

Apparato iconografico



Fig. 1 La disposizione dei pannelli dell'*Altare d'Issenheim* di Matthias Grünewald all'interno del Musée d'Unterlinden a Colmar, in Alsazia (Francia).

Le ante fisse e rimovibili, che consentivano tre diverse configurazioni dell'originaria "macchina d'altare", sono state disposte nella cappella dell'ex monastero domenicano del XIII secolo che ospita il museo in modo da essere tutte visibili.

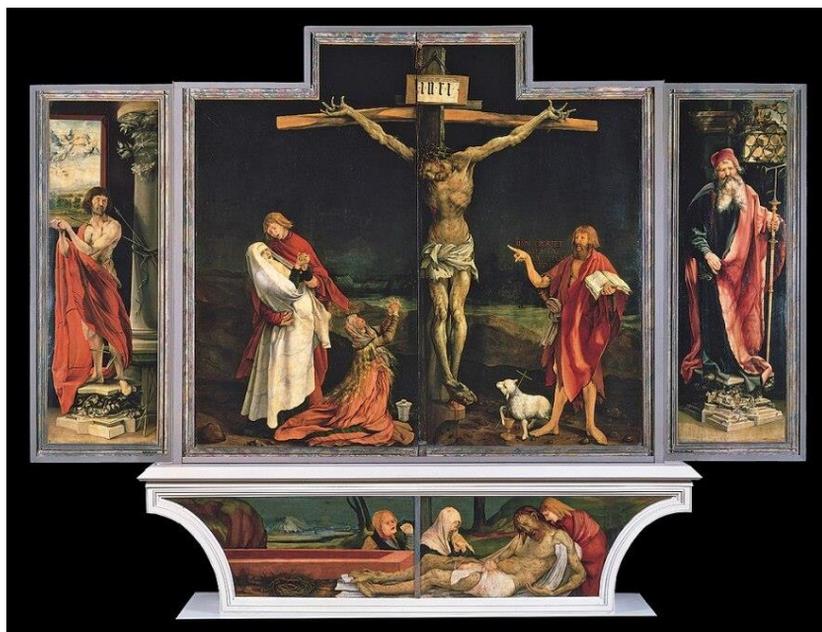


Fig. 2 *Crocifissione* (al centro), *San Sebastiano* (a sinistra), *Sant'Antonio abate* (a destra), *Deposizione o Lamentazione* (predella).

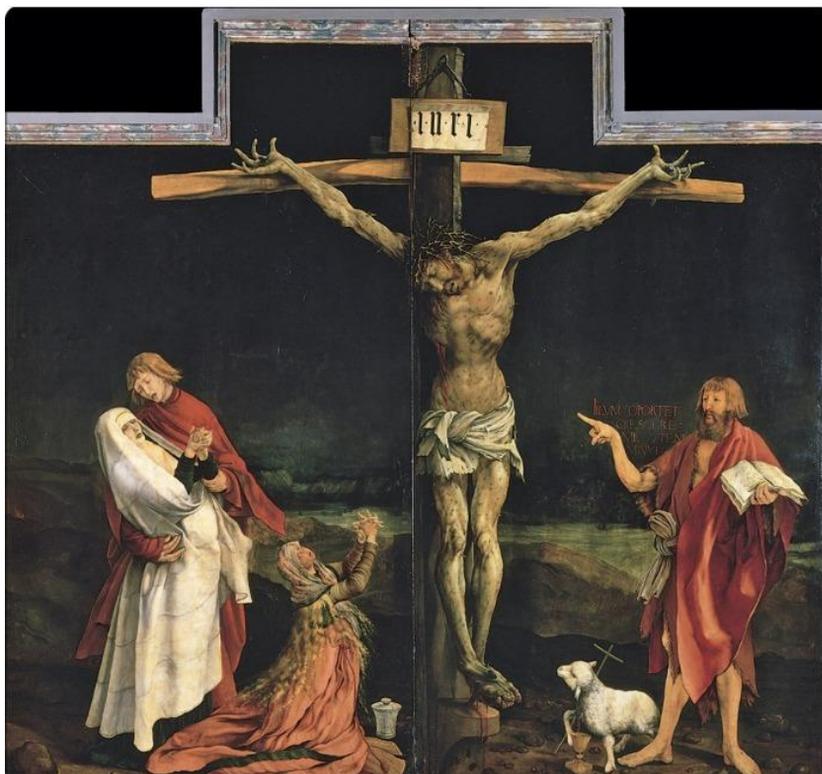


Fig. 3 *Crocifissione*: alla destra del Cristo crocifisso, la madre Maria sorretta da Giovanni Evangelista, in basso Maria Maddalena, inginocchiata con le mani giunte in preghiera. A sinistra di Cristo, Giovanni Battista, con l'agnello che rappresenta il sacrificio di Gesù. La presenza di Giovanni Battista è anacronistica: decapitato per ordine di Erode nel 29 d.C., non avrebbe potuto assistere alla morte di Cristo, ma la sua figura nel dipinto annuncia il Nuovo Testamento proclamando in latino, *Illum oportet crescere me autem minui* (Gv 3:30): “Egli deve crescere e io diminuire”.

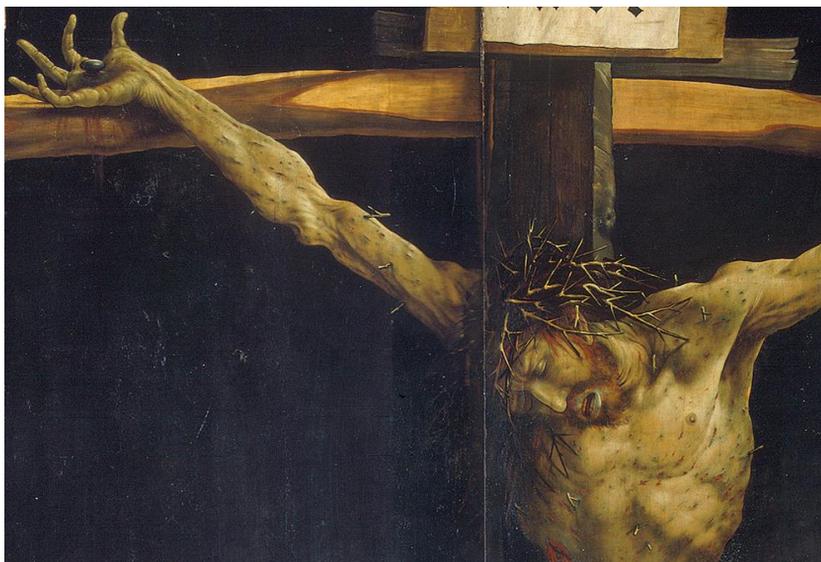


Fig. 4 Particolare della *Crocifissione*.



Fig. 5 Particolare della *Crocifissione*.



Fig. 6 Particolare del corpo di Cristo crocifisso.

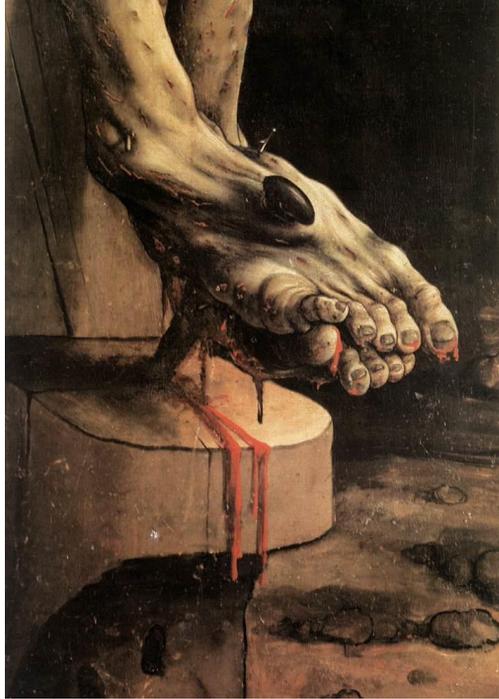


Fig. 7 Particolare del corpo di Cristo crocifisso.



Fig. 8 L'Annunciazione, il Concerto degli Angeli, la Vergine con il Bambino, la Resurrezione.



Fig. 9 L'Annunciazione e la Resurrezione.

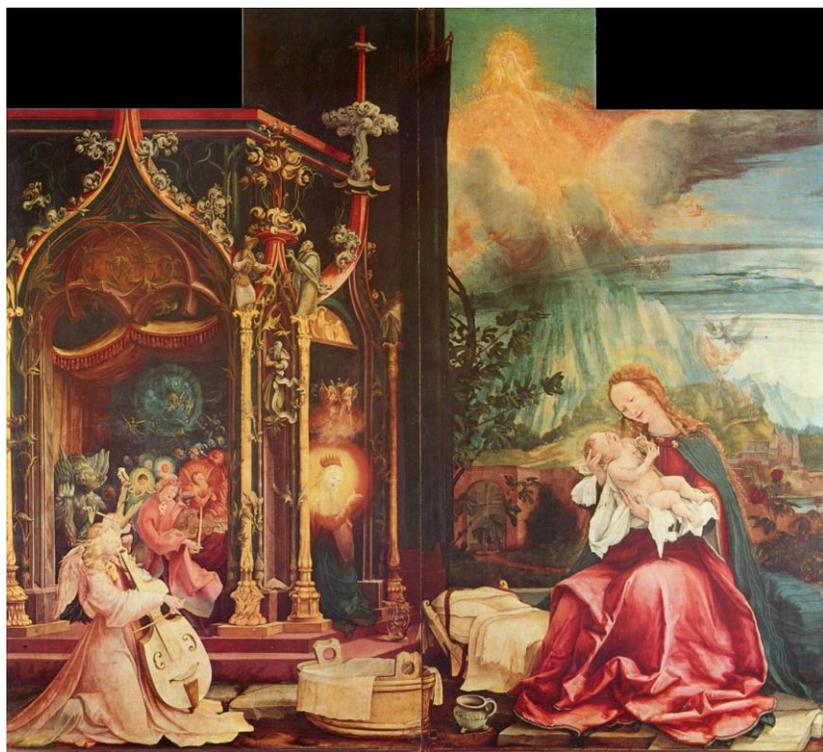


Fig. 10 Il *Concerto degli Angeli* e la *Vergine con il Bambino*.



Fig. 11 Particolare dal *Concerto degli Angeli*: l'angelo verde e lo spiritello rosso.



Fig. 12 La *Visita di sant'Antonio a san Paolo eremita* e *Le Tentazioni di sant'Antonio*.

Dinanzi all'Altare di Grünewald.

Un dialogo tra Jean-Luc Nancy e Francesca R. Recchia Luciani*

JEAN-LUC NANCY

FRANCESCA R. RECCHIA LUCIANI

DOI: <https://doi.org/10.15162/1827-5133/1924>

* I numerosi riferimenti in questo dialogo ai particolari del Polittico si trovano nell'apparato iconografico dedicato all'*Altare di Issenheim* alle pagine 60-70.

27/05/2018 Colmar. Trascorro l'ultima settimana di maggio a Strasburgo per lavorare insieme a Jean-Luc Nancy alla traduzione italiana del suo volume *Se-xistence*, che uscirà in Italia a marzo del 2019.

Le giornate sono splendide, una luce meravigliosa, piovendo verticalmente, illumina per molte ore le strade alberate e le piazze gentili della bellissima città alsaziana, passeggiamo, discutiamo, lavoriamo, traduciamo. Il tempo passato insieme è piacevole, è ricco e pieno, poi Jean-Luc propone di trascorrere una giornata a Colmar, vuole mostrarmi lo stupefacente *retable* (*retrotabulum*) di Grünewald, la pala d'*Altare di Issenheim* attualmente conservata nel Musée Unterlinden della città dell'Alto Reno.

Questo incredibile polittico è in realtà una sorprendente "macchina d'altare" realizzata tra il 1512 e il 1516, ad olio su tavola, dal pittore tedesco Mathis Neithardt Gothart detto Matthias Grünewald (1480 ca.-1528), proveniente dal Monastero di Sant'Antonio Abate sotto il Monte di Issenheim, le cui ante fisse e ante rimovibili consentono di creare tre diverse configurazioni, di fatto articolando una narrazione, un racconto fatto di immagini realistiche ed evocazioni figurate.

La visione del capolavoro, come Jean-Luc aveva previsto, mi lascia davvero senza fiato. La visita non è breve poiché l'opera è immensa, stratificata, complessa, e noi ci fermiamo a lungo ad osservarla, a gustare e condividere il piacere speciale che suscita in entrambi un'espressione artistica formidabile e toccante, una delle più mirabili della storia dell'arte occidentale. Di tanto in tanto non resistiamo, nell'aura silenziosa del museo, a scambiarci sussurrando le suggestioni ispirate dagli incantesimi policromi prodotti da tale visione, dalla potenza figurativa dei suoi personaggi, dai paesaggi notturni o diurni che riproducono il miracolo della luce e delle ombre, dei simboli che occupano anche gli angoli più riposti e segreti della rappresentazione.

E poiché queste parole e queste idee si sono poi intrecciate con altre immagini e discorsi che abbiamo continuato a scambiarci nei giorni trascorsi insieme, siamo qui a dare loro la forma scritta, perché non restino solo come simulacri di un dialogo privato, fragile, volatile e presto disperso, ma possano essere condivise con il lettore e la lettrice cui ci rivolgiamo, chiedendo loro di indirizzare verso di noi lo sguardo benevolo e alleato di chi partecipa a distanza ad un dialogo tra amici innamorati dell'arte e della filosofia.

Romana [F. R. R. L.]:

Caro Jean-Luc, che regalo! E che prodigio! Sapevi che sarei rimasta vittima di questa malia, della magia sprigionata da ogni pennellata di quest'opera meravigliosa, di questa geniale architettura in cui ogni cosa, immaginata e dipinta, trova il suo posto nell'equilibrio perfetto dell'insieme. Mi colpisce sia la forza del testo pittorico che il suo paratesto: il fatto che essa trovi la sua prima casa in un monastero nel cui ospedale venivano curate terribili affezioni della pelle, come l'atroce "fuoco di sant'Antonio" (della cui nefasta e dolorosissima neuropatia conseguente mia madre si lamenta ancora dopo oltre un ventennio). È per questa ragione che le immagini dell'opera alludono esplicitamente alle terribili sofferenze degli assistiti, facendole metaforicamente coincidere con quelle del corpo martoriato del Cristo crocifisso – potentissima immagine del trionfo ottuso della morte dipinta sugli scomparti chiusi col verde, col grigio, col bianco, col sangue, col fango, davanti alla quale i pazienti si raccoglievano in preghiera nei giorni feriali, ma che, nelle domeniche, quando gli scomparti si aprivano, lasciava il posto alla raffigurazione policromatica (esaltazione di gialli, porpora, oro, luce, biancore) dell'*Annunciazione*, della *VerGINE con il Bambino*, con il *Concerto degli Angeli*, e della *Resurrezione* di Cristo, ovvero a quel trionfo della vita che consentiva loro di coltivare la speranza nella guarigione del corpo e nella salvezza dell'anima.

E poi più a lungo ci siamo soffermati sull'incredibile ultima superficie che cela, in quel terzo e più segreto sostrato, le sbalorditive raffigurazioni di due racconti iconografici legati indissolubilmente a *Sant'Antonio abate*, il primo narra la sua Visita a san Paolo di Tebe: sullo sfondo di un paesaggio atterrente e desolato che alterna rocce spigolose ad alberi rinsecchiti, nel quale, tuttavia, spicca rigogliosa una palma e nel cui cielo giunge un corvo che, invece che il singolo pezzo di pane quotidiano, ne reca uno intero per la condivisione con l'ospite. A questa figurazione fa da dialettico controcanto un'impressionante rappresentazione delle *Tentazioni di sant'Antonio*, nella quale, sotto lo sguardo di Dio, posto in alto nello stesso cielo dove angeli e demoni si combattono, sullo sfondo di un lontano paesaggio di montagne bianche e rosate e di uno, più prossimo, in cui la capanna dell'abate appare distrutta da un rogo, il santo appare sdraiato per terra e tormentato da orrende creature infernali, mostruosi animali antropomorfizzati e orribili pseudo-umani animalizzati che restitui-

scono, in quell'atmosfera spettrale, l'immagine del Male in tutto il suo orrore raccapricciante.

Per aiutarmi a comprendere, più ancora a trovare le parole per dire il mio stupore, mi hai passato due testi bellissimi: un breve e intensissimo saggio del filosofo e teologo ebreo Martin Buber dedicato al cristianissimo *Altare* in cui la tavolozza dei colori, così sapientemente giocata nell'opera maestosa, viene, attraverso un parallelismo con la teologia di Meister Eckhart, elevata a codice linguistico dell'esperienza umana nella sua totalità; e un tuo lungo commento ad esso che vi intraprende un corpo a corpo giocato sul doppio registro, estetico e teologico, già scelto da Buber.

La lettura di questi due saggi ha su di me un effetto inebriante: l'opera di Grünewald, complessa, stratificata, multiforme, polifonica, attraverso gli occhi di Buber prima e di Nancy – tua – poi, si apre a me, rivelando il suo sé (“*la gloire des choses est l'esprit de la terre*”, “la gloria delle cose è lo spirito della terra”). L'ampia, rutilante ricchezza variopinta dei suoi significati espliciti e impliciti, il senso umanissimo della sua ispirazione, l'intimo substrato che svela il sacro nel suo rapporto con la vita umana, improvvisamente diventano chiavi di lettura, puntelli interpretativi, grimaldelli ermeneutici. Credo che questa visita, in tua compagnia, e poi quelle letture abbiano rappresentato per me un'autentica esperienza di *relazione totale con un'opera d'arte totale*.

Un prodigio, appunto.

Jean-Luc [J.-L. N.]:

Sì, Romana è stata una festa per me guidare una figlia delle Puglie dinanzi a questa *opus mirabilis* della pittura renana. Tu conosci così bene il sole che non hai bisogno che te lo si dipinga. Eppure il sole di Grünewald ti ha portato della gioia. È vero che è un altro sole. Non è nemmeno un sole. Sarebbe piuttosto, al limite, un'aurora boreale nella gloria dell'arcobaleno.

Uscendo dal Musée d'Unterlinden mi hai offerto il testo di Huysmans sulla pala d'altare. Egli parla del “realismo mistico” di Grünewald. È assonante con quel che dici dell'umanità concessa al sacro.

Mistica è anche la direzione indicata da Buber che ricorda che Grünewald aveva letto Eckhart, altro immenso renano. Cosa significa questa parola, “mistica”? Fa sempre intendere troppo o troppo poco. Troppo se ci si infiamma sino a bruciarsi, troppo poco se lì vi si vede un'esaltazione magniloquente. Va

riconosciuto che il *rétable* evita entrambi i rischi. E il tuo messaggio mi incoraggia a provare a comprendere come ciò accada.

Forse posso iniziare dall'Aurora Boreale. C'è qualcosa di freddo in questa gloriosa aureola. L'avevo vagamente avvertito sinora, ma non avevo mai dovuto parlarne e dunque verificare le mie sensazioni. Ma tu mi fai parlare...

Una certa freddezza, quindi (anche percepibile nella *Vergine con il Bambino*), che emerge dal contrasto con le tonalità calde della *Crocifissione* e i lampi colorati delle *Tentazioni*. Un dubbio mi afferra: e se questa congiunzione tra l'umano e il sacro sfociasse piuttosto nel demoniaco?

È difficile negare che i due pezzi più impressionanti di questo insieme siano la *Crocifissione* e le *Tentazioni*. Sono inoltre associati l'uno all'altro dal demone dietro la finestra sopra il *Sant'Antonio* che fiancheggia a destra la *Crocifissione* (rispondendo a *San Sebastiano* posto a sinistra).

Ma Cristo sulla croce e nel sepolcro reca molti segni di pustole la cui visione purulenta ed eruttiva occupa il quarto inferiore sinistro delle *Tentazioni*. Questo Cristo porta, come dovrebbe, i peccati rivelati dal male degli ardenti. Sicuramente risusciterà dai morti. Ma il suo corpo ansimante ricoperto dalle stimmate è più potente del suo corpo glorioso. Voglio dire: la sua pittura è molto più potente.

E con essa il dipinto del santo sopraffatto dai demoni.

Si dirà che questa potenza deve spaventare i peccatori. Ma essa piace agli spettatori. L'arte vuole piacere piuttosto che istruire e non è sicuro che qui non si abbandoni al peccato che si presume minacci.

Questa è almeno la mia riflessione del tutto esplorativa...

Romana:

Due cose Jean-Luc mi colpiscono subito della tua replica pensante. Il riferimento al "mistico" e le considerazioni sulla seduzione, il fascino accattivante che qui la pittura, ma direi l'immagine in generale, esercita su di noi al di là e al di sopra di ciò che essa rappresenta.

Cominciamo col mistico. Io sulla scia di Ludwig Wittgenstein (*Tractatus Logico-Philosophicus*: "6.44 Non come il mondo è, è il Mistico, ma che esso è." – "6.522 Vi è davvero dell'ineffabile: esso mostra sé, è il Mistico.") e di Simone Weil ("Pensare Dio, amare Dio, altro non è che un certo modo di pensare il mondo." – "Il Vangelo contiene una concezione della vita umana, non

una teologia”; oppure, “Le cose carnali sono il criterio delle cose soprannaturali.”) l’ho sempre interpretato come una relazione trasversale tra divino e umano che consente di acquisire, a chi vi ha il privilegio dell’accesso, uno sguardo sul mondo da un luogo fuori-dal-mondo. Pertanto, il *rétable* esercita su me spettatrice (e peccatrice) questa seduzione: mi trasporta fuori dal mondo per darmene una visione dall’esterno, mi conduce in uno spazio-tempo altro da cui osservare, attraverso la lente mistica del pittore, le cose terrene con lo sguardo *sub specie aeternitatis* di Grünewald. Potrei sbagliarmi, ma la mia interpretazione del valore meta-fisico che ha per l’Occidente quest’opera (paragonata spesso alla Cappella Sistina e definita da te – sulla scorta di Buber – “la specie occidentale dello spirito”, vale a dire la forma propria e specifica da esso assunto in questa parte del mondo) sta nel testimoniare la natura umana del divino, il nesso inscindibile del Soprannaturale col naturale, e quindi anche del demoniaco forse, come tu accenni.

Quanto al secondo punto notevole della tua replica, quello relativo al potente, irresistibile impatto seduttivo che l’immagine esercita su noi – peccatori e peccatrici/spettatori e spettatrici – ricordo che durante il nostro tour tra le calamitanti tavole che attraevano il nostro sguardo col potere magnetico del colore e della forma mi hai riferito che eri stato invitato a riflettere sul tema della “decostruzione della Croce”, pertanto questa tua allusione al demoniaco come altro possibile rapporto tra l’umano e il sacro, che tu giustamente vedi trasparire dalla relazione tra la stupefacente *Crocifissione* e le accattivanti *Tentazioni*, mi sembra un’eccellente pista di ricerca per procedere oltre. E in questo caso l’oltre per me è rappresentato dalla serie delle *Crocifissioni* di Francis Bacon, come ti ho riferito dopo aver visitato la mostra bolognese, in cui non è solo la Croce ad essere decostruita (anche perché solo evocata, e non raffigurata), quanto piuttosto il corpo umano crocifisso che viene totalmente trasfigurato attraverso la rappresentazione di qualcosa che potrebbe essere il suo scheletro (o le sue parti interne) e il suo sesso, con gli organi genitali vistosamente riprodotti (il demoniaco?). Un essere umano, un uomo, alterato al punto da venire ricondotto alla sua mera natura di corpo, di carne allo stato bruto, di materia naturale privata del richiamo al soprannaturale. O meglio ricondotta al soprannaturale solo dall’evocazione della Croce, dal suo posizionamento inequivocabile, dalla sua postura così esplicita e significativa nella tradizione religiosa e culturale millenaria d’Occidente.

Questo punto in cui l'estetica incrocia (o oltrepassa) il mistico mi fa ripensare ancora da una parte a Wittgenstein, per il quale l'una e l'altro condividono (anche con l'etica peraltro) una comune natura insieme indicibile e ineffabile, e dall'altra a Weil che, quando afferma "dobbiamo svuotare Dio della sua divinità per amarlo", rivela l'attrazione provata da un'ebrea come lei per la fede cristiana, attitudine religiosa incline all'ascesi intramondana in cui Dio si fa uomo tra gli umani per raggiungerli nel luogo in cui il "fuori-dal-mondo" si tramuta in dentro il mondo, l'infinitamente alto diviene il più basso.

Jean-Luc:

Come deve essere in un dia-logo, c'è tra noi uno scarto evidente. Tu parli, con Simone Weil, di Dio e di peccato. Io piuttosto parlo con Wittgenstein di mondo, che è "tutto ciò che accade", e l'immagine che per lui è visibile solo nella misura in cui partecipiamo alla sua vita e non ci accontentiamo di registrarla.

Io lascio "Dio" da parte – con il "soprannaturale" – perché non è proprio ciò di cui stiamo parlando. O meglio, io considero solo "Dio svuotato della propria divinità" (Weil ripete Eckhart... la dedivinizzazione di Dio è in realtà una costante profonda del cristianesimo). Quanto al "peccato" – vale a dire, ai demoni che tormentano Antonio e alla carne come peccatrice – credo che esso rappresenti la finitudine in quanto mancanza dell'infinito (e il perdono dei peccati rappresenti l'infinitizzazione della carne). Tutto il cristianesimo risiede in questa dialettica: rivelare l'infinito come vera dimensione dell'essere umano, la finitudine come sua mancanza e pertanto in essa l'azione "salvatrice" dell'infinito. La "salvezza" significa l'apertura finita all'infinito.

A partire da lì ci sono due possibili sviluppi: o la carne viene salvata da una grazia esteriore, oppure lo è dalla sua stessa apertura. Il mondo è tutto ciò che accade, nel bene e nel male. L'apertura all'infinito coincide con il contorno finito. Certo, ciò non impedisce che ci sia dell'ingiustificabile e una necessaria rivolta contro di esso – senza tuttavia alcun orizzonte di pacificazione suprema. Ma per il momento non voglio soffermarmi su questo.

Preferisco piuttosto considerare l'immagine ritenuta capace di mettere in guardia dal pericolo della tentazione e che, in quanto immagine, testimonia di una capacità prodigiosa di rendere la carne e la sua presunta malignità o perniciosità in modo talmente sorprendente che il godimento che essa risveglia nello spettatore (e che corrisponde a quello del pittore stesso) potrebbe avere

la meglio sulla lezione morale che dovrebbe presentare.

Mi dico, dunque, che molte delle immagini arcaiche di dei, di demoni, di animali fantastici e totemici presentano dei caratteri terribili o orribili che fanno chiaramente parte del sentimento religioso (per adoperare tale termine) che le produce e che le riceve. Nella grande questione iconoclasta o idoloclasta del monoteismo occidentale si deve certo sospettare, con il rifiuto di ogni identificazione di Dio, la diffidenza verso la fascinazione delle immagini perché questa fascinazione è quella di ciò che si presenta, di ciò che tocca e trattiene nel fenomeno stesso della manifestazione. In altre parole, nel fenomeno *tout court* – che non è altro che la carne (quella di tutti i corpi, animati o inanimati).

Ora che vuole Grünewald, per esempio, con questo angelo bizzarro, diverso dagli altri in tutti gli aspetti – colore verde scuro, espressione distratta, dita al contempo ricurve e dipinte – che si trova dietro l'angelo principale, tutto nella luce e nell'adorazione della Vergine? E cosa vuole con la figura inquietante che appare sullo sfondo sotto l'ala dell'angelo verde? Non c'è là come una smentita o una deviazione dell'Annunciazione stessa? Come una stridente dissonanza nell'armonia del concerto?

Ho visto che un commentatore ha già posto questa domanda (insieme a quella circa il personaggio rosso col ventre gonfio in basso a sinistra delle *Tentazioni*). Forse esistono dei commenti più eruditi. In ogni caso ciò che io vedo nel piccolo viso rossastro, con i capelli lisci, sotto tutti i riguardi anangelico se non demoniaco, è un segnale offerto dal pittore: “Guardate al fondo dell'immagine ciò che essa nasconde di minaccioso; misurate la forza dell'immagine!”.

Ma è nella *Crocifissione* della pala d'altare che quest'appello si sente forse più forte. Qui il fondo non riserva alcuna sorpresa, tranne il fatto che non c'è alcuno sfondo. Tutto è fatto in modo che la parte superiore della croce e dei personaggi si stagliano su uno sfondo molto scuro dove nulla è in continuità col paesaggio disegnato sul suolo. Su questo fondo abissale il corpo del crocifisso spicca con una particolare potenza, i suoi muscoli sono vigorosi anche se il suo corpo è tirato dal suo peso. Rispetto agli altri crocifissi di Grünewald sembra abbastanza meno torturato degli altri. Esso si segnala anche per le numerose macchie che lo punteggiano come nei corpi che soffrono per il “fuoco di Sant'Antonio”. Soffre di quei mali di cui si carica il fardello del peccato o piuttosto è egli stesso uno degli ardenti – lui che Giovanni designa come “colui che deve crescere”? Possiamo sollevare questo dubbio.

Ma anche senza di lui non si può eludere la comunicazione di questa carne che soffre e che trionfa nella sua sofferenza. Il dito di Giovanni puntato su di lui fa segno in qualche modo al cedimento di Maria di fronte a lui. Sembra che quel dito giungerà a toccare il corpo. In ogni caso, la pittura ci tocca. Ci trasporta, probabilmente, con pietà e terrore, ma anche, certamente, con una pienezza visiva della quale direi che eccede di gran lunga l'aurora boreale del Risorto.

Dove il peccato è superato dal perdono divino, lì si manifesta in una gloria di carne – una gloria oscura, certamente, notturna, e quindi affascinante – in cui il corpo detto glorioso non appare più che come un simbolo disincarnato.

Lì ci sarebbe una protesta o una resistenza dell'immagine: ciò che essa dà a vedere non si lascia ridurre alla visione celeste e alla trasparenza. Essa dà a vedere lo spessore, anche l'opacità stessa del sangue che si raccoglie mentre scorre ai piedi della croce. Possiamo dire con Wittgenstein: questo è ciò che accade, *der Fall*, la caduta, tutta la pesantezza carnale.

Romana.

Ti seguo Jean-Luc, e ti raggiungo sulla questione dell'immagine e sulla centralità, nella rappresentazione di Grünewald, della carne, delle sue affezioni, delle sue passioni (termine che derivando dal latino *patis*, "patire, soffrire", allude anch'esso senza dubbio ad una condizione subita, sofferta, ad una malattia che si contrae e alla quale si soggiace). Mi colpisce particolarmente il tuo far coincidere il "fenomeno tout court" con la carne: tale fatale coincidenza allude ad un irruente apparire dei corpi carnali, ad una prepotenza fenomenica della *res extensa* che li compone (e che si decompone), la cui datità prevarica ogni altra percezione, sorpassa qualsivoglia sensazione con la sua potenza materica, per l'appunto col suo spessore di carne. Alla fine della tua replica alludi alla "caduta" e alla "pesanteur charnelle" che l'immagine della *Crocifissione* del rétable, quel sangue versato e raggrumato ai suoi piedi, non cessa di rilanciare.

Queste due espressioni, le parole che hai scelto per parlarne, mi colpiscono con forza poiché creano, senza volerlo, una nuova coincidenza, una nuova fatale circostanza che voglio qui rievocare. Quando uno dei più stretti confidenti di Simone Weil, il filosofo-contadino Gustav Thibon, nel 1947, quattro anni dopo la sua morte, decide di dare alle stampe una selezione dei pensieri provenienti dai diari marsigliesi che ella gli aveva affidato prima di partire per il Nord America, decide di intitolare tale raccolta con un sintagma che si rivelerà partico-

larmente felice, *La Pesanteur et la Grace*. Questo titolo suggestivo – scelto certamente per alludere alla tensione tutta interna alla riflessione weiliana tra il mondo terrestre e quello celeste, vale a dire, al nesso dialettico tra “cose carnali” e “cose soprannaturali” che rievocavo con una precedente citazione –, troverà, in occasione della traduzione italiana uscita nel 1951 ad opera di Franco Fortini, straordinario poeta, saggista e critico letterario, una trasposizione altrettanto evocativa, allusiva, indiretta, vale a dire *L'ombra e la grazia*.

Non appena ho letto quella tua frase ho dovuto resistere alla tentazione (anch'io tentata, dunque, qui forse da qualche demone ermeneutico) di tradurre *pesanteur* con “ombra”: l'esito sarebbe stato certamente poco chiaro, l'“ombra carnale” – quasi un ossimoro, ma d'altra parte l'ombra cos'è se non il luogo dove il chiaro viene lasciato in disparte, dove la luce viene momentaneamente sospesa, interrotta? E poi alludi alla “caduta”, e anche questo termine per me ha una carica di significazione potente poiché non può non rimandarci al senso fisico, galileano-newtoniano della “caduta dei gravi”, dunque alla gravità come forza regnante sui corpi, al punto che mi sono sempre chiesta perché Fortini non abbia tradotto l'intuizione di Weil-Thibon con *La gravità e la grazia*. Tu oggi mi aiuti a comprenderlo: perché se è vero che per Simone Weil il corpo, dunque la carne è la parte umana caduca e perciò destinata alla “caduta”, purtuttavia essa nel contrastare la gravità non può sottrarsi alla pesantezza, cioè alla sua ombra, restando irrimediabilmente – come lei scrive – il criterio delle “cose spirituali”.

Mi sembra quasi che il tuo suggerimento mi faccia vedere con più chiarezza, nel cono di luce che l'ombra produce attraverso il suo contorno, che la relazione tra la carne e lo spirito equivale proprio al rapporto tra luce e oscurità, tra chiarezza e opacità, tra ciò che è evidente e ciò che si nasconde – che nel mio caso, in senso apparentemente del tutto inverso a Weil, è la carne, proprio là dove è lo spirito a restare nell'intrasparenza.

E con questo giungo a riflettere su quel volto rosso scuro che avanza dall'oscurità, sprovvisto di corpo, su cui tu richiami la mia attenzione (cosa di cui ti sono grata, avendo, forse inconsciamente, evitato di farlo autonomamente) che appare inatteso nella tavola grünewaldiana dedicata al Coro degli angeli. Non posso che concordare con te: è veramente perturbante (nel senso propriamente freudiano del termine, insieme spaventoso e familiare e per questo spaesante) quel volto che procede minacciosamente verso lo spettatore

dall'ombrosità nera dello sfondo. Non ha nulla di rassicurante, anzi ha tutto di disturbante; incute, nel contesto luminoso-armonioso del coro angelico, il terrore di quanto di misterioso e sconosciuto quel fondo buio, cieco possa riservarci. Tu lo fai coincidere con la "forza dell'immagine" e io, sollecitata dal tuo invito, sperimento su di me quella forza che si fa concretamente sentire attraverso ciò che tu indichi come il "tocco" della pittura: questa immagine, questo volto inumano – "demoniaco" tu dici – la cui immobilità, la cui cadaverica staticità (che implica distanza, ostilità, paura, incommensurabilità rispetto al vivente – una sorta di ribaltamento incarnato dell'empatia del "volto dell'altro" levinasiano) non solo sembra avanzare verso di me, essa mi viene effettivamente incontro, essa davvero mi tocca, e mi sciocca, restituendo intatta alla pittura il suo potere, il prodigio insieme tattile ed immaginativo. Concludo con un'altra annotazione cui pure mi sollecita la tua riflessione.

La linea di confine tra il paesaggio sottostante al corpo di Cristo crocifisso e quello che tu chiami il nero "fondo abissale", ove il paesaggio sfuma del tutto e su cui si stagliano la croce col corpo martoriato e le figure di contorno, è rappresentata da quella frase che, quasi come in un fumetto o una contemporanea graphic novel, Giovanni pronuncia indicando l'agonia dell'uomo sulla croce: *Illum oportet crescere. Me autem minui* (Gv 3,30): "Egli deve crescere e io diminuire". Non conosco a sufficienza le interpretazioni che ne sono state fornite, tuttavia mi spingo sino ad avanzarne una in sintonia con quanto scritto finora: io, Giovanni, l'uomo, sono destinato a decrescere, a disperdermi, a cadere (soggetto alla forza di gravità); lui, Cristo, lo spirito, è destinato ad aumentare, ad ampliarsi, ad accrescersi, ad ascendere. Ancora una volta: se le cose carnali sono il criterio di quelle spirituali, alla mortificazione del corpo (carne malata, sofferente, agonizzante, che si decompone, che viene irresistibilmente attratta verso il basso nella "caduta") corrisponde un'espansione, un'elevazione di ciò che fa a meno della carne nel divenire puro spirito, in quanto tale non più soggetto alle leggi della fisica.

Ritrovo qui quella contraddizione tutta interna al cristianesimo, ma condivisa da altri monoteismi, che umiliando la carne pretende di sacralizzare tutto quello che la trascende, senza tuttavia mollare l'ancoraggio rispetto alla fascinazione intrinseca della carne stessa. Fascino che ritroviamo sotto forma di costante allusione, nell'immaginario religioso, al potere estasiante ed estasiato della materia carnale, come testimonia non solo tutta la storia dell'arte

sacra che si è diletтата a rappresentare i martirii nelle loro forme più perverse, ma lo stesso corpo ferito e trafitto, per quanto perfettamente eretto e pudicamente rivestito, di Sebastiano, all'estrema sinistra del polittico (qui richiamato probabilmente, in consonanza con Antonio, per via del suo potere taumaturgico invocato contro la peste, dal momento che le ferite delle frecce venivano associate ai bubboni della peste). Proprio quel san Sebastiano, elevato a simbolo omoerotico per eccellenza, dopo che sulla scorta di Giovannantonio da Vercelli, detto il Sodoma, tanti pittori del Rinascimento lo dipingono concentrandosi per lo più sulla bellezza di quel corpo martirizzato dalle frecce piuttosto che sulla santità del soggetto. Celebrazione che troverà il suo culmine in D'Annunzio che nel 1911 scrive il *Martyre de Saint Sébastien*, musicato da Claude Debussy e messo in scena dall'androgina e bisessuale ballerina ebrea russa Ida Rubinstein, opera che completerà la consegna definitiva di questo santo e del suo martirio al mito iconografico dell'omosessualità (ci ritornerà anche Derek Jarman, nella versione cinematografica, con il suo *Sebastiane* del 1976).

Ancora l'immagine e il suo potere: come non sfuggire al fascino perverso e macabro, al richiamo erotico e sadico degli occhi di Lucia (Artemisia Gentileschi) o del seno di Agata (Piero della Francesca) posati sul piattino, o ancora allo sguardo di Santa Teresa d'Avila nella raffigurazione tridimensionale attraverso cui Bernini illustra la sua estasi mistico-erotica? L'eros e il sacro convergono nel nostro immaginario proprio in virtù, io credo, del profluvio di immagini e di raffigurazioni che abitano e popolano da sempre la storia culturale e religiosa da cui proveniamo.

Jean-Luc:

Grazie Romana per tutte queste riflessioni così ricche. Potremmo andare avanti così a lungo su così tante tracce composite – tutte che iniziano dall'immagine e vi fanno ritorno.

Ma sarebbe troppo. Restiamo a questo scambio. Farò solo un'osservazione riguardo alla "caduta": ho ripreso questa parola cristiana – o fisico-cristiana... – per farla entrare in risonanza con la parola tedesca *Fall* che indica la caduta e/o il caso (in Inglese *the case*). È intenzionale per Wittgenstein? Non lo so e poco importa. Volevo metterli insieme e allo stesso tempo tenerli a distanza: la caduta come una brusca discesa di un corpo pesante e il caso, quel che accade, quel che si presenta. Il fatto (*Tatsache, fact*) distinto dalla cosa (*Ding*,

thing) come specifica immediatamente la seconda proposizione del *Tractatus*.

Quel che accade è il mondo – e non c'è altro da dire al riguardo. Ma “quello” che accade, o se vuoi il fatto o la fattualità del fatto, quella forse è l'immagine. Essa mostra che *ciò* accade (l'“immagine” qui non è solo visiva ma letteraria, musicale, danzante: è tutto ciò che non è il concetto). Questo è probabilmente ciò che ci seduce così tanto.

Scusa... Non voglio sembrare che stia cercando di mettere “l'ultima parola”. Nessuna ultima parola... restiamo senza concludere nella suspense della conversazione.

Un abbraccio!



Jean-Luc Nancy e Francesca R. Recchia Luciani fotografati all'uscita del Musée d'Unterlinden a Colmar il 27 maggio 2018.