

“Vedere l’invisibile”.

Un nostro prezioso strumento di lavoro

di Maria Andaloro

Parlando di me, Luigi era solito affermare che ero sua sorella, anzi – aggiungeva – sua sorella gemella. Riprese egli il motivo della nostra fratellanza allorquando, in un’occasione pubblica e per me del tutto speciale, presentò nella sede dell’Accademia di San Luca a Roma *L’Officina dello sguardo*, l’opera a me dedicata da allievi e amici in occasione del mio pensionamento¹.

Era il 10 giugno 2015. Quel pomeriggio, entrando a Palazzo Carpegna, Luigi ed io non potemmo non soffermare la vista sulla grande invenzione architettonico-plastica di Francesco Borromini rappresentata dal portale d’accesso alla scala elicoidale dell’edificio senza tornare con la memoria alle lezioni di Cesare Brandi sull’architettura barocca, tenute nell’aula “Adolfo Venturi” dell’Istituto di Storia dell’Arte dell’Università “La Sapienza”², e senza ripensare all’esperienza cruciale che ci vide insieme a Roma in qualità di assistenti del nostro comune maestro³.

La nostra fratellanza origina dalla circostanza di essere stati, “in anni lontani e indimenticati”⁴, allievi fra i prediletti di Cesare Brandi, a Palermo, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università, e si caratterizza vuoi per aver fatto un tratto di strada accademica in parallelo⁵ vuoi per l’attitudine a impegnarsi in iniziative

¹ G. Bordi *et al.* (a cura di), *L’Officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, 2 voll., Gangemi, Roma 2014.

² Quel corso monografico (a.a. 1969-70) costituì la base del volume: C. Brandi, *La prima architettura barocca. Pietro da Cortona, Borromini, Bernini*, Laterza, Bari 1970.

³ Da assistenti, svolgevamo i compiti consueti a quel ruolo: seguire l’attività didattica, preparare le dispense dei corsi monografici, tenere seminari, ma erano speciali l’ardore e la complicità del nostro impegno. Da parte mia, ero a Roma dall’a.a. 1967-68, in contemporanea con il trasferimento di Cesare Brandi dall’Università di Palermo all’Università di Roma “La Sapienza” dove avrebbe tenuto la seconda cattedra di Storia dell’arte moderna (si ricordi che la prima venne ricoperta da G.C. Argan) per nove anni fino all’a.a. 1975-76. Diversamente, l’esperienza romana di Luigi Russo inizia nel 1971 e si concluderà nel 1976 quando verrà chiamato all’Università di Palermo.

⁴ Così Luigi Russo rievocava gli anni dell’insegnamento di Cesare Brandi a Palermo in L. Russo, *Omaggio a Cesare Brandi*, in Id. (a cura di), *Brandi e l’estetica. Saggi offerti a Cesare Brandi per il suo ottantesimo genetliaco*, suppl. agli “Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Palermo”, Università di Palermo-Facoltà di Lettere e Filosofia, Palermo 1986, p. VII.

⁵ Dopo la comune formazione presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di

culturali, ognuno nel proprio campo, che travalicano i confini degli interessi scientifici personali per aprirsi a quelli collettivi⁶.

È vero, siamo fratelli, Luigi e io, e, però, distinti in questo: nell'essere, da parte mia, allieva di Cesare Brandi dal versante della storia dell'arte mentre Luigi lo è da quello del pensiero estetico. Nel tempo, non ci siamo mai perduti di vista; anzi, abbiamo continuato a sviluppare fra noi un'attenzione crescente, che si manifestava con punte intense quando tornavo a Palermo e ci incontravamo. Erano incontri per me memorabili, il più delle volte dopo aver gustato alla loro tavola i piatti preparati da Lùcia, perfetti di gusto e amorevoli. Allora, ci prendevamo tutto il tempo per informarci vicendevolmente dei nostri piani di lavoro, delle prospettive, delle scadenze, dei sogni. Così finivamo per parlare delle iniziative culturali promosse da Luigi nel campo dell'estetica e della storia dell'estetica, delle problematiche che assillavano Lùcia circa il destino dell'immagine nella civiltà dell'immagine, dei miei progetti che avevano a che fare con la condizione frammentaria del potente patrimonio artistico medievale in Europa, nel Mediterraneo, a Bisanzio, per il quale tentavo di mettere in atto rinnovate mappe di conoscenza, di cura, di fruizione⁷. Come molti altri colleghi, ho beneficiato della guida di Luigi in momenti decisivi riguardo alla mia carriera accademica. Riusciva, infatti, a sostenermi con efficacia neutralizzando la mia congenita sventatezza al riguardo, mentre da parte mia capitava di regalare a Luigi l'ombra di un sorriso, un po' sornione per la verità, quando mi infervoravo a informarlo su progetti di ricerca che, insieme ai miei allievi, mi portavano nella lontana – per lui – Cappadocia o nella lontanissima Cina o nella meno lontana Roma, progetti ai quali guardava con apparente *nonchalance* e pur tuttavia con intima curiosità.

1. Entro gli argini delle nostre vie parallele c'è, però, un punto in rapporto al quale esse, da parallele, s'intrecciano, i nostri profili culturali risultano maggiormente dialoganti, sgorga una forte connessione fra i versanti da noi abitati, quello della storia dell'estetica e quello della storia dell'arte. Ciò avvenne nel giro degli anni precedenti il 1987; l'occasione la porse la ricorrenza del XII centenario

Palermo dove conseguimmo la laurea, fummo ambedue assistenti a Roma per alcuni anni. Infine, nel 1975 concorsi per l'incarico dell'insegnamento di Storia dell'arte medievale e moderna presso l'Università degli Studi di Chieti dietro lo stimolo di Luigi che vi insegnò Estetica, in qualità di professore incaricato, dall'a.a. 1971-72 all'a.a. 1975-76.

⁶ È questo il convincimento di Luigi che ne trattò presentando a Palazzo Carpegna *L'Officina dello sguardo*, cit.

⁷ G. Bordi *et al.* (a cura di), *L'Officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, cit., vol. 1, pagina che precede l'Indice.

del Secondo Concilio di Nicea (787), un evento di primo acchito lontano mille miglia dal campo degli interessi estetologici di Luigi. Eppure, egli non ebbe tentennamento alcuno quando decise di impegnarsi su quel fronte. Ovviamente alla sua maniera. Il che significò, per lui, imbarcarsi in un'impresa editoriale che, protrattasi per più di un decennio, si sarebbe compendiata nel volume *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, pubblicato nel 1997, e, per tutti noi che vi prendemmo parte, in un'esperienza formante⁸. Luigi ideò il volume – del quale non si può tacere quanto fosse stata particolarmente complessa e anche difficoltosa la preparazione⁹ – convinto che a proposito di Nicea potesse rappresentare una roccaforte di pensiero a presidio di un'angolazione precisa e diversa rispetto alle altre, delle quali rendono testimonianza iniziative e scritti di carattere filologico, letterario, filosofico-teologico¹⁰. L'angolazione scelta non poteva essere che quella del campo dell'estetica, e però, pregna di pesi specifici che Luigi si cura di indicare nelle pagine della *Presentazione* al volume¹¹. Egli ha chiari il valore estetico in sé di Nicea e il suo significato all'interno dell'intera estetica bizantina; indica che l'assunzione di "l'immagine come icona" legittimata nello spazio del Concilio "sostanzia di complesse articolazioni la mitica 'grosse Lücke' di cui parlavano i primi storici dell'estetica, e ne alimenta il percorso premoderno"¹²; accoglie come latitudine del problema il rimbalzo che va dall'immagine-icona, quale si definisce a Nicea, alla panvisività odierna; è consapevole di come sia solo apparentemente paradossale che a pubblicare gli Atti di un Concilio della Chiesa e a offrirne per la prima volta la traduzione in italiano¹³ sia uno studioso di estetica quale egli è e questo per il fatto che l'estetica si "dila a tutte le epoche storiche che hanno preceduto la modernità, e informa e attraversa l'intera cultura occidentale"¹⁴ e perché è venuto il tempo di riconoscere in *Nicea e lo statuto*

⁸ L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, presentaz. di L. Russo, tr. it. di C. Gerbino, note di C. Gerbino e M. Re, appendici di M. Andaloro, M. Re, C. Valenziano, Aesthetica, Palermo 1997. La compagine degli studiosi coinvolti, estetologi, storici dell'arte, storici e filosofi bizantinisti, studiosi del pensiero e della liturgia bizantina, fa intendere con limpidezza l'apertura necessariamente interdisciplinare che la questione che si andava ad affrontare pretendeva. Di questa impresa Luigi seppe essere il timoniere, esercitando come non mai la sapienza dell'ascolto di ciascuno degli interlocutori e curando rapporti saldi con l'Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neellenici di Palermo.

⁹ Vi si accenna in L. Russo, *Presentazione*, ivi, p. 9.

¹⁰ Panoramica in M. Andaloro, *Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, ivi, pp. 185-194.

¹¹ L. Russo, *Presentazione*, cit., pp. 7-11.

¹² Ivi, p. 10.

¹³ Come si chiarisce ivi, p. 11, l'edizione "traduce solo le parti del Secondo Concilio di Nicea di maggior interesse per la questione dell'immagine". Le parti sono puntualmente elencate.

¹⁴ Ivi, p. 7.

dell'Immagine il “baricentro” della “rifondazione della problematica dell'immagine” e la “sua irresistibile irruzione nel dibattito teorico odierno”¹⁵. Infine, il compito che il suo *concepteur* assegna a *Vedere l'invisibile* è semplicemente questo: propiziare l'approfondimento di quel dibattito offrendo alla comunità scientifica la sponda di “sicure condizioni testuali”: svolgere, insomma, il ruolo di “un prezioso strumento di lavoro”¹⁶.

Diversamente, l'ufficio di far irrompere il tema dell'immagine – dall'icona in senso niceno alla devoluzione tecnologica contemporanea¹⁷ – Luigi l'affida al seminario internazionale *Nicea e la civiltà dell'immagine*, che ha luogo ancora nel 1997, a Palermo, laddove si dà voce a un vivacissimo e polifonico coro composto di vari studiosi, prevalentemente di estetica e di storia dell'arte¹⁸. In questo modo, operando su diversi registri, fornendo “strumenti di lavoro” e mappe di orientamento teorico ma anche di esperienza dell'arte, all'altezza dell'anno 1997 accade che all'interno del progetto del Centro Internazionale Studi di Estetica si raggiunga uno degli “sfondamenti” più fruttuosi riguardo alla formazione della geografia della storia dell'estetica, in particolare, nella sua fase premoderna.

Riandando al progetto *Nicea* e alle radici da cui germoglia, non dubito che insieme ad altri stimoli esse siano da ravvisare nella metabolizzazione di un'opera come *Segno e Immagine* nel mentre che Luigi la rieditava nel corso del 1986¹⁹, quando faceva i primi passi l'idea che sarebbe poi sfociata in *Vedere l'invisibile*²⁰: quel *Segno e Immagine*, l'affascinante e il “più personale” e amabile dei

¹⁵ Ivi, p. 10.

¹⁶ Ivi, pp. 10-11.

¹⁷ In un'epoca in cui, com'è noto, più che “sapere”, la gente deve “vedere”, come si martella continuamente da parte dei *media*. La citazione specifica è di D. Pappalardo, *L'arte dà lezione di politica*, in *La Repubblica*. “Robinson”, 28 dicembre 2019, p. 22.

¹⁸ Il seminario di studi ebbe luogo a Palermo il 10 e l'11 ottobre. Gli Atti, *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andalaro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M.G. Messina, M.J. Mondzain ed altri, videro la luce nell'aprile 1998 (Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 1998, per il n. 52 del periodico “Aesthetica Preprint”). Partecipò al seminario, in veste di unica persona esterna ad esso, Leoluca Orlando, sindaco in quegli anni di Palermo, grande lettore di *Vedere l'invisibile*. Non ho mai dimenticato la sua testimonianza esposta in seno al dibattito, allorquando rilevò la valenza “iconoclasta”, tangibile anche al di fuori dell'immagine fatta dall'uomo, in un ordine, quello ingiunto alle donne afgane che, costrette a portare il *burqa*, diventano invisibili. Un'iconoclastia sull'immagine dell'uomo, fortemente antropologica e di stampo ugualmente ideologico-politico. Mi sembra calzante il rimando all'iconoclastia, dal momento che la madre delle iconoclastie, quella di Bisanzio a cui si oppone *Nicea*, non si risolve nell'atto della distruzione in sé dell'opera rappresentata, dipinta, mosaicata, tessuta ecc., ma consiste in sostanza nell’“oscurare” l'immagine, nel farla precipitare nel non visibile.

¹⁹ C. Brandi, *Segno e Immagine*, Il Saggiatore, Milano 1960; riedizione a cura di L. Russo, *Aesthetica*, Palermo 1986².

²⁰ Come si desume da L. Russo, *Presentazione*, cit., p. 8.

libri di Cesare Brandi, che insegna “a comprendere come l’immagine pura possa fondersi, collaborare, incrociarsi col pensiero e col segno”²¹, piantarsi nel campo dell’estetica e della storia dell’arte e aprirsi al plesso della varietà anche sconcertante delle mappe ideali, reali, fittizie riguardo all’immagine. Proprio nella densissima quanto breve *Prefazione*, nel riferirsi a Luigi, Cesare Brandi lo definisce come colui che sta “a capo di un’impresa estetica che gli fa molto onore”²²; accade, dunque, che il maestro riconosca nell’allievo, con limpidezza e in tempi ancora aurorali, la sostanza di quello che si rivelerà essere in assoluto il marchio di fabbrica del suo profilo: ideatore e realizzatore di significative imprese culturali nel campo dell’estetica e della storia dell’estetica.

Ed è proprio lì, nello spazio di Aesthetica Edizioni, che Luigi forgia gli strumenti della sua fucina, strumenti ben congegnati, durevoli, luminosi. E poliedrici. Offerti anche a molti di noi che sono esterni al suo campo specifico, come gli storici dell’arte. Da storica dell’arte, e però sconfinante, mi piace attestare, ad esempio, che nella rosa delle opere-guida che hanno dato una direzione ai miei filoni di ricerca, illuminandoli, alcune appartengono alle collane di Aesthetica Edizioni. Penso a *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*²³, al grappolo di pubblicazioni sul “Sublime”²⁴, a *Storia di sei Idee*²⁵, per tacere di altre. In particolare, riconosco di essere una frequentatrice fervida di *Vedere l’invisibile*, lettrice assidua degli *Atti* del Concilio che ho proposto anche nelle aule universitarie promuovendone, con la partecipazione degli studenti, letture integrali in forma corale. Ho consultato gli *Atti* innumerevoli volte, si diceva, trovandovi spesso occasioni per nuovi approfondimenti e riletture. Di questi pescaggi sono ora intenzionata a mostrarne qualcuno, nell’intento di far emergere la portata regolatrice e canonica di alcune delle

²¹ P. D’Angelo, *Cesare Brandi. Critica d’arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 125.

²² C. Brandi, *Prefazione*, in Id., *Segno e Immagine*, cit., p. 7.

²³ H. Sedlmayer, *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen*, Mäander Kunstverlag, Mittenwald 1979; tr. it. di P. Albarella, R. Masiero (a cura di), *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Aesthetica, Palermo 1989.

²⁴ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli, G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1985; Pseudo Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, postfazione di A. Bloom, Aesthetica, Palermo 1987; L. Russo (a cura di), testi di R. Laurenti *et al.*, *Da Longino a Longino. I luoghi del Sublime*, Aesthetica, Palermo 1987; B. Saint Girons, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Paris 1993; tr. it. di C. Calì, R. Messori, consulenza scientifica di G. Lombardo, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, Aesthetica, Palermo 2003.

²⁵ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość przeżyć estetyczne*, Państw. Wydawn. Naukowe, Warszawa 1975; tr. it. di O. Burba, K. Jaworska, K. Jaworska (cura e presentazione), consulenza scientifica e postfazione di L. Russo, *Storia di sei Idee*, Aesthetica, Palermo 1993.

dichiarazioni conciliari insieme alla valenza sorprendentemente attuale di altre.

2. Nel 2013, per la prima volta nel corso della sua storia e in coincidenza con la 55.ma edizione, la Biennale di Venezia ospita il Padiglione della Santa Sede. A proporla la partecipazione e a sostenerla con convinzione è il cardinale Gianfranco Ravasi²⁶. Il soggetto del Padiglione ha per titolo *In Principio*. A idearlo è lo stesso cardinale che ne fornisce la traccia, additandola nei primi undici capitoli del Genesi, e lo svolgimento che risulta scandito in tre sezioni: *Creazione*, *De-Creazione*, *Ri-Creazione*. Ed è sempre Ravasi che seleziona gli artisti invitati a realizzarle, rispettivamente: Studio Azzurro (*Creazione*), Josef Koudelka (*De-Creazione*), Lawrence Carroll (*Ri-Creazione*)²⁷.

Voltiamo pagina: da Venezia a Nicea, dal Padiglione vaticano al consesso conciliare riunito nella chiesa della Santa Sofia a Nicea, dal 2013 al 787.

Il 6 ottobre di quell'anno ebbero luogo i lavori della sesta sessione del Concilio, sessione cruciale nella quale sarebbe stato confutato punto per punto l'*Horos* del concilio iconoclasta di Hieria, svoltosi nel 754²⁸. Scorrendo il testo, invito a soffermarsi sulla pagina che riporta quel passo importantissimo dell'*Horos*, letto dal vescovo Gregorio, nel quale i Padri iconoclasti dichiaravano l'impossibilità che il pittore circoscrivesse nell'icona di Cristo "l'incircoscribibile carattere della Divinità"²⁹. Segue la confutazione del diacono Epifanio: "[...] la fattura delle icone non è un'invenzione dei pittori ma uso approvato e tradizione della Chiesa universale [...]"³⁰, concetto che sarà ribadito, poco dopo, in modo categorico in questi termini: "Ai Padri, dunque, appartiene l'idea, di essi è la tradizione, non del pittore; solo l'arte è del pittore, mentre l'iniziativa è chiaramente dei santi Padri che hanno fatto costruire i templi"³¹.

Torniamo al Padiglione vaticano della Biennale. Come s'è appreso, *In Principio* non è "idea" degli artisti, ma del cardinal Ravasi; da

²⁶ Oltre al card. Gianfranco Ravasi, Presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, il Padiglione vede l'impegno e la cura di Antonio Paolucci, Direttore delle Gallerie e dei Musei Vaticani.

²⁷ M. Forti, P. Iacobone (a cura di), testi di P. Baratta *et al.*, *In Principio. Padiglione della Santa Sede*, 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia 2013, FMR, Bologna 2013.

²⁸ L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile*, cit., pp. 57-144. Gli Atti del concilio di Hieria sono perduti e il relativo *Horos* è noto grazie alle citazioni che ricorrono nella sesta sessione del Secondo Concilio di Nicea.

²⁹ Ivi, p. 81.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Ivi, p. 82.

parte loro, gli artisti selezionati sono responsabili dell'arte, a loro viene richiesto di realizzare l'opera secondo il proprio linguaggio che non poteva che essere noto. In questa vicenda tutta contemporanea che avviene nel cuore della Biennale d'arte di Venezia, cioè in uno dei santuari globali delle pratiche dell'arte di oggi, la trama è, però, antica. A Venezia, come a Nicea, a fondamento della produzione dell'immagine sta il binomio basato su due forze, distinte e ugualmente necessarie, rappresentate, l'una, dall'autorità della Chiesa, dal "Padre", l'altra, dall'artista. Il "Padre" è il *concepteur* dell'opera; sceglie il soggetto e compone la sceneggiatura; l'artista declina la sceneggiatura in termini di forma e, insomma, dà corpo al soggetto dato³².

Se "Hollywood vient de là, par l'icône et le baroque"³³, anche la Biennale di Venezia del 2013³⁴ partecipa del canone niceno specificatamente per ciò che attiene al sistema immagine. Certo, la produzione artistica contemporanea ricade sotto la sua egida solo in casi davvero eccezionali, diversamente da ciò che avviene in tutta quella che la precede e che invece la rispecchia in pieno. Sicché, reputo che un altro rizoma di pertinenza nicena vada ad affiancare quello, largamente riconosciuto oggi, che riguarda la questione dell'Occidente monoteista il quale riceve il permesso all'immagine iconica – principio fra i costitutivi della sua civiltà – proprio da Nicea³⁵. Il secondo rizoma di cui s'è detto non può che avere il suo fondamento nella dichiarazione più volte citata, "Ai Padri, dunque, appartiene l'idea, di essi è la tradizione, non del pittore; solo l'arte è del pittore, mentre l'iniziativa è chiaramente dei santi Padri [...]", e reggere a sua volta l'ossatura del sistema produzione "immagine" in Occidente, in ambito religioso ma anche laico, continuativamente

³² M. Andaloro, *Il sistema-immagine nello spazio cristiano*, in D. Guastini (a cura di), *Genealogia dell'immagine cristiana. Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni*, La casa Usher, Firenze-Lucca 2014, pp. 171-188; sul ruolo del pittore nell'arte cristiana cfr. anche Ead., *L'icona cristiana e gli artisti*, in S. Ensoli, E. La Rocca (a cura di), Aurea Roma. *Dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), "L'Erma" di Bretschneider, Roma 2000, p. 416.

³³ R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris 1992, p. 77. Alla luce dell'impostazione complessiva dell'opera, è chiaro che "l'icône" di cui si dice nella dichiarazione è di radice nicena. Per l'inquadramento di Debray nella cornice della storiografia contemporanea sull'immagine cfr. L. Russo, *Presentazione*, cit., pp. 9-10; M. Andaloro, *Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, cit.

³⁴ Ricordo che il Padiglione della Santa Sede sarà presente ancora una volta alla Biennale di Venezia nell'edizione del 2015 sotto il titolo: *In Principio... la Parola si fece carne*, con riferimento all'*incipit* del Vangelo di Giovanni essendone Commissario lo stesso card. Ravasi. Cfr. E. Cristallini, M. Forti (a cura di), *In Principio... la Parola si fece carne. Padiglione della Santa Sede*, 56. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia 2015, Gangemi, Roma 2015.

³⁵ L. Russo, *Presentazione*, cit.; M. Andaloro, *Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, cit.

dal Medioevo fino alla sua rottura che si verifica alle soglie della modernità, con i movimenti dell'Impressionismo e delle Avanguardie, allorquando dalla struttura binaria, *concepteur*/artista, si passa a quella monadica e il ruolo del committente-*concepteur*, che era assunto dal "Padre della Chiesa" (o dal committente laico), viene avvocato a sé dalla figura dell'artista che in apparenza rimane l'unico a dominare il campo³⁶.

Come abbiamo visto, nell'ambito dell'arte contemporanea e della Biennale *In Principio* si colloca in uno spazio a sé stante per via della sua struttura nella quale si riverbera con pienezza uno schema che, lontano dalle pratiche dell'arte dei nostri giorni, è invece conforme a quello niceno a tal punto da accogliere anche il rimando al vincolo fra immagine e parola, a pretendere l'ancoraggio dell'opera alla fonte scritta che in questo caso è Genesi 1-11³⁷.

L'invito ora è a rapportarsi con il progetto *In Principio* volgendosi dalla parte degli artisti, in particolare di chi, come Paolo Rosa³⁸, è protagonista dell'esperienza di Studio Azzurro.

Studio Azzurro affronta la *Creazione* nella forma di una videoinstallazione interattiva in quattro parti della quale è regista proprio Paolo Rosa³⁹. In un'intervista rilasciata in concomitanza con l'esperienza di Studio Azzurro alla Biennale, l'artista riflette sulle condizioni speciali dell'impresa, pondera l'apporto che ad essa è giunto dalle "sollecitazioni del committente", dichiara come la *Creazione*, e cito le sue parole, "l'abbiamo realizzata in chiave contemporanea, con linguaggio a noi adatto, secondo il nostro modo di fare, quello della interattività che è un modo per relazionarsi con il pubblico"⁴⁰. I quattro mesi vissuti immersi in un lavoro intensissimo e in una sfida coraggiosa sono tesi a raggiungere il traguardo di "relazionarsi con il pubblico". A Biennale aperta, saranno molti i visitatori del Padiglione vaticano per i quali la *Creazione* risulterà "emozionante". Ecco, in quel "relazionarsi con il pubblico" affiora in modo trasparente e preciso il *motivo* di Basilio il Grande, secondo il quale

³⁶ Non sfugge che le funzioni esterne al ruolo dell'artista, un tempo riassunte nella galassia committente-*concepteur*, anche in tempi moderni non sono svanite del tutto, essendo state in un certo senso sostituite da figure di tipo nuovo, come quella del critico o del gallerista.

³⁷ L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile*, cit., p. 82: "Ai Padri, dunque, appartiene l'idea, di essi è la tradizione [...]".

³⁸ Paolo Rosa con Fabio Cirifino, fotografo, e Leonardo Sangiorgi fonda nel 1982 Studio Azzurro, la "bottega d'arte contemporanea", come lui stesso lo definiva, di cui incarnava "l'arte visiva e cinema". Paolo Rosa muore a Corfù il 20 agosto 2013 mentre è in corso la Biennale d'arte di Venezia.

³⁹ Studio Azzurro, testo di L. Marcolini, P. Rosa, *In principio (e poi), videoinstallazione interattiva in quattro parti*, in M. Forti, P. Iacobone (a cura di), testi di P. Baratta et al., *In Principio. Padiglione della Santa Sede*, cit., pp. 71-77.

⁴⁰ ArtsLife TV, *Il Vaticano alla Biennale*, Intervista a Paolo Rosa.

il bello non è qualità dell'oggetto o del soggetto, ma relazione, rapporto fra soggetto e oggetto, principio ritenuto, ricordiamocelo, fra i più originali e fondativi da Tatarkiewicz⁴¹ e, certo, il più importante dell'estetica bizantina⁴². Ecco, nel Padiglione vaticano, davanti ai tre schermi giganti dove la *Creazione* di Studio Azzurro è circoscritta a quella riguardante l'uomo, resa nel suo nucleo essenziale fatto di immagine e nome, e dove circola l'emozione, rinverdisce il tipo di sentimento – empatia e commozione – che scorre nel rapporto fra fedele e icona canonizzato a Nicea. Al Concilio di Nicea i Padri ricordano Asterio, vescovo di Amasea, “rapito nel profondo” davanti alle storie del martirio di sant'Eufemia⁴³, Giovanni Crisostomo che è mosso da affetto per l'immagine fino ad affermare “Io amai anche una pittura ricoperta di cera”⁴⁴, Gregorio di Nissa che guarda piangendo il dipinto con il *Sacrificio di Isacco*⁴⁵.

Così l'opera *In Principio*, realizzata per il Padiglione della Santa Sede alla Biennale di Venezia, finisce per essere un'esperienza artistica che nel modo in cui si struttura, “idea”, “immagine”, “relazione”, riverbera nella contemporaneità lo spirito antico di Nicea e, più in generale, della dimensione estetica bizantina per la quale perno del sistema immagine è lo sguardo del fedele o meglio il flusso di empatia che scorre fra il fedele e l'icona.

⁴¹ W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 238.

⁴² V.V. Byčkov, *Vizantijskaja estetika. Teoretičeskie problemy*, Moskva 1977; tr. it. di F.S. Perillo, prefaz. di A. Guillou, *L'estetica bizantina. Problemi teorici*, Congedo, Galatina 1983.

⁴³ L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile*, cit., p. 36.

⁴⁴ Ivi, p. 33.

⁴⁵ *Ibid.*