SULLA· CROCE 18.03– 29.05.2016 SPAZIO -1

Inaugurazione
venerdì
18 marzo ore 18:00
Lungolago
Riva Caccia 1,
Lugano

Collezione Giancarlo e Danna Olgiati

Con il Patrocinio del Vicariato di Roma in occasione del Giubileo Straordinario della Misericordia e della Conoscenza. Iniziativa per il Giubileo degli Universitari e dei Centri di Ricerca e di Alta Formazione

VICARIATO DI ROMA

La mostra realizzata con il Patrocinio del Vicariato di Roma in occasione del Giubileo Straordinario della Misericordia e della Conoscenza, propone un allestimento tematico dedicato alla croce, simbolo universale della sofferenza umana, presso la Collezione Giancarlo e Danna Olgiati a Lugano.

ALBERTO BURRI
MEDARDO ROSSO
LUCIO FONTANA
MARINO MARINI
PALOMA VARGA WEISZ
JANNIS KOUNELLIS
YVES KLEIN
MARINO MARINI
ADRIAN PACI

18.03–29.05.2016 SPAZIO -1

Lorenzo Leuzzi
Vescovo ausiliare
di Roma
Delegato per la Pastorale
Sanitaria
e Universitaria

Promuovere una mostra sulla croce – segno universalmente riconosciuto della sofferenza del Dio fatto uomo e, per riflesso, dell'uomo fatto a immagine di Dio ma vulnerabile nella sua fragilità a causa del peccato – è importante e fondamentale in quest'anno in cui la Chiesa ha indetto un Giubileo straordinario della Misericordia. La croce, infatti, è il luogo della vera manifestazione dell'amore del Padre, luogo soteriologico della Sua condivisione di una caducità spirituale e fisica che sembra per ciascuno di noi inevitabile.
C'è una verità valida per tutti e che segna profondamente il nostro cammino su questa terra: prima o poi saremo costretti ad affrontare la nostra sofferenza a viso aperto. Non potremo barare, a costo di sprofondare in una sofferenza ancora maggiore, possibile via verso la disperazione; non sarà possibile voltarle le spalle, perché la sofferenza incide sempre nella nostra fragile carne e nel nostro fragile spirito, come una verità che s'impone nonostante le nostre autoillusioni.
L'uomo di questo terzo millennio ha bisogno di re-imparare a guardare in faccia la realtà della sua sofferenza senza più falsi filtri e senza forme inutili di opacizzazioni; si capisce, pertanto, come proprio una mostra sulla croce non solo sia una via ottimale per rieducare l'uso della vista e dello stile di quella potenza sensoriale che dovrebbe educarci a quelle realtà interrogative che non hanno risposte da offrirci e che in se stesse sono e rimangono un vero enigma irrisolto. Al contempo, però, l'arte che racconta la sofferenza di Dio per amore dell'uomo offre una possibilità comunicativa che supera l'uso della parola, ossia di quella potenza tipicamente umana, che però la sofferenza riesce spesso a ridurre al silenzio e indica che la risposta al problema dell'uomo richiede un Lògos che sappia informare il lògos umano:

> «il Dio veramente divino è quel Dio che si è mostrato come logos e come logos ha agito e agisce pieno di amore in nostro favore».[1]

Per il Cristianesimo la croce rappresenta la massima espressione del Logos che si abbassa pieno di amore per la nostra liberazione e il Giubileo straordinario della Misericordia ha proprio come fondamento questa verità:

> «La Croce di Cristo (...) ci offre la certezza dell'amore e della vita nuova» (MV, n. 21).

Così, nonostante il tentativo di ridurre l'efficacia della croce a quella di mera testimonianza, esempio o insegnamento, è giunta l'ora di riappropriarsi di una visuale già annunciata da Dio all'uomo, ma, ahimè, da molto tempo dimenticata:

> «il Concilio... ha ripetutamente formulato proposizioni che attribuiscono alla croce una forza salutare non solo 'in-tenzionale' (operante attraverso la cognizione e l'affetto a cui fa appello) ma 'oggettiva', o ontologica, che precede l'attività personale dell'uomo, e trasforma il soggetto, rendendolo capace ad una nuova presa di posizione personale».[2]

Sorge spontanea una domanda: come può l'arte rappresentativa della sofferenza dell'uomo della croce essere una via preferenziale perché questa *nuova presa di posizione personale* sia possibile? Perché l'arte ha una relazione *sponsale* con la bellezza e, potrà sembrare strano, ma l'arte rappresentativa dell'uomo della croce si fonda su una sponsalità nuova, che ha come fondamento la *bellezza del Risorto*, la quale

> «non è la bellezza seducente ma acerba dell'innocenza inviolata, della verginità ignara. È passata attraverso la passione della fedeltà e il fuoco della prova. Quale fedeltà? E quale prova? La fedeltà di Dio alla carne dell'uomo. E la prova di una solidarietà "a caro prezzo"».[3]

Così, gli artisti scelti ci aiuteranno a comporre un cammino visivo di conoscenza della nostra redenzione dal dolore mortale che le profonde ferite inferte dalla sofferenza – soprattutto quando essa non si lega ad una colpa personale – portano con sé. Tutti gli artisti che comporranno la *via della croce* in questa mostra d'arte contemporanea condivideranno con il visitatore una grande verità: il dolore di Cristo – che è il dolore dell'Innocente per antonomasia – precede sempre quello dell'uomo. L'intensità del dolore provato dall'uomo della croce (cf. *Lc* 22, 39-44), infatti, non ha pari in tutta la storia dell'umanità e al contempo esso comprende tutto il dolore possibile che potrà esserci nella storia di ogni uomo. Non c'è misura del dolore umano che non sia ricompreso e salvato nel Cristo crocifisso.
Chi sarà così umile da guardare senza pregiudizio lo strazio della carne di Cristo e la *profonda kenosi* della sua persona per amore dell'uomo, si accorgerà subito che l'intera mostra ha una sola chiave interpretativa di partenza:

> «Finché soffre l'uomo, soffre anche Dio».[4]

Si è soliti assumere la croce come un atto di accusa verso la misericordia e l'onnipotenza del Padre. Ebbene, con la mostra *Sulla Croce*, attraverso il contatto diretto con le opere esposte, abbiamo voluto rappresentare alla coscienza umana il fatto che il dramma della sofferenza dell'innocente può trovare consolazione solo nella Risurrezione del Crocifisso. Questi, infatti, è il segno rivelato all'intera umanità che se da una parte la coscienza umana rimane attonita e impietrita di fronte alla realtà della sofferenza dell'innocente, Dio non si è arreso; Egli è andato oltre: ha fatto di sé quello che la teologia sintetizza con l'espressione *"atonement"*, nel Crocifisso la vicenda umana è assunta fino alle sue estreme conseguenze.[5]
La mostra che presentiamo al pubblico in occasione del Giubileo della Misericordia, quindi, è un invito a farsi rapire da questo *atonement divino*. A coloro che condivideranno il nostro percorso rappresentativo, suggerisco di partire dall'interrogativo che lo stesso *Rappresentato* pone a Marta che ha cercato di coinvolgere Gesù nella sua sofferenza per la morte di Lazzaro:

> «Io sono la risurrezione e la vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà; chiunque vive e crede in me, non morrà in eterno. Credi tu questo?».

Gli rispose:

> «Sì, o Signore, io credo che tu sei il Cristo, il Figlio di Dio che deve venire nel mondo» (Gv 1,25).

Sarà possibile, dopo essersi confrontati personalmente con la visione degli artisti coinvolti, dire il proprio *amen* alla modalità della Misericordia divina? Ai visitatori la possibile risposta!
Buona visita e buon Giubileo della Misericordia.

VICARIATUS URBIS

INDEX

SULLA CROCE
Alberto Salvadori
(pp. 3–6)

LA CROCE E L'ULTIMA IMPRESA RISCHIOSA
Luigi Fassi
(pp. 8–9)

IL SOGGETTO SOFFERENTE
Giovanni Leghissa
(pp. 17–18)

VERTICALITÀ
Remo Bodei
(pp. 22–23)

ENGLISH TRANSLATIONS
(pp. 11–14)

[1] Benedetto XVI, *Incontro con i rappresentanti della scienza*, Aula Magna dell'Università di Regensburg, 12 settembre 2006.
[2] M. Flick, Z. Alszeghy, *Il mistero della croce. Saggio di teologia sistematica*, Queriniana, Brescia 1990, p. 27.
[3] P. Sequeri, *L'estro di Dio*, Ed. Glossa, Milano 2000, p. 4.
[4] M. Bizzotto, *Male, sofferenza, malattia. Saggi sul dolore*, Ed. Camilliani, Verona 2015, testo reperibile in www.camilliani.it.
[5] Cf. F. Marrone, "L'incarnato come Atonement", in Idem, *Cristo il Figlio di Dio fatto uomo. L'incarnazione del Verbo nel pensiero cristologico di J.H. Newman*, Jaca Book, Milano 1990, pp. 115ss.

La collezione Olgiati e le sue esposizioni: dialoghi sempre diversi
Bettina Della Casa

La scelta di realizzare una pubblicazione dedicata alla mostra *Sulla Croce* su fogli da giornale – un supporto per sua natura a grande diffusione – comporta il contatto con un pubblico vasto ed eterogeneo, più ampio di quello degli abituali frequentatori di mostre e musei. A questo nuovo pubblico dobbiamo alcune informazioni sullo Spazio -1 di Lugano.
Situato in Riva Caccia al piano sotterraneo dello stabile "Central Park", a pochi passi dal nuovo centro culturale LAC, lo Spazio -1 ospita la collezione d'arte contemporanea Giancarlo e Danna Olgiati, concessa in deposito alla Città di Lugano nel 2012.
La collezione Olgiati propone, tra l'altro, capolavori che coprono un arco cronologico che va dagli anni Cinquanta del '900 ad oggi: Klein, Burri, Fontana, Melotti, Castellani, Consagra, Scarpitta, Bonalumi sono affiancati a una selezione di lavori del Gruppo Zero con Uecker e Schoonhoven. Il movimento italiano dell'Arte Povera è documentato da opere di Boetti, Kounellis, Fabro, Mario e Marisa Merz, Pistoletto, Paolini, Penone, Zorio e Piacentino. E ancora artisti di grande statura come Kapoor, Gormley, Kiefer, Orozco. Una sezione della collezione è inoltre dedicata ad artisti che rappresentano il Neo Astrattismo e il Neo Pop, soprattutto di provenienza anglosassone, tra gli altri Christopher Wool, Mark Grotjahn, Douglas Gordon, Seth Price, Tauba Auerbach, Jimmie Durham, Rudolf Stingel e Dahn Vō. Centrale nella collezione, inoltre, la sala dedicata al Futurismo che ospita una straordinaria raccolta di 1'200 riviste, volumi e prime edizioni.
L'obiettivo primario dello Spazio -1 è quello di offrire al pubblico allestimenti della collezione Olgiati, ogni anno rinnovati, a cui vengono affiancate mostre temporanee dedicate all'approfondimento dell'opera di artisti inclusi nella raccolta.
La mostra temporanea *Sulla Croce*, documentata in queste pagine, viene presentata nell'area espositiva dedicata agli approfondimenti tematici. Questa esposizione fa seguito ad altri due importanti appuntamenti di natura del tutto diversa: nel 2014, infatti, è stata proposta la mostra *Pink* che indagava, attraverso opere della collezione, il ruolo del femminile nell'arte; nel 2015 si è optato invece per una mostra personale dedicata all'artista italiano Giulio Paolini che, sempre a partire da opere della raccolta, ha riunito il suo ciclo di installazioni *Mnemosine*, la dea della memoria la cui glorificazione sottintende bene la preoccupazione fondatissima e drammatica dell'oggi di perderla.
E il tema della perdita della memoria è inscindibile da quello della sofferenza che oggi, in un nuovo progetto tematico, i curatori indagano attraverso il simbolo della croce nell'arte. Un'operazione che si attua attraverso opere provenienti da musei, gallerie e prestatori privati unitamente a una selezione di dipinti e sculture della collezione Olgiati: una raccolta che si conferma ancora una volta tanto ricca e articolata da suggerire spunti sempre diversi e originali.

SULLA·CROCE

Alberto Salvadori

La mostra realizzata in occasione del Giubileo straordinario indetto da Papa Francesco per l'anno 2016 propone un allestimento tematico dedicato alla croce, simbolo universale della sofferenza, presso la Collezione Giancarlo e Danna Olgiati a Lugano. Arte e Chiesa, arte e linguaggio del corpo dell'uomo sono da millenni al centro degli interessi universali dell'umanità. Storicamente l'arte dichiara la propria predisposizione a documentare e vivere nella e con la comunità, intesa questa come comunità cristiana o legata ad altre professioni di fede e in assenza della fede. All'inizio del secolo scorso, nel 1909, il padre benedettino Lambert Beauduin cercava una spiegazione nella contemporaneità del Movimento Liturgico cercando di configurare la ricerca artistica in ambito di fede come l'esaltazione della modernità. L'individualismo e la certezza della propria individualità erano giustificate nella condizione apologetica del proprio magistero artistico e nella libertà espressiva che ogni artista manifestava.[1] Una selezione di opere, provenienti dalla Collezione Olgiati e da prestiti museali e da altre collezioni private, che spaziano dal Seicento ai giorni nostri, ci permettono di indagare la complessità e il mistero del simbolo universale della croce nell'arte e testimoniare quella libertà personale ed espressiva fondamenta della civiltà. Documentata fin dall'antichità più remota la croce è, tra le figure geometriche, il terzo simbolo fondamentale, dopo il cerchio e il quadrato. Nel Cristianesimo ha successivamente assunto diverse raffigurazioni e significati: il Crocefisso, il Cristo, il Verbo, la Seconda Persona della Trinità. Tramite un approccio dichiaratamente laico e, al contempo, rispettoso della dimensione del Sacro, la mostra propone opere di artisti che, in diverse epoche, con diverse attitudini filosofico-religiose e differenti linguaggi, hanno affrontato il tema della sofferenza umana. Le opere selezionate per la mostra – dipinti, fotografie, bassorilievi e sculture – attraversano tutto il '900 fino ai giorni nostri, con due presenze in un passato influenzato differentemente dalla dottrina cattolica, quello del primo Seicento bolognese e quello ticinese di un secolo più tardi. La mostra è anche momento di riflessione e pensiero sulla simbologia della croce come rappresentazione ed evocazione della sofferenza sia essa terrena o divina; e centrale in tale processo è la figura del fanciullo, colui che più indifeso di tutti subisce e testimonia la sofferenza dell'intera razza umana. L'attualità ci restituisce, purtroppo, costantemente tale crudele verità e ci pone di fronte a visioni e responsabilità che non conoscono confini razze o religioni. Le immagini di questi corpi fanno emergere come siamo, animali tra gli animali, esposti, fragili, indifesi e come la vulnerabilità dell'uomo debba essere presente a noi stessi e far sì che la sofferenza nostra e altrui sia rispettata e condivisa. Il prezioso dipinto del pittore ticinese Giovanni Orelli *Gesù dormiente sulla croce* del 1742 ca. ci introduce ad un'iconografia molto peculiare, strettamente legata alla sofferenza dei deboli: un Bambin Gesù dormiente come deposto delicatamente sulla croce; il quadro è un evidente *memento mori* e la tenera immagine del paffuto fanciullo racchiude tutta la drammaticità dell'evento in un'atmosfera resa ancor più delicata dal candido incarnato. L'iconografia è quella dell'EGO DORMIO, SED COR MEUM VIGILAT affermatasi nel periodo della Controriforma per unire il culto dell'infanzia di Cristo a quello della sua Passione.

Documentata fin dall'antichità più remota la croce è, tra le figure geometriche, il terzo simbolo fondamentale, dopo il cerchio e il quadrato.

L'immagine ripercorre quelle dolcezze neoalessandrine del gusto barocco, divenendo nella prima età del Settecento un'iconografia tra le più gradite. In mostra importanti opere di cinque maestri del '900, Medardo Rosso, Lucio Fontana, Alberto Burri, Marino Marini e Yves Klein dialogheranno tra loro: immagini dell'infanzia, scene evangeliche, ex voto, giocolieri, testimoni dell'orrore della seconda guerra mondiale e un astratto richiamo alla crocifissione. Del primo abbiamo il *Bambino ebreo* del 1915, struggente e sconsolata testa di bimbo che più di un ritratto ci appare come uno stato d'animo. Un bambino, raffigurazione dell'età della purezza che si presenta al tempo stesso sorgente di vita e immagine che contiene in sé tutta una sofferenza futura ma ancora non data. Medardo Rosso non ha realizzato nella sua opera una patetica testina, piuttosto ha reso vera apparizione questa presenza che incorpora e materializza un sentimento e una visione poetica dell'arte. Di Lucio Fontana, forse l'artista più originale e complesso del XX secolo italiano, vengono presentate quattro opere, la scultura in ceramica *Testa di fanciullo*, di circa di dieci anni precedente alle altre opere presentate in mostra, e datata 1948, nella quale il senso del sacro viene alluso in un ritratto di bimbo, estraneo ad ogni tematica religiosa, ma non per questo meno commovente e perfettamente abbinato al *Bambino ebreo* di Medardo e i bassorilievi in terracotta *L'ascensione*, 1950-55, *La deposizione*, 1956 e il *Cristo*, 1959. Le terrecotte di Fontana ci invitano ad andare oltre la materia stessa, come per liberarla di quella forza interiore che spinge fuori, in un'ansia di infinito, di possibile sconosciuta nuova vita. Sono opere che magistralmente pongono di fronte a noi il tema della sofferenza dell'uomo come momento alto di nuove possibilità; tutto questo non con una imposta e circoscritta visione religiosa piuttosto andando ad esplorare il tema della materia, così importante per lui come artista, e per i fedeli come elemento della dottrina. Il famoso gesto del taglio che Fontana compie sulla tela–perentorio e lacerante – ha la stessa forza espressiva e incidente sulla creta, dove oltre all'utensile meccanico compare la forza della manipolazione, la forza del gesto della mano, grazie allo scorgere delle impronte delle dita. Liberare lo spazio, e allo stesso tempo liberarsi di esso, rompendo e lacerando le forme è il messaggio forte di emancipazione di una nuova possibile esistenza attraverso un passaggio tra sofferenze e lacerazioni. La mostra continua al di là di ogni distinzione cronologica con i due bronzi di Marino Marini il *Giocoliere* del 1946 e il *Prigioniero* del 1943. Questi sono gli anni del rifugio in Svizzera a Locarno, e nelle opere di questo periodo l'artista ha inteso esprimere il ridicolo dell'esaltazione di un uomo che vuol comandare. L'umanità ha paura e l'artista la manifesta in opere come queste dove la materia va a rompere le proporzioni e a prendere campo, infliggendo alle forme una tensione inaspettata. Il *Prigioniero*, malinconica e struggente scultura in bronzo, testimone di efferati e disumani avvenimenti in territorio europeo ci disorienta e quasi mette in imbarazzo ancora oggi pensando alla data, quel 1943 quando l'umanità intera finalmente prende coscienza dell'ancora oggi, per alcuni aspetti, inspiegabile atto di depravazione umana che furono i campi di sterminio nazisti e gli orrori della guerra tutta. Anche il *Giocoliere* del 1946 porta il peso di quegli anni bui, e nella sensibilità esperita della forma appare il senso del tragico che si manifesta in una figura echeggiante i lacerati corpi dei cristi crocifissi di gusto tardomedievale. Marino stesso definisce le opere di questo periodo *architetture di un'enorme tragedia*. Accomunate da titoli sintetici e descrittivi, queste sculture incarnano, nella particolare postura e inclinazione delle

[1] Per un'esaustiva disamina del rapporto tra arte e chiesa nella storia vedi Mariano Apa, "Traditio e progressio. Arte e Chiesa nella storia, dal Movimento Liturgico al Concilio Vaticano II", in *Bellezza Divina*, catalogo della mostra, Firenze, 24 settembre 2015-24 gennaio 2016, Venezia 2015, pp. 23-33.

↑ **Ludovico Carracci**
San Sebastiano alla colonna
1602 ca.
olio su tela
151,5 × 112,7 cm
Carlo Orsi, Milano

→ **Paloma Varga Weisz**
Lying Man (Uomo disteso)
2014
legno di tiglio combusto,
coperta di lana
193 × 63 × 22 cm
Sadie Coles HQ, London
Photo: Stefan Hostettler

Molto spesso nella mia pratica artistica comincio con il mio corpo o i corpi delle persone a cui sono molto vicina. Il mio corpo è un esempio di una vita; potrebbe essere di tutti o di qualsiasi.

Paloma Varga Weisz

membra o del volto, una sintesi di appartenenza e di estraneità al mondo, di vitalità e spiritualità; sembrano suggerire che la vicenda di Cristo tra gli uomini fino al sacrificio della Croce possa essere celebrata da "piccoli ebrei", "giocolieri", "prigionieri", ovvero da coloro che appartengono al mondo degli umili e dei sofferenti. Allo stesso tempo appartiene la straordinaria combustione di Alberto Burri, artista dalla silenziosa forza e umiltà di natura francescana. L'opera tautologicamente restituisce un momento di sofferto passaggio verso una spiritualità che ben si collega alle sculture di Marini e al loro contesto di significato. Nel contempo la materia simula ed emula la pittura andando alla ricerca dell'altrove, di una nuova spazialità che si può leggere come uno ieratico personale mistico viatico. Il calore del fuoco crea buchi che vanno a disegnare panneggi evocanti sudari e immagini sacre e ci conduce verso la scoperta di una bellezza dove non avremmo mai pensato di trovarla; messaggio questo altamente spirituale. Un piccolo oggetto ci pone invece di fronte ad un artista la cui religiosità, nella breve e intensa carriera, ha segnato tutto il suo lavoro: l'*Ex voto a Santa Rita da Cascia* di Yves Klein, frutto di più pellegrinaggi dell'artista francese al santuario della santa dei casi impossibili e delle cause disperate e patrona della fede dei carbonari. Klein "affidò" la sua prima mostra sul Vuoto, tenutasi alla galleria Iris Clert nel 1958, alla santa, pregandola che il blu immateriale fosse ovunque accettato; poi nel 1961 donò l'ex voto al santuario, componendolo nella concezione e nell'assemblaggio in maniera del tutto simile ai reliquiari barocchi italiani. All'interno tre scompartimenti contengono il famoso blu, il pigmento rosa e foglie d'oro e sotto di essi trovano spazio tre lingotti d'oro. Il materiale più prezioso della tradizione cultuale appare, ed è in comunione con le opere dell'artista e le parole dello stesso Klein:

> I pittori devono alla fine assomigliare ai loro quadri che poi diventano altrettanti esempi per loro stessi[2];

ecco allora come Santa Rita, la pietà popolare e la fede dei miracoli, l'ex voto, il pigmento blu oltremare, l'oro, la vicinanza della spiritualità francescana diventano elementi fondamentali per capire l'opera della scultrice e la sua fede nell'arte e nella vita.

Torniamo adesso ad una dimensione terrena con il *Lying Man* della scultrice tedesca Paloma Varga Weisz del 2014. Pur realizzato a cinque secoli di distanza, dialoga idealmente con il martirio di San Sebastiano di Ludovico Carracci presente in mostra, nudo e trafitto da frecce. Il San Sebastiano, così vicino al nostro presente, nella sinuosa composizione della figura del Santo, e nella sua impossibilità di liberarsi dalla pena inflittagli dal destino, trova sorprendente corrispondenza nella scultura della Weisz: una figura maschile in legno grezzo, supina, in scala al vero, abbandonata su una ruvida coperta: un martire contemporaneo.

Lying Man richiama il nostro sguardo verso diversi momenti della storia della tradizione artistica e sebbene resista ad un naturale riconoscimento e sia inevitabilmente evocativa, non può sfuggire alla nostra memoria il *Cristo morto* di Andrea Mantegna del 1480, o le sculture di matrice modernista che ricordano i busti contemplativi di Wilhelm Lehmbruck che, attraverso la semplicità delle sue rifiniture e le fratture al corpo, evocano esplicitamente la morte. Rimarcando il carattere plurivocale delle sue sculture Paloma Varga Weisz ha spiegato come il corpo umano l'abbia sempre affascinata:

> Molto spesso nella mia pratica artistica comincio con il mio corpo o i corpi delle persone a cui sono molto vicina. Il mio corpo è un esempio di una vita; potrebbe essere di tutti o di qualsiasi.

Il sapore *folk* delle opere dell'artista tedesca fornisce un'immagine che evoca tragicamente il destino di tanti migranti e profughi; un'icona della sofferenza che appartiene tristemente alla cronaca del nostro nuovo mondo globale. Tale sofferta immagine fa da contraltare al *San Sebastiano alla colonna* del pittore bolognese Ludovico Carracci databile nei primissimi anni del '600, figura ideale e simbolo tra i più conosciuti dell'idea di martirio. Un dipinto che ci mostra il santo nella sua iconografia classica, prevalentemente concentrata, con

[2] "L'aventure monochrome", in *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, Mnam, Paris 1983, p. 174.

innumerevoli esempi, sul supplizio delle frecce cui il soldato romano venne sottoposto. La preziosa tela esposta rimanda ad un'immagine di sofferenza, dignità e forza che è quella dello *Schiavo ribelle* di Michelangelo, dove l'*humanitas* e la materia sono fuse assieme, imprigionate l'una all'altra in cerca di una liberazione che porterebbe l'uomo al livello più alto della vita, al compimento di quell'etica basata sull'ideale di un'umanità positiva, fiduciosa nelle proprie capacità, sensibile e attenta ai valori interpersonali. Come narrano le fonti agiografiche, Sebastiano non morì in quell'occasione, in quanto la pia matrona Irene lo curò, salvandolo. In seguito, Sebastiano fu nuovamente catturato dai suoi persecutori e flagellato o, secondo altra versione, bastonato a morte e gettato nell'Euripus Agrippae, il canale di una fognatura vicino a Sant'Andrea della Valle a Roma; proprio un'iconografia inconsueta come questa è quella del più famoso San Sebastiano di Ludovico Carracci. Il dipinto in mostra è invece legato alla tradizionale rappresentazione del santo: un uomo ancora vivo, pronto ad affrontare serenamente il supplizio che gli sarà riservato dal destino, o dalla volontà divina, a seconda della prospettiva storica che ognuno di noi vuole dare.

Una narrazione contemporanea del martirio di Gesù è quella che l'artista albanese Adrian Paci racconta nella sua *Via Crucis* con una serie fotografica realizzata nel 2011 per essere posta permanentemente nella chiesa milanese di San Bartolomeo. Il tema fondamentale nella narrativa evangelica è restituito dall'artista grazie ad una stampa fotografica su metallo dal sapore prosaico e nella quale la presenza del sacro è diffusa e incarnata dalle relazioni famigliari; dalla scelta dell'artista di chiedere ai membri della sua famiglia e ai suoi amici di essere loro stessi protagonisti delle scene. Un chiaro rimando pasoliniano si avverte in questa *Via Crucis* nei termini di un'iconografia di origine plastica che ha le sue radici nella grande tradizione giottesca o nella asciutta ieratica umanità legata all'opera di Masaccio. I due grandi maestri molto cari a Pasolini e allo stesso Paci sono tra gli artisti che permisero alla realtà dell'uomo di essere parte del racconto divino, come avvenne nel cinema di Pasolini e come avviene nel lavoro di Paci. In questo caso uomini veri e non ideali incarnano il martirio di Gesù figurato da Paci. Questa *Via Crucis* pone a tutti noi un grande quesito, ossia la responsabilità della memoria; il passaggio repentino, il susseguirsi dei fatti che sono dimenticati e abbandonati anonimi a loro stessi come le morti senza nome che quotidianamente ci accompagnano ora come in passato, testimonianze di una sofferenza la quale non basta essere citata ma che deve essere affrontata.

Jannis Kounellis e Roberto Ciaccio infine hanno elaborato il simbolo della croce secondo personalissimi codici. Entrambi, pur partendo da premesse diverse, organizzano la superficie dell'opera attraverso un'essenziale articolazione delle linee e dei piani in verticali e diagonali. Il primo in una cruda superficie metallica ospita una grande croce in diagonale, drammaticamente impreziosita da filamenti, intitolata *Punto croce* e realizzata nel 2013. L'iconografia ferma il supplizio in un'immagine potente e diretta che non lascia spazio ad altro che alla sofferenza che viene evocata. Spesso nutrite di sacro e di mistero, le opere di Jannis Kounellis mettono in scena forze opposte quale la durata e l'effimero, il vivente e il morto, l'inorganico e l'organico lasciando trapelare la sua personale interpretazione del rapporto tra natura e cultura. Andando a creare un linguaggio plastico e poetico che abbina ermetismo e sensibilità, l'artista ci offre un tentativo di tradurre la dialettica "struttura" e "sensibilità" all'interno del quadro, da lui stesso definito raccoglitore perfetto, poiché ha in sé la forza di una dimensione domestica. Ciaccio al contrario nel suo trittico presenta un carattere fantasmatico dell'apparizione e la presenza-assenza dell'immagine palesa un clima di sospensione della croce, annullando la tecnica della serialità dei monoprints usati dall'artista assieme allo stampatore milanese Giorgio Upiglio. Antioggettualità suprematista, preoccupazione per il margine, per il limite, sono evidenti nell'opera dell'artista milanese. Per Ciaccio la figura è l'instaurarsi della presenza e l'immagine l'illimitato apparire, come perfettamente scrive Remo Bodei, e più che citare dei riferimenti alla grande pittura di Barnett Newman o di Rothko in lui è l'evidente spiritualità dell'immagine il frutto del processo che ci affascina. In questo le parole di un artista come Lo Savio

> "sensibilizzare lo spazio vuoto, inteso come movimento dinamico della luce è l'azione iniziale di un'indagine che tende all'affermazione di una realtà"

ci introducono al meglio dentro quello che la ricerca intellettuale, spirituale e processuale – questa legata alla materia – continua a trasmetterci quando siamo di fronte ai suoi lavori, come nel caso delle quattro grandi opere della collezione Olgiati. Altro elemento dato nel suo essere artista è il tempo inteso come passaggio, come condizione, come elemento strutturale; le sue impronte sono le più chiare testimonianze del tempo, il variare della percezione e della possibile identificazione nell'apparente neutra superficie delle sue opere.

← **Lucio Fontana**
Ascensione
1950/1955
ceramica policroma
70 × 36,5 cm
Collezione privata,
Firenze

→ **Lucio Fontana**
Cristo
1955
terracotta smaltata
riflessata
36 × 28 cm
Collezione privata,
Lugano

↑ **Lucio Fontana**
Deposizione
1956
terracotta colorata
48,5 × 54 cm
Collezione privata,
Lugano
Photo Roberto Pellegrini,
Lugano

LA·CROCE·E L'ULTIMA·IMPRESA RISCHIOSA

Luigi Fassi

Tra le più alte creazioni del poeta italiano Mario Luzi si annovera un'intensa e suggestiva opera poetica composta in occasione delle celebrazioni pasquali del 1999 su commissione vaticana. Si tratta di una meditazione della Via Crucis redatta in versi sciolti[1], in cui Luzi interpretava liberamente i pensieri finali degli ultimi giorni di Gesù prima della sua morte in croce.

[1] Mario Luzi, *La Passione. Via Crucis al Colosseo*, Garzanti, Milano 1999.

I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

X

Adrian Paci
Via Crucis
2011
14 fotografie su alluminio
55 × 87 cm ciascuna
Exhibition Copy
Chiesa di San Bartolomeo, Milano
Un progetto di artache, Milano
Courtesy Martina Fiocchi

XI

XII

XIII

XIV

L'autore aveva prefigurato, secondo le sue parole, un testo poematico in cui Cristo fosse l'unico agonista, colto alla drammatica conclusione del suo percorso terreno. Nella ricostruzione di una progressione dolorosa al ricongiungimento con il Padre e di un cammino mortale verso la Resurrezione, il poeta fiorentino lasciava parlare in prima persona Gesù, che si interroga sul suo rapporto con gli uomini e la natura terrena:

> Sono stato troppo uomo tra gli uomini o troppo poco?/Il terrestre l'ho fatto troppo mio o l'ho rifuggito?

Luzi mostrava un Gesù profondamente umano, teneramente innamorato del paesaggio terrestre, dei bambini e della semplicità della vita quotidiana tra gli umili e i semplici:

> È bella e terribile, la terra/Io ci sono nato quasi di nascosto/ci sono cresciuto e fatto adulto/in un suo angolo quieto/tra gente povera, amabile e esecrabile.

Proprio l'amore della vita tra gli uomini e la consapevolezza del prossimo distacco genera in lui angoscia, accompagnata dallo smarrimento al pensiero del dolore e della morte. È la temporalità transeunte dell'uomo a suscitare il turbamento di Gesù, in tormentato dialogo senza risposta con il Padre:

> Congedarmi mi da angoscia più del giusto […]/Che cos'è questo sgomento? C'è nel tempo qualcosa che m'affligge, /il tempo è degli umani, per loro lo hai creato […]/ il tempo lo conosci ma non lo condividi. Io dal fondo del tempo ti dico: la tristezza del tempo è forte nell'uomo, invincibile.

Proprio nell'appello al Padre prima di spirare, come ricordato dal Vangelo di Giovanni, trova culmine per Luzi l'umanità terrena di Cristo:

> È di uomo l'estremo pensiero del Figlio dell'uomo sulla terra.

Luzi concentra tutta la sua riflessione sul mistero dell'incarnazione che vede Gesù divenire così profondamente uomo da accogliere e fare sue tutte le ansie proprie della finitezza umana, sino a concludere con pensieri di dolente sofferenza la sua presenza terrena. L'interrogazione sul rapporto tra la natura umana e divina di Cristo aveva interrogato il dibattito teologico cristiano sin dai primi secoli. In seno alle correnti cristiane di matrice gnostica era maturata l'eresia monofisita, la convinzione che nella persona di Cristo non vi fosse natura carnale ma solo divina e che pertanto egli non potesse avere sofferto durante la Passione. Tale interpretazione era finalizzata a rimuovere lo scandalo della Crocifissione, la catastrofe inaccettabile della morte dolorosa del Dio vivente per mano degli uomini, nodo teologico di ardua complessità e motivo di controversie e interpretazioni contrastanti tanto nella storia del pensiero cristiano antico quanto, di riflesso, nella storia dell'arte dei secoli successivi. Ogni rappresentazione della passione e morte di Cristo è inevitabilmente un confronto metafisico con il mistero dell'incarnazione del Verbo e della sua "irruzione verticale nel corso terreno del tempo", come argomentava Søren Kierkegaard.

Si muove in questa tradizione la *Via Crucis* di Adrian Paci, realizzata in modo permanente nel 2011 per la chiesa di San Bartolomeo a Milano e volta a ripercorrere il tema più alto

dell'iconografia cristiana – la Passione di Cristo – attraverso l'uso della fotografia in bianco e nero. Paci allestisce le quattordici tappe della via dolorosa in una libera ispirazione al Vangelo secondo Matteo di Pasolini, inscenando una rappresentazione scarna e priva di riferimenti temporali diretti. Il contesto attorno alla scena appare quello di un'urbanizzazione incerta ai margini rurali di un contesto cittadino, dove le donne e gli uomini che compaiono attorno alla figura di Cristo – parenti e amici dell'artista – indossano sai e mantelli semplici e modesti. Se geometrie, linee e prospettive delle immagini ricordano la tradizione pittorica rinascimentale italiana, il riferimento a Pasolini rende ragione di un'interpretazione da parte di Paci quanto più possibile laica e terrena della Passione: il protagonista, Cristo, un lavoratore, un operaio o un migrante, sarà crocefisso a un'impalcatura da cantiere edile, in un susseguirsi di fotogrammi bianchi e neri originati a partire da un film girato dall'artista. L'eco della memoria da migrante di Paci, insediatosi negli anni Novanta in Italia dopo aver lasciato l'Albania, è determinante nella rappresentazione iconografica di tale *Via Crucis*, che connette tra loro ricordi del Paese di origine dell'artista, la memoria dei flussi migratori albanesi verso l'Italia in cerca di fortuna e il senso di precarietà dominante nel mondo del lavoro contemporaneo. La crocifissione in Paci, fine terrena di un uomo tra gli uomini, è così un dramma dimenticato che si consuma in uno scenario di periferia, dove si allude a una vicenda di esclusione, sradicamento e ingiustizia, pur nell'assenza di ogni più perspicuo riferimento narrativo. Proprio il richiamo a tali temi, a partire dalla matrice evangelica, accentua la suggestione dell'opera, che scavalca i confini tra laicismo e religiosità per trasmettere il senso di una meditazione universale sulla sofferenza umana nel tempo presente.

Il rapporto tra l'enigma del Dio vivente morto per mano dell'uomo e la speranza umana di salvezza come ambizione ultraterrena simboleggiata dalla croce è un tema teologico affrontato anche da Jannis Kounellis in *Punto croce* (2013), dove materiali tra loro lontani e stridenti, come pesanti barre di ferro e fragili fili di cotone, si trovano accomunati a comporre la geometria di una croce, sullo sfondo di una ruvida superficie metallica. Mediante la diversità quasi paradossale dei materiali e il loro inusuale confronto, l'artista evoca in termini prossimi all'astrazione l'indicibile della croce, il suo dato irriducibile a una cifra solo etica e discorsiva. La croce di Kounellis si manifesta simbolo del *numinoso*, ciò che – secondo la terminologia introdotta dal fenomenologo tedesco Rudolf Otto per indicare la natura del sacro – è intraducibile nei concetti della ragione e si presenta come dato di un'esperienza originaria, vicina al sentimento creaturale. Nella sua opera "Il sacro" (*Das Heilige*, 1917) Otto definisce il sacro-numinoso come *mysterium tremendum et fascinans*, ciò che disorienta come completamente altro, suscita timore reverenziale e allo stesso tempo ammalia sino allo smarrimento. In Kounellis la vicenda cristica è elusa da ogni diretto riferimento biblico e l'uso intuitivo dei materiali, assieme alla stessa posizione della croce – non più eretta e verticale come da tradizione ma obliqua e quasi deposta – allude a una natura fortemente evocativa del simbolo cristiano, lontana da una lettura esclusivamente confessionale e capace di interrogare ogni osservatore. Se in Paci l'attenzione era tutta sull'uomo e la sua finitezza, in Kounellis il centro è la croce come oggetto nudo e abbandonato a se stesso, sacro e prosaico al tempo stesso, fautore di sconcerto e inquietudine, in assenza di ogni figura umana. La morte è qui già iscritta in una dimensione di trasformazione, di uscita dalla temporalità e dalla limitatezza della storia verso un'escatologia della speranza.

È nella lettura di un passaggio della lettera ai Romani di Paolo [2] in riferimento alla Genesi che Romano Guardini – filosofo cattolico, veronese di nascita ma tedesco di adozione e autore di un corpus teologico di fondamentale rilevanza nel dibattito religioso del XX secolo – rinviene l'intenzione originaria di Dio, secondo la quale l'uomo "non avrebbe dovuto morire". Per Guardini, all'interrogativo sulla presenza della morte nella vita dell'uomo e alla domanda se essa sia una necessità di natura, a differenza di altre concezioni spiritualizzanti che rispondono concentrandosi sull'eternità oltremondana dell'anima, il Cristianesimo ribatte con tale provocatoria risposta: l'uomo nelle originarie intenzioni divine non avrebbe dovuto morire. Da qui Guardini, nel suo ciclo di lezioni "Le cose ultime" (*Die letzten Dinge*, 1997), riconosce come inerente all'uomo un impulso di ribellione alla morte, come se essa non gli appartenesse da sempre costitutivamente. Se la morte può essere affrontata con coraggio e con serenità, il Cristiano non può tuttavia accettarla come evento dotato di senso. Il pane, la luce, la verità, l'amore, argomenta Guardini, sono in sé dotati di senso, la morte dell'uomo no. La morte non è, come voleva Rainer Maria Rilke, "l'intima rovina della terra" (*der trauliche Einfall der Erde*), ma è certamente nei termini guardiniani "l'aspra fine" (*das harte Ende*). È su questo terreno che si comprende la verità della morte di Cristo come evento cosmoteandrico, mediante il quale la morte cessa di essere solo morte, "pungiglione" finale in conseguenza al peccato, secondo la definizione paolina. Con la redenzione operata dalla croce, la morte, infatti, permane ma entra in un nuovo rapporto con la vita e diventa per l'uomo passaggio trasformativo in Dio. È in questo senso redentivo che per Guardini "la morte in croce di Cristo è la serietà del Dio che ama" e il trapasso terreno è "l'ultima impresa rischiosa che l'uomo affronta, guidato da Cristo verso la grande promessa".

I tardi appunti di estetica di Guardini raccolti nel testo "Sull'essenza dell'opera d'arte" (*Über das Wesen des Kunstwerks*, 1962) riflettono tali argomentazioni teologiche e alludono a un carattere religioso insito nella struttura dell'opera d'arte in quanto tale, a un suo essenziale reinvio al futuro, un "futuro puro e semplice che non può più essere fondato a partire dal mondo". L'opera d'arte è così naturalmente escatologica e proietta il mondo al di là, verso qualcosa che verrà oltre i limitati confini della creaturalità terrena. Come negli esempi citati da Guardini (che spaziano da Rembrandt a Honoré Daumier a Vincent Van Gogh, toccando l'architettura greca antica e la letteratura novecentesca), può essere proprio l'arte più laica e non sacrale ad accendere l'intuizione di unità tra mondo ed essere umano, nella quale "risuoni la totalità dell'esistenza". L'arte offre così un riscatto alla finitezza indicando un'altra prospettiva, oltre le vie limitate e anguste della contingenza terrena. È così in *Lying Man* (2014) dell'artista tedesca Paloma Varga Weisz, immagine-calco in legno di tiglio combusto di un uomo nudo – forse di origine africana – compostamente riverso al suolo nelle sue sembianze e adagiato su una coperta di lana grigia. Il corpo, pur riordinato, è infranto in più parti, gli arti inferiori separati dal busto. Inevitabile intuire i riferimenti agli eventi traumatici e allarmanti del tempo attuale, alla presenza della morte violenta come relazione tra l'Europa e il sud del mondo. Varga Weisz non aggiunge nulla di più, non vi sono evidenze dirette di cronaca e *Lying Man* istruisce l'iconografia minimale di una deposizione, coagulando la sintesi di una sofferenza rappresa e interrogante. Resta la muta dignità di un corpo il cui destino terreno si è compiuto per sempre e il cui senso va ormai cercato altrove, seguendo la numinosa geometria di una croce.

[2] Quindi, come a causa di un solo uomo il peccato è entrato nel mondo e con il peccato, la morte, così anche la morte ha raggiunto tutti gli uomini, perché in quel primo tutti hanno peccato (Romani, 5, 12).

Jannis Kounellis
Punto croce
2013
ferro e cotone
200 × 360 × 15 cm
Galleria Christian Stein, Milano
Photo Peppe Avallone

Lorenzo Leuzzi
Auxiliary Bishop
of Rome
Representative
of Health
and University Pastoral

(p. 2)

ON·THE·CROSS

Alberto Salvadori

(p. 3)

Putting on an exhibition about the Cross – a universally acknowledged symbol of the suffering of God as Man, and man made in the image of God but vulnerable in his fragility because of sin – is both important and crucial in this year of the Church's Extraordinary Jubilee of Mercy. The Cross is indeed the place where the Father's love is truly manifested, it is the soteriological place in which He shares a spiritual and physical transience that for each one of us seems inevitable.

There is a valid truth for all of us that deeply marks our path on this earth: sooner or later we are forced to face our suffering openly.

We will not be able to cheat, lest we sink into an even greater suffering, which can even lead to desperation; we will not be able to turn our backs, because suffering always eases its way into our fragile flesh and our fragile spirit, like a truth that is imposed upon us in spite of our self-deceit.

Man of this third millennium needs to learn once again how to look straight into the face of the reality of suffering, casting aside any false filters and without useless forms that can blur our vision. This explains why an exhibition about the Cross is an excellent way to re-train our use of vision and of the style of that sensory power that should teach us about those questions that can offer us no answers, and that truly remain an unsolved enigma. At the same time, however, the art that tells of God's suffering for the love of man offers a chance for communication that surpasses the use of the word, that is, of the power that is typically human. It is a power that suffering often reduces to silence, and it indicates that the answer to man's problem requires a Lògos that knows how to inform the human lògos: "the truly divine God is the God who has revealed himself as *logos* and, as *logos*, has acted and continues to act lovingly on our behalf."[1]

For Christianity, the Cross represents the height of the expression of Logos, which comes down filled with love for our freedom; this is the truth that underlies the Extraordinary Jubilee of Mercy: "Christ's Cross (…) offers us the certitude of love and a new life" (MV, no. 21). Despite the attempt to reduce the efficacy of the Cross to that of a mere testimony, an example or a teaching, the time has come to take possession once more of a image that was already announced by God to man, but that has, alas, for some time now been forgotten: "the Council… has repeatedly formulated propositions that attribute to the Cross a healthy force that is not just 'intentional' (working through the cognition and affection it appeals to), but 'objective', or ontological, which precedes man's personal activity, and transforms the subject, making it capable of a new personal stance".[2]

A question often arises spontaneously: how can art that represents the suffering of man on the Cross be a preferential path so that this *new personal stance* becomes possible? Because the meaning of art is *united* with that of beauty and, although it may seem strange, art that represents man on the Cross is combined with a new union, based on the *beauty of the Resurrection*, which "is not the seductive beauty but rather the unripe beauty of unblemished innocence, of unrecognized virginity. It has passed through the passion of faithfulness and trial by fire. Which faithfulness? And which trial? God's faithfulness to man's flesh. And a trial of solidarity achieved "at a dear price".[3]

So the artists chosen will help us to build a visual path of the knowledge of our redemption from mortal pain that the deep wounds left by suffering – especially when it is not related to a personal sin – bring with them. All the artists who make up the *Via Crucis* of this contemporary art exhibition share a great truth with the visitor: that the pain of Christ – which is the pain of the Innocent *par excellence* – always precedes that of man. The intensity of the pain felt by the man on the Cross (cf. *Lucas* 22, 39-44), has no equal in the history of humanity, and at the same time it encompasses all of the pain that can possibly exist in the story of each man. There is no measure of human pain that isn't included and saved in Christ's Crucifixion.

Those who are humble enough to gaze without prejudice upon the suffering of Christ's flesh and the *profound kenosis* of his person for the love of man will soon realize that the entire exhibition has only one basic key to interpretation: "For as long as man suffers, God will also suffer".[4] We usually think of the Cross as an act of accusation against mercy and omnipotence of the Father. With this exhibition, *On the Cross*, through our direct contact with the works shown, we have chosen to represent for human consciousness the fact that the tragedy of the suffering of he or she who is innocent can only find consolation in the Resurrection of the Crucifix. This sign is revealed to all of humanity: although on one hand human consciousness is aghast and petrified before the reality of the suffering of innocents, God has not given up. He has gone beyond, he has done what theology sums up in the word *atonement*; in the Crucifix human events are expressed in their extreme consequences. [5]

The exhibition that we present to the public on the occasion of the Extraordinary Jubilee of Mercy is an invitation to be amazed by this *divine atonement*. To those who wish to share this path with us I suggest beginning from the same question that the *Represented* asked Martha, who tried to involve Jesus in the suffering for the death of Lazarus: "I am the resurrection and life; he who believes in Me will live even if he dies, and everyone who lives and believes in Me will never die. Do you believe this?" She answered: "Yes, Lord, I believe that you are the Christ, the Son of God, he who is coming into the world" (*John* 1, 25). After one has personally come to terms with the vision of these artists, will he or she truly be able to say *Amen* to the ways of divine Mercy?

I shall let the visitors answer!

Enjoy your visit and remember the Jubilee of Mercy ■

[1] Benedetto XVI, *Incontro con i rappresentanti della scienza*, Aula Magna dell'Università di Regensburg, 12 September 2006.
[2] M. Flick, Z. Alszeghy, *Il mistero della croce. Saggio di teologia sistematica*, Queriniana, Brescia 1990, p. 27.
[3] P. Sequeri, *L'estro di Dio*, Ed. Glossa, Milano 2000, p. 4.
[4] M. Bizzotto, *Male, sofferenza, malattia. Saggi sul dolore*, Ed. Camilliani, Verona 2015; the text may also be consulted www.camilliani.it.
[5] Cf. F. Marrone, "L'incarnato come Atonement", in Idem, *Cristo il Figlio di Dio fatto uomo. L'incarnazione del Verbo nel pensiero cristologico di J.H. Newman,* Jaca Book, Milano 1990, pp. 115ff.

The exhibition held on the occasion of the Extraordinary Jubilee announced by Pope Francis for 2016 focuses on the theme of the Cross, the universal symbol of suffering, to be hosted by the Collezione Giancarlo e Danna Olgiati in Lugano. Art and Church, art and the language of the body of man have been at the heart of the universal interests of humanity for thousands of years. Historically, art has always stated its predilection for recording and experiencing within and with the community, meaning by this the Christian community, communities that profess other faiths, or ones where faith is absent. At the start of the past century, in 1909 to be precise, the Benedictine monk Lambert Beauduin sought an explanation in the contemporary nature of the Liturgical Movement, attempting to represent the artistic research carried out in the field of faith as the exaltation of modernity. Individualism and the certainty of one's individuality were justified in the apologetic condition of one's artistic mastery and in the freedom of expression that every artist manifested. A selection of works from the Collezione Olgiati, museum loans, and other private collections, stretching from the seventeenth century to our day, allow us to examine the complexity and mystery of the universal symbol of the Cross in art, and bear witness to the personal freedom and freedom of expression that underlies civilization. Documented since Antiquity, the Cross is, among geometric figures, the third basic symbol, after the circle and the square. In Christianity, it then took on different representations and meanings: the Crucifix, Christ, the Word, the Second Person of the Trinity. According to a declaredly secular approach and, at the same time, respectful of the dimensions of the Holy, the exhibition showcases the works of artists who, in different periods, based on different philosophical and religious outlooks and different languages, have dealt with the theme of human suffering.

The works selected for the exhibition – paintings, photographs, basreliefs and sculptures – cross the entire twentieth century and reach as far as our day and age; also on display are two works that were made when Catholic doctrine had another interpretation, specificially in the early seventeenth century in Bologna, and a century later in Ticino. The exhibition is also a moment of reflection and thinking about the symbology of the Cross as the representation and evocation of suffering both on earth and divine. Moreover, at the centre of this process is the figure of the Child, he who is the most vulnerable of all, and yet undergoes and bears witness to the suffering of the entire human race. Today's world, unfortunately, constantly puts us before this cruel truth, forcing us to take into account visions and responsibilities that are not limited to a specific race or religion. The images of these bodies tells us who we are, animals among animals, exposed, fragile, defenseless, and how we must be conscious of the vulnerability of man, and guarantee that our suffering and that of others is respected and shared. The marvelous painting by the Ticino artist Giovanni Orelli *Gesù dormiente sulla croce* (The Child Sleeping on the Cross), circa 1742, introduces us to a rather unique iconography, strictly linked to the suffering of the weak: a Child gracefully placed on the Cross has fallen asleep. The painting is clearly a *memento mori,* and the tender image of the chubby babe encapsulates all the drama of the event in an atmosphere that becomes even more graceful owing to the pure white colour of the flesh. The iconography is that of the EGO DORMIO, SED COR MEUM VIGILAT, affirmed during the period of the Counter-Reformation to link the worship of Christ's childhood with that of the Passion. The image expresses the sweetness of the Neo-Alexandrine school and Baroque taste, and in the early eighteenth century this iconography was among the most appreciated.

Also on view are the works of five twentieth-century masters – Medardo Rosso, Lucio Fontana, Alberto Burri, Marino Marini, and Yves Klein – in dialogue with each other: images of childhood, scenes from the Gospel, ex votos, jugglers, witnesses of the horrors of World War II, and an abstract allusion to the Crucifixion. Medardo Rosso's work is entitled *Bambino ebreo* (Jewish Boy), 1915, and it is the poignant and heart-rending head of a child, more of a mood than an actual portrait. Here is a child who represents the age of purity, which is at the same time the source of life and an image that contains within it all the future suffering not yet experienced. Medardo Rosso's intention was not to create a suffering head, but to transform this presence that embodies and materalizes a sentiment and the poetic vision of art into a real apparition. Four works by Lucio Fontana, perhaps Italy's most original and complex twentieth-century artist, are on display here as well: the ceramic sculpture *Testa di Fanciullo* (Head of a Boy), made about a decade before the other works exhibited, and dated to 1948, in which the meaning of the sacred is alluded to in a child's portrait, far-removed from any religious theme, but nonetheless still moving, and perfectly in harmony with Medardo Rosso's *Bambino ebreo* and with the terracotta bas-reliefs *L'ascensione* (The Ascension), 1950-55, *La deposizione* (The Deposition), 1956, and *Cristo* (Christ), 1959. Fontana's terracotta works invite us to go beyond the material itself, as if to liberate it from the inner forces that push outwards, in the anxiety of infinity, of a possible unknown new life. These are works that masterfully place before us the theme of man's suffering as the climax of a new potential, doing so not through an imposed and circumscribed religious vision, but rather by exploring the theme of the material. It was the material that was of interest to the artist, just as the material is important to the faithful as an element of doctrine. The peremptory and lacerating slashing of the canvas that Fontana is famous for has the same expressive and incisive force when it is carried out in clay where, in addition to the mechanical tool, we can envision the strength of the manipulation, the force of the hand's gesture in the prints left by the artist's fingers. Liberating space, and at the same time being liberated of it by breaking and tearing the shapes is the strong message of emancipation of a new possible existence by means of the passage between suffering and laceration. The exhibition continues, regardless of chronology, with the two bronzes the *Il giocoliere* (The Juggler), 1946, and *Il prigioniero* (The Prisoner), 1943, by Marino Marini. The works were made in the years when the artist had taken refuge in Locarno, Switzerland, and in the works he made during that period he aimed at expressing the ridiculous exaltation of a man who wants to command. Humankind is afraid and the artist shows this in works such as these, where the material dismantles the proportions and takes the field, inflicting unexpected tension on the forms. *Il prigioniero*, a melancholy, heartbreaking bronze sculpture, the witness to cruel and inhuman events taking place on European territory, disorients us and it almost embarrasses us to think back to the date – 1943 – when the whole of humanity finally became aware of what even today continues somehow to be an inexplicable act of human depravity: the Nazi concentration camps and the horrors of war in general. Even the *Giocoliere*, 1946, bears the weight of those dark years, and emerging from the sensibility expressed by the form is the sense of tragedy that is manifested in a figure echoing the lacerated bodies of the crucified Christs in the style of the Late Middle Ages. Marino himself defined the works he made during that period as the "architecture of an immense tragedy". All of them sharing short and descriptive titles, these sculptures embody, in the particular posture and inclination of the limbs and the face, a synthesis of belonging to and alienation from the world, of vitality and spirituality. They seem to suggest that the story of Jesus Christ among men and until the sacrifice of the Cross can be celebrated by "young Jews", "jugglers", "prisoners", that is to say, by those who belong to the world of the meek and the suffering.

Belonging to the same period is Alberto Burri's outstanding combustion, a work that expresses the artist's Franciscan-like strength and silent humility. This work tautologically restores a moment of difficult transition towards spirituality that well relates to Marini's sculptures, and to their context of meaning. At the same time, the mater ial simulates and emulates painting by seeking the elsewhere, a new spatiality that can be read as a solemn, personal and mystical viaticum. The warmth of the fire makes holes and designs drapery that evokes the sudarium and other sacred images, leading us towards the discovery of beauty where we would never have expected to find it; the message is a highly spiritual one. A small object instead places us before an artist whose religiosity, in his short yet intense career, influenced all his work: it is the *Ex Voto to Saint Rita of Cascia* by Yves Klein, the fruit of several pilgrimages taken by the French artist to the sanctuary of the Saint of the Impossible, the advocate of those in despair, the patron saint of the Carbonari (coal-sellers). Klein "entrusted" his first exhibition on the Void, held at Iris Clert gallery in 1958, to the saint, praying to her so that the blue material may be accepted everywhere. Then, in 1961, he donated the ex voto to the sanc-tuary, conceiving and assembling it so that it was identical to the Italian Baroque reliquaries. Inside it, three compartments contain the colour blue the artist is famous for, pink pigment, and gold leaf; underneath it are three gold bricks. Contained in this work is the most precious material in the tradition of worship, in accordance with the artist's oeuvre, as well as with very own words: "In the end, painters should resemble their paintings, which become an equal number of examples for themselves".[1] This is then how Saint Rita, popular worship and faith in miracles, the ex voto, ultramarine blue pigment, gold, the closeness of Franciscan spirituality become essential elements for an understanding of the artist's work and his faith in art and life.

Let us now return to a more earthly dimension with *Lying Man*, 2014, by the German sculptor Paloma Varga Weisz. Although the work was made five centuries later, it ideally converses with Ludovico Carracci's image of Saint Sebastian martyr, also on view, his youthful, naked body pierced with arrows. This is a saint whose story is reflected in the present time: the sinuous composition of his body, and the fact that he cannot free himself from the suffering inflicted upon him by his fate, surprisingly liaise with Weisz's sculpture – that of a male figure made of wood lying on his back and abandoned on a coarse blanket, a contemporary martyr.

Lying Man draws our attention to the different moments in the history of artistic tradition, and although it both differs and is inevitably evocative, we cannot fail to recall Andrea Mantegna's *Cristo morto* (Lamentation of Christ), 1480, or the Modernist sculptures that recall the contemplative busts of Wilhelm Lehmbruck, in which the simplicity of their completion and the body's fractures explicitly evoke death.

In discussing the many-voiced nature of her sculptures, Paloma Varga Weisz has explained how she has always been fascinated by the human body: "Often in my artistic practice I begin with my body or the bodies of people whom I am very close to. My body is one example of a life; it could be the life of everyone or of anyone".

The folk-like flavour of the German artist's works offers an image that tragically evokes the destiny of many migrants and refugees; it is an icon of suffering that sadly belongs to the chronicles of our new global world. This image of suffering is offset by the Bolognese painter Ludovico Carracci's *San Sebastiano alla colonna* (Saint Sebastian at the Column), dated to the early seventeenth century, an ideal figure and one of the most recognizable symbols in the concept of martyrdom. It is a painting that shows us the saint in his classical iconography, prevalently focused, in the countless examples, on the torture of the arrows that the Roman soldier was subjected to. The precious painting exhibited reminds us of another image of suffering, dignity and strength, the one depicted by Michelangelo in the *Schiavo ribelle* (Rebellious Slave). In this work the *humanitas* and the material merge, imprisoned the one in the other in search of the freedom that can positively take man to a higher level of life, to an achievement of ethics based on the idea of a positive humanity, trusting in its own abilities, sensitive to and mindful of interpersonal values. As the hagiographic sources tell us, Sebastiano did not die on that occasion, for the pious woman Irene nursed him back to health, saving him. Later, Sebastian was again captured by his persecutors and whipped; according to another version, he was beaten to death and thrown into the Euripus Agrippae, a sewer near Sant'Andrea della Valle in Rome; Ludovico Carracci chose this unusual iconography for his more famous Saint Sebastian. The painting shown here is instead related to the saint's traditional representation: a man who is still alive, ready to peacefully face up to the torture he has received from fate or from divine will, depending on the historical perspective one chooses.

A contemporary telling of the martyrdom of Jesus Christ is depicted by the Albanian artist Adrian Paci in *Via Crucis*, a series of photographs taken in 2011, and permanently mounted in the Milanese church of San Bartolomeo. The basic theme of the story from the Gospel is portrayed by the artist in photographic prints on metal that smacks of the prosaic, and in which the presence of the sacred is spread and embodied by family relations, by the artist's decision to ask the members of his family and his friends to be the protagonists of the scenes. An evident nod to Pasolini is perceived in this *Via Crucis*, characterized by its plastic iconography, which is rooted in the great tradition of Giotto, and in the dry and solemn humanity reminiscent of the work of Masaccio. The two great masters who were dear to both Pasolini and Paci are

among the artists who allowed the life of man to be a part of the divine narrative, as occurs in Pasolini's films and in Paci's works. In this case real men, not ideal ones, embody the martyrdom of Jesus Christ portrayed by Paci. This *Via Crucis* asks all of us about one important thing, that is, the responsibility of memory; the sudden passage, the sequence of events that are forgotten and abandoned, anonymous to themselves such as the nameless deaths that accompany us every day as in the past; proof of suffering that cannot only be cited, but must be faced up to.
Jannis Kounellis and Roberto Ciaccio, lastly, have developed the symbol of the Cross according to their own personal codes. Both artists, although starting out from different propositions, organize the work surface according to an essential articulation of lines, vertical planes, and diagonals. Kounellis hosts a large diagonal cross, dramatically embellished with filaments, upon a crude metallic surface.
In *Punto Croce* (Cross Point), 2013, the iconography arrests the symbol of torture in a powerful and direct image that leaves no room for anything but the suffering that is evoked. Often fueled by what is sacred and mysterious, the works of Jannis Kounellis stage the opposing forces of the everlasting and the ephemeral, the living and the dead, the organic and the inorganic, allowing the artist's personal interpretation of the relationship between nature and culture to filter through. By seeking the plastic and poetic language that combines hermeticism and sensibility, the artist offers an attempt at translating the dialectical "structure" and "sensibility" within the painting, which he himself calls the "perfect container", for within it is the strength of a domestic dimension.
Ciaccio's triptych, on the contrary, is characterized by the ghost-like nature of the apparition, and the presence/absence of the image clearly expresses a climate of suspension on the Cross, eradicating the technique of the monoprint series used by the artist together with the Milanese printer Giorgio Upiglio. Suprematist anti-objectiveness, a preoccupation with the edge, the limit, are evident in the work of this Milanese artist. For Ciaccio, the figure is the establishment of the presence, and the image is a limitless appearance, aptly described by Remo Bodei. More than alluding to the wonderful paintings of Barnett Newman or Mark Rothko, in this artist it is the evident spirituality of the image that enthralls. The words of an artist like Lo Savio, "to sensitize the empty space, understood to be the dynamic movement of light and the initial action of a study that tends towards the affirmation of what is real", introduce us to the best of what intellectual, spiritual and material continues to transmit to us when we are before this artist's works, such as the four large-scale pieces in the Olgiati collection. Another element that is expressed by the artist is time as landscape, as condition, as structural element. Ciaccio's impressions are the clearest testimony of time, the variation of the perception and the possible identification in the apparently neutral surface of his works ■

[1] "L'aventure monochrome", in *Yves Klein* (Paris: Centre Georges Pompidou, Mnam, 1983), p. 174.

THE·CROSS AND·THE·LAST·RISKY FEAT

Luigi Fassi

(pp. 8–9)

Among the greatest creations by the Italian poet Mario Luzi is an intensely moving work written on the occasion of the Easter celebrations in 1999, commissioned by the Vatican. The work is a meditation on the *Via Crucis* written in blank verse,[1] in which Luzi freely interprets Jesus' last thoughts during the days leading up to His death on the Cross. The author had foreshadowed – in his own words – a poetic text where Jesus was the sole agonist pictured at the dramatic end of His life on earth. In the reconstruction of the painful progess Jesus must undertake to be reunited with the Father in His mortal path towards Resurrection, the Florentine poet has Jesus speak in the first person, posing questions to Himself about His relationship with mankind and the nature of life on earth: *Have I been too much of a man among men or too little?/Have I made the earth too much my own or have I shunned it?* Luzi describes a profoundly human Jesus Christ, tenderly enamoured of the earthly landscape, of children and of the simplicity of everyday life among the humble and the meek: *Beautiful and terrible is the earth/I was born here almost hidden/ I grew up here and became an adult/in one of its quiet corners/amongst the poor, the amiable and the detestable*. It is precisely the love Jesus feels because He lives among men, and His awareness that He will soon be forced to take His leave that generates His anxiety, accompanied by a sense of loss at the thought of pain and death. It is man's transient temporal nature that arouses Jesus' anxiety, in a tormented dialogue with the Father that offers Him no answers: *Taking my leave causes me more than enough anguish[...] What is this despair? There is something in time that makes me suffer,/the time of human beings, for them you created it [...]/you know this time yet you do not share it. From the depths of time I say to you: the sadness of time is strong in mankind, it is invincible*. It is in Jesus' appeal to the Father before dying, as we are told in the Gospel according to John, that Luzi sees the culmination of Jesus' earthly humanity: *The ultimate thought of the Son of Man on earth is that of a man.*
Luzi focuses his entire reflection on the mystery of the incarnation through which Jesus became so profoundly human that He gathered to himself and embraced all the anxieties stemming from human finiteness, ending His presence on earth with thoughts of painful suffering. Jesus' questioning of the relationship between human nature and divine nature had involved the Christian theological debate from the earliest centuries. Monophysite heresy, the belief that Jesus' nature remains altogether divine and not human, and that He therefore could not have suffered during the Passion, developed within the Christian currents of gnostic origin. The aim of this interpretation was to expunge the scandal of the Crucifixion, the unacceptable catastrophe of the painful death of the living God at the hands of men. This is an extremely complex theological point and the reason for contrasting controversies and interpretations in the history of ancient Christian thought, as well as, albeit indirectly, in the history of art in the following centuries. Each representation of the Passion and death of Jesus Christ is inevitably a metaphysical confrontation with the mystery of the incarnation of the Word and of its "vertical irruption in the course of time", as Søren Kierkegaard argued.
This is the tradition surrounding the *Via Crucis* by Adrian Paci, a permanent work made in 2011 for the church of San Bartolomeo in Milan. The artist employed black and white photography to retrace the highest theme in Christian iconography – the Passion of Christ. Paci mounted the fourteen Stations of the Cross freely inspired by Pasolini's *The Gospel According to Saint Matthew,* staging a barren representation devoid of direct temporal references. The context surrounding the scene appears to be that of an uncertain urbanization at the rural margins of the city, where the men and women appearing around the figure of Jesus Christ – the artist's relatives and friends – wear plain and simple habits and cloaks. While the geometries, lines, and perspectives of the images recall the Italian Renaissance painting tradition, the reference to Pasolini justifies Paci's interpretation of the Passion that is as secular and earthly as it possibly can be: the protagonist, Jesus Christ, a worker, a labourer, or a migrant, will be crucified on the scaffolding of a construction site, in a sequence of black and white frames originating from a film made by the artist. The echo of Paci's memory, that of a migrant who settled in Italy in the 1990s after leaving his native Albania, is essential to the iconographic representation of this *Via Crucis;* connected therein are the artist's memories of his native country, the memory of migratory flows from Albania to Italy in search of work, and the dominant feeling of precariousness in the contemporary world of work. Paci's Crucifixion, the earthly end of one man among men, is thus a forgotten tragedy that unfolds in the scenario of the outskirts, alluding to the ideas of exclusion, uprooting, and injustice, notwithstanding the absence of any clear narrative element.
The allusion to these themes, with their evangelical inspiration, accentuates the work's poignancy, transcending the boundaries between secularism and religiosity to convey the idea of a universal contemplation of human suffering in the present.
The relationship between the enigma of the living God, who died at the hands of man, and the human hope in salvation as an ultra-terrestrial ambition symbolized by the Cross, is the theological theme that Jannis Kounellis deals with in *Punto croce* (Cross Point) (2013). In this work materials that are distant from and hostile to one another, such as heavy steel bars and fragile cotton wiring, are joined to make up the geometry of a cross against a rough metallic surface. Through the almost paradoxical diversity of the materials and their unusual combination the artist evokes – in terms close to the unutterable abstraction of the Cross – his given, which cannot be reduced to a merely ethical and logical sign. Kounellis' Cross is manifested as the symbol of the numinous – according to the terminology introduced by the German phenomenologist Rudolf Otto to indicate the nature of the sacred –, that which cannot be translated into the concepts of reason, and is presented as the given of an original experience, close to creatural sentiment. In *Das Heilige* (The Holy), published in 1917, Otto defines the sacro-numinous as *mysterium tremendum et fascinans*, something that disorients as completely *autre*, arouses reverential fear, and at the same time seduces until a sense of loss results. In Kounellis the theme of the Cross is devoid of any direct biblical reference, and the insightful use of the materials, along with the position of the Cross itself – no longer erect and vertical as per tradition but oblique and almost flat – alludes to the strongly evocative nature of the Christian symbol, far-removed from an exclusively confessional reading capable of posing questions to the viewer.
While in Paci's work the attention is entirely focused on man and his finiteness, in Kounellis the core of the work is the Cross as naked object abandoned to itself, sacred and prosaic at the same time, advocating disconcertment and anxiety, in the absence of the human figure. Here, death is already part of a dimension of transformation, of departure from the temporality and the limitations of history towards an eschatology of hope.
In his reading of a passage from Paul's *Epistle to the Romans*[2] referring to the Genesis, Romano Guardini – Catholic philosopher, born in Verona but German by adoption, and the author of a theological corpus of fundamental relevance in the religious debate of the twentieth century – discovers God's original intention, according to which man "should not have died". For Guardini, Christianity provocatively answers the question on the presence of death in the life of man as well as whether it is a necessity of Nature, unlike other spiritualizing conceptions that respond by focusing on the otherworldly eternity of the soul: man in the original divine intentions should not have died. From here Guardini, in his cycle of lessons *Die letzten Dinge* (The Last Things), 1997, acknowledges the urge to rebel against death as being inherent in man, as if death did not belong to him constitutionally. If death can be faced bravely and peacefully, the Christian cannot in any case accept it as an event that has meaningfulness. Bread, light, truth, love, Guardini argues, are in themselves meaningful, while man's death is not. Death is not, as Rainer Maria Rilke put it "the intimate ruin of the earth" (*der trauliche Einfall der Erde*), but it is, according to Guardini, "the bitter end" (*das harte Ende*). In these terms we understand the truth of Christ's death as a cosmotheandric event, through which death ceases to be only death, the final "thorn" that is the consequence of sin, according to Paul. With the redemption that is brought about by the Cross, death, indeed, remains, but it enters into a new relationship with life and for man it becomes a transformative passage into God. For Guardini, it is according to this redemptive meaning that "Christ's death on the Cross is the seriousness of a loving God", and the passing away on this earth is "the last risky feat that Man must face, guided by Christ towards the great promise".
Guardini's late notes on aesthetics collected in the text *Über das Wesen des Kunstwerks* (On the Essence of the Work of Art), 1962, reflect these theological arguments and allude to the religious character intrinsic to the structure of the work of art as such, to its essential forward-reference to the future, to a "future pure and simple which can no longer be founded starting from the world". The work of art is thus naturally eschatological and projects the world beyond, towards something that is to come outside the reach of the limited boundaries of earthly creatures. Akin to the examples quoted by Guardini (ranging from Rembrandt to Honoré Daumier to Vince Van Gogh, and touching on Ancient Greek architecture and twentieth-century literature), secular art and not religious art can kindle the idea of the unity between the world and the human being, in which "the totality of existence resounds". Art thus offers a redemption for finiteness indicating another perspective, in addition to the limited and narrow paths of earthly contingence. This is the case for *Lying Man* (2014) by the German artist Paloma Varga Weisz, the image-calque made from burnt limewood of a naked man – perhaps of African origin – composedly heaped on the ground in its own image and lying on a grey woollen blanket. The body, albeit composed, is divided into several parts, the lower limbs separate from the torso. The viewer is inevitably reminded of the traumatic and alarming events of our day and age, of the presence of violent death as the relationship between Europe and the southern hemisphere. Varga Weisz adds nothing more, there is no direct evidence from the news, and *Lying Man* instructs the minimal iconography of a deposition, coagulating the synthesis of suffering that is congealed and questioning. What remains is the mute dignity of a body whose earthly destiny has forever ended, and whose meaning must be sought elsewhere, following the numinous geometry of a Cross ■

[1] Mario Luzi, *La Passione. Via Crucis al Colosseo* (Milan: Garzanti, 1999).
[2] Therefore, just as through one man sin entered into the world, and death through sin, and so death spread to all men, because all sinned.

THE·SUFFERING SUBJECT

Giovanni Leghissa

(pp. 17–18)

That the body should suffer is a phenomenological fact whose evidence is undisputable. Establishing how it suffers, instead, refers back to the need to identify the historical and cultural contexts within which the human attempt to afford meaning to suffering occurs.
Of course, this attempt is not always successful, and when the suffering subject fails at affording such meaning, there is a total collapse in the ability to relate to oneself and to the world; there is total annihilation, and so, since it is only through a body capable of relations that a subject can attest his or her presence in the world, all that is left to do is to take leave of this world, loosen one's grip on oneself. However, drawing attention to the fact that human suffering is always culturally and historically determined does not mean summoning onto the scene what has become the trite rhetoric – which, for the sake of simplicity, I shall call "postmodern" – according to which everything is culture, while every reference to the objectivity of the natural fact would be misplaced. No, here I wish to call the reader's attention to a more complex and articulated theoretical scene. An animal among animals, man presents a constitutional vulnerability, which defines his being alive in an essential manner. Nonetheless, by virtue of that evolutionary accident that is the use of language, man the animal is, so to speak, forced to relate with a world of signifiers that offer him the chance to play a game which is always open-ended and can never be decided ahead of time with the universe of meanings, in other words, with that which allows for his orientation in the world. The talking animal has never direct and immediate access to the world: the world offers itself to the subject in a way that is mediated, conceptual, and metaphorical at the same time, that is to say, by means of maps whose construction is uniquely made possible by the ability to manipulate meanings. But this is where we need to stress a crucial point, which all too often goes unnoticed: the familiarity with metaphors and concepts that the subject acquires while growing up is not so different from his or her familiarity with the artefacts. One might say that the world, in delivering itself over to us, from one generation to another, insofar as it is an assembly of stars, planets, mountains, oceans, rivers, valleys, woods and prairies does not change, as the members of a single generation have no way of perceiving phenomena such as the rotation of the Earth's axis around the vertical, or the erosion of mountains, or the rise in sea level. However, ever since he has been moving in an upright position, the human animal does not inhabit a world made up only of oceans, mountains, rivers, and so on; since then we have inhabited a world that also contains artefacts, with which our existence is interwoven according to modalities that vary depending on the complexity of the social structures, or the actual techniques used to produce the artefacts themselves. And it is precisely among these artefacts that the world of meanings exists, a world made up of languages and codes, which interacts with the cognitive skills of us humans, in the sense that it co-evolves along

with us. Now, within this context, in which the distinction – actually, the opposition – between nature and culture need no longer exist, we can redefine the question of physical suffering. The suffering body immediately points to the fact that the subject depends on a natural history that we have no way of controlling; a simple example of this is the genetic predisposition for contracting certain diseases. But this fact is just as easily expunged when the body's suffering becomes a symptom, that is, it becomes a sign in a language that must be deciphered. And at that moment, knowing that our genes play a specific role in determining our state of health no longer has any meaning, even if the metaphor for the genetic code could lead us to institute an easy analogy between the combinatory nature of language, and the combinatory nature of nucleic acids. In our perception of suffering as a symptom an unknown space of freedom opens up, which is connected to the possibility of grasping the link between the physicality of one's being in the world, and the signifying force of desire. The latter refers to what we do not have, to what we would like to be, and so it underlies any transformation in the subject's life. But desire can never hover over a void deprived of material and become pure word, meant as a request of a fullness that will be never given. Desire is always weighed down in the body, it is the imaginary articulation of that finiteness of the subject that becomes visible precisely through suffering. Lest we forget that we are a body, suffering reminds us that the physical nature of the body demarcates the only space that can be inhabited by the subject – and here I'm talking about suffering in general, without distinguishing between physical suffering and psychological suffering. Physical suffering, such as, for example, the pain caused by a loss, is always encysted in the body, so that the ability to act and to move is curtailed.

From here, however, it would be mistaken to conclude that one cannot free oneself from suffering, that the experience of pain marks the destiny of human beings. What we need to perceive here is the double register that marks the experience of pain: on the one hand, there is the silence of a body that is always on the verge of crumbling, a body that is born to die, while on the other there is the investment in the body of a voice, the voice of desire, which yearns for an infinite life, one that is not affected by precariousness and vulnerability. To understand this point, we are assisted by the historical analysis of those myths and narratives that confer a meaning to the human experience of suffering and include it in the greater quest for the meaning of life. The Greeks believed that knowledge is achieved through suffering – as Aeschylus tells us in *Agamemnon*. Cathartic because it is liberating with respect to illusions, with respect to the presumption of knowing, with respect, lastly, to the belief that to be happy one need only live a carefree and enjoyable life, suffering helps us to take a distance from ourselves and from any immediate identification with the world. In that blend of philosophical wisdom and Delphic knowledge, which is the knowledge of the tragedians, suffering in itself makes no sense; it is unbearable pain and no more, pain that makes us shout and curse, but that has the power to transform the subject. This transformation signifies emerging from oneself, venturing towards some unknown land, that is, towards a universe of meanings that clashes with those that are commonly received and shared. While it is true that when we reach the end of this journey we are alone, it also true that we have gained a new perspective of the world. This new outlook allows us to relativize our suffering. By suffering, the subject has the chance to experience the evil that affects him against the backdrop of that cosmic game the Greeks called *physis*. Nature, in its inexhaustible cycle of generation and corruption, allows man to be, it generates him as an insignificant element in the midst of other insignificant elements that are born and die just like him. So there is no guilt that justifies suffering, just as suffering does not offer any sort of redemption. It is, rather, somehow liberating to acquire the knowledge of the fact that all human beings are part of the game of birth and death, that is to say, they are submitted to the randomness of existence.

An important aspect of Greek culture is affirmed here, one that perhaps we cannot revive in our present time, but that can in any case, I believe, aspire to having a universal value. Understanding that the succession of births and deaths is casual offers the subject the chance to perceive him or herself as being a mere occurrence, an event, a random incident among others. But this also leads us to discover our own individuality as the only point from which to start to construct an autonomous, free existence. In the endless sea of existence, there is only one thing we can rely on: ourselves. When through suffering our existence is in danger or called into question, this oneness of our being emerges with even greater cogence. Nietzsche, one of the greatest experts in the Greek mentality, saw this clearly when he said that profound suffering makes us noble in that it divides.

This leads to the invitation to be composed when one suffers, to not lose a certain dignity even in the most difficult moments of our existence. We are expected to tough it out, in other words, to not reveal our devastation caused by the illness we have been affected with. After all, it really is no one's fault. In line with this sensitivity that crosses Greek culture from its very beginnings, the philosophies of the Hellenistic period developed a series of spiritual exercises that aimed at preparing the subject prior to his or her suffering. Imagining that one may suffer, even when all is well, in other words, always having before oneself the possibility of suffering, means profoundly accepting the randomness of existence, it means taking advantage of the awareness that life, after all, is ephemeral and meaningless. For the ancients, all that is left is the circular movement of the stars, whose beauty consoles us.

Everything changed when Christianity came onto the scene and became the spiritual paradigm of reference in Western tradition. For Christians, suffering makes sense, insofar as it is Christ's suffering that leads to man's salvation from sin. And Christology immediately became anthropology: to complete what was missing from Christ's suffering, as Paul of Tarsus invites us to do, human beings were offered the chance to be the artificers of their own mortal fate so that they could achieve immortality.

This does not mean that Christianity is in any way the producer of suffering which is then exploited for the purpose of guaranteeing salvation, as if the spectacle of suffering were intrinsically beautiful. The crucial point here is the willingness to organize a city on earth that can host suffering, that can bestow it with meaning, by means of the institution of a link, which we might call liturgical, with that celestial city where, instead, there will be no room for suffering. Innervated by the eschatological wait, situated, that is, in the middle of the oscillation between the already and the not yet, the existence of the Christian subject can be seen as the attempt to keep one's gaze fixed at the same time on two apparently contradictory images, but ones that must be kept together: on the one hand, the image of Christ destroyed by the sores clearly visible in the crucifixion of the Isenheim altarpiece, in Colmar, and on the other, the glorious Christ of the Byzantine crucifixes, proving that the death experienced is already a passage towards that life that one has access to after the Resurrection.

Yet another example is the experience that suffering plays within that certainly minor, but no less important, tradition represented by Judaism. Neither meaningful nor meaningless, suffering is seen here as something that happens, or can happen; in other words, it is an integral part of life. When faced with suffering one must simply resist: indeed, no suffering lasts forever. Resisting what is bad, however, is not an indication of mere passiveness, nor is it the passive acceptance of one's destiny. Unlike the experience of the tragic hero who puts up with his pain, who maintains his composure even before the absurdity of an adverse destiny, the Jewish experience of pain, understood to be resistance, harks back to the will to celebrate life as a place of meaning. Here is meant this life, observe carefully, and not a life after death where one can expect to be either rewarded or punished. Resisting suffering is thus a sign of the awareness that we were not born to suffer, and that it is important to survive even when we are struck down by the most absurd form of suffering, so that we can go back to doing, in our everyday life, what we have been summoned to do insofar as we are human beings, that is, to bestow a human meaning to the world. Meaning that, obviously, acquires its fullness only in the chance – remote but not inconceivable – that justice triumphs in the world. Israel, in fact, means justice, and the Jewish tradition invites us to love the Torah more than God, who gave it to the people by the hand of Moses on Mount Sinai.

After this brief excursus into the three different ways of conceiving suffering, chosen here because they in some way represent the mindsets that have profoundly influenced the Western tradition that Europe belongs to, a certain feeling of dissatisfaction might emerge: this feeling might be motivated in some readers by the fact that the three expressions of suffering I have briefly illustrated no longer speak to the heart and mind of the contemporaries, while in others it might be spurred by the awareness that the contemporary world is no longer a closed one, and that the time has come to consider as being "our own" also those spiritual traditions, for example, the Far Eastern ones, that for thousands of years have been offering mankind rather persuasive answers in relation to the great enigmas, for example, as concerns suffering, that have always afflicted mankind.

I would like to end by drawing attention to an approach to suffering that instead arises from a part of the contemporary debate and that allows itself to be defined via the notion of the post-human. What's at stake is based on the possibility of emerging once and for all from that anthropocentric vision that has always placed man in exact opposition to other living beings. Being post-human means conceiving and experiencing ourselves as animals in the midst of other animals, it means discovering the profound brotherhood – or sisterhood – that ties us to all the living species. This is possible as soon as we bring to the fore the element that all living beings have in common, that is, vulnerability. I am not just talking about the human being exposed to instances of adverse fortune, a situation that leads us to develop an ethics of heroic resistance when faced with illness. No, what lies at the core here is the discovery of the intrinsic vulnerability of the living being as such. From this is born, instead, an ethics of treatment, of respect for one's own suffering as well as for that of others. It is an attitude that does not direct one's attention to the fact that all living beings must die and that they are therefore equal before death; rather, what emerges is the ability that living beings have to build relationships that take into account the potential for suffering in life. And it makes sense to put this discourse together starting from the notion of post-humanity, in that here, first and foremost, is where the animal nature of the living being, whether or not human, must be placed. By witnessing the suffering of an animal from another species I can see my own suffering: from this experience an uncharted *pietas* is born towards the decomposed – and at times horrifying – deformity of the diseased body in general ■

VERTICALNESS

Remo Bodei

(pp. 22–23)

Light, in its conflict with darkness, is the common denominator in Roberto Ciaccio's works. Light breaks through the darkness and is manifested in a sort of trembling hesitation as it hovers there, before ultimately being sucked back into the darkness. It is as if it wanted to offer us a feeble sign of modest hope, suggest a dawn that advances while struggling to break away from the darkness.

The cross - together with the door and the threshold, other recurring themes in Ciaccio's work – represents, in its inferred emergence from obscurity, the uncertain limit between the two worlds of the visible and the invisible, of loss and salvation. The works on display here, *Trittico per la croce* (Triptych for the Cross) (2001) and *Grande croce di ferro blu e rosa* (Large Blue and Pink Iron Cross) (2010), far from representing in a disguisedly apologetic form the symbol of Christianity, rather allude to the dimension of the sacred, to pain and to the tragedies that affect everyone. It is not a confessional symbol, but the sign of the inevitable encounter of human beings with suffering and, at the same time, of their possible vanquishing of it thanks to our quest for the meaning of that which dominates us, for upwards-reaching tension. It is this need for vertical elevation (represented by the long vertical post of the cross) that clashes with its horizontal cross-bar, the expression of the limit encountered by our aspirations and flaws.

Crossed vertically by a flash of light, the figure of the cross appears to be barely sketched out, but the intersection between the two bars reveals itself to be the scandalous site of opposites: radiation and concentration, expansion and convergence, death and resurrection. The crosses represent a presence that refers to an absence, to an unknown homeland, the *arrière-pays* mentioned by Yve Bonnefoy (who recently dedicated a poem to Roberto Ciaccio), that place where we have never been but that we feel we've always known, almost as if it were an inner, foreign country that has been lost, but is at times reconquered.

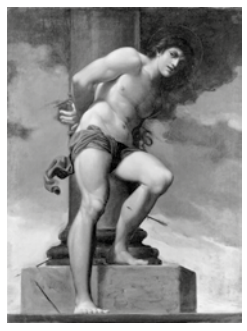
In the works exhibited one hears the distant echo of Barnett Newman, the artist Ciaccio loved the most, the author of the *Stations of the Cross* (1958-1966). In both artists "the problem of painting is physical and metaphysical": via lines, colours and images it harks back to the invisible. Not without conflict, as in Ciaccio's work as well, we can see a variant of Newman's zip, that vertical stripe, the 'hinge' between absence and presence, the equivalent of Heidegger's *Riss*, the laceration that signals the energy of separating and uniting. Except that in Ciaccio's work, the incidence of light that is released – struggling to do so – from darkness has a tone that is at once greatly dramatic and laden with implicit teachings. Indeed, from this struggle teachings can be drawn, as is the case in *Leçons de Ténèbres*, the title of a series of images, annotations, sheets whose rhythms, intervals, silences make up the analogy of François Couperin's "musical scores".

Roberto Ciaccio's work fully harnesses the sense of *mysterium tremendum* that characterizes the sacred, the overwhelming imposition of an unsettling otherness, superior to all human understanding, which, on the one hand, fills us with dread, and, on the other, offers the exhilarating sentiment of fusion between the Self and everything. Crucial, inescapable, and eternal questions on the meaning of our existence are also enigmatically condensed in the sacred, questions on the experiences-limits that affect us (pain, joy, life, death). All of them are crossed by our troubled amazement before the "absolute", in etymological terms, before what is disconnected, *solutus*, and independent of each particular transient situation, before anything we can refer to only obliquely, in the revelation of the dual meaning of lifting and donning the veil.

The tragedies and suffering we see today in the world have always existed. But why, in our civilization, is it the Cross of Jesus Christ that poses questions? Why that gesture of challenge to a world that transforms an instrument of torture into a factor of redemption? After all, at the end of the war that the Romans fought against the rebel slaves of Spartacus, some six thousand people were crucified on the Via Appia and the burned, turning them into human torches and transmuting a consular road into a Via Crucis.

Then why are we so impressed with the crucifixion of a single man as compared to the pain multiplied by the six thousand people we know nothing about? Because the death of Jesus symbolically underlies our civilization and it sums up the destiny of pain and death that awaits all of mankind but, at the same time, it is the paradoxical promise of an exemplary death that becomes the hallmark of life and salvation ■

ROBERTO CIACCIO
GIOVANNI FONTANA
YVES KLEIN
MARINO MARINI
PALOMA VARGAS
ADRIAN PACI
LUCIO FONTANA
MEDARDO ROSSO
GIACOMO MANZÙ

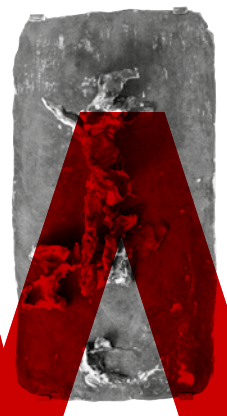


Ludovico Carracci
Saint Sebastian at the Column
ca. 1602
oil on canvas
151.5 × 112.7 cm
Carlo Orsi, Milan

(p. 4)

Paloma Varga Weisz
Lying Man
2014
charcoaled limewood, woolen blanket
193 × 63 × 22 cm
Sadie Coles HQ, London
Photo: Stefan Hosttettler

(p. 5)

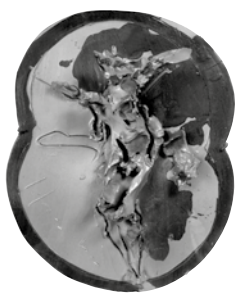


Lucio Fontana
The Ascension
1950/1955
polychrome ceramic
70 × 36.5 cm
Private collection, Florence

(p. 6)

Lucio Fontana
The Deposition
1956
coloured terracotta
48.5 × 54 cm
Private collection, Lugano
Photo Roberto Pellegrini, Lugano

(p. 7)



Lucio Fontana
Christ
1955
glazed and enamelled terracotta
36 × 28 cm
Private collection, Lugano

(p. 7)

Adrian Paci
Via Crucis
2011
14 photographs on aluminium
55 × 87 cm each
Exhibition Copy
Church of San Bartolomeo, Milan
A project by artache, Milan
Courtesy Martina Fiocchi

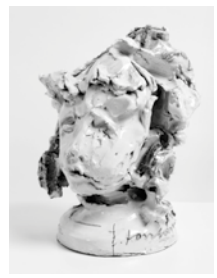
(p. 8)

Jannis Kounellis
Cross Point
2013
iron and cotton
200 × 360 × 15 cm
Galleria Christian Stein, Milan
Photo Peppe Avallone

(p. 9)

Medardo Rosso
Jewish Boy
1893
wax on gesso
h. 25 cm
Courtesy Amedeo Porro Fine Arts, Lugano
Photo: Courtesy Amedeo Porro Fine Arts, Lugano

(p. 16)

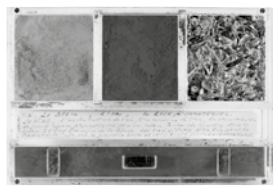


Lucio Fontana
Head of a Boy
1948
enamelled ceramic
28 × 18 × 18 cm
Private collection, Lugano
Photo Roberto Pellegrini, Lugano

(p. 16)

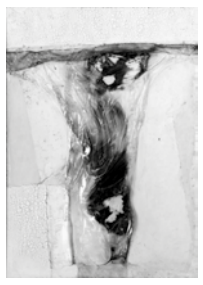
Giuseppe Antonio Felice Orelli
The Child Sleeping on the Cross
ca. 1742
oil on canvas
28.5 × 62 cm
Convento Bigorio

(p. 17)



Yves Klein
Ex voto to Saint Rita of Cascia
1961
pure pigment, gold leaf, gold bricks and manuscript in plexiglas display case
14 × 21 × 3.2 cm
Monastery of
S. Rita delle Agostiniane di Cascia
© Yves Klein, ADAGP, Paris / SIAE, Milano, 2016

(p. 19)



Alberto Burri
Plastic combustion 64CP3 (Crucifixion)
1964
plastic, acrovinyl, combustion on cellotex
50 × 35 cm
Private collection, Florence

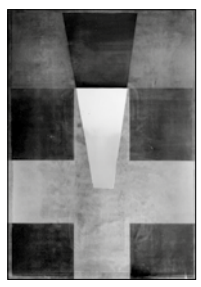
(p. 20)

Marino Marini
The Juggler
1946
polychrome bronze
167.5 × 37 × 39 cm
Museo Marino Marini, Florence

(p. 20)

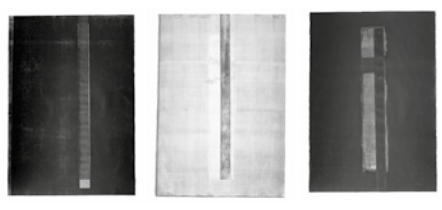
Marino Marini
The Prisoner
1943
bronze
22.4 × 98 × 20.6 cm
Museo Marino Marini, Florence

(p. 20)



Roberto Ciaccio
Large Blue and Pink Iron Cross
2010
iron and chalcographic ink
187 × 131 cm
Private collection, Lugano

(p. 21)



Roberto Ciaccio
Triptych for the Cross
2001
3 monoprints
180 × 127 cm each
Private collection, Lugano

(pp. 22–23)

WORKS

Authors

(p. 24)

Remo Bodei
(Cagliari, 1938)
Studied Philosophy at the University of Pisa and did graduate work at the Universities of Tubingen, Freiburg and Heidelberg.
He was also awarded a Diploma di Licenza and a Diploma di Perfezionamento by the Scuola Normale Superiore di Pisa. Since 2006 he has been a full professor at the University of California, Los Angeles, after teaching at the Scuola Normale Superiore and at the University of Pisa for many years.
Since 2015 he has been a correspondent member at the Accademia dei Lincei for Moral, Historical, and Philosophical Sciences.
His most recent publications include: *Generazioni. Età della vita, età delle cose* (Bari 2014). *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia* (Milan 2015). *Limite* (Bologna 2016).

Bettina Della Casa
(Mendrisio, 1965)
Studied Philosophy at the Università Statale di Milano.
Since 1999 she has been curator at the Museo Cantonale d'Arte, now Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano.
Since 2013 she has worked for Spazio -1, Collezione Giancarlo e Danna Olgiati.

Luigi Fassi
(Turin, 1977)
Studied Philosophy at the University of Turin, Universität zu Köln, and Universität Zürich.
Since 2012 Visual Arts Curator of the Steirischer Herbst Festival, Graz, Austria.

Giovanni Leghissa
(Trieste, 1964)
University research assistant for the Department of Philosophy and Science of Education at the University of Turin. He has taught Philosophy at the Universities of Vienna, Trieste, and the Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe.
His most recent publications include: *Neoliberalismo. Un'introduzione critica* (Milan 2012). *Postumani per scelta. Verso un'ecosofia dei collettivi* (Milan 2015).

Alberto Salvadori
(Vinci, 1969)
Studied Art History at the University of Pisa, the University of Sussex, and the University of Reading.
He went on to do graduate work on modern and contemporary art in Europe, and was awarded a Master's degree in curatorship at Brera Academy.
Curated the general catalogue of the Galleria d'Arte Moderna in Palazzo Pitti in Florence.
Since 2009 he has been director of the Museo Marino Marini in Firenze, and since 2007 of the Osservatorio per le Arti Contemporanee dell'Ente Cassa di Risparmio in Florence. He is a board member of the Istituzione Bologna Musei and the Polimoda scuola d'alta formazione in Florence.

↑ **Medardo Rosso**
Bambino ebreo
1893
cera su gesso
h. 25 cm
Courtesy Amedeo Porro Fine Arts, Lugano
Photo:
Courtesy Amedeo Porro Fine Arts, Lugano

→ **Lucio Fontana**
Testa di fanciullo
1948
ceramica smaltata
28 × 18 × 18 cm
Collezione privata, Lugano
Photo Roberto Pellegrini, Lugano

↗ **Giuseppe Antonio Felice Orelli**
Gesù Bambino dormiente sulla croce
1742 ca.
olio su tela
28,5 × 62 cm
Convento Bigorio

IL SOGGETTO SOFFERENTE

Giovanni Leghissa

Che il corpo soffra, è un dato fenomenologico la cui evidenza non è contestabile. Stabilire come soffra, invece, rimanda alla necessità di individuare quei contesti storico-culturali entro i quali avviene il tentativo umano di conferire un senso alla sofferenza. È un tentativo che non sempre riesce, è chiaro, e laddove il soggetto sofferente fallisca nella sua opera di conferimento di senso si ha un crollo totale della capacità di relazionarsi a se stessi e al mondo, si ha l'annichilamento totale, e allora, poiché è solo attraverso un corpo capace di relazione che un soggetto può attestare la propria presenza nel mondo, non resta che l'uscita dal mondo, non resta che il levar la mano su di sé.

Richiamare l'attenzione sul fatto che la sofferenza umana è sempre culturalmente e storicamente determinata non significa tuttavia convocare sulla scena l'ormai trita retorica che, per comodità, definirei "postmoderna" secondo cui tutto sarebbe cultura mentre ogni rimando all'oggettività del dato naturale risulterebbe fuori luogo. No, qui mi preme portare l'attenzione su una scena teorica più complessa e articolata. Animale tra altri animali, l'uomo presenta una vulnerabilità costitutiva, che definisce in maniera essenziale il suo essere vivente. Tuttavia, in virtù di quell'accidente evolutivo che è l'uso del linguaggio, l'animale uomo è per così dire costretto a porsi in relazione con un mondo di significanti che gli offrono la possibilità di giocare una partita sempre aperta e mai decidibile in anticipo con l'universo dei significati, ovvero con ciò che permette un orientamento nel mondo. Mai infatti l'animale parlante ha un accesso diretto e immediato al mondo: quest'ultimo si offre al soggetto in maniera mediata, concettuale e metaforica assieme, ovvero attraverso quelle mappe la cui costruzione è resa possibile unicamente dalla capacità di manipolare significati. Ma qui va sottolineato un aspetto decisivo, che troppo spesso passa inosservato: la dimestichezza con metafore e concetti che il soggetto acquista crescendo non ha caratteristiche diverse dalla dimestichezza con gli artefatti. Si potrebbe dire che nel consegnarsi a noi, da una generazione all'altra, il mondo in quanto insieme di stelle, pianeti, monti, mari, fiumi, valli, boschi e praterie non muta, in quanto i membri di una singola generazione non hanno modo di percepire fenomeni come la rotazione dell'asse terrestre attorno alla verticale, o l'erosione delle montagne, oppure il salire della superficie dei mari. Ma, da quando si muove in posizione eretta, l'animale umano non abita un mondo fatto solo di mari, monti, fiumi eccetera; da allora, abitiamo un mondo che contiene anche artefatti, con i quali la nostra esistenza si intreccia secondo modalità che variano a seconda della complessità vuoi delle strutture sociali, vuoi delle stesse tecniche impiegate per produrre gli artefatti stessi. E precisamente tra questi artefatti si trova anche il mondo dei significati, fatto di linguaggi e codici, che interagisce con le capacità cognitive di noi umani, nel senso che esso coevolve con noi.

Ora, in questo contesto, in cui la distinzione – anzi, l'opposizione – tra natura e cultura non ha più motivo di porsi, possiamo ridefinire la questione della sofferenza dei corpi. Il corpo che soffre rimanda immediatamente al fatto che il soggetto dipende da una storia naturale su cui non si ha la possibilità di esercitare alcun controllo – si pensi banalmente alla predisposizione genetica a contrarre determinate malattie. Ma questo fatto si cancella con altrettanta immediatezza nel momento in cui il soffrire del corpo si fa sintomo, si fa cioè segno di un linguaggio che va decifrato. E in quel momento sapere che i geni hanno un peso nel determinare il nostro stato di salute non significa più nulla, anche se la metafora del codice genetico ci porterebbe a istituire una facile analogia tra la combinatoria del linguaggio e la combinatoria degli acidi nucleici. Nel percepire il soffrire come sintomo si apre uno spazio inedito di libertà, che è legato alla possibilità di cogliere il legame tra la corporeità del proprio essere nel mondo e la forza significante del desiderio. Quest'ultima è rimando a ciò che non si ha, a ciò che si vorrebbe essere, sta dunque alla base di ogni trasformazione nella vita del soggetto. Ma il desiderio non potrà mai librarsi in un vuoto privo di materia e farsi parola pura, richiesta all'altro di una pienezza impossibile. Il desiderio si ancora sempre nel corpo, è articolazione immaginaria di quella finitezza del soggetto che si rende visibile precisamente nel soffrire. Qualora ci si dimenticasse di essere corpo, la sofferenza ci ricorda che la fisicità del corpo delimita l'unico spazio abitabile dal soggetto – e qui parlo di sofferenza in generale, senza distinguere una sofferenza fisica da un'altra psichica: la sofferenza psichica, come per esempio il dolore provocato da una perdita, si incista comunque nel corpo, provocando un rattrappirsi della capacità di azione e di movimento.

Da qui sarebbe erroneo però concludere che dal soffrire non ci si libera, che l'esperienza del dolore segna il destino degli umani. Qui va colto il doppio registro che segna l'esperienza del dolore: da un lato vi è il silenzio di un corpo che è sempre sul punto di sfaldarsi, che nasce per morire, dall'altro vi è l'investimento sul corpo di una voce, quella del desiderio, che aspira a una vita infinita, non intaccata dalla precarietà e dalla vulnerabilità. Per cogliere questo punto, ci viene in soccorso l'analisi storica di quei miti e di quelle narrazioni che

Che il corpo soffra, è un dato fenomenologico la cui evidenza non è contestabile. Stabilire come soffra, invece, rimanda alla necessità di individuare quei contesti storico-culturali entro i quali avviene il tentativo umano di conferire un senso alla sofferenza.

costellano l'esperienza umana della sofferenza e la inseriscono nella più grande ricerca del senso della vita. Per i Greci si giunge al sapere attraverso la sofferenza – come recita un noto passo dell'*Agamennone* di Eschilo. Catartica perché liberatoria rispetto alle illusioni, rispetto alla presunzione di sapere, rispetto, infine, alla convinzione che per essere felici basti condurre una vita spensierata e ilare, la sofferenza aiuta a prendere distanza da noi stessi e da ogni identificazione immediata con il mondo. In quel misto di saggezza filosofica e sapienza delfica che è il sapere dei tragici, la sofferenza di per sé non ha senso, è dolore insopportabile e basta, che ci fa urlare e imprecare, ma ha il potere di trasformare il soggetto: e questa trasformazione è uscita da sé, è viaggio verso una terra incognita, ovvero verso un universo di significati che si scontra con quelli comunemente accolti e condivisi. Alla fine di questo viaggio si resta certo soli, ma si è così guadagnata una nuova prospettiva sul mondo. Quest'ultima permette di relativizzare la propria sofferenza. Attraverso il patire il soggetto ha infatti la possibilità di esperire il male che lo colpisce sullo sfondo di quel gioco cosmico che i Greci chiamano *physis*. La natura, nel suo ciclo inesauribile di generazione e corruzione, permette all'uomo di essere, lo genera quale elemento insignificante in mezzo ad altri elementi insignificanti che nascono e muoiono come lui.

Non c'è dunque una colpa che giustifichi il soffrire, così come esso non offre alcuna redenzione. Ma è in qualche modo liberatorio acquisire la conoscenza del fatto che tutti gli esseri sono inseriti nel gioco del nascere e del perire, sono cioè sottoposti alla casualità dell'esistere.

Qui si afferma un aspetto importante della cultura greca, che forse non possiamo far rivivere nel nostro presente, ma che tuttavia può aspirare a possedere, credo, una valenza universale. Comprendere che il succedersi di nascite e morti sia casuale offre al soggetto la possibilità di cogliere se stesso come un puro accadere, come un evento, un caso tra altri. Ma tutto ciò porta anche a scoprire la propria individualità come l'unico punto da cui partire per costruire un'esistenza autonoma, libera. Nel mare sconfinato dell'essere, possiamo far affidamento solo su un ente, noi stessi. Quando nel soffrire la nostra esistenza è in pericolo o è messa in discussione, tale unicità del nostro essere emerge con una cogenza ancora maggiore. Lo ha ben visto Nietzsche, buon conoscitore della mentalità greca, quando afferma che la profonda sofferenza rende nobili in quanto divide.

Da qui poi l'invito a rimanere composti quando si soffre, a non perdere un certo pudore anche nei momenti più difficili della nostra esistenza. Si tratta di reggere il colpo, insomma, di non mostrarsi distrutti di fronte al male che ci colpisce. Del resto, non c'è nessuno con cui prendersela davvero. In linea con questa sensibilità che attraversa la cultura greca sin dai propri esordi, le filosofie dell'età ellenistica elaboreranno una serie di esercizi spirituali che mirano a preparare il soggetto di fronte alla sofferenza. Immaginandosi di poter soffrire, anche nei momenti in cui va tutto bene, avere insomma sempre di fronte a sé la possibilità della sofferenza, significa accettare in maniera profonda la casualità dell'esistere, significa trarre vantaggio dalla consapevolezza che la vita, dopotutto, è effimera e insensata. Per gli antichi, permane solo il moto circolare delle stelle, che ci consola con la sua bellezza.

Cambia tutto non appena il cristianesimo si affaccia sulla scena e diviene il paradigma spirituale di riferimento in seno alla tradizione occidentale. Per i cristiani soffrire ha un senso, in quanto è dalla sofferenza del Cristo che viene la salvezza dell'uomo dal peccato. E la cristologia si fa subito antropologia: completando quel che manca alle sofferenze di Cristo, come invita a fare Paolo di Tarso, agli umani viene offerta la possibilità di farsi artefici del proprio destino mortale al fine di accedere all'immortalità.

Questo non significa che il cristianesimo sia in qualche modo produttore di una sofferenza che viene poi strumentalizzata al fine di garantire la salvezza, come se lo spettacolo della sofferenza avesse una sua intrinseca bellezza. Il punto cruciale, qui, è la volontà di organizzare una città terrena che possa ospitare la sofferenza, che possa darle un senso, attraverso l'istituzione di un legame che potremmo definire liturgico con quella città celeste in cui invece per la sofferenza non ci sarà più alcun posto. Innervata dall'attesa escatologica, posta cioè nel mezzo dell'oscillazione tra il già e il non ancora, l'esistenza del soggetto cristiano può essere vista come il tentativo di tener fisso lo sguardo contemporaneamente su due immagini, apparentemente contraddittorie, ma che devono essere tenute assieme: da un lato l'immagine del Cristo distrutto dalle piaghe che campeggia nella crocefissione della pala dell'altare di Isenheim, a Colmar, dall'altro il Cristo glorioso dei crocifissi bizantini, che attesta come la morte subita sia già passaggio verso quella vita a cui si accede dopo la Resurrezione.

Diversa ancora l'esperienza che del soffrire si ha entro quella tradizione certo minoritaria ma non per questo meno rilevante rappresentata dall'ebraismo. Né sensata né insensata, la sofferenza viene qui vista come ciò che capita, o può capitare, insomma come parte integrante della vita. Di fronte ad essa si tratta semplicemente di resistere: nessuna sofferenza, infatti, dura all'infinito. Resistere al male, però, non è indice di mera passività, non è accettazione supina del destino. Diversa dall'esperienza dell'eroe tragico che regge il dolore, che mantiene la sua compostezza anche di fronte all'assurdità del destino avverso, l'esperienza ebraica del dolore, intesa come resistenza, rimanda alla volontà di celebrare la vita come luogo del senso. Questa vita, si badi, non una vita dopo la morte dalla quale attendersi ricompense o punizioni. Resistere alla sofferenza è quindi cifra della consapevolezza che non siamo nati per soffrire e che è necessario sopravvivere anche se colpiti dalla sofferenza più assurda al fine di poter tornare a fare, nella vita di tutti i giorni, quello che siamo chiamati a fare in quanto umani, ovvero conferire un senso umano al mondo. Un senso che, ovviamente, acquista la sua pienezza solo nell'eventualità – sì remota ma non inconcepibile – che nel mondo trionfi la giustizia. Israele, infatti, vuol dire giustizia, dal momento che dalla tradizione ebraica giunge l'invito ad amare la Torah più del dio che l'ha donata al popolo per mano di Mosè sul Monte Sinai.

Dopo questo breve *excursus* attraverso tre modalità diverse di concepire la sofferenza, qui scelte perché in qualche modo rappresentative di atteggiamenti che hanno segnato profondamente la tradizione occidentale a cui appartiene l'Europa, potrebbe insorgere una certa insoddisfazione, motivata in alcuni dal fatto che ormai le tre declinazioni della sofferenza di cui ho presentato un breve schizzo non parlano più al cuore e alla mente dei contemporanei, in altri motivata dalla constatazione che il mondo contemporaneo non è più un mondo chiuso, e che sarebbe ormai tempo di considerare come "nostre" anche quelle tradizioni spirituali, come per esempio quelle orientali, che da millenni offrono all'uomo risposte assai persuasive in relazione ai grandi enigmi, come appunto quello della sofferenza, che da sempre affliggono l'uomo.

Concluderei richiamando l'attenzione su un approccio alla sofferenza che invece proviene da una parte del dibattito contemporaneo e che si lascia definire attraverso la nozione di postumano. La posta in gioco qui è data dalla possibilità di uscire una volta per tutte da quella visione antropocentrica che ha sempre posto l'uomo in netta opposizione agli altri viventi. Essere postumani significa concepire e vivere se stessi come animali in mezzo ad altri animali, significa scoprire la profonda fratellanza – o sororità – che ci lega a tutte le specie viventi. Ciò è possibile non appena si ponga in primo piano l'elemento che accomuna tutti i viventi, ovvero la vulnerabilità. Non parlo qui solo dell'essere esposti ai colpi dell'avversa fortuna, situazione che induce a sviluppare un'etica della resistenza eroica di fronte al male. No, qui è centrale la scoperta della vulnerabilità costitutiva del vivente in quanto tale. Da qui nasce invece un'etica della cura, del rispetto per la sofferenza propria e altrui. Si tratta di un atteggiamento che non indirizza lo sguardo sul fatto che tutti i viventi devono morire e che pertanto sono tutti eguali di fronte alla morte; piuttosto, quel che in tal modo emerge è la capacità che hanno i viventi di costruire legami che tengono conto della possibilità del soffrire in vita. Ed ha senso costruire questo discorso a partire dalla nozione di postumanità in quanto qui in primo piano va posta proprio l'animalità del vivente tanto umano quanto non umano. Vedendo l'animale di altre specie soffrire, posso veder riflessa la mia sofferenza: da questa esperienza può nascere un'inedita *pietas* verso la scomposta – e a volte orrenda – deformità del corpo malato in generale.

Essere postumani significa concepire e vivere se stessi come animali in mezzo ad altri animali, significa scoprire la profonda fratellanza – o sororità – che ci lega a tutte le specie viventi.

Suor Andreina con l'ex-voto dedicato a Santa Rita da Cascia di Yves Klein,
1999
Dalla serie « Les Gardes »
© Yves Klein, ADAGP, Paris / SIAE, Milano, 2016
© Photo: David Bordes

Yves Klein
Estratto da *Preghiera a Santa Rita*,
febbraio 1961
Traduzione da P. Restany, *Yves Klein e la mistica di Santa Rita da Cascia*, Milano 1981

Santa Rita da Cascia, io ti chiedo di intercedere presso Dio Padre Onnipotente perché mi accordi sempre in nome del Figlio Gesù Cristo e in nome dello Spirito Santo e della Santa Vergine Maria, la grazia di animare le mie opere perché esse divengano sempre più belle e inoltre la grazia che io scopra continuamente e regolarmente sempre nuove cose nell'arte ogni volta più belle, anche se purtroppo non sempre sono degno di essere un utensile per costruire e creare della Grande Bellezza.
Che tutto ciò che viene da me sia Bello. Così sia.
Y. K.

Yves Klein
Ex voto dedicato a Santa Rita da Cascia
1961
pigmento puro, foglia d'oro, lingotti d'oro e manoscritto in teca di plexiglas
14 × 21 × 3,2 cm
Monastero di S. Rita delle Agostiniane di Cascia
© Yves Klein, ADAGP, Paris / SIAE, Milano, 2016

Questi sono gli anni del rifugio in Svizzera a Locarno, e nelle opere di questo periodo l'artista ha inteso esprimere il ridicolo dell'esaltazione di un uomo che vuol comandare. L'umanità ha paura e l'artista la manifesta in opere come queste dove la materia va a rompere le proporzioni e a prendere campo, inflggendo alle forme una tensione inaspettata.

→ **Marino Marini**
Prigioniero
1943
bronzo
22,4 × 98 × 20,6 cm
Museo Marino Marini, Firenze

← **Marino Marini**
Giocoliere
1946
bronzo policromo
167,5 × 37 × 39 cm
Museo Marino Marini, Firenze

↗ **Alberto Burri**
Combustione plastica 64CP3 (Crocifissione)
1964
plastica, acrovinilico, combustione su cellotex
50 × 35 cm
Collezione privata, Firenze

Marino stesso definisce le opere di questo periodo *architetture di un'enorme tragedia*. Accomunate da titoli sintetici e descrittivi, queste sculture incarnano, nella particolare postura e inclinazione delle membra o del volto, una sintesi di appartenenza e di estraneità al mondo, di vitalità e spiritualità; sembrano suggerire che la vicenda di Cristo tra gli uomini fino al sacrificio della croce possa essere celebrata da "piccoli ebrei", "giocolieri", "prigionieri", ovvero da coloro che appartengono al mondo degli umili e dei sofferenti.

VERTICALITÀ

Remo Bodei

La luce, nel suo conflitto con il buio, è il comune denominatore dei lavori di Roberto Ciaccio. La luce vi spunta dalle tenebre e si manifesta in una sorta di tremolante esitazione nel restare in bilico rispetto a un suo eventuale risucchio nelle tenebre. È come se volesse consegnarci un debole segnale di pudica speranza, suggerire un'alba che avanza a fatica sottraendosi alla potenza della notte.

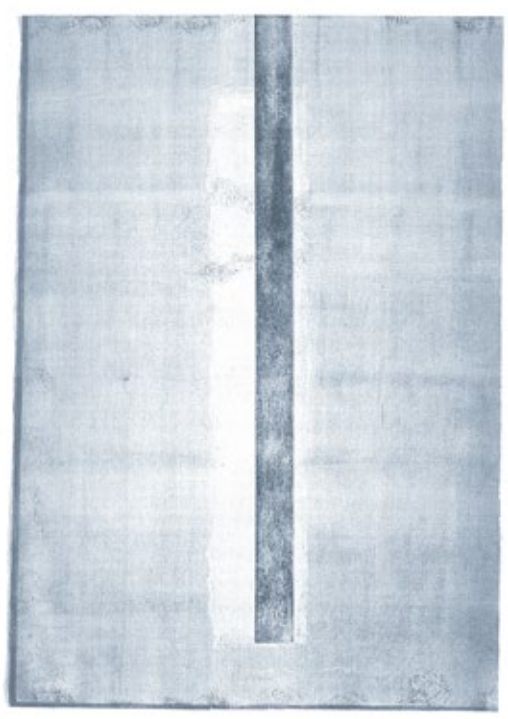
La croce – assieme alla porta e alla soglia, altri temi ricorrenti dell'opera di Ciaccio – raffigura, nel suo accennato emergere dall'oscurità, il combattuto limite tra i due mondi del visibile e dell'invisibile, della perdita e della salvezza. I lavori qui in mostra, il *Trittico per la croce* (2001) e la *Grande croce di ferro blu e rosa* (2010), lungi da rappresentare, in forma larvatamente apologetica, il simbolo del cristianesimo, alludono piuttosto alla dimensione del sacro, al dolore e alle tragedie che colpiscono tutti. Non è un simbolo confessionale, ma il segno dell'inevitabile incontro degli esseri umani con la sofferenza e, nello stesso tempo, della loro possibile vittoria su di essa grazie alla ricerca del senso di ciò che ci sovrasta, del tendere verso l'alto. È questo bisogno di verticale elevazione (rappresentato dal braccio lungo della croce) che si scontra con la barra orizzontale di essa, espressione del limite incontrato dalle nostre aspirazioni e imperfezioni. Attraversata verticalmente da uno sprazzo di luce, la figura della croce appare appena abbozzata, ma l'intersezione tra i due bracci si rivela come lo scandaloso luogo di opposti: irradiazione e concentrazione, espansione e convergenza, morte e resurrezione. Le croci raffigurano una presenza che rinvia a un'assenza, a una patria sconosciuta, l'*arrière-pays* di cui parla Yves Bonnefoy (che ha recentemente dedicato un poema a Roberto Ciaccio), quel luogo in cui non siamo mai stati ma che ci sembra di conoscere da sempre, quasi fosse un interno paese straniero perduto e a volte riconquistato.

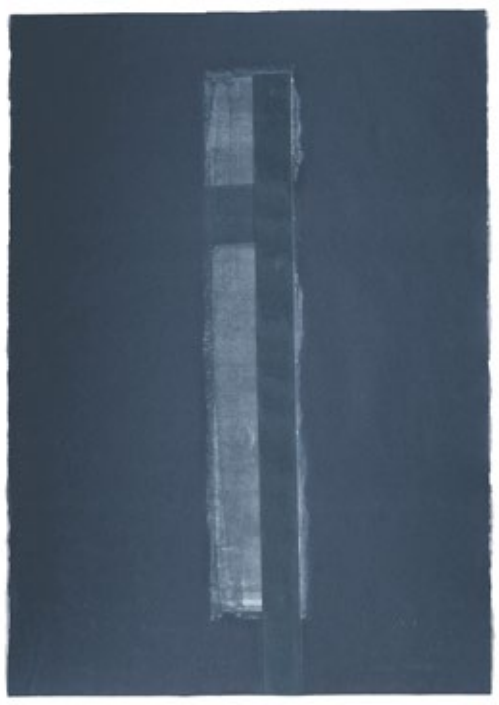
Nelle opere esposte si sente l'eco lontana della lezione di Barnett Newman, l'artista che Ciaccio amava di più, autore delle *Stations of the Cross* (1958-1966). In entrambi, "il problema della pittura è fisico e metafisico": attraverso linee, colori e immagini rinvia all'invisibile. Non senza conflitto, poiché anche in Ciaccio è presente una variante dello *zip* di Newman, la riga verticale, la cerniera tra l'assenza e la presenza, l'equivalente del *Riss* heideggeriano, la lacerazione che segnala l'energia del separare e dell'unire. Solo che in lui l'incidenza della luce che si sprigiona, lottando, dall'oscurità ha un tono, insieme, maggiormente drammatico e carico d'impliciti insegnamenti. Da tale lotta si possono, infatti, trarre insegnamenti, come accade nella *Leçons de Ténèbres*, titolo dato a una serie d'immagini, notazioni, fogli che, nei loro ritmi, intervalli, silenzi, costituiscono l'analogo delle "partiture musicali" di François Couperin.

L'opera di Roberto Ciaccio accoglie pienamente il senso del *mysterium tremendum* che caratterizza il sacro, lo sconvolgente imporsi di una perturbante alterità, superiore a ogni umana comprensione, che, da un lato, riempie di spavento, dall'altro, offre l'esaltante sentimento di fusione dell'Io con il tutto. Nel sacro si condensano inoltre, enigmaticamente, le domande cruciali, ineludibili e indecidibili,sul senso della nostra esistenza, sulle esperienze-limite che ci segnano (il dolore, la gioia, la vita, la morte). Tutte sono attraversate dall'inquieto stupore dinanzi all'"assoluto", in termini etimologici, a ciò che è slegato, *solutus*, e indipendente da ogni particolare situazione transeunte, a qualcosa cui ci si può riferire solo in maniera obliqua, in un rivelarsi nel doppio senso di togliere e rimettere il velo.

Le tragedie e le sofferenze che vediamo oggi nel mondo sono esistite da sempre. Ma perché, nella nostra civiltà, è proprio la croce di Cristo a interrogarci? Perché quel gesto di sfida al mondo che trasforma uno strumento di tortura in fattore di riscatto? In fondo, alla conclusione della guerra che i romani mossero agli schiavi ribelli di Spartaco, ben seimila di essi vennero crocefissi sulla via Appia e fu dato loro fuoco, convertendoli in torce umane e tramutando una strada consolare in un'effettiva Via Crucis.

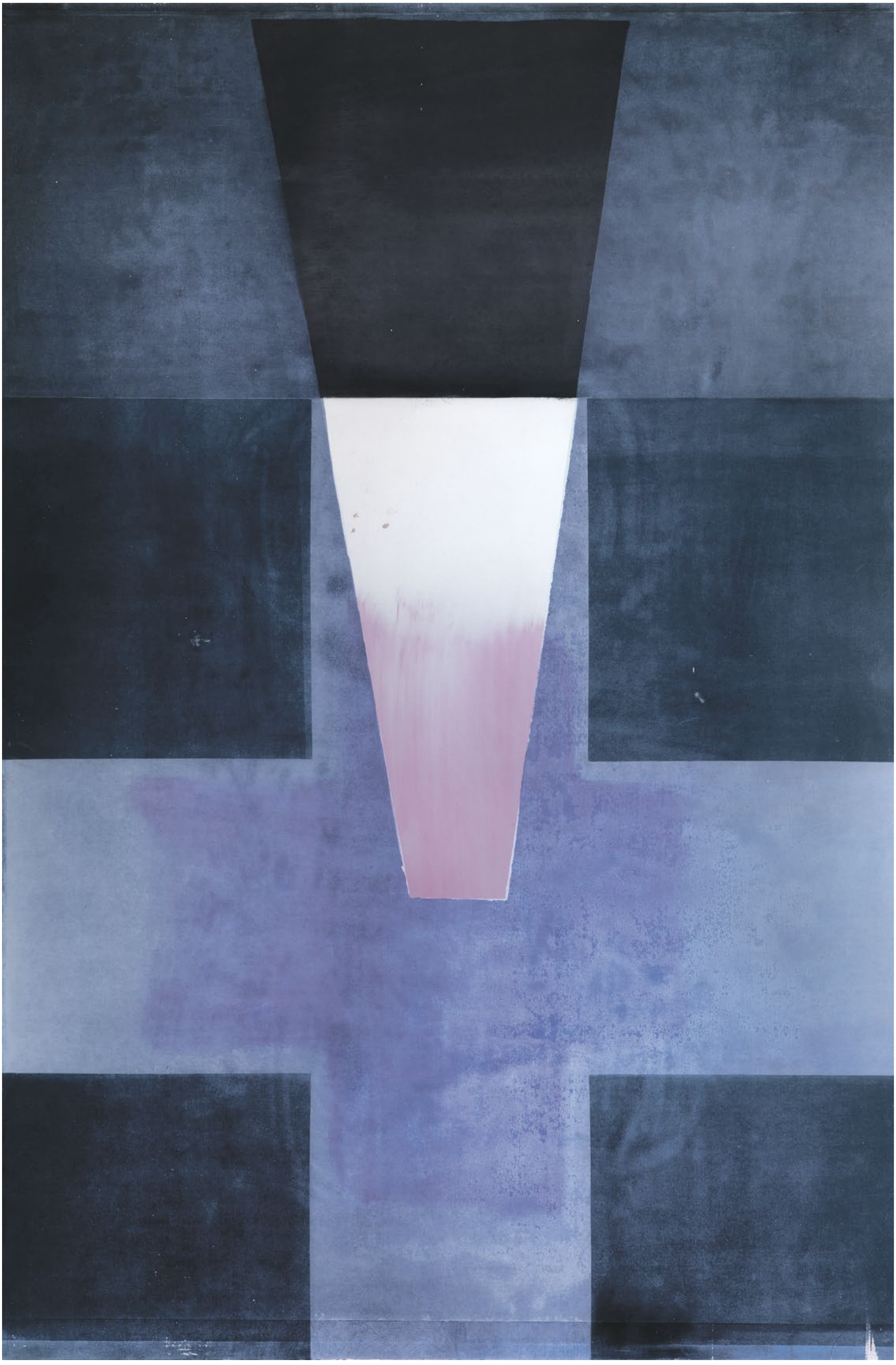
Allora, come mai la crocifissione di uno solo ci colpisce così tanto rispetto al dolore moltiplicato di queste seimila persone di cui non sappiamo niente? Perché la morte di Gesù è simbolicamente alla base della nostra civiltà, riassume il destino di dolore e morte spettante a tutti gli uomini ma, insieme, la paradossale promessa di una morte esemplare che si trasforma in vessillo di vita e di salvezza.





→ **Roberto Ciaccio**
Grande croce di ferro blu e rosa
2010
ferro ed inchiostri calcografici
187 × 131 cm
Collezione privata, Lugano

← **Roberto Ciaccio**
Trittico per la croce
2001
3 monoprint
180 × 127 cm ciascuno
Collezione privata, Lugano



Remo Bodei
(Cagliari, 1938)
Ha studiato Filosofia all'Università di Pisa e perfezionato i suoi studi all'Università di Tubinga, Friburgo e Heidelberg. Ha inoltre conseguito il Diploma di Licenza e il Diploma di Perfezionamento della Scuola Normale Superiore di Pisa. Dal 2006 è professore all'Università della California di Los Angeles, dopo aver a lungo insegnato alla Scuola Normale Superiore e all'Università di Pisa. Dal 2015 è socio corrispondente dell'Accademia dei Lincei, per la classe di Scienze Morali, Storiche e Filosofiche.
Tra le sue pubblicazioni recenti: *Generazioni. Età della vita, età delle cose* (Bari 2014). *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia* (Milano 2015). *Limite* (Bologna 2016).

Bettina Della Casa
(Mendrisio, 1965)
Ha studiato Filosofia all'Università Statale di Milano. Dal 1999 è curatrice presso il Museo Cantonale d'Arte, oggi Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano. Dal 2013 si occupa dello Spazio -1, Collezione Giancarlo e Danna Olgiati.

Luigi Fassi
(Torino, 1967)
Ha studiato Filosofia all'Università degli studi di Torino, alla Universität zu Köln e alla Universität Zürich. Dal 2012 è Visual Arts Curator dello Steirischer Herbst Festival, Graz, Austria.

Giovanni Leghissa
(Trieste, 1964)
È Ricercatore confermato presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'educazione dell'Università di Torino. Ha insegnato Filosofia presso le Università di Vienna, Trieste, e presso la Hochschule für Gestaltung di Karlsruhe.
Tra le sue pubblicazioni recenti: Neoliberalismo. *Un'introduzione critica* (Milano 2012). *Postumani per scelta. Verso un'ecosofia dei collettivi* (Milano 2015).

Alberto Salvadori
(Vinci, 1969)
Ha studiato Storia dell'arte all'Università di Pisa, alla University of Sussex e alla Reading University, si è specializzato a Pisa in Storia dell'arte moderna e contemporanea dei Paesi Europei e ha conseguito un master in curatela all'Accademia di Brera. Ha curato il catalogo generale della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze. Dal 2009 è direttore del Museo Marino Marini di Firenze e dal 2007 dell'Osservatorio per le Arti Contemporanee dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze. È membro del board del'Istituzione Bologna Musei e del board di Polimoda scuola d'alta formazione di Firenze.

AUTORI

LUDOVICO CARRACCI
ROBERTO CIACCIO
GIOVANNI ANTONIO FELICE ORELLI

Impressum

Sulla Croce

Spazio -1.
Collezione Giancarlo e Danna Olgiati,
Lungolago Riva Caccia 1,
Lugano

parte del circuito museale del /
a branch of the museum network of
MASI, Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano
LAC Lugano Arte e Cultura

18.03 – 29.05.2016

ALBERTO BURRI
LUDOVICO CARRACCI
ROBERTO CIACCIO
LUCIO FONTANA
YVES KLEIN
JANNIS KOUNELLIS
MARINO MARINI
GIOVANNI ANTONIO FELICE ORELLI
MEDARDO ROSSO
ADRIAN PACI
PALOMA VARGA WEISZ

Gestione
Management
Giancarlo e Danna Olgiati
Città di Lugano e Fondazione Caccia (rappresentate da Marco Borradori, sindaco e da Giovanna Masoni Brenni, capo Dicastero cultura e presidente Fondazione Caccia)

Direzione e cura della Collezione Giancarlo e Danna Olgiati
Director and curator of the Giancarlo e Danna Olgiati Collection
Danna Olgiati

Curatela della Mostra
Curator of the exhibition
Danna Olgiati

Curatore della pubblicazione
Curator of the publication
Alberto Salvadori

Organizzazione della Mostra
Exhibition organization
Bettina Della Casa, MASI, Lugano

Assistente di Direzione
Assistant to the Director
Davide Morandi

Mediazione culturale
Education
Davide Morandi

Amministrazione
Administration
Fabiano Bonardi
Floriano Rosa
Simone Solcà

Conservazione delle opere in collezione
Conservation of the works in the collection
Franca Franciolli

Staff tecnico
Technical staff
Anna Della Casa
Fabio Frischknecht
Massimo Soldini

Progetto Grafico
Graphic design
CCRZ, Balerna

Traduzioni
Translations
Sylvia Notini

Redazione
Editing
Giulia Arganini

Ufficio stampa e comunicazione
Press office and public relations
Alessio Manzan
Anna Poletti
Alice Croci Torti
Anna Domenigoni
Alessandra de Antonellis,
Margherita Baleni, ddl+battage

Sito Internet
Website
http://www.collezioneolgiati.ch/
www.masilugano.ch
Alessio Vairetti

Assicurazione
Insurance
Helvetia Assicurazioni

Trasporti
Shipping
Möbeltransport, Basel-Chiasso
Apice Milano srl

Con il contributo e il sostegno di
With the contribution and support of
Banca BSI
Ermenegildo Zegna
Medacta International SA

Sponsor Tecnico
Corriere del Ticino

Ringraziamo per la collaborazione e per il prestito delle opere:
We thank for kindly contributing to the project and/or lending the artworks:
Mariangela Agliati, Pinacoteca Giovanni Züst, Rancate
Amedeo Porro Fine Arts, Lugano
artache, Milano
Galleria Christian Stein, Milano
Convento di Bigorio, Capriasca
Galleria kaufmann repetto, Milano/New York
Martina Fiocchi, artache, Milano
Monastero di S. Rita delle Agostiniane di Cascia
Daniel Moquay, Parigi
Museo Marino Marini, Firenze
Carlo e Rossella Nesi, Firenze
Carlo Orsi, Milano
Peter Freeman Inc., New York
Sadie Coles HQ, London
Marianna Vecellio,
Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli

Un particolare ringraziamento a
Special thanks to
Sua Eminenza Cardinal Vicario Agostino Vallini
Sua Eccellenza Vescovo Ausiliario Monsignor Lorenzo Leuzzi
Professor Alessandro Leto

Lugano Arte e Cultura

BSI Ermenegildo Zegna Medacta International

CORRIERE DEL TICINO
In occasione del 125esimo anniversario della fondazione.