



IL SACRO IN TINTORETTO. O DELLA LUCE.
BREVE SAGGIO SULL'OPERA D'ARTE COME MEDIUM ED EXEMPLUM.
VERSO UNA PEDAGOGIA DEL SENTIRE

MARIA D'AMBROSIO

* *Facoltà di Scienze della Formazione, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Italia.*

«La luce, la presenza: ciò che, in un altro linguaggio, possiamo chiamare l'aperto. È all'aperto che non abbiamo accesso, perché l'aperto è l'accesso a tutto ciò che è. La presenza non è una forma o una consistenza dell'essere, è l'accesso. La luce non è un fenomeno, ma la velocità limite del mondo, quella di ogni apparizione e di ogni esposizione»

(Jean-Luc Nancy, 1994-2001, Le Muse, tr. it., Reggio Emilia, Diabasis, pp. 95-96)

«Il filosofo disdegna le apparenze in quanto le sa periture. Anche il poeta lo sa ed è il motivo per cui vi si aggrappa, le piange prima ancora che trascorrono, le possiede e già le piange, perché già nel possesso vive la perdita»

(Maria Zambrano, 1996, Filosofia e poesia, tr. it., Bologna, Pendragon, 2002-2010, p. 58)

«Dichiarazione. Siamo un'ombra profonda, e voi non tormentateci, o inetti: un'opera tanto importante non si rivolge a voi, ma ai dotti. (...) Merlino all'artista. C'è uno che dipinse galli gallinacci, e costui, non essendo del tutto privo di prudenza, per evitare che potessero essere troppo gravemente biasimati i tratti incerti, tracciati da un artista inetto, istruì servitorelli e buoni amici, e vuole che questi caccino lontano i galli naturali. Sapendo questo, sta' attento quando tu, il vero gallo, ti accosti ai galli dipinti, che riempiono di stupore gli asini orecchiuti, a non doverti affliggere, cacciato via da un servo importuno»

(Giordano Bruno, 1582, Le ombre delle idee, p. 40)

Ci arrivo che fuori è gelo. E pure dentro. È la Scuola Grande di San Rocco a Venezia: la confraternita di cui è stato confratello anche Jacopo Robusti detto il Tintoretto¹, a cui si devono i dipinti della sala e della sa letta al pianterreno e poi di quella al primo piano, carica direi, questa più che quella, delle opere del maestro, ino al soffitto. Una produzione di opere di gran pregio che testimonia della devozione e della determinazione che mossero l'artista a realizzare quella che si definisce una grande impresa pittorica, durata dal 1564 – anno della donazione della 'Gloria di San Rocco' – ino al 1587. Per questo la Scuola di San Rocco può divenire meta di una visita al Tintoretto e ai suoi temi sacri e suonare come vera e propria iniziazione alle sue opere: in pieno inverno e nel colmo del festare carnascialesco. Così mi sono trovata al suo cospetto, inondata da così copiose e generose opere, e, così, tra il freddo e la cupa ignoranza, le tele hanno cominciato a rivelare i segni di una scrittura non fatta di figure né di corpi né di colori, quanto di soli colpi di luce a tagliare quelle figure, quei corpi e quei colori della materia, e dunque a segnare un sentiero possibile, un'apertura, una tensione all'oltrepassamento, desiderabile. A rivelare, cioè, di quella materia, altra consistenza: lo splendere e lo svelarsi di realtà inafferrabili eppure esistenti.



Figura 1: Tintoretto, Giuda e Tamar (c. 1555 - 1559)





Gli interrogativi che s'aprono - al cospetto di cotanta bellezza, che è piacere dei sensi, movimento estatico, anticipazione ed enfasi barocca del sentire sul conoscere - riguardano proprio i piani di realtà: il tentativo dell'artista di rappresentarne la varietà, la molteplicità, la densità e, di fatto, anche la loro unità²: quella tra cielo e terra, a manifestare una sacralità delle umane gesta che sempre è spinta e testimonianza di una divina, magica, presenza.

Ricordo, allora, tra una tela e l'altra, che quella di San Rocco è Scuola grande, una delle poche ancora attive a Venezia. E grande perché dedicata alla devozione di un Santo, ma soprattutto alle penitenze. Una confraternita, dunque, raccolta attorno al culto del Santo (taumaturgo e curatore degli appestati), e che in nome di questi ha esercitato ed esercita una significativa funzione sociale e politica, facendo del fasto della sua sede lo specchio di un prestigio acquisito e poi 'esigibile' in nella vita ultraterrena. Un sodalizio tutto terreno con 'giurisdizione' sull'ultraterreno: si sa, è tipico delle confraternite di tutti i tempi e sostanza sacriici, penitenze, donazioni, opere caritatevoli e ogni altra attività sodale. In questo solco dunque, che collega terreno e ultraterreno, ha operato il Tintoretto, dandosi ad una produzione che si è conigurata perlopiù come donazione e che opera tuttora a testimonianza di una 'lettura' rivolta alle sacre scritture e al vangelo che contiene tutto il suo intento divulgativo, ma, io dico, che non si esaurisce in esso: l'esperienza cui danno accesso le tele del Tintoretto incarna la tensione che è attribuibile a tutta l'arte e agli artisti sacri e che riguarda la questione e la dimensione etica, morale e spirituale del vivere umano.

Se l'arte si è andata conigurando nel corso del tempo come territorio di esplorazione del tema del sacro, ha assunto il compito di dar forma a quel sacro, conferendogli fattezze riconoscibili e capaci di forgiare e orientare un sentire comune. Non a caso lo studio e l'analisi delle forme estetiche e delle forme d'arte non è di sola ed esclusiva competenza artistica, quanto invece campo d'indagine di pertinenza molto più ampia che ha l'uomo come orizzonte di senso, insieme al sacro e al divino, e che rintraccia nelle opere d'arte quella documentalità, per dirla con Maurizio Ferraris (2009)³ che connette coscienza e storia, azione e intenzione, visibile con invisibile⁴. La questione della verità nelle cose rappresentate dagli artisti, non si pone (o almeno non è oggetto di questo breve scritto), come non si pone la questione della loro funzione teologica. Semmai potrebbe essere posta quella teofanica. Ma l'aspetto da cui intendo partire riguarda la 'esemplarità' delle opere d'arte, il loro significativo valore pedagogico cioè, la loro vocazione etica sostenuta dall'impianto estetico⁵. In questo senso l'opera è exemplum: vero e proprio 'saggio' del vivere bene, secondo regola morale, essa ha cioè funzioni da manuale ontologico ed epistemologico. Ciascuna opera racchiude in sé ed esprime questa intenzione che la sottende e la supera e che si realizza nell'incontro tra spettatore e concetto-idea-valore-storia che l'opera rappresenta e che, attraverso di essa, si rende accessibile ed esperibile. D'accordo con Ferraris (2009) e con la sua logica della esemplarità, riletto sul fatto che «non si catalogano né la virtù in sé, né il musico in sé, né il rosso in sé o il suono in sé - ma solo esempi e fattispecie di virtù, di musici, di colori e di suoni. In breve (...) si classicano degli esemplari, cioè per l'appunto degli esempi, dei singoli generalizzabili»⁶. L'opera d'arte, e in questo caso le sessantuno tele del Tintoretto prodotte per la Scuola di San Rocco e la sua prestigiosa sede ai Frari, fada 'esempio' la cui esemplarità sta nel rendere partecipabile e imitabile la 'realtà' rappresentata che a sua volta è mimesis di 'altro'. Ferraris parla de «lo splendore della reificazione» e quindi de «il fatto che l'oggetto parli, e che taluni oggetti parlino meglio di altri. Così, - dice - gli oggetti danno evidenza visiva ai concetti»⁷. Nello specifico, poi, della decorazione del Tintoretto della Sala dell'Albergo nella Scuola Grande di San Rocco, Adriano Mariuz (2010) sottolinea quanto il genio visionario abbia «conferito alla sala (...) il significato, come è stato scritto (De Tolnay) di un "oscuro atrio di miracolose rivelazioni, di soggettive illuminazioni religiose che, quasi attraverso aperture di inestre (portae coeli) divengono improvvisamente visibili nel soffitto e sulle pareti [...]». La

Sala diviene una scuola della 'conoscenza di Dio' in senso religioso-estatico»⁸. Pertanto, di fronte a una raccolta così significativa di exempla, la visita alla Scuola di San Rocco si fa momento tipico per una riflessione più ampia che riguarda la necessità, tutta umana e sempre più da rilegittimare direi, dell'arte e dell'esperienza artistica. Parto dall'opera come artefatto⁹ e quindi come 'documento' artistico che, grazie al dispositivo linguistico su cui è 'forgiato', contiene una significativa progettualità che suona assiologica e quindi che esalta e legittima le questioni formali come cariche di valore e di pathos. Il fatto che ino alla riproducibilità dell'opera d'arte¹⁰ essa abbia conservato nell'immaginario collettivo la sua aura e dunque la sua sacralità, fa dell'opera d'arte anche un possibile oggetto di culto. Intendo recuperare dunque la tesi di Benjamin (1936) e in particolare il nesso tra arte e religione per tornare all'aura dell'opera, e quindi alla sua sacralità, come ad una condizione che l'uomo di tutti i tempi cerca e di cui investe il suo rapporto con le cose scelte come exemplum e utilizzate come strumento di accesso alla dimensione sacra, appunto. Questa funzione 'strumentale' dell'opera è da connettere alla sua 'oggettualità' estetica che coinvolge la sfera del sentire dello spettatore e dunque agisce su di un piano isico e, attraverso di esso, consente di accedere ad un piano meta-isico¹¹. Exemplum e medium, l'opera d'arte si sostanzia in un oggetto che viene trasceso ma da cui non si può prescindere. Per questo l'opera può essere intesa come parte di una ritualità che non è mera adesione alla morale contenuta nell'esempio, non è espressione di un potere esercitato attraverso la forza della sua materialità estetica che genera con-formazione, ma è quella forma 'scritta' e tangibile - e per questo la documentalità dell'opera e la sua oggettualità sottolineata dall'analisi e dalla proposta teorica di Ferraris (2009) - che nel provare a sottrarsi alla caducità del fenomeno ne afferma anche la necessità ontologica da cui si producono mondi e dunque 'realtà' epistemologiche esteticamente fondate. L'umano quando incontra l'arte afferma l'afferrabilità del suo spirito, così come del divino. La produzione artistica di tutti i tempi può essere intesa proprio come la 'traccia' di un sistema di credenze che investono l'ultraterreno, che ha la funzione di 'soglia' che offre a chi vi giunge la possibilità 'tangibile', quasi tattile direi, «di sentire l'insensibile ed esserne presi»¹².

Questa l'esperienza che affiora dal gelo delle sale della Scuola di San Rocco e dalla visione delle tele del Tintoretto: dai Cristi e dalle Madonne, dai Santi e dagli angeli, dalla luce e dalle ombre. Esperienza che sembra fare eco alla straordinaria lezione che Nancy (2003) offre nel ritornare al tema evangelico del Noli me tangere¹³. Se ritorno con Nancy a quell'episodio è per coglierne con lui tutto il valore metaforico del me mou háptou (Noli me tangere - Non mi toccare) di una sottrazione (quella che Gesù impone alla Maddalena) che corrisponde alla capacità della Maddalena di vedere apparire il Cristo nel sepolcro. «Maria Maddalena è la sola ad aver visto gli angeli nel sepolcro. I discepoli che l'avevano preceduta avevano occhi che non vedevano in questa oscurità. Al contrario lei vede. Non dissipa la notte dal sepolcro: vede la presenza di chi custodisce l'assenza»¹⁴. Il corpo del Dio, che in quanto tale è inafferrabile, appare agli occhi di colei che tiene in sé la sensualità e pure la levità di un corpo¹⁵ e insieme 'disegnano' una igura carica di tensione al visibile e al tangibile, che allo stesso tempo eccede il senso stesso della igura rappresentabile (due corpi colti nel loro incontro che è già foriero di allontanamento, di un levarsi del corpo, appunto) e apre un varco verso l'invisibile. Tornare a quell'episodio del Cristo e della Maddalena ha qui il valore di ritornare all'uso della rappresentazione e quindi dell'opera d'arte come igurazione di una sfera propriamente inafferrabile - come la verità che appunto «non si lascia toccare né trattenerne»¹⁶ - la cui sostanza può essere colta solo attraverso l'assenza e l'abbandono. L'incontro si realizza nel punto dell'abbandono: la Maddalena - che in senso metaforico cogliamo come l'essere umano che non rinuncia a sentire e a vedere (anche nell'oscurità) - «si abbandona a una presenza che è una partenza, a una gloria che è nient'altro che tenebra, a un sentore che è nient'altro che gelo»¹⁷. E, tornando alla Scuola di San Rocco e alla visione procurata dalle tele del





Tintoretto, il gelo non era solo metaforico quanto una condizione isica che ha giocato come ulteriore elemento signifiante la sottrazione, l'assenza, e dunque la mancanza, che è già evocazione e produzione di una presenza¹⁸. Se il sacro, il divino, il metafisico, sono quello spazio e quella dimensione che s'apre a partire dall'esperienza dell'opera d'arte, appare forse chiaro quanto il solo essere *exemplum* dell'opera non basti a dire di un potere che è abbandonico, potremmo dire, che l'opera può esercitare sulla sfera del sensibile. Tale potere non si esaurisce dunque nell'uso delle opere come parabole o come lezioni spirituali. Sarebbe come limitare l'educazione estetica¹⁹ a una pratica educativa di particolare 'presa' ed efficacia. Il 'pedagogico' che la sottende non è di cifra esplicativa e rivelatrice, tantomeno didascalica, ma richiede quella che Nancy chiama una 'disposizione a ricevere', a comprendere, che implica partecipazione e penetrazione, una vera e propria disposizione all'ascolto: in tal senso l'opera d'arte non mostra il divino dandogli un corpo di cui l'altro può fare esperienza, patendolo, sentendolo, trattenendolo a sé, ma ha il pregio di offrire come praticabile un aldilà del senso stesso che sconina rispetto al 'voler dire della rappresentazione'²⁰ e afferma la possibilità di rintracciare il sacro, più che il divino, nella forma sensibile e di collocare nel sentire l'atto del dare e del prender forma (che avvicina al divino e che è il principio dell'arte stessa). L'oggetto artistico non si risolve dunque in un 'modello' cui conformarsi per vivere bene a questo mondo, tantomeno può ridursi a fare da 'guida pratica' per conquistarsi il regno dei cieli. Forse il suo valore riconosciuto socialmente è questo, ma qui voglio più propriamente farne territorio privilegiato di un sensorio che fonda l'esperienza del sacro.

La visita alle sessantuno tele del Tintoretto nella Scuola di San Rocco mi fanno sentire l'urgenza di riaffermare e rafforzare l'orizzonte sacro dell'arte, orizzonte che appunto l'incontro con le opere del Tintoretto m'ha reso presente e che ho provato a collegare con questioni che risuonano come estetiche della formazione²¹ e arrivano a toccare il tema, tanto caro a Maria Zambrano, della libertà nelle cose²²: la narrazione contenuta in ogni tela, la plasticità e la drammaticità dei corpi, la composizione geometrica della scena rappresentata e l'irrompere in essa di altri piani di disequilibrio e di tensione narrativa, sono 'elementi' di un'estetica che, dentro il Rinascimento, anticipa stilisticamente e culturalmente la Modernità e tutto il suo portato epistemologico, ponendosi già dentro la crisi del tempo di cui è interprete. La monumentalità del luogo fornisce certo un'aura sacra al già imponente apparato pittorico che viene riconosciuto come tale da tanti studiosi che ne rintracciano il valore sia sul piano teologico che su quello storico-artistico. La produzione artistica del Tintoretto è esemplare, ricca, formidabile. Ed è nella Scuola grande di San Rocco che si avverte, vibrante, il suo geniale furore. Ma l'intento qui non è quello di offrire un'analisi critico-artistica delle tele quanto quello di animare una riflessione che, va detto, non può prescindere dalla 'consistenza delle tele stesse'²³. Nel loro insieme e distintamente prese. Una dissertazione sull'arte (del conoscere) e sul mistero che reca in sé e che pone il Tintoretto in un ideale dialogo con Giordano Bruno, in cui a fare da protagonista sono il sole e il suo contrario: luci ed ombre, dunque, la materia di cui si sostanzia l'arte e il suo prender forma in questa o quell'opera. Dissertazione e 'prova', dicevo, di una drammatica modernità del Tintoretto nell'offrire l'arte come 'traccia' o memoria di un sole che produce luce ed ombre. L'arte e le opere del Tintoretto 'incarnano' dunque il tragico paradosso dell'umano, 'segnandone' la consustanzialità di corpo e spirito, attraverso l'ostensione dei corpi di cui solo una parte risplende, come attraversata da un principio aurorale ed emersa come 'scarto' dall'opprimente buio che la ammantava.

L'accesso al sacro è esercizio e pratica che nel corporeo individua e riconosce la soglia presso la quale recarsi e restare, per abbandonarsi all'Altro. Forse questa la possibilità di libertà di cui dicevo. Forse questo lo spazio dove la materia ritrova la sua stretta parentela con lo spirito. Forse questo, dell'arte, della poesia, il principio che rende unificabile l'essere con l'apparire: quello spazio non inito e non concluso dove è possibile l'affermazione della bellezza, del sentire e di tutto quello che conten-

gono oltre, e che rendono esperibile di ulteriore. Legittimare l'arte, più che la filosofia, sul terreno della pratica della conoscenza, vuol dire riconoscere che, senza rinunciare alle apparenze, si può trascendere la realtà e afferrarne la sua pur mutevole e tremante consistenza, riconoscendosi in essa e quindi in quella parte che è già il tutto e che coincide con il sacro. Lo specifico dell'opera d'arte è appunto quella di presidiare e celebrare l'infinito stratiforme e mobile territorio estetico che, a sua volta, apre alla possibilità di riunire ciò che sin dalla tradizione classica e dal mito della caverna si è separato o come strappato: e quindi la ragione dal sentire, l'umano dal divino, l'ombra dalla luce. «In principio era il logos. Sì, ma... il logos si fece carne e abitò tra noi, pieno di grazie e verità»²⁴ dice Maria Zambrano, facendo della poesia la categoria che rende pensabile il farsi carne del logos perché «la poesia (...) assisa in dalle origini sull'ineffabile, tesa a dire l'indicibile, non vede minacciata la propria esistenza. Fin dal primo istante, si è sentita trascinata a esprimere l'ineffabile in due direzioni: ineffabile in quanto vicino, carnale; ineffabile anche in quanto inaccessibile, in quanto senso al di là del senso, ragione ultima al di sopra di ogni ragione»²⁵. In tal senso, l'opera d'arte è consacrata e mossa da questa dimensione poetica e celebra l'Assente: proprio nel senso del citato *me mou háptou* e proprio nel senso vissuto al cospetto delle tele del Tintoretto nella Scuola grande di San Rocco, e grazie alla loro 'essenza'. Un'essenza che ritrova nel tema della cristianità e quindi propriamente del Cristo il valore simbolico e l'*exemplum* del divino incarnato nell'umano. Natura umana e natura divina cercano nella tela forme che si muovono tra presenza e assenza: l'irrompere dei corpi, degli oggetti, delle stoffe, delle architetture, dei decori e dei volti, distinti l'uno dall'altro e tratteggiati dall'abile mano del Tintoretto che offre allo sguardo la possibilità di tenere insieme queste distinte forme grazie a un segno che le sussume ed è chiara traccia di efimera ed incontenibile luce. Luce che per il Tintoretto affiora come origine di ogni cosa e dunque è luce che accomuna e sostanzia ogni materia, ogni presenza di cui c'è traccia nella tela. In questo senso mi è sembrato di vedere animato un dialogo tra queste tele e il pensiero e le opere, contemporanee o di poco successive, di Giordano Bruno. Bruno (1582) nel dialogo preliminare del suo *Ombre delle idee*, fa dire ad Ermes: «È il libro *Ombre delle idee*, contratte per apprendere la scrittura interiore; a proposito di esso sono in dubbio, e non so se debba essere pubblicato, oppure rimanere perennemente avvolto in quelle tenebre in cui era celato»²⁶. E, rispetto a tale dubbio, Filotimo – che pare interpretare il senso del dramma delle tele del Tintoretto – gli tiene dietro dicendo: «Non cessa la provvidenza degli dèi (dissero i sacerdoti egiziani) di mandare agli uomini, in certi tempi stabiliti, dei Mercuri; e questo anche se già conoscono che essi non saranno accolti affatto, o lo saranno male. Né cessa l'intelletto, come pure questo sole sensibile, di dar sempre luce, per il motivo che non sempre, né tutti quanti la avvertiamo»²⁷. Le sessantuno tele del Tintoretto nella Scuola grande di San Rocco credo abbiano a che fare con questo sole sensibile e con la provvidenza degli dèi, senza escluder anche tutto il resto che pure è raccontato e celebrato. La questione della luce e delle ombre costituisce come l'impalcatura, il principio ultimo, di un discorso sulla possibilità umana di porsi in rapporto con la 'realtà': possibilità di conoscere e di conoscersi nella e attraverso la rappresentazione, la mimesis dell'arte appunto. Rappresentato e rappresentabile nel quale irrompe sempre l'indicibile, indeinito e indeinibile. L'arte è dunque anche lo spazio della speranza e dell'utopia, è la possibilità dello sconinare e sconinamento stesso: questa la dimensione e la 'materia' che prende corpo con l'arte e questo l'orizzonte che muove l'arte stessa e le conferisce un ruolo eminentemente formativo, capace di fare dell'esperienza estetica la condizione di ogni conoscenza possibile. E questo anche un breve itinerario, luminoso e tenebroso a un tempo, indagine dai tratti barocchi, che individua nel Tintoretto un interlocutore privilegiato per un parlar disgiunto che recupera, lasciandola affiorare qui e lì come fa con la luce, la centralità del sentire che di fatto irrompe e riconfigura un quadro epistemologico e ontologico che riconnette essere e apparire e individua nelle arti un rinnovato valore e una significativa 'progettualità pedagogica' che



investe Sein e Da-sein, aprendo l'esperienza, se non al sacro o al divino, all'altro e all'altrove.

«Manca il parlar; di vivo altro non chiedi Né manca questo ancor, se agli occhi credi»
(Torquato Tasso, 1575, *La Gerusalemme liberata*, canto XVI)

Note

1. Cfr. Romanelli, Giandomenico, 1994, *Tintoretto: la Scuola grande di San Rocco*, Milano, Electa; Gentili, Augusto, 2006, *Tintoretto: i temi religiosi*, Firenze, Giunti; Pallucchini, Rodolfo-Rossi, Paola, 1982, *Tintoretto: le opere sacre e profane*, Milano, Electa.

2. A proposito di unità, qui il discorso 'corre' e incontra quella unione dei sensi che fa del Tintoretto il pittore del 'parlar disgiunto' che Torquato Tasso aveva attribuito al suo stesso poetare. A partire dall'*Ut pictura poësis* di Orazio e della sua *Ars Poetica*, Torquato Tasso elabora la propria teoria estetica che riconosce una profonda corrispondenza tra poesia e pittura e nel 1575, in occasione della pubblicazione della *Gerusalemme liberata*, in una lettera indirizzata a Scipione Gonzaga, scrive: «troppo spesso uso il parlar disgiunto; cioè quello che si lega piuttosto per l'unione dipendenza de' sensi, che per copula o per altra congiunzione di parole». Giulio Carlo Argan (1957) riprenderà il parlar disgiunto di Tasso per farne la cifra comune al Tintoretto che fa dei due artisti degli antifigurativi e antinaturalisti e delle loro opere il 'luogo' dove ritrovare, 'frammischiati', tutti i sensi insieme. In particolare, cfr. Buzzoni, Andrea, 1985, *Del parlar disgiunto fra poesia e pittura*, in: Buzzoni, Andrea, 1985, a cura di, *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale; e Argan, Giulio Carlo, 1957, *Il Tasso e le arti figurative*, in: Comitato per le celebrazioni di Torquato Tasso. Ferrara 1954, Torquato Tasso, Milano, Carlo Marzorati Editore, 1957.

3. Cfr. Ferraris, Maurizio, 2009, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza.

4. Cfr. Merleau-Ponty, Maurice, 1964, *Il visibile e l'invisibile*, tr. it., Milano, Bompiani; Merleau-Ponty, Maurice, 1960, *Segni*, tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1967 e in particolare a p. 44: «Nessuna cosa, nessun lato della cosa si mostra se non nascondendo attivamente gli altri, denunciandone l'esistenza nell'atto di nasconderli. Vedere è, per principio, vedere più di quanto si veda, accedere a un essere di latenza. L'invisibile è il rilievo e la profondità del visibile, e il visibile non comporta positività pura più dell'invisibile»; cfr. inoltre, proprio sulla pittura, Merleau-Ponty, Maurice, 1961, *L'occhio e lo spirito*, in: Merleau-Ponty, *Il corpo vissuto*, tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1979

5. In un certo senso si fa riferimento al 'progetto' che, più propriamente, María Zambrano (1991) colloca verso un sapere dell'anima e che individua nell'arte e nella poesia forme originarie di linguaggio sacro e vero e proprio "spazio vitale" dove è possibile far incontrare chiarezza e oscurità, in «una luce che accoglie in sé le ombre lasciando loro la possibilità del senso, prima che la luce smisurata e spietata del sole, astro unico, compaia mettendole in fuga nel buio indistinto della notte» (Prezzo, Rosella, 1996, *Introduzione all'edizione italiana. Il cominciamento*, in: Zambrano, María, 1991, *Verso un sapere dell'anima*, tr. it., Milano, Raffaello Cortina, 1996, p. XIII).

6. Ferraris, Maurizio, 2009, *op. cit.*, pp. 7-8.

7. Ferraris, Maurizio, 2009, *op. cit.*, p. 11.

8. Mariuz, Adriano, 2010, *L'adorazione dei pastori di Jacopo Tintoretto. 'Una stravagante invenzione'*, Verona, Scriptaedizioni, 2011, p. 5.

9. Per la nozione di artefatto e quindi di artefatto cognitivo, cfr. Mantovani, Giuseppe, 1995, *Comunicazione e identità*, Bologna, Il Mulino. Sul tema specifico dell'artificio nell'estetica del Tintoretto, interessante è la 'lezione' che ci offre Giulio Carlo Argan (1957) - nel suo già citato saggio 'Il Tasso e le arti figurative' nel volume Torquato Tasso pubblicato a Milano dall'editore Carlo Marzorati in occasione delle celebrazioni che la città di Ferrara ha organizzato per Torquato Tasso - in cui ricorda «la congiuntura Tasso-Tintoretto» per sottolineare il loro comune ed esemplare passaggio dal Rinascimento al Barocco. In particolare Argan scrive «il Tasso è maestro di quel supremo artificio, che consiste nel dare all'espressione un'apparenza di spontaneità tanto maggiore quanto, in realtà, è maggiore lo studio, più sapiente ed elaborata la costruzione interna dell'immagine. È questa, s'intende, la condizione prima ed essenziale di un'arte che voglia anzitutto persuasione, rapporto di simpatia che si stabilisce tra l'artista e il suo pubblico. "Nasconder l'arte" è il precetto aristotelico che è alla base della teoria estetica barocca; e "l'arte che tutto fa, nulla si scopre" è il principio estetico fondamentale della poesia del Tasso» (p. 224). Riferendosi al Tasso e al Tintoretto, Argan parla de «lo stesso 'luminismo'»: «un modo nuovo di vedere gli oggetti come cose in sé (...). Ciò che importa non è la cosa, né l'immagine nella sua concretezza plastica o coloristica, ma il giudizio sulla qualità che l'immagine esprime. È su quella valutazione che si vuole trovare e stabilire un accordo; e perciò l'immagine non deve imporsi, deve rimanere vaga e generica (...) è appunto per questa via che si passa dall'arte del Rinascimento all'arte barocca: che è un'arte in nessun modo interessata all'indagine oggettiva del reale, ma tutta rivolta ad appurare il valore dell'arte come mezzo di espressione e comunicazione dei sentimenti umani» (p. 218 e p. 223).

10. Cfr. Benjamin, Walter, 1936, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, tr. it., Torino, Einaudi, 1966-2000.

11. Il riferimento è all'ontologia merleau-pontiana, ovvero a quella che lo stesso Merleau-Ponty (1960) definisce «una riabilitazione ontologica del sensibile» che consente di guardare alla pittura come al prolungarsi della carne del sensibile in carne del linguaggio. Come sottolinea Mauro Carbone nella presentazione a *Il visibile e l'invisibile* di Merleau-Ponty (1964), si tratta di un metodo indiretto: «Se infatti la metafisica ambisce alla coincidenza ma in tal modo finisce per operare soltanto "una sublimazione dell'Essente", l'Essere non può che venire indagato svelando indirettamente e inesauribilmente, attraverso gli enti, la "differenza ontologica" fra questi e quello. (...) è emerso come l'ontologia che Merleau-Ponty intende elaborare, pur delineando una nuova impostazione della relazione fra il visibile e l'invisibile, conservi tuttavia al vedere la posizione privilegiata tradizionalmente accordatagli dalla cultura occidentale. Il mantenimento di tale privilegio, (...) conferma come la riflessione merleau-pontiana non si muova con l'intento di rinnegare velleitariamente quella tradizione, quanto piuttosto di operarne un radicale ripensamento» pp. 13-14.

12. Nancy, Jean-Luc, 2003, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, tr. it., Torino, Bollati



Boringheri, 2005, p. 61.

13. Cfr. Matteo 12, 34-35; Marco 4, 33-34. L'episodio narrato è questo: «Maria si reca al sepolcro. Lo trova vuoto, e due angeli sono lì accanto. Ed essi le chiedono: “Donna, perché piangi?” Risponde loro: “Perché hanno portato via il mio Signore, e non so dove l'abbiano messo”. Detto questo si voltò indietro e vide Gesù in piedi, ma non sapeva che era lui. Gesù le domanda: “Donna, perché piangi? Chi cerchi?” E lei pensando fosse l'ortolano, gli dice: “Signore, se l'hai portato via tu, dimmi almeno dove l'hai messo e io lo prenderò!” Gesù allora la chiama “Maria!” Essa, voltandosi, esclama in ebraico: “Rabbuni!” che significa: Maestro! Gesù le dice: “Non toccarmi, perché non sono ancora disceso al Padre, ma ora va' dai miei discepoli e di' loro: Ascendo al Padre mio e Padre vostro, Dio mio e Dio vostro”. Maria Maddalena corse ad annunziare ai discepoli: “Ho veduto il Signore”, e che le aveva detto tali cose» (Giovanni 20, 13-18).

14. Nancy, Jean-Luc, 2003, *op. cit.*, p. 61.

15. La levità è riferita in particolare a quella delle parole con cui la Maddalena annuncia ciò di cui è stata testimone.

16. Nancy, Jean-Luc, *ibidem*.

17. Nancy, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 62.

18. Cfr. le teorie di Wilfred Bion, Donald Winnicott, Melanie Klein.

19. Cfr. Gennari, Mario, 1994, *L'educazione estetica*, Milano, Bompiani; Schiller, Friedrich, 1795, *L'educazione estetica*, tr. it., Palermo, Aesthetica, 2005.

20. A questo proposito cfr. Derrida, Jacques, 1967, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, tr. it., Milano, Jaca Book, 1968-2010.

21. Cfr. D'Ambrosio, Maria, 2006, *Media Corpi Saperi. Per un'estetica della formazione*, Milano, Franco Angeli; D'Ambrosio, Maria, 2010, *Las meninas: metafore della conoscenza per una teoria della formatività*, in: Gily, Clementina-Persico, Maria Rosaria, a cura di, 2010, *Arte e Formazione*. Collingwood, Gentile, Croce ed altri studi, Napoli, Scriptaweb.

22. Cfr. Zambrano, Maria, 1996, *Filosofia e poesia*, tr. it., Bologna, Pendagrone, 2002-2010.

23. Cfr. Nancy, Jean-Luc, 1994, *Le Muse*, tr. it., Reggio Emilia, Diabasis, 2006, e in particolare nel testo: *Sulla soglia che è il discorso pronunciato al Museo del Louvre, davanti alla Morte della Vergine di Caravaggio, il 22 giugno 1992, e Pittura nella grotta che fu pubblicato in una prima versione nel 1994 in forma di manoscritto con disegni originali del pittore François Martin*.

24. Zambrano, Maria, 1996, *op. cit.*, p. 47.

25. Zambrano, Maria, 1996, *op. cit.*, p. 129.

26. Bruno, Giordano, 1582, *op. cit.* p. 45.

27. Bruno, Giordano, 1582, *op. cit.* p. 46.

Recebido em 4 de Fevereiro de 2015.

Aprovado para publicação em 6 de março de 2015

