito*, 2ª ed., Jaca Book, Milano 1990, pp. 203-204, corsivi miei.

⁴ E. Lévinas, *Scoprire l'esistenza con Husserl e Heidegger*, op. cit., pp. 222-223.

IL SEGNO, IL VOLTO, L'ARTE

Silvano Petrosino

Professore Associato di Semiotica,
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere,
Università Cattolica di Milano

proletariato⁵.
Il volto non è un oggetto perché non è un segno e non è un segno perché non è un oggetto; quest'ultimo si costituisce come tale sempre all'interno di un mondo che il soggetto istituisce come il luogo del suo vivere, vale a dire come lo «spazio vitale» in cui egli trova ciò di cui necessita per vivere. All'interno di questo luogo l'albero rinvia al fiume ed il fiume rinvia all'albero, ed entrambi, l'albero ed il fiume, rinviano al soggetto che li individua ed istituisce come oggetti al proprio servizio; qui l'albero viene concepito e ancor prima percepito come quell'oggetto che fornisce frutti e legna, così come il fiume viene concepito e ancor prima percepito come quell'oggetto che fornisce acqua e pesci: essi, dunque, *stanno di fronte* al soggetto sempre e solo come cor-rispondenti ai suoi bisogni, come realtà al servizio delle sue esigenze vitali, vale a dire, per l'appunto, come oggetti (*Gegen-stand*) che stanno di fronte alle mani del soggetto. Invece il volto, insiste Lévinas, non è un oggetto/segno proprio perché la sua «presenza» non è risolvibile nell'infinita trama di rinvii che

5 E. Lévinas, *Totalità e Infinito*, op. cit., p. 73.

costituisce il tutto dell'essere del mondo: rispetto a questo tutto esso è sempre irriducibilmente altro, è il luogo del rivelarsi, nel finito, di un in-finito la cui trascendenza è irriducibile ad ogni totalità. È interessante notare come questa critica all'idea di segno, o meglio alla logica del rimando secondo la quale la dignità del qualcosa sta sempre nel rinvio a qualcos'altro, così come la critica dell'idea di oggetto, e più in generale del legame definito dal rapporto soggetto-oggetto, è interessante notare come tutto questo risuoni con insistenza anche all'interno di una certa riflessione sull'arte, sul significato profondo dell'agire artistico. La prima riga del saggio che Merleau-Ponty dedica alla pittura, *L'oeil et l'esprit*⁶, recita: La scienza manipola le cose e rinuncia ad abitarle⁷. Subito di seguito il filosofo francese spiega il senso di questa affermazione così perentoria: Essa [la scienza] è, ed è sempre stata, un pensiero meravigliosamente

6 M. Merleau-Ponty, «L'oeil et l'esprit» (luglio-agosto 1960), *Art de France*, 1961 (n° 1), pp. 187-208, trad. it. di A. Sordini, «L'occhio e lo spirito», in M. Merleau-Ponty, *Il corpo vissuto*, volume antologico a cura di F. Fergnani, Il Saggiatore, Milano 1979, pp. 203-243.

7 *Ibi*, p. 203.

attivo, ingegnoso, disinvolto, che per partito preso tratta ogni essere come «oggetto in generale», cioè come se non fosse niente per noi e tuttavia si trovasse predestinato ai nostri artifici (...) il pensiero «operatorio» diviene una sorta di artificialismo assoluto (...) il pensiero scientifico [è], pensiero dell'oggetto in generale⁸.
«Sorvolare» è come un sinonimo di «passare oltre», di non fermarsi mai sul qualcosa o nel qualcosa poiché esso, il qualcosa, è sempre e solo il medium attraverso il quale si realizzano i «nostri artifici»; come già sottolineavo, l'albero «in sé» non è niente mentre diventa qualcosa, un oggetto per l'appunto, solo in quanto diventa un «per me», in quanto attraverso di esso io mi procuro legna e frutti. Il «sorvolo» attraversa, passa necessariamente sempre oltre, l'«abitare» invece si ferma, si afferma come un in-essere. Questa «fermata», questa capacità di non farsi ubriacare dal gioco infinito dei rinvii, questo sguardo capace di fermarsi sul finito senza farsi distrarre dall'infinito della semiosi, in poche parole, questa capacità di «abitare» è precisamente ciò di cui si dimostra capace l'artista in generale

8 *Ibi*, pp. 203-204.

e, afferma Merleau-Ponty, il pittore in particolare:

La visione del pittore non è più uno sguardo su un *di fuori*, relazione meramente «fisico-ottica» con il mondo. *Il mondo non è più davanti a lui per rappresentazione*: è piuttosto il pittore che nasce nelle cose, per una sorta di concentrazione e di venuta a sé del visibile. Il quadro, infine, può rapportarsi ad una qualsiasi cosa empirica *solo a condizione di essere innanzitutto «autofigurativo»*, può essere spettacolo di qualche cosa solo essendo «spettacolo di niente», perforando la «pelle delle cose» per mostrare come le cose si fanno cose, e il mondo mondo (...). È questa animazione interna, quest'irraggiarsi del visibile, che il pittore cerca sotto i nomi di profondità, spazio, colore⁹. Qualcosa di analogo viene affermato da Leiris a proposito della pittura di Bacon:

Questo tavolo, proprio questo tavolo su cui ci appoggiamo, non lo si vede, non esiste. Oggetto neutro, insignificante, si perde nell'arredo, è pura finzione. Bacon assumerà come tema questo tavolo e saprà dipingerlo in modo da farlo divenire evidente, da fargli

occupare, invadere la stanza in cui siamo (...). È in questo modo che Bacon tratta il reale; il lui vi è uno scarto, una *faglia nel quotidiano*: si osservi la situazione precaria dei suoi personaggi nello spazio, la loro postura contorta, convulsa. È il suo segno. Nulla di morboso in questo. Semplicemente, è un pittore che non vuole riprodurre¹⁰.

Arte come «faglia nel quotidiano»; in effetti nella quotidianità ci si trova presi in un manipolare oggetti che non è mai all'altezza di un autentico abitare dato che in esso l'urgenza e talvolta la frenesia del giungere ad un risultato, del giungere letteralmente «a fine giornata», tende ad oscurare l'attenzione per il qualcosa in quanto singolo qualcosa. All'interno di questo modo d'essere, la quotidianità, si finisce così per sentire senza mai riuscire ad ascoltare, per vedere senza mai guardare, per costruire molto senza mai prestare una vera attenzione ad un solo qualcosa: per l'appunto, come afferma acutamente Leiris, nella quotidianità il tavolo viene

10 M. Leiris, «Le peintre de la détresse humaine. Entretien avec Michel Leiris», «Réalités», Paris 1966, pp. 106-107, trad. it. di F. Nicolao e R. Rossi, in M. Leiris, *Francis Bacon, Abscondita*, Milano 2001, pp. 111-117, citazione p. 112, corsivo mio.

senz'altro usato ma in verità non viene mai guardato: «Oggetto neutro, insignificante, si perde nell'arredo [riemerge il contesto, il gioco di rinvii, il dominio dei segni], è pura finzione». L'ipotesi è notevole: il tavolo «reale», quello che si incontra nella quotidianità, è solo una finzione, mentre il tavolo dipinto (da Bacon) è in verità l'unico vero. Lo affermava anche Artaud a proposito dei girasoli di van Gogh: Solo pittore, van Gogh, e niente di più, niente filosofia, né mistica, né rito, né psicurgia o liturgia, niente storia, né letteratura o poesia, i suoi girasoli d'oro e bronzo sono dipinti, ma per capire un girasole in natura, bisogna adesso rifarsi a van Gogh (...)¹¹.

A ma sembra che M. Dufrenne abbia colto con estrema lucidità la questione qui in oggetto: L'oggetto estetico è dunque il sensibile che appare *nella sua gloria*. Ma già in questo si distingue dall'oggetto comune che ha dei colori ma non è colore, che fa rumore ma non è suono. Perché attraverso i colori o i rumori, attraverso le qualità sensibili subito

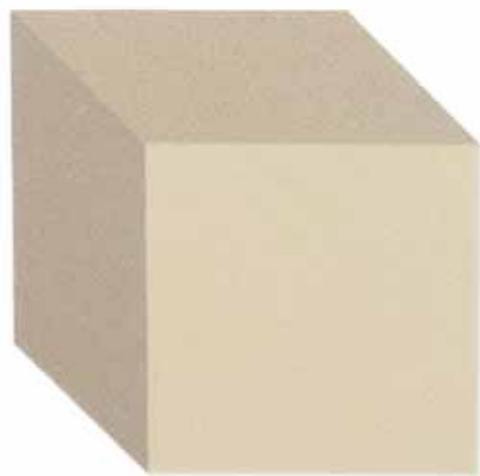
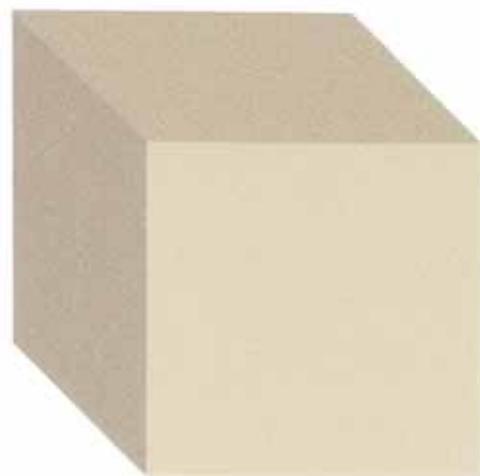
11 A. Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société* (1947), Gallimard, Paris 1972, trad. it. di J.-P. Manganaro, *Van Gogh il suicidato della società*, Adelphi, Milano 1988, p. 47.

9 *Ibi*, p. 229, corsivi miei.

considerate soprattutto per il loro significato, la percezione va a ciò che le interessa: l'utile (...) Il rumore della locomotiva non interessa il meccanico come interessa Honegger, né quello del mare interessa il marinaio come Debussy. *L'oggetto non è gustato per se stesso (...). Attraverso l'arte, il sensibile non è più un segno in sé indifferente, ma un fine (...)* Questa inutilità dell'oggetto estetico e la *preminenza che vi gode il sensibile* ci conducono a discernere in esso una exteriorità radicale, l'esteriorità di un *in sé* [corsivo di Dufrenne] che non è per noi, che ci si impone, senza lasciarsi altro ricorso che la percezione; e con ciò si allontana dall'oggetto d'uso quanto si avvicina all'oggetto naturale¹². Ecco l'ipotesi che mi permetto di avanzare: forse l'arte ha sempre a che fare con dei volti, forse solo l'artista sa riconoscere un volto anche quando ha di fronte un tavolo, un girasole, una mela o una bottiglia, forse solo all'interno dell'arte e grazie all'arte il sensibile, tutto il sensibile ed ogni sensibile, «non è più segno in sé indifferente, ma un fine».

12 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris 1953, trad. it. di L. Magrini, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Lercici editore, Roma 1969, p. 147-148, corsivi miei.





DALLA RIVELAZIONE DEL VOLTO DI DIO, AL VOLTO DELL'UOMO

Andrea Dall'Asta SJ

Direttore Galleria San Fedele

Il significato dell'immagine nella cultura dell'Occidente è in diretta relazione alla nascita del ritratto moderno¹. È questo un soggetto particolarmente attuale, di cui non sempre abbiamo una consapevolezza precisa. È sufficiente pensare ai così celebri *selfies* che inondano Internet. Tutti desiderano mettere in rete il proprio ritratto, chiedendo di essere oggetto di un «mi piace», assecondando in questo modo quel narcisismo sottile, ma sempre presente che si annida nell'animo umano. Il ritratto è il luogo della memoria, di un riconoscimento. Attraverso il ritratto, entriamo in relazione con il rappresentato, possiamo dialogare con lui. Si rende visibile la persona al nostro sguardo, come se questa fosse presente. È questo un aspetto fondamentale, non solo dal punto di vista affettivo ma anche politico, sociale e religioso. Pensiamo semplicemente ai vari ritratti di imperatori o di dittatori, da quelli dei faraoni egiziani sino a quelli delle dittature naziste o socialiste del secolo passato che, a seconda dei casi, si manifestano come presenze minacciose (o paterne)

¹ Faccio qui diretto riferimento al testo: Dall'Asta Andrea, *Dio storia dell'uomo. Dalla parola all'immagine* (ed Messaggero, Padova 2013).

che devono essere riconosciute, rispettate, temute. L'immagine sostituisce colui che rappresenta, lo rende visibile, ne prende il posto. Attraverso l'immagine, il rappresentato è sempre presente, davanti a noi.

Dio agisce nella storia, ma nasconde il suo volto

Le origini del ritratto affondano nella stretta relazione tra parola e immagine, aspetto fondante la civiltà occidentale. In questo senso, non si può fare a meno di riandare alle radici ebraiche della nostra cultura, e alla continua dialettica tra visione e parola. In che modo il divino comunica con la realtà umana? Se per il mondo greco, la visione è fondamentale – la stessa conoscenza intellettuale è una «visione» della realtà intellegibile e, dal punto di vista della religione che mette in scena i diversi miti, gli dei sono rappresentati attraverso immagini collocate nei templi o negli edifici pubblici –, per quello ebraico Dio si rivela al suo popolo essenzialmente attraverso la parola. Dio non si mostra mai faccia a faccia ma in obliquo, di passaggio. Si rende presente con la sua azione nella storia. Non vediamo

il suo volto, ma lo riconosciamo attraverso la creazione. Il libro di Genesi, che racconta con un linguaggio simbolico l'«inizio», dipinge il cosmo delle origini come una massa informe sulla quale aleggia il soffio dello Spirito. Attraverso la sua Parola, Dio separa gli elementi, creando così il mondo, segnando il passaggio dal caos a un cosmo ordinato. A questa iniziale parola creatrice, seguirà la Parola che Dio rivolge alle diverse figure bibliche come Mosè, Samuele... al suo popolo. Dio sceglie Israele, separandolo da tutte le altre tribù. *Shemà Israel*, è la preghiera che l'ebreo recita giorno dopo giorno.

Che si tratti di distinguere gli elementi della natura o di scegliere un popolo tra tanti altri, il «separare» è il gesto per eccellenza della creazione. Dio crea separando. Separa le acque dalla terra, il giorno dalla notte... La bellezza della creazione ha origine dalla parola parola che crea, fondando un mondo sensato, in cui Dio iscrive un ordine, un «senso» da riconoscere. Questo «senso» diventa la traccia, il sigillo della presenza di Dio nel cosmo. «I cieli narrano la gloria di Dio e l'opera delle sue mani annuncia il

firmamento», dice il Salmo 19,1. Attraverso la creazione, dunque, Dio si dà a conoscere nella storia. E alla creazione di un cosmo farà seguito la creazione di un popolo chiamato Israele. Creare, in questo senso, significa dare un senso.

Tuttavia, «dietro» la parola c'è sempre una persona che parla, un volto da riconoscere e da amare. Se c'è una parola proferita, c'è anche una persona che m'interpella, che mi chiama. A una parola pronunciata e ascoltata ciascuno è invitato a prestare fedeltà e fiducia. Occorre fidarsi dell'altro che *mi* parla. Senza questa fiducia originaria non ci può essere vita, ma solo sospetto, timore che l'altro mi stia ingannando, chiusura su se stessi. Nei testi biblici, l'appello alla fiducia è fondamentale. Com'è possibile tuttavia sentirsi accettati, nel momento in cui l'altro si maschera, si copre il volto, lo occulta? Nel momento in cui egli si sottrae al mio sguardo, non è forse negata l'intimità di una relazione?

Come spiegare allora il continuo sottrarsi del volto di Dio a Israele? Dio parla, comunica l'amore per il suo popolo, si rivolge continuamente a Israele. Spesso,

Dio comunica con il suo popolo con un linguaggio sponsale. Tuttavia, è pura trascendenza, resta inafferrabile. Non può essere imprigionato né in un'immagine, né in un concetto. Di lui, non è nemmeno possibile pronunciare il nome. Si assiste in questo modo a un dramma profondo, a una sofferta dialettica tra accoglienza e rifiuto.

Nella Bibbia, il primo grande movimento è dunque segnato da un precetto aniconico. Dio non può essere visto. Se da un lato Israele confessa il proprio desiderio di «vedere» il Dio in cui crede, dall'altro si scontra costantemente con la sua costante frustrazione e negazione. Come è possibile accettare questo sottrarsi angosciante della visione, questo suo carattere inafferrabile? Questo dramma segna in modo peculiare tutta la storia d'Israele.

Con l'Incarnazione, Dio si rivela in un volto

Se per Israele Jahvè non può essere visto e, dunque, rappresentato, il cristianesimo fonda, invece, la propria riflessione teologica oltre che sulla dimensione dell'ascolto anche su quella della visione, a partire dall'Incarnazione di Dio, del

Logos che si fa carne. Dio entra nella storia. In Cristo, Dio, facendosi uomo, si immerge nel mondo. La legittimità dell'immagine affonda dunque le sue radici negli stessi testi fondatori del cristianesimo. Se Dio ha assunto una forma umana, può essere dunque rappresentato attraverso un'immagine.

La verità si incarna nella vita di una persona, in un uomo che «vive» con noi. Cristo è l'icona di Dio. Il *Logos* invisibile, il «senso» di tutta la creazione, si concentra e si condensa in un «corpo», diventando «carne» (*sàrx*). Il *Logos* invisibile *appare* agli occhi dell'uomo. La *Parola* assume una *Forma*. Come raccontano i primi testimoni, «Noi l'abbiamo visto, toccato; gli abbiamo parlato; è risuscitato dai morti. È morto, è risorto ed è apparso ai suoi». Il Cristo risuscitato *appare* e *parla*. Attraverso quel volto, vediamo il volto del Padre.

Da questa esperienza che coinvolge tutti i sensi nasce la dimensione dell'incontro. Se l'uomo incontra Dio nella storia, Dio può essere allora rappresentato in *immagini* che consentono di prolungare l'esperienza dei primi testimoni oculari. L'immagine diventa così

luogo di una *memoria*. Se al popolo di Israele non era concesso vedere il volto di Dio, in Gesù Cristo il cristiano può finalmente contemplare *quel* volto. Dalla *Parola* si può risalire al volto di *chi* la pronuncia. In Cristo, la Parola può essere vista. Il cambiamento è radicale. La raffigurazione del volto diventa un aspetto centrale per comprendere la modernità, in quanto rimanda immediatamente alla persona, all'individuo.

In questo «faccia a faccia», è ora possibile vivere la pienezza di una relazione interpersonale io-tu.

Nella fede cristiana, dunque, Dio si rende dunque visibile in un uomo: Gesù, il Cristo, il *Logos*. I percorsi della tradizione occidentale e di quella orientale avranno come fondamento il mistero dell'Incarnazione.

Così, se nella tradizione orientale, il volto di Cristo è declinato nel Volto Santo del *Mandylion*, un telo sul quale Cristo avrebbe impresso il proprio volto perché il toparca di Edessa, ammalato di lebbra, ne fosse guarito, in quella occidentale prevale invece la tradizione del Santo Sudario, vale a dire un velo sul quale si sarebbe impresso il

volto di Cristo durante la salita al Golgota, grazie alla pietà di una donna, Veronica. Accorsa per alleviare le sue sofferenze, avrebbe infatti offerto un panno a Cristo con il quale si sarebbe deterso il volto, dal quale colavano sudore e sangue.

È interessante considerare come queste «prime» immagini, così come si formano secondo le tradizioni già nei primi secoli, il Volto Santo e il Santo Sudario, siano *acherotipe*, vale a dire non fatte da mano d'uomo.

La traccia impressa sul telo, l'impronta del volto, sarebbero la garanzia della loro autenticità. Solo un'impronta può infatti fornire la somiglianza e procurare quell'archetipo che sarà instancabilmente ripreso nei secoli, in quanto originato dal contatto diretto di Gesù con un tessuto. In questo senso, non si tratta di un «pittore» che riproduce il volto di una persona, imitandone i tratti. Cristo stesso, per contatto, consegna il suo ritratto. Non si parla dunque di un processo mimetico, ma di una *reliquia* che ci consegna la *vera immagine*, la *vera icona*, l'immagine autentica. È una

vera e propria testimonianza.

La nascita del ritratto moderno

Fondamentale, sia nella tradizione orientale che in quella occidentale, è l'importanza che il volto viene ad assumere nei secoli. L'«effigie» avrà infatti un vero e proprio ruolo catalizzatore nella nascita del ritratto moderno e nell'elaborazione della visione nella cultura moderna. I miti del Volto Santo e del Sacro Sudario costituiranno infatti i miti fondatori di ogni riflessione sul volto. In questo senso, la stessa storia del ritratto occidentale va inserita nel percorso che il volto di Cristo ha rivestito nella nostra tradizione. Parlare del volto di Cristo significa infatti riconoscere l'importanza dell'individualità, del soggetto, che emerge da una collettività, in tutta la sua singolarità e originalità. Significa entrare nella modernità.

Il tema del volto risulta fondamentale in tutta la tradizione figurativa cristiana. È sufficiente pensare ai Pantocrator bizantini che manifestano pienamente l'importanza che il fedele possa trovarsi di fronte a Dio, faccia a faccia. Come gli occhi di un padre o di una madre, che si prendono

cura dei propri figli, i suoi occhi giganteschi cadono sul fedele. L'esperienza dell'essere guardati presuppone una fiducia accordata. Il vivere la pienezza di un'alleanza, la possibilità di un abbandono. Senza questa fiducia originaria non è possibile vivere. Senza questo sguardo amoroso l'uomo non può esistere. *Vedendosi* in un volto ci si riconosce, ci si consegna uno all'altro. Attraverso la visione di un volto ci si sente accolti nella propria identità e specificità. Si è giudicati, riconosciuti e amati. La conoscenza del volto dell'altro sottrae la persona all'indifferenziazione di un gruppo. Non solo: il volto richiede di essere guardato e al tempo stesso vuole guardare, osservare l'altro di fronte a lui. Grazie al riconoscimento del *mio* volto, sono accolto nella mia singolarità e individualità. Nel momento in cui sono visto, sono *scelto* dall'altro. Attraverso il volto emerge l'interiorità dell'altro, il mondo dei suoi desideri, delle sue passioni e dei suoi sentimenti. Nello stare faccia a faccia, mi consegno alla sua diversità. Il volto, grazie all'espressione degli occhi, alla bocca, rivela un linguaggio silenzioso dell'animo umano.

San Francesco di Assisi

Il volto di Cristo costituisce il punto di riferimento per il ritratto moderno. L'uomo può riconoscersi in *quel* volto, come compiendo un esodo da se stessi verso un *altro*. È sufficiente considerare uno dei primi ritratti della storia dell'Occidente cristiano: l'affresco di Subiaco, probabilmente realizzato quando ancora Francesco d'Assisi (1182-1226) era in vita o almeno pochi anni dopo la sua morte. Oppure, l'altro celebre ritratto di Cimabue (1278-1280), nella Basilica Inferiore ad Assisi. In questi esempi, non si rappresenta più Cristo, il Figlio di Dio, ma un uomo. Nelle diverse pale che raffigurano il santo assisiato, non si rappresenta più un'epifania divina, una teofania, ma la storia di un uomo. Il poverello di Assisi, nella sua bruciante naturalezza, appare pensoso, attraversato dalla sofferenza, ma al tempo stesso sereno, come sembrano suggerire le labbra che accennano a un sorriso. Francesco è presentato come un *Ecce homo*, un *Alter Christus*. La sua posizione è frontale rispetto a quella del fedele. Come Cristo della Passione, mostra le stigmate. Contemplando l'immagine di quell'uomo, è come

se vedessimo Cristo stesso. Privo di una qualunque idealizzazione agiografica, il suo sguardo è rivolto al fedele, come per accoglierlo, per incontrare il suo volto. Francesco appare come il Gesù dei vangeli, umile, semplice, dimesso, al di fuori di ogni aura sacralizzante, malgrado il nimbo dorato dietro il capo. E come se fosse stato ritratto in un momento della sua vita *reale*.

A partire da queste «povere» immagini di Francesco di straordinaria efficacia espressiva, il ritratto svolgerà un ruolo centrale nella storia dell'occidente. Comprendiamo le ragioni per le quali Francesco è ritratto come un *Alter Christus*. Cristo è il punto di riferimento della sua vita. Per Francesco, si tratta di vivere come Cristo ha vissuto, *sine glossa*. Il suo incontro con Cristo ha una forza dirompente, travolgente, in grado di capovolgere l'orizzonte della sua vita. A partire da questo incontro appassionato, si rivela il senso più profondo della figura medioevale del *pazzo* di Dio, del *giullare*, nell'imitazione della povertà interiore ed esteriore di Cristo.

La conversione di Francesco a Gesù passa attraverso una conversione

del cuore, una *metanoia* della propria vita, e per un mutamento del corpo. La conversione di Francesco avviene infatti attraverso una *mutatio cordis* e una *mutatio corporis*, il cui coronamento sono le stigmate impresse sul suo corpo. Il santo assisiense è chiamato a vivere fino in fondo l'ingiunzione paolina dell'essere *con Cristo* (*esse cum Christo*), tema centrale della spiritualità francescana. La vita del santo è un'imitazione di Gesù, alla lettera. È l'essere *in* Cristo. Identificarsi *in* lui. Imitandolo, trova se stesso. E come la vita di Cristo nei vangeli, come rappresenta Giotto nella pala di *San Francesco riceve le stigmate*, ora al Louvre di Parigi, la sua esistenza si snoda in una narrazione, nella semplicità di una storia vissuta giorno per giorno, di episodi, di vere e proprie testimonianze della sua presenza. Come fanno emergere le *historiae* giottesche della predella della pala, siamo di fronte alla storia di un uomo, raccontata nella semplicità della sua esperienza. Le teofanie trascendenti e assolute delle visioni bizantine si trasformano ora nei racconti di un uomo reale, di cui conosciamo i genitori, gli amici e la cui vita è orientata a essere *in-formata* da quella di Cristo.

Francesco è un *Alter Christus*. La sua *forma* trova il suo compimento in un *altro*.

Alle origini di una rivoluzione antropologica

Siamo alle origini del soggetto moderno. La presenza di Cristo nella storia opera una vera e propria rivoluzione antropologica. Gesù diventa il perno attorno al quale ruotano le vicende umane. In Cristo, ogni uomo può diventare soggetto della storia. L'incontro con Gesù, che può avvenire anche nei momenti più inaspettati della vita quotidiana, trasforma l'uomo in soggetto, in un artefice del proprio destino. L'uomo non si scontra più come nel mondo antico contro il capriccio della Fortuna ma vive il dramma delle proprie scelte, a partire dalla sua libertà. Non è più l'eroe classico che si confronta con un fato di fronte al quale si ritrova inerte e impotente. La tragedia antica era l'espressione di un mondo in cui l'individuo poteva solo lottare e morire. Ogni persona, colta con i suoi conflitti individuali, diventa ora parte integrante della storia.

Cristo entra nella vita dell'uomo: «Grazie a questo incontro, anche

il più umile, semplice, come i personaggi che compaiono nei vangeli, un pescatore, un gabelliere, un paralitico, un cieco, tutti possono fare pienamente parte della storia umana, con la loro singolarità. Tutti possono essere rappresentati nella pienezza della loro dignità di essere uomini e donne. Questi nuovi protagonisti appartengono a tutti i ceti sociali, anche quelli più poveri ed emarginati, senza distinzione alcuna. Non fanno più parte di una massa indifferenziata e informe ma vi sono presenti con i loro movimenti profondi, desideri, interiorità. D'ora in poi, non è più possibile pensare l'«uomo», senza riferirsi alla persona di Gesù» (p.71). Nella «conversione» a diventare pienamente uomo, ciascuno può riconoscersi in Cristo, in *quell'uomo*. Nel suo destino.

Dio storia dell'uomo

Con il dono dello Spirito, la storia di Dio diventa storia dell'uomo, e il volto di Dio assume il «tratto» di un volto umano, facendosi «ritratto». La vita di Dio non abita più l'assoluta trascendenza dell'icona, in un evento *in-temporale*, ma si cala nella nostra realtà quotidiana,

descritta nell'arte secondo la prospettiva lineare che invita l'uomo a una riflessione sul senso del tempo. Siamo alle origini della nostra visione del mondo.

Per ricostruire questa «storia dell'immagine», una tra le immagini più espressive è l'*Autoritratto* di Albrecht Dürer. Infatti, il noto pittore tedesco, dipingendo nel 1500 il proprio volto, fa coincidere i lineamenti del proprio volto con quelli del volto di Cristo. Accanto il proprio *Autoritratto*, scrive: «Io, Albrecht Dürer di Norimberga, all'età di 28 anni, con colori eterni ho creato me stesso a mia immagine». È questa l'espressione della libertà umana: «Il ritratto del pittore tedesco diventa così simbolo di una nuova creazione, della coscienza di una profonda dignità umana che affonda le proprie radici nella fede cristiana». La vita di Dio ormai non abita più l'assoluta trascendenza dell'icona, ma si cala nella realtà quotidiana, descritta nell'arte secondo la prospettiva lineare che invita l'uomo a una riflessione sul senso del tempo. Anche Dante, nel Paradiso, nel secondo cerchio della Trinità, ricercando il volto di Dio, ritrova il proprio volto, riconosce se

stesso. Ricercando il volto di Cristo, riconosce la propria immagine. Allo stesso modo, Dürer, ricercando il proprio volto, ritrova quello di Dio o cercando di scrutare il volto di Dio ritrova la propria immagine. In questa stretta relazione tra volto di Cristo e volto dell'uomo, il ritratto diventa sguardo pienamente umano, volto dell'uomo, attraverso il quale è possibile riconoscere il volto stesso di Dio.

A partire da questo assunto, Cristo sarà rappresentato secondo diverse tipologie, dal *Christus gloriosus* al *Christus patiens*... Passando attraverso le raffigurazioni del Rinascimento, si giungerà al Novecento, dove il volto di Gesù, sfigurato e lacerato, incarna i drammi e le tragedie dell'uomo contemporaneo.

Il ritratto diventerà il luogo in cui l'uomo esprimerà la propria angoscia di fronte al dramma della vita, la propria solitudine di fronte a un destino senza Dio. «Dio è morto», proclama Nietzsche. Tutto il Novecento vivrà la consapevolezza di questa frattura drammatica rispetto al passato. In modo particolare, Dio era il compagno di viaggio che indicava all'uomo la

meta verso la quale andare. Se Dio è morto, l'uomo si sente ora smarrito, perduto, immerso in una notte senza luce, senza direzioni, senza fine alcuno. L'individuo si porrà continuamente l'interrogativo: «Chi sono io?». Qual è il senso del mio esistere? Quale sarà allora il ritratto dell'uomo, la rivelazione del suo volto?

