

Mario Ramous, Franco Carotti,
Paolo Paolucci *in ricordo*

LA CONDIZIONE ANGELICA TRA SINCRETISMO E LITURGISMO

Mariano Apa

Premessa

Lo spazio compreso tra l'umano e il divino si è definito quale intermedia localizzazione della dimensione angelica, in corrispondenza di una visione in cui numerosi "servitori" stavano "alla corte degli dei" – in ambito assiro babilonese – o quali "figli di Dio", "schiere" ed "esercito" del Dio che si presenta anche come "Signore degli eserciti" degli Angeli nell'Antico Testamento. Oppure ancora il mistero salvifico della nascita di Gesù è cantato da "una moltitudine dell'esercito celeste", così come la fine dei tempi vedrà il Trono di Dio circondato "da una moltitudine di angeli (...) in numero di miriadi di miriadi e di migliaia di migliaia" (*Apocalisse* 5,11).

Messaggero e inviato degli dèi, e da Dio, presenza spirituale all'interno di una "corte celeste", dall'ebraico "mal'ak" e dal greco "ànghelos" deriva il latino "angelus". In quanto creato da Dio l'Angelo è uno spirito bello, puro e sapiente: cristologicamente eucaristico nella "*mensa degli angeli*" (Bussagli, 1991).

La cosmologia della dottrina cristiana contempla una gerarchia degli Angeli tramandata dai Padri della Chiesa e definitasi in particolare sulla base dell'ordine angelico elaborato e descritto dallo pseudo Dionigi, una angelologia persistente nella tradizione del magistero e ribadita quale coinvolgente e convincente narrazione nel vissuto del canone liturgico.

Nell'Europa del "moderno", tra i secoli XVIII e XX, il rinnovamento dei sociali comportamenti esprime dinamiche antropologiche volte ad avvalorare una secolarizzazione dell'immaginario angelologico in cui sembra come venire a esaurire la sua funzione "canonica" e al contempo si afferma la affabulazione estetizzante della narritività iconografica affermando gli opposti significati, ovvero di un mosaico di ideologia sincretista oppure di una precisa rinnovantesi linea liturgica volta a ristabilire, nel moderno e nella contemporaneità anche, lo splendore estatico del "canto" degli Angeli.

L'angelologia di Dante Alighieri è biblicamente riferita alla *Commedia*, per William Blake, mentre in Rossetti e nei Preraffaelliti in generale si accentuano i profumi e i neoplatonici rispecchiamenti ottico-percettivi della stilnovista *Vita Nova*.

William Blake coglie visionariamente e secondo modulazioni dantesche, le figure angelicate quando investe d'invettiva il rosacrociario occultista Emanuel Swedenborg: "L'Eterno Inferno rivive Ed ecco! Swedenborg è l'Angelo seduto sulla tomba, sono i suoi scritti, quel lenzuolo piegato (...) Mentre camminavo tra i fuochi dell'Inferno, e mi deliziavano i rapimenti del Genio, che agli Angeli sembravano tormento e pazzia, raccolsi alcuni dei loro Proverbi" (*Matrimonio del cielo e dell'Inferno* nella traduzione di Ungaretti). Le sue fluttuanti vuote/piene visioni si costituiscono come l'inquieta "Divine Image", come una rappresentazione dell'Uno Eterno; i "Four Zoas" quale proclamazione luciferina della angelelizzazione dei Quattro Elementi. "What are the Natures o these Living Creatures the Heavenly Father only Knoweth: No Individual Knoweth, nor Can Know in all Etemity."

Per Blake ha solide ali il Dio Padre che crea Adamo e lo scaraventa nella valle dell'esistenza (1795) e si pacifica in sublimale rappresentazione di Angeli con l'illustrazione del libro di *Giobbe*; si veda: "When the morning Stars sing together" del 1823 e nell'ultima impresa per la *Divina Commedia*, dove tutte le immagini diventano luminosa energia fissata in invetriati, struggenti schiaffi di allucinata visione appena colti a mitigare il rancore dello strappo originario: la divisione tra giorno e notte, tra maschio e femmina, tra cielo e terra. Gli acquarelli danteschi tentano una angelica ricostruzione di una pur sempre rifiutata sintesi sovrumana. Delle numerose illustrazioni per la *Divina Commedia*, ricordiamo l'Angelo a grandi ali spiegate che si "sdoppia" davanti la Gorgone e la porta di Dite (Inferno, IX), o che plana sul cerchio dei Superbi (*Purgatorio*, XII); lo vediamo come Angelo/Giove a registrare le buone e cattive azioni degli uomini (*Paradiso*, XIX), e gli Angeli sono incastrati in una sequenza cosmologica, quasi si trattasse della Armonia Universale nel frontespizio della *Practica Musicae* di Franchino Gaffurio, edita a Milano nel 1496. Blake presenta gli Angeli in nove cerchi concentrici volti a decantare il Cristallino, disegnando con l'acqua l'architettura della spirituale astronomia nella dantesca *Commedia* (*Paradiso*, XXVIII).

Lavorando all'abbazia di Westminster, Blake costruisce con le silhouette di due Angeli, un'architettura di silenzi in cui riposa corpo del Cristo (1807), una "costruzione" la cui tipologia verrà moltiplicata in una lugubre finestra gotica, da parte di John

Everett Millais (1853) il cui incastro di ali, volti e corpi di Angeli realizza un teschio la cui figura risulta “nascosta” o meglio, come Enrico Castelli definì di “Simbolismo Involontario”, quale “problema di fenomenologia dell’inconscio che acquista senso in una filosofia dell’arte sacra” (Castelli, 1966).

dantesco si accentua sul carattere estetico-percettivo del neoplatonismo svolto nel Dolce Stil Novo. *Rime e Vita Nova*, oltre alla *Commedia*, sono i punti cardine di una letteratura in cui si contempla Omero e Shakespeare, Chaucer e Shelley. Si afferma un raccontare di cortesi raffinatezze descritte in un luminismo affabulatorio dove l’intera composizione viene a essere come “sospesa”, precisata nel contesto di uno spazio “intermedio” tra il “terrestre” e il “celeste”, un luogo narrativo di per sé strutturalmente angelicato. In tale contesto espressivo e narrativo, il *Dantis Amor* del 1859, di Dante Gabriel Rossetti, sintetizza in questa cultura la qualificazione stilnovista dell’Angelo; tra il Re/Amato/Sole e la Luna/Amata/Regina; ecco che la Sapienza dell’Amore Serafino è centro referente di un Cosmo “Altro”. In questo Universo certo l’Angelo è presente nella *Annunciazione* e nella *Natività* (opere del 1858 di Arthur Hughes) e nei cartoni per i mosaici a San Paolo dentro le mura a Roma, di Burne-Jones, ma il loro Angelo si percepisce e viene a uniformare nella propria identità di “messaggero di Dio”, le varie raffigurazioni di Ginevra/Ofelia/Psyche/Venere e le dantesche Francesca/Beatrice – la *Beata Beatrix* di Rossetti – quasi che fossero un unico Angelo/fanciulla ripetuto all’infinito su le *Scale d’oro* (Burne-Jones, 1880). All’interno di una prorompente ed eccitata visionarietà, William Blake nelle sue descrizioni figurali rimanda comunque alla Bibbia e a *De coelesti Hierarchia* dell’Areopagita, quali fonti dell’angelologia dell’Alighieri nella *Divina Commedia*. I Preraffaelliti accentuano, più che la tipologia iconografica, l’aura spiritualistica, la estetizzazione dell’eros femminile nella pur dichiarata androginia delle immagini dell’Angelo e il loro intendersi nel rispecchiamento intellettuale e nella bellezza del desiderio. Da Dante viene avvalorato quanto derivato dal *Convivio* (secondo, terzo e quarto libro) e nel *De Vulgari Eloquentia* (primo libro), e quindi con quanto declamarono i vari Cavalcanti, Cino da Pistoia, Lapo Gianni, dove i termini di “Madonna”, “Gentile”, “Cortese” sono epiteti dell’Angelo, della spiritualità angelologica spiegata nella sapienza ottico-percettiva del neoplatonismo stilnovista. Si possono elencare alcuni esempi fra i numerosi presenti: “Angelica sembianza/in voi, donna, riposa” (Cavalcanti), “Angel di Deo simiglia in ciascun atto/queste giovane bella” (Cino da Pistoia), “Angelica figura nuovamente/di ciel venuta a spander tua salute” (Lapo Gianni).

Nel momento della morte di Beatrice, Dante la evoca nella rappresentazione figurale: “Io mi sedevo in parte nella quale ricordandomi di lei disegnava un angelo sopra certe tavolette. E mentre io lo disegnava volsi gli occhi e vidi (...) ritornarmi alla mia opera, cioè del disegnare figure d’angeli, e facendo ciò, mi venne uno pensiero di dire parole quasi per annovale...” (*Vita Nova*, XXIII). Come Dante così l’artista preraffaellita si riconosce mentre: “disegnava un angelo sopra certe tavolette”, così che: “La ricerca, o nostalgia del fantasma evoca” l’amata in quanto Angelo, “tenta, con la pittura, un recupero almeno delle angeliche sembianze della defunta” (G. Gorni). Così nella pittura preraffaellita la sembianza/evocazione/fantasma dell’amata stilnovista rivela la verità dell’Angelo.

In un altro contesto storico culturale nell’Italia e nell’Europa degli anni Trenta, Dante viene letto nella sua grande visione filosofico-religiosa e tradotto anche in una ideologica “romanità” medioevalista dove l’artista può soccombere o invece recepire e riproporre nella sua contemporaneità l’immenso disegno architettonico del pensiero dantesco.

È Giuseppe Terragni che con il progetto del *Danteum* dà luogo a una precisa corrispondenza tra il proprio linguaggio artistico e l’imperitura poesia dell’Alighieri. L’edificio progettato da Terragni con Lingeri più che un monumento e una cattedrale laica entro cui l’intero percorso, secondo le tre cantiche rappresentate, vuole essere un itinerario iniziatico/sublimale, fino alla solida trasparenza del *Paradiso*, dove troviamo le colonne a rappresentare gli Angeli.

È nel contesto dell’astrazione della purezza geometrico/numenologica, tra rettangolo, quadrato e cerchio che si ripropone la dimensione dell’interdipendenza tra l’umano e il divino. “Monumento architettonico e Opera letteraria” scrive Terragni “possono aderire in uno schema unico senza perdere in questa unione nessuna delle loro prerogative”. Lo “schema” e la “struttura” definiscono uno “spazio mentale” che si organizza con il “rettangolo aureo” che secondo Terragni “esprime con chiarezza la legge armonica dell’unità nella trinità”, così che “le risposdenze matematiche e geometriche si possono rintracciare in tutte le più importanti divisioni degli ambienti dell’edificio”. Gli ambienti si integrano “preparando gradualmente il visitatore a una sublimazione della materia e della luce”. Luce nella materia e trasparenze concettuali nel *Paradiso* del *Danteum*, in cui Terragni ordina un percorso di colonne: “La colonna è l’ombrello di riparo per le povere anime dell’Inferno. La colonna di vetro del Paradiso è il simbolo dell’infinito (e quindi dell’eterno)”, scrive Schumacher: “La trasparenza della colonna coincide con la concezione dantesca della trasparenza nel Paradiso: vale a dire che, mediante la trasparenza, si rivela tutta la Grazia Divina. Dante scriveva nel *Convivio* che “(...) la bontà di Dio è ricevuta altrimenti dalle sostanze separate, cioè dagli Angeli, che sono senza grossezza di materia, quasi diafani per la purità della loro forma” (Schumacher, 1983). La figurazione degli Angeli come colonne trasparenti, rimanda, per evocazione, alla lastra di vetro presente nella tarsia allo Studiolo del Palazzo Ducale di Urbino: come presenza “angelicata” dell’anima della Battista Sforza così come il disegnare un Angelo “su alcune tavolette” stava a significare per Dante l’evocazione dell’Amata. Nella cosmologia del *Danteum*, Terragni “costruisce” il tolemaico dantesco “Cristallino”, il luogo “senza spazio” in quanto “non

ha altro dove/che la mente divina” (Dante) e dove il tempo “tenga in cotal testo/le sue radici”, dove le presenze angeliche descrivono i cerchi concentrici di tale Primo

Mobile e che Alberto Cuomo vede “raffigurato” in Terragni quale referenza con l’incisione del Dorè nella edizione della *Commedia* “reperita in studio da Lingeri”, e dove il cielo è reso “attraverso le figure della moltiplicazione degli angeli” (Cuomo, 1987).

Nel *Danteum* la colonna/angelo è una struttura/presenza che qualifica la dimensione del Paradiso ma anche che media verso la sala dell’Impero la quale nel progetto sembra come incastrarsi a quella del Paradiso; metafora stessa dell’incontro tra i “distinti”, tra terra e cielo, Chiesa e Impero. Le colonne sono volumetriche trasparenze e avvalorano un motivo non tomista colto da Gentile nell’Alighieri, secondo Cuomo, per sottolineare come le colonne/angeli siano raffigurazione concettuali di Angeli guerrieri, servitori del biblico “Signore degli eserciti” (*Studi su Dante*, 1965; si noti anche il *Discorso su Dante* di Croce, per il centenario del poeta nel ’21 e le letture dantesche di Bontempelli, come ha fatto notare Cuomo nel *Terragni ultimo* del 1987. Si veda pure Schnapp, *Un tempio moderno*, in *Giuseppe Terragni*, 1996). La qualificazione concettuale della spazialità razionalista, non-funzionalista, permette di attribuire anche all’opera di Terragni, quel che Benedetto Croce aveva affermato per la *Divina Commedia*, di essere cioè “romanzo teologico”.

Terragni proprio nel *Danteum*, scrive Cuomo: “organizza la forma e gli spazi su ritmi, misure e temi linguistici tra essi analoghi, come è appunto nella *Divina Commedia*, la quale riprende le sue ripetute cadenze dai componimenti arcaici, fino al risalimento verso l’interruzione della parola, il loro sgretolamento in una immaterialità”. Le colonne/angelo “sostenendo la rete di cristallo del soffitto, ‘framezzo’ alveolare nelle cui trasparenti materialità incrociare il terreno e il divino, il tempo e la sua creazione, a cristallizzare irretire appunto, la sfuggente variabilità del cielo, il suo terso colore” (Cuomo, 1987). Le piefrancescane colonne/angelo così come rilette da Terragni, appartengono al contesto culturale e storico in cui si delinea la riflessione filosofico-teologica del neotomismo, verificata anche in base all’opera di Dante Alighieri.

Insieme alla produzione di Terragni, dalla *Casa del Fascio* al *Danteum*, Severini rivisita le possibilità narrative delle iconografie, soprattutto nelle importanti esperienze dei cantieri ecclesiastici in Svizzera e nei circoli culturali parigini, dove l’Angelo ha valore didattico e descrittivo nella esaltante affermazione del moderno rivisitando il pensiero di san Tommaso, insieme – eppure anche in modo autonomo e inedito – con Maritain, e, ancora in tale contesto, Carlo Belli, amico sia di Terragni sia di Severini, si immerge nella ricerca delle origini – anche in senso ideologico nel definibile luogo del “Mediterraneo” – coniugando il pensiero del Rosmini alla pratica artistica e giungendo all’incontro con l’originale tomismo disincantato e melanconico di Tullio Garbari, dove gli Angeli – nel *Giudizio Finale* e nel *Trionfo di san Tommaso*, entrambe opere del ’31 – ci costringono a una aurorale felicità del dono dell’esistenza, in alternativa al secolarismo e sincretismo del “Primordialismo” di Franco Ciliberti, ad esempio (Di Salvo, 1989). Non sarà una eccentricità letteraria, in tale attenzione spirituale al pensiero teologico e filosofico cattolico; se in parallelo con le disamine critiche su Garbari da parte dei Carrà, Pica, Severini, Persico, nel 1937 Carlo Belli scriverà dell’artista di Pergine nella monografia dal giusto e indicativo titolo *L’Angelo in borghese*.

L’Angelo/Garbari è per Belli il “messaggero” di uno stato delle origini, dove Manzoni e Rosmini ci introducono alle siderali altezze delle composizioni astratte e alle profondità dei pensieri figurati, per affermare una unica e unitaria angelologia, che si potrà verificare anche nell’opera di Licini come in quella di Savinio: il quale Savinio da Mascherpa fu proprio definito: “contraltare pagano-surrealista del surreale-trascendente Garbari”, come ha ricordato Bruno Passamani in un recente importante saggio su Tullio Garbari (*Paolo VI e l’arte*, 1997).

Romanticismo e geografia del postimpressionismo

La *Lotta di Giacobbe con L’Angelo* di Delacroix (di cui si ricorda un gruppo di Angeli compostamente tristi ad assistere Gesù nel Getsemani, in una opera del 1827) e la *Visione dopo il Sermone* (la lotta di Giacobbe con l’Angelo), del 1888, di Gauguin (del 1837 è anche la *Lotta con l’angelo* di Edward Steinle e impressionante sarà nel 1878 il *Giacobbe e l’Angelo* di Moreau, dove il fantasma dell’Angelo tranquillo guarda l’energico Giacobbe lottare contro non si sa chi), definiscono i moduli della angelologia della fine del XIX secolo e prefigurano gli inizi del XX secolo: dove anche si esaltano gli Angeli inquieti del simbolismo e le pacificanti narrazioni dell’Arte Sacra.

Queste opere esprimono una figurazione attenta all’indicazione del testo biblico ma non aderente al dettame illustrativo come, se pur con alcune licenze visionarie, emerge ad esempio nell’opera di John Martin per il *Paradiso Perduto* di Milton, o nella prolifica produzione di Gustave Dorè. Negli scespiriani incubi di Fussli, nel suo confronto con Milton e Dante, nelle musicali mattinate di P.O. Runge, possono rivivere le “premesse simboliste” di Blake, e certo prefigurano gli *Spiriti Liberi* e il *Chiaro mondo dei beati* di esoterico e teosofico dettame, da parte dell’asconese Elisar von Kupfer (al Museo di Monte Verità ad Ascona). Una linea letteraria simile, permea l’angelologia di Moreau e, tramite i ricorsi di Burne-Jones – si pensi a *Mattino di Resurrezione*, del 1883 – le fantasie sincretiste dei Ranson e Séguin, si giunge alla predicazione di Péladan e alle opere dei Xavier Mellery, Jean Delville, Charles Filiger, Alexandre Séon e Edgard Maxence, le cui alate

Vergini/anime (1897 a Nantes), bene sintetizzano lo spiritualismo occultista rosacrociano. Di realismo magico e comunque in esotica letteratura raccontano le immagini dell'angelicata *Giustizia e Vendetta* del 1808, da parte di Prud'hon, al Louvre; di amorini impertinenti – *Sonno di Endimione* del 1792, di Girodet-Trioson, al Louvre – ed esseri alati raccontano di adolescenti Angeli della morte (si veda il Canova a San Pietro a Roma e a Vienna per Maria Cristina d'Austria) e intriganti figurazioni angelologiche presiedono a *Amore e Psiche* come troviamo in Gérard e Bouguereau, oltre che nel Canova.

Così anche l'alato Icaro che cade, in Rodin, ad esempio (del 1896) diventa un soffio angelico in un dolce e sensuale, si potrebbe dire, rilucido sogno, *Il bacio di un angelo* (del 1889, al Museo Rodin di Parigi) e in una nuvola gonfia di esotismo e intellettuale orientalismo, Gustave Moreau ha ridisegnato e praticato una sua personale cosmologia, ancora godibile nel suo parigino museo, un percorso angelologico riassumibile nell'impegnativo *La vie de l'humanité. Le Christ rédempteur* del 1886. Moreau ha imposto proprio uno "stile angelologico" riscontrabile addirittura nella luminosità terrestre ed esistenziale di un Ruauolt, come nello splendore solare in Matisse.

A Bordeaux la figura dell'Angelo in Redon, alla Tate Gallery il Turner dell'*Angel standing in storm*, del 1840 circa, grande al centro e compenetrante nel vortice di colore, con la spada brandita, così come l'*Arcangelo del Paradiso*, nella cultura di Franz von Stuck (del 1889) impone la potenza mascolina del Principe degli Angeli, mentre più armonioso un Angelo pone la corona a una musa distratta, al museo Stuck, nella sua villa a Monaco. E così Corot in un aereo *Battesimo* (circa 1844-1847) fa volare un Angelo a riempire il cielo sopra le fronde degli alberi e Manet nel 1864 rappresenta il Cristo tra due Angeli, memore del Bellini. George Frederic Watts ritrae un melanconico e bellissimo Angelo della fine dei tempi, e Francis Danby impone il cosmico Angelo dell'Apocalisse, rimandando alla medesima visione apocalittica del Turner e alla *Caduta degli angeli ribelli*, in quell'espressionista "turneriano" (si potrebbe dire per questa opera) quale è in realtà l'espressionismo di Ensor.

Da Goya alla Basilica del Pilar di Saragozza (1771-1781), alle decorazioni a San Antonio de la Florida, del 1798, lo stupendo San Gabriele della *Annunciazione* del 1785 a Siviglia, a Ingres in cattedrale a Montauban, con il raffaellesco (la *Madonna di Foligno* in Pinacoteca Vaticana) *Voto di Luigi XIII* del 1824, gli Angeli volteggiano e spalancano scenari dai contorni, per così dire, di devozione "postmoderna" fino a investire la hica angelologia della "Vittoria" che da Poussin (*Davide Vittorioso*, al Prado), a Ingres (*Apoteosi di Omero*, al Louvre), può vedersi addirittura riversata nella scultura di Lucio Fontana (si vedano gli studi per il monumento alla Vittoria, per la Milano tra il 1937 e il 1939). A iniziare da Hyppolite Flandrin per concludere con Friedrich Overbeck e i suoi amici della romana Compagnia di San Luca, tradotti dalle rivisitazioni del Quattrocento umbro-toscano e dalla fiorentina Scuola di San Marco, gli Angeli vengono rappresentati nelle diverse tipologie: *Annunciazione/Natività/Cristo nell'orto/Pietà*, che si possono riscontrare nella produzione di opere di Heim, Picot, Lehmann, Benouville, Lenepveau, Chasserian, Pichon, Amaury-Duval, Caminade, Orsel, Cornu, Bouguereau (Foucart, 1987).

La rilettura della Bibbia dentro i luoghi della forbice, tra devozione ecclesiastica da una parte e sincretismo esoterico dall'altra, è propria della crisi postimpressionista che vede protagonisti il Gauguin del *Cristo giallo*, Bernard con l'*Annunciazione* del 1889 e il *Cristo nel Getzemani* dello stesso anno e, il "tradizionalista" M. Denis. Tra Parigi e la Bretagna, il sintetismo diventa il luogo di tutti i sogni e di tutte le attese per una modernità che si è rivelata sconfitta. Gli Angeli possono allora convertire in attesa messianica o attenta catechetica partecipazione, le inquietudini di un viaggiare altrimenti esotico ed esoterico, intimamente sincretista. Da Gauguin a Paul Sérusier e Paul Ranson, una sottile linea di primitivismo religioso innerva – da parte di Sérusier – un incontro con il "tradizionalismo" di Denis: da Pont-Aven a Parigi, alla Cappella Sainte-Croix du Vésinet, Denis illustra la *Gloria e l'esaltazione della Croce* (ora al Musée d'Orsay) dove una teoria di Angeli evoca le fiesolane immagini della *Annunciazione*, in profumi di quella intensa partecipazione religiosa che ebbe come protagonisti i suoi amici, Verkade e Ballin, proprio a Fiesole battezzati e proprio con Denis in viaggio di iniziazione tra Beuron e Montecassino. Un religioso simbolismo definisce l'identità dell'Angelo anche in Previati e Segantini: *L'amore alla fonte della vita*, del 1896, impone la teatrale dispiegazione delle ali attorno alla fonte d'acqua: acqua e aria, terra e "fuoco" dell'amore intesi come "fonte della vita", mentre volteggiano nell'opera di Previati e in vortice volumetriche; le figurazioni narrative-evocative emergono invece in opere di Puvis de Chavannes, Henri Martin, Alexandre Séon, Carlos Schwabe. E un versante Jugendstil si afferma nella ricerca di un' "Opera totale" nella cultura delle secessioni, tra Vienna e Monaco. A Vienna, in Secessione, Segantini ha la sua prima retrospettiva (1901) e tra Plecnik, Olbrich, la chiesa di San Leopoldo allo Steinhof di Otto Wagner ci annuncia negli Angeli di Othmar Schimkowitz e nelle vetrate di Kolo Moser la angelologizzazione dello spazio architettonico inteso come luogo spirituale, "reale" luce aurorale gettata a illuminare il XX secolo.

-amicizia continuata a Worpswede dove Vogeler gli presenta la sua futura moglie, Clara Westhoff, che rimanda il poeta praghese nella Parigi di Rodin: si chiude, così, il cerchio di una geografia artistico-spirituale che avrà sintesi e unità nel silenzioso labirinto del castello a Duino. Là dove Rilke elaborò, a ridosso del *Malte* e tra il *Libro d'ore* e i *Sonetti a Orfeo*, il capolavoro delle *Elegie*. Tra il 1911 e il 1912 scrive le prime due *Elegie*; il 22 Maggio del 1913 viene pubblicata *Das*

Marien - Leben, in una edizione di duecento copie con la copertina di Henry Van de Velde. L'opera è dedicata all'amico Vogeler, per l'insistenza con cui questi voleva riprendere l' "antico" progetto di illustrare alcune poesie di Rilke su la *Vita di Maria*, e che il poeta prese a riscrivere tra il 15 e il 22 gennaio del 1912, senza accettarne, per la pubblicazione, i disegni preparati dall'artista a Worpswede.

Elegie Duinesi e *Marien-Leben* vengono a sovrapporsi, a incastrare le iconografie forti di una oggettiva angelologia. Gli Angeli della *Marien-Leben* sono come nascosti/custoditi tra gli Angeli delle prime due *Elegie*. Con le suggestioni del viaggio in Russia e con il *Libro dei pittori del Monte Athos*, Rilke sembra riprendere l'inno Akathistos e creare una poesia come "immagine scritta", quale icona: "Perché errano le mani tra i pennelli?/Se ti dipingo, Dio, lo noti appena", scriveva Rilke già nella *Vita monastica* del *Libro D'ore*: "Molti angeli ti cercano nella luce/ e sbattono la fronte contro le stelle/convinti di trovarti in ogni splendore/(...) Perché eri solo un ospite dell'oro/e solo per quel tempo che t'implorò/con preci di marmo chiaro/apparisti come re delle comete".

Rilke scrive di Vogeler nel volume che dedicò a Worpswede, nel 1902 e invocò per lui l'analogia con "L' arte dei monaci medioevali", rispetto alla comunità dei laici artisti di Worpswede. L'arte dell'amico verrà da Rilke definita: "Come le figure filiformi dei principi e dei principini che popolano le incisioni fiabesche scaturiscono da una intensa e concreta sensibilità per la primavera, così le figure fantastiche dei disegni sembrano provenire da una fiaba d'estate. Vi è in essi qualcosa della ricchezza, dell'abbondanza, dell'eccesso dell'estate". E quando Vogeler realizza l'opera *L'Annunciazione*, Rilke commenterà: "L'Angelo che reca l'annuncio non la spaventa", riferendosi a Maria, e l'Angelo: "E' l'ospite di cui era in attesa ed ella accoglie le sue parole come una porta spalancata, come un grazioso ricettacolo. E il grande angelo è in piedi inchinato al di sopra di lei e canta, così vicino che neppure una delle sue parole può sfuggirle, e nelle pieghe della sua ricca veste è ancora il moto con cui è disceso verso di lei. Il suo cielo è lontano, ora, e la terra è lì e lo sguardo può distendersi ampiamente sulla sua silenziosa realtà. Questo quadro è ricolmo di una uniforme tranquilla bellezza, di splendore e di bontà, fin nelle distanze più lontane. Si avverte" continua Rilke, "che questo artista è giunto alla materia biblica lungo una sua propria strada; quando la dipinge, non pronuncia le sue parole come miracoli, ma come gli eventi, buoni e lieti, eventi che rendono la vita ricca e importante. Il suo quadro dell'annunciazione è più prossimo alle annunciazioni degli antichi maestri di quanto non lo siano le immagini di Maria ritratte da Rossetti o da Uhde". A proposito della figura dell'Angelo nelle sue *Elegie*, Rilke così ne scrive il 13 novembre del 1923, al suo traduttore polacco Witold von Hulwicz: "L'Angelo delle *Elegie* è quella creatura in cui la metamorfosi del visibile in invisibile, che noi operiamo, compare già compiuta. Per l'angelo delle *Elegie* tutte le torri e i palazzi passati sono esistenti perché da tempo invisibili; e le torri e i ponti del nostro esistere, che ancora si ergono, sono già invisibili, sebbene (per noi) durino ancora fisicamente. L'angelo delle *Elegie* è quell'essere che è garante del fatto di riconoscere nell'invisibile un superiore rango della realtà. Per questo è 'tremendo' per noi, perché noi, coloro che amano e trasformano siamo ancora legati al visibile". Tale condizione dell'invisibile verrà ben rappresentata dall'opera angelologica di Klee il quale entra in amicizia con Rilke a Monaco, nel 1915. "Klee è un uomo che annota il partecipare e il legarsi all'apparire terreno" scrive Rilke, e definisce l'opera del pittore una "parafrasi della musica", per Rilke, Klee è in una fase "inquietata della sua produttività", "sebbene la musica sottoponga alla matita che disegna leggi che valgono in entrambi i campi, non riesco tuttavia, senza rabbrivire, a guardare a questo dialogo delle arti alle spalle della natura". Sia la pratica artistica sia quella della scrittura, costruiscono un "Linguaggio astratto", u: luogo dove si dimostri reale uno "sguardo colmo dello stupore dell'arte" (R.M. Rilke, 1995). In questo senso, forse, va colto il richiamo heideggeriano allo "stato originario", per quanto riguarda la figura dell'Angelo nell'opera di Rilke: "In virtù della sua essenza incorporea, la possibile agitazione del visibile sensibile si è capovolta nell'invisibile. L'angelo è nella quiete soddisfatta dell'unità equilibrata di ambedue i domini, in seno alla regione interiore del mondo (...) Nel compimento della metafisica moderna, il riferimento a qualcosa come l'Angelo concerna l'essere dell'ente, in qual modo l'essenza dell'Angelo rilkeano, a dispetto di ogni differenza di contenuto, sia metafisicamente il medesimo della figura c Zarathustra in Nietzsche, è essere delucidato solo a partire da un considerazione più originaria dell'essenza della soggettività" (*Sentieri interrotti*, 1968). E Hans Urs von Balthasar ha scritto sugli Angeli c Rilke: "Ciò che Rilke realmente intende e che non può pensare e realizzare senza contraddizione, troverebbe soluzione unicamente nell'amore trinitario cristiano, ma che non può però venir concepito più come variazione dell'eros" (*Gloria*, 1978).

La presenza angelologica nell'opera di Rilke, proprio se colta nello specifico della *Vita di Maria* e nelle *Elegie duinesi*, si accompagna, ma non si uniforma alla letteratura contemporanea nel contesto storico, da Baudelaire a Valery, da Lautréamont a Cocteau. L'Angelo in Rilke può diventare l'Angelo di Klee. L'Angelo di Klee a sua volta può "tradursi" in un Angelo di Benjamin. E su l'*Angelus Novus* di Klee, Benjamin così ha scritto: "C'è un quadro di Klee che si intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali ed è così forte che egli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge inesorabilmente nel futuro, a cui egli rivolge le spalle, mentre il cumolo di rovine sale davanti a lui nel cielo. Ciò che chiamiamo il progresso è questa tempesta." (Benjamin, 1982; Scholem, 1978).

Lo Jugendstil di Heinrich Vogeler permette la rappresentazione di un Angelo nella stilizzazione formale della sua

narrabilità. Il moderno Klee evoca l'astrazione della forma come unica realtà del significato e ciò gli permette di porsi su una prospettiva postmoderna. Tra modernità dell'astrazione lirico-geometrica e onirica fabulazione, vengono a delinearci gli Angeli di Licini e di Savinio, come originale angelologia del comune contesto europeo, dove ritornano le voci del laico salmodiare del Rilke e del trafiggere il vuoto da parte di Klee.

In Savinio l'enigma si racconta nella fabulazione panteistica e tra il ludico e il melanconico attraversa la storia e i miti e le icone del religioso. "Nel gioco continuo di Savinio" ha scritto Pia Vivarelli "di sovrapposizione di tematiche e di significati, la storia evangelica è letta in chiave mitica, e mito e cultura cristiana si piegano a visualizzare momenti emblematici di un'arcana animazione di tutto il reale", i personaggi di una *Annunciazione* del 1930, "diventano incorporei segnali di un incessante dinamismo della natura, tanto che anche la Vergine si ricopre dello stesso frammento e fremente piumaggio dell'angelo. Nell'identificazione dei due personaggi con un concetto di natura in movimento, che pervade e assimila in sé ogni cosa, risultano in secondo piano le connotazioni pur 'parodistiche' delle sottili figure dei due protagonisti. L'accento" prosegue la Vivarelli, "è posto prevalentemente sull'idea di leggerezza e di trasparenza, suggerita dalle sagome vuote delle teste e dall'assottigliarsi a ricciolo dell'angelo annunciante" (Vivarelli, 1991). Con il Mercurio di "Hermaphrodito" e l'Angelo di Cocteau nel *Rappel à l'ordre* del '26, si coglie l'intrico dell'Angelo che sarà in Licini il "ribelle". "L'angelo si piazza proprio tra l'umano e il disumano. E' un giovane animale scintillante" scrive Cocteau "affascinante, vigoroso, che passa dal visibile all'invisibile con i potenti accorciamenti di un tuffatore, il tuono di tali ali di mille piccioni selvatici" (*Ibid.*), precedendo Licini al 1919 le iconologie di disperante religiosità che lo incastrelleranno con le icone di Klee, come hanno notato Zeno Birolli e Federica Pirani: "E perchè un angelo sia in volo occorre che chi guardi sia fermo, e si trovi almeno in cima a un colle. Dal suo laboratorio per immagini", ha scritto Birolli, "poter osservare con occhi di spirito. Lì in cima al quarto punto della stella, quello polare, si dominano le punte della geografia cardinale, soprattutto se rivolti all'orizzonte celeste: quella divina linea retta di cui in cielo non esiste copia"; e davanti allo stravolgimento della tipologia devozionale, là dove l'Annunciazione viene investita da un racconto tra l'onirico e il surreale, Birolli scrive: "L'istante della congiunzione nella storia evangelica (l'Annunciazione) è sciolto per sempre e con le nuove contaminazioni in atto si inaugura un altro récit attraverso le mutazioni continue delle figure" (Z. Birolli, 1983). La valenza del "polisema metaforico quale simbolo della creazione" è stata dalla Pirani messa in evidenza nella ricostruzione della figura dell'Angelo che appare come: "traccia del trascendente ma, al contempo, realtà immanente come messaggero e custode della parola" e l'immagine dell'Angelo "informa tutto il percorso liciniano (...) passando attraverso la pagina scritta, la creazione poetica, le figure metonimiche e allusive del triangolo/ala, degli 'Uccelli', del 'Sagittario', dei 'Castelli in aria', dell' 'Equilibrista' del 'Bilico', tutte appartenenti al simbolismo ascensionale" (F. Pirani, 1988; si vedano anche i testi di Toniato, Apa, Bartoli, Agosti, Brusatin).

Con Savinio e con Licini, l'Angelo si dispone ad accompagnarci nelle profondità siderali dello stato originario, là dove Ciliberti aveva teorizzato *la regione delle Madri*, il contesto del Primordialismo entro cui va colto il leopardiano *Angelo ribelle* di Licini, rispetto all'inquieto Angelo sovrumano di Savinio/Cocteau, e quanto Bontempelli specificava del "Primitivismo", rispetto al "Primordialismo", probabilmente lasciava intatta la possibilità di un valore trascendentale anche all'immagine dell'Angelo: "Primordiale e ciò che in fondo a tutti gli stadi della storia rimane immutabile, è esso la sorgente costante delle variazioni che succedendosi la creano: è il fermo che governa il mobile" (*Introduzione e Discorsi*, 1940).

Alessandro Manzoni. Indicazioni di arte sacra

Sorti all'inizio del XIX secolo, tra il 1815 e il 1823, gli *Inni sacri* del Manzoni possono essere ben considerati un corrispettivo poetico per quanto riguarda la nuova impostazione pastorale e teologico-liturgica che tra Germania, Francia e Belgio porterà all'affermarsi del Movimento Liturgico, entro cui trovano identità anche le tematiche dell'arte sacra concentrata su committenze ecclesiastiche e diversificantesi nella produzione di immagini sacre dalle poetiche dei Nazareni e dei Puristi. Questi si possono considerare ultime affermazioni di quel Romanticismo cristianizzato che in Europa ebbe in Schlegel e Novalis, in Schleiermacher e Schelling quel che da Pier Cesare Bori è stata definita: "la secolarizzazione romantica del paradigma antico", ovvero una creativa rivisitazione della Bibbia che ha informato numerose imprese artistiche anche in una impostazione fortemente devozionale (*L'interpretazione infinita*, 1987) che trova ulteriore conferma negli scritti di Rio e Jouve e Raoul-Rochette e naturalmente in Chateaubriand e così nell'opera di Manzoni che nei suoi *Inni Sacri* mostra l'Angelo come realtà descrivibile e concretamente reale: "Un estranio giovinetto/Si posò sul monumento:/Era folgore l'aspetto,/Era neve il vestimento" (*Risurrezione*); e "L'angiol del cielo a gli uomini/Nunzio di tanta sorte (...) Subito in luce appar/E in torno a lui, per l'ampia /Notte calati a stuolo/Mille celesti strinsero/Il fiammeggiante volo/E accesi in dolce zelo/Come si canta in cielo/A Dio gloria cantar" (*Natale*). La scrittura è per il Manzoni la capacità di una comunicazione reale e naturale che informi l'esistenza dell'individuo: "La virtù propria della parola poetica è d'offrire intui al pensiero" (*Del romanzo storico*).

Gli *Inni Sacri* si dispongono come elementi fondativi della nuova sensibilità religiosa, rivolta a educare le attese della

modernità, come ha fatto notare Carlo Marcora in un indicativo saggio: *Gli Inni Sacri di Alessandro Manzoni e la Liturgia Ambrosiana* (“Ambrosius”, 1947). Marcora ricorda una lettera del Manzoni in cui il poeta afferma di non voler fare opera di apologetica ma di esporre la dottrina cristiana “co’ suoi precetti e coi suoi riti” e come la stessa struttura tematica delle solennità dell’anno liturgico, fosse un invito a considerare strutturalmente liturgico il corso dell’esistenza, di modo che non si tratta, per Manzoni, di riprendere “dotti manuali di teologia” ma di immergersi “nel dogma vivo così come la Chiesa lo presenta nella sua liturgia”. Analizzando la *Resurrezione, la Passione e il Natale*, don Marcora individua elementi circa le pratiche religiose proprie dei riti ambrosiani, e rimanda a un saggio di Bernareggi (“Ambrosius”, 1927) su elementi del Movimento Liturgico tipici della realtà ambrosiana agli inizi del XIX secolo. Una realtà che si rispecchia nel lavoro redazionale delle riviste “Ambrosius” e “Arte Cristiana”, nella cura per la settimana liturgica ambrosiana e nella divulgazione di *Annunci* (Ordinazioni sacerdotali, morti, anniversari ecc.), spesso xilografati con figure di Angeli.

L’abside della chiesa a Masano e la cupola della chiesa a Bollate – opere eseguite dalla Scuola Beato Angelico di mons. Giuseppe Polvera – esemplarmente testimoniano della presenza dell’Angelo, in senso liturgico e catechetico, nello stile appropriato a tale contesto culturale e teologico che si sintetizza nella formulazione: “La santità, la serietà, l’onestà, l’umanità, la giusta popolarità della liturgia cattolica, devono rifiutare sia il rancidume possatista, sia lo squilibrio modernista”, per riferire con delle parole di don Mario Tantardini (“Arte Cristiana”, 1950). Le attenzioni al Manzoni come protagonista della cultura religiosa e della sensibilità anche liturgica, così come alla riflessione angelologica nell’ambito del Movimento Liturgico e in ambito salesiano e paolino, da san Francesco di Sales a don Alberione (si veda Barbero, 1988; Pedrini, 1992), sono una referenza importantissima per definire il clima culturale, il contesto socio-religioso in cui quella produzione artistica si è programmaticamente disposta a raccontare su sintassi e grammatiche di forte comunicazione le iconografie catechetiche, assorbendo eventuali stilemi del divisionismo o del purismo, del romanticismo religioso, ma comunque caratterizzandosi per una pratica artistica di forte impronta di didattica catechetica e dunque liturgica, aderente cioè alle funzionalità della decorazione nel programma stilato ad assecondare e accompagnare lo svolgersi della liturgia. In questo contesto gli Angeli sono rappresentazioni realistiche ma al tempo stesso trasfigurate nella stilizzazione formale che ne assicura la qualificazione di realtà “altra”, di conformazione divina nella dimensione umana. Gli Angeli vengono ritratti nell’ordinamento gerarchico classico e anche le invenzioni formali e possibili licenze espressive si ricompongono nella verità di una casistica catechetica dove il ruolo dell’Angelo e la funzione liturgico-sacramentale della sua rappresentazione è ben compresa e dettata in evidenza figurale.

Un esempio pertinente è dato dalla decorazione della Cappella dell’Apostolato liturgico a Genova, definita da Mario Tantardini, sacerdote collaboratore di “Arte Cristiana” (1935), come: “Arte sincera e umile fino a parerti timida (...) La parte propriamente pittorica, di concezione schiettamente liturgica, di fattura delicata per una ricerca diligente di spiritualità e di compostezza meditativa ed estatica, si compone di quattro figure di santi e di due pannelli con t di angeli”, eseguiti dal pittore Mazzini: “Dodici Angeli sfilano nati in *cornu epistolae*: sei musicanti e sei cantanti. Muovono a passo leggero di volo, suonano e cantano soavemente e soprattutto devotamente. Lo dice il ritmo calmo e composto delle movenze, dei gesti, dice la serena estasi dei volti (...) Fa degno riscontro il corteo angelico che si svolge parete in *cornu Evangelii*(...) Gli angeli recano i ceri, il turibolo e l’incenso, il libro delle lezioni del vecchio testamento, delle epistole, del Vangelo, ampolle, mentre gli ultimi due sostengono con le mani coperte dal velo, le speci del pane su la patena, e il calice. Vestono tuniche o dalmatiche in relazione col proprio ufficio: così il corteo degli accoliti e del muove verso l’altare per la Messa solenne, e dal maestoso incesso, e dalla devota comprensione della santità del momento di questo corteo di angeli di Ettore Mazzini, c’è qualche cosa da imparare per le nostre funzioni”, così conclude Tantardini.

Dalla ieratica scuola di Beuron, tra Praga e Montecassino, ai cantieri di Loreto e di Padova, innumerevoli esempi si possono fare in una schedatura che svela una angelologia canonica, liturgi Luigi Mussini ad Antonio Ridolfi, a Riccardo Meacci; da Alessandro Franchi a Ludovico Seitz a Biagio Biagetti, Faustini, Maccari e numerosi altri, in una coerente linea che accompagna la committenza ecclesiastica fino a papa Pio XII con i cantieri della chiesa della Sede della Sapienza all’Università di Roma e sempre a Roma con la chiesa di Sant’Eugenio, autentica summa negli anni Cinquanta dell’iconografia dell’Angelo nel XX secolo. Si possono altresì fare almeno due esempi di realtà sacramentali-liturgiche stringente contemporaneità: a Loreto nel nuovo arredo presbiteriale, dove Floriano Bodini ha realizzato un angelo-ambone, che annuncia e proclama dunque la Parola – e comunque gli Angeli accompagnano Maria lauretana nel rilievo dell’altare – e a Cefalù, nel capace intervento contemporaneo per l’insigne archetipo del Duomo, ecco che Virginio Ciminaghi ha “disegnato” un altare in cui una sequenza di angeli rendono preziosamente leggero dell’*Emmanuel Gloria De i Mysteri*.

Un “prete romano”, come si considerava don Giuseppe De Luca, nel recensire un libro di poesie del critico e storico dell’arte Mario Rivosecchi, *Mare aperto* così si espresse: “Una delle termina con questo verso: gli Angeli del cielo di Roma” segue quindi una disamina sugli Angeli: “E’ uno stupore che gli Angeli siano così presenti a noi e noi siamo così assenti agli Angeli (...) di Cristo è tutta in un volo di Angeli, dalla Annunciazione alla Ascensione, e la nostra vita di cristiani perché non è così? O meglio, è così, ma non ce ne avvediamo? La vita dei Santi, di coloro cioè che se avvedevano, è così. L’arte se ne avvede, e la nostra fede non se ne avvede? Che fede è se è da meno dell’arte? Un artista modernissimo, Scipione, era ossessionato da presenze angeliche nell’aria” (“L’Osservatore Romano”, 26 gennaio del 1948).

Pier Paolo Pasolini/Wim Wenders

Procedendo la globalizzazione quale grande analogia del perdersi delle identità, l'identità dell'Angelo è colta nel linguaggio filmico e fotografico all'interno della strutturale crisi secolarizzante e propriamente nichilista tra gli anni Sessanta e Ottanta, fino al 1989, in alcuni esempi che fanno pensare alla possibilità di una aura sincretista con forti nostalgie per l'estetismo esotico, come nel caso delle fotografie di Joyce Tenneson, cui si deve una serie impressionante (nel 1989 a Milano, nella Ken Damy Photogallery di via Pastrengo) di Angeli e Demoni imprigionati nei corpi putridi e almeno consumati, corrispondenti a un suo "Calendario Pirelli" di quel fatidico 1989, dove i segni zodiacali cedevano il posto ad Angeli "nascosti" dietro l'immaginario astrologico, per poi esplodere nelle serie di "Polaroid 50x60".

Del 1987 è *Il cielo sopra Berlino* di Wim Wenders, scritto con Peter Handke, dove l'Angelo è un "Angelus Novus" perché naufraga nella tragedia della storia: gli Angeli Bruno Ganz (Damien) e Otto Sander (Cassiel), tra gli altri, e l'angelo Raphaela – Nastassja Kinski in *Così lontano, così vicino*, del 1993 – vogliono diventare uomini per riscoprirsi nella loro identità. Ha scritto Bernardo Valli: "L'invenzione dell'angelo permette la trasparenza del mondo, la riproposizione in termini diversi del viaggio, la dilatazione senza limiti del tempo, ma anche la simultaneità delle azioni e lo slittamento continuo delle voci, dei suoni e dei rumori, i quali si sovrappongono, amalgamandosi. L'angelo in quest'ultimo film di Wenders", scrive Valli "è anche uno strumento di scrittura, che permette alla cinepresa e al microfono di muoversi alla ricerca delle superfici ebre di voci e di echi la cui risonanza fa esplodere quel mondo della vita che il regista tedesco nel suo cinema ha sempre ricercato, oltre il territorio dell'erranza, al di là delle traiettorie involute dei personaggi. L'occhio degli angeli aiuta a svelare il segreto umano di un mondo la cui superficie Wenders aveva empaticamente interrogato in passato" (B. Valli, 1990).

Gli Angeli ai quali si riferisce Wenders rientrano nella tipologia iconografica dell'Angelo custode e dunque di una dimensione esistenziale in continuo confronto con la dimensione del quotidiano, così da soddisfare le esigenze "ideologiche" del regista "Avere degli angeli nel film" ha dichiarato Wenders "per me è stato solo un artificio per poter raccontare il quotidiano (...) la cosa più importante e anche la più drammatica penso sia proprio la vita quotidiana" ("Cinema Nuovo", n. 1, 1988), e così il film: "lasciando affiorare dalla grande polifonia d'immagini e suoni il rumore profondo della vita, riesce, senza distinzioni né priorità, ad inglobare in un' unico fluire tutte le vicende di cui lo sguardo degli angeli si è interessato" (Valli). Wenders sembra ripetere con il suo *Il cielo sopra Berlino*, quanto indicato dai Rabbini leggendo e interpretando la visione della *Scala di Giacobbe*: "Gli angeli non stavano affatto in cielo, vivevano sulla terra ed erano dei comuni esseri umani" (Kushner, 1994; Monetti, 1999).

Se Wenders e Handke dispiegano la poesia di un postmoderno "bianco e nero" quotidiano senza essere domestico, anzi, rilevando il flusso della "ballata" della narrazione, in Pier Paolo Pasolini è la storia ed è precisamente la storia dell'arte a farsi carico del significato ideologicamente epico del poter costruire l'immagine dell'Angelo nel contesto narrativo che si incarica di svolgere; basti pensare agli Angeli nel *Vangelo secondo Matteo* e in *Uccellacci e Uccellini*. Nel *Vangelo* Pasolini "dipinge" una pierfrancescana scena della *Annunciazione*, dove Maria è inquadrata in una aerea architettura, l'Angelo è una evocazione tra la preziosità del Beato Angelico e la figurazione di Benozzo Gozzoli, un Angelo "leonardesco/botticelliano" estratto dalla pala del Verrocchio.

In *Uccellacci e Uccellini*, in una urbana periferia degna del *Pianto di una scavatrice*, il gioco della fanciulla irrompe come una visione "propriamente" angelica oltre la specifica riproduzione della figura dell'Angelo in cui la ragazza viene a immedesimarsi: la storia dell'arte si sovrappone alla storia esistenziale della singola individuale vicenda quotidiana; per poter verificare l'identità della storia, della storia narrata e della storia dell'umanità nei luoghi di questa terra, rispetto alle altezze "celesti" da cui alcune volte i messaggeri si permettono di far visita. Rispetto a Wenders, Pasolini ristabilisce la canonicità della gerarchia e della cosmologia angelologica, il luogo significante della "mediazione" tra umanità e divinità.

Se in Bunuel l'Angelo è l'invisibile e terribile "Angelo sterminatore", in Tarkovskij è la presenza ora dolce ora ossessiva di una "nostalgia ortodossa"; se in Chagall il racconto salmodiante rende biblicamente poetica la circolarità narrativa della costruzione sintattica di un immaginario propriamente angelologico, se in Wenders la poesia del quotidiano permette lo stupore "innocente" dell'Angelo che abita tra gli uomini fino al punto di volersi tradurre in persona, ecco che in Pasolini le grandi campiture degli affreschi di Piero della Francesca e del Masaccio, del Gozzoli e dell'Angelico, i "racconti" dell'arte spiegata da Roberto Longhi a Bologna, ritornano intimamente nel procedimento ideativo della costruzione dei film a decantare la canonicità religiosa dell'icona dell'Angelo per affermare la religiosità del poter costruire una immagine, una scena, un racconto, il poter praticare un linguaggio. Quando nel 1975 Fabio Mauri – a Bologna in Galleria Civica di Arte Contemporanea – proietta il *Vangelo* sul corpo di Pasolini medesimo nella performance di *Intellettuale*, Pasolini in quella pratica di linguaggio concettuale praticato da Mauri, si presenta egli stesso come "Angelo", realtà trasparente che accoglie e permette di "far vedere" l'immagine (del film): trasparenza a trasparenza, buio a buio, immagine a immagine. In una tautologia concettuale che non mediando tra due realtà, di fatto impone una secolarizzazione della "attesa", insieme, un disperato religioso, sacro atto dell'*ascolto* (Apa, 1990).

Se costituzionalmente l'iconologia angelologica permette un'affermazione narrativo-iconografica di incroci tra l'esotico e la spiritualità estetizzante, rispetto alla canonicità e alla devozione liturgica di una tradizione propria del magistero ecclesiale, gli intrichi della modernità e della postmodernità, dei linguaggi omologanti e globalizzanti dove le identità si possono disperdere e anche riconquistare e affermare, da Blake a Rilke a Manzoni; si possono vedere le tracce di un itinerario volto a tentare di comprendere la persistenza di una iconografia che comunque decanta la disperata e anche dolce attesa di una risposta alla radicalità delle domande poste. Ed è probabilmente proprio tale possibilità di poter ancora porre radicali domande, sul senso del reale, che decanta la presenza della "figura" dell'Angelo.

Il poter ancora "vedere" e il poter ancora "ascoltare" decide la qualificazione anche ecclesiale, religiosa, del persistere della icona dell'Angelo.

Nella poesia di Paul Celan, delle immagini ai bordi della inaudita tragedia della storia e nella dissoluzione sintattico-esistenziale del poter "nominare" una qual si voglia "immagine" e "parola", si possono ardire le qualificazioni di una angelologia che vuole ancora poter "nominare" spiriti e persone, realtà e figure dell'esistenza di un significato dell'esistere. Dell'esserci e del non-esserci. Il "non-comunicare" diventa luogo della "ferita originaria". Rivelando se stesse la parola e l'immagine "mettono a nudo" il nulla. E allora l'immagine "che potrà nominare il nulla" dovrà farsi carico della propria strutturale non-comunicazione e presentarsi quale realtà disperante in se stessa. Equivalente della scrittura di Celan possono essere considerati gli agglomerati e stratificati "segni-gesti" di Vedova, proprio nella sua esperienza dedicata agli Angeli, e le immagini di Boltansky, rivolte a visualizzare la presenza delle esistenti e delle realtà che non vivono più su questa terra e in vita su questa terra l'artista "chiama". Nelle installazioni a Parigi per *Kaddish Dernières années* al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, nel 1998; con le installazioni a Bologna (Villa delle Rose, 1997, in catalogo testi di Eccher, Fabbri e Soutif) e con gli interventi nella chiesa del Centro Gallego de Arte Contemporanea di Santiago de Compostela, tra il 1995 e il 1996; con il libro-catalogo a cura di G. Moure, e vari interventi, tra cui Jean Clair che rimanda da Boltansky a Kantor (*La classe morta*). Già nel 1995 sulla rivista "Iconostasi", si metteva in rapporto la poesia del Celan *Todesfuge (Fuga di morte)* con le opere di Boltansky, in presentazione di una sua mostra da Ferranti a Roma, con Kounellis e Bianchi. Nella poesia Celan così si esprime: "Negro latte dell'alba noi lo beviamo la sera/noi beviamo al meriggio come al mattino lo beviamo la notte/noi beviamo e beviamo/noi scaviamo una tomba nell'aria; chi vi giace non sta stretto (...)" (Poesie, 1998; nella versione di Kahn e Bagnasco - Milano 1976 - suona così: "Nero latte dell'alba lo beviamo la sera/lo beviamo a mezzogiorno e al mattino lo beviamo la notte/beviamo e beviamo/scaviamo una tomba nell'aria là non si giace stretti"). Sembra proprio che Boltansky abbia preso alla lettera Celan e dispone le immagini dei defunti come Angeli tornati a farci visita, ombre in movimento su pareti di architetture romaniche e gotiche, fantasmi e ombre di se stessi, Angelo che "non sta stretto" nella "scavata tomba nell'aria". Il fumo dai camini dei forni crematori informa le presenze degli "Spiriti/Angeli" che ritornano.

Quel che Mittner diceva di Celan: "la parola conquistata tacendo", si può dire di Boltansky: il silenzio dell'esistenza è il frastuono della presenza, il suo Angelo è un continuo stridulo ululare (nell'immagine) di silenzio. Nella poesia: *Die Posaunenstelle*, nella seconda parte di *Zeitgehoft*, Celan prende *Apocalisse* (11,15) e rimanda al terzo e al settimo Angelo che suonano la tromba: "In fondo al cocente/vuoto del testo/ad altezza di fiaccola /nel buco del tempo/apprendi ad ascoltare/con la bocca."

Alcune impronte di anatomie, nel *The secret block for a secret person in Ireland* di Joseph Beuys, possono rimarcare l'idea di un Angelo che "appare", prendendo consistenza anatomica dopo la xilografia nel vuoto di Klee. Riprende proprio le immagini - riprodotte - degli Angeli da icone ortodosse, Arnulf Rainer nell'opera *Engel uber Rubland* (1992), in cui fasce di giallo, azzurro e rosso "coprono" gli Angeli di Rublev esaltandone la localizzazione dell'apparizione; e così l'*Annunciazione* del Beato Angelico in San Marco a Firenze, per una delle innumerevoli opere che hanno impegnato Rainer nel diretto incontro/scontro con la Bibbia, quasi si trattasse di una "Lotta dell'Angelo con Giacobbe" (*Die Bibel. Illustriert von Arnulf Rainer. Altes und Neues Testament*, 1998). Nel contesto nichilista delle poetiche concettuali, nelle varianti del Comportamento, *Tentativo di volo* di Gino De Dominicis può essere interpretato come un *volo* che prefigura, a dispetto della legge di gravità, il trasformarsi del materiale in spirituale della persona in Angelo: ovvero, è visibile nel realizzato "volo" l'affermazione della eternità (dell'uomo/Angelo). Altresì nel medesimo contesto critico artistico, la categoria della "citazione" coniugando metalinguaggio a pratica della pittura, ha permesso la "ripresa" dell'*Arcangelo Michele* del Reni, da parte di Carlo Maria Mariani, così come il Savoldo per Omar Galliani.

Su tale contesto ma su posizioni critiche artistiche che superano le poetiche concettualistiche e desiderano riproporre la concentrazione dell'ispirazione mistica del "fare arte", Lorenzo Bonechi sviluppò il ripristino di stili duecenteschi, in ambito senese, proprio per far riemergere in attualità l'aura religiosa di quelle antiche eppure così contemporanee icone, come ha ben spiegato Michele Ranchetti, secondo cui per Bonechi l'arte diventò una sorta di "porta regale": "E' come se all'illustrazione compartecipata di temi e di problemi d'arte e di vita, quali sono illustrati nelle sue opere precedenti, si fosse sostituita un'unica attenzione che è di carattere devozionale. Come se da tutta la storia dell'arte" scrive Ranchetti, "fosse solo rimasto vivo un frammento: un atteggiamento devozionale". (Lorenzo Bonechi, 1989).

Attraversando le poetiche della cultura artistica degli ultimi decenni del XX secolo, la figura dell'Angelo si è presentata quale costante e persistente icona della riflessione esistenziale e religiosa. Mentre gli Angeli di Moreau, ad esempio, possiedono la musica di Debussy, i suoni ancestrali di *Moses und Aron* di Schönberg, con l'Arcangelo Gabriele a suonare la propria figura, introducono agli Angeli di *Ognissanti* e della *Resurrezione e Fine dei tempi* e al proprio: *San Gabriele* di Kandinskij – opere tutte tra il 1909 e il 1911 – dove in un tripudio di “improvvisazioni” si decide il suono-colore che prorompe al centro della cultura delle Secessioni, tra Vienna e Monaco, tra Wagner e Skrjabin, in quel *Cavaliere Azzurro*, sorta di *Angelo Guerriero*.

Dal *Doctor Faustus* di Mann, al *Prometeo* di Luigi Nono, si riassumono e si configurano le identità sulla soglia dell'Avanguardia, dell'icona persistente dell'Angelo. Così sia Cacciari che Vedova, tornano su la realtà dell'Angelo, proprio a “iniziare” dal centro della elaborazione dell'opera musicale di Nono (*Verso Prometeo*. Luigi Nono, 1984). L'alfabeto dei suoni, geroglifico di microintervalli e microtoni, configura la possibilità della dilatazione infinita dello spazio-tempo dove poter edificare (la struttura che accoglieva l'Oratorio era stata progettata da Renzo Piano) “il poter abitare il suono”. Appare l'immagine e non esiste. “Ogni movimento si ritrae nell'invisibile del suono” (Cacciari). Eliminando le referenze di similitudini, naturalistiche e figurative, una apparente iconoclastia investe *Prometeo*, per poterci restituire intatta l'identità dell'ascolto: il “chiamare” e “l'essere chiamati”. In una *Lotta con l'Angelo* tra immagine e realtà del silenzio, *anima vocalia* (Cacciari), la Musica lotta con la Parola per tradurla nella presenza del silenzio: “Non- ancora e già suono”. Nella trascrizione dei testi, ecco l'Angelo: “Delle memorie il cumulo/di all'Angelo” (nella “Quarta Isola. I Nomi”): “Vibrano intese segrete/Si impigliano nell'ali dell'Angelo(...) Irrompono Angeli /A volte/nel cristallo del mattino/battono ali di porpora/tra i tralci notturni/Ascolta...” (*Secondo stasimo e Maestro del gioco*).

Nel 1986 a Vienna, presentando gli Angeli di Vedova, Cacciari scriveva: “L'angelo aiuta a comprendere la dimensione ekstatica in cui vive tutto ciò che vive (...) L'Angelo è “taxis”, ordine, architettura, “coro” di voci: syn-phonìa”. E nel catalogo per la esposizione di Klagenfurt, nel 1989 (*Vedova Angeli*), Emilio Vedova scrive: “Apparizioni magmatiche di domande-colloqui ed estraniamenti punti vulnerabili di te, ingigantiti, disfatti... Angeli deboli, vulnerabili come me – gridati di paradosso come me – angelo precario, come me. *Angelus Novus*, dissacrato della sua possibile *resurrectio* - dissacrazione di Klee”. E ancora: “L'Angelo delle *Annunciazioni*, di un possibile dialogo-che ti ascolta... ma nella “breccia” (*L'Annunciazione* del Tintoretto, San Rocco), tutti i possibili Angeli, Angeli – come nuclei di captati dialoghi, angeli indifesi, duttili – territorio di contatti dilatati, ambigui... Si muovono questi miei angeli in territori gravidi, appartengono alla disfatta e a possibile catarsi-invidiabili nella loro danza?”.

L'Angelo di Vedova/Cacciari/Nono, diventa *L'Angelo necessario*, (1986), di Silvano Zucal è la rilettura dell'angelologia in Romano Guardini, con l'importante libro *Ali dell'invisibile. L'Angelo in Guardini e nel '900* (1998), preceduto nel 1994 dal testo dello stesso Guardini medesimo con *L'Angelo. Cinque meditazioni*. Guardini medita su *Genesi* 32,22-32; su *Matteo* 18,1-6.10, su *Apocalisse* 4,6-11: in quest'ultima su *Apocalisse*, Guardini ristabilisce la gerarchia angelologica: “E' l'atto di ciò che è creato in assoluto, nel quale la creatura esiste così come essa è e deve essere: nell'adorazione. L'esclamazione riempie l'eternità”. E ancora: “Ora, che cosa fanno gli angeli quest'assemblea dei due dodici, nella quale sono presenti umanità, mondo, Chiesa? Di che genere è la loro azione? E' liturgia”, risponde Guardini.

Come per le conclusioni di Alpatov in un saggio su *Gli angeli nell'iconografia* (“L'altra Europa”, 1985), si può citare il testo di Leskov da *L'angelo sigillato*: “Questo angelo era davvero qualcosa d'indescrivibile. La sua faccia, la vedo come fosse adesso, piena di luce divina e così pronta a venire in aiuto; lo sguardo mite; le orecchie con la scia dell'ascolto ovunque e da tutte le direzioni, i vestiti bruciano, la tunica è di penne, le cinghie intorno alle spalle; sui seni il volto infantile dell'Emanuele, nella mano destra una croce, nella sinistra una spada di fuoco. Prodigioso! prodigioso! (...) I capelli sulla testa sono riccioli biondo chiaro, sono scesi dalle orecchie e sono stati disegnati capello dopo capello con un aghetto. Le ali sono spaziose e bianche come la neve e di sotto azzurro chiaro, penna per penna, e nella barbetta di ogni penna baffetto per baffetto. Guardi queste ali, e la tua paura se ne va chissà dove: preghi ‘proteggimi’ e subito tranquillizzi tutto, e nell'animo ti viene la pace.” (Leskov, 1999).