



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex  
D.M. 270/2004*)  
in Filosofia della Società, dell'Arte e della  
Comunicazione

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

Tesi di Laurea

Dal pensiero religioso alla  
filosofia dell'Arte

Eliade e Panikkar, prospettive sul sacro e  
riflessioni estetiche a confronto

**Relatore**

Ch. Prof. Luigi Vero Tarca

**Laureanda**

Sofia Zanin

Matricola 987915

**Anno Accademico**

2015 / 2016



*A Sara  
e Leonardo*



# Indice

|  |    |
|--|----|
| Introduzione .....   | 1  |
| L'arte e la fede, l'arte e il religioso nel rapporto con la Chiesa: l'omelia di Paolo VI del 7 maggio 1964, punto di partenza del discorso. ....                               | 2  |
| Il progetto della tesi.....  | 3  |
| Le fonti.....  | 5  |
| PARTE PRIMA.....   | 7  |
| 1- Enrico Castelli. Il sogno di un filosofo esistenzialista tra ragione, arte e religione .....  | 9  |
| Una <i>lamentatio</i> per i dimenticati .....  | 9  |
| Una vita raccontata in prima persona.....  | 10 |
| Filosofia, teologia, esistenza, arte.....  | 14 |
| 2 - Riflessioni sulle tendenze dell'arte tra simbologia e teologia dell'immagine: alcuni dibattiti riportati in <i>Demitizzazione e immagine</i> , quaderno n.1-2, 1962 .....  | 23 |
| L'Archivio di Filosofia e i Colloqui Castelli, una tradizione lunga sessant'anni .....   | 23 |
| L'introduzione di Castelli .....   | 24 |
| Arte e tecnica: l'ombra teoretica di Heidegger .....   | 29 |
| Arte e contemporaneità: desacralizzazione, arte informale, il peso del mercato .....   | 32 |
| 3 - Note sul rapporto tra arte e religioso nel post-moderno secondo la teologia russa a partire dagli studi di Marko Ivan Rupnik sull'opera di Viačeslav Ivanovič Ivanov ..... | 37 |
| Primi elementi per un dialogo .....  | 37 |
| La rappresentazione del sacro nel contesto artistico moderno: la lezione di Viačeslav Ivanovič Ivanov .....  | 38 |
| Il simbolo nella poetica di Ivanov: le diverse facce del simbolismo contemporaneo....  | 43 |
| Breve introduzione al pensiero di Vladimir Sergeevič Solov'ëv .....  | 45 |
| 4 – La spiritualità nell'epoca moderna, una digressione su Rudolf Steiner .....  | 51 |
| Il compito dell'arte nel contemporaneo .....   | 51 |
| La nuova strada: armonia tra Essere, arte e scienza nella natura umana .....   | 54 |
| PARTE SECONDA.....   | 57 |
| 1 - Mircea Eliade e Raimon Panikkar, due biografie a confronto .....   | 59 |
| L'influenza della vita sul pensiero .....  | 59 |
| Raimon Panikkar, pioniere del dialogo interreligioso e del pensiero interculturale .....   | 60 |
| Mircea Eliade, tra Romania, Oriente ed America.....  | 63 |

|  |     |
|--|-----|
| Sentieri armonici.....   | 70  |
| 2 – L’incontro con la cultura e la spiritualità indiana .....  | 73  |
| Un viaggio naturale.....   | 73  |
| India e Tradizione nel percorso di Eliade .....  | 73  |
| La ricerca delle proprie radici nel percorso di Panikkar .....   | 78  |
| 3 – Uno storico delle religioni e un teologo, parallelismi alla luce di una radice filosofica in vista di una teologia dell’arte ..... | 83  |
| Quale radice?.....   | 83  |
| La ricerca delle radici .....  | 85  |
| Esperienza mistica ed esperienza religiosa .....   | 90  |
| Aspetti antropologici: l’uomo religioso.....   | 94  |
| Concretizzare l’esperienza: il simbolo e la creatività .....   | 96  |
| 4 - Due percorsi di ricerca, due visioni del mondo e una prospettiva soteriologica.....  | 101 |
| Sul significato del termine “filosofia” in rapporto all’arte.....  | 101 |
| Una parentesi dalla teologia russa: Panikkar sulle tracce di Solov’ev .....  | 104 |
| Missione dell’arte, teologia della missione .....  | 109 |
| La lezione dell’arte.....  | 114 |
| 5 - Il ruolo peculiare dell’esperienza estetica e il valore del silenzio: alcuni frammenti .   | 119 |
| La storia delle religioni come una disciplina salvifica .....  | 119 |
| La forza salvifica dell’esperienza estetica dal punto di vista di un silenzio ontologico   | 121 |
| Conclusione: quale filosofia dell’arte sacra?.....   | 133 |
| Recuperare il filo.....  | 133 |
| Mistica, esperienza estetica, simbolo: Panikkar, Eliade, Solov’ev, Castelli .....  | 135 |
| Non più filosofia dell’arte sacra ma teologia dell’arte .....  | 139 |
| Bibliografia – sitografia: .....   | 143 |

## Introduzione

L'arte contemporanea è in crisi, così come è in crisi anche la fede. Una frase fatta, un luogo comune che a prima vista è dipinto con i colori dell'ovvietà e di una *laudatio temporis acti* incastrata in una visione del mondo che non può più tornare. Eppure, queste due frasi nascondono un problema molto più profondo, non riuscendo più né l'arte né la religione a rappresentare il "bello" ma venendo attratte dalle convenzioni o da elementi "disumani": violenza, aggressività, psicologismo – o dimensioni para-religiose ed iconiche profane nel caso dell'arte sacra. Arte e religione, infatti, sono da sempre state considerate come parte fondamentale l'una dell'altra, legate al doppio filo della spiritualità e della tendenza dell'essere umano ad andare oltre.<sup>1</sup> Adesso, di fronte al nemico comune del post-moderno, la sensazione è che tanto l'arte e la religione siano destinate ad arrendersi ad un relativismo che è l'esatto contrario di quello che invece dovrebbero stimolare, cioè un dialogo tra le diverse forme espressive e le diverse profondità spirituali che l'essere umano, nel suo stiracchiarsi nello spazio e nel tempo del pianeta che abita, ha fatto proprie.

Il problema, si capisce facilmente, non può essere limitato unicamente ad una sola tradizione religiosa od una sola forma d'arte: le comprende tutte, le affronta tutte, dal cristianesimo al buddismo, dal politeismo mesoamericano alla fede Jaina alle nuove forme di religiosità come la Santa Morte messicana od il tecnognosticismo digitale. Ognuna di queste differenti spiritualità potrebbe venir trattata, ma rischierebbe di lasciar da parte e di non comprendere il fatto che il problema è ancora più profondo, è nella concezione dell'arte sacra – o meglio, di come l'arte possa essere via privilegiata per il Sacro di essere compreso da chi alle opere d'arte si avvicina. Per questo, la tesi che ho scritto cerca di affrontare il problema da un altro punto di vista: quello della filosofia teoretica, aiutata dalle proposte di chi queste tematiche (la molteplicità delle religioni e la profondità metafisica, teurgica dell'arte in quanto tale) le ha affrontate col suo pensiero: Raimon Panikkar e Mircea Eliade. È però giusto stabilire un punto di partenza per questa indagine: punto di partenza che, per coerenza con il contesto culturale nel quale

---

<sup>1</sup> Anche il filosofo Emanuele Severino dedica una breve ma interessante riflessione sul rapporto tra arte e religione nel suo libro *Del bello*, dove parla di scissione dell'immagine festiva, quella della dimensione arcaica, della *fešta originaria* in cui l'immagine ha ancora in sé l'aspetto mitico, divino, sapienziale, il bello. È l'immagine che evoca un significato ultimo che si scinde in *immagine pura* e *contenuto filosofico*, la verità incontrovertibile. Il festivo si scinde nei suoi elementi costitutivi: il vero, il bello e il santo, da cui la lotta tra arte e religione nel contesto della modernità. In una lotta in cui nessuno viene escluso ma uno tende a dominare l'altro, l'arte intende subordinare il religioso, la religione diventa strumento dell'arte. L'arte assume il valore del rimedio e addirittura di strumento salvifico immune al fallimento della civiltà tecnica. E. Severino, *Del bello*, Mimesis, Milano-Udine, 2011, pp. 19-23.

la filosofia nasce e si sviluppa e dal quale i pensatori trattati prendono loro stessi le mosse, vede come privilegiato quello religioso cristiano cattolico.

## L'arte e la fede, l'arte e il religioso nel rapporto con la Chiesa: l'omelia di Paolo VI del 7 maggio 1964, punto di partenza del discorso.

Qual è in questo senso il rapporto, prima che tra arte e religione, tra Chiesa e religione? Le prime risposte dei teologi cristiani sulla questione dell'arte contemporanea si riscontrano nel periodo del Concilio Vaticano II. Iastica sotto questo aspetto l'omelia di Papa Paolo VI del 7 maggio 1964, la "Messa degli Artisti" nella Cappella Sistina.<sup>2</sup> In essa, il Santo Padre di fronte alle crisi dell'arte sacra lamenta la perdita degli artisti che sempre meno contribuiscono all'iconografia. «Ci permettete una parola franca?» celia il Santo Padre «voi Ci avete un po' abbandonato, siete andati lontani, a bere ad altre fontane, alla ricerca sia pure legittima di esprimere altre cose; ma non più le nostre». L'arte contemporanea, secondo Papa Montini, si è staccata dalla vita e dal valore dell'uomo come umanità e totalità, precipitando in un linguaggio confusionario. Non che la dimensione religiosa parli una lingua più comprensibile: il linguaggio della Chiesa è inadeguato alla contemporaneità e sente forte il distacco e la chiusura di un periodo guidato dalle avanguardie storiche e dal boom dell'arte americana - quello stesso cambiamento che, come cercherò di mostrare, ha spinto la riflessione nei Colloqui Castelli. La Chiesa sente la propria inadeguatezza di linguaggio e il bisogno del contributo, della vicinanza degli artisti. Questi conoscono la "grande parola", cioè sanno comunicare l'invisibile, lo spirito, l'ineffabile, Dio: «il Nostro ministero è quello di predicare e di rendere accessibile e comprensibile, anzi commovente, il mondo dello spirito, dell'invisibile, dell'ineffabile, di Dio. E in questa operazione, che travasa il mondo invisibile in formule accessibili, intelligibili, voi siete maestri. È il vostro mestiere, la vostra missione; e la vostra arte è proprio quella di carpire dal cielo dello spirito i suoi tesori e rivestirli di parola, di colori, di forme, di accessibilità» Nelle parole di Paolo VI, insomma, la Chiesa del Concilio riconosce la grande e particolare capacità dell'arte di trasmettere, con un linguaggio creativo che agisce sulle forme, il mondo invisibile, di Dio; la capacità di trasformare, di rendere in forme, colori, parole l'inesprimibile del cielo; di rendere accessibile l'ineffabile pur mantenendo il suo alone di mistico e la sua invisibilità. Dal punto di vista

---

<sup>2</sup> Papa Paolo VI, Messa degli Artisti, Omelia dell'Ascensione di Nostro Signore, giovedì 7 maggio 1964, [https://w2.vatican.va/content/paul-vi/it/homilies/1964/documents/hf\\_p-vi\\_hom\\_19640507\\_messa-artisti.html](https://w2.vatican.va/content/paul-vi/it/homilies/1964/documents/hf_p-vi_hom_19640507_messa-artisti.html).



della produzione artistica si tratta di una capacità che è sforzo e semplicità allo stesso tempo, attraverso il sentimento e non attraverso la logica matematica, che traduce il dato reale in numeri calcolabili. Gli artisti cercano l'ineffabile, ed in questa loro ricerca si riferiscono sempre al religioso, anche quando non ne sono consapevoli: il fondo di qualsiasi ricerca artistica che sia originariamente tale rimane la Religione, questo è quanto vuole affermare Paolo VI nella sua omelia. Tra arte e fede l'amicizia storica la cui perdita il Santo Padre lamenta va ritrovata nella comune ricerca, più possibile vicina a quelle dimensioni del vissuto di cui entrambi sono mediatori.

Ciò non significa affatto rinchiudere l'arte all'interno di una struttura gerarchica, poiché il canone dell'imitazione non è l'unico: esso è superato dalla creatività. La tradizione non può essere mai imposta agli artisti, i quali fanno liberamente propria una scelta tra forma ed informale nella loro apertura al Mistero. Il barricarsi dietro una tradizione autoimposta è, semmai, prerogativa di quella Chiesa che si è barricata dietro il proprio linguaggio nel tenere celati i misteri di Dio, senza lasciar spazio né libertà all'espressione artistica sempre alla ricerca di nuove idee e di metodi per trasmettere sé stessa. L'augurio che Paolo VI espresse fu di una Chiesa che segue il canto libero dell'arte, una capacità che il Signore, Dio stesso, ha donato all'uomo.

## Il progetto della tesi

Se questo è il punto di partenza teoretico della tesi, dal quale poi si procederà per cercare di capire quale sia il ruolo della spiritualità e del Sacro come categoria teoretica (più che di una qualche religione storica, che farebbe cadere la tesi nell'ambito di un confessionalismo ristretto) nell'ambito della rivalutazione dell'arte, l'idea che ha dato origine a questa ricerca deriva da un saggio breve, elaborato in occasione del corso di Filosofia Teoretica, dal titolo "Il destino della religiosità tra comparazione e dialogo interculturale. Per una possibile analogia tra il pensiero di Mircea Eliade e Raimon Panikkar". Questa tesi vuole essere naturale prosecuzione di quella ricerca.

Come viene anticipato dal titolo, questo lavoro presenterà due fasi: la prima sarà volta a introdurre la riflessione estetica degli anni in cui si svolgevano a Roma i "Colloqui Castelli", una serie di convegni filosofici di cui si trova testimonianza nella rivista *Archivio di Filosofia*, e la seconda che, presentando un'analisi comparata del pensiero di Eliade e Panikkar, si concentra sul tema che io considero precursore di tutto il lavoro: la matrice culturale e la ricerca comune di questi due autori.

Ho voluto accostare il teologo e filosofo mistico Panikkar allo storico delle religioni e filosofo Eliade per diverse assonanze di carattere biografico (sono nati in occidente a undici anni di distanza ed entrambi studiosi della cultura religiosa orientale) e soprattutto per l'affinità di un pensiero che si potrebbe definire eclettico per entrambi, poiché spazia dall'ambito filosofico a quello teologico, storico e sociologico. In questo senso, osservando alcune loro riflessioni, si possono notare vicinanza nella visione di una prospettiva escatologica di fiducia nelle risorse umane e nelle capacità creative dell'essere umano. Ne consegue, per entrambi, la speranza nella possibilità di un superamento del dualismo tipico della visione occidentale che domina l'attuale società, volta al proprio expansionismo culturale inteso come imposizione della propria struttura di pensiero. È interessante ad esempio vedere come in Eliade l'elaborazione del concetto di simbolo, la struttura dell'archetipo e la considerazione della religiosità come forma di esperienza personale, o esperienza vissuta, siano elementi molto vicini alle tematiche trattate da Panikkar. Allo stesso modo è evidente l'importanza primaria che entrambi riservano all'esperienza: mistica per Panikkar e religiosa per Eliade, ma sempre considerata come esperienza di Vita. Su questi due punti cardinali si innesta e procede l'argomentazione relativa allo status ontologico dell'arte.

Se da una parte il pensiero del filosofo rumeno procede dallo studio della filosofia tedesca e verte sulla ricerca di elementi fondativi, concentrando i suoi interessi anche sulle origini prearie della storia rumena, dall'altra il contatto con i filosofi orientalisti e i teosofi lo inducono a rapportarsi con la cultura religiosa orientale. Egli rivaluta così il ruolo della storia delle religioni e introduce il sistema di comparazione come superamento delle barriere disciplinari tra religioni e culture diverse - nonché tra discipline, come le scienze considerate nella civiltà moderna occidentale autonome perché sistematiche e fondate sui concetti della ragione. Un'ipotesi di lavoro, questa, che si avvicina a quella di apertura e di dialogo interdisciplinare descritta da Panikkar, soprattutto nel rapporto tra teologia e filosofia, Oriente e Occidente, filosofia e razionalità verso una rivalutazione della concezione della filosofia stessa.

Altri elementi di affinità si possono riscontrare negli aspetti antropologici, come ad esempio la ricerca di elementi primordiali e delle proprie origini da parte dell'uomo, come dimensione metafisica che porta al fattore religioso. Oppure la situazione della religiosità nel novecento, epoca della modernità, di forme religiose alternative, di ateismo in cui permane un fattore di sacralità. Infine il tema dell'uomo religioso come fondamento delle ricerche tra i due autori (*Homo religiosus* in Eliade e uomo mistico in Panikkar).

Nel corso della seconda parte, inoltre, cercherò di dimostrare come in entrambi gli autori la riflessione sull'attualità sociale, politica, culturale, si concentra nello

scrutare uno spazio ancora possibile per la religione: una religione che si trova di fronte alla necessità di compiere una svolta per sopravvivere a un periodo storico di forti cambiamenti sociali, culturali, economici e politici. Panikkar riflette sul ruolo e la capacità di una teologia che sappia interpretare la fede in questo periodo di svolta, attraverso un linguaggio nuovo e adatto a trasmettere i valori religiosi e spirituali. Questo linguaggio può essere quello dell'arte, lontano dalla razionalità, grazie al quale l'artista può assumere un ruolo centrale nell'ambito della spiritualità. Filosofia e teologia sono quindi pensate in prospettiva del futuro, nel nuovo ruolo che dovranno assumere cambiando radicalmente il loro linguaggio.

## Le fonti

La fonte principale della prima parte di questo lavoro è costituita dalla rivista *Archivio di Filosofia*, in cui sono conservati gli atti unitamente ai dibattiti e alle discussioni nate in occasione dei "Colloqui Castelli". Una testimonianza ulteriore del dialogo fra Eliade e Panikkar, avvenuto negli anni Sessanta, è racchiusa nelle annotazioni dei Diari di Castelli. Qui l'autore ha riportato rigorosamente con ordine cronologico giornaliero tutti gli appuntamenti di lavoro, gli incontri, i colloqui e le annotazioni sulle corrispondenze con i vari studiosi spesso anche amici, i viaggi e le impressioni che ebbe su alcuni luoghi che poté visitare. Fra le pagine si possono notare anche gli appunti e il conseguente sviluppo delle idee sugli argomenti che poi sarebbero diventati i temi dei colloqui. Per comprendere appieno le linee tematiche nelle quali si inseriscono i contributi della rivista, ho ritenuto opportuno affrontare brevemente la figura ed il pensiero di Enrico Castelli Gattinara di Zubiena, filosofo e teologo italiano del novecento, la cui proposta filosofica si estende dalla filosofia della religione al tempo alla filosofia dell'arte.

Dalla lettura dei saggi contenuti nella rivista *Archivio di Filosofia*, ho potuto notare il legame che intercorre tra il pensiero filosofico che si interroga sulla mistica e la riflessione estetica all'epoca delle pubblicazioni. Gli argomenti trattati nelle discussioni filosofiche dirette da Enrico Castelli hanno infatti approfondito più volte il problema della presenza del sacro e della religiosità nell'espressione artistica, coinvolgendo teologi e studiosi di estetica e di storia dell'arte quali Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Hans Georg Gadamer, Stanislas Breton, Ernst Benz, Virgilio Fagone, Gaston Fessard e Károly Kerényi. Anche l'arte sacra così come emerge da questi scritti risente della contesa originata dai movimenti di avanguardia dell'epoca, tra iconografia (o figurazione) e arte astratta (o informale).

In relazione a questo ambito di discussione vorrei concentrare nella seconda parte della mia ricerca quelle che potrebbero essere le affinità di pensiero, le considerazioni comuni oppure i semplici contributi che i due autori hanno di potuto esprimere al di là dell'orizzonte del pensiero filosofico. O anche, fino a dove si sono spinte le riflessioni di Panikkar ed Eliade attraverso i convegni romani sulle questioni estetiche legate all'arte sacra e al simbolismo e come diverse discipline quali filosofia, teologia, storia e sociologia possono dialogare e confrontarsi quando si avventurano nel discorso sull'arte.

Considerando i concetti chiave ricorrenti fra i due autori ho ritenuto opportuno corredare la seconda parte della ricerca con un'aggiunta, un richiamo alla teologia russa introdotto criticamente nella prima parte e sviluppato teoreticamente nella seconda. Il breve inserimento intende rivelare una matrice teologica nel pensiero panikkariano che fa riferimento al filosofo e teologo russo Vladimir Sergeevič Solov'ëv. Molti elementi elaborati nell'opera di Panikkar, a mio avviso, trovano un germe nel pensiero di Solov'ëv. Brevemente ho accennato ad alcuni di essi, come ad esempio il rapporto dialogico e fecondo tra arte, filosofia, teologia e scienza come sfere della conoscenza unite alla ricerca di un sapere integrale che si attua attraverso una libera teosofia. In questa prospettiva l'arte assume un valore peculiare, si fa portatrice di una missione profetica nel campo della conoscenza e della cultura in generale. Il principio religioso presente nell'attività creativa la rende una libera teurgia dalla capacità trasformatrice, in grado di condurre l'uomo alla nuova unità organica, l'unica vita integrale. Questo scopo supremo è il culmine di un processo evolutivo verso la nascita di una nuova cultura, basata sul principio teurgico religioso, una cultura universale ed ecumenica. In questa prospettiva anche la filosofia, orientata alla ricerca della verità, diventa un sapere non soltanto teorico ma fondato sulla vita, capace di incidere e trasformare il vissuto e quindi la realtà.

#### *Ringraziamenti*

La prima persona che mi sento di ringraziare è don Gianfranco Lazzarin, che mi ha indirizzato agli studi filosofici ed all'amore per l'arte sin dai tempi del liceo. Vorrei inoltre ringraziare i docenti del periodo dell'Accademia di Belle Arti di Venezia Massimo Donà, Carlo Di Raco e Paolo Tessari per la guida nel percorso estetico; i docenti dell'Università Ca' Foscari di Venezia Luigi Vero Tarca, Isabella Adinolfi, Ivana Padoan, Giorgio Brianese, Paolo Pagani, Giuseppe Goisis e Davide Spanio per l'accoglienza e la guida nel percorso filosofico; i membri del Seminario Aperto di Pratiche Filosofiche per avermi permesso di approfondire i semi che hanno portato alle tematiche espresse in questa tesi; gli amici Veronica Candreva, Silvano Sartori ed Elena Uliana per aiuto artistico, stimolo culturale e vicinanza amicale. Un ringraziamento anche ai miei genitori per l'affetto, a Leonardo per la vicinanza personale, l'estrema pazienza nei miei confronti e l'aiuto alla finalizzazione di questo elaborato, ma soprattutto a mia sorella Sara per aver sempre creduto in me, fino alla fine.

# PARTE PRIMA

Inquadramento storico: i Colloqui Castelli, la religiosità russa ed una prospettiva sulla spiritualità contemporanea



## 1- Enrico Castelli. Il sogno di un filosofo esistenzialista tra ragione, arte e religione

### Una *lamentatio* per i dimenticati

Chi c'era prima di Confucio e Lao-tze? Con chi parlava Eraclito? Che dibattiti si tenevano nel Calmecac, l'accademia militare di politica, poesia e filosofia azteca, sotto la supervisione del rettore Montezuma, che i racconti dei *conquistadores* dipingono come un semplice guerriero senza cultura? Quanti testi rivoluzionari di fisica, geometria, astronomia e medicina sono andati bruciati con la Biblioteca di Alessandria? Che profondità di pensiero hanno raggiunto i sapienti irochesi, la cui cultura non si basava sulla scrittura ma sulla tradizione orale simbolica?

Se riuscissimo a recuperare questi nomi e ciò che hanno scritto forse avremmo una visione più chiara di quello che siamo e di ciò che possiamo raggiungere, come specie e come insieme di diverse civiltà. Possediamo le loro tracce, certo: le loro impronte sono sulle tele che hanno dipinto, sugli affreschi che ricoprivano le loro case, sulle strutture degli edifici che hanno innalzato al cielo, o scavato sul fianco delle montagne, o disseminato in profondi cunicoli e sale sotterranee. Ognuno si esprimeva a modo proprio – un modo diverso da quello che la filosofia riconosce come valido per esprimere complessi pensieri razionali, ma che cionondimeno proponeva ai propri contemporanei una visione del mondo diversa ed acuta.

La storia della cultura mondiale è fatta di pochi nomi che emergono da una moltitudine di dimenticati: forse non più di una decina di migliaia di persone (per la gran parte di sesso maschile, tra l'altro) su uno sfondo di miliardi di anime. Un'iperbole, un'esagerazione forse, ma che forse non è così tanto lontana dalla realtà se si va a vedere quello che è successo da quando il nostro modo di raccogliere la memoria ha sfruttato dei supporti più stabili e diffusi, ai quali chiunque può avere accesso (se non ce l'ha già), ci si rende conto che i nomi che conosciamo e che studiamo sono molto pochi rispetto a quelli che potremmo conoscere. Solo in Italia, quanti oltre agli specialisti si ricordano veramente di Giovanni Papini, Bertrando Spaventa, Virgilio Fagone, Vincenzo Gioberti; di

Marco Maria Olivetti, Virgilio Melchiorre, Sergio Quinzio, Vittorio Mathieu? Sono nomi sparsi, che emergono ad una veloce lettura degli indici dell'Archivio di Filosofia, e che lasciano emergere, nel loro non-detto, un'eredità confluita nei nomi più importanti a fianco a loro, che in un modo o nell'altro hanno accompagnato gli stimoli provenienti dai dimenticati nei loro lavori ben più diffusi. E la contemporaneità non ci presenta un panorama tanto diverso: in ogni paese filosofi, scrittori, artisti compongono il loro pensiero e lo presentano agli altri in quello che potrebbe essere un vero, nuovo Rinascimento; ma finiamo per conoscere solo quei pochi che hanno saltato oltre le barriere delle singole nazioni per esporsi sul piano internazionale. Così facendo, perdiamo una ricchezza enorme.

Enrico Castelli corre il rischio di essere una di queste perdite, forse tra le più tristi eppure più facilmente evitabili. Alfiere di un pensiero e di un modo di presentare lo stesso ormai fuori moda, il cosiddetto "esistenzialismo teologico", la sua più grande eredità risiede in come è riuscito a far incontrare, parlare e discutere tra di loro i nomi più grandi del panorama culturale dei suoi anni. Attraverso i Colloqui Castelli, come si è visto, nomi importanti si sono incontrati e confrontati su tematiche ancora più importanti, lasciando un segno su tutta la storia culturale del secondo Novecento. Sarebbe tuttavia ingiusto ricordarlo e considerarlo soltanto come un "mediatore", per quanto indubbiamente sia stato uno dei suoi più grandi pregi: anche il suo pensiero non manca di stimoli interessanti – soprattutto per quanto riguarda la sua particolare forma di teoria estetica.

## Una vita raccontata in prima persona

Fare una presentazione biografica di Enrico Castelli è qualcosa di facilitato dal suo modo di pensare e di scrivere, che sfrutta incisi autobiografici per aiutare la trasmissione di un concetto o di una riflessione. Non soltanto i suoi molto voluminosi *Diari*, quattro tomi di notevole dimensione, seguono questo schema, ma ciascuno dei suoi libri contiene qualche dettaglio che aiuta a ricostruire l'immagine di un pensatore che sempre, sin da giovane, ha fatto della riflessione sul rapporto tra l'essere umano ed il suo Creatore un punto fondamentale della



sua quotidianità, prima che una produzione filosofica. Racconta all'inizio de *Il Tempo Inqualificabile*, parlando di quando la madre usava leggergli favole prima di addormentarsi: «ebbi l'impressione che il tempo sacro non si conquista, ma si è da lui conquistati quando le parole proibite non hanno più ragion d'essere, e non l'hanno non a ragion veduta, bensì senza alcuna ragione». <sup>3</sup> Sono parole che denotano una curiosità ed un'attenzione verso ciò che il pensiero umano è in grado di raggiungere indubbiamente precoci, forse troppo; una rivisitazione, una rilettura e riscrittura di qualcosa che un tempo aveva sentito e che non sapeva esprimere a parole, filtrato con gli occhi di chi ha già una notevole esperienza nella scrittura, nell'espressività – e, soprattutto, nella filosofia.

Curiosamente, non esistono di lui biografie, come se nessuno avesse mai sentito la necessità di stendere la sua esistenza in forma sintetica. Forse perché questa necessità, in effetti, non esiste: i quattro grandi volumi dei Diari sono quanto di più vicino ad un'autobiografia perfetta si possa chiedere di un autore, ed un'opera biografica rischierebbe, se non fatta consapevolmente così da stendere un profilo critico, di essere mera sintesi dei Diari; e visto lo spazio disponibile nel corso di una tesi, tale sintesi è più che adeguata.

Enrico Castelli dei conti Gattinara di Zubiena nasce a Torino nel 1900, ad inizio secolo, da famiglia aristocratica e ricca. Educato in modo profondamente cristiano prima dalla madre e poi dalle scuole religiose, già ha modo di riflettere sui meccanismi dello spirito umano nella gioventù, quando anche l'episodio di un compagno di classe che, a dieci anni, cancella in neretto le parole legate al sesso ed agli escrementi dal proprio dizionario per evitare che il padre si accorga che lui le conosce stimola in lui pensieri sul detto e non detto, sulla conoscenza e la cancellazione di essa. <sup>4</sup> A quindici anni assiste ai primi bombardamenti della storia d'Italia, quando gli austriaci sganciarono le bombe su Torino, e la morte di un commilitone del padre, ufficiale del Regio Esercito, lo fa riflettere sul destino, sulla situazione, sull'imprevedibilità di ciò che sfugge al controllo del singolo. <sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> E. Castelli, *Il Tempo Inqualificabile*, CEDAM, Padova 1975, p. 21.

<sup>4</sup> E. Castelli, *Il Tempo Invertebrato*, CEDAM, Padova 1969, pp. 11-12.

<sup>5</sup> E. Castelli, *Il Tempo Inqualificabile*, cit., pp. 15-17.

I suoi Diari sono stati pubblicati in quattro volumi e raccolgono circa cinquant'anni di vita di uno studioso ma anche di storia d'Italia e d'Europa<sup>6</sup>. Castelli di fronte agli avvenimenti di un'epoca fu un acuto osservatore, attivo e anche sarcastico mantenendo sempre le sue idee e i suoi principi morali e religiosi. I suoi giudizi circa conoscenti e intellettuali furono spesso estremi e taglienti, fu definito intollerante ed autocratico per il suo modo diretto e senza filtri di esprimere le sue convinzioni. Per questo motivo ebbe un rapporto di ostilità con Croce e Gentile e una posizione anticomunista. La sua tenacia e determinazione è testimoniata dalle istituzioni da lui fondate fra le quali l'Istituto di Studi Filosofici e il Centro Internazionale di Studi Umanistici. I diari raccontano come Castelli abbia saputo coniugare l'attività del pensiero e quella esistenziale, la vita quotidiana, raccogliendo in quelle pagine non soltanto le sue idee o commenti di viaggio ma anche annotazioni di carattere logistico e pratico. Ne emerge una personalità poliedrica nella varietà dei suoi interessi e dalla vita movimentata. Un esempio di come nella sua testimonianza diaristica vita e pensiero siano indivisibili, qui si comprende la sua vocazione, la sua piega esistenzialista. Ogni cosa veniva annotata, accanto a una riflessione su un pensatore o su un evento politico o sociale stanno anche appunti di viaggio, descrizioni dei luoghi, attese nelle quali andare a prendere un caffè con un amico o un pranzo con collaboratori per programmare il prossimo tema da discutere nei Colloqui fino alle più semplici annotazioni sul proprio stato di salute, le spese, qualsiasi dettaglio della vita privata era degno di essere registrato in questa sua cronaca esistenziale. La filosofia sta nella vita stessa con tutta la sua banalità. Non mancano però una visione ironica e sarcastica della vita e di sé stesso, espressa con un linguaggio che perfino alcuni suoi amici intimi definivano a volte di difficile comprensione. Uno dei nipoti, autore dell'introduzione all'edizione dei diari, Enrico Castelli Gattinara jr., ricorda in particolare il carattere burbero e il fare ieratico del nonno, che appena tollerava le visite dei nipoti, con le sue discussioni enfatiche e ironiche che a volte lasciavano perplessi figli e parenti.

---

<sup>6</sup> Di Castelli sono stati trascritti i diari dal 1923 al 1974. I primi scritti sono dell'età di 23 anni. E. Castelli, *Diari*, CEDAM, Padova, vol. I, Introduzione, p. XXIII. Per un maggior approfondimento sulla figura di Enrico Castelli, cfr. G. Giustozzi, *Enrico Castelli. Filosofia della vita ed ermeneutica della tecnica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2002.

Da questi scritti non traspare mai un abbandono, un riferimento agli affetti anche se una certa tensione emotiva compare di fronte a particolari eventi naturali o sociali.

Ma la vena autobiografica è in qualche modo sempre presente nei lavori di Enrico Castelli, perché è su quello che si gioca l'intero suo pensiero. Nulla può essere al di fuori dell'esperienza che ne facciamo, di ciò che siamo, del modo con cui definisce la nostra presenza e la nostra consapevolezza; e quello che sembra esserlo, comunque rientra all'interno di noi attraverso l'esperienza che comunque ne facciamo e così facendo si apre alla totalità dell'esperienza umana. Lungi da essere un idealismo assoluto, il pensiero di Castelli così facendo sposta l'obiettivo sulla responsabilità individuale, sul suo esserci ed esistere, sulla sua produzione e su che cosa il singolo è in grado di proporre al mondo. Scrive in appendice a *Il Tempo Invertebrato*: «un diario intimo non avrebbe significato se intimo si identificasse con esclusivo. Ma l'esperienza, che ripete delle frasi fatte (ognuno pensa con la sua testa, ecc.), sa che la conoscenza si fonda su un universale psicologico, e, sebbene irriducibile, il pensiero logico e l'esperienza sono necessariamente connessi. Il mio sentire è, sì, il mio sentire, ma non solo il mio sentire. Il diario intimo non è il semplice racconto di un uomo che ha familiarità con la sua solitudine, è qualcosa di più. Da una parte conoscere è *essere altro*, dall'altra è conquistare ciò che è *comune*. Questa conquista del comune comporta la *confessione*».<sup>7</sup> Confessarsi vuol dire accettare di mettere la propria esistenza a nudo di fronte all'occhio dell'Essere; ma non per far sì che l'Essere veda. L'Essere già conosce ogni cosa di ciò che è, poiché in esso in un certo qual modo ogni cosa risiede e la conoscenza è in lui; chi deve veramente riuscire a vedere è colui che si mette a nudo e che l'Essere illumina con la forza di quella luce che, in un Castelli profondamente credente e con una competenza teologica sterminata, è ciò che permette alla ragione umana di approfondire il proprio sapere. In essa, concetti e nozioni si intersecano con logica, ragionamenti, consequenzialità, ma soprattutto necessità di comprendere appieno quali siano le domande che bisogna porsi. «Proprio perché non è possibile evitare la

---

<sup>7</sup> E. Castelli, *Il Tempo Invertebrato*, cit., p. 197.

confessione senza entrare nell'inferno delle forme pure, non è possibile disgiungere l'indagine filosofica dall'analisi autobiografica. Una filosofia è sempre un autoritratto *sui generis* (sic.)».<sup>8</sup> E aggiunge in nota, come un ripensamento finale successivo alla conclusione già apportata, come un ritocco dell'ultimo momento in un quadro già compiuto prima che venga esposto: «per coloro che credono che Dio ha creato l'uomo a sua immagine e somiglianza, non è sorprendente ed è nello stesso tempo una filosofia della religione; per coloro che non lo credono, è sconcertante perché è la filosofia di un Robot *sui generis* che passa la parola e poi muore».

## Filosofia, teologia, esistenza, arte

La dimensione dell'esistenza è quindi cruciale per Enrico Castelli, in ogni forma che questa può manifestare. È come se egli fosse stato costantemente alla ricerca di essere quel "sé stesso" di cui parla un altro grande esistenzialista del secolo scorso, Gabriel Marcel: cioè, quella dimensione di sé che viene dal profondo e che spinge ad essere e diventare ciò che, evidentemente, ancora non si è né si potrà essere mai.<sup>9</sup> In questa chiave la filosofia svolge il ruolo di battipista, guida e guardia della carovana della vita di un essere umano, indicando la via attraverso l'intuizione e sorvegliandola con lo sguardo di una razionalità rigorosa. Parlare del pensiero di Castelli è però difficile: non è stato scritto molto su di lui, nonostante l'influenza che ha avuto, la letteratura secondaria è scarsa ed i suoi testi sono di molto difficile reperimento, tutti fuori commercio e non molto diffusi nelle biblioteche.

Si possono inquadrare tre tematiche principali quando si parla di Enrico Castelli, entrambe ampiamente sviluppate nel corso della sua produzione: la demitizzazione, il tempo e l'arte. La prima con ogni probabilità gli è derivata dalla sua storia accademica, essendo lui stato sin dal principio vicino ai grandi nomi di Heidegger ed Husserl, ed è quella forse più interessante dal punto di vista teoretico. Dai titoli delle sue opere al riguardo sembrerebbe ch'egli abbia operato

---

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 199.

<sup>9</sup> G. Marcel, *Il Mistero dell'Essere*, Borla Editore, Roma 1987, p. 136.

una forma di tassonomia del tempo, dividendolo in varie forme e varie categorie: tempo inqualificabile, tempo esaurito, tempo invertebrato avrebbero diverse caratteristiche tali da permettere una divisione. In realtà, ciascuna di queste espressioni indica delle diverse prospettive che osservano lo stesso fenomeno, sottolineandone diversi aspetti a seconda della soggettività che fa esperienza di essi. In senso più ampio, altrettanto si può dire delle altre tematiche: ognuna è una diversa prospettiva dalla quale guardare la profondità del *se ipsum* di un essere umano sempre in costante tensione verso qualcosa, mai soddisfatto della sua situazione secolare. È questa la dimensione teologica del suo pensiero: l'apertura alla religiosità cristiana, il legame con una fede così potente che anche il suo apparente abbandono è una conferma.

Così, si può ben prendere a paragone della sua intera proposta teoretica un passaggio del suo primo volume, quel *Filosofia ed Apologetica* pubblicato a ventinove anni, quando i prodromi di ciò che sarebbe diventata la seconda guerra mondiale cominciavano a farsi sentire: quando noi esseri umani cerchiamo la verità «non ci saremmo messi in cammino se già non l'avessimo trovata: *ignoti nulla cupido*. Quando noi spinti ad apprendere ciò che ci è ignoto ancora, sembriamo ardentemente amare, non solo desiderare, l'ignoto stesso è lo stesso sapere che si ama».<sup>10</sup> Ogni parola che ha scritto ed ogni frase che ha detto, comprese quelle così ben presentate agli spettatori radiotelevisivi nel cortometraggio sul Demoniaco nell'Arte di cui regista fu il fratello Carlo, deriva da questa profonda consapevolezza dell'esserci umano che è sempre teso verso l'Essere per il semplice fatto di Essere, seppur parzialmente ed “in un certo senso”. Scrive infatti venti anni dopo, raffinando il concetto grazie ai pensieri ed alle esperienze profondamente formative che ho detto: «la verità è più della vita. Certo, se è la verità per la vita: ma, se è la verità per la verità, è molto difficile capire il significato di siffatta espressione. L'essere è più della vita, quasicché l'impegno assunto da una vita superi la vita stessa, per celebrarne l'origine, perché in definitiva quell'essere è una origine».<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> E. Castelli. *Filosofia e Apologetica*, Angelo Signorelli, Roma 1929, p. 34.

<sup>11</sup> E. Castelli, *Introduzione ad un Fenomenologia della nostra epoca*, Fussi Editore, Firenze 1948, p. 101.

E giustamente sottolinea lui stesso la difficoltà: non c'è nulla di più difficile di riuscire a comprendere appieno l'interiorità altrui. Quando Castelli sostiene che la verità è più della vita, non parla di concetti astratti ma di quelle dimensioni che secoli di riflessione filosofica e teologica hanno sedimentato nel pensiero del secolo scorso e che adesso rischiano di perdersi a favore di una scientificità e di una fede nella tecnica particolarmente evidente soprattutto nel pensiero di area analitica. Verità e Vita sono infatti concetti teologici, parte della trinità in Cristo, insieme alla Via: la Verità è l'incontrovertibile, la chiara luce della conoscenza indiscutibile che proviene dalla mente divina, in cui ogni cosa è chiara senza i limiti della dimensione finita dell'essere umano. La Vita è l'esistenza transeunte, il viaggio in questo mondo, che attraverso il Cristo si rigenera nell'eternità dello splendore di Dio. La vita, sta dicendo Castelli, è nella verità perché in essa trova compimento, ed è grazie alla verità che essa può essere veramente vita. Teologico anche l'essere come origine: il concetto di Dio causa formale e causa finale della creazione è costante da sempre. Lungi dal rimanere però nella dimensione astratta tipica di una parte di pensiero teoretico, la riflessione di Castelli investe direttamente il particolare: la vita presuppone sempre un impegno, che sia teso al trascendente oppure che ripeta una quotidianità senza scopo, perché lo stesso esistere del soggetto è un impegno consapevole. Inoltre, questo passo risiede in un libro ed un capitolo specificatamente indirizzato alla riflessione sulla vita della sua contemporaneità. Questi sono gli elementi per i quali si può parlare di Enrico Castelli come di un pensatore afferente alla tradizione dell'esistenzialismo teologico: abbiamo la forte presenza di categorie teologiche in un pensiero comunque filosofico e logico, ed un'attenzione alla profondità del vissuto dell'essere umano.

Lo stile autobiografico nel quale si incarna questa riflessione, però, risulta spesso ermetico, impervio, ardito, difficile da decodificare perché troppo legato ad un'esperienza personale, rischiando di generare nel lettore un sentimento più simile al flusso di coscienza del romanzo psicologico di James Joyce piuttosto che a quello che si manifesta nello studio di un testo filosofico. A disinnescare questo rischio contribuisce l'altra parte dello stile di Enrico Castelli: il suo estremo rigore argomentativo, la sua accuratezza scientifica e la sua indiscutibile

vena critica. Si tratta di un aspetto che, sfortunatamente, non è evidente nell'immediato nei suoi testi filosofici, nascondendosi dietro periodi complessi, ma che emerge in tutta la sua potenza argomentativa nei testi dove si dedica alla critica artistica, all'analisi dell'opera d'arte.

Questo appare magnificamente nell'introduzione al testo che lo ha reso più conosciuto al grande pubblico, *Il Demoniaco nell'Arte*. In esso Enrico Castelli ripercorre, pervaso dall'amore per la categoria di *demoniaco* che lo ha affascinato sin dal principio, la tradizione della pittura concentrandosi particolarmente sull'arte fiamminga, unendo ad un'acutissima analisi delle opere la sua peculiare carica filosofica. Ma cos'è il demoniaco? Esso non è che il tumulto interiore dell'oppressione, lo scarto da una norma che di tale norma si fa beffe e che trascende spesso nell'orrore; ma è anche l'unico modo con il quale è possibile che l'Essere si mostri come tale. Lo dice con grande chiarezza in apertura all'introduzione: «è definitivamente perduto l'essere di cui è impossibile rintracciare il principio e la fine. Il demoniaco è questo *non-essere* che si manifesta come aggressione pura: lo stravolto. La pura aggressione, che il santo dei pittori tedeschi e fiamminghi subisce, quando in un alone di mostri viene rapito. Ma è un subire? Sì, in quanto è costretto all'appello del divino, cioè a chiedere grazia (la preghiera come implorazione di soccorso straordinario); no, in quanto lo status del santo è tale che l'impeto demoniaco s'infrange intorno all'alone della santità, che costituisce un impenetrabile».<sup>12</sup>

Si tratta di una lotta costante tra la santità ed il demonico che si annida all'interno del mondo nel quale il santo si trova a camminare: la tentazione, il disgusto, il demonio continuano ad assaltare la purezza per metterla alla prova e farla inciampare, cadendo rovinosamente dal suo percorso, eppure è proprio questa tentazione che indica la giusta via da seguire. La spinta del demoniaco è talmente forte e talmente radicale che non può che rivolgersi contro di sé, dice Castelli, così come la purezza è talmente assoluta che si annulla, perde il suo significato, abbandona la carica salvifica senza l'occhio assetato di corruzione del demoniaco:<sup>13</sup> in esso è il momento nel quale il miracolo avviene, in cambio della

---

<sup>12</sup> E. Castelli. *Il demoniaco nell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 5.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 7.

possibilità stessa del miracolo. È attraverso quest'azione di rinuncia che ciò che è perso viene recuperato nell'atto stesso della perdita:<sup>14</sup> grazie all'opprimente assalto dei demoni, raccontano i pittori fiamminghi, il santo ha davanti a sé l'unica scelta possibile, quella della salvezza. La Tentazione di sant'Antonio di Martin Shongauer è emblematica in questo senso:<sup>15</sup> l'atarassia di un monaco che, anche se viene trascinato in alto da dei demoni, non combatte e non si ribella, né cade nel tranello ed accetta la falsa ascensione, bensì oppone una a-tecnica<sup>16</sup> che sconfigge la tentazione – ma che senza di essa non potrebbe esistere. Ai santi è concesso il lusso di una strada sola: chi vive gettato nella tensione ha sempre davanti a sé due o più scelte, ed è suo compito intraprenderle.

Ma qual è il ruolo dell'artista in questo scenario? Ha lui una scelta? Castelli sembra dire che l'artista, il pittore soprattutto, si pone nella curiosa situazione di non aver davanti a sé né una né più strade tra cui scegliere, ma è *colui che offre le strade agli altri*. Anche in questo senso va letta la costante affermazione di Castelli secondo la quale i pittori del nord Europa, fiamminghi ma non solo, sono “pittori-teologi”: attraverso la loro arte si offrono come mediatori tra la forza del divino e la gente comune, che non ha il tempo di fermarsi a pensare (il tempo invertebrato, appunto, cioè privo della struttura che lo sorregge dandogli significato) ma che può ancora “guardare le figure”. Ed il linguaggio che costoro utilizzano è quello del simbolico: l'esempio è quello del demone travestito da donna,<sup>17</sup> che si avvicina al santo pregna di bellezza e di grazia ma lasciando intravedere l'artiglio sotto la gonna, la coda sotto lo strascico. «Inganna, certo. Ma chi non guarda bene. Chi sa guardare, sa vedere sotto la veste l'innaturale artiglio. Ma a una condizione: per vedere l'artiglio bisogna rifarsi alla croce. Bisogna accogliere la grazia attraverso la preghiera: preghiamo per sapere vedere. Questa la formula dominante nell'arte degli artisti-teologi del Nord».<sup>18</sup> Il simbolico non è però un rimandare ad altro, non è qualcosa che rimanda a

---

<sup>14</sup> E. Castelli, *Il Tempo Invertebrato*, cit., p. 181.

<sup>15</sup> E. Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, cit., p. 33.

<sup>16</sup> Espressione, questa, che Raimon Panikkar ha usato per descrivere a Castelli stesso il suo rapporto con l'*Opus Dei* prima dell'abbandono dell'organizzazione; v. L. Marcato, “Le radici filosofico-teologiche della proposta di dialogo dialogale di Raimon Panikkar”, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia, 2016, p. 186.

<sup>17</sup> E. Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, cit., p. 8.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 9.



qualcos'altro: il suo significato rimane sempre in sé stesso, come una maschera greca amplifica la voce dell'attore, perché la maschera è «un avviamento alla realtà, all'immagine reale che sta dietro alla maschera, tanto più forte avviamento quanto più riesce a diventare simbolo, a tradurre il reale condensandolo, facendo sì che l'immagine simboleggiata dalla maschera appaia in ciò che l'essere suo ha di non chiaro. La maschera è un chiarimento, non un modo di nascondere. Potenzia, non indebolisce».<sup>19</sup> Il silenzio del significato è amplificato dal simbolo, che lo rinforza, aumenta il suo volume, trasporta il coro delle parole oltre ogni barriera andando a toccare, per la forza intrinseca del simbolo, la dimensione più profonda di chi guarda, la sua essenza, senza per questo far rumore. È quella “strada nella foresta” che gli scritti di Jan Ruysbroeck<sup>20</sup> hanno indicato ai pittori fiamminghi fra il Quattro e Cinquecento, percorsa da Hyeronimus Bosch, da Pieter Bruegel il Vecchio, da Gossaert, da Jan Van Eyck: non un sentiero tracciato ma l'assenza di sentieri, che si apre in ogni spazio tra gli alberi, senza una direzione precisa ma con la consapevolezza di essere sempre nel posto giusto. Questo è un simbolo: aprirsi ad uno spettro di possibili interpretazioni senza poli opposti, estrinsecando la propria possibilità nello smascherare mascherando una direzione unica, un percorso imposto. L'essere nel contempo pittori e teologi, poter nel contempo concepire la profondità del rapporto con l'Essere e poter dipingere questo rapporto nell'unico modo possibile, cioè con dei simboli che parlano e rimandano ad altro, ha fatto sì che fosse in questo modo che i maestri fiamminghi incarnassero in modo precipuo una *teologia dell'arte*.

Eppure, una questione aperta rimane. Sono ancora validi questi simboli? Hanno ancora la forza di trasmettere ciò che v'è sotto di loro come facevano nel momento in cui sono stati dipinti, oppure ora rimangono sopiti, assonnati, svuotati del loro significato, visibili soltanto a chi con fredda analiticità accademica si avvicina ad essi per sventrarli sotto un microscopio invece che aprire la propria anima ad essi? È nel cercare una risposta a queste domande che emerge l'ultima grande tematica di Enrico Castelli: la *demitizzazione*.

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 57.

Cominciando la sua riflessione a partire da quanto Rudolf Bultmann proponeva, la demitizzazione per Castelli è una conquista, uno smascheramento del mito da cui deriva un determinato comportamento: la consapevolezza che ogni mito è simbolo che smaschera mascherando. Bisogna sottolineare che il problema della demitizzazione nasce e, per la gran parte, rimane interno alla questione della lettura dei Vangeli; ma il problema del mito rimane sempre,<sup>21</sup> ponendo degli interrogativi fondamentali a chi vi si approccia dal punto di vista di una filosofia, o meglio, *teologia dell'arte*. La prima domanda è su che significato possa avere un'immagine come analogia in un tempo *esaurito*, il costante incalzare dell'epoca moderna, dove non c'è più tempo per far alcunché non sia ciò che bisogna fare – per lavorare, per vivere, per guadagnare, per impegnarsi nello svago e nel divertimento come se fosse un secondo lavoro, o come se da questo dipendessero la vita e la morte. Seconda domanda è: qual è la funzione di un'immagine sacra, in tutte le sue forme? Il tempo qui diventa *inqualificabile*, cioè ridotto alla mera quantità di minuti e di secondi necessari per compiere un'azione: andare a lavoro, prendere un diploma, ottenere giorni di vacanza, avere un letto d'ospedale dove poter morire invece della propria casa. Sono domande che Enrico Castelli pone come retoriche, atte a mostrare come il problema reale in realtà sia il contrario: il messaggio dell'Essere non può essere messo in discussione perché la sua dimensione storica è secondaria al suo aprirsi ed al suo trasmettersi.<sup>22</sup> «Ne consegue che il tema della demitizzazione deve essere trasposto sull'analisi negativa di una *storia naturale del soprannaturale* (la storia naturale del miracolo); analisi negativa perché la storia naturale è *profanatrice*».<sup>23</sup> In altri termini: la demitizzazione va compresa a partire dalla differenza tra la prospettiva del *sacro*, punto di vista invisibile della volontà e della credenza, momento interno all'esistenza di ogni singolo essere umano nel quale si è in contatto con l'Essere, e quella della storia naturale, susseguirsi tecnico di informazioni che pretendono di veicolare inequivocabilmente l'accadere degli eventi o la loro non

---

<sup>21</sup> E. Castelli (a cura di), *Demitizzazione e immagine*. *Archivio di Filosofia* 1962 (1); "Introduzione", pp. 9-12; p. 10.

<sup>22</sup> F. V. Tommasi. "La demitizzazione dell'impossibile e l'impossibilità della demitizzazione. La critica di Enrico Castelli a Rudolf Bultmann". *Archivio di Filosofia*, 1, 2010; pp. 357-360.

<sup>23</sup> E. Castelli. *La critica della demitizzazione. Ambiguità e fede*, CEDAM, Padova 1972, p. 33.

veridicità, intrappolando la dimensione interiore in un imposto prestabilito vero-falso che soffoca la Verità pretendendo di estrinsecarla – cioè, nei *miti* che si impongono ad un messaggio. È facile intuire come la dimensione interna non possa essere evidente, veicolandosi solo attraverso simboli, mentre quella esterna ne pretende di dire il vero; ed è questo ciò che deve essere sottoposto a demitizzazione. Nel caso dei Vangeli, non è la lettera a dover essere demitizzata (essa è il messaggio; trascende la storia, la storicità di Cristo non elimina la sua realtà) ma l'interpretazione.

Entra qui il problema della testimonianza: il momento nel quale il messaggio si trasmette a prescindere dai miti entro le cui forme si posiziona. La testimonianza non *sa* ciò di cui è testimonia, poiché non possiede la certezza di una verità ma è l'apertura della possibilità e del senso, è il pittore fiammingo che stende la sua tela, preparando un messaggio per chi è disposto ad ascoltare. Il filosofo, come l'artista, non può rimanere legato all'interno di una dimensione autoreferenziale, per quanto è da essa che necessariamente trae le sue categorie. Il pensatore è fondamentalmente un uomo del suo tempo, essendo la sua essenza individuata nel momento in cui si trova a vivere.



## 2 - Riflessioni sulle tendenze dell'arte tra simbologia e teologia dell'immagine: alcuni dibattiti riportati in *Demitizzazione e immagine*, quaderno n.1-2, 1962

### L'Archivio di Filosofia e i Colloqui Castelli, una tradizione lunga sessant'anni

Uno dei contributi più importanti di Enrico Castelli alla filosofia contemporanea è stata l'istituzione dei Colloqui Castelli. Si tratta di una serie di incontri periodici che si tengono a Roma, inaugurati da Castelli nel 1961 ma la cui ideazione è ben antecedente. Per circa vent'anni, fino al 1977, vennero tenuti sotto la supervisione e l'organizzazione di Castelli stesso, supportato da altre importanti personalità della scena culturale romana dell'epoca, tra cui Raimon Panikkar e Marco Maria Olivetti. Durante questi venti anni, numerosi pensatori si sono incontrati sulle tematiche principali del pensiero di Enrico Castelli: la filosofia della religione, la demitizzazione, l'arte ed il rapporto con la contemporaneità. Tutti questi incontri sono stati raccolti nei volumi dell'Archivio di Filosofia, rivista storica della Società Filosofica Italiana, includendo oltre ai testi degli interventi anche le trascrizioni dei dialoghi avvenuti dopo ogni intervento. Si tratta di una preziosa testimonianza su come gran parte dei pensatori più importanti di quel periodo, da Severino a Ricoeur, da Ratzinger a Kerényi, abbiano messo in campo i loro sistemi di pensiero, le loro idee e le loro riflessioni confrontandosi e dialogando su quelle e su altre tematiche. In questi volumi sono presenti *in nuce* molte delle problematiche che la filosofia contemporanea affronta, dal rapporto tra la religione e la cultura occidentale alla filosofia della tecnica e dell'informazione, ma approcciate da una prospettiva interculturale ed interdisciplinare: punto fondamentale dei Colloqui era infatti quella di stimolare il dibattito anche tra discipline differenti su tematiche simili, per ascoltare vicendevolmente i diversi punti di vista. Coerentemente con la tradizione culturale dell'epoca, si trattava di incontri e di pubblicazioni multilingue, in italiano, francese ed inglese (di cui pubblicate solo le prime due) ed era arricchito dagli stimoli provenienti dal Concilio Vaticano II che in quel periodo si svolse e concluse.

Dopo la morte di Castelli nel 1977, l'incarico di continuare i colloqui venne preso da Marco Maria Olivetti: la tradizione continua ancora oggi, dopo la scomparsa di Olivetti, ad opera dell'Istituto di Studi Filosofici Enrico Castelli, focalizzandosi sulle tematiche proposte dalla filosofia della religione e della secolarizzazione.

## L'introduzione di Castelli

Il miglior esempio per rappresentare l'importanza dei Colloqui Castelli all'interno dell'argomento che voglio portare avanti in questa tesi è il volume *Demitizzazione ed Immagine*, che raccoglie quanto avvenuto nel Colloquio Castelli del gennaio 1961, non soltanto gli interventi ma anche i dialoghi avvenuti dopo ciascun intervento. L'apertura introduttiva di Castelli esprime i punti saldi teoretici che permeano l'intero volume. In quest'introduzione, il filosofo romano condensa il suo pensiero sulla demitizzazione e sulla filosofia dell'arte, intrecciando mito e filosofia dell'arte soprattutto da quel punto di vista teoretico ed esistenziale che anima la sua ricerca. In questo senso la demitizzazione è una conquista, uno smascheramento del mito; ma non come si toglie la maschera ad un ladro, bensì il velo da una statua coperta per non farle prendere polvere. La demitizzazione è una consapevolezza teorica che apre ad un comportamento diverso, in grado di accedere ad un significato che il mito più che nascondere lascia intravedere. Per citare le sue parole, «il problema della demitizzazione è il problema della *conquista del mito*, anche se il termine esprime il contrario. Si demitizza quando il mito non è un mistero, ma solo (o sembra essere solo) il riferimento a ciò che giustifica un determinato comportamento che l'analisi critica ha messo sotto processo». <sup>24</sup> In altri termini, la demitizzazione è l'attività razionale che cerca di “spogliare” da sovrastrutture un significato velato.

La costante attenzione dei Colloqui Castelli al problema della demitizzazione così come espresso da Rudolf Bultmann viene rielaborata senza limitarla unicamente al cristianesimo (cosa che viene ribadita più volte anche nella corrispondenza

---

<sup>24</sup> E. Castelli, “Introduzione”, in *Demitizzazione ed Immagine*, cit., p. 10.

privata tra Panikkar e Castelli); per quanto la tematica rimanga quella religiosa e l'ambiente rimanga quello cristiano, lo spirito dei Colloqui Castelli porta il loro ideatore ad ampliare le prospettive, anche grazie ad uno sguardo che abbraccia la sua contemporaneità, accogliendo l'invito di Heidegger e Marcel ad occuparsi dell'ora. Ciò, nell'introduzione, viene tradotto con la dichiarazione che il Colloquio di cui quel volume è testimonianza è tanto continuazione quanto emanazione indipendente di quello dell'anno precedente sul Problema della Demitizzazione. Spostare l'attenzione sull'immagine sacra vuol dire cercare di avvicinare una dimensione più lontana da quella del linguaggio e delle finzze teologico-filologiche che avevano accompagnato l'incontro precedente per abbracciare un'apertura al mistero egualmente teoretica ma più vicina alla quotidianità.

È questo un sottolineare, da parte di Castelli, come il problema del mito rimanga sempre, anche quando lo si vuole ignorare – come può essere un atteggiamento ateo o materialista totalmente chiuso ad ogni forma di spiritualità, che liquida il problema del mistero oltre il mito come non-esistente o non-riducibile. La parola “problema”, qui, non va intesa in senso matematico ma discorsivo: accettare una questione come problema vuol dire essere disposti a parlarne anche oltre una discussione logica, vuol dire rendersi conto della profondità esistenziale della domanda: un problema non si risolve, in questo senso, ma di esso *si vive* lo status. Diventarne consapevoli significa sottoporre sé stessi alla *Daseinsanalyse*: l'analisi psicoantropologica dell'esserci, che Castelli mutua dalle teorie di Ludwig Binswanger senza però citarne il nome, che andando oltre la fenomenologia di Jaspers definisce il suo personale approccio psicologico come l'analisi dell'umana presenza nel mondo, o analisi *esistenziale*, e antropoanalisi, o analisi *antropofenomenologica*.<sup>25</sup> Questo incarnare, quando consapevoli, il problema della demitizzazione, cioè capire il mistero, il mito, la dimensione spirituale dietro ogni ideologia ed ogni costruzione, accompagna il pensatore contemporaneo nella riflessione ponendogli due interrogativi fondamentali: che

---

<sup>25</sup> Cfr. L. Binswanger, *Per un'antropologia fenomenologica. Saggi e conferenze psichiatriche*, con prefazione di U. Galimberti, Feltrinelli, Milano 1984 e *La psichiatria come scienza dell'uomo*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

significato ha un'immagine come analogia in un tempo "esaurito", che è il costante incalzare dell'epoca moderna? Qual è la funzione, oggi, di un'immagine sacra in ogni sua forma?<sup>26</sup>

Queste due domande sono parte della riflessione che da sempre lo accompagna, quella sul tempo e le sue caratteristiche, in relazione all'arte sacra. Già a fine guerra lamentava come il guardare le figure avesse sostituito la lettura,<sup>27</sup> portando l'esperienza religiosa ad essere una semplice mascherata<sup>28</sup> di un tempo antico divenuto impalcatura esteriore di un tempo corrente che non ha più tempo per fermarsi a riflettere. Idea che mai lo abbandona ma viene sempre più formalizzata: demitizzare, sostiene, vuol dire soprattutto rendersi conto che ogni forma di linguaggio è e non può che essere *ideologia*, nel senso di creazione di un sistema di approccio alla realtà giustificato da dei miti fondanti. «Il comportamento linguistico è uno dei tanti comportamenti, come quello del terrore di fronte al numinoso e al *tremendum*.»<sup>29</sup> Demitizzare in questo senso è acquisire consapevolezza della "chiamata del mistero" oltre ogni forma di linguaggio. Il problema principe ch'egli identifica va individuato nella tendenza della contemporaneità già avvezza ad una tecnicizzazione esteriore che copre il corpo per nascondere la mancanza di scheletro, sostituendosi come un'impalcatura. Il tempo a lui contemporaneo viene definito "esaurito", "incalzante": privato dei confini naturali e sacrali che il ritmo dell'essere umano viveva prima della modernità e dell'avvento della tecnica.

Per questo il problema della demitizzazione «investe in pieno il problema dell'arte sacra»<sup>30</sup>. O meglio, per eliminare già da subito una prima impalcatura ed una prima struttura: la rappresentazione del sacro. L'arte, sembra dire Castelli, è già essa un mito da demitizzare non per distruggerla o sminuirne la forza ma per lasciare che la sua profondità emerga in senso proprio. Si tratta di un passaggio breve, neanche di una frase, che per quanto Castelli stesso ammetta viene fatto "polemicamente" nasconde in sé una dichiarazione teoretica difficile da ignorare.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> E. Castelli, *Il Tempo Esaurito*, Edizioni della Bussola, Roma 1947, p. 214.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>29</sup> E. Castelli, *Il Tempo Inqualificabile*, cit., p. 82.

<sup>30</sup> E. Castelli, "Introduzione", in *Demitizzazione ed Immagine*, cit., p. 11.



Parlare di arte sacra è già rimanere all'interno di una ideologia che, nella contemporaneità, pertiene al mercato: come scrive Giulio Carlo Argan nel suo intervento, chi compra arte raramente la *apprezza* preferendo *valutarla*, considerandola cioè alla stregua di un bene finanziario.<sup>31</sup>

La polemica di Castelli qui mi sento di poterla interpretare in senso positivamente teoretico, di recupero cioè di una qualità e di una virtù intrinseca all'arte stessa. Per questo "rappresentazione del sacro": l'immagine e l'arte prese teoreticamente, come apertura al mistero, prima che secondo una prospettiva estetica. Il passato comporta, attraverso l'analisi dell'essere, della forma, una adesione al formale e all'informale. Questi due termini definiscono rispettivamente un'arte strutturata secondo le tecniche del suo tempo, come possono essere le scuole rinascimentali o le scuole di design novecentesche, e l'arte degli artisti singoli, sviluppata senza costrizioni secondo le peculiarità di ogni singolo pittore, scultore, ma anche musicista, nel proprio *atelier*. Emerge il problema dell'arte sacra, aspetto dell'apologetica; si ritiene necessario un uso teologico della filosofia – richiamando quell'apologetica dei primi cristiani e lo studio della patristica. La filosofia dell'arte sacra diviene innanzitutto *teologia della rappresentazione*, non soltanto per la forza del Mistero cristiano coinvolto dalla demitizzazione ma per l'apertura a quella spiritualità che, come scriverò più avanti in relazione a Solov'ëv, sottostà ad ogni forma d'arte che voglia essere veramente arte e non semplice mercato dell'immagine.

In questo modo va inteso anche l'attacco alle diverse iconoclastie che pervadono la contemporaneità, che Castelli identifica attraverso una citazione di Max Picard:<sup>32</sup> l'iconoclastia che vuole distruggere una rappresentazione del sacro e quella che semplicemente di esse non si occupa. La prima iconoclastia è l'iconoclastia classica, che tenta di distruggere un'immagine od altra forma rappresentativa del sacro (anche in senso lato, come può essere un "idolo" di giustizia, democrazia, libertà collettiva); è un'azione critica mirata alla distruzione del valore che si ritiene risieda al di sotto dell'idolo, dell'immagine. Non è un'azione pericolosa in senso stretto: innanzitutto perché riconosce la

---

<sup>31</sup> G. C. Argan, "L'informale nella situazione odierna", in *Demitizzazione e immagine*, cit., p. 103.

<sup>32</sup> E. Castelli, "Introduzione", in *Demitizzazione ed Immagine*, cit., p. 11.

dimensione di problema di cui si parlava qualche paragrafo fa, basandosi sull'evoluzione dei gusti, della critica, della storia di un popolo. In secondo luogo perché genera un'azione di costante dialettica tra l'artista che rappresenta il mistero (sacro o civile) ed il critico, che così facendo si dimostra consapevole dell'ideale che sottostà all'opera bersaglio del suo agire. In questo senso mi permetto di dire che si qualifica come iconoclastia *attiva*. È curioso il valore positivo che Castelli affida in questo punto all'iconoclastia; probabilmente tenta un accostamento terminologico che stimoli il lettore, che lo spinga a rivedere i presupposti con i quali considera una parola di questo genere – ancora una volta operando una demitizzazione, non dissimilmente da come Panikkar utilizzava le parole come “chiavistelli” per forzare la comprensione razionale.

La seconda forma di iconoclastia è autenticamente pericolosa perché *passiva* e tipica dell'epoca contemporanea. «Non critica, ma sfrutta l'istante di “pausa”; possiamo definirla come “iconoclastia della pausa”. Pausa per forza maggiore, quella di un tempo incalzante che non ci lascia pause perché manca la possibilità di arrestarsi. È la tecnica per il successo che implica un succedere senza soste per arrestare l'altrui impresa». <sup>33</sup> È l'iconoclastia silenziosa e complice di un mercato che cerca costantemente la novità, che se già presente negli anni sessanta ora con la velocità data dalle nuove tecnologie e dai mass media è ancora più accelerata. Non si ha più il tempo di fare esperienza dell'artistico, sembra dire Castelli: si guarda, si valuta, si dà un prezzo e da lì si passa ad altro se quanto pattuito non viene corrisposto.

Ancora una volta la tematica del tempo risalta: il problema della demitizzazione della rappresentazione del sacro, il problema della filosofia dell'arte sacra, risiede in una tecnica contemporanea che priva l'esperienza religiosa di ciò che la definisce come tale. Non è un negare la tecnica ma il chiedersi se può esistere una tecnica, nel mondo contemporaneo, che si armonizzi con le azioni dell'esperienza religiosa senza scon sacrarle, alterandone il ritmo. Non si parla di rituali specifici o di forme di regolamento del tempo tipiche della modernità, ma di una consapevolezza esistenziale profonda che possa porsi come soluzione adatta ai

---

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 11-12.

tempi. L'inquietudine che spinse un Enrico Castelli sconvolto dall'esperienza di due guerre a far dialogare i pensatori più importanti di quei tempi, quindi nei Colloqui di cui questo volume è raccolta, si intreccia con la sua competenza di critico d'arte ed il suo acume di filosofo religioso, esistenzialista, dando origine ad una serie di dialoghi illuminanti per comprendere il clima intellettuale di allora. E già da quest'introduzione si possono individuare due direttive principali lungo le quali questi dialoghi si strutturano: l'ombra di Heidegger e la riflessione sulla contemporaneità.

### Arte e tecnica: l'ombra teoretica di Heidegger

La prima tendenza che sembra emergere nel dibattito sull'arte del periodo, quindi, è l'influenza di Heidegger e della sua proposta estetica da una prospettiva metafisica, portata avanti da quei contributi più legati alla dimensione religiosa per autore o per tematica. Già alcune riflessioni di Castelli sulla tecnica, per quanto appena accennate, possono dare un'idea di che cosa fosse questa prima tendenza; ma è l'ombra del pensatore tedesco che si staglia su una buona parte dei contributi presenti nel volume. Esempio principe è il testo "Tecnica e Immagine" di padre Lotz, gesuita docente all'Università Gregoriana, che si apre con una dichiarazione quanto mai esplicita: «il chiarimento del rapporto tra tecnica ed immagine presuppone che entrambe vengano considerate entro la struttura umana nel suo complesso, cioè nell'uomo in quanto *Da-sein*, esistenza».<sup>34</sup> Il gesuita ricostruisce il percorso che dall'Essere porta verso l'immagine con precisione puntuale, separando radicalmente la *techne*, cioè l'arte, dalla tecnica. Si instaura un parallelo non dissimile dalle due forme di iconoclastia presentate da Castelli: la *techne* produce l'esistente dall'Essere, cioè crea un'opera d'arte guardando al Mistero, attraverso lo stimolo e l'immaginazione dell'artista, che vivendo il suo Esserci in apertura al fondamento dell'Essere segue il ritmo dell'originario e la sua luce.<sup>35</sup> La tecnica tradisce questi ritmi, asservendosi alla regolarità della fabbrica e travolgendo l'essere umano con

---

<sup>34</sup> J. Lotz, S.J., "Tecnica e Immagine", in *Ivi*, p. 272.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 274.

una sovrabbondanza meccanica di copie che «paralizza le forze creative generatrici delle immagini originali e affonda l'uomo nell'esistente rendendolo cieco e sordo per l'Essere».<sup>36</sup> La rappresentazione del sacro è tale soltanto se apre al Mistero, fornendo all'essere umano un luogo dove vivere la propria esperienza che sia spirituale, religiosa, consapevole. Heidegger, infatti, sosteneva che l'opera d'arte dovesse essere radicamento e non naufragio: «un'opera, infatti, è *operante*, soltanto se ci dislochiamo via dalla nostra abitudine e ci collochiamo in ciò che l'opera ha fatto insorgere, in modo da indurre la nostra essenza a stanziarsi nella verità dell'essente».<sup>37</sup> *Techne*, dice Heidegger, è far sì che la produzione artistica possa parlare, possa trasmettere il suo significato ed esprimere il suo messaggio; così facendo, un'opera d'arte apre il proprio mondo, che è il mondo dell'Essere, mettendolo a disposizione di chi fa esperienza dell'opera d'arte. Questa esperienza permette di ritornare nell'Essere, di recuperare la consapevolezza dell'essere-gettati, di tornare alla coscienza del proprio vivere, della propria esistenza.<sup>38</sup>

L'affermazione di una simile forza primariamente teoretica dell'opera d'arte trova supporto anche nell'intervento di Károly Kerényi, filologo e grecista tra i più importanti. Con acuta competenza, Kerényi distingue la rappresentazione del sacro in *eikones*, *eidolon* ed *agalma*: per quanto le prime due possano venir considerate come sottocategorie della terza, vi sono nondimeno delle differenze importanti e sostanziali. L'immagine è da sempre, in un modo o nell'altro, legata a sacro e mito; il mitologo vede ciò che il pittore dipinge, e lo scultore forma ciò che la mitologia narra.<sup>39</sup> Ciascuna di queste creazioni verbali od artistiche è *agalma*, o immagine, intesa nel suo più puro aprirsi ad un significato – indipendentemente dal fatto che questo significato sia dentro di essa, dietro o in

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 276.

<sup>37</sup> M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2012, p. 125.

<sup>38</sup> Sulla questione del rapporto tra arte e *techne* è interessante la diversa prospettiva del filosofo Massimo Donà, che sostiene come il fare dell'arte non abbia nulla a che fare con la *techne* intendendo il fare della *techne* come vincolato da una previsione, un *vedere-prima* o *visione originaria*, un ragionamento, un sapere di natura teoretica che nel fare artistico è totalmente escluso. È un'arte che si fonda sul fare stesso attraverso la creazione di un oggetto o prodotto che non ha alcun valore in sé se non come testimonianza del puro *esistere*, il mostrarsi dell'esperienza stessa del fare, dell'esistere che in ogni sua determinazione (oggettualità) si nega. M. Cacciari e M. Donà, *Arte tragedia tecnica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000, pp. 105-108.

<sup>39</sup> K Kerényi, "Agalma Eikon Eidolon", in *Demitizzazione ed Immagine*, cit., pp. 161-162.

chi lo guarda. Per questo in filosofia dell'arte più che di demitizzazione bisognerebbe parlare di *deimmaginizzazione*, cioè di svuotamento di esteriorità tecnica vuota a favore del ritorno dell'esperienza artistica nella dimora dell'Essere. *Eidolon* sarebbe quell'immagine divina caratteristica della dimensione mitologica e per questo esterna ad una realtà storica:<sup>40</sup> essa invoca una dimensione esteriore senza contenuto proprio, che può essere applicata a varie realtà e vari significati senza per questo legarsi ad essi in modo determinato. È una concezione di origine epicurea, secondo la cui filosofia non sarebbe possibile conoscere degli dei altro da quelle immagini presenti in noi sotto forma di percezione del numifico. La forma, invece, delle *Eikones* risponde a logiche diverse, quasi invertite: essa esprime il fatto storico del sacro, nella prospettiva cristiana, rovesciando quanto fu l'idolo nella grecità. Nelle *Eikones* è la realtà storica che risalta, non la dimensione mitica: rimanda sempre a un paradigma, un modello che nella filosofia platonica è necessariamente *eterno* e che nella cristianità diviene storico, incarnazione artistica di santi, beati, momenti dei Vangeli, concetti divini ben più che meramente simbolici.<sup>41</sup> Basti pensare al Cristo *Pantokrator*, una delle icone più diffuse e conosciute dell'iconografia delle chiese orientali: la tradizione ha condensato un elemento teologico esprimendone simbolicamente tutta la carica trascendentale. In un certo senso la profondità filologica del contributo di Kerényi aiuta a rafforzare la dimensione teoretica di una teologia dell'arte (non per nulla, l'attenzione alle parole è fondamentale per lo studio dei testi sacri). Volendo far procedere il discorso di Kerényi oltre ciò che il filologo svizzero ha voluto dire, il lavoro artistico opererebbe, secondo questa prospettiva, nel far emergere le qualità metafisiche dell'*agalma* nel materiale traslando nell'opera d'arte l'apertura al mistero. La tecnica impedisce questo: una riproducibilità tecnologica che salta direttamente quanto l'esperienza soggettiva dell'artista propone fa sì che ogni opera d'arte divenga bene di consumo, sterile elemento di una contemporaneità che non ha più tempo di far esperienza della bellezza e, attraverso di essa, dell'Essere.

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 169-170.

Ma più che la condanna ad una sterilità impossibile da risanare, questo sembra essere passaggio necessario verso il rinnovamento costante: la vocazione artistica di un'immagine, conclude Kerenyi, fa sì che arte sacra, arte devozionale e persino arte profana possano essere considerati *agalma* «se per mezzo suo l'uomo è mosso alla gioia per l'Essere». <sup>42</sup> Ricade sulle spalle dell'artista un grave fardello: quello di esaudire alla sua vocazione di mediatore tra l'esperienza umana di chi alla sua opera si appropria e del Mistero che attraverso di essa si manifesta. Come può avvenire questo? Padre Lotz sembra offrire la risposta: alla razionalità fredda e sterile della ripetizione meccanica di un'arte creata dalle fabbriche «si ribella la psiche profonda dell'uomo e lo riconduce verso il figurato», <sup>43</sup> verso l'apertura al trascendente. La demitizzazione operata dalla razionalità necessariamente deve riaprire ad una rimitizzazione, riportando la tecnica allo spirito della *techné*. L'essere umano, non importa quanto forte preme contro di lui la sterilità tecnica, rimane *Dasein*, rimane Esserci, continua a dimorare nell'esistente; così facendo, esso è sempre pronto e disposto ad aprirsi all'immaginazione creatrice di nuove immagini, di nuovi valori, di nuovi miti. La condanna rivolta all'arte contemporanea in questo senso non è totale, poiché porta dentro di sé i germi per un riscatto le cui tracce, anche se non ancora completamente evidenti, possono essere già esperite. <sup>44</sup>

## Arte e contemporaneità: desacralizzazione, arte informale, il peso del mercato

Se la prima tendenza è stata rappresentata da pensatori religiosi o di ambito religioso, la seconda viene invece portata avanti da teorici dell'arte laici, i più importanti dei quali sono il già citato Giulio Carlo Argan e Gillo Dorfles. La dinamica che si instaura con i contributi precedentemente trattati è quasi speculare: una riflessione innanzitutto estetica che solo in un secondo momento si arricchisce degli stimoli che provengono dalla teologia e dal pensiero religioso.

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 171.

<sup>43</sup> J. Lotz, S.J., *op. cit.*, p. 276.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 277.

Elemento affermato da Argan stesso, che curiosamente mette in opposizione leggera, non contrapposizione chiusa e radicale, il suo essere pensatore laico con la sua apertura alla fondamentale dimensione umana che è quella del mito.<sup>45</sup> Lo storico dell'arte ribadisce sin dall'inizio come la natura contemporanea dell'arte sia da ricercarsi nel rapporto che ha la vita moderna con un tempo sempre meno regolare e sempre più teso ad un costante e continuo rinnovarsi, ribadendo ancora una volta la tematica che Castelli pone come guida.<sup>46</sup>

Il valore di un'opera d'arte, nella contemporaneità, non viene più considerato in quello che trasmette ma in termini monetari: non è la bellezza o il messaggio ma la quantificazione monetaria di un bene. Non per nulla quando deve produrre un bene l'industriale non si affida ad un artista in senso stretto ma ad un *designer*,<sup>47</sup> nuova figura che in quegli anni cominciava a diffondersi con la standardizzazione e l'istituzionalizzazione del genio del Bauhaus e di altre scuole di arti applicate dell'inizio novecento. Curiosamente il meccanismo che individua vede l'arte svuotata di mito e di immagine a favore dell'oggetto di *design*, ben più adatto per la sua serializzazione ed industrializzazione a rispondere alle necessità contemporanee.

Oggetto di *design* vuol dire ripetitività, familiarità, nessuno *choc* né spinta troppo avanguardistica; dev'essere qualcosa di presentabile in ogni casa ed in ogni ambiente, senza pretese, espressione confortevole di qualcosa di simile alla natura ma prodotto con metodi non naturali. L'arte che si affida a tempi, metodi e valori tradizionali diventa così un'avanguardia, quella che esprime qualcosa di diverso e di sconvolgente. Dove la contemporaneità invoca la forma, la tradizione si rifugia nell'informale – o, detta in altri termini, alla ripetibilità tecnica si contrappone l'originalità del singolo pezzo artigianalmente prodotto seguendo i ritmi di un tempo qualificabile e qualificato. Non si può dimenticare che in quel periodo di inizi anni '60 il *boom* dell'influenza della cultura americana era sempre più fragoroso, andando a riempire ogni anfratto delle università europee non ancora completamente ripresi dagli effetti della guerra.

---

<sup>45</sup> G. C. Argan, *op. cit.*, p. 106.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 105.

L'azione di demitizzazione dell'arte contemporanea, per Argan, diventa quindi il neo-dadaismo:<sup>48</sup> la rottura d'ogni schema della ripetitività tecnica alla quale viene opposto un costruito di oggetti infranti, che sfidano il razionale dell'oggetto-progetto. Ma da questa opposizione col *design* l'arte non deve vincere, pena il trasformarsi a sua volta in una scolastica: risalta, nello scambio di battute trascritto tra Argan stesso e lo storico dell'arte rumeno Robert Klein (presente anch'egli a quel Colloquio) la necessità di un dialogo tra le due posizioni: «il est vrai aussi que cette antithèse n'est pas une opposition noir-blanc,» dice Klein ad Argan, «il y a une affinité sècrete sous cette opposition apparente».<sup>49</sup> Senza l'uno non può esserci l'altro; è dal dialogo, dal botto e risposta che emerge la possibilità, per l'arte, di tornare ad essere rappresentazione del sacro nel senso di apertura ad un significato più profondo. Fino quasi a dire, con le parole di Dorfles che si inserisce nel discorso, che persino «l'*industrial designer* peut être considéré comme créateur de mythes».<sup>50</sup> Il problema della rappresentazione del sacro diventa sempre meno pressante: quello che sembra stare a cuore è la possibilità di considerare ancora arte la rappresentazione.

Quest'idea viene espressa con maggior precisione nell'intervento di Argan. Il punto chiave risulta essere quello della qualità simbolica dell'arte, intendendo con questa parola la capacità di rimandarsi ad altro, che sia un mito culturale oppure un'idea sociale, ampia e condivisa. L'arte informale che Argan invoca come unica depositaria dell'apertura a ciò che è oltre l'opera stessa diventa, per Dorfles, il residuo di un passato che ha sottratto la forza dei miti universali per concentrarla su più ristretti ma non meno intensi miti soggettivi, particolari. Il “credo artistico” viene quindi così disgregato, quando rimane legato ad espressività tradizionali, in numerosi piccoli e personalissimi credo individuali.<sup>51</sup> L'apertura ad un nuovo mito andrebbe quindi ricercata lontano dall'arte informale e dentro il ruolo che già allora cominciavano ad avere i *mass media*. La forza profetica di questo contributo è sconcertante: in questa dimensione, infatti,

---

<sup>48</sup> *Ivi*, 107.

<sup>49</sup> Dalla trascrizione della discussione a seguito dell'intervento di Argan, in *Demitizzazione e Immagine*, cit., p. 108.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 114.



risaltano le “nuove icone” della contemporaneità quando vengono coniugate con eventi importanti cardine della storia dell’essere umano. «Non è pensabile del resto che eventi quali le scoperte spaziali, le minacce atomiche, le macchine semoventi, i nuovi medicinali, le nuove droghe, l’automazione, le calcolatrici elettroniche non abbiano ad incarnarsi in qualche nuova icona; ed è ovvio che l’uomo, il bambino, in genere l’uomo della strada, si raffiguri questi eventi e questi elementi sotto l’aspetto di immagini ben definite, vuoi antropomorfe che tecnomorfe, e tali da costituire dei simboli facilmente leggibili, decifrabili, comunicabili». <sup>52</sup> L’immagine, in questo modo, torna ad essere il simbolo di una nostra dimensione esistenziale anche quando risponde ad elementi di mercato, anche quando esistono degli elementi imprescindibili di riproducibilità tecnica che sembrano attaccare una qualche prestabilita autenticità dell’arte informale. In che modo questo si riconduce alla rappresentazione del sacro? Dorfles fa un esame molto rigoroso, quasi freddo, e completamente focalizzato sull’istituzione-Chiesa: o la Chiesa abbraccia questa nuova caratteristica della riproducibilità tecnica, i mass media, l’arte in serie oppure rimane legata all’arte tradizionale, informale, ma esprimendosi esclusivamente con elementi simbolici propri che non sono soggetti ad un consumo. <sup>53</sup> Il tentare di intraprendere qualche strada diversa rischia di far precipitare la rappresentazione del sacro in uno dei credo frammentati e soggettivi non più capaci di espandersi a chiunque. Ancora una volta però c’è uno spiraglio, anche per Dorfles: l’epoca moderna sulla quale ha concentrato la propria riflessione è un’epoca di passaggio, che ha cancellato secoli di tradizioni per aprirsi ad un futuro che ancora non era completamente chiaro. Un’epoca “particolarissima”, «che preparò, forse, attraverso un periodo di ambiguità e di rapida usura dei materiali iconici, il sorgere d’una nuova fase immaginifica e d’una nuova capacità mitopoietica, oggi non ancora definibile, ma di cui sono già avvertibili i primi singolari impulsi». <sup>54</sup>

Vivendo noi oggi nella fase di cui questi importanti pensatori già notavano i primi sentori, dobbiamo chiederci: abbiamo rispettato le loro aspettative, le loro

---

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 119.

indicazioni, oppure abbiamo deviato ancor di più in una tecnica sterile? Possiamo ancora parlare di arte come rappresentazione del sacro?

### 3 - Note sul rapporto tra arte e religioso nel post-moderno secondo la teologia russa a partire dagli studi di Marko Ivan Rupnik sull'opera di Viačeslav Ivanovič Ivanov

#### Primi elementi per un dialogo

A conclusione di questa prima parte della tesi, è utile presentare un punto di vista sulla teologia dell'arte che pur nella sua diversità, essendo legato al mondo della filosofia orientale, ortodossa, russa e pertanto molto poco conosciuto in occidente, è indicativo di come certi elementi pervadano quelle forme di spiritualità che coniugano il razionale con l'apertura al trascendente. Nel volume *L'arte, memoria della comunione*, l'autore Marko Ivan Rupnik ricostruisce il percorso del poeta e saggista Viačeslav Ivanovič Ivanov, sfruttando gli stimoli che questo percorso offre per approfondire la sua personale ricerca pittorica e teologica. Rupnik vede l'arte vicina al mondo biblico ed alla teologia dei padri della Chiesa, un'arte capace di rinnovarla e di farla tornare alle origini, ad una teologia ispirata e rafforzata dal "metodo" artistico che sia in grado di dialogare e arrivare al cuore dell'uomo con umiltà. Si tratta di una riflessione che si interroga sulla possibilità d'esistenza di un comune elemento fondativo tra arte e religioso, qualcosa che ne costituisca nascita ed inizio; un possibile significato comune, raggiunto attraverso l'analisi dell'esperienza della creazione artistica e dell'autentica esperienza religiosa. A differenza di quanto emerso dai Colloqui Castelli, insomma, l'indagine di Rupnik non dà per scontato il coappartenersi di ambiti di arte e religione data la natura dell'opera d'arte ma procede a ritroso, tentando di definire tale coappartenenza a partire dall'esperienza, che sia estetica o religiosa, di chi fruisce di un'opera d'arte o partecipa a un rito e di chi l'arte la crea, il rito lo officia.

Come primo, fondamentale punto, entrambe queste esperienze si pongono come trasformatrici del vissuto: fare esperienza di un'opera d'arte cambia la percezione del mondo ed apre gli occhi su una dimensione diversa. L'artista, nel creare, intende fornire uno stimolo per una differenza, un cambio di significato non fenomenico come può essere la *différance* derridiana bensì profondamente

esistenziale. Discorso identico vale per il rito religioso: l'esperienza cui esso dà origine ridefinisce i confini del vissuto, delimita il terreno dall'ultraterreno, stabilisce quel *limes* invalicabile da dove e per dove il transeunte si ricollega con l'eterno. Per usare una sola parola, quindi, esperienza artistica ed esperienza religiosa assolvono alla medesima funzione di *mediatore*.

Funzione e ruolo che emergono anche dal secondo punto a partire dal quale Rupnik stabilisce la coappartenenza: una missione comune, un compito identico, che è la vera evangelizzazione nell'esperienza religiosa e nell'arte autentica. Evangelizzazione non forzata ma naturale, che emerge dal dialogo tra il fedele/spettatore e ciò che si trova al di là dei confini del sacro e dell'immaginazione; esperienza comune, una volta superati i particolarismi, in grado di porsi come esperienza dialogica e luogo di inculturazione – nel senso di apertura all'altro e di creazione di valori condivisi.

## La rappresentazione del sacro nel contesto artistico moderno: la lezione di Viačeslau Ivanovič Ivanov

Nella modernità, si può dire che l'arte ha raggiunto la sua autonomia dalla religione ma entrambe si trovano in crisi: la religione è stata sostituita da forme para-religiose di superstizione e l'arte si avvale di convenzionalità, performance, decorazioni. Secondo Rupnik, risultato di molte correnti dell'arte contemporanea è l'esaurimento della creazione artistica da parte di un uomo vuoto e superficiale, senza più alcun contatto con la dimora dell'Essere. Sia per la religione che per l'arte la crisi deriva infatti dalla separazione dal vissuto, dalla vita; mentre un tempo i confini del sacro e dell'esperienza artistica invitavano ad entrare e a fare esperienza, ora contribuiscono alla separazione, contrapponendo. I vecchi luoghi di inculturazione, evangelizzazione e dialogo non offrono più un posto sereno all'arte: quel che emerge è un disagio nei confronti del multiculturalismo, in un contesto sociale di migrazioni e frantumazioni culturali senza un vero pluralismo che permetta la convivenza di più culture<sup>55</sup>. Ma un approccio estetico che sia

---

<sup>55</sup> A. Appadurai, *Il futuro come fatto culturale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014, pp. 87-99.

anche ed autenticamente teoretico, prefigurando una teologia dell'arte come esposta precedentemente, può aiutare a ricostruire il ruolo di mediazione perso. La soluzione che Rupnik offre è, in questo senso, molto interessante da un punto di vista teoretico. Il contesto sociale e culturale moderno spinge ogni disciplina ad un certo grado di autonomia, meccanismo ovvio per le conoscenze empiriche (ovvero, le discipline scientifiche) e sempre più evidente nelle discipline umanistiche: si è persino giunti ad una rivalità tra filosofia e teologia, in ambito continentale, soprattutto nel panorama francese. Il problema dell'arte e della religione, in realtà, non è altro che un riflesso del problema del rapporto tra individuo e società. Quello che deve essere rivisto è il significato di cultura, attraverso la naturale creatività che porta alla produzione artistica in senso stretto: vita e pensiero nell'opera d'arte devono tornare ad essere la vera cultura, la vera espressione dello spirito. La creatività è esperienza di vita: gli artisti secondo Rupnik sono testimoni dell'Eterno che si fanno ascoltare ben più dei maestri spirituali, possedendo un linguaggio che si diffonde di più e tendenzialmente più comprensibile. La creatività artistica come missione tesa al manifestare il senso di una cultura è un concetto che Rupnik prende in prestito da Viačeslav Ivanovič Ivanov (1886-1949), poeta simbolista russo, artista che riflette sul proprio compito, pensatore che lavora sui due fronti culturali di Chiesa d'Occidente e Chiesa d'Oriente, da lui considerati come complementari artisticamente e spiritualmente. Ivanov non ha mai elaborato un sistema in senso stretto, rimanendo fedele all'idea dei pensatori russi secondo la quale ciò che gli occidentali considerano *sistema* sia in realtà un organismo vivente. Ivanov non *costruisce* ma *cresce* sulla memoria: il tesoro delle parole dei predecessori, delle loro storie. Egli trae ispirazione dalla vita e parola di Vladimir Sergeevič Solov'ëv (1853-1900), suo maestro spirituale: gli elementi chiave sono il senso della vita, premessa di ogni filosofia, ed una teoria della conoscenza tesa verso la "tuttunità" considerata come "conoscenza integrale" della vita.<sup>56</sup> Secondo Ivanov, la nostra è l'epoca della cultura critica contrapposta alla cultura organica; da una parte la cultura organica con la grande arte che esprime l'unità di pensiero oltre

---

<sup>56</sup> M. I. Rupnik. *L'arte, memoria della comunione*, Lipa Edizioni, Roma, 1994, p. 19.

la logica e la razionalizzazione ma che dentro di sé possiede comunque il rigore mentale per trovare la forma anche nell'informale, dall'altra una cultura critica, razionale, che rifiuta un organicismo di tutto l'Essente a favore della parcellizzazione di ogni singola dimensione. Questa cultura critica vede il distacco della produzione di immagini dalla visione unitaria di bello, vero e bene: da questi, lasciandoseli alle spalle, emerge un individuo soggettivamente autocentrato che agisce secondo i propri scopi personali, separati, egoisti. In questa contemporaneità la produzione artistica si divide in tre tipi di arte: la demotica, l'intima e la claustrale.

L'arte demotica è quell'arte che già all'epoca in cui Ivanov scriveva, cominciava a presentarsi con le caratteristiche tecniche ed industriali, le stesse di cui lamentava Giulio Carlo Argan. Si tratta di arte demotica perché si apre al *demos*, ad ogni persona, indipendentemente dalla preparazione del ricevente e soprattutto scevra di alcun valore nel momento della creazione – proprio perché vuole essere il più aperta possibile al mercato.

L'arte intima invece è frutto delle avanguardie che, pur proponendosi al pubblico, rimangono rinchiusi in una voce singola di un creatore autoreferenziale, un artista interessato all'autoaffermazione della propria arte piuttosto che al farsi mediatore tra l'essere ed il pubblico.

L'arte claustrale, infine, è quella forma di rappresentazione del trascendente (non necessariamente riferita ai monasteri; in questo caso il termine risulta fuorviante) consapevole della propria funzione mediatrice. L'arte claustrale si apre ad una nuova epoca: è la fase di transizione caratterizzata da una "sete spirituale" e dal desiderio di una nuova sintesi, di una unità organica che deve manifestarsi nell'arte.<sup>57</sup> Ivanov è fiducioso: vede nella contemporaneità un desiderio di sintesi caratterizzato da una nuova coscienza religiosa. Dalla cultura critica dell'individualismo si prospetta una via di salvezza attraverso la fase claustrale, che è apertura ad una nuova epoca organica grazie alla nuova arte fondata sulla realtà spirituale.

---

<sup>57</sup> *Ivi*, pp. 55-56.

Questa fase nuova non può aprirsi senza un nuovo modo di vedere il mondo. La creazione artistica, secondo Ivanov, è innanzitutto un processo conoscitivo, una conoscenza vera in quanto dotata di capacità trasformativa nei confronti del mondo materiale. L'artista possiede una disposizione interna che lo porta ad esercitare la sua conoscenza primariamente come azione creativa, secondo il proprio *canone interiore*. Così facendo, egli accetta la struttura spirituale, principio mistico dell'estasi che porta alla creazione, superando il confine tra l'io e l'altro da sé – tornando a stabilire dei limiti parossisticamente inviolabili ma valicabili. La conoscenza avviene attraverso l'intuizione artistica, vicina all'estasi mistica nel suo essere coinvolgimento verso l'essenza del conosciuto. È uno stadio conoscitivo intimo e personale, un atto mistico-estatico, religioso; è oltre la conoscenza empirica e concettuale.

Ciò che è alla base di questo stadio conoscitivo non è più un oggetto, per quanto il frutto della creazione artistica possa essere simile a un oggetto; qui è la persona che sta alla base, ed attraverso di essa la relazione che si instaura prima nell'atto artistico creativo (dipingere, scolpire, comporre musica) e poi nell'esperienza di fronte all'opera realizzata. Non può la creazione di un'opera, per quanto di pregevole fattura possa essere, essere qualcosa da consumare in una veloce apprensione museale della sua esteriorità. Essa deve essere una integrale crescita della personalità dell'artista, una *ascesi*, una intuizione della forma oltre la forma, del valore (metafisico) oltre il valore (commerciale), una apprensione della realtà altra oltre i confini tracciati che avviene come atto *mistico* prima che *razionale*. In questa ultima fase dell'*ascesi* si realizza la conoscenza avviata dal canone interiore: l'artista purifica sé stesso e riconosce qualcosa di più intimo in sé stesso: nel punto più alto dell'ascesa, riconosce l'altro da sé sia nel finito (il prossimo a cui deve presentare il frammento d'eterno che è la sua creazione) che nell'eterno (il dominio dell'essere, lo spirituale). In altri termini, la creazione artistica intesa come atto di conoscenza supera il dualismo dell'individualismo nel riconoscimento dell'altro, recuperando la sua dimensione propriamente mediatrice. L'artista, più che creativo, è innanzitutto *ricettivo*, incarnandosi nell'atteggiamento femminile che ascolta, nella contemplazione di ciò che lo trasforma. Solo successivamente si avvia a una fase di discesa dell'esperienza

conoscitiva, si cala nel fenomeno con un principio maschile, formatore, per agire sulla materia per riprodurre a suo modo, col suo linguaggio, l'esperienza che ha vissuto attraverso la creazione artistica.

La produzione artistica può essere pertanto intesa come azione liberatrice; attraverso la dimensione simbolica del suo linguaggio essa esprime la coincidenza di realtà e di materia con le realtà superiori. Si genera una realtà sintetica: atto d'amore, di libertà e d'esistenza che si concretizzano nel riconoscimento dell'altro, del plurale, in un "tu sei"<sup>58</sup> che è atto ontologico ed atto d'amore, che cerca l'unità di tutti gli essenti attraverso il riconoscimento dell'altro. Il particolare approccio conoscitivo dell'artista, mistico e religioso, trasforma l'amore nel conoscere ed il conoscere nel vivere, che è conoscenza e riconoscenza. Solo l'amore permette la conoscenza: essa è fede nella verità che si comunica anche agli altri. L'amore è l'unico legame tra Dio e l'uomo, l'amore non costringe ma stabilisce un libero rapportarsi nell'unità assoluta, dissolvendosi nell'unità insita nella Realtà. L'esperienza mistica è perdita e ritrovamento di sé stessi: si perde il proprio io psicologico-soggettivo per raggiungere quello ontologico-oggettivo.

Si tratta di un amore relazionale e unitivo, che conferisce alla persona il carattere di partecipazione esistenziale dell'amore di Dio – punto nel quale Ivanov si rifà esplicitamente ai Padri della Chiesa orientali. L'artista come persona umana percepisce, vive, sperimenta quella che Solov'ëv definiva come la *tuttunità* nella percezione dell'amore intuitivo e relazionale. Il *quid* dell'artista è nel suo partecipare egli stesso dell'amore nella trasformazione del mondo materiale (che è pertanto atto teurgico, divino-umano): l'artista impegna sé stesso in prima persona, traducendo la conoscenza mistica in opera d'arte mediatrice. Per conoscere la realtà dell'amore, la più alta verità della vita, ci vuole l'intelligenza del cuore dell'uomo integrale, che ha mediato conoscenza ed azione e che mette sé stesso al servizio degli altri come mediatore. Attraverso questa consapevolezza spirituale, l'artista può tornare a recuperare la sua funzione teoretica e sociale persa nell'ultimo secolo.

---

<sup>58</sup> *Ivi*, pp. 115-116.



## Il simbolo nella poetica di Ivanov: le diverse facce del simbolismo contemporaneo

Ho accennato all'idea di simbolo; si tratta di un punto che conviene approfondire onde chiarificare, nella polisemia intrinseca di questo termine, in che modo qui viene utilizzato. Il simbolo per Ivanov<sup>59</sup> è ciò che rivela l'essenza della realtà oggettiva, una essenza universale legata al fattore religioso – anche se questa parola può essere fuorviante. Con l'espressione “fattore religioso” Ivanov indica l'unione del mondo inferiore con la realtà superiore, eterna, universale, la comunicazione dei due mondi dei mortali e dell'Essere. Il simbolo è comunicazione prettamente religiosa: non è mai chiaramente comprensibile, poiché è nella sua natura avere molti significati. Nella produzione artistica la materia collabora con lo spirito umano facendogli compiere un atto simbolico: il simbolo è l'anteprima della realtà teurgica, uno slancio verso l'essenza, verso il divino che è oltre i limiti stabiliti dall'esperienza artistica. L'arte è espressione più alta dell'unione umana, e l'arte simbolista riguarda l'unione come realtà suprema, congiunzione *organica* ed *olistica* di materiale e spirituale, corpo e mente, singolo e società, in una dinamica tripartita formata da entità materiale dell'opera d'arte, realtà relazionale e il principio creativo dell'amore, che è Dio stesso. Il simbolo si installa sul fattore religioso, è unione di due mondi, coniugando l'intenzionalità dell'uomo (la sua coscienza di sé) con l'esteriorità (la natura, la società) in modo da farne percepire la bellezza. Il simbolo è legame fra l'uomo e realtà vera, come la scala di Giacobbe, o il raggio dell'arcobaleno.

Nel simbolismo contemporaneo permangono delle correnti divise dal modo di considerare il simbolo: rinascimento e classicismo, che idealizzano l'esteriorità del simbolo secondo dei valori di perfezione estetica; la mistica di derivazione medioevale, che incentra la propria attenzione sui mondi spirituali interiori; il simbolismo idealistico e soggettivistico, dove il simbolo diventa mezzo di espressione di un contenuto psicologico, immagine evocatrice di emozioni

---

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 75.

soggettive. In tutte e tre queste correnti emerge l'io, il principio individualistico, ognuno con una propria visione riguardo a simboli, dove ogni artista esprime sé stesso e solo sé stesso in una incomunicabilità impenetrabile.

Un simile idealismo estetico per Ivanov non può funzionare per una creazione religiosa. Non c'è fedeltà alle cose, è un simbolismo aggressivo di tipo maschile. È necessario un avanzamento agli stadi superiori per vedere e plasmare teurgicamente la verità, che lui definisce come *realiora*, il reale più reale del reale: tale strada, è la quarta corrente che corrisponde al periodo contemporaneo, è il *simbolismo realista*, la fedeltà alle cose sia a livello fenomenico che nell'essenza. Il simbolismo è in questo caso l'unità di due realtà, creazione artistica attraverso un unico atto di intuizione in cui riecheggia l'estetica medioevale. Qui l'atteggiamento dell'artista è intuitivo, contemplativo, per cogliere le cose nella verità ultima del loro rapporto con Dio che è *logos*, un *logos* nascosto nelle cose che rinviano a Dio. La missione del simbolismo realistico diviene pertanto l'intuizione del *logos* divino. È un realismo ricettivo, accogliente, femminile, ben diverso dalle maschie aggressioni dell'arte realista socialista della Russia post-rivoluzione.

L'artista simbolista realistico lavora sulla materia, sulla terra, nel fenomenico; egli coglie il legame tra gli elementi fenomenici ed il soprasensibile, nell'unità di tutto l'esistente. L'espressione artistica in questa forma si propone come un linguaggio teoretico dei significati nascosti della realtà; linguaggio perché compito dell'artista rimane il mostrare la realtà superiore attraverso la realtà inferiore, cioè creazione di forme. Non più vuote espressioni esteriori o autoreferenziali, le opere d'arte del simbolismo realista vedono il contenuto farsi epifania nelle cose dalle quali è rappresentato. La forma è *epifania*, esprime il "come" si manifesta il contenuto e come lo vede l'artista: egli ha il compito di far riconoscere agli altri il contenuto legato alla realtà superiore con quello stupore e quella meraviglia che si prova a ritrovare qualcosa che si era dimenticato. L'arte deve saper creare un legame comunicativo nel far riconoscere lo stesso contenuto allo stesso modo dell'arte dei miti, cioè deve rivolgersi al comune sentire umano: solo in questo modo l'arte può essere comunicazione universale. L'arte simbolica realista si avvale del simbolo per una rivelazione più completa della realtà, anche

sconfinando nel mito poiché il mito è già nel simbolo: contemplando il simbolo rappresentato nell'opera il mito si rivela, coinvolge, crea un'assemblea, un coro che torna ad essere, finalmente, universale e non più particolare. L'esperienza interiore vissuta dall'artista attraverso la creazione artistica diventa così esperita universalmente.<sup>60</sup>

Ivanov mutua da Solov'ëv l'idea secondo la quale l'arte ha un compito supremo: quello teurgico, la rivelazione del Vero – e del Bello – celato nella realtà materiale. Il principio religioso è l'ospite inatteso che l'artista accoglie come un miracolo che dona della comprensione dell'immortalità che deve venire. È un principio che viene dall'esterno, ma allo stesso tempo è familiare ed al quale l'artista sente di dover obbedire; così facendo, il divino si rivela ai suoi occhi. Tale è la realizzazione dell'artista libero e concentrato a far comprendere la stessa realtà – di cui egli è partecipe, che egli vive - agli spettatori, una realtà più nascosta e profonda. È un'arte che si pone come perfetta comunicazione, che coinvolge ogni singolo individuo, trasfigurando la realtà nella bellezza con un contenuto divino *panumano*<sup>61</sup> - trasfigurazione che è tale per l'arte come per l'atto religioso. L'arte ha in sé una potenza *incarnatrice*, trasfiguratrice, che supera il dualismo tra realtà inferiore e superiore integrandolo in una sola espressione; ha una missione che conduce all'assoluto divino, la realtà più reale del reale (*a realibus ad realiora*), in quanto è atto teurgico, azione divino-umana che sfocia nella liberazione dell'Anima del Mondo. L'atto creativo dell'artista vede la sua anima giocare nelle cose create (da Dio) che aspirano all'unità che rispecchia l'increata, divina Sophia.

## Breve introduzione al pensiero di Vladimir Sergeevič Solov'ëv

Ma della missione dell'arte si parlerà più avanti; ora è utile ai fini dell'argomentazione esporre una breve introduzione al pensiero di Solov'ëv per anticipare alcune tematiche che emergeranno nella seconda parte della tesi. Il pensiero di questo pensatore russo ruota attorno ad un'intuizione fondamentale,

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 94.

che gli viene dallo studio dei padri della chiesa orientale e dalla spiritualità ortodossa nella quale si è trovato a vivere da sempre: la *tuttunità*.<sup>62</sup> Secondo Rupnik, questo concetto possiede due significati fondamentali. Il primo è un senso negativo, indicando cioè tutto ciò che è in comune a tutto l'esistente a seconda dei punti di vista delle varie scienze, dalla filosofia alla matematica, dalla biologia alla fisica; è negativo perché la conoscenza dell'esistente procede per sottrazione, specificandone punti sempre diversi e sempre più particolari. Il secondo la intende in senso positivo, cioè come quel rapporto spirituale e organico dell'uomo col tutto, con il cosmo e tutti i suoi elementi. La *tuttunità* esiste dove l'uno si pone e si presta per il bene del tutto, senza per questo danneggiare il resto dell'esistente. Si tratta di una vera unità, che conserva e valorizza gli elementi che la compongono, e che si rivela nel tutto come pienezza di Essere trascendente, divino.<sup>63</sup>

La conoscenza integrale non deriva, pertanto, dalla sfera logico-razionale (*tuttunità* negativa) ma da quella creativa (*tuttunità* positiva) dell'arte e della bellezza: l'attività creatrice permette il contatto con il mondo spirituale. L'arte quindi diventa *teurgia*, creatività che unisce la tecnica alla mistica, principio religioso che rivela il senso della vita.

Solov'ëv ha elaborato la sua teoria in contrasto con la filosofia dominante ai suoi tempi. Sul finire del diciannovesimo secolo dominava il culto della ragione, codificato nel razionalismo kantiano, e l'idealismo hegeliano aveva comportato come reazione un dualismo materialista ed un estremismo politico polarizzato: la riflessione filosofica perse il contatto con la realtà del vissuto, astraendosi in una teoresi svincolata dalla quotidianità. Il pensiero venne così concentrandosi nelle sfere scientifiche, estrinsecando il vissuto solo sotto forma di tecniche sociali ed economiche; a questo crollo dei valori su scala globale, in Russia si accompagnarono la crisi zarista e la crisi della chiesa ortodossa. Solov'ëv a ciò risponde con una teoria di convivenza tra cristianesimo e modernità. La filosofia diviene ricerca del senso della vita per il filosofo che in essa vi è direttamente

---

<sup>62</sup> *Tuttunità* è una delle due possibili traduzioni per il termine russo *vseedinstvo* utilizzato da Solov'ëv nei suoi testi; v. *ivi*, p.19-20.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 20

coinvolto, e che per questo viene portato ad espanderla per l'intera umanità: la sua produzione deve essere armonia spirituale e sociale che diviene la meta comune dell'evoluzione in un organismo vivente. Evoluzione intesa non come processo biologico ma come passaggio spirituale: il divenire del mondo (Cosmo) unitamente a quello dell'Uomo equivale alla realizzazione del Cristo (Uomo – Dio) ed è la realizzazione della *tuttunità*. La *méta* dell'evoluzione è nell'escatologia di una unità divina-umana, cosmico-spirituale. La filosofia deve condurre l'uomo al senso della vita, pienezza dell'essere nella sua totale affermazione. Secondo Solov'ëv, nelle civiltà moderne occidentali i sistemi di conoscenza esteriori e parcellizzati senza contenuto interiore della vita generano la frammentazione della conoscenza. La teologia deve lavorare sulle verità supreme, ma in unione con la filosofia e la scienza attraverso una teosofia (conoscenza del divino) libera e scientifica grazie alla conoscenza mistica; il modo con cui questo avviene è strettamente legato alla sua teoria della conoscenza.

La conoscenza oggettiva, secondo Solov'ëv, è reale, vera, non relativa soltanto a dati sensoriali e concettuali forniti dalle scienze esatte e che la ragione è costretta a vidimare pena accuse di illogicità. La conoscenza reale deriva da un'altra tipologia conoscitiva: la fede nell'esistenza dell'oggetto al di là della conoscenza sensibile e razionale. Si tratta di un elemento presupposto, l'affermazione di un'esistenza assoluta, non relativa; simile assolutezza è presente in ogni cosa che esiste *per il semplice fatto che essa è*. È riconosciuta dalla fede, e come tale indica la relazione tra conoscente e conosciuto. Il nesso, la relazione, non è esteriore ma interiore e assoluta per ambedue, conoscente e conosciuto; fede nell'esistenza assoluta dell'altro che deriva dalla libertà del conoscente che conosce l'oggetto nella sua assolutezza.

Questa relazione fa sì che l'atto di conoscere, dal quale Ivanov prende le mosse per la sua teoria estetica, avvenga in due modi: in relazione al percepire fenomenico, sensibile, razionale e quindi esteriore; in relazione ad un presupposto assoluto di conoscente e conosciuto che li lega interiormente in maniera incondizionata, assoluta, mistica. La conoscenza vera diviene un processo vicendevole tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto, entrambi che generano

un influsso l'uno sull'altro. Riconoscere un tale influsso condizionato dalle caratteristiche proprie di entrambi vuol dire fare esperienza dell'oggetto e di tutto ciò che esso è, cioè la *tuttunità*, dal russo *vseedinstvo*,<sup>64</sup> alla comunione o unità cosmica, *Sobornost'* in lingua russa;<sup>65</sup> l'esistenza assoluta, la conoscenza di un oggetto in modo vero perché ogni oggetto è legato con tutto, è sé stesso col tutto. La conoscenza oggettiva rivela che ogni essere è non-tutto, in quanto sé stesso, e tutto, in quanto non-sé stesso.

La conoscenza reale prevede tre gradi di conoscenza:<sup>66</sup> 1) reale e fenomenica, fede nell'esistenza dell'oggetto 2) rappresentazione intellettuale dell'idea (razionale) 3) realizzazione di queste idee nelle sensazioni o dati empirici attuali. La conoscenza assoluta e vera è l'insieme di queste tre fasi attraverso quel fattore interiore, mistico, dal quale si generano arte e filosofia; saperi religiosi e razionali, essi dipendono dal sapere della conoscenza religiosa o teologia, legata al sapere mistico-divino. In questo modo, la facoltà umana della conoscenza deriva dall'unità sostanziale di Bene, Vero e Bello.<sup>67</sup> L'ultima fase è l'attività creativa artistica, che trasforma il vissuto, cioè la Realtà. In questo momento esperienziale e poetico ha luogo la conoscenza vera: la bellezza artistica è specchio della bellezza teoretica, organizzazione del mondo cosmico che sintetizza la sfera razionale in armonia col divino. Per sintetizzare in ultima battuta, la vera bellezza è nel mondo sovrumano, trascendente; la conoscenza mistica ne comprende l'essenza; l'attività creatrice si pone in funzione di mediatore, stabilendo un rapporto tra esso e l'uomo nella sua totalità. In questo senso è teurgica: azione di Dio che, attraverso l'artista, si inserisce nella realtà. Coloro che compiono l'atto teurgico sono mediatori tra il mondo sovrumano e umano, liberi di comunicare il contenuto dell'evoluzione umana nella sua integrità. Queste persone sono libere da ogni scopo personale ed esclusivo: realizzano la teurgia con quella che Solov'ëv definisce "terza forza", la *libertà*. Libertà è indifferenza per ogni interesse di questa vita, dei fenomeni superficiali,

---

<sup>64</sup> M. I. Rupnik, *op. cit.*, p. 19-20 e p. 54.

<sup>65</sup> V. S. Solov'ëv, *La Sofia*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>66</sup> Secondo Špidlík, questa tripartizione viene a Solov'ëv dai suoi studi della patristica orientale, nello specifico Basilio il Grande, Origene e Massimo il Confessore. M. I. Rupnik, *op. cit.*, p.33.

<sup>67</sup> M. I. Rupnik, *op. cit.*, p. 35.

a favore di quel nesso col divino sempre presente nell'uomo; l'arte portatrice del principio religioso ha una missione profetica in quanto si fa alfiere di una tale libertà. Gli elementi materiali acquistano valore e significato, indicando così un'unica vita integrale: una nuova identità organica, che è teurgia libera o creatività integrale.<sup>68</sup> La teurgia per Solov'ëv si espande a tutte le sfere di conoscenza trasformandole secondo il potere religioso. La missione dell'arte si realizza nelle scienze positive, nella filosofia, nella società e nella cultura in generale. La libera teosofia o sapere integrale è l'unione di teologia, filosofia e scienze positive per uno scopo "supremo", nel senso di assoluto e superiore, divino, sono tese verso una nuova cultura che si basa sul principio teurgico religioso: una cultura universale, ecumenica, in una integralità che rende gli uomini attualmente (nel senso aristotelico di atto) in contatto con Dio.

In conclusione, la filosofia di Solov'ëv appare finalizzata ad un pensare mistico e nel contempo concreto, fondato sulla vita con la forza artistica che è trasformatrice della realtà e realizzatrice di senso. Il pensiero razionale, lungi dall'essere abbandonato, viene considerato nella sua dimensione (affine alla maieutica platonica) di memoria e ricordo di qualcosa di ulteriore, realtà senza tempo né spazio. Ciò significa che il pensiero per essere veramente tale e razionale deve sottoporsi a tre condizioni:

- deve essere *memoria*, sottraendo le cose al tempo per consegnarle all'eternità;
- deve essere *parola*, sottraendo le cose allo spazio, simbolo/segno che unisce l'elemento presente con un significato più generale;
- deve essere *progetto*, il fine proposto dal pensiero in quanto tale.

La filosofia ha come *progetto* la conoscenza della verità; una sentenza universale sull'unità del tutto col tutto, la sapienza essenziale di Dio, la Sophia. L'unità è qui opposta al caos dei fenomeni, dal quale l'evoluzione porta all'armonia dell'esistere. Ogni processo conoscitivo (filosofico, teologico, artistico) per poter raggiungere la conoscenza reale delle cose, che è in ultima analisi trascendente e spirituale, deve appellarsi alla Sapienza delle scritture, testimonianza della *creazione*<sup>69</sup> e trattato dell'estetica stessa di Dio.

---

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 49





## 4 – La spiritualità nell’epoca moderna, una digressione su Rudolf Steiner

### Il compito dell’arte nel contemporaneo

Un altro dei più importanti pensatori del secolo scorso, per le influenze che ha avuto su gran parte del pensiero occidentale, è Rudolf Steiner, e sono convinta che alcune sue riflessioni siano fondamentali per esaminare il rapporto tra l’arte ed il pensiero scientifico contemporaneo. In “L’unità di arte, scienza e religione, un compito dell’avvenire”, conferenza tenuta a Vienna il 3 giugno 1922 al congresso sul tema Oriente e Occidente, avanza alcune considerazioni sulla specializzazione del pensiero in epoca moderna, dovuto al progresso tecnico-economico e il conseguente consumismo delle nazioni industriali. Steiner ritiene che la monodirezionalità del pensare sia una delle cause principali dei progressivi danni all’ambiente e alle risorse naturali del pianeta, ed è alla luce di questi problemi che emerge un tipo di pensiero orientato all’ecologia: il pensiero alle sue origini cercava di inseguire l’unità, ma col tempo e con l’evolversi del cosiddetto progresso questa unità è stata divisa, smembrata, sezionata, incasellata in piccoli compartimenti ad uso e consumo del pensiero scientifico. Per combattere questa violenza fatta al mondo naturale ed alla realtà tutta Steiner ritiene necessario un ritorno all’unità del pensare e dell’agire soprattutto in senso interdisciplinare. Perciò la sua ricerca verte su molti campi disciplinari: pedagogia, medicina, fisica, economia, agricoltura, ogni disciplina affrontata in dialogo con le altre e basandosi sull’unità fra natura e uomo. Secondo Steiner la scienza dovrebbe essere in stretto rapporto con l’arte e la religione, costituirebbe la loro realizzazione, questo consentirebbe di superare i contrasti tra Oriente e Occidente, tra scienza e spiritualità.<sup>70</sup> Come sostiene lo studioso, l’uomo moderno, infatti, si serve di una scienza separata dall’arte e dalla coscienza religiosa. Questi tre ambiti della conoscenza sono separati e senza interferenze,

---

<sup>70</sup> R. Steiner, *Introduzione all’antroposofia*, Editrice Antroposofica, Milano 2011, p. 161.

sempre più “occidentali”, dove i sostenitori della scienza rifiutano la “contaminazione” che la “fantasia” religiosa ed artistica causerebbe.

In realtà è più che possibile arrivare a una concezione spirituale anche partendo da un’educazione scientifica: l’inquietudine esistenziale dell’Occidente ci fa assistere alla nascita di un pensiero nuovo, vivente, un pensiero dal quale provengono immagini e che riesce ad afferrare, a comprendere, ad intuire ciò che con la matematica non si può capire appieno: la vita e le cose viventi, legando l’essere umano ad esse in modo non possibile con un pensiero unicamente logico- astratto. Per questo il “pensiero vivente”, cioè il pensiero che intuisce la vita, è un pensiero artistico, una visione artistica della natura interiore, con una propria esattezza; ma è la natura stessa, il cosmo, la realtà a comportarsi in maniera artistica.<sup>71</sup> È necessario comprendere, secondo Steiner, come accogliere lo spirito scientifico e accogliere lo spirito artistico in reciproca armonia fino a raggiungere una coesione tra scienza, arte, come Goethe anticipava sostenendo che il mondo nel suo complesso non può essere compreso soltanto dalla descrizione scientifica che si limita al solo aspetto inorganico. Questa può essere una strada per risolvere l’inquietudine che segna la società contemporanea.

Com’è possibile una simile armonia? La conoscenza astratta (quella scientifica) deve evolvere ed aprirsi ad una conoscenza vivificata interiormente che è anche creatrice, dove alla sua comprensione si accompagna la possibilità di influire su di essa in maniera creativa e armonica, senza violenza, distruzione, inquinamento, perversione.<sup>72</sup> Non è una visione del tutto nuova: qualcosa di simile era già avvenuto nella cultura greca, specialmente nel periodo presocratico in cui c’era una continuità tra la visione scientifico-filosofica e quella artistica. L’uomo di allora possedeva una visione unitaria, e l’isolamento arrivò soltanto nel periodo tardo antico, con l’esplosione delle conseguenze più estreme del pensiero aristotelico. La filosofia greca possedeva originariamente una componente artistica, che permetteva alla sua civiltà di mantenere unite scienza ed arte. Ad esempio, nella cultura greca l’artista creando si orientava con l’esperienza interiore che solo poi si manifestava nell’arte, passando dall’osservazione del

---

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 163.

mondo interiore, spirituale, alla conoscenza rigorosa del mondo esterno, attraverso l'espressione artistica. La conoscenza proviene dalla scienza e fluisce nell'ambito artistico. Quella scienza che oggi rimane incastrata in un livello logico-astratto, nel mondo greco aveva un fondamento nell'esperienza istintiva – concezione che rimane, in un certo senso, in quella filosofia scolastica definibile come arte del concetto, tecnica artistica del pensare, formale ma che scaturisce dall'esperienza dell'Essere. Più si risale nella storia dell'umanità, più arte, scienza e religione raggiungono un'unità. La principale differenza tra il mondo greco e quello odierno è che oggi la sfera religiosa è apparentemente separata dalla scienza e dall'arte: queste ultime seguono un oggetto aprioristicamente confinato tra tempo e spazio (un'opera d'arte è materiale e localizzata, la scienza si occupa di fenomeni fisici). La religione invece ha un contenuto che va oltre lo spazio-tempo, un oggetto che si situa nell'eternità. La questione è diversa in Oriente, dove il pensiero umano è da sempre legato alle regioni più profonde della natura umana, non segue unicamente un filo logico astratto ma si configura come pensiero vivente, slegato dalle parole, che ha origine nel profondo silenzio interiore dell'esperienza umana primordiale.<sup>73</sup> In Oriente fino a qualche decennio fa c'era ancora una piena unità tra vita scientifica, artistica e religiosa; oggi, purtroppo, di quell'unità rimane ben poco oltre a quello che testimoniano i Veda. C'è però ancora spazio per una redenzione, ripete Steiner; redenzione che passa attraverso una moderna scienza dello spirito, verso una nuova armonia tra scienza, arte e religione.<sup>74</sup> Esisterebbe infatti ancora una testimonianza dell'antica unione tra scienza, arte e religione laddove l'Oriente si avvicina all'Europa: l'Est Europa, la Russia europea con il folklore dei paesi balcanici e slavi. Steiner indica un filosofo in particolare che rappresenta l'esempio di quel frammento di pensiero: Vladimir Sergevič Solov'ëv. Nella riflessione del filosofo russo, accennata nel capitolo scorso, si riesce a cogliere il pensiero dei primi padri cristiani, o meglio della patristica orientale, il cui pensiero ancora possiede una forte unità tra scienza e religione. Nella situazione odierna, più ci si sposta ad Occidente, più si

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 168.

nota la separazione. È qui che è necessario agire, in questo contesto, per dare una nuova impronta al mondo e per recuperare la corretta via, la strada perduta.<sup>75</sup>

## La nuova strada: armonia tra Essere, arte e scienza nella natura umana

Questa via, prima ancora che rendersi pratica, non può dimenticare la forte carica teoretica che la deve pervadere. Steiner platonicamente la fa snodare nel mondo delle idee, fonte e principio per ogni essere; in altre parole si può dire che queste idee siano il sacro presente in ogni individuo ed ogni elemento della realtà, così da renderlo parte dell'universo nella sua totalità. Perché questo si realizzi nell'essere umano, però, ogni singolo individuo deve averne piena consapevolezza – consapevolezza che porta con sé anche la nostalgia dell'idea, di quel far parte dell'universo in senso proprio, sentimento cui dà una sfumatura differente ma complementare Castelli con il suo concetto di demoniaco. Per rientrare armonicamente in questo percorso, l'individuo deve superare l'egoismo di un sé separato per recuperare non solo la consapevolezza delle relazioni ma anche l'inclinazione ad una conoscenza basata sull'ascolto più che sull'analisi razionale. Nel seguire la nostalgia dello spirito, la voce dell'Essere conduce ad una visione dell'Unità dell'Universo, a un centro senza tempo. Non c'è disgregazione nello spirito dell'universo. L'unità è fondamento della vita superiore, dell'esistenza eterna.<sup>76</sup>

Si tratta, di un argomento tipico dell'antropologia steineriana. Egli si occupa della storia evolutiva dell'uomo e del mondo lasciando che la sua ricerca si estenda a problemi psicologici, pedagogici, etnologici e sociali senza limitarsi ad una sola componente dell'essere umano ma cercando di comprenderlo e descriverlo nella sua totalità, che è in sé stessa simbolo della totalità della realtà.<sup>77</sup> Steiner parla della tripartizione dell'essere umano in corpo, anima e spirito, e quindi di tre parti per altrettanti modi di conoscere: gli oggetti attraverso i sensi, le impressioni

---

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>76</sup> *Ivi*, pp. 63-65.

<sup>77</sup> R. Steiner. *Teosofia*, Editrice Antroposofica, Milano 2011, p. 120

attraverso i sentimenti, le cognizioni attraverso la razionalità, un triplice modo di rapportarsi col mondo. L'essere umano riesce, attraverso la sua componente spirituale, a vedere ciò che le cose custodiscono in loro stesse, è una conoscenza-rivelazione superiore che avviene nell'intimo come se l'uomo dimenticasse sé stesso per accogliere la "voce" delle cose – parallelamente a quanto Panikkar intende col simbolo ed Eliade in relazione alla ierofania. In questo modo l'uomo raggiunge la consapevolezza che le cose non gli appartengono; di esse fa solo esperienza, poiché egli stesso è parte della realtà al loro pari, senza separazione ma con sfumature e variabili differenti a seconda del mezzo attraverso cui questa esperienza fluisce e muta in conoscenza.

Il corpo conosce attraverso i sensi, ed apprende le caratteristiche minerali, vegetali ed animali che lo compongono. La struttura complessa degli organi e soprattutto del cervello umano, all'epoca allora non completamente esplorato a livello filosofico ed anatomico, per Steiner avvalorava il fatto che il corpo umano ha capacità superiori alla mera conoscenza intuitiva, grazie alla quarta caratteristica aggiuntiva che lo definisce, quella umana.<sup>78</sup>

L'anima consente la soggettività, facendo sì che ciascuno sperimenti le proprie sensazioni in modo diverso. Le sensazioni che provengono dalla percezione del mondo esterno, infatti, sono sempre personali ed interiori; l'anima è legata alle sensazioni ed ai sentimenti, non è una semplice percezione del dato naturale delle cose. Tutto questo provoca delle reazioni interiori al soggetto, poiché oltre alla percezione l'essere umano crea un livello propriamente animico di percezione. Inoltre l'essere umano possiede la volontà, che agisce sul mondo esterno e lo modifica a seconda dei suoi sentimenti e percezioni.<sup>79</sup>

Lo spirito permette il passaggio successivo: questa dimensione umana consente la riflessione sulle percezioni e le azioni, acquisendo nuove cognizioni relative al mondo esterno. Da queste si generano pensieri giusti dei quali l'uomo riconosce la posizione nell'universo, e da questo procede la spinta al cambiamento dell'universo stesso.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 125

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 126

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 126

Steiner percorre strade profondamente poetiche per trasmettere il suo pensiero: sostiene che l'essere umano è in grado di raggiungere la dimensione spirituale attraverso quattro sfere dell'attività umana: conoscenza, arte, religione e la dedizione amorosa verso l'Essere, dedizione disinteressata, che eleva l'essere umano in quanto puro amore, permettendogli di raggiungere lo spirito universale. La dedizione dell'amore spassionato è abito della vita divina, cioè della consapevolezza della totalità, che si raggiunge attraverso una delle quattro sfere ma che tutte seguono il legame dell'aspirazione consistente nella nostalgia del mondo delle idee, dello spirito, dell'unità universale, che porta l'individuo alla consapevolezza di sé. Una simile unione con lo spirito è libertà, perché libera adesione a ciò che si riconosce come massimo bene: lasciare che la verità divenga vita, che la perdita di sé stessi divenga ritrovarsi nello spirito universale.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> R. Steiner, *Introduzione all'antroposofia*, cit., pp. 63-65.

## PARTE SECONDA

Il dialogo e la riflessione: pensiero religioso e filosofia  
dell'Arte





## 1 - Mircea Eliade e Raimon Panikkar, due biografie a confronto

### L'influenza della vita sul pensiero

C'è sempre qualcosa che collega la vita di un pensatore a quello che lui, poi, andrà a scrivere nella sua produzione. E non può essere altrimenti: il momento di riflessione è qualcosa che coinvolge esistenzialmente chi si trova a farne esperienza. Forse è anche per questo che artisti e filosofi sono, da un certo punto di vista, così simili: entrambi vivono direttamente sulla propria pelle ciò che pensano, venendo travolti dalla necessità di trasmettere, in qualche modo, ciò di cui han fatto esperienza per permettere che anche altri siano da questo toccati. Non sto parlando di soli momenti di estasi mistica o simili, ma di ogni momento della quotidianità che in una qualche maniera si trova a divenir parte di qualcosa di più grande, una continua scala e catena di momenti, eventi, riflessioni, che poi giunge a chiudere il cerchio in una rappresentazione che si offre agli altri generando così altre esperienze ed altre riflessioni. Anche in momenti come questi si può vedere quanto da ogni parte la natura e l'umano vanno ricordando: non esiste nulla di separato, tutto è in qualche modo connesso, la stessa mancanza di connessione in realtà è essa stessa una relazione che, se indagata a fondo, disvela un collegamento reale.

Per Mircea Eliade e Raimon Panikkar, questo è doppiamente vero. Entrambi hanno vissuto delle esistenze che si possono tranquillamente definire interessanti, secondo il dettato di quel proverbio cinese probabilmente apocrifo dove per "interessante" si intende "caotico", "turbolento". Come questo capitolo mostra, infatti, le vite di questi due pensatori, apparentemente così diversi per area di specializzazione, sono state condotte nei momenti più caotici ed incerti del secolo scorso, plagiato da grandi tragedie e grandi speranze, che hanno avuto ripercussioni delle più disparate. Esperienze che hanno formato, plasmato, frustrato e rinvigorito in egual misura i testi da loro pubblicati, spesso senza una correlazione diretta tra avvenimento-stesura del testo ma che ciononostante ne pervadono la struttura. Per questo una breve panoramica biografica di entrambi è

fondamentale per introdurre le tematiche che andrò a trattare in questa seconda parte della tesi.

## Raimon Panikkar, pioniere del dialogo interreligioso e del pensiero interculturale

La curiosa figura di Raimon Panikkar rappresenta l'eclettismo di chi, nato e cresciuto a cavallo di due mondi, sfrutta la propria diversità e differenza per guadagnare un punto di vista radicalmente diverso da tutti gli altri, integrando così diversi elementi in un pensiero originariamente olistico.

Raimon Panikkar nasce il 3 novembre 1918 a Barcellona. Il padre, Ramoni Paniker, proveniva da una famiglia indiana di casta elevata del Kerala, chimico e fiero indipendentista nel periodo durante il quale l'India si ribellava al dominio britannico. La madre, Carmen Alemany, di una famiglia della ricca borghesia catalana, era profondamente cattolica e, come il fratello di Panikkar riporta,<sup>82</sup> molto aperta di mentalità per il tempo. Oltre a questo fratello, Salvador, noto filosofo catalano, Panikkar ebbe un altro fratello, José Maria, ed una sorella, Mercedes. Svolge la sua istruzione presso i gesuiti di sant'Ignazio di Sarria, finché nel 1936 la famiglia non viene costretta a fuggire a Bonn, in Germania, per via della guerra civile; le milizie comuniste ed anarchiche, infatti, avevano specificatamente preso di mira le famiglie cattoliche della Catalogna. Per evitare di venire uccisa, quindi, la famiglia scappò finché il padre non riuscì a tornare, nel 1937, per star dietro all'industria chimica di famiglia.

Panikkar rimase altre tre anni a Bonn, cominciando gli studi accademici di chimica, prima di tornare in Spagna nel 1939. Durante la Seconda Guerra Mondiale Panikkar si laurea in Chimica nel 1941 ed in Filosofia nel 1946. Quello stesso anno viene ordinato sacerdote, pur contro il consiglio dei suoi docenti,<sup>83</sup> dopo aver passato sei anni come numerario dell'Opus Dei, direttamente dal fondatore dell'ordine Josemaria Escrivà de Balaguer.

---

<sup>82</sup> M. Bielawski, *Panikkar. Un uomo e il suo pensiero*, Fazi Editore, Bologna 2013, p. 29.

<sup>83</sup> V. Pérez Prieto, *Raimon Panikkar. Oltre la frammentazione del sapere e della vita*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 38-39.

Comincia il suo dottorato in teologia a Madrid, dove conosce Enrico Castelli nel 1947.<sup>84</sup> Tre anni più tardi si trasferisce a Salamanca per qualche anno, finché non si sposta a Roma, nel 1952, per completare il dottorato in teologia sulla spinta dell'Opus Dei: «a Roma dovetti studiare nuovamente teologia perché l'Opus Dei, della quale allora facevo parte, esigeva il sigillo romano dell'ortodossia per via delle mie vedute considerate 'inusuali'». <sup>85</sup> Lì il rapporto d'amicizia con Castelli si rafforza: contribuisce ai Colloqui Castelli sia dal punto di vista organizzativo che teorico, entra di diritto a far parte dell'élite culturale romana, si impegna nel Concilio Vaticano II. Prende la licenza di teologia nel 1954, prima di partire per il suo primo viaggio in India.

Da qui comincia il periodo più prolifico ed interessante dal punto di vista dei suoi studi: come viene sostenuto in più lavori critici è in questo momento che compone i libri più importanti per il suo pensiero e struttura quelli che saranno i punti cardine di tutte le sue argomentazioni del periodo successivo. Inoltre conosce molti studiosi e stabilisce numerosi contatti con il panorama culturale, filosofico, teologico e scientifico di quell'epoca, cominciando ad espandere la già ricca biblioteca lasciatagli dalla madre. Torna a Roma dopo qualche anno, nel 1957, ma senza fermarsi in modo stabile; viaggia in giro per l'Europa ed il mondo, tenendo lezioni, seminari, conferenze e raccogliendo ulteriori contatti. Nel 1964 esce dall'Opus Dei e torna in India per un altro lungo periodo, diventando sacerdote nella diocesi di Varanasi e continuando l'opera di traduzione dei Veda già iniziata nel soggiorno precedente. Da questo lavoro, svolto in team con altre importanti studiose della cultura indiana come Bettina Baumer, austriaca oriunda indiana e docente per molto tempo a Varanasi, emergeranno i *Mantramanjari*, antologia ragionata e commentata dei testi sacri del Vedanta.

Nel 1972 si sposta in California, presso l'università di Santa Barbara, dove trascorre un semestre all'anno per tenere i corsi di Filosofia della Religione e l'altro semestre si divide tra India ed il resto del mondo per tenere le sue lezioni. A Santa Barbara incontra tutti i cosiddetti "panikkariani di prima generazione",

---

<sup>84</sup> E. Castelli, *Diari*, vol. II, a cura di E. Castelli Gattinara Jr., CEDAM, Padova 1997, p. 375.

<sup>85</sup> M. Carrara Pavan, "Con lo sguardo alla vetta", in E. Baccarini, C. Torreto e P. Trianni (a cura di), *Raimon Panikkar. Filosofo e teologo del dialogo*, Aracne, Roma 2014, 31-37; p. 35.

cioè quei suoi studenti che sostengono ancora oggi il suo pensiero, portandone avanti la riflessione nei più svariati ambiti.

Nel 1982 decide di ritornare nella terra natale di sua madre, la Catalogna. Tra le varie possibilità trova un paesino disperso nei Pirenei chiamato Tavertet, dove compra una casa, trasferisce la sua libreria e si ritira dall'insegnamento regolare per concentrarsi su lezioni estemporanee, conferenze e soprattutto la stesura prima dei suoi ultimi e più importanti libri e poi la sua Opera Omnia, ora in corso di pubblicazione in svariate lingue. Nel 1984 decide di prender moglie, Maria Gonzales-Haba, e di adottare due orfani indiani. Questa sua decisione lo porta a ricevere una sospensione *a divinis* fino a quando scioglie il matrimonio religioso mantenendo quello civile, nel 2008.<sup>86</sup>

A gennaio 2010 decide di ritirarsi dalla vita pubblica per concentrarsi sull'Opera Omnia, potendovi però dedicare solo qualche mese: il 26 agosto 2010, infatti, muore di vecchiaia. Le sue ceneri vengono seppellite in due luoghi ed in suo onore vengono celebrati tre funerali: metà delle ceneri è a Tavertet, nel camposanto della chiesa del piccolo paese, l'altra metà viene dispersa nel Gange secondo il rito hindu e nell'abbazia di Montserrat si tiene una funzione ufficiale in pompa magna.

La vita di Panikkar è stata quella di un viaggiatore: mai contento del luogo dove stava, continuava a spostarsi per vedere nuovi mondi, fare nuove esperienze e conoscere nuove persone. Il suo pensiero ne ha guadagnato in ricchezza, ampiezza, profondità, raffinatezza potendo attingere ad ogni sua radice, dal cattolicesimo spagnolo alla politica vaticana, dalla cultura americana alla tradizione hindu, strutturandosi in maniera non solo interculturale ma anche interdisciplinare, quasi alchemica, frutto del suo essere stato, senza alcun particolare ordine, chimico, letterato, filosofo, teologo, sacerdote, filologo. Ciò gli ha permesso di sperimentare in prima persona non soltanto l'invito che faceva al dialogo interculturale ed al mettere in gioco i propri presupposti, ma anche la sua convinzione profondamente teoretica ed ontologica che ogni cosa sia collegata in un Ritmo costante, in quella tuttunità di cui parla Solov'ëv, unendo

---

<sup>86</sup> M. Bielawski, *op. cit.*, pp. 248-267.

le prospettive metafisiche a conoscenze più empiriche e fisiche in un fecondo eclettismo.

## Mircea Eliade, tra Romania, Oriente ed America

Eclettismo che, anche se in maniera diversa, ha influenzato la vita del pensatore rumeno Mircea Eliade. Nacque a Bucarest, il 9 marzo 1907, figlio dell'ufficiale dell'esercito Gheorghe Ieremia Eliade e di Joana Stoenesco, secondogenito di tre figli. Come Panikkar, anche la sua giovinezza fu sconvolta dalla guerra: assistette a dieci anni di bombardamenti su Bucarest da parte dell'aviazione tedesca, ed accolse le notizie delle vittorie del suo paese in Moldavia. Quei sentimenti di grandezza, quelle epifanie che lo investirono sin dalla giovane età lo accompagnarono nel resto della sua vita, ripercuotendosi su tutto il resto della sua produzione.

Negli anni della sua formazione, sotto il maestro Nae Ionescu, filosofo e letterato rumeno, i suoi interessi crebbero raggiungendo uno spettro amplissimo: matematica, fisica, chimica si intrecciarono con filosofia, antropologia, letteratura, mitologia antica ed occultismo. Ottenne la laurea in lettere nel 1928 con una tesi sulla filosofia italiana da Marsilio Ficino a Giordano Bruno<sup>87</sup>, coniugando nel 1927 a questo interesse per l'Italia un viaggio nel nostro paese, dove conobbe Giovanni Papini e Giuseppe Tucci<sup>88</sup>. Una volta ottenuta la laurea partì per l'India, grazie a una borsa di studio, dove visse fino al 1933<sup>89</sup>; studiò il sanscrito a Calcutta, sotto Surendranath Dasgupta<sup>90</sup>, e stabilì una corrispondenza con Ananda Coomaraswamy. Nel 1933 ottenne il dottorato, con una tesi sullo Yoga, e sposò nel 1934 Nina Marey, adottando la di lei figlia Giza.

Da questo momento, la politica interna rumena specchio del tormento di un'Europa avviata verso il secondo conflitto mondiale cominciarono ad artigliare

---

<sup>87</sup> Lo studio della filosofia italiana del Rinascimento e di Marsilio Ficino portarono Eliade al superamento della semplice riscoperta della filosofia classica, egli giunse all'ermetismo (*Corpus Hermeticum*), alla Kabbala e quindi a un'aperura verso oriente. M.Eliade, *La prova del labirinto*, p. 26

<sup>88</sup> M. Eliade, *La prova del labirinto*, cit., p. 27-29.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>90</sup> *Ivi*, p.35-36.

l'animo e la carriera del giovane studioso. Sin dall'inizio sostenitore di un'idea cristiana del coinvolgimento della vita politica, Eliade si schierò pubblicamente con quelle forze che più incarnavano questo ideale – mantenendo, comunque, un pensiero autonomo ed una capacità critica propria. I suoi rapporti con la destra estrema furono intensi e ambigui sin dall'inizio: in quei primi anni firmò un manifesto contro il razzismo di stampo tedesco, entrò in disputa con Nae Ionescu sull'*Extra Ecclesiam nulla salus*, teoria che avrebbe negato l'onnipotenza divina, si augurò una trasformazione della società rumena nel ritorno al cristianesimo ma "tutt'altro che spirituale", si unì a Emil Cioran e Constantin Noica nella scuola di pensiero esistenzialista teologico chiamata Trairism.

È interessante approfondire brevemente la questione del pensiero politico di Eliade. L'evoluzione della situazione politica e del suo pensiero lo portò a raffreddare i rapporti con l'un tempo amico pensatore comunista Belu Silber<sup>91</sup>: già tra gli anni '20 e '30 sono evidenti la condivisione di idee e principi politici con il movimento "Legione dell'Arcangelo Michele", detto anche "Guardia di Ferro", di matrice politica nazionalista di destra e parafascista. Il suo avvicinamento graduale alle idee del movimento trovano origine nel pensiero del suo maestro Ionescu ed alle sue frequentazioni dell'epoca, ma si rafforza grazie alle idee tipiche del messianismo politico di un movimento che auspica una rinascita della Romania, considerata terra in rovina. L'adesione effettiva al movimento causò il suo arresto nel 1938.<sup>92</sup> La sua collaborazione al movimento, seppur di natura intellettuale, fece sì che la sua figura venisse considerata da parte delle generazioni più giovani come quella di un leader culturale in grado di portare un rinnovamento in una Romania arretrata. Eliade vedeva nella Guardia di Ferro una filosofia spirituale profonda, un umanesimo nazionalista che vedeva l'élite culturale alla guida di una nuova Romania, la ripresa dei valori cristiani del medioevo, la venerazione dell'aristocrazia medievale di origine romana, la

---

<sup>91</sup> Nel periodo in cui rimase in Romania (anni Trenta), con l'intento di rivolgersi a un pubblico più ampio e dare un impulso nuovo alla cultura rumena, Eliade e altri intellettuali organizzarono un gruppo chiamato *Criterion* nel quale si tenevano simposi con intellettuali di diverso orientamento politico, tra cui Silber, ingegnere e ideologo comunista assieme a rappresentanti della Guardia di Ferro e altri del versante centro-liberale. L'idea era quella di favorire il dialogo proprio attraverso tematiche controverse. *Ivi*, p. 72-73

<sup>92</sup> N. Spineto, *Mircea Eliade storico delle religioni*, Morcelliana, Brescia 2006, p. 27.

missione della Romania identificata nella cristianizzazione di un uomo nuovo, ad opera di una aristocrazia fondamentalmente spirituale e culturale.<sup>93</sup> Questo suo avvicinarsi alla Legione gli procurò notevoli ostacoli a livello accademico; molti studiosi erano al corrente delle sue adesioni politiche a sostegno della Legione e degli incarichi culturali che ricevette prima del regime di Ceaucescu. Julius Evola, Karoly Kerényi, Ernesto de Martino e Cesare Pavese sapevano delle sue frequentazioni; Evola approvava e condivideva, mentre gli ultimi tre non consideravano in alcuna maniera compromettenti le sue posizioni politiche rispetto alle ricerche scientifiche e culturali, non essendo Eliade un politologo ma uno storico delle religioni.<sup>94</sup> Il problema del passato politico di Eliade emerge soltanto a partire dagli anni '70, dalla pubblicazione cioè del dossier "Toledot", tradotto in Italia nel '72, e induce Eliade a trattare il problema negli anni '80 all'interno delle sue memorie, pubblicate postume. In esse, riconosce di aver partecipato e collaborato al movimento non a livello politico ma etico e religioso durante la prima fase della Guardia di Ferro, fino alla morte di Codreanu nel 1940, periodo in cui Eliade è ancora in Romania. Condanna la storia del movimento dalla morte di Codreanu in poi per via dei crimini commessi, come pogrom ed assassinii. Eliade ha sempre avuto un rapporto complesso e mai apertamente dichiarato col suo "periodo politico" giovanile ed ha sempre preferito negare, o meglio tacere le accuse circa le sue adesioni in articoli e riviste interne ed esterne alla Guardia di Ferro. La sua volontà di non ammettere la sua adesione ed il suo appoggio al movimento tutt'oggi non consente una chiara ricostruzione sulle sue vere posizioni nonostante una nutrita letteratura critica e di ricerca sull'argomento, soprattutto dopo la sua morte e l'uscita del secondo volume delle sue memorie.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 37. Molto interessante anche la ricostruzione della tormentata biografia di Eliade da parte di Pietro Angelini che ha curato e scritto l'introduzione all'edizione italiana del *Trattato di Storia delle Religioni*. Scrive Angelini: "Com'è noto, quel che avvenne non è noto: si sa che Eliade ha preferito tacere sulle vicende del versante «notturno» del suo passato rumeno, e si sa anche fino a che punto estremo il suo silenzio è stato rispettato dai suoi adepti e dai suoi protettori. Da una decina d'anni, tuttavia, anche questo muro – d'insipienza forse più che di omertà – è crollato, e sia pure faticosamente e lacunosamente il percorso compiuto da Eliade prima e durante la guerra è ricostruibile, almeno per quel che ci interessa qui". Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, a cura di Pietro Angelini, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

Nel 1938, quindi, venne arrestato a seguito di una stretta sulla Guardia di Ferro da parte del re Carlo II e trasferito in un campo di concentramento; la prigionia che in realtà fu da Eliade stesso descritta come un “soggiorno obbligato” durò sei mesi, durante i quali scrisse il suo più famoso copione teatrale, *Ifigenia*. Venne rilasciato per problemi di salute e, appena possibile, fu spedito nel resto dell’Europa con “compiti diplomatici” – che, molto più probabilmente, erano un esilio non ufficiale<sup>96</sup>. Nel 1940 divenne per breve tempo ambasciatore diplomatico a Londra, fu ricevuto dal dittatore portoghese Salazar nel 1942, nel 1943 si riunì brevemente all’amico Cioran. Tentò di trovare un posto all’università di Bucarest, ma percependo che il clima non era dei migliori si ritirò a favore di Ion Zamfirescu: trovava troppo soffocante il regime di Ion Antonescu, pensando di avere qualcosa di importante da dire a tutto il mondo e non solo alla piccola realtà rumena. Nel 1944 visitò Germania Spagna e Francia, per poi tornare a Lisbona – dove subì il lutto della morte della moglie.

Con la salita al potere di Ceaucescu nella terra natale decise di autoimporsi un esilio volontario. Insegnò per breve tempo alla Normale di Parigi, città dove si sposò per la seconda volta, e grazie a Coomaraswamy riuscì a prendere i primi contatti in America nel 1947, a guerra finita, dove poté insegnare francese in una scuola dell’Arizona, per poi tornare in Francia. Nel 1950 venne invitato dall’organizzazione dei convegni di Eranos ad Ascona; qui, strinse legami umani e filosofici che lo accompagneranno per gli anni seguenti. Gli elementi che legano gli studiosi di Eranos sono l’idea di cultura non frammentata, senza specializzazioni ma fondata sul confronto e sul dialogo, lo scambio di esperienze nelle discipline, interesse per culture lontane da quella occidentale, l’analisi dell’inconscio.<sup>97</sup> Secondo il pensiero che proponevano, la vera conoscenza non può che derivare dall’integrazione costante e consapevole di questi elementi, integrazione per la quale è fondamentale un linguaggio comune: quel *simbolo* che

---

<sup>96</sup> Alla improvvisa morte di Ionescu nel 1940 si presenta a Eliade un’occasione per lasciare la Romania, contesto che purtroppo gli impediva di realizzarsi pienamente a livello professionale. Viene inviato a Londra come addetto culturale alla legazione reale rumena da Rossetti, un suo protettore presso la corte rumena. La partenza per Londra sarà una prova di morte iniziatica per Eliade, costituita da un doppio strappo: il legame culturale e ideologico al suo maestro e quello alla terra natia. Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., Introduzione, pag XII-XIII.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 68.



si esprime nelle diverse creazioni religiose. Per giungere ad una comprensione del linguaggio simbolico gli studiosi di Eranos sostengono sia fondamentale una attività ermeneutica intesa come l'interpretazione dei simboli attraverso *la partecipazione intima* con essi.<sup>98</sup> Tuttavia, la personalità sfuggente di Eliade sviluppa col tempo una visione parzialmente critica anche nei confronti del circolo Eranos, secondo lui composto da esperti accademici di psicologia e donne piuttosto mature simpatizzanti con le teorie di Jung verso le quali mostra un certo disprezzo nello scambio epistolare che intavola con Julius Evola su questa tematica. Le frequentazioni con Eranos terminano con il trasferimento definitivo in America. Da lì, la sua carriera di studioso internazionalmente autorevole si rinsaldò e procedette con riconoscimenti notevoli: fondò la cosiddetta Scuola di Chicago, la principale fonte d'ispirazione metodologica e tematica della disciplina della storia delle religioni occidentale; divenne membro dell'American Academy of Arts and Science ed insegnò brevemente a Santa Barbara, in California.

All'Università di Chicago, infatti, Eliade trova terreno fertile per portare avanti e sviluppare i temi trattati in Europa: l'ermeneutica dei simboli religiosi, il compimento-rinnovamento spirituale dell'uomo, il dialogo tra Oriente e Occidente, il recupero delle civiltà tradizionali e del loro folklore, il ritorno all'inconscio. Di Eranos aveva abbandonato la frequentazione umana, ma mantenne ben salde le tematiche ed i punti culturali fondamentali: mentre quelli che erano in quel circolo non erano altro che ideali, in America diventano oggetto di studio scientifico indirizzato alla valorizzazione della storia delle religioni come disciplina autonoma con un suo sistema specifico attraverso la comparazione metastatica, in grado di contribuire al dialogo fra i saperi e le discipline. Eliade fa il suo ingresso alla Divinity School di Chicago nel 1956-1957 invitato a tenere le Heskell lectures come *visiting professor*, sotto indicazione di Coomaraswamy; ma l'invito arriva da Joachim Wach, sociologo tedesco emigrato in USA, già professore a Chicago, che muore nel '55 lasciando la cattedra vacante. Anche Wach è una figura importante per la storia di Eliade:

---

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 69.

studioso dell'esperienza del sacro a livello teoretico e pratico, intendeva la storia delle religioni come una comprensione dei fenomeni religiosi attraverso un sistema di analisi ermeneutica. Trovò una situazione favorevole per la diffusione delle sue idee della storia delle religioni come disciplina autonoma in un'università non ancora influenzata dal pensiero di Barth, cosa che fece sì che il metodo comparativo venisse lì già accolto prima dell'arrivo di Eliade. Eliade entra come docente di storia delle religioni a Chicago nel 1957, respinto ad Harvard a causa della sua impostazione vista lontana dal cristianesimo, per via delle troppe attenzioni che lui dava agli aspetti minori e profani dei culti primitivi.<sup>99</sup> Suoi collaboratori a Chicago sono Joseph Kitagawa, già assistente di Wach, e Charles Lang, un suo studente. Sono gli anni della sua notorietà internazionale, della traduzione multilingue delle sue opere, del compimento finale del progetto cominciato in Romania, strutturato in India, presentato con Eranos e che l'ha accompagnato fino oltre oceano. Finalmente il progetto di storia delle religioni come disciplina autonoma viene realizzato, contribuendo allo sviluppo in America di quella branca delle *humanities* conosciuta come *Religious Studies*. La disciplina da lui rielaborata è una nuova storia delle religioni rivolta a un pubblico più vasto rispetto al circolo di Ascona: pone l'accento su una particolare idea di ermeneutica della religione proveniente dal contatto con Ricoeur, che assimila la concezione di simbolismo, di sacro e ierofania proposte da Eliade. Questo dialogo viene riconosciuto da Ricoeur stesso, che si riferisce spesso a Eliade nei suoi scritti sottolineandone le sue concezioni innovative sul simbolo e le sue ermeneutiche.<sup>100</sup>

E proprio riguardo all'ermeneutica si può trovare il punto più interessante. Nel 1968 Eliade propone quella che lui chiama "ermeneutica creatrice", testimoniando così la sua adesione e conferma delle ricerche con i filosofi a lui contemporanei. Eliade si rifà al pensiero di Husserl, dal punto di vista fenomenologico, ma si può considerare il suo lavoro sia in continuità con la tradizione filosofica sia inserito nella corrente ermeneutica a lui contemporanea. Eliade è consapevole di non avere un pensiero di ordine teoretico-filosofico ma

---

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 74.

prevalentemente di tipo storico: per questo nel suo caso l'ermeneutica diventa creatrice, perché chi interpreta aumenta la propria conoscenza e arricchisce così la propria esistenza. L'analisi dei fenomeni religiosi richiede la comparazione attraverso le diverse culture e i loro simboli, per essere compresi nel loro senso. Questo sistema di ricerca non può che essere interculturale.<sup>101</sup> L'ermeneutica creatrice, quindi, è creatrice di senso e arricchimento conoscitivo e allo stesso tempo nutre lo spirito del ricercatore<sup>102</sup>. La concezione di storia della religione di Eliade quindi procede ben oltre l'analisi del dato fenomenico, cioè dell'attività del fenomenologo e dell'esegeta, giungendo all'ermeneutica creatrice che è attività primariamente filosofica<sup>103</sup>.

Nell'ultima fase della sua vita, comunque, i problemi politici non scomparvero. Il partito comunista rumeno, rispolverando il suo passato, ebbe un atteggiamento a dir poco ambivalente, attaccandolo sul pubblico e corteggiandolo nel privato. La volontà di rendersi indipendente dal blocco sovietico portò il regime di Ceaucescu a volerlo recuperare, e i suoi rifiuti avevano come conseguenza un inasprirsi della campagna contro di lui.

Morì nel 1986 a Chicago, dopo una serie di eventi quasi profetici: un infarto durante la lettura di un testo di Cioran, un incendio nel suo ufficio, problemi di salute sempre più gravi. Fu cremato e sepolto nel cimitero di Oak Woods.

---

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>102</sup> “Ne deriva però più di un allargamento dell'orizzonte, di un incremento quantitativo, statico della nostra ‘conoscenza dell'uomo’. E' l'incontro con gli ‘altri’, con esseri umani appartenenti a vari tipi di società arcaiche ed esotiche – ad essere culturalmente stimolante e fecondo. L'esperienza personale di questa eccezionale ermeneutica è creativa...”. Mircea Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 15.

“Alla fine l'ermeneutica creativa *cambia* l'uomo: è più che una istruzione, è anche una tecnica spirituale suscettibile di modificare la qualità della stessa esistenza. Ciò è vero soprattutto per l'ermeneutica storico-religiosa. (...) Lo stesso storico delle religioni sentirà ovviamente le conseguenze del suo personale lavoro ermeneutico”. *Ivi*, p. 76-77.

<sup>103</sup> “Più di ogni altra disciplina umanistica (ad esempio, la psicologia, l'antropologia, la sociologia, ecc.), la storia delle religioni può aprire una via ad un'antropologia filosofica”. *Ivi*, p. 21.

“E' per questo che abbiamo detto che una ermeneutica storico-religiosa creativa potrebbe stimolare, nutrire e rinnovare il pensiero filosofico.” *Ivi*, p. 79.

## Sentieri armonici

Non credo che le vite di Raimon Panikkar e Mircea Eliade possano venir definite propriamente convergenti: per quanto vissero nello stesso periodo, con soli undici anni di distanza, Panikkar riuscì a stare fuori dai problemi politici grazie al suo essere sacerdote, e schivò il pregiudizio contro la tonaca impegnandosi in prima persona nel dialogo interculturale ed assumendo su di sé il proprio dettato dialogale (anche se rimangono burrascosi e da lui taciuti gli eventi legati agli anni in cui, da sacerdote, fece parte dell'Opus Dei). Mircea Eliade, invece, per coerenza con le sue idee si impegnò direttamente nel dibattito politico (in conformità con le sue idee maturate nel periodo formativo), prendendo parte alle diatribe in atto e pagando con la propria salute e la propria esistenza le sue scelte, senza mai rinnegarle totalmente. Non si può neanche dire siano state parallele: in più momenti i due pensatori si incontrarono, grazie soprattutto ad Enrico Castelli ed all'università di Santa Barbara, così come ciascuno incontrò i conoscenti e gli amici dell'altro. Eliade incrociò la strada di Abhishiktananda e dell'Ashram di Shantivanam, Panikkar discusse con Coomaraswamy e Cioran, ed infine entrambi si incontrarono al Congresso Mondiale delle Religioni a Marburgo, nel 1960. L'anno dopo cominciarono i Colloqui Castelli, e dopo qualche periodo Enrico Castelli chiese a Panikkar di invitare lo storico romeno<sup>104</sup>. Approfondirono la loro conoscenza anche a Santa Barbara, dove entrambi ebbero occasione di insegnare. Il termine migliore che, sin da quando ho cominciato ad affrontare queste tematiche durante il corso di Teoretica, mi viene sempre in mente è "armonici". Si tratta di due pensatori che hanno fatto esperienze simili, che hanno viaggiato, insoddisfatti o costretti, per tutto il mondo; che sono entrati in contatto con il diverso reagendo con interesse, che hanno affrontato l'incertezza reagendo con curiosità; che hanno affrontato le stesse tematiche da prospettive magari diverse, ma nel profondo così simili da risultare animate dal medesimo soffio esistenziale. Come due violini uno di fronte all'altro, se accordati bene, fanno vibrare le rispettive corde in sintonia, così Panikkar ed Eliade suonano insieme la medesima

---

<sup>104</sup> Entrambi gli studiosi hanno dato il loro contributo ai Colloqui Castelli, contributo che è testimoniato dai loro saggi presenti, in numeri diversi e quindi non in compresenza, nella rivista *Archivio di Filosofia*.

composizione. C'è qualcosa di profondamente diverso, in loro, che è quello che li fa sentire profondamente simili. E questa armonia di fondo si sente soprattutto quando parlano della natura della realtà, del sacro, del simbolo, dell'uomo.

Raimon Panikkar non ha mai avanzato una teoria "estetica", ma Eliade sì. Questa seconda parte della tesi, quindi, cercherà di far vibrare la corda estetica panikkariana suonando quella di Eliade, accogliendo la partitura fornita da Solov'ëv e dalla mistica russa, per cercare di fornire altri elementi a quella teologia dell'arte di cui mi auspico si possano costruire le fondamenta.



## 2 – L'incontro con la cultura e la spiritualità indiana

### Un viaggio naturale

Nel corso delle loro vite, sia Eliade che Panikkar hanno avuto occasione di frequentare i testi della spiritualità indiana ed i luoghi dove essi sono stati prodotti, per motivi diversi ma entrambi naturali alla luce della loro storia e della loro provenienza. È stata quella terra a dare loro alcuni elementi fondamentali per il loro pensiero, elementi che ciascuno ha poi rielaborato originalmente senza però perdere di vista quel particolare sottofondo spirituale che attraversa qualsiasi cosa sia nata o si sia sviluppata nella valle dell'Indo ed alle pendici dell'Himalaya. C'è qualcosa, nell'India, che rimane impresso sempre alle menti degli occidentali che la visitano: qualcosa di arcaico, di primevo, che risuona nelle profondità dello spirito di chi è abituato agli scenari razionali di un occidente plasmato dal rigore scientifico. Persino le tradizioni più analitiche dell'induismo hanno, in India, quell'apertura all'alterità rispetto all'uomo, in alcuni casi persino ad una trascendenza divina personalistica, di cui invece la scienza contemporanea difetta. Come se nell'India si cercasse un ritorno a delle origini dimenticate, nascoste, o peggio ignorate volutamente perché meno propense ad accettare le comodità del contemporaneo.

### India e Tradizione nel percorso di Eliade

È per questo motivo che, per quanto la componente più famosa degli studi di indologia di Eliade siano quelli sullo yoga, non è quello su cui vorrei concentrarmi in questa tesi. Per via dell'importanza del simbolo nell'ermeneutica creatrice, fondamento dell'estetica di Eliade che vorrei proporre, è la ricerca delle radici di una qualche forma di tradizione il punto più interessante da approfondire. In reazione al razionalismo positivista, negli anni giovanili Eliade si interessa di teosofia, occultismo francese, antroposofia e metapsichica senza distinzione tra le varie discipline, come se cercasse in ciascuna di esse qualche elemento che lo

potesse aiutare a capire sulle tracce di che cosa era veramente. Dalle letture degli scritti steineriani di Teosofia arriva alla traduzione dei testi sacri indiani, maturando un interesse che nel giro di qualche anno lo porterà allo studio degli originali in India per la sua tesi di dottorato. I suoi iniziatori agli studi di orientalistica sono Carlo Prini, Carlo Formichi ma soprattutto Giuseppe Tucci, presso il quale trova i cinque volumi della *Storia della Filosofia Indiana* di Surendranath Dasgupta. La lettura di questo testo è la spinta finale che lo immette sulla strada dell'India, nella quale si reca dal 1929 al 1931 per studiare direttamente sotto Dasgupta. In India apprende il senso cosmico dei simboli religiosi e curiosamente comincia a riflettere non sulla tradizione ariana della quale si erano invaghiti i tradizionalisti e certi orientalisti vicini a lui e che come lui avevano maturato in interesse indologico, ma sulla figura dell'uomo preario, l'abitante neolitico della civiltà agricola precedente alla tradizione greca ed asiatica, che seguiva culti cosmici, legati ad una spiritualità primeva e meno strutturata. Non perde, tuttavia, la memoria della propria terra natale: vede nel culto cosmico dell'uomo preario e nella civiltà agricola gli elementi originari del folklore romeno. Questo è un ulteriore elemento di distacco rispetto agli ideologi e studiosi inseriti nel clima politico che in quegli anni lo vedeva coinvolto a livello teorico. Studiando sotto Dasgupta scopre inoltre il concetto di simbolo e nel periodo trascorso in India sperimenta l'assoluto presente nella realtà quotidiana, scopre il sacro che abita la realtà profana, cominciando ad intravedere le ierofanie che descriverà più avanti.<sup>105</sup> Comincia a leggere Ananda Coomaraswamy ed approfondisce lo studio del pensiero tradizionalista di Julius Evola e René Guénon, apprendendo l'intero spettro della simbologia tradizionale, dall'androginia al sacrificio cosmogonico fino all'individuazione dell'idea di archetipo. Proprio in India, però, si radicalizza la messa in discussione di un'idea che invece gli altri tradizionalisti portano avanti come un vessillo di guerra: l'idea di una tradizione unica e perenne, una *philosophia perennis* inseparabile dal concetto di iniziazione come unico metodo per giungere alla vera conoscenza<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>106</sup> C. von Stuckrad, *Che cos'è l'esoterismo? Breve storia della conoscenza segreta*, Edizioni Messaggero Padova, Padova, 2016, p. 57.



Ancora una volta, la formazione sotto il maestro Nae Ionescu ed il rigore accademico e scientifico che questo gli ha trasmesso gli ha permesso di non cadere in derive esoteriche troppo radicali, incanalando anzi l'interesse all'interno di quella che diventerà la metodologia comparativa dello studio delle religioni.<sup>107</sup>

Un altro autore che studia in questo periodo indiano è Georges Dumézil, sociologo, storico e filologo francese. Questo pensatore, secondo Eliade, ha il merito di aver riscoperto lo studio delle identità e delle origini delle civiltà indoeuropee contro una filologia che sosteneva il mito della razza in relazione ad un unico ceppo linguistico, così come lo intendeva Friedrich Max Müller, un altro importante indologo. Da Dumézil Eliade apprende – o meglio, estrae – l'embrione del concetto di archetipo inteso come modello culturale rielaborandolo però secondo la propria sensibilità: il sociologo francese infatti associava le matrici culturali ad una struttura tripartita o ideologia trifunzionale, che Eliade riporta ad un dualismo di tipo lunare. Eliade comunque è interessato alla ricerca di elementi originari, un sostrato mediterraneo più arcaico che Dumézil non afferra perché si limita alla civiltà indoeuropea-indoariana, non si apre all'analisi delle altre forme di civiltà, tende a considerare ogni momento culturale come isolato dalle altre culture. Si tratta di un dialogo intellettuale che procederà nel corso della vita di Eliade: la prima prefazione del Trattato di Storia delle Religioni di Eliade è scritta da Dumézil stesso.<sup>108</sup> In essa, il sociologo francese riconosce l'originalità dello storico rumeno nella sua opera di messa a punto di un sistema di comparazione in grado di individuare le costanti nei miti e le rappresentazioni religiose in una dialettica tra sacro e profano che si discosta dalla *philosophia perennis*, alla ricerca di una “filosofia prima dei filosofi”, di una spiritualità e razionalità coerente, nobile e uniforme, che per mancanza di un termine migliore non può che venir identificata col termine generico di *tradizione*.<sup>109</sup> Cruciale per questa operazione di ricerca è la nozione di *simbolo* sottolineata nella sua varietà e nel suo legame con l'esperienza umana diretta, scevra di preconcetti e priva di

---

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>108</sup> M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., introduzione, pp. IX-XLIII, p. XXV.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 63.

riflessioni successive, magistralmente espresse nella spiritualità indiana vedanta.<sup>110</sup> Si tratta di rappresentazioni costanti delle religioni e del loro presentarsi, che Eliade vuole ricercare ed esaminare con un'attenzione interiore e personale forse più simile a quella di un artista che di un filologo – tratto notato anche da Spineto -<sup>111</sup> senza per questo perdere il rigore scientifico del metodo comparativo. Non per nulla, nel riflettere sui rapporti tra cristianesimo ed induismo Eliade riconosce come storicamente il cristianesimo abbia assimilato altre forme di religione che hanno elementi perenni, ritmi cosmici, entro le proprie pratiche e le proprie credenze. Una assimilazione profonda al punto tale che lo stesso cristianesimo sarebbe diventato, grazie alla sua sostanziale continuità col paganesimo, una religione pienamente cosmica.<sup>111</sup> È comunque doveroso notare come Eliade spesso si riferisce alla forma ortodossa del cristianesimo, di preciso quella della tradizione romena, che lui ritiene superiore al cattolicesimo in quanto dotata di una spiritualità a due livelli, cioè sia popolare che “alta”, teologica, con elementi arcaici che la avvicinano a quella indiana. Il primato dell'ortodossia sul cattolicesimo è un'idea che gli deriva dal suo maestro Ionescu, ma è stato durante il soggiorno in India che Eliade ha approfondito le motivazioni di questo primato, attraverso lo studio degli elementi cosmici insiti nelle diverse e numerose forme di religiosità presenti nel subcontinente.<sup>112</sup>

Lo studio delle opere tradizionaliste prima e durante il soggiorno in India oltre alle ispirazioni che gli provennero dai maestri di quel periodo rimangono sempre determinanti nel pensiero di Eliade, fino a maturare in una svolta per lo sviluppo dei temi principali che affronterà nel secondo dopoguerra in Francia, con la frequentazione del gruppo Eranos ad Ascona e in America a Chicago. L'armonia fra studio e un approccio personale alle tematiche gli permette di non aderire totalmente al pensiero tradizionalista ma di assimilarlo e rivisitarlo anche attraverso la sua apertura di ricerca, raggiungendo risultati nuovi ed originali grazie alla sua visione ermeneutica.<sup>113</sup> Rifiutando l'idea di un sapere unitario, primordiale, antecedente ad ogni altro, ma soprattutto immutabile nella storia,

---

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 142.

Eliade si rifà all'unità delle tradizioni da un punto di vista che si potrebbe chiamare "metafisico".<sup>114</sup> Le costanti come punti di contatto profondo che egli individua nelle diverse culture non sono assimilabili al sapere della tradizione ma sono gli archetipi visibili nelle culture più refrattarie ai cambiamenti ed evoluzioni storiche (India, Cina). Tracce di questi archetipi sono rimasti nella cultura popolare romena e nel cristianesimo romano delle origini (punto che lo mette in aperto contrasto con Evola). La particolare concezione del termine "tradizione" che Eliade ha fatto propria attraverso il periodo indiano (successivo alla lettura dei testi di teosofia impregnati di tradizionalismo) non implica quindi il riferimento diretto ad una *philosophia perennis* invocata dai tradizionalisti ma descrive in senso comparativo determinate culture che considerano la vita come mezzo per raggiungere un livello trascendente e spirituale.<sup>115</sup> Condivide, insomma, la visione di Coomaraswamy: la tradizione non è *fondativa* ma *pervasiva*, è un richiamo al volere soteriologico delle ierofanie e del simbolo piuttosto che alla dimensione alchemica, iniziatica, cosmologica (come invece scelsero di seguire Evola e Guénon). Il fattore esoterico rimane comunque sottinteso, non dichiarato. Secondo questa linea di pensiero, i suoi scritti scientifici introducono temi quali l'autoctonia e l'identità propria delle culture (soprattutto orientali, come l'India) ma anche delle scienze (l'alchimia). Nella Romania degli anni Trenta, il clima intellettuale, specialmente nella nuova generazione, verteva su temi nazionalistici, di rivalutazione ed esaltazione dell'identità e della cultura anche folkloristica romena. Furono queste le basi del movimento della Guardia di Ferro; per questo motivo il lavoro scientifico di Eliade (non scrisse mai nulla di dichiaratamente politico)<sup>116</sup> venne usato per costituire la base intellettuale di carattere tradizionalistico. Le teorie di Eliade costituirono un contributo fondamentale alle ideologie del movimento, il quale però ne fraintese certi aspetti importanti a favore di un armonizzarsi all'idea di tradizione che il resto dei movimenti nazionalisti europei avevano già fatto propria.

---

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 143.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 145.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 38.

Dalla tradizione lo storico rumeno arriva allo studio del simbolo, già oggetto principale di studio da parte del suo maestro Ionescu<sup>117</sup> ma del cui valore fa esperienza. In India riconoscendone una corrispondenza con la Romania ortodossa nell'apertura ad un piano trascendente e allo stesso tempo immanente che non presuppone un distacco dal mondo ma che anzi evidenzia una presenza costante del sacro nel quotidiano. Il tema della valorizzazione di una supposta "tradizione" romena entra in relazione e sfuma nell'interesse per la cultura orientale nella ricerca delle origini culturali prearie e nella religione indiana. La sua concezione di tradizione sfuggiva agli intellettuali romeni, più interessati alla riscoperta dell'identità rumena che altro. Eliade mette in primo piano la ricerca delle origini comuni tra Romania e India, insomma, non tanto per dare risalto ai valori nazionalisti ma perché vede una dimensione simbolica di tipo universale che mette in collegamento ogni tradizione.<sup>118</sup> Le esperienze personali provate in quel periodo saranno quelle che poi si concretizzeranno nella "ermeneutica creativa"<sup>119</sup>.

## La ricerca delle proprie radici nel percorso di Panikkar

Appare chiaro che il percorso in India di Eliade è stato quindi concentrato sulla ricerca di una tradizione dal respiro molto più ampio di quello che normalmente chi usa questo termine intende. La spinta che invece porta Raimon Panikkar a visitare quei luoghi è più personale, quasi soggettiva; le radici che lui cerca, all'inizio, più che quelle di una tradizione comune sono le sue. Un viaggio alla ricerca di quella parte di sé stesso ereditata dal padre, dopo esser vissuto per anni nel mondo della madre.

Panikkar, già sacerdote all'epoca, parte per l'India dopo il primo periodo romano passato con Castelli nel clima del Concilio Vaticano II. Si tratta di un viaggio desiderato a lungo, che riesce a concretizzare grazie alla rete di contatti ecclesiastici che il suo vestire la tonaca gli aveva concesso. Il suo non è un

---

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>119</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., pp. 15, 75-77.

interesse maturato ma una tensione profonda, intima, personale, quasi biologica, di conoscere l'altra metà della sua esistenza e la terra di cui aveva sentito parlare e dalla quale proveniva suo padre. Il suo viaggio unisce la ricerca personale al rigore accademico, in quanto passa il primo anno a studiare sanscrito a Benares per poter meglio comprendere il pensiero di quella terra. Pensiero che sin da subito mostra la sua diversità con il mondo occidentale, ma non nel senso dell'opposizione: anzi, è proprio dalla diversità che comincia a capire meglio non solo l'Inghilterra, allora ancora pesante nella sua presenza coloniale, ma l'intera Europa. Comincia a capire appieno il "peccato europeo" che ha imposto la sua presenza e la sua cultura ad un paese la cui diversità l'ha fatto apparire arretrato di fronte ai colonizzatori europei. Questo primo periodo indiano Panikkar lo passa anche a stringere contatti, a visitare luoghi, a cominciare a conoscere quella terra in un modo che lo porta quasi a dimenticare tutti gli altri impegni, perso in quel modo di intendere il tempo come "non esistente", ciclico, che aveva affascinato anche Eliade. I testi scientifici che comincia a scrivere mantengono comunque un rigore che non tradisce in alcuna maniera il sentire profondo che, invece, emerge da altre parti – come se in qualche maniera cercasse di trovare un senso universale alle radici personali che andava cercando.

Dopo un periodo di nuovo a Roma, la sua frequentazione con l'India riprende con un ritmo abbastanza costante per tutti gli anni seguenti, tanto che fino alla morte rimarrà sacerdote nella diocesi di Benares. A periodi all'estero alterna lunghi periodi in India, dove insieme ad un gruppo di indologi, tra cui la professoressa Bettina Baumer, attualmente docente all'università di Benares, lavora all'antologia commentata dei Veda. Intanto, raccoglie materiale per il *Cristo Sconosciuto dell'Induismo*, pubblicazione costruita sulla base della sua tesi di dottorato in teologia. Ancora più importante però è il contatto che ebbe, in quel luogo, con una forma di mistica che si intreccia pienamente nella ricerca dell'interculturalità e del dialogo interreligioso che stava cercando. In questo senso si può capire lo stretto rapporto che lo lega a livello personale e di pensiero con l'ashram di Shantivanam (detto anche l'ashram della Santissima Trinità) e le sue tre figure principali: Bede Griffith, Jules Monchanin e soprattutto Henri le Saux. Questo ashram è stato fondato nel 1950 con come obiettivo il dialogo

interreligioso tra spiritualità cristiana e spiritualità hindu non attraverso le istituzioni e la teologia ma nella pratica di una vita contemplativa condivisa. Panikkar conobbe padre le Saux, che aveva preso come nome hindu Abhishiktananda, e strinse con lui una profonda amicizia. Con Abhishiktananda Panikkar fece un viaggio documentato in un libro del primo, che portò entrambi alle sorgenti del Gange, dove celebrarono una messa cattolica. Panikkar entra in dialogo con le Saux sulla tematica che più gli stava a cuore, cioè il dialogo interreligioso. Entrambi, anche se con modi diversi e con vite differenti, avevano in sé maturato la volontà di unire religiosità cristiana ed hindu in modo armonico pur con una viva distinzione sempre presente. L'approccio di Panikkar è diverso – anche se non completamente - da quello di Eliade: l'esperienza dell'India viene vissuta personalmente e profondamente anche da Panikkar, lasciando però che il dibattito ed il contrasto tra le sue due radici si svolgesse appieno nella quotidianità e nella riflessione – cosa che il mondo attorno a lui gli ricordava sempre, come ben rappresentato nell'aneddoto riportato da le Saux durante il quale i due religiosi stavano discutendo delle caratteristiche del sacerdozio cosmico e del monachesimo a-cosmico sulla strada per raggiungere le sorgenti del Gange ma con gli aerei intercontinentali che volavano sopra di loro.

Nel vedere il contrasto tra la mistica separata dal mondo e la realtà di una cultura dove il sacro è sempre nel quotidiano, non è mai distaccato dalla vita di tutti i giorni, ed anzi è ciò che dà senso alla vita di tutti i giorni, Panikkar sviluppa sempre più l'idea che verrà poi a strutturarsi come *cosmoteandrica*: la co-appartenenza in una dinamica di costante relazione reciproca tra ogni elemento della Realtà. Dove teoreticamente questi elementi vengono dipinti con le categorie teologiche di Dio, Cosmo e Uomo, in realtà questi sembrano essere più dei modi per esprimere un movimento costante e dinamico che può prendere molti nomi, mantenendo comunque intatta la sua ritmicità. Da questa posizione teoretica chiara, Panikkar fa derivare ogni altro elemento della sua proposta ricordando, in una prospettiva influenzata dalla consapevolezza orientale, come ogni azione del quotidiano è legata non solo ad ogni altra, ma anche ad ogni realtà antecedente e precedente quella che empiricamente, senza riflessioni particolari, voli pindarici od apertura al trascendente, l'essere umano vive in sé e con gli altri.

L'unico modo per assolvere a ciò è fare proprio un tipo di conoscenza mistica, dove la differenza tra soggetto che conosce ed oggetto che è conosciuto è distinta ma non separata, dove anzi l'uomo per essere veramente in grado di conoscere deve farsi co-operatore con il Divino accettando l'essere in sé stesso parte della cosmoteandria.<sup>120</sup> È la grande lezione che a Panikkar viene dalle tradizioni religiose dell'India, che per quanto differenti e sfaccettate nella loro pluralità mantengono sempre forte l'idea di un sacro presente nel quotidiano – concetto chiave nel pensiero di Eliade- , e che lo spingono a cercare sempre quell'idea che permetta una soluzione, un'armonia, una sintesi creatrice tra idee apparentemente opposte.

Ed ecco che anche in lui questa idea prende progressivamente la forma di una riflessione sul simbolo, grazie agli stimoli che vengono da Castelli ma anche a sue personali riflessioni sul modo con il quale i Veda trasmettono il loro significato. A differenza di un approccio occidentale dove il simbolo è il significante di un significato, cioè è il linguaggio con il quale un significato si trasmette da un certo punto di vista nascondendosi, per Panikkar il significato del simbolo non è diverso da sé stesso. Il simbolo non nasconde né si nasconde<sup>121</sup>, ma piuttosto permette di mostrare una diversa prospettiva del mondo intero, o del “Ritmo dell'Essere” come lui lo definisce. Capire il simbolo vuol dire ascoltarlo: l'unico modo è far sì che il simbolo parli e sentire quello che dice, senza cercare di capire quello che ha dietro rischiando quindi di imporre una propria visione al simbolo e tradirne il significato. Si potrebbe quasi dire che il simbolo sia il sacro del quotidiano, o meglio il modo con il quale l'essere umano può vedere e riconoscere questo sacro: l'intuizione cosmoteandrica vede ogni momento del mondo, sia materiale che mentale (per non dire spirituale), avere profondamente dentro di sé quel silenzio generativo nel quale si strutturano tutte le relazioni tra gli enti<sup>122</sup>. In questo modo, dice Panikkar, ogni cosa diventa una cristofania, cioè il manifestarsi dell'ente che più di tutti ha rappresentato l'unione delle tre dimensioni della realtà, la figura storica di Gesù di Nazareth. Cristo è il simbolo

---

<sup>120</sup> R. Panikkar, *Il Ritmo dell'Essere. Le Gifford Lectures*, Jaca Book, Milano 2012, p. 145.

<sup>121</sup> R. Panikkar, *Mistica pienezza di vita*, cit., p. 312

<sup>122</sup> *Ivi*, p.311

per eccellenza, per due motivi: il primo è il suo essere primariamente l'unione armonica della cosmoteandria, il secondo è il suo essere universale. Questo è il senso del Cristo Sconosciuto dell'Induismo: né un riproporre l'idea tipica della fenomenologia delle religioni secondo la quale l'Induismo è un "cristianesimo non completamente maturo" né tantomeno cadere nella tentazione dei tradizionalisti che vedono nell'induismo la radice di ogni forma di spiritualità. Il Cristo che Panikkar indica è sconosciuto sia all'Induismo che al cristianesimo, ed è tale perché non può che essere presente dal dialogo tra le due culture<sup>123</sup>. Questo è il secondo punto del simbolo secondo Panikkar: l'idea che esso sia fondamentalmente un punto di dialogo, un momento nel quale il soggetto e l'oggetto si incontrano secondo una visione mistica – che non è staccarsi dalla realtà per cercare una qualche forma di sapienza trascendente ma conoscere il modo con cui le cose veramente sono.

---

<sup>123</sup> *Ivi*, p.278



### 3 – Uno storico delle religioni e un teologo, parallelismi alla luce di una radice filosofica in vista di una teologia dell'arte

#### Quale radice?

Se quello che ho scritto nel capitolo precedente è incentrato sulle esperienze che Eliade e Panikkar hanno avuto sulla strada per la conoscenza dell'India, prima di entrare nella loro rielaborazione teoretica è importante chiarire qual è la radice comune che li unisce. Sono molti i concetti candidati a questo ruolo, che si intrecciano all'interno di due principali ambiti nei quali i loro pensieri si sono sviluppati: quello compilativo e quello teoretico o scientifico. Con questi due termini, indubbiamente approssimativi e che fungono da mere etichette per qualcosa di ben più complesso, intendo da una parte la capacità di raccogliere materiale e sistematizzarlo in modo critico, presentando gli studi della ricerca in maniera il più completa possibile, e dall'altra lo sforzo di proporre una teoria propria, autentica, personale, innovativa sui materiali che sono stati raccolti. Eliade indubbiamente favorisce una struttura compilativa, mentre la seconda struttura, teoretica, è prerogativa di Panikkar.

L'obiettivo più prestigioso raggiunto dal pensatore rumeno, quello che gli è valsa la fama maggiore ed i riconoscimenti più importanti da parte del mondo, è stata infatti la pubblicazione dell'enorme Enciclopedia delle Religioni. Diciassette volumi (nell'ultima edizione italiana) la cui stesura ha visto impegnati decine di studiosi e di specialisti delle più varie religioni mondiali guidati dalla sua competenza e dalla sua idea di realizzare un lavoro che non fosse meramente informativo ma anche e soprattutto utile per la critica oltre che da una concezione pluridisciplinare della storia delle religioni. Dal canto suo, Panikkar ha passato dieci anni della sua vita a tradurre e commentare i Veda, racchiudendo la sua opera nei due volumi del Mantramanjari, che oltre ad essere una meravigliosa antologia dei testi vedici ne presenta i principali punti della filosofia hindu di quel periodo, suddivisa per aree tematiche e per momenti della riflessione vedica. Entrambi hanno presentato dei lavori importanti per i rispettivi ambiti di studi,

ma l'Enciclopedia di Eliade è stato quello che ha ricevuto il maggior numero di riconoscimenti. In questa caratteristica compilativa i concetti relativi alla storia delle religioni ed al sacro vengono intesi descrittivamente, storicamente e socialmente, per quanto concerne il ruolo della religione nella vita dell'essere umano, come la nostra specie si è storicamente approcciata al divino e via dicendo.

D'altro canto, la produzione di Panikkar in ambito teoretico è sterminata: la lista di testi compilata da Victorino Pérez Prieto<sup>124</sup> contiene un paio di centinaia tra articoli, monografie, contributi ed altro ad opera del teologo indo-catalano. La sua Opera Omnia, che sta venendo stampata in questi anni ad opera di Jaca Book, consta di oltre una dozzina di grossi volumi di testi scelti, rivisti e rieditati. L'indubbia importanza dei testi di Eliade, tuttavia, non ha goduto dello stesso impatto a livello filosofico-teoretico della produzione panikkariana per quanto la profondità di pensiero sia innegabile. Seguendo comunque questa caratteristica teoretica, l'importanza maggiore per lo studio dei due autori si concentra su alcuni concetti chiave come il sacro, il simbolo, il modo con cui si conosce il mondo, come l'esistenza viene influenzata dal rapporto col trascendente. Molti sono i punti di contatto sui quali si potrebbe discutere comparativamente tra i due autori; cercherò quindi di concentrarmi su quelli più importanti così come emerge da uno studio delle loro opere alla luce delle problematiche legate all'*esperienza interiore* dell'essere umano. Si può dire che si possa parlare, quindi, di un esistenzialismo alla base del pensiero comune di Eliade e Panikkar? Forse un'espressione del genere è troppo radicale, bloccando due produzioni complesse e variegate all'interno di una classificazione che non rende loro pienamente giustizia; è piuttosto un dare maggiormente attenzione alla nostra condizione umana, un indagare in profondità che cosa siamo, più che essere all'interno di una struttura argomentativa e di una categoria, attenzione condivisa anche da Castelli e da Solov'ëv. È questa, infatti, io credo la radice comune che può mettere in risalto i collegamenti tra questi pensatori: il modo con cui, studiando e presentando le religioni mondiali, si sono concentrati nel cercare di capire la

---

<sup>124</sup> V. Pérez Prieto, a cura di. "Bibliografia generale dei testi di Raimon Panikkar", <http://www.raimonpanikkar.it/bibliografiagenerale.asp?M=1&H=28>.

natura dell'essere umano, traendo da come questa esperienza si sia strutturata quegli elementi che portano una riflessione sempre declinata nel presente, nell'attuale, nel cercare di capire quale spazio sia ancora possibile per una religione che si trova di fronte alla necessità di compiere una svolta per sopravvivere a un periodo storico di forti cambiamenti sociali, culturali, economici, politici.

## La ricerca delle radici

La ricerca di entrambi, quindi, parte dal tentativo di capire che cosa sia l'essere umano ed in che modo esso entri in relazione con il divino. Per entrambi sembra che il meccanismo che si innesca sia di una ricerca, che l'essere umano conduce nel profondo della propria interiorità e ricostruendo la propria storia, fino a giungere al momento nel quale può consapevolmente dire di aver trovato sé stesso – o, quantomeno, di essere in grado di capire in che modo una tale ricerca può realizzarsi. Si tratta di qualcosa che un antropologo o un sociologo sentirebbero di definire appartenente alla propria sfera di influenza, non qualcosa che pertiene alla filosofia o alla storia delle religioni; eppure, la sfida che si rivela nel mettere Panikkar di fianco a Eliade è quella di mostrare come una singola disciplina non possa risolvere completamente questo problema. La ricerca delle radici, in Eliade, è strettamente legata al problema della “tradizione”, o meglio a quella *courant pérennialiste* descritta da Antoine Faivre<sup>125</sup> di cui fanno parte anche Julius Evola, René Guénon e Ananda Coomaraswamy. Si può tracciare un affresco abbastanza completo del rapporto con questi tre pensatori: il legame con il pensiero tradizionale emerge dai riferimenti fatti da Eliade nelle sue opere post-belliche circa la concezione ciclica del tempo. Lo studio di Mac Linscott Ricketts sul periodo giovanile e sulle “radici rumene”<sup>126</sup>, per quanto dedichi un solo capitolo alla questione del rapporto col pensiero tradizionale, può fornire un'ottima base di partenza. Natale Spineto, nella sua puntuale ricostruzione biografica e scientifica su Mircea Eliade, fa notare come siano tre i principali tradizionalisti

---

<sup>125</sup> A. Faivre, a cura di. “Le Pérennialisme”, *Aires*, 11 (1990).

<sup>126</sup> N. Spineto, *op. cit.*, p. 133.

che hanno influenzato il pensiero di Eliade: René Guénon, Julius Evola e Ananda Coomaraswamy.

- *René Guénon*. Eliade cita Guénon già nel '26 in una critica al movimento teosofico, probabilmente venuto a conoscenza delle sue opere grazie al suo docente di latino al liceo Locusteanu ed al compagno Avramescu.<sup>127</sup> Eliade manifesta tre periodi nel suo rapporto con il pensiero di Guénon: il periodo giovanile in cui ha un primo approccio agli scritti di Guénon fatto di studio e commenti delle opere con relativi riferimenti, riflettendo su quel pensiero che lo lasciava profondamente affascinato. Il secondo periodo, segnato da un distacco, va fino agli anni '70, pur con frequentazioni dell'ambiente intellettuale occidentale, non vede alcun riferimento a Guénon, che sembra venir dimenticato. Infine il terzo periodo che coincide con la sua fama internazionale, in cui Guénon torna ad essere un suo riferimento: ritornano gli studi ed i commenti, sparsi nelle opere, e determinate posizioni guénoniane sembrano riemergere e divenire fondamentali per lo sviluppo del suo pensiero autonomo.

- *Jiulius Evola*. Il primo commento di apprezzamento all'opera di Evola è relativo ad un articolo sull'occultismo, anche se il giovane studioso romeno manifesta un certo fastidio circa le tendenze anticristiane che il pensatore romano esprime. Cristiano Grottanelli ritiene però che nel periodo giovanile Eliade sia vicino a Evola nella considerazione dell'occultismo, reinterpretando le posizioni evoliane al fine di indicare come la consapevolezza del sacro avrebbe potuto portare alla rinascita della nazione rumena, ad un "uomo nuovo" visto però da Eliade da una prospettiva cristica.<sup>128</sup> A questo proposito è interessante la riflessione di Roberto Scagno, secondo il quale delle "esperienze spirituali" diverse, per Eliade, siano in grado di accrescere il grado di coscienza e la volontà verso l'autorealizzazione "come disciplina teurgica di dominio sul mondo".<sup>129</sup> Eliade scrive a Evola prima di partire per l'India (1930) ma scrive già nel 1928 un saggio su di lui riguardante l'idealismo magico sulla scia delle sue opere. L'interesse verso le pratiche magiche stimolato dalla lettura di Evola sono uno dei fattori che ha portato Eliade

---

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 137

<sup>129</sup> R. Scagno, "Mircea Eliade: un Ulisse rumeno", in L. Arcella, P. Pisi, R. Scagno, *Confronto con Mircea Eliade. Archetipi Mitici e identità storica*, Jaca Book, Milano 1998

a compiere il suo soggiorno in India per sperimentare le tecniche dello Yoga. Negli anni a seguire non sono mai espliciti i riferimenti ad Evola ma vi sono solo allusioni. Evola viene descritto come “anticristiano e antipolitico”, un intellettuale che si schiera “contro i comunisti e contro i fascisti”.

- *Ananda Coomaraswamy*, neotomista e accademico, di scuola guénoniana. Eliade si avvicina all’opera di Coomaraswamy durante il soggiorno indiano.<sup>130</sup> Lo accosta a Evola e Guénon per l’attenzione al mondo simbolico e teorico, a differenza di altri orientalisti che cercano unicamente la dimensione più “spirituale” e “religiosa” dell’oriente. Coomaraswamy, secondo Eliade, evidenzia la continuità fra religione e filosofia orientali con la tradizione (tradizionalismo) occidentale: sarebbe lui infatti, secondo Eliade, il responsabile della scoperta di una tradizione primordiale metafisica rappresentata da diversi simboli, tra i quali l’albero sacro o albero cosmico, il centro, la scala, il labirinto, il ponte, la luce e molti altri.

È comunque molto difficile riuscire ad individuare nell’opera di Eliade un influsso specifico di questi tradizionalismi, per quanto Paola Pisi individui un’impronta evoliana e guénoniana nella trattazione e nello studio dell’alchimia nel periodo degli scritti giovanili. Gli argomenti tipici dell’occultismo, come il valore spirituale, cosmologico e umano dell’alchimia e della natura come un tutto organico sono temi comuni sia a Guénon che ad Evola. Da Guénon invece avrebbe attinto la pluralità dell’interpretazione del senso del simbolo<sup>131</sup>; anche il concetto di folklore proviene da Guénon ed è trattato da Eliade, Evola e Coomaraswamy, dal quale invece avrebbe origine il concetto di “archetipo” come “modello esemplare” di ciò che ad esso si riferisce o può essere ricondotto.<sup>132</sup> Secondo Carlo Mutti, lo scopo per il quale Eliade avrebbe ripreso le teorie di Guénon sarebbe stato quello di recuperare la sapienza d’Oriente per riportare l’Europa alla Tradizione. È importante comunque sottolineare come Eliade prima di attingere da Guénon si sia interessato all’Oriente grazie allo studio di opere di Teosofia durante il periodo della sua formazione. Le sue idee e i suoi studi

---

<sup>130</sup> N. Spineto, *op. cit.*, p. 138.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 141

risentono, per tutta la sua produzione, degli interessi maturati nel periodo giovanile per la teosofia, l'occultismo e l'alchimia.

Se per questi tratti Eliade sembra essere abbastanza preciso, in relazione al folklore tende a rimanere vago, non affermando nulla di preciso né tantomeno dichiarando un legame esplicito con teorie tradizionaliste. Il folklore secondo Eliade è un elemento che indica la base comune di una tradizione per tutta una serie di somiglianze dei fatti religiosi. Tale termine viene da lui associato a una forma di "inconscio collettivo" (con possibili richiami a Jung, non espliciti) senza però un'aderenza diretta al platonismo o alla teoria tradizionalista attraverso l'invocazione di una qualche realtà obiettiva e metafisica della religione.<sup>133</sup> Ogni riferimento di Eliade alla Tradizione sarebbe in questo senso da considerarsi aperto a più interpretazioni e non necessariamente a una sua adesione diretta ad una particolare forma di pensiero tradizionale o esoterico. Forse la differenza sta nel fatto che Eliade in relazione alla tradizione allude a valori cosmici e la ritiene suscettibile di una evoluzione dovuta alle scoperte dell'uomo,<sup>134</sup> agli eventi storici che hanno inciso sui fatti religiosi del mondo arcaico, piuttosto che a qualche universale spirituale immutabile ed eterno. Eliade riprende nei suoi scritti alcuni concetti fondamentali presenti nelle opere dei tradizionalisti, tuttavia si distacca da questi ultimi per alcuni particolari come ad esempio, nella concezione ciclica del tempo, non condivide la visione di una crisi attuale dovuta alla fase discendente sostenuta invece da Evola. Lo studioso rumeno sostiene piuttosto una continuità nel perdurare di alcuni elementi della tradizione nella modernità, cioè degli elementi archetipici nel senso poco sopra detto, per effetto di un atteggiamento nostalgico e quindi un legame tra arcaico e moderno caratterizzato anche dalla presenza del religioso nel profano. È opportuno ricordare inoltre che Eliade non fa mai riferimento al concetto base dei tradizionalisti, la *Tradizione primordiale*<sup>135</sup> intesa nel senso di un qualche elemento di ogni forma di esoterismo e conoscenza iniziatica. Non credo neppure sia possibile parlare di un Eliade seguace di una particolare corrente tradizionalista, come può essere

---

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 144

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 145

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 143-144

l'ermetismo od il rosicrucianesimo: il pensatore romeno mantiene sempre un rigore scientifico critico nel trattare queste tematiche. Sono sì gli stessi concetti dei tradizionalisti, ma calati in un'altra prospettiva: Eliade si concentra nella ricerca dell'unità delle tradizioni e dei simboli alla base di antiche culture orientali e occidentali, applicando la metodologia comparativa della storia delle religioni. Si tratta di un valore interculturale del simbolo comune anche ai tradizionalisti, ma al quale Eliade non arriva a dare un valore strettamente metafisico bensì legato ad una forma di esperienza esistenziale dovuta alla consapevolezza da parte dell'uomo del proprio ruolo nel cosmo. L'uomo si sente "caduto", "separato", e per questo prova un profondo senso di dispersione, di disperazione, di angoscia.<sup>136</sup> Trova sollievo acconsentendo a questa tensione verso una totalità comprensiva di tutto ciò che è altro dall'uomo, la "coincidentia oppositorum", il paradosso realizzato dall'esperienza religiosa in cui anche un oggetto comune diventa sacro, cioè dove opera la *ierofania*. Questo è un termine da ricondurre a Rudolf Otto, per quanto la reintegrazione e la pienezza siano concetti ripresi anche da Kierkegaard<sup>137</sup>.

Eliade non crede a una tradizione primordiale a-storica dai tratti artificiali, come non crede ad una fase di decadenza incarnata dal periodo attuale: è ottimista nei confronti dell'uomo contemporaneo, crede nella creatività dello spirito umano e nella cultura come mezzo per comunicare valori spirituali. Vede positivamente l'incontro con la cultura orientale, la riscoperta della spiritualità e società arcaiche, intravede una presenza del sacro nel profano e il valore conoscitivo dell'ermeneutica, dimostrando altresì una notevole fiducia nella cultura contemporanea. Lo studio della religione deve far emergere la molteplicità delle interpretazioni del simbolo, che apre a *nuove creazioni* spirituali. Egli scorge nelle evoluzioni delle strutture teologiche (intendendo con questa parola la concezione e visione di Dio, e non unicamente la formalizzazione di sistemi dogmatici all'interno di strutture di fede) delle intuizioni sempre migliori. Se la Tradizione rappresenta un sapere immutabile, una visione unitaria, Eliade sostiene il valore della molteplicità delle interpretazioni. Lo storico delle religioni

---

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 148

<sup>137</sup> M. Eliade, *La prova del labirinto*, cit., p. 23

deve occuparsi della molteplicità della creazione spirituale umana: e con una idea di respiro vagamente hegeliano, sostiene che le intuizioni che in un dato tempo si presentano come le più recenti nel campo dell'esperienza religiosa siano in grado di avvicinarsi maggiormente al divino, alla realtà trascendente. Eliade si pone a cavallo tra scienza e filosofia, vuole colmare un vuoto, una separazione, mostrando anche a chi si mantiene su posizioni puramente scientifiche (cioè, affini alle scienze esatte) il fine o significato metafisico e trascendente dei loro studi.<sup>138</sup> Per questo motivo, il metodo transdisciplinare nello studio delle religioni e delle culture con l'approccio comparativo introdotto da Eliade viene accolto da filosofi e teologi ma viene visto con sospetto sia dagli storici, orientati su metodi più scientifici e sistematici, sia dall'ambiente universitario, anche a causa dell'ambigua posizione dello storico rumeno per il suo rapporto con i tradizionalisti.

## Esperienza mistica ed esperienza religiosa

Se il sacro è la radice – e interesse principale dei due autori -, l'esperienza di esso è il modo con cui tale radice viene conosciuta. Per entrambi si tratta di una esperienza che, per quanto si lasci esprimere a parole, comunque lascia sempre un sottofondo di non-detto, di non-comprensibile che rimanda a qualcosa d'altro – un Essere, a prescindere che venga percepito come immanente o trascendente. Forse, un modo meno inadeguato per esprimere come questa esperienza viene ad essere è la metafora musicale: fare esperienza della propria radice è essere in armonia col sacrale, è la dimensione della relazione con l'Essere, con la Realtà tutta, con la *tuttunità*.<sup>139</sup>

Panikkar analizza il modo con il quale questa forma di esperienza si sviluppa in quello che è stato definito come uno dei passi più filosoficamente rigorosi di tutta la sua produzione: i *Nove Sūtra sull'Esperienza Mistica*. In questo novenario

---

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 154

<sup>139</sup> Tuttunità, unitotalità o unità cosmica, sono diverse traduzioni dal russo *vseedinstvo*, concetto già anticipato all'interno del pensiero teologico russo da Solov'ëv. V.S. Solov'ëv, *La Sofia. L'Eterna Sapienza mediatrice tra Dio e il mondo*, San Paolo, Milano, 1997. Introduzione di Nina Kauchtschischwili, p. 12.



raccolto nel volume dell'Opera Omnia sulla mistica, - oggetto del seminario integrativo del corso di Filosofia Teoretica del mio primo anno di magistrale e pretesto per lo sviluppo di questa tesi -, Panikkar tenta di esprimere quel processo comune a tutte le forme di esperienza mistica sviluppate dall'essere umano. Egli ha sostenuto come la precisione analitica e l'utilizzo delle parole circa l'esperienza mistica<sup>140</sup> siano espandibili al modo con cui l'essere umano conosce l'intero mondo, e non solamente il divino. Cercherò di esporre questi *sūtra* da una prospettiva artistica ed estetica che è la linea guida di questa tesi, senza per questo dimenticare la componente teoretica ma anzi lasciando che i due elementi si integrino armonicamente l'uno con l'altro.

Il primo dei *sūtra* recita: “la mistica è l'esperienza integrale della realtà”.<sup>141</sup> Già in questo primo momento viene condensata tutta l'idea che anima la riflessione panikkariana, come detto: non è fare esperienza di qualcosa che è limitato ai confini del sacro, alle costrizioni di un rituale, ma è espandere questi confini, queste costrizioni fino ad inglobare ogni cosa lasciando che il *limes* – la soglia, come direbbe Eliade - tra sacro e profano si annulli, disperdendosi. Ogni momento nel quale l'essere umano fa esperienza della realtà intera, che sia un attimo di riflessione, la creazione di un'opera d'arte, la preghiera, ma anche guardare il mare dalla riva, quella è un'esperienza mistica. Annullamento dei confini che viene ribadito anche dal secondo *sūtra*, che dice che “l'esperienza è il tocco cosciente della realtà”.<sup>142</sup> Fare esperienza vuol dire essere consapevoli di come ogni cosa “tocca” ogni altra, cioè è in contatto in modo particolare, entrando in relazione con essa. “Toccare” qui significa annullare i confini tra soggetto e oggetto, tra i due poli dell'essere umano che fa esperienza e ciò che è esperito; l'artista annulla il confine quando crea, lo spettatore quando ne fa esperienza. Questo fa sì che nel momento dell'esperienza la realtà venga integrata con l'essere umano, ma non in maniera olistica e “mistica” in senso deteriore; diventa parte del modo con cui l'essere umano si approccia alla realtà, la sua visione del mondo. “La realtà non è né soggettiva né oggettiva: è il nostro *mythos*”<sup>143</sup> e “il

---

<sup>140</sup> L. Marcato, *op. cit.*, pp. 134-143.

<sup>141</sup> R. Panikkar, *Mistica Pienezza di Vita*, Jaca Book, Milano 2008, p. 173.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 180

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 188

*mythos* è l'orizzonte ultimo di presenza, il primo gradino della coscienza"<sup>144</sup> sono il quarto ed il quinto *sūtra*, che approfondiscono questa dimensione. Accettare l'esperienza mistica vuol dire comprendere come l'esperienza non sia legata unicamente alla trascendentalità della conoscenza certa (come può essere l'idealismo trascendentale tedesco) né tantomeno il legarla univocamente al dato materiale che emerge dalle scienze esatte. Piuttosto, questa accettazione sta nel riconoscere che non c'è differenza aprioristica tra la materialità e la nostra soggettività se non successivamente ad analisi posteriori. La materialità ci trasmette del significato secondo il modo con il quale noi la conosciamo, e questo modo viene influenzato da essa: è questo il senso del mito e dell'esperienza. Interessante anche il concetto di "presenza", non ampliato particolarmente da Panikkar ma che può fornire degli elementi utili per la riflessione sulla teologia dell'arte: sembra che Panikkar leghi qualsiasi forma di esperienza mistica allo "essere presente a", una certa forma di esserci (ancora Heidegger) del soggetto conoscente all'oggetto conosciuto, una condivisione di spazi, di tempo, fondata nel riconoscere che nel momento conoscitivo ed esperienziale la coscienza è parte della Realtà e la Realtà è nella coscienza. Il quinto *sūtra* espande questa idea teoreticamente ed ontologicamente forte di coscienza: "la coscienza è coscienza di enti, di sé stessa, di astrazioni o pura coscienza".<sup>145</sup> Non è una frase oppositiva ("di enti O di sé stessa O di astrazioni O di pura coscienza"), ma integra ciascuno di questi aspetti all'interno dell'atto di conoscere. Implicitamente, ritorna la presenza: ogni elemento elencato è nella coscienza perché *presente* ad essa anche se non viene elaborato e ripensato in senso logico-razionale; ed è qui, si potrebbe dire, che l'esperienza estetica trova la sua prima dimora. L'analisi della critica d'arte, infatti, non può prescindere dal riconoscere la componente ontologicamente forte che la presenza della Realtà nella coscienza trasmette all'artista nel momento della creazione ed a chi osserva l'opera d'arte facendone esperienza. Prescindere vuol dire cadere nell'utilitarismo, nella mera perizia tecnica o piegare la critica d'arte alle logiche di mercato, applicando un metodo a prodotti pseudo artigianali che di artistico hanno ben poco al solo fine del

---

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 197

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 201

ritorno economico. Sempre dev'essere presente quel sentimento che per Panikkar è riconosciuto nell'esperienza stessa della realtà, come dice il sesto *sūtra* “la pura coscienza è l'esperienza di una presenza piena d'amore”.<sup>146</sup> A partire dall'analisi storica secondo la quale la mistica è sempre un rapporto diretto, personale con Dio od il divino, Panikkar espande questo ad ogni momento della realtà dicendo che l'atto stesso di fare esperienza di essa è il riconoscere il momento nel quale le relazioni tra le cose si stabiliscono e permettono a queste di emergere dal ritmo della realtà. È un punto interessante che può venir messo in collegamento con quanto dice Solov'ëv<sup>147</sup>. Il settimo *sūtra* è il più lungo ed il più filosoficamente rigoroso: “ciò che chiamiamo esperienza è il risultato di molteplici fattori: *E=e(l.m.i.r.a)*”.<sup>148</sup> In esso, Panikkar analizza con un rigore quasi scientifico le diverse componenti dell'esperienza mistica: esperienza pura (prima di qualsiasi riflessione razionale), linguaggio (il “codice” con cui questa esperienza viene fatta e trasmessa), la memoria, l'interpretazione (il modo con cui l'essere umano capisce l'esperienza e tenta di rielaborarla), la ricezione (cioè, la cultura nella quale tutti gli altri elementi hanno luogo e che li modifica) e l'attualizzazione. Dal punto di vista estetico, è questo il punto più interessante: in esso Panikkar spiega come l'esperienza mistica rimanga completamente sterile se non viene riproposta attraverso il proprio corpo e nel proprio ambiente. Non è la stessa cosa, forse, con l'arte? Qualsiasi esperienza che un artista può fare, se non viene riproposta attraverso la creazione di un'opera d'arte, rimane ferma nella dimensione dell'intimità e non viene condivisa, non assolve alla sua funzione mediatrice, non crea relazioni di alcun genere; la fecondità dell'arte dipende dall'attualizzazione in un'opera, che non parla ma comunica. Comunicazione che avviene in un triplice modo, come spiega l'ottavo *sūtra*: “siamo coscienti di una triplice esperienza: sensibile, intellegibile e spirituale”.<sup>149</sup> Qui, facendo riferimento alla sua intuizione cosmoteandrica, cioè l'idea che la realtà sia formata da tre parti distinte ma non separate ed in costante interrelazione l'una con l'altra, Panikkar ricorda come ci siano tre forme di esperienza distinte ma non

---

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 208

<sup>147</sup> V. S. Solov'ëv, *La conoscenza integrale*, La casa di Matriona, Seriate, 1998, pp. 13-14

<sup>148</sup> *Ivi*, pp. 221-243.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 244-258

separate, che interagiscono tra di loro senza una qualche gerarchia ma contribuendo alla reciproca evoluzione<sup>150</sup>. Una sola di queste esperienze rende zoppa la ricerca della conoscenza umana, privilegiando un aspetto della realtà rispetto alla conoscenza del tutto. Il nono ed ultimo *sūtra* conclude questo percorso: “l’esperienza mistica è in relazione diretta con la totalità della condizione umana”.<sup>151</sup> Nel momento in cui l’essere umano conosce, è in grado di aprirsi ad ogni cosa può conoscere, tutta la dimensione della realtà anche oltre ciò che normalmente potrebbe vedere; se la realtà è un tutto interconnesso in relazione, ogni cosa in contatto con ogni cosa, allora con la consapevolezza di questo anche un filo d’erba può essere specchio di Dio. E così l’arte: un dipinto, uno scatto fotografico, una scultura, un affresco, un frammento musicale, sono tutti modi per rivelare l’Essere in una forma da offrire agli altri, generando nuove relazioni o mettendone in luce delle già presenti.

### Aspetti antropologici: l’uomo religioso

C’è sempre, quindi, qualcosa nel fondo dell’essere umano che lo mette in relazione con l’Essere. Nel corso della storia questo Essere è stato chiamato con molti modi, ma quasi sempre afferenti alla dimensione del divino: Yahveh per gli ebrei, Manitou per gli Algonchini, Melek Ṭā’ūs per gli yazidi, a prescindere dal nome c’è sempre qualcosa nella natura umana che ci spinge verso l’altro o l’Altro. Panikkarianamente parlando, si tratta del riconoscere come la realtà cosmoteandrica sia tale in ogni sua parte, che sia nella grande prospettiva del tutto, quel Ritmo dell’Essere di cui spesso parla, oppure nella singola parte in cui essa si realizza. L’essere umano, secondo questa prospettiva, è un “mistero cosmoteandrico”: se da un lato questo significa che l’essere umano è parte integrale della realtà, da essa distinto ma non separato, significa anche che

---

<sup>150</sup> Alla tripartizione della realtà in riferimento alla intuizione cosmoteandrica panikkariana si può accostare la teoria dell’organismo umano e dei suoi tre livelli che vanno incontro a una sintesi nella loro fase finale di sviluppo. Questa sintesi rappresenta un tutto organico, l’organismo umano universale, in cui le sfere hanno uguale valore pur mantenendo la propria particolarità. V. S. Solov’ëv, *La conoscenza integrale*, La casa di Matriona, Seriate, 1998, p.31

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 259

nell'umano Dio, Uomo e Cosmo sono in egual misura presenti così come in ogni altra cosa. È questo ciò a cui l'ottavo *sūtra* si riferisce: la triplice esperienza è la triplice natura, razionale perché umana, corporea perché cosmica, divina perché spirituale. E, dall'altro lato dello spettro, anche Dio è cosmoteandrico: è il mistero di Cristo, della Trinità, impossibile da comprendere razionalmente se non per parziali metafore ma che alla dimensione mistica ed alla comprensione simbolica e spirituale appare evidente. «Ogni essere è una *crstofania*, e solo una *crstofania*»,<sup>152</sup> dice Panikkar: ogni ente è una manifestazione del mistero di Cristo, e la Trinità «prima di essere una complessa dottrina è un'esperienza primordiale che l'uomo occidentale ha occultato e che va riscoperta nel contatto fecondo tra cristianesimo ed induismo»<sup>153</sup>. Dal punto di vista della conoscenza l'essere umano è uomo mistico, sia nel senso di quanto ho detto nel paragrafo precedente sia nel fatto che egli stesso diventa mediatore e rappresentazione di ciò che attraverso la mistica si può comprendere. Dal punto di vista socio-antropologico, invece, significa che l'uomo rimane sempre *naturaliter religiosus*, fondamentalmente credente<sup>154</sup>.

Questo significa che anche nel periodo contemporaneo dove la religione sembra essere svuotata di ogni significato, qualcosa nel profondo dell'essere umano spinge per entrare in relazione con l'altro in senso sacrale. L'intera teoria del rituale di Durkheim, in fondo, non è altro che un'interpretazione di ogni momento collettivo umano secondo le strutture del rito: lo stabilire dei confini all'interno dei quali certe attività sono concesse ed altre no, lo strutturare l'azione secondo dei codici simbolici che rimandano ad altro, lo stabilire autorità secondo delle regole ben precise ed in una strutturazione gerarchica dei rapporti umani. La tensione verso l'altro, l'Essere, cerca sempre un modo di ripresentarsi, a prescindere da quello che la cultura dominante pretende di imporre<sup>155</sup>. La *fede*

---

<sup>152</sup> R. Panikkar, *Visione Trinitaria e Cosmoteandrica: Dio-Uomo-Cosmo*, Jaca Book, Milano 2010, p. 114.

<sup>153</sup> E. Pace. *Una religiosità senza religioni*, Guida Editori, Napoli 2015, p. 132.

<sup>154</sup> Allo stesso modo Eliade sostiene la natura religiosa dell'uomo, anche in una società desacralizzata, l'uomo moderno areligioso porta con sé una traccia ereditata dall'*homo religiosus*. M.Eliade, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013, pp. 129-130.

“L'‘uomo totale’ non è mai del tutto desacralizzato e addirittura è dubbio che ciò sia mai possibile”. M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, Morcellina, Brescia, 1980, p. 10

<sup>155</sup> *Ivi*, pp. 9-10

rimane sempre, intendendola come questa tensione verso l'Essere, la realtà nella sua totalità, ma è necessario un linguaggio in grado di interpretarla in questo periodo di svolta, alla luce dei cambiamenti storici, sociali, culturali, economici, politici. La vecchia impostazione teologica – e della storia delle religioni - non è in grado di risolvere questa *impasse*, serve un linguaggio nuovo, una teologia nuova, sulla scia dell'*ermeneutica creatrice* e del *nuovo umanesimo* eliadiani<sup>156</sup>. Questo linguaggio può essere quello suggerito dall'arte, e questa teologia la *teologia dell'arte* i cui elementi teoretici principali possono emergere dal dialogo tra Panikkar ed Eliade.

### Concretizzare l'esperienza: il simbolo e la creatività

È come prima cosa importante ricordare che l'idea della creatività religiosa nelle società contemporanee, in Eliade, fa parte di quel blocco di pensieri e di scritti non completamente stesi, lasciati non finiti, che la salute cagionevole dei suoi ultimi anni fecero sì che fosse obbligato ad abbandonare.<sup>157</sup> Sin dal principio della sua produzione, però, intende sacro, simboli e miti e rituali come delle *ierofanie*, nelle quali il sacro, intenzionalmente o meno, si manifesta secondo delle strutture archetipali, modelli paradigmatici o schemi esemplificativi, che nella partecipazione stabiliscono la connessione e, di conseguenza, la relazione. Come ogni altra società, anche quella contemporanea ha gli strumenti necessari per generare delle *ierofanie*, e l'ateismo occidentale lo fa regolarmente secondo le proprie peculiarità così come avveniva con il cristianesimo alle sue origini. Secondo Eliade, queste ierofanie sarebbero delle improvvise esplosioni del sacro nella vita quotidiana, manifestazioni della trascendenza che fondano metafisicamente ed ontologicamente il mondo.<sup>158</sup> Si tratta di un momento simbolico, nel quale il sacro è sé stesso e null'altro da sé stesso, indipendentemente dal modo con il quale si manifesta o viene recepito. Ogni riflessione è seguente, ogni rielaborazione è successiva e va ad aggiungere quelle

---

<sup>156</sup> *Ivi*, pp. 15-19

<sup>157</sup> Cfr. B. Rennie, "The Religious Creativity of Modern Humanity: Some Observations on Eliade's Unfinished Thought". *Religious Studies*, vol. 31, no. 21 (Giugno 1995), pp. 221-235.

<sup>158</sup> M. Eliade, *Il Sacro e il Profano*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 21.

informazioni necessarie allo storico delle religioni per compiere il suo lavoro comparativo. Presa in sé stessa, però, l'unica informazione che la ierofania può trasmettere è la totalità del mondo, poiché dall'esperienza del sacro ogni altra esperienza trae il suo significato. La ierofania, nella sua specificità, si ricollega alla nozione più ampia di *simbolo*, che non limita la sua azione al campo del sacro ma si espande in ogni dimensione dell'esperienza umana e non. Ci sono delle realtà che si presentano all'uomo come indecifrabili, irriducibili, indefinibili, ed è il caso del simbolo inteso come ciò dietro cui si cela il totalmente altro. Il simbolo viaggia tra natura, storia e inconscio, tre aspetti a cui l'uomo si affaccia ma che per lui sono altro da sé, mai pienamente conoscibili e oggettivabili. Qui si manifesta il sacro, nella molteplicità delle interpretazioni delle molteplici varietà di esperienze dal valore centrale e fondativo per l'apprensione del simbolo; e sono le immagini, nella loro fisicità e valore esperienziale, che esprimono al meglio il sacro.<sup>159</sup> Se però sono i simboli ad essere migliore espressione del sacro, inevitabilmente il linguaggio concettuale formato dalla cultura risulta insufficiente, limitato rispetto a ciò che suggerisce l'esperienza. Il linguaggio che domina il mondo occidentale rappresenta infatti un limite all'elevazione dello spirito umano, un tetto dal quale non si riesce a scorgere il cielo. È perciò necessario creare una breccia nel tetto per scorgere il cielo, l'origine ultima, il trascendente, Dio stesso.<sup>160</sup> Eliade si riferisce a una realtà primariamente cosmica, che è il fondamento della religione e che nella sua incommensurabilità suggerisce all'animo la via per il trascendente.<sup>161</sup> Il simbolo è portatore di corrispondenze tra uomo e cosmo, è veicolo di dialogo tra le realtà umana e cosmica, situato nel cosmo ma portatore di una totale alterità che lo rende irriducibile al linguaggio e costantemente proteso al suo superamento, in maniera non dissimile dalla natura che nasconde la sacralità. Questo è il mistero del mondo fin dall'antichità. Questo aspetto indefinibile, sfuggente, è ineliminabile: ad essa si contrappone la scienza, che nella secolarizzazione intende ridurre natura,

---

<sup>159</sup> N. Spineto, *op. cit.*, p. 219

<sup>160</sup> Qui Spineto si riferisce a un passo di Nicola Abbagnano in cui il filosofo salernitano, teorico dell'esistenzialismo positivo, paragona il linguaggio al tetto di una casa che impedisce di vedere il cielo, cioè il trascendente, Dio. *Ivi*, p. 220

<sup>161</sup> M. Eliade, *La prova del labirinto*, Intervista con C. H. Rocquet, Jaca Book, Milano 1980.

cosmo e esperienze umane a un oggetto misurabile senza valore sacrale. Eppure, è nella natura umana il produrre simboli: l'uomo integrale, nella sua costituzione psichica, possiede entrambi gli aspetti di coscienza e inconscio, e il simbolo si rivolge ad entrambi<sup>162</sup>.

Simbolo è anche un concetto cardine del pensiero di Panikkar al pari della dimensione mistica, che ricorre costantemente in tutta la sua produzione. Questo ritorno continuo sottolinea anche un altro aspetto del simbolo: si tratta di un concetto impossibile da bloccare all'interno di una definizione inequivocabile, ma che si apre costantemente a nuove dimensioni e nuove reinterpretazioni. A differenza di teorie ermeneutiche ed interpretative che cercano di analizzare un simbolo alla luce di categorie come contenuto, significato, significante, messaggio ed altro per Panikkar un simile approccio non solo è sbagliato in linea teorica, ma comporta una violenza di ordine ontologico nei confronti del simbolo stesso,<sup>163</sup> visto che pretende di stabilire una essenza dove v'è solo Essere e relazioni. L'ontologia è inseparabile dall'epistemologia, quando si parla con il linguaggio simbolico. «Il linguaggio mistico è un linguaggio simbolico, ma non si percepisce il simbolo quando lo si interpreta come una semplice metafora, avulsa dalla sua consistenza ontologica che la unisce al soggetto per il quale il simbolo è simbolo. Il linguaggio mistico è ontologico e non solo epistemologico. Se quindi si separa l'epistemologia dall'ontologia, il linguaggio mistico sarà spesso interpretato come mero linguaggio poetico e gli si può concedere quindi di dire ciò che gli aggrada perché non incide sul reale».<sup>164</sup> Uno degli esempi che più utilizza per spiegare questa sua idea è quello della mela: un semplice frutto che porta con sé il peso dell'intero universo di significati della cultura occidentale, dal peccato originale della tradizione giudaico-cristiana alla capacità della scienza contemporanea di analizzare quella stessa mela in ogni sua componente, così da pretendere di comprenderne la totalità.<sup>165</sup> È un modo di approcciarsi al simbolo che lui chiama “ermeneutica del cacciatore”: andare alla ricerca di qualcosa che già da prima si voleva trovare e, nel trovarlo, ucciderlo

---

<sup>162</sup> M. Eliade, *Trattato*, op. cit., p. 415

<sup>163</sup> R. Panikkar. *Mito, Simbolo, Culto*, Jaca Book, Milano 2008, pp. 245ss.

<sup>164</sup> R. Panikkar. *Mistica Pienezza di Vita*, cit., p. 160

<sup>165</sup> R. Panikkar, *Visione Trinitaria e Cosmoteandrica*, cit., pp. 223-225.



per farlo proprio. Il simbolo non è questo, non nasconde significati altri da quello che esso stesso è, e soprattutto, è parte dell'essere umano nel momento in cui si entra in relazione con il simbolo stesso. «Il simbolo non significa nulla. O, per meglio dire, il significato del simbolo deriva dalla nostra *partecipazione* al simbolo. Se mi avvicino al simbolo lo distruggo. Ciò che posso fare è *ascoltare* il simbolo, lasciare che parli»,<sup>166</sup> ed ancora «il simbolo non è il mio simbolo, la coscienza simbolica non è la mia coscienza simbolica. Io sono nella coscienza simbolica, ne partecipo; nella coscienza simbolica il responsabile, per così dire, non è la mia interpretazione della coscienza simbolica, ma è ciò che si impadronisce di noi e ci avvolge». <sup>167</sup> Ogni cosa è un simbolo, perché ogni cosa può parlare al cuore dell'essere umano per dirgli della realtà tutta, della totalità dell'esistenza, della struttura relazionale che mette in comunicazione ogni cosa con ogni altra cosa – comunicazione armoniosa, inter-in-dipendente, ritmica; e non è qualcosa di astratto ma una dimensione reale dell'esistenza, che respira attraverso «la parola, vale a dire la parola parlata, *viva*, [che] è essenzialmente *simbolo* (di chi parla) prima che *segno* (di ciò che viene detto)». <sup>168</sup>

Un simbolo è intrinsecamente quindi una *ierofania*, poiché mostra con sé stesso la dimensione cosmoteandrica della realtà, assolvendo funzione di mediazione con l'Essere; e quando questo simbolo è posto di fronte a tutti, offrendosi come mediazione per chiunque è disposto ad ascoltarlo, a sentirlo, ad entrare in dialogo con lui, allora da culturale (inteso come intrinseco alla cultura) diventa intenzionale, cioè artistico. Eliade lega sacro e simbolo in modo indissolubile: il simbolo è momento di mediazione tra i due livelli di umano e divino, è ierofania<sup>169</sup>.

---

<sup>166</sup> R. Panikkar, *Mito, Simbolo, Culto*, cit., p. 249

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 253.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>169</sup> M. Eliade, *Il sacro e il profano*, op. cit., pp. 14-15



## 4 - Due percorsi di ricerca, due visioni del mondo e una prospettiva soteriologica

### Sul significato del termine “filosofia” in rapporto all’arte

Per capire cos’è la filosofia in rapporto alla rappresentazione artistica del sacro è importante approfondire il significato del termine. Innanzitutto, è possibile definire un primo significato di filosofia come teoria secondo il concetto accademico: la filosofia sarebbe una disciplina insegnata in aula, basata su libri di testo, che insegna una o più tematiche incentrate su domande esistenziali ed analisi logico-razionale di domande e strade che possono portare ad una risposta ad esse. In questo modo, la filosofia si stringe nell’ambito di una materia di studio e di quello che da ciò si può estrarre, come trattati, libri ed articoli; il rischio è che una simile istituzionalizzazione riveda la filosofia in maniera statica, arroccata su una torre d’avorio senza possibilità di realizzarsi in alcuna maniera. Oltre la teoria, c’è un modo di intendere la filosofia come una questione di vita vissuta che solo in secondo luogo diviene concetto accademico. Questo intendere il significato del termine “filosofia” risponde soprattutto alle esigenze del sentimento umano, in quanto non solo ricerca teoretica ma anche morale ed estetica, rapporto profondo con la sfera della creatività. È su questo punto che nascono tangenze e dialoghi con i pensatori protagonisti di questa tesi. Per Solov’ëv, questa “filosofia della vita”<sup>170</sup> necessita di un particolare atteggiamento morale, una sensibilità artistica ed una forza dell’immaginazione, o fantasia, per poter essere propriamente appresa. E come Panikkar dice, una simile concezione della filosofia possiede un legame interiore e diretto con la vita vissuta, singolare, in cui la filosofia rappresenta una forza che guida l’esistenza nel senso più ampio del Ritmo dell’Essere. Scopo, in entrambe le concezioni di filosofia, è la conoscenza della verità; ma la seconda prospettiva aspira ad una conoscenza *viva* e *sostanziale*, che non conclude la sua indagine nell’indagine razionale ma la porta avanti, aprendola esistenzialmente.

---

<sup>170</sup> V. S. Solov’ëv, *La Conoscenza Integrata*, Edizioni La Casa di Matriona, Seriate (Milano), 1998, p. 36.

Filosofia viva è il concetto ripreso anche dal significato etimologico della parola stessa: dal greco, amore per la sapienza. Non si tratta solo di conoscenza integrale ma di sapienza come perfezione morale e integrità di spirito, diretta da una passione amorosa, quasi sentimentale che attrae la mente umana verso ciò che ancora non conosce e che non potrà conoscere mai: l'Essere in tutta la sua magnificenza. Non è necessario un grado particolare di istruzione per definire un filosofo come tale, ma una particolare attitudine intellettuale e morale vicine ad uno stile di vita che trasforma in agire ogni momento di riflessione e di comprensione razionale e non: come diceva Panikkar, filosofia è innanzitutto filosofia *nella* vita, attualizzata, resa immanente.

Questo modo di incarnare la filosofia nella vita fa riferimento ad un tipo di apprensione intellettuale che va oltre a quella codificata dalla tradizione filosofica accademica: il misticismo.<sup>171</sup> In questo modo di conoscere, il principio sovracosmico viene definito come essente e percepibile in chiave a-razionale: realtà viva, verità autentica, verità vivente, che è sia reale (secondo il materialismo empirico) che ragionevole (secondo il razionalismo idealista) per quanto strutturato secondo le relazioni esistenziali della realtà viva degli essenti la cui interiorità è in contatto con l'essere supremo. Il misticismo diviene quindi fondamento di una filosofia che vuole essere autentica nel riconoscere la totalità dell'essere anche nel rigore della logica più astratta e nel sentire corporeo.

C'è un terzo livello di filosofia: la conoscenza mistica; questa però è esclusiva, distaccata dal mondo e dal cosmo. La conoscenza mistica non è ancora a livello della conoscenza integrale, che è filosofia integrale, autentica, sintetica,<sup>172</sup> teosofia, nuova innocenza. Una simile filosofia autentica deve usufruire sia del pensiero logico (razionalismo-idealismo) sia dei fatti (empirismo-naturalismo), offrendosi come sintesi tra misticismo, razionalismo ed empirismo. Il misticismo è teologia, il razionalismo è pensiero filosofico e l'empirismo è scienza positiva: la libera filosofia che Solov'ëv chiama *conoscenza integrale* e Panikkar *nuova innocenza* è lo stadio supremo della filosofia.

---

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 46

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 47.

È chiaro come questa sia la stessa prospettiva che corre sotterranea a più pensatori e che vede la verità assoluta come un tutto organico: Ritmo dell'Essere, Sacro, *vseedinstvo* sono i suoi *equivalenti omeomorfici*. Sembra anche abbastanza chiaro come vi sia una tensione latente nell'incomunicabilità di questa intuizione che è, fondamentalmente, il principio della comunicazione universale perché condivisa da ogni essere umano, in quella sua dimensione profonda dell'esserci che è in collegamento con la totalità. Il male dell'uomo proviene dalla disgregazione spirituale: l'anima in disaccordo con l'intelletto che si basa sull'autonomia del singolo senza personalità lotta sempre, a prescindere dal momento storico in cui si trova, contro le pastoie imposte ora da un razionalismo estremo ora da un misticismo anticosmico. Nel mondo moderno, la cultura identificata con il razionalismo si è impoverita – e così facendo ha demolito lo spirito umano.

Questa linea rossa del pensiero organico approda alla filosofia dell'arte grazie a dei processi che ho già parzialmente spiegato nella parte precedente della tesi. Nucleo del pensiero di Solov'ëv, infatti, è la struttura o processo che va dalla dispersione (o frantumazione) all'unità. Egli applica tale processo al percorso della storia dell'arte, che da miriade di soggetti singoli è destinata a ricomporsi in un simbolismo universale ed onnicomprensivo. Seguendo le sue orme, Ivanov intravede una nuova epoca: dall'arte claustrale l'artista moderno procede verso la fase organica, la grande arte dell'epoca dell'unità.

L'arte claustrale di cui ho già parlato, sotto questo punto di vista, apre le porte al simbolismo più puro e "parlante"; una forma di espressione artistica in cui l'artista cerca di esprimere il *vero* contenuto delle cose, non quello che lui vede in esse, e per questo può essere definito come un vero realismo, che rispecchia nella rappresentazione il realismo inesauribile della vita oltre il vissuto. In altre parole, il simbolismo realista è un'arte che rivela il significato nascosto delle cose dietro l'apparenza sensoriale: è una forma di contemplazione, perché guarda al valore intenzionale delle cose. Nel produrre le proprie rappresentazioni riconosce che il significato interiore delle cose è l'unione delle stesse, è eterno, è catarsi dell'anima, apertura della stessa a nuovi orizzonti. La riflessione filosofica (autentica) su questi temi fa sì che la rappresentazione esca dalle categorie estetiche tradizionali, come risultato di tre elementi: la personalità dell'artista, il

sentire profondo del fruitore e l'opera d'arte stessa, che si pone come mediatrice, punto focale di una relazione, relazione essa stessa, incarnandosi in una rappresentazione del più Sacro Esserci dell'Essere.

Prima di mostrare come il dialogo tra Panikkar e Solov'ëv possa fornire alcuni punti fondamentali per chiarificare quanto appena esposto e nel contempo porre i fondamenti di una teologia dell'arte è interessante presentare la visione di Tomáš Špidlík (1919-2010): sacerdote come Rupnik, cardinale e teologo, egli sostiene come l'arte sia un problema primariamente religioso e riguardi principalmente la religione cristiana. Secondo lui, il Cristianesimo si fonda sull'incarnazione del verbo di Dio in questo mondo secondo coordinate di spazio e di tempo: *compito* dell'artista (cioè, la sua missione) è manifestare al popolo il Verbo creatore della realtà, dipingendo l'unità del Creato, mentre suo *scopo* (cioè, la sua tensione esistenziale) è di rendere tale unità nella rappresentazione artistica. Il Verbo è vita, non ci sono parole né metafore in grado di tradurre ciò nella realtà fenomenica senza un'unità sostanziale con la realtà superiore, cosa garantita dall'arte. L'artista del domani alle soglie della nuova epoca dovrà sperimentare in sé stesso la riconciliazione di Verbo e Creato, aprendosi al principio religioso verso la realizzazione della comunione – che è comunicazione universale. L'arte simbolista realistica raggiunge il suo livello più alto nella cristianità, poiché comunica il Verbo, lo incarna fino alla pienezza nella condivisione della vita. Artista è quindi sacerdote, ierofante, profeta, mago e teurgo.

## Una parentesi dalla teologia russa: Panikkar sulle tracce di Solov'ëv

È difficile stabilire con precisione quanto un autore è stato influenzato dalle sue letture, dai libri che possiede, dalle correnti di pensiero che ha attraversato come in barca su un fiume; però è certo che si possono rintracciare sempre degli elementi comuni tra più pensatori, o persino dei fili rossi che continuano costanti da un punto non ben precisato del passato fino ai giorni nostri. Così, la dimensione triadica (o dimensione tripartita del mondo, della realtà) è presente in molti popoli ed in molti pensieri, dall'oriente all'occidente; cosa che Raimon Panikkar

considera traccia di un modo metafisico e mistico di vedere la realtà condiviso. «La realtà non è solo “trinitaria”», scrive, «è la vera e definitiva Trinità. La Trinità non è il privilegio della Divinità, ma il carattere della realtà nella sua interezza».<sup>173</sup> È la dimensione triadica che viene successivamente da lui integrata in una visione organica e mistica della Realtà, Ritmo costante e musicale di ogni sua parte, legate tra di loro da una relazione che chiama inter-in-dipendenza. Elementi che, come presentato nel capitolo conclusivo della prima parte di questa tesi, sono presenti anche nel pensiero di Vladimir Sergeevič Solov'ëv. La presenza di alcuni volumi del pensatore russo nella biblioteca di Girona, dove è conservata la libreria di Panikkar, rafforzano di certo l'idea di un interesse, da parte di Panikkar, verso il pensiero del cristianesimo ortodosso anche oltre le sue radici nella patristica orientale. Se l'influenza di Solov'ëv nell'opera di Ivanov, che si considera suo discepolo, è tale da informare il suo pensiero secondo quella corrente spirituale, Panikkar sembra più che seguire le orme di Solov'ëv camminargli a fianco, sullo stesso sentiero. L'opera di Panikkar richiama infatti i termini tipici del pensiero di Solov'ëv. È possibile menzionarne alcuni che evidenziano, alla luce della seconda parte della mia ricerca, la vicinanza di questi due pensatori: la tuttunità, la conoscenza integrale, la teurgia e l'arte teurgica, la mistica, la conoscenza mistica, la Sofia, la memoria, l'attenzione per il simbolo, la bellezza come trasfigurazione della realtà, la realtà spirituale come realtà superiore delle realtà e la cultura del punto di vista del problema della dispersione e dell'unità. Non sono soltanto coincidenze di termini linguistici, ma una comune interpretazione di contenuti ed una volontà di soluzione ai problemi culturali filosofici e teologici che entrambi hanno affrontato nel corso della loro produzione, Solov'ëv prefigurati nella modernità che si profilava all'orizzonte e Panikkar vivendoli in prima persona nel corso della gran parte del ventesimo secolo. Si potrebbe quasi dire che Panikkar attinge agli stessi contenuti teologici di Solov'ëv dei quali è stato precursore per poi portarne avanti degli sviluppi in chiave soteriologica attraverso una revisione basata sulla conoscenza di altre culture, fedi e forme religiose. In Panikkar, nella sua opera, è possibile infatti

---

<sup>173</sup> R. Panikkar. *Il Ritmo dell'Essere*, cit., p. 336.

vedere gli sviluppi dei principi che Solov'ëv ha elaborato a livello iniziale, come la continuazione di una grande opera guidata dallo stesso spirito. Solov'ëv mette sé stesso al servizio di un'evoluzione culturale universale, proponendo la sua visione sistemica ed olistica di conoscenza, mondo fenomenico ed arte. Panikkar in questo si può dire abbia seguito l'esempio di Solov'ëv e di molti altri prima di loro, dedicando anche lui la sua esistenza alla missione che vede l'arte come strumento umano-divino, una teologia rivolta ad una nuova unità organica: conoscenza integrale, *tuttunità*, Ritmo dell'Essere e cosmoteandria sono diversi nomi di quel culmine della storia che trasla nell'a-storico e nella tempiternità. L'urgenza teoretica che porta Panikkar a voler incarnare l'essenza nella vita, rendendola da *quid* trascendente e razionale a dimensione intrinseca al dinamismo dell'esistere, da un certo punto di vista può essere tradotto in una prospettiva estetica tale per cui la percezione del Ritmo dell'Essere è l'esperienza mistica della quale parlano Ivanov e Solov'ëv.

Esiste un significato missionario e teologico dell'arte secondo Panikkar? Per quanto lui non ne abbia mai parlato direttamente, ritengo che si possano individuare dei punti che, in dialogo con Solov'ëv, possono permettere di stabilire una teologia dell'arte a partire da Panikkar. Elemento guida della risposta a questa domanda può infatti essere la tensione conoscitiva, il movimento che va dalla atomizzazione all'unità della *tuttunità* attraverso l'attività creativa teurgica. Qui si mostra chiaramente il primo parallelismo tra Panikkar e la spiritualità russa: il tipo di conoscenza integrale invocato da Ivanov risulta molto simile alla spinta mistica panikkariana. Nel suo trattato sulla mistica, il pensatore indo-catalano presenta la conoscenza mistica come esperienza risultante da diversi fattori, non esperienza pura né conoscenza razionale. La formula *elmira* questo esprime: esperienza pura (*e*), linguaggio (*l*), memoria (*m*), interpretazione (*i*), ricezione (*r*) ed attualizzazione (*a*).<sup>174</sup> Riassumendo velocemente, l'esperienza è l'apprensione immediata di una relazione, il linguaggio è il modo con cui questa relazione si esprime, la memoria è l'incamerare la relazione all'interno di sé, l'interpretazione è la rielaborazione razionale e culturale della relazione esperita, la ricezione è la

---

<sup>174</sup> R. Panikkar, *Mistica Pienezza di Vita*, cit., pp. 221-423.



sua comprensione e, infine, l'attualizzazione è il suo rimetterla in gioco e presentarla al mondo, facendo sì che generi ulteriori relazioni. «Se l'esperienza umana non si manifesta in azione (attualizzazione, vita, prassi, trasformazione...), se, cioè, **a** è zero, non v'è esperienza (**E**); tutto sarà stato una sterile elucubrazione e le nostre interpretazioni saranno prive di fondamento». <sup>175</sup> Senza un modo col quale trasferire nel mondo le proprie esperienze, senza un modo per renderle in grado di generare altre relazioni, ogni esperienza non può essere autenticamente reale e sinceramente artistica. Questo è il significato missionario: il porsi come generatore di una nuova relazione, fungendo da *mediatore* tra l'esperienza della realtà sistemica, ritmica, indivisa ed indivisibile formata da relazioni in costante interdipendenza tra di loro e la mente umana, troppo appesantita da rigore logico e razionale. Il male dell'uomo proviene dalla disgregazione spirituale, dove l'anima entra in disaccordo con l'intelletto che si basa sull'autonomia del singolo senza personalità. La cultura identificata con il razionalismo ha impoverito sé stessa, pur regalando momenti e meraviglie degne della nostra epoca, ed ha demolito lo spirito umano all'interno di una stasi entropica che vede nello strumento fine ed inizio di ogni attività. Recuperare una visione spirituale nella rappresentazione del sacro, a fronte di questa problematica, vuol dire presentare una *teologia dell'arte*; perché parla di quell'elemento divino presente in ogni cosa; se ogni cosa è nel contempo umana, cosmica e divina, la rappresentazione del sacro rende materiale la dimensione divina dentro ogni cosa, che così facendo emerge nella sua purezza di relazioni. Da questa purezza, per Solov'ëv, emergono vissuto ed esistenza destinati ad incarnarsi nuovamente in altre rappresentazioni del sacro, in un circolo creativo costante ed organico.

La vita, con le sue diverse forme e percorsi, e l'altrettanto multiforme conoscenza possono infatti trovare un significato quando l'intelletto umano sarà in comunione con la realtà più vera, ciò che è eterno, cosicché la vita stessa nelle sue forme sarà parte dell'esistenza integrale strutturata nel rapporto tra Dio e Cosmo incarnatosi

---

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 242

nella figura umana di Cristo.<sup>176</sup> Dove Panikkar parla di cosmoteandria anche all'interno dell'essere umano, Solov'ëv presenta la tripartizione dell'organismo nelle sfere di sentimento, pensiero e volontà,<sup>177</sup> la cui sintesi diviene effettiva nella libertà del *logos* interiore ma che non rende i livelli uguali – esattamente come avveniva nella visione cosmoteandrica panikkariana: non si tratta di semplice uguaglianza, ma di quel medesimo valore presente in tre diverse componenti di un medesimo organismo, nessuna in grado di funzionare in maniera adeguata senza l'altra. Questa dimensione “superiore” dove il funzionamento si manifesta nella relazione delle sfere sussiste lo scopo che unitariamente (cioè, considerando l'armonia delle funzioni) si può definire religione.<sup>178</sup> È uno scopo comune, mistico, comunione con il mondo superiore; può essere descritto anche come *sovrumano* in quanto attraverso la creatività, intesa sia come capacità spirituale e mentale dell'artista che come creazione taumaturgica mediante la rappresentazione del sacro, attività interiore, tecnica e arte autentica si generano da un'unica fonte che è l'*ispirazione*, momento di congiunzione con l'Essere. Nella figura dell'artista, tale momento diventa uno scopo da attuarsi in una *libera teurgia* o *creatività integrale*, che è l'operazione artistica secondo la sua dimensione di mediazione. Nella sfera della conoscenza<sup>179</sup>, la teologia (livello superiore) è unita alla filosofia e alla scienza sotto forma di *libera teosofia* o conoscenza integrale, le discipline separate serviranno allo scopo supremo teologicamente, nel senso di coerenza razionale con l'Essere. Si può parlare una libera teosofia perché è una forma di sapere che dona libertà alla conoscenza filosofica e scientifica, prima separate ed autonome ed ora unite nell'atto teurgico.<sup>180</sup> Solov'ëv teorizza una fase dell'evoluzione storica umana dove questi tre livelli dell'esistenza e della conoscenza saranno un tutto organico nella *tuttunità*, per quanto comunque triplice nei suoi componenti. Unità caratterizzata da una sua peculiare attività come sfera comune per tutti gli

---

<sup>176</sup> V. S. Solov'ëv, *La Sofia. L'Eterna Sapienza mediatrice tra Dio e il mondo*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 1997, p. 13.

<sup>177</sup> V. S. Solov'ëv, *La Conoscenza Integrale*, cit., p. 8.

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>179</sup> *Ivi*, p.14.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 32.

elementi: la vita integrale,<sup>181</sup> che si estenderà a tutta l'umanità, una vita e una cultura che non esclude nulla, una totalità integrale che comprende lo sviluppo della libera pluralità. Questa fase definitiva consentirebbe il compimento e la soddisfazione a tutte le esigenze conoscitive della natura umana: in termini panikkariani, l'arrivo della nuova innocenza consapevole del modo con cui la realtà agisce ed esiste. Lo scopo dell'esistenza umana per Solov'ëv sarebbe il libero servizio allo scopo comune come parte della propria volontà, la consapevolezza di una libera adesione alla verità e liberazione dell'uomo dalla sua condizione finita.<sup>182</sup> L'artista è colui che più si avvicina a questa visione, in quanto egli possiede tanto l'accesso alla dimensione superiore che la possibilità di offrire all'umanità intera il modo per intravedere questa luce.

## Missione dell'arte, teologia della missione

Detto questo, si possono riassumere in cinque punti gli elementi fondamentali allo stabilire una teologia dell'arte:

- La tuttunità dell'esistente costituita dalla realtà superiore (per la quale Ivanov usa il termine *realiora*)<sup>183</sup> alle quali proviene il principio creativo teurgico, la *forma formans*.
- L'attività creativa che segue un percorso di ascesa e discesa.
- Superamento del proprio io (individualismo) attraverso il "tu sei" del riconoscimento dell'Altro, che può essere il proprio prossimo come l'opera d'arte o come l'immensamente Altro).
- La trasformazione della materia nella creazione della forma formata, che conduce alla *comunione* con l'Essere sia nell'artista (durante l'esperienza creativa) che nel pubblico (durante l'esperienza estetica).
- La comunicazione universale garantita dalla rappresentazione del sacro.

Secondo questa prospettiva, la teologia dell'arte è innanzitutto una teologia della *missione*: l'annuncio del fondamento della missione artistica, che è Dio Padre,

---

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>183</sup> M. I. Rupnik, *op. cit.*, p.123.

del quale l'essenza è Amore, principio unitivo che supera la separazione perché sostiene la vita. Lungi da limitarsi ad un sentimentalismo od un afflato unicamente religioso, si tratta di una dichiarazione profondamente teoretica: amore è anche principio della persona aperta all'altro, strutturata nel riconoscere e far proprie le relazioni che collegano il tutto al tutto. Eppure, non v'è linguaggio migliore di quello religioso per rappresentare questa dimensione: la missione artistica è la comunione con Dio, Trinità perfetta, Cosmoteandria universale, Ritmo dell'Essere, Tuttunità libera. Gesù Cristo è il simbolo per eccellenza di questa comunione prima ancora che un suo aspetto. Simbolo che è realtà materializzata dell'unione tra due mondi, divino e umano: incarnazione del verbo di Dio, autodeterminazione nell'autorivelazione dell'umanità. L'Essere si rivela attraverso l'amore in quanto amore, attraverso relazione in quanto relazione. La missione di Dio è svelare la verità, l'amore di Dio; missione dell'artista è svelare la Realtà, le relazioni costitutive degli essenti. Questo sarebbe il senso della missione dell'arte.

Quale sarebbe quindi la missione dell'arte contemporanea secondo Ivanov, alla luce di questa forma di indagine teologica? La cultura moderna è disgregazione, divisione tra pensiero e spirito; invece che cercare dentro di sé, l'essere umano moderno cerca nella cultura che lui stesso ha creato, prima lasciando che scienza e tecnologia emergano e poi lasciando che queste stabilissero il proprio dominio. È un problema strettamente collegato con la possibilità di conoscere la reale esistenza del conosciuto: nella modernità si rischia l'infondatezza perché non c'è più un fondamento unico al quale rifarsi, che sia una teoria scientifica od un principio trascendente. La missione dell'arte è legata al recupero di questo fondamento, la cui incontrovertibilità è legata al suo Essere Verità e Unità; l'uomo, attraverso l'esperienza artistica, può tornare a sentirsi uno con l'universo. L'umanità basata su una persona (dio-uomo, che è via, verità e vita) che unisce due mondi viene sperimentata dall'uomo come una Verità di Vita (cfr. Panikkar). La verità è unità di ogni cosa, unità eterna perché in una relazione universale. Ormai è chiaro, come la riflessione sulle proposte di Spidlik e Solov'ëv ha mostrato, come per il pensiero russo la verità sia mistica, teurgica e creativa. La cristianità orientale ripone fiducia nel potere della luce della verità posseduta

dall'opera d'arte, che attiverà nell'adesione ogni uomo. Ivanov prevede un ritorno a Dio della cultura moderna, perché essa si è rivelata incapace di gestire il falso dualismo, e questo ritorno non può che essere attraverso la rappresentazione artistica del sacro.

Ma la discesa di Dio come creazione (del mondo e dell'opera d'arte) è anche la discesa di Dio in ogni aspetto delle culture - anche negli aspetti negativi. Per questo motivo il vero artista, secondo Ivanov, intende dipingere/rappresentare anche quel male presente nella nostra cultura; ma nel modo in cui lo vede Dio. L'arte è espressione della tragicità del Calvario come la fedeltà del Figlio al Padre; o, per dirla più teoreticamente, l'arte è soluzione del conflitto in unità e convivenza della Vita. L'artista sperimenta in sé stesso la Verità dell'unità primordiale dell'Essere, venendo da questo trasformato e rinnovato. Per questo la teurgia è così importante per la prospettiva di Solov'ëv: teurgia è rivelazione trasformativa del mondo, realtà soprannaturale, rivelazione del vero-bello nascosto dietro la realtà materiale. In accordo con Dostoevskji, anche Solov'ëv sostiene che pittori e poeti devono diventare sacerdoti e profeti, posseduti da un'idea religiosa che sia in grado di guidare l'umanità al suo destino.

Il principio religioso agisce dal basso, nel silenzio; pervade la dimensione più profonda di ciò che siamo. La conoscenza di questo principio religioso segue la via mistica, percorsa dai veri artisti. Gli artisti sono in grado di seguire la conoscenza mistica quando tutto attorno a loro dipinge un contesto di resistenza alla religione; ma loro portano avanti la missione di un ritorno all'esperienza della fede nell'Essere e nella Realtà, stimolando la disposizione profonda della personalità umana portata a vivere la fede.

La vera arte, quella che tocca il religioso, è quella che utilizza il simbolo di tipo realistico con la conseguente creazione di mito. *La vera arte è e non può che essere creazione religiosa.* È la religione il legame di tutte le realtà, la loro conoscenza; quando la religione si degrada in dogmi particolari, perde la sua stessa natura di religione<sup>184</sup>. L'arte crea forme ieratiche solo se segue la parola del simbolismo religioso: *a realibus ad realiora*, dalla realtà alla realtà più reale.

---

<sup>184</sup> V. S. Solov'ëv, *La conoscenza integrale*, op. cit., p.14

La conoscenza mistica codificata nell'arte religiosa in quanto creatrice, lungi dall'essere un mero astrattismo, trasforma ed agisce sulla materia che proviene dalle persone che vivono la fede e che le traspongono sulla cultura, in un circolo che più che ermeneutico si configura come maieutico. Ciò che sostiene lo spirito, secondo Ivanov, è infatti la fede: nostalgia delle cose eterne, tensione verso la pace (che è comunione) con la natura (materia) che viene trasfigurata secondo il suo vero senso. La mistica è sullo stesso piano della conoscenza-creazione artistica:<sup>185</sup> l'anima si affaccia sul mistero della divinizzazione dell'uomo e sull'umanizzazione di Dio. La mistica si fonda sull'incarnazione di Cristo, modello della trasformazione reale di tutto l'universo. L'arte simbolista realista è ciò che permette questa trasformazione. Il mondo materiale, la realtà come noi la vediamo, è come la custodia del Verbo, passando dal caos dell'essere-non essere alla vera realtà partecipe del nuovo creato.

Nell'atto di creare una rappresentazione artistica la natura si unisce al corpo dell'uomo integrale perché essa ne costituisce il corpo, e l'uomo nella sua singolarità realizzata è l'unità e corpo mistico di Cristo:<sup>186</sup> “e il verbo dimorerà con tutti ed in ciascuno risuonerà diversamente”, per citare Dostoevskij. L'arte si realizza ontologicamente quando accoglie ed estrinseca il principio teurgico al di là di ogni indottrinamento: l'arte con la sua libertà creatrice è il modello di ogni attività umana, che attraverso il vero Amore che è relazione profonda, costitutiva, metafisica, compie il miracolo di abolire il vecchio e nuovo lasciando apparire tutto nell'eterno. L'artista agevola l'emergere della verità della *tuttunità* e del Ritmo dell'Essere con il suo operare. È questo Amore nel suo momento iniziale dell'Essere che si fa essente che rende possibile la vita materiale. L'artista diviene testimone dell'incarnazione della memoria custodita dalla Sophia, attraverso la creazione della Bellezza. L'artista-maieuta consente alle cose del mondo materiale di rivelare la loro bellezza eterna, quella che esse possiedono nella luce dell'Essere.<sup>187</sup>

In sintesi, quindi:

---

<sup>185</sup> M. I. Rupnik, *op. cit.*, p. 169

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 170

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 172

1) arte, via di conoscenza integrale, mostra la via mistica, che è unione di conoscenza e creazione. Essa conduce ad un sapere integrale, unito alla vita ed alla Verità.

2) l'arte si fonda sull'accoglienza di un principio teurgico. È un'accoglienza umile, silenziosa, libera, verso la Comunione. È dimensione femminile, accogliente ed empatica.

3) l'arte ha un ruolo profetico nella cultura, e per tutte le conseguenze alle quali indica che devono disporsi alla realtà superiore. L'arte guida alla realizzazione dell'Umano. Il vero progresso si attua se alla base c'è l'amore: vedere l'unità dei singoli e le loro relazioni costitutive.

4) l'arte, comunicazione libera, offre un linguaggio in grado di essere compreso da ognuno al di là della propria cultura. L'arte è un linguaggio simbolico, basato sull'unità oltre le divisioni, attraverso l'opera creata. È principio maschile, assertore, plasmatore, realizzatore.

Nulla è puramente trascendente, tutto deriva dal vissuto: è il vissuto la *forma formata* come le *forme formans* delle opere di un artista.<sup>188</sup> La creazione artistica si evolve in una via conoscitiva sullo stesso livello della conoscenza mistica, fede nel conosciuto, esistenza dell'altro; è una conoscenza relazionale, che conosce il conoscente ed il conosciuto in relazione al Tutto, che è ciò di realmente esistente, che conduce all'*ad realiora*, il più reale del reale. L'artista nel processo di asceti, cioè di conoscenza mistica, si fa accogliente e riceve il vero sguardo delle cose, mentre nella discesa, cioè nella produzione artistica, può agire conformemente a ciò che ha visto e vissuto: la *tuttunità* (*sobornost'*) di tutto che è in Dio. L'artista nell'esperienza mistica e creativa si fa organismo vivo, che unisce ogni cosa mettendo tutto in relazione all'esistenza stessa. L'artista, insomma, si fa Amore. La *tuttunità* non può quindi essere cosa diversa dalle persone stesse: è relazionalità assoluta, dialogo interiore di tutte le cose in tutte le cose,<sup>189</sup> Ritmo dell'Essere, Realtà Cosmoteandrica. Nella fase della creazione, l'artista segue la volontà della materia che si lascia trasformare secondo la *forma formans*, diventando opera d'arte. Il senso dell'opera d'arte è il *sì* corale, si confronta con

---

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 175

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 178

gli uomini che ne fruiscono e ne riconoscono il significato interiore. La creazione artistica è la dimensione cristica della trasfigurazione del mondo. Cristo è rivelazione incarnata della creazione che nella Sapienza Divina (la *Sophia*) custodisce la Memoria di Dio. Qui si trova il principio religioso sul quale si fonda la cultura. Il principio della Persona da cui la necessità di relazioni e intersezioni, basati sul primato dell'Amore. Come dice Panikkar, l'Amore svela l'interazione tra religioso, arte, cultura, sulla base della relazione d'amore vivificante manifesta nell'ontonomia, inter-in-dipendenza della realtà cosmoteandrica. L'arte è in grado di indicare la strada agli altri saperi verso la conoscenza integrale, per un'evoluzione dell'umanità. Il vero genio è in colui che pensa con amore e così facendo la sua ricerca diventa creatività, trasformandosi in cultura. La creazione autentica del punto di vista teologico consente l'unità tra idea e vita, parola e immagine, parola e materia, superando l'individualismo ed andando ad abitare (ancora Heidegger) nell'Essere.

Le *realiora* si possono comprendere in più modi, ma il linguaggio più evidente rimane quello dell'incarnazione, dell'umiltà, della croce, del superamento dell'individualismo e dell'affermazione dell'altro. La missione dell'arte quindi si realizza nella comunicazione pan-umana, verso una cultura della memoria, eterna anamnesi della vera *realiora*. L'arte esprime l'eterno, unito vivere dell'*Escathon*. È trasfigurazione della faccia della terra, superamento dei confini ed espressione dell'armonia, materializzando lo Shalom universale.

## La lezione dell'arte

La conclusione di quanto esposto è che il vero artista non può che essere colui che saprà rendere la propria opera d'arte effettiva nella comunicazione; l'opera d'arte, secondo questa teologia dell'arte, è ontologica conseguenza dell'incarnazione delle realtà superiori ad opera dell'artista, raccogliendo il "sì" delle persone che accettano l'apertura alla relazione. La conoscenza della *forma formans* non può quindi che esprimersi attraverso l'opera d'arte, *forma formata*, materia trasformata.



*Forma formans* è senso, significato ultimo che Dio comunica all'artista: vero senso di tutto ciò che è in Dio e che risiede nella Sophia divina. La conoscenza di queste immagini eterne dell'Essere viene definita dai teologi russi come *sofiologia*, trasmissione ed espressione del ricordo-memoria della Sophia, e l'arte materica attua l'incarnazione di questa memoria attraverso la creazione di cultura fisica. Ruolo importante è quello del simbolo; oltre a quanto già detto al riguardo, però, una teologia dell'arte deve riconoscere il simbolo come proprio della *tuttunità*, non della dimensione razionale; deve essere visto come *forma formans* proveniente dall'Essere, da ricercare con l'intelligenza del cuore. Vero senso dell'uomo è la ricerca di Dio nell'umanità stessa, così come Paolo invitò a fare quando spinse a riconoscere il volto di Cristo, artista/mediatore, nel volto del prossimo e di sé stessi: non sono più io che vivo, dice Paolo, ma è Cristo che vive in me. Tracce di questa compenetrazione sono antiche: secondo il pensiero della patristica orientale, per esempio, sin da Origene e Polomas questa compenetrazione è tale che le energie divine traducono l'Amore di Dio stesso in opere d'arte. L'artista riceve da Dio una forma di conoscenza superiore attraverso l'approccio mistico, ma non è in grado di arrivare direttamente all'essenza stessa di Dio, che è il suo progetto e la sua essenza, cioè il suo Amore. L'equilibrio dell'universo viene mantenuto nell'atto di co-creazione di artista e Dio, così come l'amore e la sapienza divina garantiscono questo equilibrio. In altre parole, l'opera d'arte frutto del legame con la *tuttunità* è in grado di comunicare la *forma formans* (amore, relazionalità eccetera) nella sua *forma formata* (materia trasformata, opera d'arte); la cultura diviene così capace di creare la comunione (vera arte che comunica). Il capolavoro lo si comprende appieno vivendo l'atto stesso che l'ha creata e che anima l'opera. L'opera d'arte conduce ad una comunione oltre lo spazio ed il tempo perché manifesta (nella sua *forma formata*) l'atto di co-creazione, memoria dell'essenza dell'universo garantita dalla sapienza di Dio.

È necessario recuperare il valore della memoria così intesa nella cultura contemporanea: nella cultura di tipo razionale, empirica, tecnologica in cui vive l'essere umano contemporaneo è possibile vedere una tendenza al ritorno alle origini della storia, il passato più lontano e quello di una vita più semplice: il

ritorno al primitivo di cui parlava Eliade, ma che Ivanov ritiene essere una fuga dovuta alla stanchezza, che è negazione del vissuto. C'è una disgiuntura tra cultura e vita: la cultura non è più la verità, poiché ha ceduto il posto alla tentazione di creare una cultura coatta condivisa da tutti, che è colonialismo ed imperialismo culturale. Ma la cultura dipende dall'uomo, quindi vita e cultura sono legate reciprocamente.

Quanto viviamo viene normalmente inteso come "umanesimo", cioè fede nell'uomo, nella sua capacità di conoscere e di operare scientificamente e tecnicamente sull'esistente; ma il vero umanesimo è quello dell'Essere, poiché solo l'Essere può avere una vera fede nell'uomo. Vero umanesimo è desiderio di verità, eros platonico, amore nel trascendere sé stessi, verso quella vita che il materialismo ristretto definisce soprannaturale ma che non è altro che integrale esperienza del Ritmo dell'Essere, comprendente le dimensioni che la contemporaneità scientifica non fa che ignorare volontariamente. Ivanov afferma, con Eliade, che ogni vera cultura si fonda su un principio religioso che è adesione, comunione con qualcosa di superiore. L'artista è colui che deve trasfigurare l'universo senza alcuna violenza ma secondo un principio teurgico ricettivo, che deve manifestare, comunicare il significato, le verità, la bellezza, la parola. Ogni cultura è una diversa manifestazione del verbo della storia nell'incarnazione di un processo spirituale, esprime un'idea religiosa che ne è il fondamento.

L'artista, nell'ascesa, fa proprio il ruolo di sacerdote della comunione, divenendo guida guidata di un sacrificio (rinuncia al proprio io, a se stessi) amoroso (Amore, Realtà suprema, *realiora*) e mediatore (legame unico e relazione assoluta tra Essere ed Uomo). La missione dell'arte è creare cultura cristicamente: come Cristo ha incarnato la sapienza di Dio, la memoria del suo amore per la creazione, così l'arte incarna e storicizza la relazionalità dell'Essere che nell'interdipendenza sorregge e mantiene tutti gli eventi e tutte le cose lasciando che in loro emerga il loro senso reale e proprio. L'arte e la cultura rendono visibile la memoria di Dio, significato spirituale eterno dell'umanità e del creato.

In tutto questo consiste la missione dell'arte, che può essere sintetizzata in un'espressione singola: unione futura dell'umanità. La teologia dell'arte

prefigura la bellezza realizzata, la memoria di Dio resa visibile nella comunione dell'esperienza artistica creativa, ricettiva, mediatrice.



## 5 - Il ruolo peculiare dell'esperienza estetica e il valore del silenzio: alcuni frammenti

*Le cose non si possono afferrare o dire tutte come ci si vorrebbe di solito far credere; la maggior parte degli avvenimenti sono indicibili, si compiono in uno spazio che mai parola ha varcato, e più indicibili di tutto sono le opere d'arte, misteriose esistenze, la cui vita, accanto alla nostra che svanisce, perdura.*

Rainer Maria Rilke

### La storia delle religioni come una disciplina salvifica

Per riuscire a comprendere il peculiare ruolo dell'esperienza estetica nella natura umana e la capacità che essa ha di porsi come mediatrice, punto di contatto di sacro e profano per la totalità dell'esperienza umana è utile ricordare in che modo Mircea Eliade concepisse la storia delle religioni e per quale motivo la considerasse come dotata di una carica salvifica propria, originale, autentica e non derivata dalla materia religiosa che è suo oggetto.

Innanzitutto è fondamentale ricordare come la storia delle religioni, al momento della sua rinascita ad opera di Mircea Eliade stesso, viene strutturata come una forma di indagine nuova, autonoma, con un proprio sistema ed una propria metodologia "proprietaria" basata su un sistema di tipo comparativo non soltanto a livello storico e filologico ma che sia atto a sintetizzare elementi provenienti da altre discipline grazie alla sua capacità *ermeneutica totale*.<sup>190</sup> Eliade ritiene che tale disciplina abbia un potere pedagogico in quanto in grado di generare un cambiamento nell'uomo (ermeneutica creatrice) ma anche di valori umanistici e artistici<sup>191</sup>. Per via di questa visione estremamente diversa ed innovativa della storia delle religioni, durante il suo insegnamento in America, negli anni '60-'70, lo storico rumeno venne visto come un genio ed un pioniere, anche per il fatto che sostenne il valore della disciplina della storia delle religioni come uno

---

<sup>190</sup> N. Spineto, *op. cit.*, pp. 80-81. Sull'ermeneutica totale e sull'autonomia della storia delle religioni v. M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, *op. cit.*, pp.72-73.

<sup>191</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, *op. cit.*, p. 81.

strumento per il dialogo ecumenico e interreligioso<sup>192</sup>. Eliade infatti sostiene la storia delle religioni come in grado portare un rinnovamento religioso nel mondo contemporaneo<sup>193</sup> - anche se venne accusato di avere un interesse maggiore per le forme arcaiche di religione piuttosto che per la sua contemporaneità. Ma dove gli altri accusavano un arcaismo ed un tradizionalismo che, come ho cercato di mostrare, in realtà non è così forte come i suoi detrattori denunciavano, egli voleva porre l'attenzione sulla naturale e intrinseca religiosità dell'essere umano, che si mostra unitaria proprio nella varietà delle sue forme espressive, cioè i diversi fenomeni religiosi. Come scrive nell'introduzione de *Il sacro e il profano*, Eliade si chiede se è possibile una nuova forma di religione nel contesto di un'umanità secolarizzata;<sup>194</sup> egli intravede una soluzione nel riconoscere la permanenza del fattore religioso in ogni elemento della vita dell'essere umano e un recupero del sacro soprattutto nelle società più secolarizzate, dove nascono fenomeni apparentemente non religiosi ma portatori di un fattore del sacro ed estranei al paradigma giudeo-cristiano. Il recupero della religione (e di molto altro, come spiegherò in conclusione) si fonda sull'accettare questa semplice verità: che il sacro si camuffa nel profano.

Da qui, Eliade avanza l'idea della storia delle religioni come una *saving discipline*. Si tratta di un'idea appena accennata, che struttura in relazione al discorso di chiusura della sessione plenaria del 1° Congresso Internazionale di Storia delle Religioni dell'otto settembre 1900 a Parigi, tenuto dal conte Angelo de Gubernatis (1840-1913), professore italiano di sanscrito a Firenze e successivamente a Roma, discepolo di Friedrich Max Muller (1823-1900)<sup>195</sup>. De Gubernatis sostiene che la religione abbia la sua origine nell'archetipo del deismo, secondo il quale l'esistenza di Dio si basa su una credenza di tipo naturale indipendente da qualsiasi rivelazione attraverso scritture o profeti, diventando così perenne; in questo modo, tutte le tradizioni religiose verrebbero considerate

---

<sup>192</sup> *Ivi*, p.14.

<sup>193</sup> Questo rinnovamento religioso si estende alla vita culturale verso una conoscenza integrale dell'uomo, è il nuovo umanesimo al quale la storia delle religioni darà un contributo fondamentale. *Ivi*, p. 15

<sup>194</sup> M. Eliade, *Il sacro e il profano*, op. cit., p.9

<sup>195</sup> G. Casadio, "NVMEN, Brill and the IAHR in their Early Years: Glimpses at three Parallel Stories from an Italian Stance", in: Jensen, Tim e Geertz, Armin W., a cura di. *NVMEN, the Academic Study of Religion and the IAHR. Past, Present and Prospects*, Brill, Leiden-Boston, 2016.

come manifestazioni di una singola verità universale. Nel suo approccio allo studio della religione tipicamente fenomenologico, ricalcante cioè le teorie di Gerardus van der Leew, è sempre presente la tensione tra una visione secolare protesa ad una storia delle religioni critica e comparata e una visione romantica che immagina la storia delle religioni come la scienza migliore, più vantaggiosa, in altre parole *saving discipline*. Per de Gubernatis infatti (e altri dopo di lui come Raffaele Pettazzioni, Angelo Brelich e Ugo Bianchi) la storia delle religioni ha un ruolo privilegiato attraverso e sopra le altre discipline umanistiche, poiché promuove una profonda comprensione dei nostri costumi e valori attraverso la comparazione con le religioni altre. Si tratta di un concetto che Eliade mostra di condividere espressamente: “the history of religions, as I understand it, is a *saving discipline*”.<sup>196</sup> È una sua affermazione che suscita parecchie incomprensioni e pregiudizi, come l'accusa di cripto-teologia; ma se tale affermazione viene calata nel suo contesto diaristico (come confessione personale, non come dichiarazione normativa pronunciata *ex cathedra*) e letta nella sua versione originale in romeno è molto meno drammatica, e la “liberazione” sostenuta da Eliade è “liberatoria” o “emancipatrice” a livello psichico, esistenziale, come anche salvifico in senso religioso.

## La forza salvifica dell'esperienza estetica dal punto di vista di un silenzio ontologico

La funzione liberatoria ed emancipatrice che si radica nell'ermeneutica creatrice<sup>197</sup>: il metodo comparativo della storia delle religioni permette quel meccanismo che ho descritto nel precedente capitolo. Sono però convinta che, perché l'esperienza estetica possa di per sé avere un ruolo salvifico ed essere una

---

<sup>196</sup> “La storia delle religioni, come io la intendo, è una disciplina “liberatrice” (*saving discipline*). L'ermeneutica potrebbe diventare la sola giustificazione valida della storia. Un avvenimento storico giustificherà la sua apparizione *quando sarà compreso*. Questo potrebbe significare che le cose succedono, che la storia esiste soltanto per costringere gli uomini a comprenderle”. M. Eliade, *Giornale*, Boringhieri, Torino, 1976, p. 406 (4 marzo 1967, 2 marzo secondo la citazione del *Diario* da parte di Claude-Henri Rocquet ne *La prova del labirinto*, op cit. 123).

<sup>197</sup> M. Eliade, *La prova del labirinto*, op. cit., p. 119 e M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, op. cit., p.73-77.

forma di salvezza, non si debba tralasciare il ruolo del silenzio, da due prospettive.

Si tratta di un percorso nel quale il dialogo tra Panikkar e Solov'ëv funge da base: i due pensieri infatti si intrecciano, fornendo l'uno la base teoretica e l'altro lo scheletro teologico. La riflessione nasce dalla proposta di Solov'ëv: in essa, il silenzio è quella fondamentale propensione antecedente all'esperienza estetica, sia nella sua parte creatrice che spettatrice. È un silenzio dotato di una doppia sfaccettatura: da una parte la propensione interiore all'ascolto del simbolo, che sia ancora non realizzato (come può essere un blocco di marmo grezzo od una tela bianca) oppure già presente (una scultura, un quadro), propensione prettamente spirituale ed umana dell'artista che sta per creare oppure di chi dell'opera usufruisce. Dall'altra parte, è un silenzio materico, del blocco di marmo stesso o della statua completata, della tela bianca o del quadro finito, dove l'opera d'arte comunica nel suo silenzio la sacralità interna a sé stessa e lascia che siano artista e spettatore ad ascoltare e ripetere, a modo loro, il significato di cui è incarnazione più che portatrice. Nel silenzio il materico trasmette i significati possibili dell'intero Essere all'artista, che si pone silenziosamente in atteggiamento ricettivo; dal silenzio del lavoro emerge l'opera completa, che silenziosamente ancora una volta si fa usufruire dal silenzio dello spettatore.

Si tratta di un'idea che si collega alla concezione profondamente ontologica e metafisica che Panikkar ha del silenzio. La sua idea di silenzio si ricollega nello specifico a quella di vacuità e di relazione:<sup>198</sup> per Panikkar il silenzio è il momento nel quale le relazioni si strutturano prima delle loro determinazioni, dal quale esse emergono ed in virtù delle quali esercitano la loro forza creatrice. Silenzio è la vacuità del divino, che nella cosmoteandria si pone come polo opposto del rumore della razionalità umana. Ontologicamente, è dal silenzio che ogni cosa che esiste emerge e si determina pur senza per questo essere “nulla”, cioè priva di significato. Anzi, in essa risiede ogni significato; è solo l'azione della mente che estrae un significato piuttosto che un altro, un'idea piuttosto che un'altra, e così facendo permette ad altre relazioni, significati, idee di strutturarsi. In un certo

---

<sup>198</sup> L. Marcato, *op. cit.*, pp. 34-41



qual modo è simile al “silenzio mistico” di Wittgenstein,<sup>199</sup> cioè quella forma di operare linguistica che fa però propria un diverso linguaggio rispetto a quello logico e verbale. L’esperienza mistica in questa prospettiva diventa un vero e proprio manifestarsi del senso della vita, che esclude ogni proposizione o gioco di formule: l’assoluto, qui, non dipende dal linguaggio (verbale) ma è il linguaggio (artistico) che si presenta esso stesso come forma dell’assoluto.

L’esperienza artistica alla base della teologia dell’arte è questa: il far proprio il silenzio e proporlo artisticamente, e così facendo aprirsi alla ierofania, al sacro - che può manifestarsi in ogni cosa - di cui parla Eliade, lasciando che l’opera d’arte apra alla comprensione del Ritmo dell’Essere. Le immagini che concludono questo capitolo vogliono essere un percorso che, seguendo i tratti esposti nel corso di questo elaborato, rappresentino i punti salienti di quanto detto. A partire dalla forma più alta di rappresentazione iconica del cristianesimo orientale ed accompagnati dalle due scelte che il demoniaco pone dinanzi all’artista, i frammenti delle opere che seguono riassumono e chiudono, accompagnate da commenti e didascalie, l’argomentazione esposta.

---

<sup>199</sup> L. V. Tarca, *Il linguaggio sub specie aeterni. La filosofia di Ludwig Wittgenstein come attività razionale ed esperienza mistica*, Francisci Editore, Abano Terme (Padova) 1986, pp. 254-256.



Figura 1 - Andrej Rublëv - *Trinità*, tempera su legno, 1422

Esempio classico dell'iconografia ortodossa, questa tavola rappresenta la visita della trinità ad Abramo per garantire a lui ed a sua moglie Sara una discendenza. Alla sinistra Dio padre, alla destra Cristo e nel centro lo Spirito Santo, osservano il calice del sacrificio eucaristico circondati dall'oro che rappresenta la luce divina nella sua forma più pura, che passa dallo sfondo agli abiti delle due emanazioni laterali mentre Cristo, al centro, veste il rosso del sacrificio. La carica archetipica della simbologia presente ha fatto sì che questa venisse considerata l'Icona delle Icone, esempio perfetto dell'arte figurativa religiosa del cristianesimo orientale.



Figura 2 - Jan Mandyn - *Le tentazioni di sant'Antonio*, olio su tela, 1550.

Nel suo eremitaggio sant'Antonio dovette resistere infinite tentazioni da parte degli spiriti demoniaci, che gli offrirono oro, ricchezze, piaceri della carne e perversioni morali, ma lui non cedette mai. L'artista rappresenta il santo nel suo abito monacale; la bibbia nella mano destra, alza la mancina per difendersi dalla vista degli orrori che prendono forma. Ciascuna figurina qui rappresentata è una diversa forma del demoniaco: donne e uomini in atteggiamenti lussuriosi ai quali un demone vestito da suora con l'abito ornato da un simbolo argenteo offre un teschio animale, un'enorme testa viene macellata da orsi e uomini rettiliformi ed arrostita sulle fiamme dell'inferno; un trombettiere ed un saladino leggono passi da un libro blasfemo, mentre sullo sfondo la Torre di Babele è divenuta capanno di pesca per i diavoli.



Figura 3 - Hieronymous Bosch - *Trittico delle tentazioni di sant'Antonio*, particolare, olio su tavola, 1501.

Particolare dall'anta sinistra del trittico; sotto il ponte su cui passa il santo si nasconde un uomo laido in abito monacale, l'espressione perversa, che legge una lettera dileggiandone il contenuto con i suoi due compagni demoniaci. Un terzo demone in forma d'uccello pattinatore, avvolto in un mantello adornato dalla squadra simbolo della massoneria, sta a lui portando nel becco un cartiglio con scritto "grasso". È l'abisso finale nel quale sprofonda chi cede al demoniaco, vendendo indulgenze e favorendo i vantaggi terreni all'ascesa spirituale, passando un'esistenza a rotolarsi nel fango. Un passero giace morto, trafitto da una freccia; è l'innocenza del Cristo ormai dimenticata e sacrificata sull'altare di Mammona.



Figura 4 - Vassilij Kandinsky - *Farbstudie*, acquarello su carta, 1913

Pittore legato alle correnti di pensiero teosofiche di Rudolf Steiner, Kandinsky attraverso una teoria di quadrati contenenti cerchi concentrici di diverso colore distacca l'attenzione dello spettatore dall'opera d'arte in sé per aiutarlo nella percezione simbolica ed astratta di una melodia spirituale. Esempio del suo stile di pittura non oggettiva, ogni colore rimanda ad un diverso concetto astratto aprendosi all'occhio di chi lo guarda ed invitandone la coscienza nel suo significato più recondito.



*Figura 5 - C. G. Jung - illustrazione dal Libro Rosso, tempera su carta.*

Interpretazione simbolica e pittorica dei sacri testi contenuti nel Rgveda Saṃhitā. Il sole, simbolo dell'Uno, dell'Assoluto al cui interno procede senza sosta il dinamismo della creazione, splende sul serpente bicefalo senza coda, incarnazione di una realtà completamente spirituale e trascendente (la testa) in quanto privo delle appendici terrene. Dall'Uno viene generato il Tutto, senza descrizioni, lasciando che il mondo sia manifestazione emanata direttamente dall'Assoluto nel silenzio generativo di una relazione costitutiva.



Figura 6 - C.G. Jung - illustrazione da *Il Libro Rosso*, tempera su carta.

L'Albero Cosmico unisce Terra, Cielo ed Inferi in un *Axis Mundi* archetipico dell'albero della conoscenza alla cui base non si trovano le forme serpentine dell'Avversario ma il Serpente gnostico dei Naasseni, strumento della *Sophia Prunicos*, che lotta col Leviathan in forma di coccodrillo, spirito perverso e demoniaco. A fianco Jung scrive: "Da Muspilli esce il fuoco che brucia l'albero della vita. Si è concluso un ciclo, ma è il ciclo dell'uovo cosmico. Lo cova un Dio straniero, il Dio innominabile del silenzio. Nuovi esseri viventi si formano dal fumo e dalla cenere".

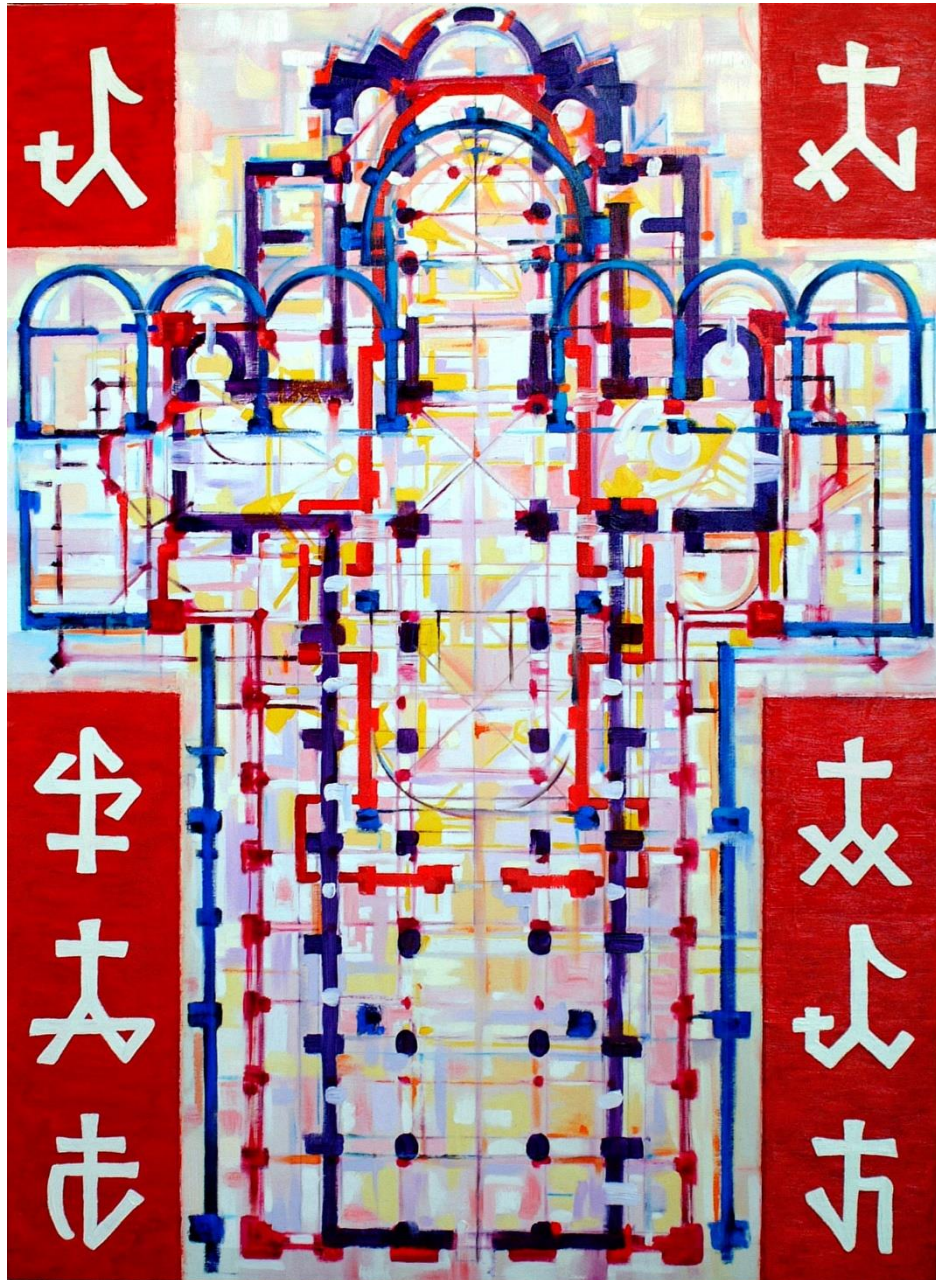
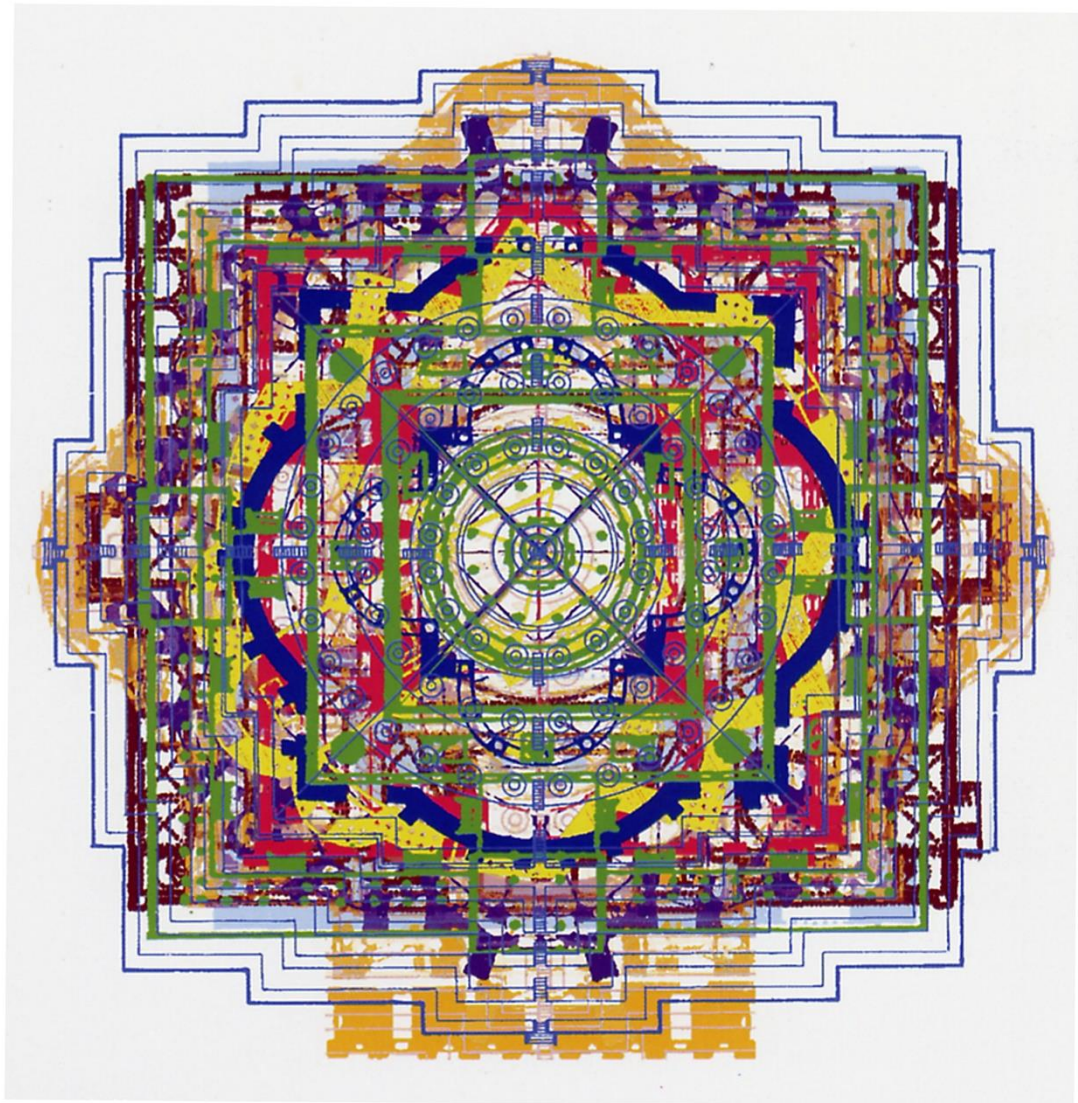


Figura 7 - Sofia Zanin - *Pittura et Scriptura*, olio su tela, 2004

Composizione suddivisa in due parti complementari: una croce formata dalla sovrapposizione di strati di colore materico a rappresentare planimetrie di luoghi di culto cristiani è racchiusa dai quattro angoli di tratti bianchi su sfondo rosso che portano i simboli dei maestri comacini, costruttori dei siti sacri alto medioevali, ciascuna corporazione depositaria dei segreti della loro arte architettonica e sacrale.





*Figura 8 - Sofia Zanin - Vastū Mandāla, stampa digitale su tela, 2005.*

Riflessione sulle diverse fedi sia orientali che occidentali, attraverso la sovrapposizione delle planimetrie delle strutture sacre secondo quel centro rappresentato dal contatto col Sacro, trascendenza od immanenza. Ogni struttura si sovrappone alle altre ma è orientata in maniera differente, per rappresentare la necessaria salvaguardia delle rispettive differenze. Sagome delle strutture senza persone, si aprono al silenzio originario in esse nella condivisione di un sentire comune.



## Conclusione: quale filosofia dell'arte sacra?

### Recuperare il filo

Quello che ho cercato di fare emergere in questa tesi non è stato soltanto un percorso tra i pensieri di Raimon Panikkar, Mircea Eliade, Enrico Castelli e Vladimir Sergeevič Solov'ëv, ma di sottolineare come ciascuno di essi possa dare un contributo teoretico alla filosofia dell'arte. Se per Castelli e Solov'ëv questi contributi sono evidenti, in quanto entrambi hanno trattato di estetica dell'arte sacra nei loro scritti, in Eliade queste tematiche vanno rintracciate con attenzione ed in Panikkar vanno ricostruite non avendo nessuno dei due affrontato direttamente questa tematica. Per questo, nonostante i molti approcci possibili, come quelli più tradizionali, al pensiero di questi due autori trattati nella mia tesi, ho voluto seguire un percorso diverso, poco tracciato, ma che spero sia stato in grado di sottolineare i punti più importanti che permettono di costruire una proposta di *teologia dell'arte* a partire dal dialogo che emerge tra Panikkar ed Eliade.

In questa conclusione vorrei recuperare i fili dei loro pensieri ed intesserli con gli spunti provenienti dagli altri due autori affrontati, giungendo così ad una formulazione conclusiva di quanto è stato il pensiero che mi ha guidato nello studio preparatorio e nella stesura di questa tesi.

Sia Panikkar che Eliade dimostrano una profonda curiosità ed interesse riguardo al mistero dell'esperienza estetica perché in grado di estrarre un potere trasformativo ad ampio raggio, dall'autore che per primo crea un'opera, allo spettatore ed estimatore che ne fa esperienza, alla realtà tutta nella quale l'opera è collocata, al contesto dal quale viene estratta e con il quale si accompagna nell'esistere fenomenico. Eppure, ne parlano a sprazzi, quasi come se fosse un argomento impenetrabile e meramente tangente ai loro studi: ma è comunque qualcosa di profondamente connaturato e implicito in ciò che pensano, scrivono e propongono, in quanto dimensione mistica e che ha a che fare con l'esperienza del sacro. L'arte per entrambi si configura come una via importante per la mistica: è un linguaggio mistico per Panikkar, un tramite per il sacro per Eliade, e soprattutto per entrambi è profondamente legato al concetto di *simbolo*.

Questo punto in particolare è cruciale per questa tematica, presente in entrambi sin dall'inizio delle rispettive riflessioni e che per entrambi viene consolidato nel suo rapporto con l'esperienza del sacro nel quotidiano e del modo di fare esperienza di ciò (rispettivamente ierofanie ed esperienza mistica) durante il periodo formativo che hanno passato in India, legati a pensatori diversi, di scuole diverse, eppure manifestazioni della comune dimensione spirituale né immanente né trascendente del cosmismo indiano. Il simbolo panikkariano possiede una carica teoretica ed ontologica molto più forte della concezione di Eliade, diventando non solo il punto cardine di ogni tentativo di ermeneutica e di comprensione del mondo ma soprattutto il modo precipuo con il quale quello che lui chiama Ritmo dell'Essere, cioè realtà cosmoteandrica antecedente a qualsiasi definizione razionale, si manifesta. Questa caratterizzazione non è presente in Eliade, ma il suo approfondimento dei simboli come *ierofanie* secondo la metodologia comparativa fa sì che il simbolo divenga tramite per il sacro di cui esso è manifestazione, senza che questo dica qualcosa di esterno a lui. Il simbolo, in entrambi i casi, concentra la dimensione della realtà nel suo complesso all'interno di un singolo momento o singola espressione di essa, sia in modo "naturale", come può essere un fiore, un tramonto, una montagna, che "artificiale", cioè prodotto dall'uomo per vari motivi culturali, artistici, personali. In entrambi questa presenza è dotata di forti caratteristiche ontologiche: la realtà cosmoteandrica per Panikkar e la ierofania per Eliade manifestano l'Essere all'interno dei simboli che di esso sono lentiggini sul volto del mondo. Comprendere per entrambi passa attraverso l'esperienza mistica, modo di conoscere non irrazionale ma a-razionale, che supera conservando la razionalità ed il rigore logico e comparativo, accogliendolo senza farsi sommergere da esso. Da qui si può ragionare su una esperienza estetica particolare, che comprende appieno il sacro nel simbolo e possa portare, per la sua carica originariamente filosofica e teoretica, alla teologia dell'arte che ho voluto questa tesi indicasse.

## Mistica, esperienza estetica, simbolo: Panikkar, Eliade, Solov'ev, Castelli

L'esperienza estetica come quella mistica è legata all'esperienza sensibile, alla corporeità e alla materia, unendo l'apprensione spirituale alla comprensione materiale senza tendenze olistiche ed ibridizzanti ma armoniche e propriamente consapevoli. Una riflessione importante viene presentata da Panikkar nell'ottavo *sutra* sull'esperienza mistica, testo del seminario di filosofia teoretica che ha dato origine a questa riflessione. Uno dei due esempi principali che Panikkar riporta per spiegare come l'esperienza mistica riconduca all'unità l'atto di conoscere da parte dell'uomo, infatti, è l'esperienza estetica, ma che lui intende in modo molto particolare.

L'esperienza estetica è fondamentalmente sensibile, ma essenzialmente intellettuale ed eminentemente spirituale. La bellezza entra principalmente attraverso i sensi, ma senza la sua impressione nella mente non la si «esperienzia» come tale. Inoltre l'attrazione e l'incanto del bello ci porta all'indicibile, al mistero, al mistico; ci porta fino al punto in cui la contemplazione del bello ci trasforma e ci divinizza (passi l'espressione); ci fa sentire il mistero della realtà, come ci descrivono alcuni memorabili dialoghi di Platone. Qualunque artista lo sa, cioè lo assapora. È un'esperienza mistica quando è il tocco completo con il reale, come abbiamo commentato.<sup>200</sup>

In questo passo, l'unico a tema estetico scritto da Panikkar, si può trovare la giustificazione teoretica per i punti che ho voluto sostenere e che qui recupero riassumendo: l'esperienza mistica è il momento nel quale la ierofania appare pienamente in maniera simbolica, e quando questo avviene attraverso l'arte allora questa esperienza è veramente e propriamente estetica grazie al risalto dato al luogo imprescindibile dove l'uomo si situa: il cosmo. È a partire dalla coscienza del suo situarsi nel cosmo, dicono Eliade e Panikkar, che l'uomo si protende verso

---

<sup>200</sup> R. Panikkar, *Mistica Pienezza di Vita*, cit., p. 255.

l'ineffabile, poiché sente la sua posizione come drammaticamente precaria e mancante, come Castelli indica nello studio del demoniaco, ed è la stessa carica all'apertura estatica che si trova come sostrato teorico in Ivanov e Solov'ëv.

Altrettanto fondamentali sono i riferimenti che in Panikkar ed Eliade ho trovato sulla situazione dell'uomo contemporaneo e il concetto di secolarizzazione: Panikkar a proposito del linguaggio secolare ed Eliade circa l'epoca contemporanea che non è scevra dalla presenza del sacro in cui l'uomo "profano" non è mai totalmente profano, ma cerca di nascondere e dimenticare il sacro per paura di essere accusato di irrazionalità<sup>201</sup>. Sappiamo che per Eliade l'uomo è *costitutivamente religioso*, è *homo religiosus*, in senso a-confessionale, non inteso come una credenza fatta di precetti, come Panikkar non disdegna completamente l'epoca contemporanea. Traspare in entrambi una sorta di fiducia in una nuova forma di religiosità che non si è ancora completamente manifestata ma i cui segni già si vedono nel mondo, in un sacro che si nasconde nel profano della scienza e che la profonda inquietudine dell'uomo contemporaneo condensa e traduce in sette e organizzazioni parareligiose. È forse, questo naturale concludersi dell'inquietudine contemporanea in una costante ricerca tesa a trovare la ierofania anche nella più profana delle reazioni chimiche senza per questo riuscire a trovarlo ma traslando ogni cosa in uno scientismo dai tratti religiosi od in un economismo dove il mercato è incarnazione del divino, ciò che Panikkar chiama *nuova innocenza* ed indica come raggiungibile attraverso l'apertura del terzo occhio? E l'esperienza estetica può aiutare a risolvere questo blocco in modo che l'essere umano possa riuscire a vedere il sacro nel profano, accettando il profano come un simbolo? Sono convinta che queste domande abbiano una risposta nettamente positiva, che risiede nella nozione di *ermeneutica creatrice* di Eliade.

Si tratta di un termine che emerge nel periodo filosofico delle correnti ermeneutiche, proposto per la prima volta da Eliade nel 1968 dimostrando così una sua adesione e conferma delle ricerche con i filosofi a lui contemporanei. È una proposta legata a degli interessi culturali e a una metodologia comune con

---

<sup>201</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 10.

tale corrente filosofica, ma anche con la filosofia tedesca alla quale si era avvicinato nel periodo giovanile grazie a Ionescu. Tutto ciò dà vita alla base della proposta più filosofica e meno storica del pensiero eliadiano. Eliade si rifà all'opera di Husserl, vedendo il proprio lavoro in continuità sia con la tradizione filosofica sia con la corrente ermeneutica a lui contemporanea pur essendo perfettamente consapevole di non avere un pensiero di ordine teoretico-filosofico ma prevalentemente storico. Eppure, è proprio per questo motivo che l'ermeneutica che lui propone acquisisce una caratteristica creatrice: l'azione di interpretare un fenomeno, un simbolo, un concetto, un'idea, se dal punto di vista scientifico rimane all'interno del solco della filosofia della religione, comunque finisce in qualche modo per essere influenzato e influenzare lo studioso<sup>202</sup>. L'analisi dei fenomeni religiosi richiede la comparazione attraverso le diverse culture e i loro simboli, che così vengono compresi nel loro senso ed entrano nell'esistenza personale del ricercatore. La ricerca non può che essere interculturale attraverso un vero dialogo nell'esperienza con l'altro<sup>203</sup>; da una mera comparazione si passa ad una comprensione che Panikkar chiamerebbe "comprensione", trasformando e consentendo di trasformare. Ermeneutica creatrice, quindi, è creatrice di senso, arricchimento conoscitivo anche per lo spirito del ricercatore, che successivamente può trasmettere ciò che lo ha trasformato con il linguaggio che sente più vicino – qualcosa di molto simile a come Ricoeur intende l'ermeneutica. La concezione di Storia delle Religioni di Eliade, quindi, procede ben oltre l'analisi del dato fenomenico, cioè dell'attività del fenomenologo e dell'esegeta, giungendo ad un'attività propriamente filosofica, teoretica, non unicamente astratta ma che è in grado di farsi carne e sangue nell'esistenza quotidiana del ricercatore e di chi si pone con atteggiamento positivo e fecondo a ciò che il ricercatore propone. L'ermeneutica creatrice si inserisce nella proposta di rinnovamento della contemporaneità di Eliade che egli chiama "nuovo umanesimo",<sup>204</sup> in quanto portatrice di nuovi significati a partire dalla storia delle religioni, con studio, interpretazione e creazione dei simboli,

---

<sup>202</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 76-77, M. Eliade, *La prova del labirinto*, cit. p. 119-120

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>204</sup> N. Spineto, op. cit., p. 79.

verso un rinnovamento spirituale e culturale dell'umanità. In questa sua ricerca il concetto di "homo religiosus" diventa fondamentale: l'uomo nella sua finitezza aspira all'apertura al trascendente, per sua natura portato all'atteggiamento religioso, all'esperienza religiosa e quindi alla realizzazione di sé.<sup>205</sup> L'esperienza religiosa è l'espressione più autentica dell'essere umano, nelle sue diverse accezioni. La natura dell'umano rimane religiosa e il fondamento del fenomeno religioso è la sua unità alla base confermata nelle sue molteplici sfaccettature ed espressioni. Da qui, può creare e riproporre il profondo contatto con la trascendenza che egli prova secondo le forme espressive della sua interiorità. Sebbene l'uomo appartenga a questo mondo, infatti, non è succube della materia; è un essere creativo, poiché reagisce agli stimoli ed ai condizionamenti empirici, storici, cosmici in modo creativo.<sup>206</sup> La storia delle religioni assolve quindi ad un duplice compito, una duplice missione: il ritorno all'autenticità dell'esperienza religiosa, unitaria oltre ogni secolarizzazione, fondamento delle culture, e di arricchimento culturale e spirituale dell'umanità attraverso la conoscenza e il confronto delle diverse espressioni e forme di culto delle diverse popolazioni. Ritorna qui il filo rosso del pensiero russo: Ivanov e Solov'ëv infatti, come si è visto, concludono la propria riflessione sull'esperienza mistica nell'idea secondo la quale l'arte ha un ruolo primariamente *teurgico*, atto ad estrinsecare la potenza trasformativa della divina Sophia, cioè la conoscenza della totalità dell'Essere. La tuttunità (*sobornost'*) sono sempre presenti alla mente del santo, ma chi santo non è deve fare affidamento sui propri sensi – che vengono stimolati dalla creazione artistica. L'azione dell'artista e lo studio da parte dello spettatore sono entrambi momenti di partecipazione del sacro, dove memoria, parola e progetto si uniscono per giungere ad una forma di comprensione che proprio per il suo possedere armonicamente le dimensioni materiali, intellettuali, spirituali si può definire veramente e propriamente totale. Non può esserci filosofia senza partecipazione materiale; entrambe puntano la via alla comprensione dell'Essere.

---

<sup>205</sup> Eliade, *Sacro e Profano*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, pp. 75-76.

<sup>206</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini: storia e significato nella religione*, Morcelliana, Brescia 1980, pp. 65-66.



## Non più filosofia dell'arte sacra ma teologia dell'arte

L'esperienza estetica, dunque, è linguaggio che conduce all'ineffabile, al totalmente altro, in grado di trasformare l'artista e chi è chiamato a farne esperienza, anche in una visione risolutiva ed "ecumenica" nei confronti dell'umanità. Possiamo dunque dire che è questo il compito, la missione dell'arte? Solov'ëv annuncia esattamente questo, una missione salvifica e unificatrice per l'umanità, sulla strada non di una sola religione universale né dell'assenza delle religioni ma di un ecumenismo plurale, dialogante, dove ogni religione è voce di un coro, è sfumatura col proprio simbolo dell'arazzo della realtà. Allora, forse, la "nuova innocenza" panikkariana e la "nuova religione" secondo Eliade sono già tracciate nel mondo secolare. Non sono affatto del parere, come molti storici e studiosi ipotizzano, che ci troviamo in un periodo di decadenza senza soluzione; non siamo ancora completamente condannati alla distruzione ed al ritorno di uno dei periodi ciclici della storia dell'umanità nella quale la nostra razza purga sé stessa. L'arte con la sua portata comunicativa e culturale è linguaggio privilegiato per la nostra redenzione, nutrito di simboli che in silenzio sono in grado di condurre l'umanità a una nuova fase perché profondamente incardinati ontologicamente nel nostro Essere e nell'Essere del mondo. Questa è la strada annunciata da due grandi pensatori e Maestri del nostro tempo. I frammenti del pensiero russo con la *sobornost'*, la visione cosmoteandrica, il sistema della comparazione, il superamento dello sguardo scientifico occidentale e apertura transculturale alle tradizioni orientali; sono indizi che orientano su una via che parte dall'accettazione del demoniaco in noi stessi, la caduta, l'essere fondamentalmente parziali e sempre in tensione verso qualcosa di esterno a noi ma non separato da noi.

In conclusione, quindi, cosa differenzia una filosofia dell'arte sacra dalla teologia dell'arte che l'analisi delle proposte dei pensatori trattati in questa tesi vuole cominciare ad indicare? La differenza risiede nel fatto che la filosofia dell'arte sacra si pone come un'analisi di una particolare forma di arte, ritenendo che il sacro si trovi soltanto nell'ambito ristretto dell'arte che studia e di avere gli strumenti per comprenderla appieno. È la posizione iniziale della filosofia

estetica. Teologia dell'arte vuol dire invece sottolineare, anche nell'espressione stessa, la presenza del sacro anche nel punto di partenza, anche nel soggetto che riflette sull'arte, e non vuole limitare la sua indagine all'arte sacra ma aprirsi ad ogni forma d'arte che consapevolmente si fa simbolo e si apre alla partecipazione ontologica di sé stessa, dell'artista e degli spettatori dell'Essere nella sua totalità. È inoltre l'idea secondo la quale oltre all'esperienza religiosa, più profonda nella natura umana è un altro tipo di esperienza che è il legame fra scienza e religioso: l'esperienza artistica. Nell'essere umano c'è sempre una aspirazione verso un equilibrio, una terra di mezzo, un momento in cui la mediazione tra il sacro e il profano, l'immanente e il trascendente, l'angelico ed il demoniaco non è più un fine da realizzare ma viene riconosciuto come la realtà di ogni cosa, come aspetto originario dell'Essere. Un esempio di come questo si può tradurre nella contemporaneità è come, nell'Europa centrale, l'opera di Goethe unisce arte e scienza nella sua stessa vita, che comunque si colloca in un contesto moderno. Da questa sua aspirazione nacque l'interesse per l'Italia meridionale, di cui osservando le opere d'arte vide un legame con la filosofia e la scienza apprese in Germania. Goethe voleva l'immersione, un vivere nella spiritualità in modo ampio, percependo come i greci seguivano le leggi della natura, fondendo scienza ed arte.

Chi ha una coscienza estetica può elevarsi a quella sia scientifica che religiosa, unendole in una armonia, unità intima tra religione, arte e scienza dalla quale può derivare non solo una ridefinizione dell'esperienza artistica ma una nuova concezione della vita, armonica in ogni sua parte.

La teologia dell'arte, quindi, per riassumere si poggia su quattro punti fondamentali:

- ogni espressione artistica parte intrinsecamente dalla natura demoniaca dell'artista, dove con "demoniaco" si intende non solo il disgustoso e la tentazione ma la parzialità dell'umano, momento di incertezza dove il *vulnus* ontologico della finitezza è stato narrato cristianamente nella caduta ed in maniera simile in tutte le religioni umane;
- da questo *vulnus* proviene la fecondità dell'arte, sia nella sua forma di creazione che nella sua volontà di conoscenza mistica, intuitiva, l'attimo dell'estasi che

precede il momento artistico e che segue l'esperienza del fruitore, in quanto l'essere umano viene così spinto a conoscere ciò di cui si sente difettare, trascinato da un silenzio che sente essere alla base di ogni sua parola;

- la ricerca di conoscenza si riflette sia razionalmente che esistenzialmente nel modo con cui è necessario approcciare i simboli, ierofanie del Ritmo dell'Essere, che vanno ascoltati e non analizzati, persino nella forma del metodo comparativo, per risalire alle radici dell'esperienza ed esistenza umana;

- questo atto di conoscere diviene ermeneutica creativa perché trasforma il soggetto ed il mondo, facendo sì che l'atto di conoscere il simbolo apra la strada alla creazione di nuovi simboli, o in termini più propriamente ontologici e teoretici, che la consapevolezza delle relazioni si trasformi positivamente nello stabilire delle nuove relazioni; in questo modo il processo non si limita alla dimensione unicamente artistica ma si amplia ad ogni momento dell'esistenza dell'essere umano.

È una nuova direzione nel trattare l'arte – e, nello stesso tempo, spingere verso una ridefinizione del pensiero contemporaneo coniugando la materialità con la spiritualità. Nel contesto odierno l'arte si è impoverita nella produzione, rimanendo incastrata all'interno di stili che vengono costantemente riciclati. La nostra epoca vive del pensiero scientifico, e sono molto pochi gli artisti in grado di rielaborare il pensiero scientifico in chiave artistica. Sembra quasi di vivere in un momento d'attesa, verso un'epoca in cui il pensiero sarà vivificato, rivolto alla comprensione del mondo vivente; un periodo venturo che sia creativo e foriero di innovazione nella produzione artistica, senza surrogati o allegorie, come insegna la riflessione di Rupnik sull'arte simbolista. Nell'Europa dell'Est ancora resiste un forte sentimento spirituale tradizionale, quasi folklorico, per motivi legati alla repressione esercitata durante il periodo dell'URRS su ogni forma di espressione religiosa che, una volta superata, ha spinto per un recupero della spiritualità originaria. Prendere spunto da questo sentimento spirituale può aiutare a rielaborare e concepire l'Occidente in senso dialogico, attraverso un processo evolutivo di ordine spirituale: per la comprensione del mondo dei sensi che agisce dall'esterno bisogna guardare dall'interno, sperimentare cioè l'interiorità

attraverso l'esperienza religiosa e rielaborarla in senso positivo attraverso l'esperienza artistica, che è *creazione e partecipazione*.

Questo percorso verso una ridefinizione dell'esperienza artistica e del valore dell'opera d'arte porta quasi naturalmente anche ad una ridefinizione del concetto stesso di arte, cioè di cosa è arte e cosa no, traducendosi in una posizione forte nei confronti dell'estetica post-contemporanea – ma si tratta di un discorso che esula dal campo di una tesi di filosofia teoretica, e che qui non posso che lasciare accennato nella speranza, un giorno, di poterlo riprendere.

## Bibliografia – sitografia:

- Adorno, Piero, *L'arte italiana. Il Novecento: dalle avanguardie storiche ai giorni nostri*, (vol.III, tomo II), Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze 2000.
- Arcella, Luciano; Pisi, Paola; Scagno, Roberto, *Confronto con Mircea Eliade. Archetipi Mitici e identità storica*, Jaca Book, Milano 1998.
- Appadurai, Arjun, *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014.
- Appadurai, Arjun, *Modernità in polvere*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.
- Baccarini, Emilio; Torreto, Claudio e Trianni, Paolo (a cura di), *Raimon Panikkar. Filosofo e teologo del dialogo*, Aracne Editrice, Roma 2014.
- Bielawski, Maciej, *Panikkar. Un uomo e il suo pensiero*, Fazi Editore, Bologna 2013.
- Binswanger, Ludwig, *La psichiatria come scienza dell'uomo*, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- Binswanger, Ludwig, *Per un'antropologia fenomenologica. Saggi e conferenze psichiatriche*, con prefazione di Umberto Galimberti, Feltrinelli, Milano 1984.
- Burckhardt, Titus, *L'arte sacra in Oriente e in Occidente*, Bompiani, Milano, 2003.
- Cacciari, Massimo e Donà, Massimo, *Arte tragedia tecnica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000.
- Candiotto, Laura e Tarca, Luigi Vero (a cura di), *Primum Philosophari. Verità di tutti i tempi per la vita di tutti i giorni*, Mimesis, Milano- Udine 2013.
- Carrara Pavan, Milena (a cura di), *I mistici nelle grandi tradizioni. Omaggio a Raimon Panikkar*, Jaca Book, Milano 2009.
- Castelli, Enrico (a cura di), *Il simbolismo del tempo. Studi di filosofia dell'arte*, Istituto di Studi Filosofici, Roma 1973.
- Castelli, Enrico (a cura di), *Demitizzazione e immagine*, in *Archivio di Filosofia*, CEDAM, Padova, 1962.

- Castelli, Enrico, *Diari*, IV Voll., a cura di E. Castelli Gattinara Jr., CEDAM, Padova 1997.
- Castelli, Enrico, *Filosofia e Apologetica*, Angelo Signorelli, Roma 1929.
- Castelli, Enrico, *Il Tempo Esaurito*, Edizioni della Bussola, Roma 1947.
- Castelli, Enrico, *Il Tempo Inqualificabile*. CEDAM, Padova 1975.
- Castelli, Enrico, *Il Tempo Invertebrato*. CEDAM, Padova 1969.
- Castelli, Enrico, *Il demoniaco nell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- Castelli, Enrico, *Introduzione ad un Fenomenologia della nostra epoca*, Fussi Editore, Firenze 1948.
- Castelli, Enrico, *La critica della demitizzazione. Ambiguità e fede*, CEDAM, Padova 1972.
- Cognetti, Giuseppe, *L'età oscura. L'attualità di René Guénon*, Mimesis/Triquetra Cirpit, Milano-Udine 2014.
- Coomaraswamy, Ananda Kentish, *La filosofia dell'arte cristiana e orientale*, Abscondita, Milano 1994.
- Costa, Mario, *La disumanizzazione tecnologica. Il destino dell'arte nell'epoca delle nuove tecnologie*, Costa & Nolan, Milano 2007.
- De Martini, Nicola e Roggero, Dante, *Induismo e cristianesimo. Due religioni, due mistiche, due partner in dialogo*, Elle Di Ci Leumann, Torino 1987.
- Donà, Massimo, *Teomorfica. Sistema di estetica*, Bompiani, Milano 2015.
- Donà, Massimo, *Joseph Beuys. La vera mimesi*, Silvana Editoriale, Milano 2004.
- Eliade, Mircea, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- Eliade, Mircea, *La nostalgia delle origini: storia e significato nella religione*, Morcelliana, Brescia 1980.
- Eliade, Mircea, *La prova del labirinto*, Jaca Book, Milano, 1979, nuova ed., 1990.
- Eliade, Mircea, *Miti sogni e misteri*, Rusconi, Milano, 1976.
- Eliade, Mircea, *Mito e realtà*, Borla, Roma, 2007.
- Eliade, Mircea, *Trattato di storia delle religioni*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri Torino, III ed. 2008, rist. 2012.
- Faivre, Antoine (a cura di), *Le Pérennialisme*, Aires, 11, 1990.
- Florenskij, Pavel, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano, 2002.

- Ghilardi, Marcello (a cura di), *Vie per un'estetica interculturale*, Mimesis Simplegadi/ Pensieri d'Oriente, Milano-Udine 2008.
- Giustozzi, Gianfilippo, *Enrico Castelli. Filosofia della vita ed ermeneutica della tecnica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2002.
- Heidegger, Martin, *L'origine dell'opera d'arte*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2012.
- Jensen, Tim e Geertz, Armin W. (a cura di), *NVMEN, the Academic Study of Religion and the IAHR. Past, Present and Prospects*, Brill, Leiden-Boston 2016.
- Leghissa, Giovanni e Manera, Enrico (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Carocci Editore, Roma 2015.
- Marcato, Leonardo, *Le radici filosofico-teologiche della proposta di dialogo dialogale di Raimon Panikkar*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia 2016.
- Marcel, Gabriel, *Il Mistero dell'Essere*, Borla Editore, Roma 1987.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.
- Mühs, Wilhelm, *La voce del silenzio*, San Paolo, Cinisello Balsamo (Milano) 2000.
- Pace, Enzo, *Una religiosità senza religioni*, Guida Editori, Napoli 2015.
- Pagello, Elisabetta, *La materia e l'idea. Significati e simboli nell'architettura antica*, Guida, Napoli 2003.
- Panikkar, Raimon, *Mistica pienezza di vita*, Jaca Book, Milano 2008.
- Panikkar, Raimon, *Mito, Simbolo, Culto*, Jaca Book, Milano 2008.
- Panikkar, Raimon, *Vita e parola. La mia opera*, Jaca Book, Milano 2010.
- Panikka,r Raimon, *Il ritmo dell'essere. Le Gifford Lectures*, Jaca Book, Milano 2012.
- Panikkar, Raimon, *Visione Trinitaria e Cosmoteandrica: Dio-Uomo-Cosmo*, Jaca Book, Milano 2010.
- Panikkar, Raimon e Severino, Emanuele, *Parliamo della stessa realtà? Per un dialogo tra Oriente e Occidente*, Jaca Book, Milano 2014.
- Pecchioli, Marcello, *Scansioni. Estetiche tecnologiche e sistemi navigazionali per l'arte del XXI secolo*, Costa & Nolan, Milano 2007.

- Pérez Prieto, Victorino (a cura di), *Bibliografia generale dei testi di Raimon Panikkar*,  
<http://www.raimonpanikkar.it/bibliografiagenerale.asp?M=1&H=28>.
- Perez Prieto, Victorino, *Raimon Panikkar oltre la frammentazione del sapere e della vita*, Mimesis edizioni, Milano-Udine, 2011.
- Perniola, Mario, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000.
- Rennie, Brian, *The Religious Creativity of Modern Humanity: Some Observations on Eliade's Unfinished Thought*. *Religious Studies*, vol. 31, no. 21 (Giugno 1995).
- Rilke, Rainer Maria, *Lettere a un giovane poeta*, trad. it. di Leone Traverso, Adelphi, Milano 2016.
- Rupnik, Marko Ivan, *L'arte, memoria della comunione. Il significato teologico missionario dell'arte nella saggistica di Vjačeslav Ivanovič Ivanov*, Lipa Edizioni, Roma 1994.
- Severino, Emanuele, *Del bello*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- Solov'ëv, Vladimir Sergevič, *Il significato dell'amore e altri scritti*, a cura di A. dall'Asta, Edizioni La casa di Matriona, Seriate (Milano) 1983.
- Solov'ëv, Vladimir Sergevič, *La Sofia. L'Eterna Sapienza mediatrice tra Dio e il mondo*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (Milano) 1997.
- Solov'ëv, Vladimir Sergevič, *La conoscenza integrale*, Edizioni La Casa di Matriona, Seriate (Milano) 1998.
- Spineto, Natale, *Mircea Eliade storico delle religioni*, Morcelliana, Brescia 2006.
- Steiner, Rudolf, *Introduzione all'antroposofia*, Editrice Antroposofica, Milano 2011.
- Steiner, Rudolf, *Teosofia*, Oscar Mondadori, Segrate (Milano) 2006.
- Stuckrad, Cocku von, *Che cos'è l'esoterismo? Breve storia della conoscenza segreta*, Edizioni Messaggero Padova, Padova 2016.
- Theilard De Chardin, Pierre, *L'Uomo, l'Universo e Cristo*, Jaca Book, Milano 2012.
- Tarca, Luigi Vero, *Il linguaggio sub specie aeterni. La filosofia di Ludwig Wittgenstein come attività razionale ed esperienza mistica*, Francisci Editore, Abano Terme (Padova) 1986.



- Tommasi, Francesco Valerio, 2010. *La demitizzazione dell'impossibile e l'impossibilità della demitizzazione. La critica di Enrico Castelli a Rudolf Bultmann*. *Archivio di Filosofia*, 1, 2010; 355-365.
- Tucci, Giuseppe, *Storia della filosofia indiana*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1981.
- Vettese, Angela, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*. Laterza, Roma-Bari 2010.