

STEFANO SUOZZI

DENTRO LA CORNICE. SULLA RELAZIONE TRA ARTE E SACRO*

*Come l'oscurità e il silenzio, il vuoto è una
negazione: esclude il «questo» e il «qui», ma
per far apparire il «totalmente diverso»*

Rudolf Otto¹.

La cornice è il dipinto, è il quadro, è l'opera
Concetto Pozzati².

1.

In un recente articolo, Ivan Bargna analizza un'opera d'arte del tutto particolare, *Logos tu stauros*, che Franco Ariaudo ha realizzato nel 2011 a Vione (BS). In questo suo lavoro, nato come opera d'arte pubblica, Ariaudo recupera una vecchia croce abbandonata, posta su una collina all'esterno del paese e mai utilizzata per scopi culturali. La croce viene ridotta in frammenti e, nella Pasqua del 2012, ogni frammento viene benedetto dal parroco e distribuito in chiesa ai 365 abitanti del paese. Uno dei frammenti viene posto in una teca dorata realizzata dallo stesso artista e collocata in chiesa.

**La riflessione condotta in queste pagine è stata stimolata dalle conversazioni con Paolo Scarpi scambiate in occasione della pubblicazione di Stefano Suozzi, L'arte della fuga. Attualità e inattualità dell'immagine e della scrittura (Pisa: ETS, 2021) e dalla recensione dell'opera che egli ha recentemente pubblicato in «Civiltà e Religioni» IX (2023), pp. 193-198. A Paolo Scarpi vanno i nostri più sinceri ringraziamenti per l'attenzione che ha voluto dedicare al nostro lavoro. È inoltre doveroso un ringraziamento a Thomas Casadei, Giovanni Ibba e Luca Mori per aver amichevolmente letto una prima versione di questo testo e per le loro attente osservazioni. Non occorre ricordare che ogni mancanza del presente contributo è da ritenersi totale responsabilità dell'Autore.*

¹ Otto 1917, 89.

² Pozzati 2023, 76. E Pozzati aggiunge: «La cornice di legno variamente decorata e sagomata inquadra solo se stessa ed è quadro proprio perché... dovrebbe 'inquadrare'» (*ibidem*).

Il lavoro dell'artista, con l'intervento del parroco, sembra così far transitare la croce dallo stato di 'oggetto abbandonato' a quello di 'opera d'arte', e dunque a quello di 'reliquia'. Ma questa transizione non è definitiva. Nel momento in cui un incidente danneggia la teca posta in chiesa, emerge lo statuto ambiguo dell'opera. Da un lato, l'artista riafferma il proprio ruolo di autore e ritiene di essere l'unico autorizzato ad intervenire per restaurare, modificare o lasciare nella nuova condizione la teca; dall'altro lato, il sacerdote si ritiene autorizzato a riparare la teca in ragione della nuova funzione culturale assunta dall'opera come 'reliquia'. Come osserva Bargna:

Questo incidente rivela quel che è sotteso a tutta l'operazione: la costruzione di una relazione fra due mondi, quello religioso e quello artistico, mediata da un'opera dallo status ambiguo. Nel transito dal museo alla chiesa, l'opera non abbandona un mondo per l'altro, ma acquisisce un doppio status immateriale, diversamente attivato dai fedeli dell'uno e dell'altro campo: a spostarsi è solo l'oggetto materiale che fa da supporto all'opera. La differenza non è fra sacro e profano ma fra due diversi campi del trascendente, uno religioso e l'altro secolarizzato (Bargna 2019, 102).

Il duplice «status immateriale» che Bargna riconosce nell'opera di Ariaudo ci invita a riconsiderare la linea di sviluppo della riflessione contemporanea sullo statuto ontologico dell'opera d'arte che va, grosso modo, da Walter Benjamin a Hans Belting, e che insiste in modo particolare sulla ricostruzione storica e sociologica del processo di differenziazione ed emancipazione dell'opera d'arte a partire dall'oggetto di culto. È un processo attraverso il quale l'arte sembra legittimare se stessa appropriandosi di caratteristiche originariamente appartenenti alla dimensione religiosa e riconoscendo, da un lato, nell'oggetto di culto l'origine dell'opera d'arte e, dall'altro lato, nella paradossale equivalenza tra valore estetico e valore economico dell'opera d'arte, il sostituto del suo precedente valore culturale.

Tuttavia, riteniamo che proprio lo statuto ambiguo dell'opera d'arte possa legittimare una lettura alternativa di questo processo storico che risulti capace di superare l'ipotesi del vincolo genetico che fa dipendere la nascita dell'opera d'arte dalla trasformazione dell'oggetto di culto. In particolare, nelle pagine che seguono cercheremo di comprendere se, una volta ricostruito il ruolo della *cornice* come dispositivo costitutivo dell'opera d'arte, il medesimo

dispositivo sia attivo anche in un contesto religioso e in relazione alla costituzione degli spazi sacri e degli oggetti di culto.

2.

Uno dei tratti più significativi della riflessione sull'opera d'arte dell'ultimo secolo è stato senza dubbio lo sforzo profuso per differenziarla da oggetti simili che, pur essendo considerati tali all'origine, non erano ancora opere d'arte così come le intendiamo nel mondo contemporaneo e, in un contesto storico diverso, avevano in preminenza la funzione di oggetti di culto³.

È innanzitutto Walter Benjamin nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-1940) che distingue tra 'funzione culturale' e 'funzione espositiva' dell'opera d'arte. La prima appartiene a un'opera la cui aura si identifica con l'*hic et nunc* della sua creazione e della sua fruizione. È un'opera unica e originale, creata appositamente per un luogo determinato e una funzione specifica, e che solo in quel luogo è possibile fruire, spesso dopo un lungo e difficoltoso viaggio.

Si tratta preminentemente di opere di carattere religioso che devono assolvere alle funzioni del culto e che solo secondariamente possono essere apprezzate anche per il loro valore estetico. Ma lo stesso accade anche per opere di carattere profano, e in particolare per i ritratti che non si limitano a riprodurre l'aspetto esteriore e i simboli del ruolo sociale e politico del proprio soggetto, ma ne sono i legittimi rappresentanti, ne svolgono la funzione e ne sostituiscono la presenza, al punto da rendere possibili la celebrazione di matrimoni e l'esecuzione di supplizi e condanne a morte *in effigie*⁴. Secondo Benjamin, l'avvento dell'opera d'arte tecnicamente riproducibile segna il passaggio dalla funzione culturale alla funzione espositiva dell'opera d'arte:

La ricezione di opere d'arte avviene secondo accenti diversi, due dei quali, tra loro opposti, assumono uno specifico rilievo. Il primo di questi accenti cade sul valore culturale, l'altro sul valore espositivo dell'opera d'arte. La produzione artistica comincia con figurazioni che sono al servizio del culto. Di queste figurazioni si

³ Cfr. Benjamin 1936; Baxandall 1972; Belting 1994; Belting 1998; Shiner 2001; Pullega 2016.

⁴ Cfr. Freedberg 1989, 368-420; Belting 1994, 47-53; Bredekamp 2007, 157-163.

può ammettere che il fatto che esistano è più importante del fatto che vengano viste. Con l'emancipazione di determinati esercizi artistici dall'ambito del rituale, le occasioni di esposizione dei prodotti aumentano. [...] Coi vari metodi di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, la sua esponibilità è cresciuta in una misura così poderosa, che la discrepanza quantitativa tra i suoi due poli si è trasformata, analogamente a quanto avvenuto nelle età primitive, in un cambiamento qualitativo della sua natura. E cioè: così come nelle età primitive, attraverso il peso assoluto del suo valore culturale, l'opera d'arte era diventata uno strumento della magia, che in certo modo soltanto più tardi venne riconosciuto quale opera d'arte, oggi, attraverso il peso assoluto assunto dal suo valore di esponibilità, l'opera d'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove (Benjamin 1936, 27-28).

L'intento di Benjamin, come è noto, è quello di mettere in evidenza le potenzialità sociali e politiche dell'opera d'arte tecnicamente riproducibile — in particolare della fotografia e del cinema — come strumento di emancipazione delle masse. Tuttavia, preoccupato soprattutto delle implicazioni politiche della sua riflessione, Benjamin non approfondisce ulteriormente la questione e sembra avallare l'idea di una continuità di fondo nell'esistenza di un oggetto, l'opera d'arte, che nel corso del tempo, in seguito alla trasformazione dei suoi modi di produzione, muta la sua funzione da culturale a espositiva e, di conseguenza, muta anche l'insieme delle caratteristiche che lo contraddistinguono, ovvero la sua aura⁵.

Studi successivi individueranno una cesura molto più netta e riconosceranno un vero e proprio processo di 'invenzione

⁵ Per una definizione di 'aura' cfr. Benjamin 1937, 25: «L'esperienza dell'aura riposa sul trasferimento di una forma di reazione normale nella società al rapporto della natura con l'uomo. Chi è guardato o si crede guardato // leva lo sguardo // risponde con uno sguardo. Fare esperienza dell'aura di un fenomeno o di un essere significa accorgersi della sua capacità di // levare // rispondere con lo sguardo. Questa capacità è piena di poesia. Quando un uomo, un animale o un essere inanimato leva il suo sguardo sotto il nostro, per prima cosa ci attrae lontano; il suo sguardo sogna, ci trascina nel suo sogno. L'aura è il manifestarsi di una lontananza, per quanto vicina essa sia. Anche le parole hanno la loro aura: Kraus l'ha descritta con particolare precisione: 'Quanto più da vicino si guarda una parola, tanto più lontano essa guarda a sua volta'». Cfr. anche Benjamin 1936, 49, nota 8; Benjamin 1931, 70. Per un approfondimento concettuale e bibliografico del concetto benjaminiano di *aura* cfr. Di Giacomo - Marchetti 2013; Pinotti 2018, 11-14; Cassani 2019.

dell'arte'⁶ che giunge a compimento nel corso del XVIII e del XIX secolo, ma il cui inizio è da far risalire al Rinascimento.

Come ha accuratamente osservato Hans Belting, la storia ha innanzitutto conosciuto un'«era dell'immagine» (Belting 1994, 53)⁷, durante la quale le immagini avevano una funzione benjaminamente *culturale*, di cui l'esempio più evidente è l'icona.

In queste immagini il soggetto è presente, vivo e attivo. L'immagine religiosa, per esempio, non è soltanto uno strumento attraverso il quale potersi rivolgere alla divinità, ma è essa stessa degna di devozione e culto, salvifica e miracolosa. A partire dal Rinascimento, l'era dell'immagine viene progressivamente sostituita dall'*era dell'arte*, in cui le immagini perdono la propria funzione culturale e ne assumono una del tutto nuova.

L'«arte» [...] presuppone la crisi dell'immagine antica e la sua nuova valorizzazione nel Rinascimento come opera d'arte, legata a una rappresentazione dell'artista nella sua autonomia e a una discussione sul carattere artistico della sua invenzione. Contestualmente alla distruzione delle immagini di vecchio tipo da parte degli iconoclasti, si ha la nascita di immagini di nuovo tipo, destinate al collezionismo: è da quel momento che si può parlare di un'*era dell'arte*, che dura tutt'oggi (Belting 1994, 39)⁸.

È la nascita di quella che Belting definisce come *opera autonoma*, la cui legittimità non dipende dalla sua funzione culturale, ovvero

⁶ Secondo Larry Shiner il processo che giunge a maturazione tra XVIII e XIX secolo è il risultato di numerose trasformazioni nella società: la nascita dell'Estetica come disciplina autonoma con Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762); la formazione di uno specifico rapporto tra opera d'arte e grande pubblico, che si traduce anche nella definizione dell'atteggiamento che è necessario adottare di fronte all'opera d'arte e durante la sua fruizione (silenzio assorto, attenta osservazione, riflessività, ecc.); la fine della committenza come motore esclusivo della produzione artistica e la nascita di gallerie e musei e di un libero mercato dell'arte; la conseguente produzione di opere come libera espressione dell'artista e svincolate dalle richieste del committente, ovvero prive di una destinazione specifica e disponibili per essere vendute a *qualsiasi* acquirente ed esposte in un luogo *qualsiasi*. E con esse nasce anche la rappresentazione di un artista vittima del mercato e delle istituzioni, dell'incompetenza del pubblico e dei critici, costantemente in lotta con un mondo che non lo comprende e non lo merita: «L'insistenza sull'indipendenza e sulla libertà artistica, un tema ricorrente fin dall'Ottocento, costituisce in parte una reazione a un nuovo tipo di dipendenza» (Shiner 2001, 170), ovvero la dipendenza dal mercato.

⁷ Cfr. anche Vargiu 2007.

⁸ Cfr. anche Besançon 1994; Bettetini 2006.

dalla presenza di una ‘potenza’ esterna e misteriosa con cui consente di entrare in relazione — la ‘magia’ di cui è strumento secondo Benjamin⁹ — ma dipende solamente da se stessa. L’opera d’arte è infatti il risultato del suo essere espressione, manifestazione, concretizzazione o ricerca asintotica del raggiungimento di un’idea di arte appartenente a un determinato contesto storico e culturale e sostenuta da correnti di critici e artisti, o anche solamente da un singolo artista. In particolare, secondo Belting:

La concezione dell’opera in quanto opera autonoma [è] un’invenzione moderna. A causa di una crisi originatasi a partire da una nuova valutazione dell’arte, ci si cominciò ad aspettare che un’opera di un pittore rappresentasse un ideale elevato, che fino ad allora si era sottratto a ogni definizione stabile. [...]. Da questo momento in poi ogni nuova opera divenne per definizione una sorta di programma da giudicare come un’argomentazione per una teoria generale dell’arte. Questo è il lato più oscuro dell’alba luminosa dell’arte autonoma: la nuova libertà impose agli artisti l’onere di produrre risultati per giustificare l’arte (Belting 1998, 28).

La crisi che Belting individua ha dunque origine nella necessità di valutare diversamente l’opera d’arte, ma coinvolgerà l’intero sistema sotteso alla produzione, al mercato e alla valutazione economica ed estetica dell’opera.

Già Walter Benjamin aveva sottolineato la paradossale relazione che si instaura tra ‘valore d’uso’ e ‘valore di scambio’ e tra ‘valore di scambio’ e ‘valore estetico’ nell’opera d’arte, oltre che la particolare ritualizzazione del mondo dell’arte:

Il valore unico dell’opera d’arte *autentica* trova una sua fondazione nel rituale, nell’ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d’uso. Questo fondarsi, per mediato che sia, è riconoscibile, nella forma di un rituale secolarizzato, anche nelle forme più profane del culto della bellezza (Benjamin 1936, 26)¹⁰.

⁹ Ovviamente si tratta di un uso del tutto impreciso e metaforico del concetto di *magia*. Per una ricostruzione storica delle diverse trasformazioni del concetto di *magia* ci limitiamo a rimandare a Scarpi 2024.

¹⁰ E poco oltre Benjamin aggiunge: «quando [...] l’arte avvertì l’approssimarsi di quella crisi che passati altri cento anni è diventata innegabile, essa reagì con la dottrina dell’arte per l’arte, che costituisce una teologia dell’arte. Successivamente da essa è proceduta addirittura una teologia negativa nella

Nella sostituzione del rituale religioso con un rituale secolarizzato, il valore dell'oggetto di culto, ovvero la sua relazione con il sacro, viene sostituito dal valore estetico dell'opera d'arte. Ma è qui che risiede quella che Paolo Pullega definisce come la «falsa coscienza dell'arte creativa» (Pullega 2016, 43), in cui il valore estetico dell'opera coincide con il suo valore di scambio, ovvero il suo prezzo:

Sulla base del concetto di valore d'uso e del suo contraltare, il «valore di scambio», è possibile scrivere una «storia» dell'estetica che inizia con oggetti che non sono opere d'arte, in quanto carichi di valore d'uso, e finisce con altri, le cosiddette «opere d'arte» che «non servono a niente» ma possono contenere un elevato valore di scambio se viene attribuito loro un elevato valore estetico – se si pone cioè in primo piano la loro bellezza, vera o presunta che sia. [...] Esiste dunque un'«equivalenza» (non un'identità o un'uguaglianza) tra estetica ed economia, una corrispondenza di valori, una relazione simmetrica, un rapporto proporzionale per cui oggetti che non «servono a niente» ma possono essere belli hanno un costo, cioè possono valere molto in termini economici. L'apoteosi della bellezza è anche l'apoteosi del denaro (Pullega 2016, 6-7).

In altri termini, ciò che non era opera d'arte, ma aveva una funzione ben precisa, una volta diventato opera d'arte perde la propria funzione e fonda tutto il valore che gli era riconosciuto come oggetto di culto, possiamo dire la sua sacralità, solamente sul suo nuovo statuto di opera d'arte. A quest'ultima, pertanto, non resta che un'unica funzione specifica, quella di essere un'opera d'arte e di legittimare se stessa in quanto manifestazione di un'idea di arte che, per quanto storica e mutevole, rappresenta l'obiettivo supremo a cui ogni opera vorrebbe o dovrebbe tendere.

In altre parole, la sacralità dell'oggetto di culto viene sostituita dall'artisticità dell'opera d'arte che trova la sua espressione paradossale nell'equivalenza tra valore estetico e valore economico dell'opera stessa:

Le proprietà che portano a definire un'opera come opera d'arte sono le stesse che qualificano il medesimo oggetto come altro rispetto all'arte. Se è il valore culturale a rafforzare il carattere d'arte di un'opera, per cui l'arte vive storicamente fino a quando

forma dell'idea di un'arte 'pura', la quale, non soltanto respinge qualsivoglia funzione sociale, ma anche qualsiasi determinazione da parte di un elemento oggettivo» (Benjamin 1936, 26).

non viene vissuta come arte fine a se stessa, allora è arte proprio ciò che non nasce come tale (Pullega 2016, 48).

Riconoscere come l'oggetto di culto si trasformi in opera d'arte attraverso un duplice processo che, mentre fa emergere l'oggetto in quanto tale in conseguenza della sua de-sacralizzazione, allo stesso tempo ne conserva il valore 'sacrale' attraverso l'attribuzione del nuovo valore 'estetico', si rivela particolarmente utile per comprendere lo statuto dell'opera d'arte, soprattutto per quanto riguarda l'equivalenza che così si istituisce tra valore d'uso e valore di scambio e tra valore di scambio e valore estetico¹¹.

Tuttavia, tale ricostruzione non sembra porsi la questione dello statuto del sacro, dando per scontata, in funzione euristica, una concezione generica del sacro come essenza del fatto religioso. Ciò non sarebbe di particolare rilevanza se non fosse che ogni naturalizzazione del valore estetico dell'opera d'arte sembra tradursi, di rimando, in una surrettizia ontologizzazione del sacro.

In altri termini: così come il sacro è il fondamento ineffabile e il nucleo essenziale di quella particolare struttura istituzionale definita come religione, la quale trova concreta manifestazione anche in oggetti e spazi di culto che, a loro volta, hanno la funzione di consentire e regolare la relazione tra mondo terreno e mondo celeste, così l'opera d'arte è un oggetto che, in quanto prodotto di quella specifica struttura istituzionale definita come mondo dell'arte, è volto alla realizzazione, sempre perseguita e mai completamente raggiunta, di un ideale 'puro' e 'assoluto' di arte che costituisce il fondamento ineffabile e il nucleo essenziale dello stesso mondo dell'arte.

Questo parallelismo comporta pertanto conseguenze non del tutto chiarite dalla riflessione critica, e in particolare la legittimazione reciproca dell'ontologizzazione del sacro e dell'arte. Torneremo a breve sul problema.

3.

Fin qui abbiamo ricostruito, per sommi capi e in maniera molto essenziale, il processo storico, sociale e culturale che ha prodotto

¹¹ La completa sostituzione del valore d'uso con il valore di scambio e la conseguente equivalenza tra valore di scambio e valore estetico sono all'origine di quel processo di feticizzazione dell'opera d'arte che ne rivela lo statuto di merce *par excellence*. A questo proposito, anche se non ne viene approfondita la relazione con il sacro, sia consentito di rinviare a Suozzi 2024.

la trasformazione dell'oggetto di culto in opera d'arte e abbiamo ricordato come la perduta funzione rituale dell'oggetto di culto, la sua sacralità, viene assunta dalla autolegittimazione dell'opera d'arte in quanto manifestazione dell'ideale dell'arte.

Ciò non significa, tuttavia, disconoscere il fatto che l'opera d'arte marca una separazione tra sé e il mondo circostante che le consente di fare affermazioni sul mondo da cui si distingue e, in questo modo, di costituirsi come un mondo diverso, ovvero proprio come opera d'arte. Per realizzare questa distinzione si serve di numerosi strumenti specifici che possiamo ricondurre sotto il titolo di *cornice*: automatismi, codici, convenzioni, regole, ambienti, supporti materiali e strumenti tecnologici che possono appartenere a una tradizione consolidata, essere liberamente inventati o essere reinventati una volta diventati obsoleti¹². Come osserva Alfonso M. Iacono:

La cornice fa del quadro un quadro, ne determina i confini di significato e di senso, crea cioè un contesto che rende peculiarmente comprensibile quel che è descritto nel quadro. La cornice crea la differenza tra i significati racchiusi all'interno del quadro e il mondo ad esso esterno. [...] Il vincolo creato dalla cornice, che racchiude e determina un universo di significato è esattamente quello che crea la possibilità di cogliere il senso di quell'universo racchiuso (Iacono 2016a, 39-40)¹³.

Ovvero, la cornice segna un confine tra interno e esterno, marca la differenza tra il mondo della realtà circostante e il mondo rappresentato nell'opera, separa le due realtà e, allo stesso tempo, ne costituisce la possibile relazione.

La cornice non è uno spazio neutro posto tra il mondo che racchiude e il mondo che esclude, ma è lo strumento attraverso il quale un mondo delimita se stesso e, così facendo, si pone in relazione con il mondo da cui si distingue. Nel momento in cui

¹² D'ora in poi, sarà sempre in questo senso ampio che utilizzeremo il concetto di *cornice*. Sulla storia del quadro e della cornice cfr. Stoichita 1993; Bredekamp 2007; Belting 2010; Ferrari - Pinotti 2018; Suozzi 2021, 63-78. Inoltre, sul *medium* e la sua obsolescenza cfr. Krauss 2005; sul concetto di *automatismo* cfr. Cavell 1979.

¹³ La riflessione di Alfonso M. Iacono sulla cornice è funzionale alla sua teoria dei mondi intermedi, che qui non abbiamo lo spazio di approfondire. Su questo tema cfr. Iacono 2010; Iacono 2016a; Iacono 2016b; Iacono 2022; nonché Gargani - Iacono 2005. Cfr., inoltre, i saggi compresi nella sezione «Mondi intermedi e complessità» in Paoletti - Mori - Marchesi 2019, 341-432.

viviamo nel mondo del quadro, questo mondo è protetto e separato dal mondo circostante grazie all'attivazione di una cornice che lo esclude, pur consentendo di percepirne la presenza. Allo stesso modo, quando viviamo nella realtà quotidiana percepiamo la presenza di un quadro alla parete senza avere la necessità di osservarlo ogni volta con la medesima intensità¹⁴. Senza la presenza del mondo esterno, il mondo racchiuso dalla cornice perderebbe di significato, così come il mondo interno alla cornice ha il potere di attribuire un nuovo senso al mondo al suo esterno.

Un tale processo risulta particolarmente evidente quando la funzione della cornice viene a mancare, quando è occultata o eliminata. Nell'era dell'arte, privare un'immagine della cornice significa privarla della possibilità di essere significativa, di avere una funzione cognitiva e, non ultimo, di essere opera d'arte, ovvero di essere un punto di osservazione esterno al mondo che abitiamo.

Senza le cornici, le immagini che saturano il nostro mondo percettivo si susseguono l'un l'altra senza soluzione di continuità, così producendo quella che Franco Vaccari definisce come la *discarica dei rifiuti*, un contesto in cui molteplicità e indifferenza sono indissolubilmente legate poiché «è nelle discariche che si realizza il massimo di varietà e imprevedibilità locale con un massimo di omogeneità e di indifferenziazione complessiva» (Vaccari 1986, 87).

Pretendendo di rinunciare completamente a ogni forma di cornice, la presunta e ricercata confusione tra arte e vita comporta la mancata distinzione tra un mondo esterno e un mondo interno all'opera, e pertanto la rinuncia a una delle funzioni costitutive dell'opera d'arte e il disinnescamento della funzione cognitiva della cornice (Iacono 2016a, 45). Fermo restando che anche la sola affermazione «questa è un'opera d'arte» costituisce, di fatto, una cornice.

In altri termini, pur essendo un prodotto del mondo in cui tutti noi viviamo, anche grazie alla funzione svolta dalla cornice, l'opera d'arte si costituisce proprio come esterna a questo mondo,

¹⁴ Cfr. Simmel 1902, 74: «L'opera d'arte è una cosa per sé [...]: appesa nella nostra stanza, non ci disturba, dato che ha una cornice, cioè dato che è nel mondo come un'isola che attende che vi si giunga, e che si può anche trascurare e non vedere».

consentendo così di farne esperienza e di formulare un discorso su di esso come se non si trovasse completamente al suo interno. Attraverso la cornice l'opera d'arte si costituisce come qualcosa di 'totalmente altro'.

4.

Da quanto osservato a proposito della cornice, non sembra azzardato supporre che la relazione tra oggetto di culto e opera d'arte non si risolva nella sola genesi dell'opera d'arte a partire dall'oggetto di culto e nella sostituzione, in determinati oggetti, della loro sacralità con il loro valore estetico.

Abbiamo già avuto modo di sottolineare come la concezione del sacro coinvolta nella riflessione sulla storia dell'arte sia sostanzialmente euristica e fondamentalmente ambigua, e proprio per questa ragione si presti a legittimarne forme surrettizie di ontologizzazione. Ciò non toglie che la storia recente della risemantizzazione del concetto di sacro, almeno a partire dal XIX secolo, sia particolarmente complessa, al punto che Paolo Scarpi può affermare che «the notion of the sacred employed by many scholars today seems to be, so to say, a hybrid manufactured in a laboratory» (Scarpi 2016, 14)¹⁵.

Di questa storia, ciò che più attiene al discorso che stiamo conducendo è che indipendentemente dalle concezioni del sacro sostenute¹⁶, diversi autori hanno sottolineato la vicinanza tra esperienza religiosa e esperienza artistica.

Tra questi, già Rudolf Otto, in *Das Heilige* (1917), sottolinea ripetutamente l'analogia tra sentimento religioso e sentimento estetico. Secondo Otto, l'esperienza estetica è quanto di più vicino vi sia all'esperienza del numinoso. Tuttavia, poiché per Otto non è possibile conoscere l'esperienza del sacro per chi non abbia mai provato un autentico momento di commozione religiosa, allo

¹⁵ A questo articolo rimandiamo per un'attenta ricostruzione della storia recente del concetto di 'sacro'.

¹⁶ La persistente tendenza a una concettualizzazione del sacro come metastorico è così riassunta da Scarpi: «In the perspective examined up to this point, starting with Söderblom, one can see first of all the emergence of an obsession with the origins of religion, an obsession many fell victim to; then a 'sacred' which is a recent re-elaboration characterised by a strong theological debt of a markedly confessional nature; finally, a sacred that is reduced to religion, which in its turn is frequently confused with religiosity – and yet religiosity is an attitude whereas religion is a structured and organic system» (Scarpi 2016, 31).

stesso modo non è possibile comprendere solo razionalmente l'esperienza estetica. Per questa ragione, è da perdonare colui che si sforza, con i principi che sono a sua disposizione,

[...] di giungere il più lontano possibile e interpreta l'«estetica» come diletto dei sensi, la religione come una funzione d'impulsi di valore sociale o in maniera ancor più elementare. Ma l'artista che ha sentito in sé quello che è caratteristico dell'esperienza estetica, farà a meno delle sue teorie: molto più l'anima religiosa (Otto 1917, 23).

Allo stesso tempo, per Otto la vicinanza tra numinoso e sublime è così forte che, oltre a costituire in modo analogo le relative esperienze, possono interagire e influenzarsi reciprocamente:

La nozione di sublime appare realmente somigliante a quella di numinoso, ed è tale da provocarla e da esserne provocata, mentre ciascuna delle due tende naturalmente a trapassare nell'altra (Otto 1917, 63)¹⁷.

Questa analogia ci sembra ora ancor più fondata se, data la precedente ricostruzione del funzionamento della cornice come dispositivo costitutivo dell'opera d'arte, si osserva come la relazione tra esperienza religiosa e esperienza estetica è mediata soprattutto da un processo di delimitazione dello spazio (e dell'esperienza) la cui importanza non può essere sottovalutata. Ne sono consapevoli già Nathan Söderblom e Rudolf Otto.

In *Holiness* (1913), Söderblom afferma:

L'origine psicologica della concezione del sacro sembra dovuta ad una reazione allo spaventoso, allo stupefacente, al nuovo, al terrificante. [...] E, ciò che più conta, quelle cose sono circondate, per una reazione comprensibile, da un recinto di precauzioni e interdizioni (Söderblom 1913, 52-53).

¹⁷ I riferimenti di Otto in merito all'analogia e alla vicinanza tra religione e arte (bello, poesia, musica, giudizio estetico, ecc.) sono numerosi, soprattutto per quanto riguarda l'analogia tra numinoso e sublime: oltre a «Analogie» (cap. VIII, 62-69) e «Mezzi di espressione del numinoso nell'arte» (cap. XI.3, 85-90), cfr. anche pp. 20, 23, 78, 92, 128, 146-147, 155-156, 159, 182. Cfr. anche Sequeri 1993, 71-103; Maiolini 2011, 107-143. È superfluo ricordare la matrice kantiana della riflessione di Otto, da lui stesso esplicitata. A tal proposito cfr., per esempio, Bancalari 2018, 39-49.

A sua volta, Otto sottolinea come l'arte e l'architettura orientali siano capaci di amplificare la funzione della cornice quando ciò che viene delimitato è uno spazio vuoto:

Oltre al silenzio e all'oscurità, l'arte orientale conosce una terza potente impressione numinosa: il vuoto e il vuoto spazioso. [...] Essa infatti raggiunge l'impressione del solenne non già mediante le alte sale o le imponenti linee verticali; ma in verità nulla si potrebbe immaginare di più solenne della silenziosa vastità dei recinti, delle corti e degli atri che essa crea [...] racchiudendo nel loro recinto la solitudine immensa di tutto un paesaggio (Otto 1917, 88-89).

Alla luce della rilevanza riconosciuta da questi autori alla funzione svolta dalla delimitazione dello spazio in ambito religioso, è opportuno verificare se il medesimo dispositivo della cornice sia analogamente attivo anche nel caso dell'esperienza religiosa. A tal fine sono sufficienti pochi esempi.

Il primo esempio proviene dalla religione dell'antica Roma.

Come osserva Jörg Rüpke, nella cultura romana la produzione di ordine, e pertanto di senso, avviene attraverso l'organizzazione e la regolamentazione dello spazio, e il legame tra il diritto fondiario e la delimitazione dei confini sacri è così profondamente radicato che «i concetti *sacer* e *religiosus*, *publicus* e *privatus* sono primariamente del diritto fondiario» (Rüpke 2001, 200)¹⁸. I Romani «organizzavano lo spazio non basandosi sulle superfici ma sulle strade, sulle linee di delimitazione, sulle linee di visuale. Sono le pratiche religiose stereotipe, i riti, a tracciare simili delimitazioni e a istituire chiarezza anche lì dove non c'è» (Rüpke 2001, 193). Limiti, confini, aree occupate da altari e costruzioni o lasciate libere, boschetti, crocicchi, linee di osservazione del volo degli uccelli e postazioni allestite a tale scopo (gli *auguracula*), senza dimenticare le processioni che tracciano e fissano percorsi: «Il discorso dell'ordine sacrale è portato nella metropoli romana (...) fino all'assurdo» (Rüpke 2001, 193).

Più in particolare, a Roma, lo spazio sacro era principalmente delimitato in due modi.

¹⁸ Inoltre, come sottolinea Nathan Söderblom, «Il significato originario di *sancire* e di *sanctus* nel latino pagano rimandava al *tabu*, il 'ben definito', come pure *sancitus*, *sanctus* significano *definitus*, *destinatus*, *determinatus*: era usato per oggetti, luoghi e uomini fuori dall'ordinario» (Söderblom 1913, 92).

Nel primo era fondamentale il concetto di *templum*, il quale «non definisce un edificio ma un'area cultuale che va consacrata e può essere, ma non necessariamente, provvista di un edificio (*aedis*), ovvero una 'casa' per una o più divinità. L'area cultuale veniva delimitata [...] con delle pietre» (Rüpke 2001, 202). Per esempio, nel sito di fondazione di città, il momento più importante era quello in cui veniva tracciato il *sulcus primigenius* che delimitava l'area della nascente città. Ma ancora più significativa era la concezione del *pomerium*, direttamente connessa al *sulcus primigenius*: «un confine marcato all'interno della città vera e propria con piccoli pali e che doveva delimitare un fittizio territorio sacrale rispetto a tutto ciò che rimaneva fuori» (Rüpke 2001, 200). Soprattutto, sottolinea ancora Rüpke, l'area all'interno del *pomerium* non veniva consacrata con un rito apposito: «era 'sacra' di per sé» (Rüpke 2001, 200): la sola delimitazione dell'area la rendeva tale.

Il secondo modo di delimitazione dello spazio sacro nel mondo romano consentiva di definire un'area in cui si volevano cogliere segni premonitori o procedere agli auspici:

L'augure, provvisto d'un bastone che ne accentua e prolunga i gesti (il *lituus*, usato anche come emblema d'appartenenza al corpo sacerdotale degli àuguri), delimita con chiara indicazione dei vertici uno spazio d'osservazione quadrato nel suo campo visivo. Questo campo è poi ulteriormente articolato, con altre linee, in una parte sinistra e in una destra, nonché in una – più distante – anteriore (*antica*) e in una – più vicina – posteriore (*postica*)» (Rüpke 2001, 202-203).

La porzione di cielo così delimitata era perciò considerata sacra e, osservando al suo interno il volo degli uccelli, l'augure poteva ricavarne presagi e auspici.

Un secondo esempio della relazione tra la delimitazione dello spazio e la funzione religiosa può essere tratto dalla tradizione giapponese. Descrivendo il procedimento di costruzione del santuario, Massimo Raveri osserva:

Il luogo sacro è, per sua natura, separato e ben definito: in quanto spazio di incontro con dio, è percepito come anomalo. La sua delimitazione garantisce al contempo la sicurezza del mondo normale, umano, e del regno degli dèi e impedisce che il passaggio da una zona all'altra avvenga in modo casuale. Vi è sempre un segno che indica il limite del territorio del sacro (Raveri 2006, 26).

Nella tradizione giapponese, le due forme più comuni di delimitazione dello spazio sono lo *shimenawa*, ovvero la corda di paglia intrecciata (che nei templi può diventare un vero e proprio muro), e il *torii*, il portale di legno che, oltre a indicare il confine tra area sacra e area profana, è anche l'unica via consentita per passare dall'una all'altra. Il valore simbolico del *torii* è particolarmente evidente perché segna il confine e l'accesso a un'area sacra che non è necessariamente chiusa: una montagna, un bosco, il mare. Ma ciò che più importa è che «l'evoluzione storica delle forme architettoniche del tempio non ha intaccato il nucleo più profondo del significato antico, cioè di un luogo separato, di uno spazio di mediazione, in cui si realizza l'unione fra dio e uomo» (Raveri 2006, 28). Infatti, non è il luogo specifico così delimitato o ciò che contiene — un altare, un tempio, o l'oggetto celato al suo interno che ha la funzione di accogliere la presenza divina — a manifestarne la sacralità. Come sottolinea Raveri, anche se il ricettacolo del dio è chiuso nei recessi più inaccessibili e puri dello spazio sacro e nessuno lo può vedere, l'oggetto in sé non ha importanza: «è ciò che lo delimita e lo nasconde a definirlo come valore sacrale, nella misura in cui ne accentua la distanza, la separazione e il mistero» (Raveri 2006, 31).

Sia nel caso dell'antica Roma, sia in quello del Giappone, tracciare un confine separa un interno sacro da un esterno profano. Solitamente, l'area delimitata viene consacrata attraverso un apposito rituale, ma a volte è significativamente sufficiente tracciarne il perimetro, come nel caso del *pomerium*, perché l'area sia considerata sacra. Ovviamente non si tratta di una separazione netta, ma di un limite poroso, di un confine che nel momento in cui divide e distingue un interno da un esterno, ne definisce altresì anche le forme di comunicazione e di accesso, ciò che vi può essere ammesso e ciò che ne è escluso, e le regole che consentono tale comunicazione.

In altri termini, anche il confine che separa sacro e profano è un particolare dispositivo costitutivo di senso: è, appunto, una cornice. E poco importa che cosa questa cornice racchiuda, foss'anche il vuoto. Come osserva Otto, anche la delimitazione di uno spazio vuoto ne definisce lo statuto eccezionale distinguendolo da tutto ciò che ne è escluso, e che pertanto è profano: «come l'oscurità e il silenzio, il vuoto è una negazione:

esclude il 'questo' e il 'qui', ma per far apparire il 'totalmente diverso'» (Otto 1917, 89).

5.

Ricapitolando. La ricostruzione della genesi dell'opera d'arte a partire dalla desacralizzazione dell'oggetto di culto, oltre a pervenire alla distinzione tra un'era dell'immagine e dell'oggetto di culto e una successiva era dell'arte, comporta due conseguenze maggiori. La prima, come abbiamo avuto modo di mostrare altrove (Suozzi 2024), è che attraverso l'esplicitazione del legame genetico tra oggetto di culto e opera d'arte emerge anche il processo di sostituzione del valore cultuale con il valore estetico che legittima l'equivalenza tra valore estetico e valore economico, così rivelando lo statuto di merce dell'opera d'arte. La seconda conseguenza, ed è quella che più ci interessa in questa occasione, è che il legame tra arte e sacro che pertiene a questa ricostruzione storica legittima surrettiziamente una ontologizzazione del sacro che, se approfondita, trova ulteriore fondamento in numerose interpretazioni del sacro sviluppate nell'ambito degli studi religiosi novecenteschi.

La scansione logica e cronologica di questa linea di pensiero può così essere schematizzata:

- a) Vi sono luoghi e oggetti di cui viene riconosciuta la sacralità, in cui viene percepita la presenza del sacro¹⁹;
- b) Per proteggere, custodire, venerare, ma anche controllare e limitare la loro potenza, tali luoghi vengono recintati e racchiusi in aree, costruzioni e edifici nati a questo scopo. Questa delimitazione, non solo spaziale, ne comporta la definizione come di qualcosa di totalmente altro rispetto a ciò che ne rimane all'esterno;

¹⁹ Esemplare, in questo senso, un passo di André Vauchez: «L'originalité de ces lieux sacrés tient avant tout à la sainteté du lieu. Un temple sera parfois construit sur le site ou à proximité immédiate, mais ce n'est pas à cause de lui que l'emplacement est sacré. Au contraire, c'est le caractère sacré de l'emplacement qui provoque l'érection du sanctuaire. Un lieu sacré de ce type n'est jamais choisi par l'homme. Il est découvert par lui ou se révèle à lui à l'occasion d'une théophanie ou d'une hiérophanie qui consacre cet espace en le transfigurant, c'est-à-dire en l'isolant de l'espace profane environnant. Par là, il se mue en source intarissable de puissance et de sacralité, à laquelle l'homme qui y accède peut communier librement, à la différence de ce qui se passe souvent dans le temple de la cité» (Vauchez 2000, 4).

c) Nel momento in cui queste tipologie di manufatti e artefatti perdono la propria funzione culturale, emerge il loro valore estetico e assumono lo statuto di opere d'arte;

d) Infine, così come il valore dell'oggetto di culto proviene dal riconoscimento della sua sacralità, l'istituzione del valore estetico dell'opera d'arte si fonda sulla sua capacità di testimoniare una specifica idea di arte.

Ora, è proprio questa ricostruzione logica e cronologica che abbiamo cercato di leggere in modo diverso. Già Émile Durkheim, ne *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), aveva sostenuto una diversa lettura del sacro, rifiutandone un'interpretazione metastorica che lo identificava come l'essenza ineffabile della religione. Il sacro è per Durkheim un prodotto storico e culturale che nel sistema religioso svolge la funzione di istituire una differenza e una separazione tra ciò che è sacro e ciò che è profano:

Tutte le credenze religiose conosciute, siano esse semplici o complesse, hanno uno stesso carattere comune: esse presuppongono una classificazione delle cose, reali o ideali, che gli uomini si rappresentano in due classi, in due generi opposti, definiti generalmente con due termini distinti tradotti abbastanza bene dai concetti di *profano* e di *sacro*. La divisione del mondo in due domini che comprendono l'uno tutto ciò che è sacro, l'altro tutto ciò che è profano, è il carattere distintivo del pensiero religioso (Durkheim 1912, 87)²⁰.

Ciò che abbiamo cercato di illustrare in questa breve riflessione è che questa separazione tra sacro e profano è ottenuta anche attraverso l'applicazione del dispositivo della cornice, il quale consiste nel rendere evidente che ciò che è al suo interno è un mondo separato rispetto a ciò che resta all'esterno. Grazie alla definizione di questa netta separazione, la cornice consente di mettere ordine, governare, controllare e comprendere ciò che è all'interno e, allo stesso tempo, determinare le regole e i comportamenti che permettono di entrare in comunicazione con esso e che a loro volta gli consentono di comunicare con l'esterno e risignificarlo.

²⁰ Cfr. anche Scarpi 2016, 32-34.

In particolare, anche alla luce degli esempi tratti dalle tradizioni religiose dell'antica Roma e del Giappone, l'analoga funzione svolta dalla cornice nel contesto religioso e nel mondo dell'arte non giustifica soltanto una interpretazione genetica secondo la quale l'opera d'arte è il risultato di un processo di sostituzione, appropriazione e trasformazione delle caratteristiche specifiche dell'oggetto di culto, ovvero della sua sacralità.

È invece plausibile sostenere che, di fronte all'incomprensibile e all'incommensurabile, l'uomo disponga di uno strumento particolare che gli consente di dare senso, cercare di comprendere ed entrare in una relazione regolata e ordinata con tali eventi o oggetti. Nel caso in cui tale evento sia ricondotto all'ambito del soprannaturale, ciò che la cornice definisce e a cui consente di accedere è il sacro; nel caso in cui, invece, l'evento o l'oggetto siano riconducibili all'esperienza mondana, allora ciò che la cornice racchiude rientra nell'ambito dell'arte.

Possiamo così comprendere la vicinanza che lega, da un lato, la delimitazione di una porzione di cielo o di uno spazio sacro in un ambiente naturale alla definizione del *paesaggio* come genere artistico e come modello di esperienza estetica a partire da una analoga delimitazione di uno spazio naturale. In questo senso, non è casuale l'omologia che ritroviamo tra il numinoso e il sublime in Otto: così come il numinoso si costituisce nelle esperienze del *tremendum* e del *fascinans*, la concezione del sublime si fonda sull'esperienza della maestosità e della terribilità, dell'incommensurabile grandezza e dell'orrore della natura, e non solo²¹.

Delimitare uno spazio; tracciare un confine; costruire un recinto, una porta o un ponte; costruire un altare o un tempio, un piedistallo o un museo; realizzare *land art* o opere *site specific*; tracciare un quadrato intorno a un'immagine, una parte dell'ambiente naturale o una porzione del cielo; celebrare un rituale, una processione o realizzare una *performance* effimera: tutte queste non sono che forme diverse che, in ambiti diversi, il medesimo dispositivo costitutivo di senso può assumere; ovvero sono cornici.

²¹ Cfr. D'Angelo 1997, 131-134; D'Angelo 2001, 30-35; Sequeri 2016, 234-241. Sullo sviluppo del concetto di sublime nell'arte contemporanea cfr., tra gli altri, Newman 1949; Lyotard 1988; Lyotard 1991; De Michelis 2008.

Non ci troviamo perciò semplicemente di fronte a un processo di sostituzione e trasformazione al termine del quale l'arte si è appropriata di oggetti che appartenevano al contesto religioso e li ha trasformati in opera d'arte. Ma abbiamo un medesimo dispositivo di produzione di senso che rende ugualmente possibile la manifestazione di ciò a cui viene così attribuita la definizione di sacro o di arte²². Questa interpretazione della funzione della cornice, inoltre, chiarisce sia lo statuto ambiguo di opere e oggetti che transitano ripetutamente dallo stato di opera d'arte a quello di oggetto di culto, e viceversa; sia l'associazione nascosta tra sacralità dell'oggetto di culto e valore estetico nell'opera d'arte, e tutto ciò che ne consegue.

Con ciò non intendiamo ridurre il sacro e l'arte a *Restbegriffen* della cornice²³. Ci siamo invece limitati a tentare di comprendere il modo in cui l'essere umano si serve del medesimo dispositivo, la cornice, per produrre *senso*. Nel caso del sacro, la cornice delimita eventi, spazi e oggetti, la cui straordinarietà e incommensurabilità è interpretata come una manifestazione di potenze soprannaturali e trascendenti, così consentendo all'uomo di entrare in relazione con il divino. Nel caso dell'opera d'arte, invece, il medesimo

²² Questa dicotomia, è bene sottolinearlo, non è esaustiva: gli ambiti di attivazione della cornice sono molteplici, il primo dei quali è senza dubbio quello del gioco come modello cognitivo e pedagogico (su cui insiste la teoria dei mondi intermedi di Iacono, a cui abbiamo già accennato). Inoltre, dal punto di vista antropologico, vale la pena ricordare il valore costitutivo della negazione linguistica, del 'non'. Come sottolinea Paolo Virno: «Spiegare le prerogative e gli usi del segno 'non' significa spiegare alcuni tratti distintivi della nostra specie: la capacità di distaccarsi dagli avvenimenti circostanti e dalle pulsioni psichiche, l'alternarsi di inibizioni e disinibizioni non prescritte da strategie di adattamento all'ambiente, il bisogno di riti e istituzioni, l'ambivalenza degli affetti, l'attitudine a trasformare repentinamente le condotte più abituali» (Virno 2013, 4). In altri termini, insiste Virno, «la negazione non esprime il contrario, ma il diverso» (Virno 2013, 37). Infine, meriterebbe probabilmente un approfondimento in tal senso anche l'introduzione dell'esperimento scientifico come evento isolato dalla realtà circostante da parte di Galileo Galilei e la conseguente nuova visione del mondo resa possibile dall'applicazione del metodo scientifico.

²³ Correttezza vuole che si dia conto anche di interpretazioni diametralmente opposte a quella fin qui sostenuta, nelle quali la relazione tra estetico e sacro viene fondata teologicamente. Per esempio, secondo Raffaele Maiolini «il sentimento religioso (...) è il compimento e l'inveramento del sentimento artistico e del sentimento *tout court*» (Maiolini 2011, 141-142). Cfr. anche Sequeri 2011, 37-51; Böespflug - Fogliadini 2017, 87-94.

processo di definizione di un mondo interno alla cornice, l'opera, e un mondo esterno, la realtà, consente di osservare il mondo di cui siamo parte come se ne fossimo all'esterno e in tal modo comprendere ed entrare in relazione con ciò che appare come incommensurabile e trascendente rispetto alla finitezza dell'uomo, ma comunque terreno.

Ciò che è mutato nel passaggio storico dall'era delle immagini prima dell'arte all'era dell'arte è l'importanza sociale, economica e politica che le due diverse produzioni di senso hanno avuto nel corso dei secoli: nell'era delle immagini prima dell'arte era evidentemente la dimensione religiosa a prevalere; nell'era dell'arte è invece l'arte stessa.

Bibliografia

Assmann J., 1992: *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, tr. it. di F. de Angelis, Torino, Einaudi, 1997.

Bancalari S., 2018: *'Totalmente altro' e crisi della schematizzazione. Su un luogo decisivo della teoria della religione di Rudolf Otto*, «Archivio di filosofia» LXXXVI, 3 (2018), pp. 39-49.

Bargna I., 2019: *Forme del sacro e arte contemporanea fra materiale e immateriale*, «Antropologia» 6, 1, pp. 93-116.

Baxandall M., 1972: *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, tr. it. di M.P. Dragone - P. Dragone, Torino, Einaudi, 1978.

Belting H., 1994: *Immagine e culto. Una storia dell'immagine prima dell'età dell'arte*, tr. it. di L. Vargiu, Roma, Carocci, 2022.

Belting H., 1998: *Il capolavoro invisibile. Il mito moderno dell'arte*, tr. it. di L. Vargiu, Roma, Carocci, 2018.

Belting H., 2010: *Specchio del mondo. L'invenzione del quadro nell'arte fiamminga*, tr. it. di M. Jacobsson - A.M. Lossi, Carocci, Roma, 2016.

Benjamin W., 1931: *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000, pp. 57-78.

Benjamin W., 1936: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000, pp. 17-56.

Benjamin W., 1937: *Che cos'è l'aura?*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, tr. it. a cura di G. Agamben - B. Chitussi - C-C. Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012, pp. 25-26.

Besançon A., 1994: *L'immagine proibita. Una storia intellettuale dell'iconoclastia*, tr. it. di S. Moroni, Genova-Milano, Marietti 1820, 2009.

Bettetini M., 2006: *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

Böespflug F. - Fogliadini E., 2017: *Volti del mistero. Il conflitto delle immagini tra Oriente e Occidente*, tr. it. di E. Fogliadini, Bologna, Marietti 1820, 2018.

Bredenkamp H., 2007, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, tr. it. di S. Buttazzi, Milano, Raffaello Cortina, 2015.

Cassani A.G. (a cura di), 2019: *Nuove tecnologie dell'arte. Oltre la perdita dell'aura*, *Abav2016* - Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia, Roma-Bari, Laterza, 2019.

Cavell S., 1979: *The World Viewed*, Cambridge-London, Harvard University Press, enlarged edition, 1979.

D'Angelo P., 1997: *L'estetica del romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1997.

D'Angelo P., 2001: *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

De Michelis M. (a cura di), 2008: *Il sublime è ora / The sublime is now*, Milano, Skira, 2008.

Di Giacomo G. - Marchetti L. (a cura di), 2013: *Aura*, numero monografico, «Rivista di estetica» 53, 52 (2013).

Durkheim E., 1912: *Le forme elementari della vita religiosa. Il sistema totemico in Australia*, tr. it. di M. Rosati, Roma, Meltemi, 2005.

Ferrari D. - Pinotti A. (a cura di), 2018: *La cornice. Storie, teorie, testi*, Monza, Johan & Levi, 2018.

Freedberg D., 1989: *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, tr. it. di G. Perini, Torino, Einaudi, 2009.

Gargani A.G. - Iacono A.M., 2005: *Mondi intermedi e complessità*, Pisa, ETS, 2005.

Iacono A.M., 2010: *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

Iacono A.M., 2016a: *Il sogno di una copia. Del doppio, del dubbio, della malinconia*, Milano, Guerini, 2016.

Iacono A.M., 2016b: *Storie di mondi intermedi*, Pisa, ETS, 2016.

Iacono A.M., 2022: *Socrate a cavallo di un bastone. I bambini, il gioco, i mondi intermedi e la messa in scena come pratica della verità*, Roma, Manifestolibri, 2022.

Krauss R., 2005: *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, tr. it. di E. Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

Lyotard F., 1988: *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, tr. it. di E. Raimondi - F. Ferrari, Milano, Lanfranchi, 2001.

Lyotard F., 1991: *Lezioni sull'analitica del sublime*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

Maiolini R., 2011: *Il sentimento. Il teologico cristologico come verità dell'estetico alla luce della riflessione di F. Schleiermacher e R. Otto*, in Knauss S. - Zordan D. (a cura di), *La promessa immaginata. Proposte per una teologia estetica fondamentale*, Bologna, EDB, 2011, pp. 107-143.

Newman B., 1949: *Il sublime, adesso*, tr. it. di V. Birolli, Milano, Abscondita, 2019.

Otto R., 1917: *Il sacro. L'irrazionale nella idea del divino e la sua relazione al razionale*, tr. it. di E. Bonaiuti, Milano, SE, 2009.

Paoletti G. - Mori L. - Marchesi F. (a cura di), 2019: *L'esercizio della meraviglia. Studi in onore di Alfonso M. Iacono*, Pisa, ETS, 2019.

Pinotti A. (a cura di), 2018: *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi, 2018.

Pozzati C., 2023: *Pozzati XXL*, a cura di M. Pozzati, Imola, Maretti Editore, 2023.

Pullega P., 2016: *L'equivalenza estetica; con altri scritti di arte e di economia*, Chieti, Solfanelli, 2016.

Raveri M., 2006: *Itinerari nel sacro. L'esperienza religiosa giapponese*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2006².

Rüpke J., 2001: *La religione dei romani*, tr. it. di U. Gandini, Torino, Einaudi, 2004.

Scarpi P., 2016: *Delimitations of the sacred*, «Civiltà e religioni» II (2015-2016), pp. 13-44.

Scarpi P., 2023: *Recensione di S. Suozzi, L'arte della fuga. Attualità e inattualità dell'immagine e della scrittura*, Pisa, ETS, 2021, «Civiltà e Religioni», IX (2023), pp. 193-198.

Scarpi P., 2024: *Le metamorfosi del magico. Dai μάγοι a Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim*, «Erreffe. La ricerca folklorica», 79 (2024), pp. 87-95.

Sequeri P., 1993: *Estetica e teologia. L'indicibile emozione del sacro: R. Otto, A. Schönberg, M. Heidegger*, Milano, Glossa, 1993.

Sequeri P., 2011: *Logiche dell'estetico: ritrattazioni teologiche*, in Knauss S. - Zordan D. (a cura di), *La promessa immaginata. Proposte per una teologia estetica fondamentale*, Bologna, EDB, 2018, pp. 37-51.

Sequeri P., 2016: *Il sensibile e l'inatteso. Lezioni di estetica teologica*, Brescia, Queriniana, 2016.

Shiner L., 2001: *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, tr. it. di N. Prinetti, Torino: Einaudi, 2010.

Simmel G., 1902: *La cornice del quadro. Un saggio estetico*, in Ferrari D. - Pinotti A. (a cura di), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Monza, Johan & Levi, 2018, pp. 71-76.

Söderblom N., 1913: *Il sacro*, tr. it. di F. Della Costa, Brescia, Morcelliana, 2019.

Stoichita V., 1993: *L'invenzione del quadro*, tr. it. di B. Sforza, Milano, Il Saggiatore, 2013.

Suozzi S., 2021: *L'arte della fuga. Attualità e inattualità dell'immagine e della scrittura*, Pisa, ETS, 2021.

Suozzi S., 2024: «Un conto che non torna». *Sull'opera d'arte come merce*, «Machina-DeriveApprodi», online, parte I: 12 gennaio 2024, <https://www.machina-deriveapprodi.com/post/un-conto-che-non-torna-i>; parte II: 18 gennaio 2024, <https://www.machina-deriveapprodi.com/post/un-conto-che-non-torna-ii>.

Vargiu L., 2007: *Prima dell'età dell'arte. Hans Belting e l'immagine medievale*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 2007.

Vaccari F., 1986: *La discarica di rifiuti: un modello dell'attuale situazione dell'informazione*, in Id., *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 86-89.

Vaucher A. (a cura di), 2000: *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires. Approches terminologiques, méthodologiques, historiques et monographiques*, Roma, École Française de Rome, 2000.

Virno V., 2013: *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.