

Yvonne Dohna Schlobitten

***Madonna Sistina* - Heidegger e la carità dell'immagine
Iconografia mariana tra Occidente e Oriente**

UDC: 7.01*Raffaello

Yvonne Dohna Schlobitten
Pontificia Università Gregoriana, Roma, Italia
dohna@unigre.it

La Madonna Sistina di Raffaello è un esempio paradigmatico per riflettere sul valore religioso dell'immagine, quale dimensione che non appartiene alla mera rappresentazione, bensì ad un'immagine che acquista significato nello spazio e nel tempo liturgico. Il carattere epifanico e il significato escatologico che troviamo nella pittura di Raffaello indicano che la Madonna Sistina è un'immagine che ha la caratteristica di un'icona, anche se è stata progettata secondo i modi dell'arte occidentale. L'Oriente ha mantenuto una concezione dell'arte ierofanica, secondo la quale l'icona è la riproduzione di un modello archetipico, garantito dalla immutabilità e dalla fissità del gesto artistico, escludendo quindi la creatività soggettiva dell'artista, che è accusato ridurre Dio a rappresentazione umana, senza mantenere la differenza necessaria all'accadere della rivelazione. Al contrario, l'arte occidentale ha accettato il tema religioso come soggetto della libera immaginazione dell'artista e delle sue infinite possibilità di variazione. Tuttavia, la Madonna Sistina rappresenta un evento originale che può mostrare una via diversa al di là di queste opposizioni. L'immagine come finestra ed i riferimenti che il dipinto mantiene con l'edificio (riproduce l'immagine di una finestra in cui la Madonna col Bambino appaiono. In fondo un parapetto è mostrato con una tenda, e notiamo l'espressione del bambino, che non può essere spiegata senza riferimento al crocifisso di fuori del dipinto) mettono la rappresentazione artistica di Raffaello in continuità con lo spazio sacro, cioè la chiesa in cui è inserito. Ciò avviene in armonia con l'azione liturgica quale „forma“ dell'esperienza religiosa, allineandosi in ciò alle posizioni della *Sacrosanctum Concilium* relative all'importanza dell'arte non come mera decorazione, ma come parte della celebrazione liturgica. Questo carattere liturgico mette in evidenza la funzione iconica della pittura di Raffaello, la quale di fatto è considerata un'immagine sacra, anche dagli ortodossi. M. Heidegger ha notato che la Madonna Sistina è indissolubilmente legata alla chiesa dove era stata situata: „La Madonna Sistina - scrive - appartiene a quella chiesa unica a Piacenza, non in senso storico-antiquario, ma secondo l'essenza dell'immagine (Bildwesen).“ La fenomenologia di Heidegger dà piena prova del carattere che descriviamo come il carattere di manifestazione del dipinto, e questo aspetto si riferisce ad una certa *Bildwesen* (quindi non semplicemente al contenuto dell'immagine) brillantemente espressa nel dipinto di Raffaello. La finestra diventa così un luogo che si mostra, in tutta la sua eterotopia, come luogo dell'apparizione; l'eterotopia che caratterizza il luogo dell'esperienza religiosa. In questo senso si può dire che il dipinto appare come una finestra in quanto manifestazione di un evento. Quindi non è solo un simbolo, ma in se stessa transustanziazione, vale a dire la presenza del mistero celebrato, l'evento celebrato nell'Eucaristia.

Parole chiave: Heidegger, Benjamin, immagine, fenomenologia della percezione, carità, esperienza estetica e spirituale, *Erlebnis*, *transubstranziazione*, apparenza, *Madonna Sistina*, *Aletheia*

Come nessun'altra opera d'arte, la *Madonna Sistina* di Raffaello a Dresda ha ispirato la fantasia dei tedeschi, unendo o dividendo nel dibattito sull'arte e la religione. Più e più volte, questo dipinto è stato salutato come „supremo tra i dipinti del mondo“. ¹ La *Madonna Sistina*, chiamata anche la *Madonna di San Sisto*, fu commissionata nel 1512 da Papa Giulio II in onore del suo defunto zio, Papa Sisto IV, come una pala d'altare per la chiesa Basilica del Monastero benedettino di San Sisto a Piacenza, con il quale la famiglia Della Rovere ha avuto un rapporto di lunga data. La Commissione chiese che il dipinto raffigurasse i Santi Sisto e Barbara per la chiesa di San Sisto, Piacenza. Questo dipinto è avvolto da una leggenda che racconta di una visione celeste ricevuta da Raffaello, che gli ha permesso di rappresentare la divina Madonna. Si sostiene che il dipinto da subito abbia suscitato molto interesse e che, alla vista della tela, alcuni siano stati trafitti da uno stato simile all'estasi religiosa, o, secondo altre

interpretazioni, in preda ad un attacco della cosiddetta sindrome di Stendhal. Il potere quasi miracoloso del dipinto ha contribuito a renderlo un'icona nel XIX secolo.

La domanda che vogliamo porci circa l'eccezionale singolarità di questo dipinto riguarda la particolare esperienza che ci conduce a compiere. Che tipo di esperienza? Quello che ci interessa è la particolare sintesi che troviamo tra esperienza estetica ed esperienza religiosa e che ci porta a chiedere quando l'esperienza estetica riveli un'autentica esperienza religiosa. Certamente questo è possibile sulla base della constatazione che ambedue gli ambiti, estetico e religioso, si esprimono simbolicamente. Da questo presupposto, Terrin sviluppa il suo approccio fenomenologico all'esperienza religiosa: "C'è una percezione che si chiama *Wesensschau* della verità e le sue rappresentazioni mentali, in cui l'indice di verità è proporzionale all'indice dell'"immediatezza" e della "percezione immediata" del tema religioso, che è rappresentato, o che può essere rappresentato".² Il valore simbolico della coscienza del credente non ha bisogno di un completamento intellettuale, vive e si esprime nell'ambito della relazione simbolica. Ma ciò che ci interessa di questa relazione è il fatto che il simbolo non può essere astratto dalla figura, dal gesto in cui si esprime; il simbolo vive e si esprime in una concreta, specifica sensibilità che ritroviamo nell'atto creatore dell'artista.

Assistiamo con la creazione artistica al superamento del residuo logico che ancora appartiene alla visione dell'essenza di matrice husserliana. In questo senso la *Madonna Sistina*, come è stata interpretata da Heidegger, ha un'importanza eccezionale, perché ci restituisce la forma di una vera e propria rivelazione, che si offre mentre si sottrae. In questo senso la *Madonna Sistina* è icona: lo è nel modo in cui l'icona non costituisce la semplice copia di un modello ideale, non imita nessuna idea, ma trascende ogni forma.

In questo senso la *Madonna Sistina* ci restituisce i tratti della divino-umanità per cui possiamo dire che l'apprezzamento estetico veramente confina con l'esperienza religiosa. Afferma in questo senso Putscher:



"La Madonna Sistina di Raffaello compie il primo passo decisivo: Maria è qui, come una figura, totalmente umana, senza il più piccolo elemento simbolico aggiunto, camminando sulle nuvole nel cielo che diventano visibili (senza essere rappresentate!) attraverso la 'finestra'. La figura non sembra impressa sulla superficie del quadro, e il panneggio non nasconde il corpo (i due mezzi per affermare l'indifferenza), ma è la figura stessa che porta con sé [che crea] la superficie del quadro ed il panneggio è 'l'eco multiforme della figura'. Tuttavia viene radicalmente rimossa dall'umano - e non a causa del suo camminare sulle nuvole, non perché la soglia sarebbe impraticabile, ma perché ella appare, in bilico nel contesto spaziale, che - grazie al suo aspetto - a sua volta diventa visibile (e quindi non è, come la luna crescente, un attributo). In altre parole: la figura della Madonna non è indifferente, il passaggio dell'umanità nella divinità non è continuo - ma questa Madonna ha così completamente definito le due cose insieme: divina e umana".³

1 Raffaello, *Madonna Sistina*, Gemäldegalerie Alter Meister, Dresden, 1513-1514 (Wikimedia Commons)

Da questo punto di vista, si può dire che la rappresentazione della Vergine ci restituisce un'“essenza mistica”. Si intende che la Madonna non può che *apparire*, e non solo essere rappresentata. È la rappresentazione di qualcosa invisibile, qualcosa che, in verità, non si può ritrarre. Ci sembra che si possa dunque parlare di un riferimento percettivo con il divino senza che tale esperienza, l'esperienza religiosa, venga corrotta dall'introduzione delle immagini come modi di appropriarsi del divino. La creazione artistica che suggerisce Raffaello con la *Madonna Sistina* tiene dunque conto dei limiti posti dalla narrazione biblica quando, per difendere l'assoluta alterità del divino, nega la possibilità di poterlo rappresentare. Il linguaggio nella Bibbia deve sempre riferirsi ad un'alterità impossibile da integrare in ogni modo. Ci sembra che l'immagine impossibile da rappresentare, costituita dalla *Madonna Sistina* di Raffaello, sia dunque l'unica immagine possibile perché, al di là di alcuna immagine, trascendente ogni forma e ogni idea.

Per esprimerci nei termini di una fenomenologia dell'esperienza basata sull'immagine, possiamo dire che quello che succede è una esposizione diretta e percettiva della *Erlebnis* di cui non si può chiedere se corrisponda a qualche realtà, poiché la vera realtà è la *Erlebnis* stessa a livello intuitivo.

Nasce a questo riguardo la discussione teorica sull'immagine e la sua potenza. Una fenomenologia dell'esperienza estetica ci dice che è possibile una esperienza “intima” con l'immagine. Ma come impostare dunque il rapporto tra tale esperienza spirituale e la struttura dell'opera?⁴ Può l'“invisibile essere letto, sentito e vissuto secondo la grammatica del linguaggio artistico, andando al di là della distinzione classica tra l'icona e il culto delle immagini (*Andachtsbild*)?⁵ In questa relazione emergono spazi reali in cui impegnarsi con Dio, fare esperienza di Dio, attraverso la creazione artistica.

Ci interessa in questa sede discutere la comune prospettiva che mostrano l'artista Raffaello e il filosofo Heidegger, quando evidenziano l'importanza dell'arte non in quanto mera decorazione, ma come espressione della forma dell'esperienza religiosa nel suo integrarsi all'azione liturgica quale atto specificamente e originariamente religioso. Heidegger ha riconosciuto proprio questo carattere come centrale. La *Madonna Sistina* è indissolubilmente legata alla chiesa in cui era stata collocata, “appartiene - osserva il filosofo tedesco - alla chiesa di Piacenza, non in un senso storico-antiquario, ma secondo l'essenza dell'immagine. In quanto tale l'immagine stessa desidera intrinsecamente essere lì. (Die Sixtina gehört in die eine Kirche zu Piacenza, nicht im einem historisch-antiquarischen Sinne, sondern ihrem Bildwesen nach. Ihm gemäß wird das Bild stets dorthin verlangen)⁶ In questo senso, si può dire che l'immagine non è una copia, né una riproduzione, ma l'accadere dell'evento nel suo rendersi manifesto. Non soltanto un simbolo, ma l'evento della transustanziazione, vale a dire la presenza vissuta del mistero celebrato dall'Eucaristia.

Heidegger sviluppa questa idea nel suo breve ma denso testo scritto nel 1955 sulla *Madonna Sistina* di Raffaello.⁷ L'interpretazione dell'opera raffaelliana è per il pensatore tedesco un'occasione per riflettere sull'essenza delle immagini e sulla relazione tra immagine ed esperienza del pensare. Un aspetto, questo, non “esplicitato”, ma che corre sotterraneo lungo tutto il testo affiorando in alcuni punti nodali, come, nei limiti di una introduzione al testo, cercheremo di porre in evidenza.

Secondo alcune ipotesi storiografiche sembra che la tavola, nota come la *Madonna Sistina* e dipinta da Raffaello per la chiesa di S. Sisto a Piacenza tra il 1512 e il 1514, dovesse avere la funzione di finta finestra nell'abside, anticipando in questo gli “inganni ottici” del barocco. Il dipinto, del resto, in qualche modo riproduce, attraverso la stessa struttura compositiva, l'immagine di una finestra che apre su uno spazio indefinito in cui prende forma il sopraggiungere della Madonna col Bambino. Il parapetto che compare nella parte inferiore del quadro, nonché le tende che si aprono nella sua parte superiore, trasformano “la cornice in una finestra e la visione in qualcosa di separato dal nostro mondo che tuttavia può entrare in esso”.⁸ Il tema della *finestra dipinta* (*Fenstergemälde*) che compare più volte nel testo di Heidegger, è chiaramente riferibile a tale struttura compositiva e all'effetto visivo che il dipinto evidentemente provoca in chi lo contempla.

La riflessione heideggeriana sulla *Sistina* prende l'avvio dal destino storico del dipinto, cioè dalla sua trasformazione da immagine sacra ad "opera d'arte" esposta in un museo (la Gemäldegalerie di Dresda). Questo destino di musealizzazione e di estetizzazione dell'immagine ha certamente la sua necessità storica, tuttavia, afferma Heidegger, determina la sua estraneazione, il suo perdersi nell'estraneo, in ciò che non le corrisponde, impedendole di manifestare la propria essenza. La *Sistina* non può che essere pensata/collocata in una chiesa, di cui l'immagine sacra è, nello stesso tempo, fondamento e compimento: essa porta a compimento la costruzione del luogo dell'incarnazione di Dio, fondandolo in quanto luogo del disvelamento/avvento del divino. L'essenza dell'immagine è, infatti, la determinazione inaugurale, "iniziale" del luogo in quanto luogo dell'*aletheia*, del *disvelante celarsi*.

Crediamo sia opportuno fare qualche breve considerazione su questo primo tema che potremmo chiamare il tema del *luogo*, dell'*Ort* (con tutto ciò che, come è noto, tale parola-chiave del vocabolario heideggeriano significa). Innanzitutto c'è da evidenziare la centralità del concetto del "portare a compimento" (*vollenden*) in quanto *fondamento* (*Grund*): l'immagine, afferma infatti Heidegger, "fonda e porta a compimento la costruzione della chiesa" (Es gründet und vollendet den Bau der Kirche). Si porta a compimento solo ciò che in qualche modo già "è": questo è il senso del *fare* dell'uomo, secondo Heidegger,⁹ e l'immagine, anche quella della *Sistina*, implica, benché Heidegger non nomini mai Raffaello, un *fare* dell'uomo, inteso come corrispondenza all'appello dell'essere.

La storia, intesa come *Geschichte* dell'accadere dell'essere – che è sempre per Heidegger anche storia del suo celarsi – appartiene al fare umano in quanto "portare a compimento". Comprendere il senso di questa concezione significa comprendere la distanza (ma forse anche la problematica, conflittuale vicinanza) tra il pensiero heideggeriano dell'*Ereignis* (in cui il "compimento" fonda sì il processo di cui è compimento, ma non esaurisce il "gioco" del libero donarsi dell'essere, gioco che, pur "mettendo sulla via" il *fare* "compiente" dell'uomo, continuamente lo "gioca" disvelandosi come il *tutt'altro inizio* da quell'inizio già "portato a compimento" o che "si sta compiendo") e ogni filosofia riiflessiva imperniata sul *Logos* (in cui il "compimento" del processo di manifestazione dell'*Idea* è pensato come necessaria realizzazione dell'inizio; in cui, cioè, l'inizio si esaurisce nel processo del suo compiersi).¹⁰

D'altro canto sarebbe da analizzare l'impianto cristiano-cattolico del discorso di Heidegger (nel testo hanno un ruolo forte sia il tema "cristiano" dell'incarnazione divina sia quello più propriamente "cattolico" della *Wandlung*, della *transustanziazione* come "il più proprio" del sacrificio della messa) specialmente se posto a paragone con le prese di posizione anti-cristiane contenute in altri suoi scritti, come i *Beiträge zur Philosophie*.¹¹

Passando ora ad un altro tema del qui citato testo heideggeriano *Über die Sixtina*, quello che potremmo chiamare dello *sguardo*, ci troviamo a fare i conti con la definizione che Heidegger, proprio all'inizio del testo, ci dà della parola *Bild* ("immagine" ma anche "quadro") riferita al dipinto raffaellesco; "immagine" viene qui intesa come "il volto nel senso dello sguardo che si incrocia (*Entgegenblick*) in quanto avvento (*Ankunft*)". Più oltre Heidegger, riferendosi alla Madonna che, conducendo il Bambino in braccio, cammina verso chi guarda, afferma: "il condurre in cui Maria e il fanciullo Gesù essenzialmente sono, raccoglie il suo accadere in quel guardare che getta lo sguardo (*das blickende Schauen*) in cui l'essenza di entrambi si impianta e a partire dal quale è configurazione". Lo "sguardo che si incrocia" e "il guardare che getta lo sguardo" sono due espressioni usate da Heidegger per descrivere la modalità specifica dell'apparire dell'immagine che egli chiama *Jähe*, *l'improvviso* (ma anche "impetuoso", "brusco", "spaventevole"): l'immagine "è niente altro che l'improvviso (*Jähe*) di questo apparire"; essa non è un oggetto che noi vediamo, ma uno *sguardo* che ci viene incontro cogliendoci alla sprovvista. Questo sguardo è sempre "ora", non "dura" (l'accadere dell'immagine nell'ora non può essere confuso col "durare" del dipinto); esso è l'avvento (*Ankunft*) improvviso e brusco, nel tempo cronologico, dello "spazio-gioco-tempo" (*Zeit-Spiel-Raum*)¹² che apre al *tutt'altro inizio*.

E' di grande interesse confrontare criticamente questa concezione heideggeriana con le riflessioni benjaminiane sull'*aura*. In *Alcuni motivi in Baudelaire* Benjamin dà la definizione di *aura* come "l'apparizione irripetibile di una lontananza". Tale definizione è introdotta da un lungo discorso su ciò che potremmo definire la decadenza moderna dello *sguardo* inteso come decadenza dell'*esperienza* (*Erfahrung*). Ciò culmina nella famosa espressione secondo cui "avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare."¹³ Un altro confronto critico interessante concerne l'Adorno teorico dell'*apparizione* nell'opera d'arte (tema adornoiano in cui è esplicito,

d'altronde, il richiamo alla problematica benjaminiana di aura) con ciò che da lui è considerato essere non l'*imago* dell'*ou-topia* – perché dando a "vedere" ciò che *non* è l'opera d'arte si trasformerebbe in ideologia – ma come *sfavillio* di qualcosa che, nell'attimo del suo manifestarsi, si distrugge esplodendo.¹⁴

Un ultimo tema che vorremmo evidenziare nel testo heideggeriano sulla *Sistina* è quello che potremmo chiamare il tema dell'*immagine-pensiero*. Benché non esplicitato, questo tema è forse da considerarsi come quello fondamentale nel testo sulla *Sistina* e non a caso è stato inserito da Heidegger in un volume dal titolo *Aus der Erfahrung des Denkens* (Dall'esperienza del pensare). Il tema del pensare essenziale, così come quello dell'immagine-finestra su cui egli brevemente si sofferma, deve essere concepito come "apertura d'accesso dell'imminente apparire" (Einlaß des nahenden Scheinens). Qui il termine centrale utilizzato da Heidegger è il verbo *versammeln* (raccolgere) che, come è noto, è da lui assimilato al *léghein* greco. Nel raccogliere/accolgiere la donazione dell'essere, il pensiero, così come lo è per l'immagine, si pone su quel *limite* che indecidibilmente è un limite del pensare (e del porre in immagine) e un limite dell'essere, cioè del suo libero donarsi e celarsi. In questa indistinzione originaria e "iniziale" tra pensiero e immagine la concezione di Heidegger incontra, o forse sarebbe meglio dire condiziona, alcune delle riflessioni più originali del pensiero novecentesco sul tema della filosofia dell'immagine,¹⁵ ed a nostro avviso può essere esplicitata nel tema che abbiamo avuto modo di definire della "carità dell'immagine".¹⁶

Lo sguardo del Bambino tenuto teneramente in braccio alla Madre mostra tutta la sua titubanza, quasi spaventato dal suo destino di Croce. Tale destino è preannunciato dal Crocifisso che è sito sul Lettner della chiesa di Piacenza e che quindi originariamente si offriva direttamente allo sguardo del Bambino. Gesù in tenera età e il legno della sua morte si stringono in un unico abbraccio visivo, performano l'atto che, come una parentesi divino umana, stringe i poli – iniziale e finale – della biografia del Cristo sulla terra. L'opera di Raffaello, una pala d'altare, e il Crocifisso del Lettner incarnano quello sguardo che il fedele attualizza durante il sacramento dell'eucarestia, rivivendo il mistero di morte e passione di Gesù in tutta la sua pervasiva significazione escatologica. Lo sguardo del Bambino è paradigma dello sguardo del fedele: uno sguardo rivolto alla vita eterna attraverso la strettoia della morte carnale. Si attua così ciò che Heidegger chiama compimento. Compimento di quanto Raffaello già aveva artisticamente mostrato: lo sguardo del Bambino apre lo spazio sacro che lo circonda e nel quale il fedele è chiamato, nel rito dell'eucarestia, a riattualizzare i misteri della propria fede.

-
- 1 E. FILIPPI-S. HASLER-H. SCHWAETZER, *La Madonna Sistina di Raffaello. Un dialogo nella visione*, Roma, Aracne Editrice, 2013; D. ARASSE, *Les visions de Raphaël*, Paris, Editions Liana Levi, 2003; P.C. BORI, *La Madonna Sistina di Raffaello. Studi sulla cultura russa*, Bologna, Mulino, 1990; P. DE VECCHI, *Raffaello*, Milano, Rizzoli, 1975; P. DE VECCHI-E. CERCHIARI, *I tempi dell'arte*, vol. 2, Milano, Bompiani, 1999; J.K. EBERLEIN, „The Curtain in Raphael's Sixtine Madonna“, in: *Art Bulletin*, LXV/1, March 1983, pp. 61–77; P. FRANZESE, *Raffaello*, Milano, Mondadori Arte, 2008; *Gloria dell'assente. La Madonna per San Sisto di Piacenza 1754-2004*, E. GAZZOLAF-F. MILANA (a cura di), Piacenza, Vicolo del Pavone, 2004; E. GAZZOLLA, *La Madonna Sistina di Raffaello - Storia e destino di un quadro*, Macerata, Quodlibet, 2013; H. GRIMME, „Das Rätsel der Sixtinischen Madonna. Mit 4 Abbildungen“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, XXXIII, 1922, pp. 41–48; A. HENNING, *Die Sixtinische Madonna: Raffaels Kultbild wird 500*, München, Prestel Verlag, 2012; M. PUTSCHER, *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Tübingen, Hopfer Verlag, 1955; V. GROSSMAN, *La Madonna Sistina in Il bene sia con voi!*, Milano, Adelphi Edizioni S.p.A., 2011.
 - 2 A.N. TERRIN, „Preghiera, esperienza universale, in *Introduzione allo studio comparato delle religioni*, Brescia 1991, p. 87.
 - 3 M. PUTSCHER, *op. cit.*, 1955, p. 4.
 - 4 E. PANOFKY-C. HARBISON, *Symbols and Transformation: Iconographic Themes at the Time of Reformation. An Exhibition of Prints in Memory of Erwin Panofsky*, Princeton, 1969, p. 9.
 - 5 R. GUARDINI, *Über das Wesen des Kunstwerkes*, Topos Taschenbuch, 2005, p. 10.
 - 6 M. HEIDEGGER, „Über die Sixtina“, in: *Aus der Erfahrung des Denkens, Gesamtausgabe*, vol. XIII, Frankfurt am Main, 1983.

- 7 Nell'originale tedesco e in traduzione, compare in: *Aus der Erfahrung des Denkens*, tredicesimo volume della *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, 1983.
- 8 R. JONES-N. PENNY, *Raffaello*, Milano, Jaka Book, 1983, p. 128.
- 9 Su questo tema centrale vedi ad es. la *Brief über den "Humanismus"* del 1947.
- 10 Cfr. su ciò, ed essenzialmente, M. CACCIARI, *Dell'Inizio*, Milano, Adelphi, 1990 (in particolare su Hegel pp. 101-115); IDEM, „Filosofia e teologia“, in: *La filosofia*. P. ROSSI (a cura di), Torino, Utet, 1995, vol. II, pp. 365-421.
- 11 Dei *Beiträge* vedasi il famoso capitolo su *l'ultimo Dio* (tr. it. a cura di P. KOBAU in: *Aut Aut*, num. 236, marzo-aprile 1990, pp. 64-72.)
- 12 Sul concetto di *Zeit-Spiel-Raum*, vedi i testi heideggeriani tradotti da A. CALLIGARIS in: *Aut Aut*, num. 295, 2000 e gli articoli di P.A. ROVATTI e A. CALLIGARIS che li introducono nella stessa rivista (pp. 56-93).
- 13 W. BENJAMIN, „Di alcuni motivi in Baudelaire“, in: *Angelus Novus*, R. SOLMI (tr. it.), Torino, Einaudi, 1976, p. 121; sulla concezione benjaminiana di distruzione dell'esperienza cfr. ancora molto utilmente G. AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978.
- 14 T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, E. DE ANGELIS (tr. it.), Torino, Einaudi, 1975, pp. 113-125; „Le opere d'arte non si limitano a preparare „images“ come un qualcosa di duraturo. Esse divengono opere d'arte, tramite la distruzione della loro propria „imagerie““ (*ivi*, p. 122).
- 15 Cfr. su ciò l'importante libro di J.-J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, S. ARECCO (tr. it.), Torino, Einaudi, 1999.
- 16 Nella sua ricerca l'autrice Yvonne Dohna Schlobitten ha sviluppato le diverse sfumature del tema della „carità dell'immagine“, che trova la conclusione nel suo libro *Romano Guardini e la carità dell'immagine* previsto per settembre 2017.

Yvonne Dohna Schlobitten

***Sikstinska Madona - Heidegger i milosrđe "slike"* Marijanska ikonografija između istoka i zapada**

Rafaelova *Sikstinska Madona* nas vodi u paradigmatskom smislu ka propitivanju religijskih vrijednosti „slike“, koje možemo tražiti ne samo u reprezentaciji, već u prisutnosti koja pripada liturgijskom prostoru i vremenu. Epifanijski i eshatološki karakter Rafaelove slike čini ovo djelo ikonom. Istok je zadržao koncept hijerofanijske umjetnosti, percipirajući ikonu kao reprodukciju arhetipskog modela, zajamčenog nepromjenjivošću i fiksiranošću umjetnikova čina, koji isključuje subjektivnu kreativnost. Zapad, međutim, prihvaća umjetničku imaginaciju u interpretaciji religijskih sadržaja i stvaranju brojnih varijanti neke teme. *Sikstinska Madona* predstavlja iznimno djelo, izvan navedenih suprotstavljenih kategorija. M. Heidegger je primijetio kako je *Sikstinska Madona* neraskidivo vezana za prostor u koji je postavljena, ali ne u povijesno-antikvarskom smislu već s obzirom na bit slike (*Bildwesen*). Heideggerova fenomenologija daje uvid u prostor slike koji je definiran kao prostor vjerskog doživljaja. U tom smislu, slika nije kopija, već događaj; nije simbol, već transsubstancijacija – misterij koji se slavi, događaj slavljen u Euharistiji.

Prijevod s talijanskoga: Monika Štitić

Primljeno/Received: 28.02.2017.
Izvorni znanstveni rad