

Le sfumature dell'Assoluto
L'oro come espressione dell'Infinito dal Medioevo
alla contemporaneità

di Anna Ballatore ✉ e Antonio Soldi ✉

(Università Cattolica del Sacro Cuore; Università La Sapienza di Roma)

The research aims to investigate the existing relationship between the representation of the Absolute and the colouristic effects rendered by the use of gold in painting. The possibility to show the Absolute essence through figurative language, in its secular as well as in its religious meaning, has always been a privileged objective of artists. If contemporary aesthetics, characterised by radical processes of secularisation, addresses the theme through the analysis of specific chromatic tones, this study intends to emphasise the use of gold and how it modifies the perception of the colours juxtaposed with it, by giving unexpected luminist solutions. To this end, the research will focus on the context of medieval and early Renaissance painting. Subsequently, an attempt to reflect on the adoption of similar expedients in contemporary artistic expressions will be developed.

Keywords: Gold, Light, Colour, Absolute

Nella *Collezione Saibene* di Milano è conservata una tavola, attribuita al pittore senese Giovanni di Paolo, con la raffigurazione di una *Facies Christi*. Vi si vede il volto di Cristo sorretto da due angeli stagliarsi al centro di un bizzarro sfondo color ruggine, risultato dell'ossidazione del bolo su cui era applicato l'argento che ne costituiva lo sfondo¹. Senza dilungarsi in tecnicismi poco utili ai fini del nostro ragionamento, può essere interessante sottolineare la scelta del pittore di realizzare l'opera applicando l'argento invece che l'oro, come molta pittura fin dal XII secolo ci ha abituato a vedere. Dovremmo dunque immaginare il dipinto nel suo aspetto originario, con il volto di Cristo immerso in una abbagliante luce bianca, simbolo di Dio e delle sue proprietà, determinata

¹ Si tratta di una tavola ottagonale di cm 37,5 x 36 presente nella collezione di Alberto Saibene almeno dal 21 dicembre 1956. G. Agosti, *Altri quaranta dipinti antichi della collezione Saibene*, Valdonega, Verona 2008, pp. 34–39.

dall'applicazione dell'argento e dalla sua capacità di riflettere la luce ricevuta da sorgenti esterne. La scelta dell'argento, di un metallo più povero dell'oro, non deve spiegarsi con motivazioni legate alla volontà di diminuire il costo dei materiali per la realizzazione, e neanche con particolari predilezioni della committenza o dell'artista stesso. Tutt'altro: l'argento, con la sua caratteristica lucentezza bianca, è il metallo con la più alta capacità di riflettenza della luce visibile e ci sono ragioni di credere che esso, con il suo straordinario potenziale di interazione con la luce, avrebbe potuto essere impiegato più dell'oro se non fosse per i problemi di veloce ossidazione di cui è vittima².

Benché la tavola di Giovanni di Paolo rappresenti un'eccezione nella scelta del materiale, può essere d'aiuto a comprendere l'enorme importanza della interazione fra la luce e i metalli – con le loro complesse e ricercate finiture – nell'arte religiosa dal XII secolo in poi. Nel rivolgere la nostra attenzione a certe produzioni artistiche che, esiliate dal loro contesto originario, ammiriamo in anonime stanze di musei (o, peggio ancora, in piatte e uniformate riproduzioni fotografiche) dovremmo sempre sforzarci di immaginare il loro effetto all'interno dell'ambiente per cui esse erano state prodotte. Oggi, nella omogenea illuminazione di un museo, molta della suggestione che scaturiva dall'oro in rapporto all'illuminazione – naturale o artificiale che fosse – in una chiesa romanica avvolta nella semioscurità è andata irrimediabilmente perduta e, con essa, anche una non trascurabile parte dei valori di cui l'opera stessa era investita. Insomma, può essere utile ribadire che, dietro alla scelta di corredare le opere di sottili lamine di metalli preziosi e rilucenti, ci sono ragioni legate al ruolo della luce in rapporto alla divinità e, solo collateralmente, rispondenti a delle necessità di preziosismo ragionevolmente collegabili a prestigiose committenze. È proprio questo sfuggente punto di intersezione tra una ricerca in senso trascendente di suggestivi effetti di luce e una deriva immanente, strettamente

² Proprio in quest'ottica andrebbero spiegate certe opere che vedono coinvolto l'argento piuttosto che l'oro in commissioni pur di primissimo livello. In questo senso si potrebbe far riferimento anche al caso dell'icona della Veronica, di cui esistono numerose repliche e in cui vediamo l'immagine inserita in una cornice d'argento. Andrea De Marchi ha giustamente sottolineato come anche la stessa tavola di Giovanni di Paolo avrebbe potuto, nel suo effetto finale, richiamare l'impressione dell'icona della Veronica conservata in San Pietro a Roma.

legata al valore economico e al preziosismo determinato dell'oro, che interessa questo scritto. Due sfere valoriali estranee – la luce dell'oro per Dio e quella dell'oro per il denaro – che, almeno nelle premesse, dovrebbero addirittura essere considerate antitetiche, finiscono prima per interagire tra loro e, poi, per sovrapporsi completamente, fino agli esiti più estremi di produzioni artistiche contemporanee in cui l'istanza trascendente è, talvolta, espressa nella sua forma di ricerca di Infinito priva di un rimando alla figura di un Dio determinato, talaltra, completamente annientata nella questione del potere economico, nuovo generatore di valori sostituibile a quello della divinità.

È argomento noto e indagato quello di una relazione insita tra il divino e la luce, rapporto che ha caratterizzato, fin dai tempi più remoti, le esperienze religiose e artistiche di cui ci giunge l'eco. La cultura egizia, con i suoi dei costituiti di carne dorata, offre testimonianza di come già nel III millennio a.C. la luce venisse considerata metafora del sacro e della perfezione cosmica³. Tale legame trova conferma nel mondo Classico, dalla figura del venerato Apollo, dio del sole, fino alla sistematizzazione filosofica del platonico sole delle idee, il Bene. Rappresentando la condizione stessa del visibile, infatti, il flusso luminoso si presenta come la sostanza elementare prediletta per descrivere l'Intelligibile. A influenzare in maniera particolare l'arte e le architetture cristiane medievali è, come ben dimostrato da André Grabar, la via anagogica di risalita al *Nôus* elaborata da Plotino nel Trattato VI della I Enneade⁴. Per il filosofo, l'Uno – il Principio Razionale che, irradiando, si espande nel molteplice – è fonte inesauribile di luce, sovrabbondanza di Essere: ogni realtà, derivando per emanazione da tale principio, è essa stessa sostanza luminosa affievolita e condotta all'oscurità per interferenza della materia. Solo la meraviglia suscitata dallo scorgere la propria radiosa Origine accende il desiderio di intraprendere il *nòstos* – il viaggio di ritorno verso la patria, verso la Luce generatrice – dal

³ Cf. C. Cannuyer, "L'illuminazione del defunto come ierofania della sua divinizzazione dell'antico Egitto", in *Simbolismo e esperienza della luce nelle grandi religioni*, tr. it. di A. Palaramico Schuler, Jaca Book, Milano 1997, pp. 53-76.

⁴ Si veda A. Grabar, *Plotino e le origini dell'estetica medievale* (1945), in. Id., *Le origini dell'estetica medievale*, tr. it. di M.G. Balzarini, Jaca Book, Milano 2001, pp. 29-83.

momento che «Ogni cosa infatti tende al suo genitore e lo ama, soprattutto quando genitore e generato sono soli; ma quando il genitore è anche il sommo Bene, il generato è necessariamente unito a Lui sì da esserne separato soltanto per alterità»⁵.

Nonostante l'arte sia plasmata a partire dalla materia, l'opera del filosofo attribuisce ad essa un ruolo centrale nella risalita dal sensibile all'Intelligibile. Di particolare interesse per lo studio è sottolineare come, per Plotino, tale elevazione sia possibile a condizione che l'opera esalti la sua luce: la superficie colorata – e, quindi, illuminata in tutte le sue parti – diviene l'immagine per eccellenza della luce del *Noûs*. Non è un caso che nel medioevo il colore acquisti una particolare rilevanza in termini estetici, distinguendosi per la sua immediatezza percettiva e assoluta semplicità⁶. Rispetto alla bellezza proporzionale esso è di carattere intuitivo, esaustivo nella sua essenza luminosa e capace, quindi, di rimandare immediatamente allo splendore del Principio. All'interno della produzione artistica di questo periodo, infatti, la luce è utilizzata per conferire o negare luminosità alle tinte e non – come lo sarà nei secoli successivi – per restituire tridimensionalità e spazialità attraverso il chiaroscuro, in quanto oscurità e profondità sono considerate caratteristiche proprie della materia. L'oro, dunque, diviene protagonista delle opere di certo per il suo essere indivisibile e incorruttibile, ma anche per la sua facoltà di esaltare luminosità e colori

⁵ Plotino, *Enneadi*, V, 1,6. (*Enneadi*, libro V 1,6, pp. 803-805, righe 50-53 dell'edizione Bompiani, Torino 2000).

⁶ Non prenderemo qui in considerazione la delicata questione del valore legato alla materia che costituiva il pigmento da cui scaturiva il colore, concetto pur importantissimo nella definizione delle scelte cromatiche – e, quindi, dei materiali dai quali i colori erano composti – nelle produzioni artistiche medievali e rinascimentali. Ci basti accennare che talvolta, e forse più spesso di quanto non saremmo portati a pensare, un colore veniva scelto in quanto metafora delle proprietà determinate dalla sua composizione. In questo senso dovremmo guardare a certe scelte cromatiche come al risultato di ragionamenti di tipo rituale, magico e sapienziale piuttosto che semplicemente estetici. Il caso della *carnemonía*, il misterioso pigmento ottenuto dalla frantumazione di residui di mummia diffuso nel XVI secolo, denuncia una così macabra e mistica derivazione che molto suggerisce rispetto al potere che a essa veniva attribuito: potere certamente non riassumibile nella sua funzione coloristica, ma afferente a credenze raddomantiche oggi difficilmente valutabili. R. Falcinelli, *Colorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Einaudi, Torino 2017, pp. 65-66.

grazie alle sue proprietà riflettenti, venendo così innalzato a simbolo visibile dell'Assoluto Invisibile⁷.

Una questione che investe il dibattito della teologia medievale riguarda la natura di questo particolare rapporto che coinvolge luce e Dio. Nello specifico, ci si chiede se lo splendore della luce rappresenti il divino in maniera figurata oppure se sia possibile definire tra di essi un'effettiva corrispondenza. Roberto Grossatesta, tra i principali esponenti della metafisica della luce medievale, assume quale centro del suo pensiero metafisico e teologico la verità che Dio è luce, in quanto la luce è la causa prima per cui tutte le cose sono tali⁸. L'originale cosmogonia di R. Grossatesta, nel tentativo di conciliare la narrazione biblica con le dottrine neoplatoniche, definisce, infatti, la luce come prima forma della corporeità: moltiplicando istantaneamente se stessa e propagandosi in ogni direzione, essa si estende e, attraverso la sua estensione, si fa materia⁹. Anche se espressa come emanazione, la processione delle cose da Dio non è da intendersi, per Grossatesta, come processo necessario, ma come l'atto libero e consapevole di un artista che realizza la sua idea. Dio è forma, quindi, non in quanto parte integrativa delle cose, ma come immagine secondo la quale ogni ente è creato¹⁰. Se Dio è luce, allora, ogni ente è *aliquod genus lucis*, sì che l'esistenza altro non è che una forma della luminosità.

San Bonaventura da Bagnoregio, servendosi della lezione grossatestiana, divide la luce in tre categorie distinte: come *lux* essa è considerata in sé stessa in quanto libera diffusività e principio di ogni movimento; come *lumen* è

⁷ Il primo a sostenere la presenza di un valore luminoso e definibile aritmeticamente in ciascuna tinta è Gerolamo Cardano (1501-1576). Da questo momento in poi le ricerche artistiche si concentreranno sullo studio dei rapporti che scaturiscono dall'accostamento dei colori. In questi termini, determinante sarà l'apporto di Giambattista Tiepolo, il quale, comprendendo l'importanza dello scarto luminoso tra luci e ombre rispetto all'utilizzo di tinte tradizionali – come il nero e il marrone – per la resa del chiaroscuro, darà vita al cosiddetto “colore spezzato” che caratterizzerà gli studi coloristici dei secoli successivi. Cf. R. Falcinelli, *Colorama*, cit., pp. 207-221.

⁸ Robertus Grossatesta, *Commentarius in Posteriorum Analyticorum libros*, a cura di P. Rossi, “Corpus Philosophorum Medii Aevi”. Testi e Studi, II vol., Olschki, Firenze 1981.

⁹ «[La luce] moltiplicandosi infinitamente in ugual misura in ogni direzione, estende parimenti in forma di sfera la materia per ogni dove». Robertus Grossatesta, *Commentarius in Posteriorum Analyticorum libros*, cit., p. 113.

¹⁰ Ivi, pp. 159-163.

trasportata da mezzi trasparenti attraverso gli spazi; come *color* o *splendor* appare riflessa dal corpo opaco contro la quale si scontra¹¹. Il dibattito rivolto all'analisi di questa particolare sostanza elementare si concentra, poi, sulla definizione della luce in quanto forma sostanziale o forma accidentale: la Sacra Scrittura, e con essa Sant'Agostino d'Ippona, ritengono che la luce debba essere considerata come forma sostanziale, in quanto prodotta prima di ogni forma corporea (e, di queste, più nobile e *attiva*). Coloro che sostengono, invece, che la luce debba essere considerata forma accidentale costruiscono la loro tesi sulle proprietà sensibili che le appartengono: dal momento che solo l'accidente è oggetto del senso, il fatto che la luce sia intrinseco costitutivo del colore, la sua facoltà di aumentare e diminuire, oltre che il suo essere immediato principio d'azione, non le consentirebbero di essere null'altro se non una forma accidentale. Come sottolineato da Vincenzo Cherubini Bigi, tali ragioni trovano opposizione solo se non si evidenzia la differenza di piani sui quali esse si pongono. La luce, infatti, secondo San Bonaventura possiede un duplice aspetto: è forma sostanziale dal momento in cui, insieme alla materia, è elemento costitutivo del corpo luminoso, tuttavia, può al contempo essere intesa come forma accidentale se pensata come qualità dello stesso. In quanto forma sostanziale – e, quindi, fonte dell'essere e dell'agire dei corpi luminosi – la luce è in rapporto con Dio secondo una *analogia relationis*: come Dio è la causa prima dell'essere, la luce è la causa prima del mondo materiale¹². La luce neo-platonicamente creativa, irradiata nello spazio diafano, nell'istante in cui incontra quella incorporata nel corpo opaco la attualizza: in questo modo, il colore visibile prende

¹¹ La dottrina della luce di S. Bonaventura è dichiaratamente espressa all'interno di nove questioni di commento alle distinzioni decima terza e decima quarta del secondo libro del *Sententiarum*. Si devono aggiungere inoltre due questioni sulla produzione e costituzione del corpo di Adamo. V.Ch. Bigi, "La dottrina della luce in S. Bonaventura", in *Divus Thomas*, vol. 64, 1961, pp. 395-422, qui p. 396.

¹² «Lux est natura communis reperta in omnibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus [...] Lux est forma substantialis corporum secundum cujus mayorem et minorem participationem corpora habent verius et dignius esse in genere entium». S. Bonaventurae de Bagnoregio, Libro II *Sententiarum*, II Sent. 12, 2, 1, 4; II Sent. 13, 2, 2, in *Opera Theologica selecta*, II t., P. Leonardi, M. Bello (a cura di), ex typographia Collegii S. Bonaventurae, Quarcchi 1934.

vita. La prima luce, quella creativa, è forma sostanziale; il risultato della sua azione, la luce in quanto *color* o *splendor*, è forma accidentale.

Questo sintetico accenno ad alcune nozioni della teologia medievale ci è utile per comprendere il valore della proprietà riflettente dei materiali all'interno della produzione artistica: la luce partecipa all'opera non esclusivamente in quanto rappresentata, ma attraverso i riflessi e il riverbero prodotti dall'utilizzo di particolari materiali essa ne determina la resa, ne definisce i colori, ne esalta le figure, *crea* una particolare modalità di visione. La luce restituita dalla proprietà riflettente dello sfondo dorato è *lux*, forma sostanziale, sì che questo prezioso materiale non si limita a restituire un suo *analogon*, ma manifesta il Principio Intelligibile attraverso la rifrazione¹³. In questo senso, assumo quanto mai significato le parole di Giovanni Scoto: «Le luci materiali, sia quelle disposte da natura negli spazi celesti sia quelle prodotte sulla terra dall'umano artificio, sono immagini delle luci intelligibili e soprattutto della stessa Vera Luce»¹⁴. Il fondo dorato diviene, dunque, mezzo per manifestare la Luce Intelligibile, la potenza creativa del sacro, realizzando così quello che fino a quel momento era considerato il fine ultimo al quale ogni opera d'arte doveva tendere.

Tornando al discorso strettamente artistico, nel guardare al riflesso che il lungo e difficilmente ricostruibile processo di secolarizzazione ha avuto in

¹³ «Il fondo dorato sembra essere la realizzazione artistica della luce intelligibile, e non soltanto l'analogon della luce, nel suo aspetto materiale e semplicemente visibile. L'arte partecipa infatti tanto della veggenza quanto della visione: in essa si incontrano la promessa di unione mistica e l'esperienza sensibile, le quali, nel migliore dei casi, si arricchiscono vicendevolmente. Il fatto è che questa emanazione del senso e del sacro, in diverse forme visibili in ragione del mistero o, più semplicemente, del principio dell'incarnazione, si manifesterà, a partire dall'epoca di Giustiniano fino alle ultime icone russe, attraverso questo fondo dorato che sembra raffigurare l'etere spirituale propizio, ossia indispensabile, a ogni epifania» P. Somville, "Luci di Bisanzio", in J. Ries e C. M. Ternes a (cura di), *Simbolismo e esperienza della luce nelle grandi religioni*, cit., pp. 117-123, qui p. 119.

¹⁴ «Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis»; tr. it. data in E. Panofsky, "Surger abate di Sant-Denis" (1946), in Id., *Il significato delle arti visive* (1995), tr. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 1962, pp. 109-45, qui p. 132, nota 1. Il testo era apparso in origine come introduzione a E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, Princeton University Press, Princeton 1946. Il passo è tratto dal commento di Giovanni Scoto Eriugena al *De Coelesti Hierarchia* dello Pseudo Dionigi Areopagita.

questo campo possiamo individuare alcuni punti nodali di grande importanza. La rivoluzione espressa da Giotto di Bondone è un esempio formidabile di un nuovo pensiero fortemente connesso con quelle che saranno le istanze umanistiche rinascimentali. Nella produzione di Giotto appare una nuova sensibilità spaziale, destinata a inaugurare la pittura moderna, che è la conseguenza di una nuova concezione dell'uomo e della sua consapevolezza delle gerarchie nel cosmo. I dipinti del pittore toscano si caratterizzano per la presenza di un ambiente realistico e abitabile, uno spazio costruito per l'uomo e in cui l'uomo si può veramente muovere. Si tratta, com'è chiaro, di un passaggio fondamentale: è il passaggio da una concezione teocentrica – la stessa per cui le figure abitavano porzioni di superficie caratterizzate dal bagliore dell'oro privo di riferimenti spaziali (o quantomeno con una caratterizzazione relativa all'ambiente soltanto allusiva) – a una concezione che pone l'uomo e le sue esigenze al centro del mondo e, dunque, al centro di una rappresentazione verosimile. Anche a causa di questo definitivo spostamento dell'asse da Dio all'Uomo si spiega la graduale scomparsa dell'oro nella pittura religiosa: la creazione di uno spazio infinito moltiplicato dal bagliore della luce a contatto con il metallo perde importanza e, in concomitanza con una diversa religiosità in perenne ricerca di conferme e con una nuova consapevolezza rispetto alla figura dell'Uomo, si preferisce inserire il racconto religioso in una rappresentazione plausibile e realistica¹⁵. Inutile ripetere qui che, come è stato spesso osservato, la Riforma protestante e le conseguenti precauzioni controriformistiche hanno costituito un ulteriore e definitivo grado di sviluppo di questo processo: le opere del Caravaggio, avvezzo a inserire il racconto evangelico in un contesto realistico

¹⁵ Può essere utile individuare alcune fasi intermedia di questo processo in opere che sembrano essere il risultato di due tendenze contrarie, una forza centrifuga che porta a dissolvere lo spazio nell'infinitezza trascendentale della luce e una centripeta che cerca di costruire architetture e dare profondità a uno spazio che deve essere dell'uomo e per l'uomo. Nell'*Annunciazione* di Ambrogio Lorenzetti, tavola firmata e datata al 1344 e conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Siena, non lascia indifferenti la pavimentazione in mattonelle scorciata secondo la prospettiva a unico punto di fuga – tentativo di costruire una spazialità realistica – e la parete con cui si scontra, un fondo oro che interdice ogni profondità (Figura 1).

restituito anche attraverso gli aspetti più concreti e meno aulici, sono in questo senso esemplari.

È nel Rinascimento, infatti, che è possibile riscontrare i semi del progressivo «esaurimento del regno dell'invisibile»¹⁶ che culminerà nell'epoca dei lumi, in cui la protagonista è una luce che nulla ha più a che fare con il divino o il trascendente, ma che, al contrario, è ritenuta capace di confutare la sua verità. Se fino all'epoca barocca viene approfondita, nella ricerca artistica, la relazione tra luce e teologia, con l'avanzamento scientifico ad attirare l'attenzione saranno le proprietà fisiche di tale sostanza elementare in rapporto alla visione. A seguito degli studi e delle teorizzazioni di Isaac Newton, il rapporto tra luce e colore si intensifica: dimostrando che a ciascun colore appartiene un preciso angolo di rifrazione – restituito grazie all'utilizzo di un prisma adatto – e che ogni corpo assume il colore del raggio di luce colorato che si infrange su di esso, egli giunge alla conclusione che la luce sia composta da particelle di colori in movimento e che, quindi, il colore sia una proprietà di quest'ultima e non il contrario¹⁷. Divenendo colore, essa acquista definitivamente una connotazione materiale, immanente, e si spoglia così di quell'aura di sacralità e misticismo che aveva determinato il suo rapporto semantico con la trascendenza. La luce, dall'essere considerata rivelazione teofanica, viene, dall'Impressionismo in poi, osservata in quanto fenomeno e indagata nelle sue peculiarità ottiche e percettive. Tuttavia, anche a seguito di tale virata fenomenologica, la luce continua a mantenere il suo legame con una esistente prospettiva di senso – divina o umana che sia – capace di restituire un ordine universale di cui, prima Dio e poi la Ragione, sono detentori. Sarà il XX secolo, reduce della «Morte di Dio» annunciata da Friedrich Nietzsche, il superamento della metafisica proposto da Martin Heidegger e la scoperta freudiana dell'inconscio, a spegnere definitivamente il bagliore di un orizzonte comune del senso¹⁸. In tale contesto,

¹⁶ M. Gauchet, *Il disincanto del mondo. Una storia politica della religione*, Einaudi, Torino 1992.

¹⁷ Cf. I. Newton, "A Letter of Mr. Isaac Newton...containing his New Theory about Light and Colors", in *Philosophical Transactions of the Royal Society*, No. 80 (19 Feb. 1671/2), pp. 3075-3087.

¹⁸ Cf. F. Volpi, *Il nichilismo*, Laterza, Bari 1999.

all'arte viene chiesto di riempire il vuoto lasciato dalle religioni attraverso l'esaltazione delle sue proprietà rivelative: la ricerca di Vasilij Vasil'evič Kandinskij e, nello specifico, il suo trattato teorico *Lo spirituale nell'arte*, sono esempio lampante di tale innalzamento dell'arte a scienza dello Spirito¹⁹, che trova come punto imprescindibile proprio il colore e le sue caratteristiche.

C'è da chiedersi, in rapporto a tali complessi mutamenti, quale destino sia riservato all'oro, a questo prezioso materiale che per secoli ha costituito opere d'arte destinate a imporsi nell'immaginario come duraturi modelli di riferimento. Probabilmente, un punto d'arrivo del processo di trasformazione del significato dell'oro nell'arte può essere individuato nelle celebri *Zone de sensibilité picturale immatérielle* ideate da Yves Klein. L'artista francese, con intelligenza e ironia, pensò di creare e vendere porzioni immateriali di "sensibilità pittorica", zone di vuoto sparse per la città e consacrate dalla magica energia spirituale dell'atto artistico. Dal momento che tali zone potevano essere oggetto di compravendita, attraverso la cessione di una ricevuta di garanzia d'acquisto da parte dell'artista in cambio di oro puro, Klein pensò a un rituale necessario a riequilibrare l'ordine del cosmo, equilibrio che era compromesso dalla contraddittoria mercificazione di questi spazi immateriali. La ricevuta di acquisto della zona di sensibilità pittorica doveva essere bruciata e l'oro puro con cui il cliente l'aveva corrisposta disperso nell'acqua di un fiume (Figura 2). Inoltre, a sottolineare l'aspetto intimamente religioso del rituale, esso doveva essere svolto alla presenza di due testimoni e di un critico d'arte. Successivamente a questa cerimonia magica, la zona di sensibilità pittorica si legava all'acquirente, che ne diventava in questo modo l'unico detentore²⁰. Come è chiaro, dietro alla geniale trovata dell'artista si nasconde un intendimento artistico pregno di spiritualità e sacralità, benché non esclusivamente afferente al culto del Dio cristiano a cui tanti fondi oro erano stati tributati. Non a torto dovremmo guardare a questa opera di Klein come al punto di arrivo di una tradizione

¹⁹ Cf. A dell'Asta, *La luce, colore del desiderio. Percorsi tra arte e architettura, cinema e teologia dall'Impressionismo a oggi*, Ancora Editrice, Milano 2021.

²⁰ D. Buzzati, *Cronache Terrestri*, Mondadori 1973, Milano, pp. 379-382.

artistica, spirituale quanto alchimistica, che affonda le radici nella notte dei tempi e nelle origini dell'atto stesso della creazione artistica.

Quello che, tuttavia, colpisce nel rituale della cessione dello spazio di sensibilità pittorica immateriale è la sovrapposizione di due elementi: il fattore sacrale e spirituale da un lato, e quello del valore economico determinato dall'oro puro dall'altro²¹. L'oro con cui l'acquirente corrisponde il valore della ricevuta d'acquisto della zona di sensibilità si comporta contestualmente sia come una valuta in senso stretto – e, anzi, come la valuta nella sua forma più perfetta e meno mediata – che come una sostanza dalle proprietà magiche. L'oro puro, benché inteso soprattutto nell'immanenza del suo calcolabile e preciso valore di valuta terrestre, è una sacra offerta che, alchemicamente in contatto con il fumo della ricevuta bruciata, viene versata sull'altare di una divinità ineffabile, permettendo l'evocazione della magia necessaria al rituale. In questo senso, anche la presenza dei testimoni e del critico d'arte – che diremmo nell'esercizio della sua funzione sacerdotale – indica il labile confine tra una forma d'arte rarefatta e perfetta e un'operazione esclusivamente spirituale.

Non deve lasciare indifferenti che il punto di contatto più diretto tra l'arte e il sacro – seppur, quest'ultimo, nella sua declinazione agnostica e generica propria di una società affrancata dalle meccaniche teologiche dei secoli scorsi – sia avvenuto attraverso l'uso dell'oro non per la sua caratteristica di rifrazione luministica e di evocazione della luce, come è stato nel passato, ma principalmente per il suo valore economico. Anzi, proprio in questo procedimento possiamo vedere il segno di una nuova dinamica, nelle premesse distante da ciò che era avvenuto nei fondi oro di cui scrivevamo prima, ma di fatto rispondente a una simile necessità di evocazione del trascendente. Non più, dunque, l'uso dell'oro in quanto materiale atto a riverberare la luce e a creare effetti cromatici, bensì l'uso dell'oro in quanto metallo di grande e ben definibile valore economico. Proprio per questo suo ascendente terreno e immanente, esso diventa

²¹ Valore dell'oro che, tra l'altro, era alla base del sistema economico stabilito da Bretton Woods, per cui era previsto il collegamento oro-dollaro e che ancora era in vigore negli anni in cui Klein operava.

per contrasto lo strumento perfetto per l'evocazione dell'elemento spirituale evocato per intercessione dell'artista. Se, dunque, nel XV secolo l'uomo si serviva dell'oro per rappresentare ed evocare Dio – senza tuttavia avere egli stesso potere sulle proprietà di questo materiale, le quali riguardavano l'oro *naturaliter* a prescindere da ogni intervento umano, a eccezione delle lavorazioni che potevano aiutare ad aumentare le proprietà riflettenti comunque ad esso proprie – nell'opera di Klein l'oro viene usato principalmente per una proprietà che, in un certo senso, è determinata dall'uomo stesso. La sua dispersione nell'acqua del fiume, allora, sarà il processo di sublimazione necessario per liberare la componente magica atta all'evocazione dello spirituale, ma comunque figlia della percezione del materiale nella sua preziosità.

Nel 1961 lo stesso Klein, a testimonianza di questa sua ricerca interpretativa dell'oro nell'ambiguità di un valore materiale e di uno spirituale, porterà al Monastero di Santa Rita da Cascia un *ex-voto* da lui prodotto (Figura 3). Si tratta di un contenitore di plastica trasparente con uno scomparto riempito del pigmento del suo celebre *International Klein Blue*, uno con il pigmento rosa *Monopink*, e uno riempito di foglia d'oro. Se da un lato vediamo il riferimento a Santa Rita da Cascia e, dunque, a un Dio ben identificabile piuttosto che a una dimensione genericamente spirituale, dall'altro il valore materiale della foglia d'oro sembra restituire il testimone a una ricerca diversa, più attenta alla proprietà cromatica e riflettente del metallo e, in parte, simile a quella tipica dei fondi oro dei dipinti. Ricerca che, del resto, è testimoniata dal contemporaneo utilizzo di due pigmenti, il blu e il rosa, i quali hanno un valore soltanto per il loro aspetto cromatico e non certo per la loro rarità o preziosità²². Rispetto al tema del colore, nella ricerca dell'artista francese non sembra avventato vedere come esso vada a sostituirsi, nella sua valenza simbolica, a ciò che l'oro ha per diversi secoli rappresentato nella pittura religiosa. Se, infatti, nel rituale di cessione delle zone di sensibilità pittoriche immateriali il metallo

²² Yves Klein ha spesso sperimentato con l'accostamento di blu, rosa, e oro, creando trittici la cui efficacia risiede, appunto, nella loro proprietà di contrasto coloristico. B. Corà, D. Moquay (a cura di), *Yves Klein*, Silvana, Cinisello Balsamo 2009, p. 139.

aveva una valenza principalmente legata alla sua caratteristica economica e al fascino alchemico del materiale, nelle ricerche cromatiche portate avanti da Klein vediamo tutta la religiosità di un pittore medievale intento a indagare l'infinito attraverso una sensazione estetica. Nel momento in cui l'oro, compromesso dalle urgenze di un valore economico e a questo indissolubilmente legato, perde parte del suo fascino, è il colore, quel profondo e cosmico *International Klein Blue* brevettato dall'artista, a lastricare la strada verso l'Infinito.



Figura 1. Ambrogio Lorenzetti, *Annunciazione*, 1344; tempera e oro su tavola, 127x120 cm. Pinacoteca Nazionale, Siena, foto degli autori (Ballatore/Soldi)



Figura 2. Dino Buzzati e Yves Klein fotografati durante un rituale di cessione di zona di sensibilità pittorica immateriale sull'argine della Senna.



Figura 3 Yves Klein, *Ex-voto per Santa Rita da Cascia*, 1961; plastica, pigmenti e oro, 22×15 cm. Monastero di Santa Rita da Cascia, Cascia. Foto degli autori (Ballatore/Soldi). © Harry Shunk and Janos Kender J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles.

(2014.R.20). ©Succession Yves Klein c/o ADAGP Paris.

Nota bibliografica

AGOSTI, Giovanni, *Altri quaranta dipinti antichi della collezione Saibene*, Valdonega, Verona 2008.

BIGI, Vincenzo Cherubini, “La dottrina della luce in S. Bonaventura”, in *Divus Thomas*, vol. 64, 1961, pp. 395-422.

BUZZATI, Dino, *Cronache Terrestri*, Mondadori, Milano 1973.

S. BONAVENTURAE DE BAGNOREGIO, Libro II *Sententiarum*, in *Opera Theologica selecta*, II t., P. Leonardi, M. Bello (a cura di), ex typographia Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi 1934.

CANNUYER, Christian, “L’illuminazione del defunto come ierofania della sua divinizzazione dell’antico Egitto”, in *Simbolismo e esperienza della luce nelle grandi religioni*, tr. it. di A. Palaramico Schuler, Jaca Book, Milano 1997, pp. 53-76.

CORÀ, Bruno, MOQUAY, Daniele (a cura di), *Yves Klein*, Silvana, Cinisello Balsamo 2009.

DELL’ASTA, Andrea, *La luce, colore del desiderio. Percorsi tra arte e architettura, cinema e teologia dall’Impressionismo a oggi*, Ancora Editrice, Milano 2021.

FALCINELLI, Riccardo, *Colorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Einaudi, Torino 2017.

GAUCHET, Marcel, *Il disincanto del mondo. Una storia politica della religione*, Einaudi, Torino 1992.

GRABAR, André, “Plotino e le origini dell’estetica medievale” (1945), in. Id., *Le origini dell’estetica medievale*, tr. it. di M. G. Balzarini, Jaca Book, Milano 2001, pp. 29-83.

GROSSATESTI, Robertus, *Commentarius in Posteriorum Analyticorum libros*, a cura di P. Rossi, “Corpus Philosophorum Medii Aevi”. Testi e Studi, II vol., Olschki, Firenze 1981.

NEWTON, Isaac, “A Letter of Mr. Isaac Newton...containing his New Theory about Light and Colors”, in *Philosophical Transactions of the Royal Society*, No. 80 (19 Feb. 1671/2), pp. 3075-3087.

PANOFSKY, Erwin, “Surger abate di Sant-Denis” (1946), in Id., *Il significato delle arti visive* (1995), tr. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 1962, pp. 109-45.

PLOTINO, *Enneadi*, a cura di G. Faggini, Bompiani, Torino 2000.

SOMVILLE, Pierre, “Luci di Bisanzio”, in J. Ries e C. M. Ternes a (cura di), *Simbolismo e esperienza della luce nelle grandi religioni*, tr. it. di A. Palaramico Schuler, Jaca Book, Milano 1997, pp. 117-123.

VOLPI, Franco, *Il nichilismo*, Laterza, Bari 1999.

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

