

3. Musei Vaticani: la Collezione d'Arte Religiosa Moderna

Il nucleo storico dei Musei Vaticani è strettamente correlato alla storia del collezionismo e mecenatismo dei Pontefici romani.

Documenta un interesse sempre vivo da parte dei papi nei confronti dell'arte e degli artisti di ogni tempo ed è quindi un interessante specchio di determinati momenti storico-politici.

È nella seconda metà degli anni Cinquanta che, inaspettatamente, papa Pio XII accolse la proposta dell'Unione Nazionale delle Messe per gli artisti, guidata da monsignor Ennio Francia²⁴⁸, di inserire nei Musei anche opere d'arte del presente. Cominciarono quindi i primi timidi ingressi per corrispondere ad un'esigenza di cambiamento.

La chiesa era infatti rimasta «[...] ancorata ad un accademismo di maniera che si svuotò di contenuti e che perse gradualmente il contatto con la società.»²⁴⁹.

L'iniziativa suscitò reazioni piuttosto critiche soprattutto in merito al fatto che cubisti, futuristi e surrealisti avrebbero potuto trovare posto accanto a Raffaello. Il progetto stabilì delle regole, poi approvate dalla Pontificia Commissione per lo Stato della Città del Vaticano: soggetti paesaggistici e non figurativi e controllo del livello qualitativo.

Già nel 1963, quando Paolo VI salì al soglio pontificio, il programma divenne chiaro: ampliare le Collezioni Vaticane con un Museo del Novecento.

Il disegno culturale di questa raccolta è poi coinciso, in seguito, con quello elaborato durante il Concilio Vaticano II che aveva come scopo il dialogo con il presente della storia e dell'arte.

La Collezione iniziò a costituirsi dopo l'incontro di Paolo VI con il mondo dell'arte nella Cappella Sistina nel 1964, senza oneri da parte della Santa Sede.

Quando, all'interno dei Musei Vaticani, aprì la Collezione d'Arte Religiosa Moderna l'intenzione era evidente: quello che il visitatore vi avrebbe trovato non erano dipinti o sculture strappate dal loro contesto liturgico – non ex pale d'altare, ex immagini votive – ma la documentazione nel Novecento di un dialogo con la trascendenza.

²⁴⁸ Monsignor Ennio Francia (1904-1995) è stato Canonico di san Pietro ed ha avuto un ruolo determinante per l'apertura al contemporaneo dei Musei Vaticani. Amico di artisti e musicisti, già nel 1940 aveva dato vita all'Unione Nazionale Messa degli Artisti che avrà una sua sede nel 1953 presso la basilica di Santa Maria in Montesanto in piazza del Popolo a Roma. Tra gli artisti fedeli all'appuntamento: Lucio Fontana, Giuseppe Capogrossi, Ottone Rosai, Gino Severini, Pericle Fazzini, Giulio Turcato. Monsignor Francia, alla sua morte, ha lasciato al Vaticano un patrimonio notevole di opere d'arte. Le Associazioni di artisti cristiani sono piuttosto numerose e non ci è dato citarle tutte; l'elenco sarebbe molto numeroso come si evince anche solo dalla consultazione del sito che ne evidenzia solo alcune: <http://www.artcurel.it/ARTCUREL/ARTE/associazioniartisticristiani.htm>.

²⁴⁹ BURANELLI 2003, p. 6.

Nel discorso di Paolo VI del 23 giugno 1973, data in cui ufficialmente si inaugurò la Collezione d'Arte Religiosa Moderna dei Musei Vaticani²⁵⁰, il papa dichiarò la consapevolezza della problematicità che un tale inserimento comportava in merito alla distinzione tra 'arte religiosa', che comprende le espressioni liberamente concepite dagli artisti, e 'arte sacra', destinata al culto.

Nel suo discorso venne ribadita l'autonomia dell'opera d'arte e dell'artista e si ridefinì il ruolo del Museo come spazio aperto anche a ciò che non è universalmente riconosciuto e codificato.

La Collezione avrebbe potuto testimoniare la religiosità dell'arte e non occuparsi solo dell'arte religiosa.

Nel discorso del papa emergeva con urgenza la necessità di confrontarsi con la cultura del presente in tutte le sue variegate forme e anche nella proposizione del brutto.

La storia della faticosa acquisizione delle opere d'arte presenti nella Collezione è piuttosto complessa e documenta un percorso che la chiesa ha compiuto nel recuperare un proprio ruolo di committente²⁵¹.

Il nucleo originario, costituito da circa 900 opere, era frutto di contatti e relazioni con istituzioni pubbliche e private e la Collezione documenta la fitta rete di rapporti con artisti che il papa aveva intrecciato con l'aiuto del suo segretario personale, monsignor Pasquale Macchi (1923-2006) e con la collaborazione di monsignor Giovanni Fallani e monsignor Ennio Francia.

Il papa aveva coltivato una profonda amicizia anche con il francese padre Marie-Alain Couturier e padre Pie Raymond Régamey²⁵² con i quali si sentiva in profonda sintonia in merito alle potenzialità dell'arte.

La Francia, grazie al fervore di un dibattito che aveva come *focus* la ricerca di nuove idee per lo spazio religioso e il ruolo delle opere d'arte al suo interno, aveva conosciuto due fasi che avevano dato vita a nuovi complessi ecclesiastici, quella tra il 1932-39 in cui il cardinale Verdier, Arcivescovo di Parigi, aveva promosso l'edificazione di 120 nuove chiese nella sua diocesi, e quella, tra il 1945-55, in cui si realizzarono una serie di nuovi complessi di notevole importanza come la Chapelle du Rosaire di Vence e Notre-Dame du Haut a Ronchamp.

I legami che il papa intratteneva con un numero enorme di personalità impegnate sul fronte della cultura religiosa sembrano riflettersi specularmente nella tipologia di opere presenti nella Collezione. Tra le acquisizioni più recenti, che vanno a coronare l'idea iniziale, quella dei cartoni preparatori delle vetrate e piastrelle di Matisse per la Cappella di Vence nel 1951; sono stati donati dal figlio

²⁵⁰ Non sono mancate occasioni di mostre in cui il collezionismo dei pontefici si è fatto conoscere come quella del 1980, *Acquisizioni della Collezione Vaticana d'Arte Religiosa Moderna*, tenutasi nel Braccio di Carlo Magno.

²⁵¹ Per la storia della Collezione si rimanda alla fondamentale ricostruzione di Micol Forti: M. FORTI, *Arte moderna e contemporanea nei Musei Vaticani: storia di una collezione museale*, in FORTI (a cura di) *I Musei Vaticani e l'Arte Contemporanea. Acquisizioni dal 1980 al 2003*, Roma 2003b, pp. 19-42.

²⁵² Padre Régamey, padre domenicano scrittore e storico dell'arte, ha diretto con padre Marie-Alain Couturier la rivista «Art sacré» che ha avuto un ruolo importante nel dibattito sull'arte sacra dal 1935 al 1969.

dell'artista²⁵³ e, oltre ai progetti preparatori in scala 1:1, nella sala *Matisse* ha trovato posto anche il crocifisso in bronzo per l'altare, donato dalle suore di Vence.

Difficilissimo ricostruire il percorso che portò all'acquisizione di nuove opere, mediata talvolta dagli artisti stessi, come nel caso di Guttuso e Manzù.

Manzù donò un interessante gruppo di opere, il *Ritratto di Francesca Blanc* del 1941 e la *Cappella della Pace*²⁵⁴ realizzata per l'appartamento privato di monsignor Giuseppe De Luca.

La cappella, è ispirata ad un ascetico minimalismo in cui la presenza di Dio si manifesta in ogni particolare.

Ogni dettaglio degli arredi liturgici è infatti estremamente accurato e la memoria dell'antico è accompagnato dal dominio perfetto delle tecniche e dei materiali; come diceva Brandi, Manzù è un 'uccello migratore' che non perde mai la rotta.

Dal 1973 il recupero di un rapporto diretto con gli artisti e i collezionisti ha prodotto un graduale, ma costante, aggiornamento della raccolta.

3.1 La Collezione d'Arte Moderna e Contemporanea dei Musei Vaticani

La Collezione d'Arte Religiosa Moderna ha poi cambiato denominazione in Collezione di Arte Moderna e Contemporanea, a seguito delle costanti acquisizioni che hanno raggiunto oggi un totale di oltre 8.000 opere compreso un ricchissimo nucleo di grafica²⁵⁵.

Oggi essa occupa uno spazio che va dall'Appartamento Borgia fino alla Cappella Sistina offrendo ai visitatori una selezione di opere che documentano l'arte dalla fine dell'Ottocento al presente: da van Gogh, Chagall, Carrà, Bacon, Manzù, Capogrossi, a Fontana, Matisse, Burri fino a Tano Festa e alle ultime installazioni multimediali di Studio Azzurro.

I Musei Vaticani offrono quindi un panorama che va dal *Laocoonte* a Marino Marini, da Pinturicchio a Bacon, Matisse, van Gogh, Chagall, (**figg. 32-34**) agli artisti contemporanei documentando la vitalità della Chiesa nell'offrire spazi di dialogo.

Fondamentalmente la Collezione ha mantenuto vivo e costante il rapporto con l'arte internazionale del XX e XXI secolo fedele al progetto iniziale di papa Paolo VI di non separare mai la chiesa e la cultura, nelle sue più diverse forme. Il dialogo con la contemporaneità segue pertanto, in modo quasi

²⁵³ A Matisse è dedicata un'intera sala dell'attuale Collezione inaugurata nel 2011.

²⁵⁴ La Cappella della Pace era stata realizzata da Manzù nel 1961 per l'alloggio romano di Don Giuseppe De Luca. Fu trasferita poi a Sotto il Monte per giungere nel 1973 in Vaticano ed entrare nel percorso museale dei Musei Vaticani.

²⁵⁵ F. BOSCHETTI (a cura di), *40 anni della collezione d'arte contemporanea Musei Vaticani*, Roma 2013.

di filiazione, le indicazioni del papa – che per primo aveva fatto la distinzione tra opere d'arte religiose e finalità liturgiche – segnando il momento in cui la chiesa, nella sua veste ufficiale, è tornata ad occuparsi di arte contemporanea.

In qualità di consultrice per l'arte contemporanea del Pontificio Dicastero per la Cultura, e quindi in stretta collaborazione con monsignor Gianfranco Ravasi, Micol Forti è dal 2000 responsabile della Collezione.

Le sue dichiarazioni in merito alla consistenza e importanza della raccolta ribadiscono che: la Collezione Vaticana non ha nulla a che vedere con l'arte liturgica ma ha come obiettivo quello di cercare un dialogo con la cultura del Novecento rispetto alla trascendenza anche se la novità di tante scelte promosse da Montini non troveranno poi un reale cambiamento all'interno della Chiesa²⁵⁶.

La storia delle acquisizioni più recenti è molto articolata perché è frutto di intrecci e rapporti diversi: per esempio nel 1989 è stata acquisita l'eccezionale donazione della vedova di Marino Marini e le opere sono state collocate nella Sala VI dell'Appartamento Borgia, corrispondente alla *Sala dei Misteri della vita di Cristo e della Vergine* del Pinturicchio e bottega, e la severità delle opere di Marini dialoga con la ricchezza decorativa dell'artista rinascimentale.

Le acquisizioni sono così continuate nel tempo²⁵⁷ a dimostrazione di un processo ormai innescato che continua a dimostrare la sua vitalità.²⁵⁸

3.2 Il padiglione vaticano alla 56. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia

Il *focus* sulla committenza ecclesiastica in termini di atteggiamenti e aspettative non poteva escludere una delle più importanti tappe raggiunte negli ultimi quindici anni in merito alle aperture nei confronti della contemporaneità.

Dopo gli anni del *non expedit*, di prudenza e, talvolta, di presa di distanza dal dialogo con il presente, la chiesa cattolica si è ufficialmente presentata nel 2013 nell'ambito della *kermesse* veneziana della Biennale.

²⁵⁶ Nella Chiesa si mantiene viva una certa diffidenza nei confronti delle novità dell'arte «[...] anche in virtù di alcune indicazioni contenute nel Codice di diritto canonico, promulgato nel 1917, nel quale si sottolineava la necessità di vigilare sulla collocazione di immagini 'insolite'», FORTI 2003a, p. 25.

²⁵⁷ Tra queste, le opere di Boccioni donate dai coniugi Dal Pian Boccioni.

²⁵⁸ Nel capitolo sulla Biennale di Venezia si ritornerà sul tema delle nuove acquisizioni.

Si è trattato di una scelta importante, frutto di un lungo dibattito iniziato praticamente dopo il 2007, quando il cardinale Gianfranco Ravasi si è insediato al Pontificio Consiglio per la Cultura.

Ravasi, di origini lombarde, esegeta e biblista con un *curriculum* di studi in cui figura anche una laurea in archeologia conseguita all'Università ebraica di Gerusalemme, aveva maturato una lunga esperienza come prefetto della Biblioteca Ambrosiana a Milano, lavorando a fianco dell'arcivescovo Carlo Maria Martini.

La sua solida formazione culturale, la sua esperienza di docente alla facoltà teologica dell'Italia settentrionale e al Seminario arcivescovile di Milano, lo disponevano ad un'apertura intellettuale di grande portata.

Il 3 settembre 2007 papa Benedetto XVI lo nominò presidente del Pontificio Consiglio della Cultura in sostituzione del cardinale Paul Poupard, ed egli diventò così anche presidente della Pontificia commissione per i Beni Culturali della Chiesa e presidente della Pontificia commissione di Archeologia Sacra.

Ravasi è stato uno dei più stretti collaboratori del *Cortile dei Gentili* che è un'emanazione dello stesso Pontificio Consiglio per la Cultura.

Il *Cortile*, come nel tempio di Gerusalemme, è uno spazio dedicato al dialogo con i non credenti ed è frutto di un'intuizione di papa Benedetto XVI che, dopo un viaggio in Repubblica Ceca (21 dicembre 2009), constatò come la cultura agnostica fosse interessata ai suoi discorsi.

L'idea ha poi trovato continuità nelle indicazioni di papa Francesco che auspicava il costituirsi di un nuovo 'aeropago' dove credenti e non credenti potessero dialogare sui temi fondamentali dell'etica, dell'arte, e della scienza, e sulla ricerca della trascendenza.

L'anno di nascita ufficiale del *Cortile dei Gentili* è il 2011 e coincide con l'evento organizzato a Parigi dall'UNESCO in collaborazione con la *Sorbonne* e l'*Académie française*.

Il dibattito che si aprì in merito all'eventuale partecipazione alla Biennale di Venezia è parte di un cammino di preparazione coerente quindi con la volontà di dialogare con la cultura laica anche nell'ambito delle scelte artistiche.

D'altra parte i Musei Vaticani avevano già al loro interno un'ampia sezione dedicata alla contemporaneità e la raccolta si era ulteriormente incrementata per effetto di continue donazioni come evidenziato nelle pagine precedenti.

La Biennale del 2011 avrebbe dovuto essere la prima occasione in cui, all'interno della Biennale, si sarebbe dovuto prevedere uno spazio per il Padiglione Vaticano; ma il terreno non era ancora pronto, nonostante le istanze di tradurre l'esigenza di dialogo con la cultura artistica contemporanea fossero forti, in nome di un ideale percorso di attuazione dei suggerimenti del Concilio Vaticano II.

Finalmente la Biennale 2013 ha invece avuto il Padiglione Vaticano.

Il comitato – che su incarico del Pontificio Consiglio per la Cultura – aveva il compito di proporre gli artisti, li ha individuati in ambiti decisamente estranei a quelli dell'arte per la liturgia.

La motivazione intellettuale era giustificata dall'orientamento dato dal cardinal Ravasi che, da esperto biblista, desiderava proporre un rilancio del grande codice biblico che egli definiva 'metatesto' per eccellenza per la creazione artistica.

Agli artisti si proponeva dunque una riflessione sui primi undici capitoli della Genesi, *In principio*, e articolata in tre nuclei tematici: la *Creazione*, la *De-creazione*, la *Ricreazione*.

I tre diversi temi erano stati affidati, in merito alla *Creazione*, al gruppo milanese di Studio Azzurro, per la *De-creazione* a Josef Koudelka (Repubblica Ceca 1938), e per la *Ricreazione* a Lawrence Carroll (Australia 1954). Si trattava di un tema estremamente impegnativo, che è stato declinato dagli artisti secondo modalità estremamente diverse tra loro.

Studio Azzurro aveva elaborato una video installazione interattiva; Paolo Rosa²⁵⁹ aveva spiegato il senso di questo lavoro: una scatola cosmica in cui la *Creazione* si dipanava secondo quattro parametri: la nozione spazio/temporale, il mondo vegetale, quello animale e l'uomo.

La dimensione spazio/tempo era espressa dalla realtà filtrata e costretta del mondo dei carcerati mentre quella della creazione dell'uomo era tradotta con l'idea della necessità di attribuire un nome a tutte le cose, ed era espressa da immagini tratte dal linguaggio dei sordomuti.

L'opera a partire da settembre 2016 (**fig. 35**) è diventata parte integrante del percorso di visita dei Musei Vaticani e, nel nuovo allestimento, gli schermi interattivi hanno come tema: la luce, la parola, la memoria.

In una intervista rilasciata a *Zenit*²⁶⁰, l'artista aveva detto che la *Creazione* corrisponde a un bisogno di rigenerazione del nostro mondo estremamente sensibile ad una mitologia fertile come quella della *Genesi*. L'incontro con una dimensione totalmente 'altra' poteva portare, a suo avviso, a riconsiderare il senso dell'uomo in una condizione ambientale e sociale dalle sfumature talvolta inquietanti.

Nella stessa 55. Esposizione della Biennale di Venezia, Lawrence Carroll aveva presentato dei *wall paintings* dal titolo *Another life* (**fig. 36**), come esempio di *Ri-creazione*, uno dei quali, analogamente a quello di Studio Azzurro, è parte del nuovo allestimento dei Vaticani.

Nel 2013, sul tema della *De-creazione* (**fig. 37**), il fotografo ceco Josef Koudelka aveva presentato invece diciotto gigantografie raffiguranti scene di distruzione e macerie di ogni tipo che, nel presente storico, acquistavano grande attualità.

Nelle sale d'Armi dell'Arsenale, erano esposte invece tre opere della serie di lavori che Tano Festa (scomparso nel 1988) aveva dedicato alla Cappella Sistina e che il collezionista Ovidio Jacorossi ha

²⁵⁹ Purtroppo scomparso nell'estate 2013.

²⁶⁰ <https://it.zenit.org/articles/la-santa-sede-presente-alla-biennale-di-venezias-nuovo-slancio-per-il-dialogo-tra-arte-e-fede/>.

donato, in seguito, ai Musei Vaticani e che, come quelle citate sopra, sono ora parte della Collezione. In ideale continuità con il tema della Biennale del 2013, *In principio*, l'edizione del 2015 ha proposto come tema di riflessione, non più i primi undici capitoli della *Genesi* ma un *incipit* ugualmente forte, un *archê*: *In Principio...la Parola si fece carne* che è tratta dal prologo del Vangelo di Giovanni.

Il passaggio dall'edizione della Biennale del 2013 a quella del 2015 è segnata quindi dal passaggio dall'Antico al Nuovo testamento, dall'avvio radicale dell'essere e dell'esistere all'incarnazione.

Nell'*incipit* del catalogo del Padiglione della Santa Sede, Gianfranco Ravasi si era addentrato nel tema dell'incarnazione, nella logica di Dio che «[...] squarcia il silenzio del nulla e dà origine all'essere.»²⁶¹ per giustificare le scelte artistiche per la 56. Esposizione Internazionale d'Arte.

La cultura esegetica del cardinale si dispiega in queste pagine straordinariamente dense di contenuto in cui si passa dal confronto tra il senso attribuito a queste parole da Origene di Alessandria al *Faust* di Goethe in una difficile coniugazione tra il *Verbo*, *Lógos*, di natura trascendente, e la carne, caduca, limitata e mortale.

Il tema del prologo di Giovanni è quindi la risoluzione dell'incompatibilità greca di immanenza e trascendenza.

Il *Lógos* puro e perfetto che si fa scandalosamente fragile. Il *focus* del Padiglione della Santa Sede era quindi quello dell'unione teandrica, umano-divina, del Cristo, che è la ragion d'essere di tutta l'arte cristiana: un Dio che si fa uomo e quindi, rendendosi visibile, diventa immagine. Ravasi affidava all'arte il compito di portare il *Lógos* «[...] dallo zenit celeste e luminoso [...] nella polvere e nella tenebra del *nadir* della violenza, del dolore e dell'umanità dolente [...]»²⁶².

Contro ogni forma di iconoclastia, l'icona, e quindi il volto umano di Gesù, diventa epifania del divino e in lui ogni carne umana è riflesso del 'Suo volto'²⁶³.

Il tema era indubbiamente forte, tanto da porre in modo radicale la questione del rapporto tra immagine e divino in primo piano e, implicitamente, esplicitava un modo, una via, per entrare in dialogo diretto con l'arte contemporanea affrontando la risoluzione di questa incomunicabilità, tra immanenza e trascendenza, da cui scaturisce il pensiero teologico e l'arte cristiana stessa.

Nell'intenzione degli organizzatori quindi il primo scopo era quello di riaprire la Bibbia per sondarne le inesauribili possibilità espressive: «In principio era il Lógos, il verbo [...]il Lógos era Dio. Egli era in principio presso Dio. Tutto è stato fatto per mezzo di lui [...]» (Giovanni, 1,1-3).

²⁶¹ G. RAVASI, *Tra verbo divino e carne mortale*, in CRISTALLINI, FORTI (a cura di) *In Principio... la Parola si fece carne*, Roma 2015, p. 10.

²⁶² *Ivi*, p. 14.

²⁶³ *Ivi*, p. 12.

L'edizione del 2015 è stata quindi diversa anche se in ideale continuità; gli artisti sono stati scelti in conformità ad alcuni criteri: l'internazionalità, la sperimentazione in dialogo con i linguaggi del contemporaneo e l'attenzione agli ultimi.

L'incarnazione non poteva infatti prescindere dalla 'pro-socialità' sostenuta da Papa Francesco, e Micol Forti, direttrice della Collezione d'Arte Contemporanea dei Musei Vaticani e curatrice del Padiglione della Santa Sede, aveva precisato nel catalogo della mostra quali siano state le linee guida per la scelta degli artisti.

La prima, quindi, era stata di carattere geografico: «poter partire da punti di osservazione culturalmente pregnanti per la loro differenza»²⁶⁴, e poi dare spazio alle nuove generazioni e alle donne.

Gli artisti che, in entrambe le Biennali, non sono stati scelti per il loro credo religioso, hanno riflettuto a lungo sui temi proposti, coerentemente all'orientamento politico- sociale dato da Okwui Enwezor alla 56. Biennale.

Questi orientamenti hanno portato ad individuare tre artisti: Monika Bravo, colombiana (1964), Elpida Hadzi-Vasileva, macedone (1971) e Mário Macilau, fotografo del Mozambico (1984) che veniva dall'esperienza diretta dell'emarginazione.

Monika Bravo, colombiana con radici a New York, aveva messo in dialogo le forme con la parola, in un mondo cangiante di colori che rimandavano alla tradizione dell'astrattismo, da Malevič a Klee a Kandinskij.

La diversità dei linguaggi e la riflessione sull'immagine e la parola scritta, talvolta anche evocata acusticamente, è stata parte del suo ambito di ricerca come emergeva dall'opera presentata a Venezia: *ARCHE-TYPES, The sound of the word is beyond sense*²⁶⁵.

Più complessa la metafora di Elpida Hadzi-Vasileva che si è servita di materiali organici repellenti come interiora, pelli e stomaci essiccati di vari animali per realizzare strutture complesse in un faticoso lavoro di purificazione attraverso l'uso di agenti chimici.

Elpida aveva creato con questi materiali una sorta di tenda del convegno²⁶⁶ (**fig. 38**), ovvero un baldacchino quadripartito, che richiamava l'idea dell'alleanza biblica tra l'uomo e Dio, sostenuto da una sorta di 'Albero della vita' che ne costituiva il nucleo centrale.

Il titolo dell'opera, *Haruspex*, riconduceva all'idea che si ha del maiale nel mondo ebraico e islamico; l'animale 'impuro' nel contesto della mostra aveva funzione apotropaica, di allontanamento e protezione dal male.

²⁶⁴ FORTI, *La genesi delle immagini tra parola e materia: un dinamismo dialettico a tre voci*, in: CRISTALLINI, FORTI (a cura di) 2015, p.18.

²⁶⁵ FORTI 2015, p. 22.

²⁶⁶ Materialmente con la membrana che è parte del ventre del maiale.

Parallelamente, la struttura a quattro quadranti dell'opera, riportava ad un modello iconografico che Elpida proponeva: L'Adorazione dell'Agnello mistico di van Eyck a Gand (**fig. 39**).

Il riferimento iconografico era pertanto ai mosaici della Basilica di San Marco che raccontano il trafugamento delle reliquie del Patrono di Venezia attraverso lo stratagemma di Rustico da Torcello e Buono da Malamocco, i due mercanti che nel IX secolo le sottrassero da Alessandria avvolgendole in carne di maiale²⁶⁷.

L'artista ha usato concettualmente il tema dell'incarnazione, il *farsi carne* che era il luogo di convergenza tematico della mostra, in modo quasi letterale, innescando comunque una serie di altre implicazioni come il rimando all'idea dei *vaticinii* e degli *Aruspici* che, con le interiora degli animali sacrificati, prevedevano il futuro o erano in grado di fornire sicurezze rispetto alla provvisorietà del presente.

Il *farsi carne* si materializzava visivamente, diventando rilevante anche dal punto di vista dei contenuti teologici: il verbo fatto carne assume tutto ciò che della materia è repellente nel nostro immaginario e lo trasforma, lo redime.

La tenda è dunque il luogo della Nuova Alleanza, l'agnello non è più al centro ma vi è il fruitore della mostra che diventa protagonista e agente.

Il terzo artista presentato nel Padiglione Vaticano come interprete di *All the World's Futures*²⁶⁸ era Mário Macilau; un fotografo del Mozambico che ha vissuto in prima persona la povertà e miseria (**fig. 40**).

Nel Padiglione Vaticano non poteva mancare il riferimento all'aver cura della fragilità che è uno dei punti forti dell'*Evangelii Gaudium*²⁶⁹ e invitava a ricordare come il verbo fatto carne si sia identificato specialmente con i deboli, i sofferenti, coloro che vivono ai margini della società e che sono tagliati fuori dai paradigmi di successo.

Probabilmente le riflessioni sul senso della presenza di un Padiglione della Santa Sede nel contesto veneziano hanno portato alla scelta di non partecipare alla Biennale del 2017 giustificata dalla seguente comunicazione:

«Il Pontificio Consiglio della Cultura ha partecipato alla Biennale d'Arte di Venezia nelle edizioni del 2013 e del 2015, realizzando il Padiglione rappresentativo della Santa Sede, per la prima volta presente alla manifestazione. Data la specificità della Santa Sede, realtà ben diversa da quella dei Paesi costantemente presenti alla Biennale di Venezia, con le sue diverse

²⁶⁷ L'episodio è narrato nell'immagine musiva collocata in una lunetta del portale della facciata occidentale della Basilica di San Marco a Venezia (buona parte di questi mosaici furono rifatti tra il XVII e il XVIII secolo pur mantenendo i soggetti originali).

²⁶⁸ Il titolo suggestivo della 56. edizione della Biennale.

²⁶⁹ PAPA FRANCESCO, *Evangelii Gaudium*, Milano 2013, p.158.

articolazioni, si ritiene ora opportuno non focalizzare l'attenzione esclusivamente sulla Biennale d'Arte ma puntare a una presenza non riduttiva, che tocchi anche le altre manifestazioni inerenti i vari ambiti dell'arte contemporanea, come, ad esempio, la Biennale di Architettura.»²⁷⁰.

Artribune ha commentato la mancata partecipazione con una brevissima intervista a monsignor Pasquale Iacobone, Responsabile del Dipartimento *Arte e Fede* in Vaticano, che ha ribadito quanto già espresso dal comunicato, ovvero l'esigenza di scegliere sedi diversificate come è stata *Expo* 2015 a Milano.

Se si guarda alla caratterizzazione della Biennale 2017 si può comunque comprendere la difficoltà della Chiesa ad inserirsi in una molteplicità di proposte a dir poco spiazzanti.

Forse è stato proprio il Padiglione Italia – curato da Cecilia Alemani – a offrirsi come luogo di inevitabile dialogo.

Il titolo della mostra – *Il mondo magico* – voleva essere un richiamo al testo omonimo dell'antropologo napoletano Ernesto de Martino (1908-1965) pubblicato nel 1948 e, contemporaneamente, affermare l'importanza dei rituali per la consapevolezza del proprio stare al mondo.

La grande officina creata da Roberto Cuoghi alle *Tese delle Vergini* non ha lasciato indifferenti.

Il materiale organico – si trattava di *agar-agar*²⁷¹– veniva colato in uno stampo e lo spazio artistico si presentava come un laboratorio attivo in cui l'*Imitatio Christi*, titolo dell'opera, era, di fatto, riproduzione in serie di decine di calchi di un corpo che voleva esplicitamente richiamare quello del Cristo staccato dalla croce.

La decantazione avveniva poi in una serie di celle/obitorio in cui la sostanza organica accoglieva infinite tipologie di muffe.

Il testo curatoriale riferiva circa un'interpretazione dell'*Imitatio* nel senso di un nuovo materialismo tecnologico in cui tutto si concentra sull'immagine, sulla memoria iconografica, ma di fatto svuotandone il contenuto.

Al termine della decantazione, in una sorta di serra umida in cui avveniva il processo di decomposizione della materia, i calchi hanno riempito la parete di fondo dell'enorme sala in cui era allestita l'installazione (**fig. 41**).

²⁷⁰ <http://www.cultura.va/content/dam/cultura/docs/comunicatistampa/CS18gen17Venezia.pdf>.

²⁷¹ L'*agar-agar* si ricava da un'alga giapponese; è un polisaccaride usato anche nella cucina vegetariana perché è un addensante naturale.

Alla Biennale non era presente il Padiglione Vaticano ma è comunque interessante constatare che il Patriarcato di Venezia nel proprio sito aveva proposto all'attenzione dei visitatori cinque *Padiglioni Paralleli*²⁷².

Il percorso suggerito dall'Ufficio per i Beni Culturali diretto dall'architetto don Gianmatteo Caputo, veniva presentato non come una «Biennale d'arte sacra, ma di una serie di esposizioni che nel e con il sacro entrano in dialogo attraverso le forme e i linguaggi dell'arte e della cultura contemporanea.»²⁷³.

Complessivamente la Biennale 2017, *Arte Viva Arte*, sotto la guida di Christine Macel e articolata in nove capitoli²⁷⁴ voleva essere una profonda riflessione su un umanesimo messo in pericolo in cui svolgono un compito di primo piano la responsabilità dell'artista, la sua voce e il suo ruolo. All'atto pratico su questo tema cruciale la chiesa è stata assente in un confronto in cui il tema religioso sembra affascinare moltissimi artisti per la forza evocativa ma con l'attribuzione di una funzione magica o alchemica.

Anche nei *Padiglioni Paralleli* –come nello spazio incredibilmente suggestivo di san Gallo – opere come *Speaking Tongues* di Paul Benney sono sembrate più vicine al macabro che al messaggio cristiano.

Il dialogo con il 'fare cristiano' sarebbe stato fortemente necessario anche solo per confrontarsi con proposte che, all'interno della Biennale, sono state fortemente connotate da una dimensione pro-sociale, fortemente sentita in ambito ecclesiale come necessaria per il presente dell'arte²⁷⁵.

A questo proposito l'azione di Olafur Eliasson²⁷⁶ e il suo progetto, *Green Light*, sono stati fortemente significativi in quanto si trattava di un'opera collettiva realizzata con e per i migranti e i rifugiati residenti in Veneto o a Venezia.

Durante la Biennale, l'artista ha anche incontrato personalità del mondo civile e politico per affrontare i difficili temi dell'integrazione.

In modo analogo anche nel Padiglione della Catalogna si è affrontato il problema del confronto con la disabilità attraverso il progetto *La Venezia che non si vede, Unveiling the Unseen*, con un'attenzione alle fragilità e all'emarginazione sociale che è richiamo costante per il 'dover essere' della cristianità.

²⁷² Evan Penny, *Ask Your Body* nella chiesa di san Samuele, Paul Benney, *Speaking in Tongues*, nella chiesa di san Gallo, Silke von Gaza, *Il nido. A Pilgrimage towards Equilibrium*, alla Basilica della Salute, Slater B. Bradley, *Sundoor a World's End*, nella chiesa della Maddalena, Michelangelo Pistoletto, *Perimetro sospeso-love difference*, nella Basilica di San Giorgio.

²⁷³ http://www.veneziaupt.org/pls/veneziaupt/v3_s2ew_consultazione.mostra_pagina?id_pagina=654.

²⁷⁴ Il Padiglione degli Artisti e dei Libri, delle Gioie e delle Paure, dello Spazio Comune, della Terra, delle Tradizioni, degli Sciamani, quello Dionisiaco, dei Colori, del Tempo e dell'Infinito.

²⁷⁵ In particolare l'idea di 'cultura dello scarto' della quale papa Francesco ha voluto offrire un'esemplificazione nel testo *La mia idea di arte*, Milano 2015.

²⁷⁶ Dell'artista danese che vive e lavora a Berlino, si è potuta raccogliere una breve intervista inserita in appendice.

Nel progetto catalano si proponeva infatti la mappatura di siti con registrazioni vocali, descrittive di luoghi diversi dello spazio urbano che, attraverso un'applicazione digitale, consentivano ai non vedenti di 'vedere l'invisibile'.

3.3 Partecipazione vaticana alle Expo

La Chiesa di Roma nello sforzo di entrare pienamente nella Modernità capì l'importanza delle esposizioni internazionali come luogo in cui esercitare la sua vocazione universalistica che assunse in queste circostanze anche un valore diplomatico e politico²⁷⁷.

Nel 1851, mentre era papa Pio IX, l'allora Stato Pontificio si presentò alla *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* di Londra con un suo padiglione iniziando, di fatto, un percorso che ha scandito nel tempo l'impegno vaticano nel garantire la presenza a questi eventi internazionali fino all'Expo 2015 a Milano.

La storia della partecipazione vaticana a questi confronti centra lo specifico *focus* di questa ricerca perché la Chiesa nella preparazione delle Expo ha messo in esercizio le sue facoltà di committente, ha fatto delle scelte, ha proposto degli artisti; dunque ha visibilmente 'parlato' anche dell'arte religiosa, o meglio della 'religiosità' dell'arte, rivelando l'evolversi del pensiero della Chiesa in qualità di committente.

Nelle esposizioni che si dipanano prima della scomparsa politica dello Stato Vaticano gli artisti proposti nelle *kermesse* internazionali erano spesso quelli legati al mondo accademico – per esempio gli artisti romani dell'Accademia di san Luca – mentre gli oggetti o manufatti celebravano la Roma paleocristiana, i mosaici e le pietre antiche.

Accanto alle Esposizioni Internazionali, alle quali erano convocate tutte le nazioni, se ne affiancarono altre, promosse all'interno dello stesso territorio vaticano; tra queste la prima è stata *l'Esposizione romana delle opere di ogni arte pel culto cattolico*, inaugurata da Pio IX il 17 febbraio 1870 nel chiostro michelangiolesco di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri alle Terme di Diocleziano; alla vigilia dei fatti che avrebbero sconvolto lo scenario storico, da lì a pochi mesi dopo, la mostra esplicitò chiaramente che Roma sarebbe sempre stata il centro della cristianità.

La Chiesa non si fermò nelle sue proposte culturali e artistiche e negli anni Ottanta dell'Ottocento la Santa Sede prese parte all'*Esposizione di Belle Arti* di Roma del 1883 e anche all'*Esposizione*

²⁷⁷ M. FORTI, F. GUTH, R. PAGLIARANI, *Attraversare la storia Mostrare il presente, Il Vaticano e le Esposizione Internazionali. 1851-2015*, Roma 2016.

generale italiana di Torino del 1884 in cui però il numero di opere prestate dalla Santa Sede fu limitatissimo, forse per timore di non averle più in restituzione.

Nel 1937, all'*Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie Moderne* di Parigi – mentre Picasso esponeva *Guernica* nel Padiglione della Repubblica Spagnola – nel padiglione dell'Unione Sovietica venivano presentate le statue in acciaio inox dell'operaio e della contadina del *kolkhoz*, mentre nel padiglione del Reich Germanico l'aquila e la svastica.

In quella circostanza invece la Santa Sede, sulla scorta dei suggerimenti del cardinale arcivescovo di Parigi Jean Verdier²⁷⁸, di padre Alain Couturier e della 'cultura modernista', allestì un padiglione che era un richiamo forte alla vita claustrale e alla meditazione monastica.

Accanto quindi al ruolo diplomatico, politico e culturale, queste esposizioni ridefinirono l'esigenza di rinnovamento dell'arte sacra, sia in ambito liturgico che artistico entrando nel merito dei mezzi espressivi e della comunicazione.

La dimostrazione di come l'occasione delle Expo fosse il luogo di convergenza circa il dibattito sull'arte sacra è dimostrato da *E42*²⁷⁹, che avrebbe dovuto avere come titolo quello di *Olimpiadi della Civiltà. Ieri, oggi e domani*.

Il complesso espositivo doveva essere realizzato con costruzioni definitive che avrebbero dato luogo ad un nuovo quartiere monumentale: l'EUR.

Il programma generale che contemplava la partecipazione vaticana, fu approvato da Pio XI e comprendeva il modello della chiesa dei SS. Pietro e Paolo che sarebbe stata decorata da una serie di artisti mediati da Celso Costantini, allora segretario della Sacra Congregazione di Propaganda Fide. Entrare in questo dibattito significa sviscerare tutte le ragioni, tra simbolismo, modernismo, arcaismo che in quegli anni erano al centro delle polemiche circa il destino dell'arte sacra²⁸⁰.

L'*E42* non fu realizzata ma praticamente confluì nell'*Esposizione Internazionale di Arte Sacra* dell'anno giubilare 1950 articolata intorno a quattro mostre (tra queste quella di arte sacra contemporanea)²⁸¹.

²⁷⁸ Già nell'*Exposition Coloniale Internationale et des Pays d'Outres mères* di Parigi del 1931, che aveva coinvolto solo la Diocesi di Parigi, il cardinale Verdier aveva chiamato in causa i maggiori artisti francesi impegnati nel dibattito sull'arte sacra, come Maurice Denis e Georges Desvallières che avevano fondato *Les Ateliers d'Art Sacré* ottenendo un certo numero di commissioni dalla Chiesa francese. La redazione della rivista «Art Sacré», diretta dai padri domenicani Alain Couturier e Régamey, era legata all'*entourage* del cardinale di Parigi. Si veda per questo argomento: FORTI, *Le sfide del Novecento tra Stati Uniti d'America e Europa* (1904-1942), in FORTI, GUTH, PAGLIARANI, 2016, p. 110.

²⁷⁹ Esposizione universale prevista a Roma nel 1942.

²⁸⁰ FORTI 2016, p. 117.

²⁸¹ Un buon numero delle opere presenti in mostra andarono poi ad arricchire le collezioni vaticane.

La mostra fu l'occasione per ribadire la necessaria continuità dell'Arte figurativa sacra reagendo alle tendenze 'deformatrici' delle sperimentazioni artistiche contemporanee: il pensiero di Pio XII si collocava quindi in perfetta continuità con il suo predecessore²⁸².

Nel 1954 a Bologna venne istituita anche la *Biennale d'arte sacra* che avrà un'importante edizione dopo il Concilio, nel 1966, e che, grazie al coinvolgimento degli editori milanesi Anselmo e Virginio Motta, si amplierà poi a Roma e Milano.

Da questa manifestazione e dalla VIII edizione della Biennale del 1968 arrivarono nella Collezione Vaticana nuove opere²⁸³ così come dalla mostra fiorentina su *L'arte moderna italiana* a Palazzo Strozzi curata da Carlo Ludovico Ragghianti (1967).

Se l'Esposizione di Londra del 1851 era stata il luogo in cui Pio IX aveva voluto dar spazio a tutta l'esperienza manifatturiera e artigianale dello Stato Pontificio, alla *New York World's Fair* del 1964-65 si celebrò:

«L'evento *pop* più grandioso, più straordinario che sia mai accaduto a una celebre opera d'arte [...] assicurata per 26 milioni di dollari (cifra vertiginosa per l'epoca), e visitata complessivamente da 17 milioni di persone, la *Pietà* di Michelangelo di San Pietro fu ospite del Padiglione Vaticano nel Queens di New York, nell'allestimento *dark blue* voluto per lei da Jo Mielziner, uno dei più celebri scenografi teatrali di Broadway.»²⁸⁴.

Le occasioni di partecipazione alle Expo sono quindi sempre state opportunità straordinarie di dialogo per la Chiesa, di mediazione con il presente della storia, che hanno mantenuto una continuità fino alla più recente Expo 2015 di Milano.

Qui è emersa la necessità della Chiesa dell'oggi: il misurarsi con le problematiche forti del pianeta, la sostenibilità energetica e il 'pane quotidiano'.

Probabilmente le indicazioni prioritarie, in termini di 'sopravvivenza' del genere umano, hanno fatto sì che la scelta di opere d'arte presentate in questa sede²⁸⁵ non abbiano comportato sbilanciamenti nella contemporaneità.

²⁸² Pio XI all'inaugurazione della Pinacoteca Vaticana nel 1932 aveva fatto riferimento al Codice di Diritto Canonico per ribadire quali dovessero essere le caratteristiche dell'Arte Sacra, contro l'insolito e il deforme.

²⁸³ BOSCHETTI 2013, p. 30.

²⁸⁴ A. PAOLUCCI, *Prefazione*, in FORTI, GUTH, PAGLIARANI 2016, p. 9.

²⁸⁵ *l'Ultima cena* di Tintoretto (1561-1562), proveniente dalla chiesa di San Trovaso a Venezia, e un arazzo di Rubens (1632-1650 ca.) raffigurante *l'Istituzione dell'Eucaristia* del Museo Diocesano di Ancona.



Fig. 32 Vincent Van Gogh, *Pietà*, olio su tela (cm. 41,5x34), 1890. Dono Diocesi di N.Y. 1973. Collezione Vaticana di Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 33 Marc Chagall, *Le Christ et le peintre*, 1951. Gouache su carta, cm 61x48. Collezione Vaticana di Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 34 Francis Bacon, *Study for Velasquez Pope II*, 1961, olio su tela cm 150x118. Dono Gianni Agnelli. Collezione Vaticana di Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 35 Studio Azzurro, *In Principio (e poi)*, Padiglione Santa Sede, Biennale di Venezia 2013. Collezione Vaticana di Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 36 Lawrence Carroll, *Another life*, Padiglione Santa Sede, Biennale di Venezia, 2013.



Fig. 37 Josef Koudelka, *De-creazione*, Padiglione Santa Sede, Biennale di Venezia 2013.



Fig. 38 Veduta della sala con l'installazione di Elpida Hadzi-Vasileva, *Haruspex*, Biennale di Venezia 2015. Materiale organico. © Elpida Hadzi-Vasileva.

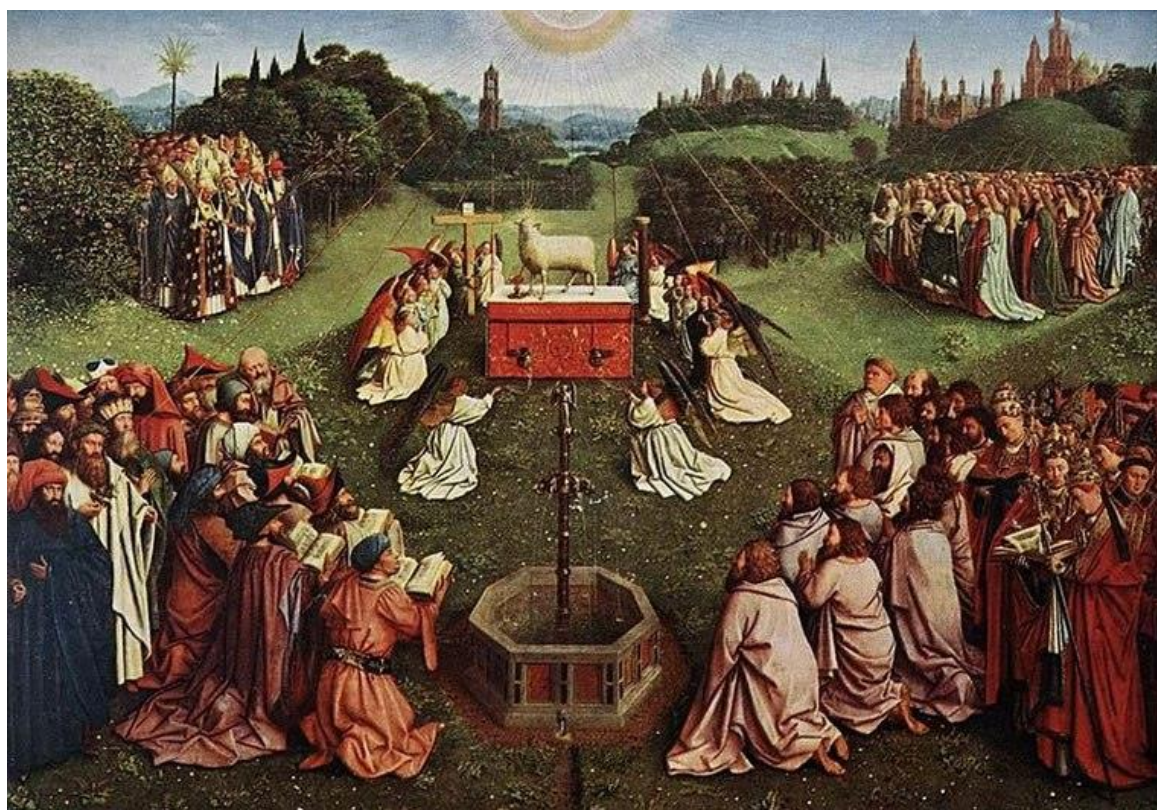


Fig. 39 Jan van Eyck, *Polittico dell'Agnello Mistico o Polittico di Gand* (particolare), olio su tavola cm. 350x461, 1426-1432, chiesa di San Bavone a Gand (Belgio).



Fig. 40 Mário Macilau, *Stairs of Shadows*, fotografia dalla serie *Growing on darkness*, 2012-2015 Stampa a pigmenti su Hahnemühle cotton paper (es. 1/2), cm 133 x 200. Biennale di Venezia 2015 © Mário Macilau.

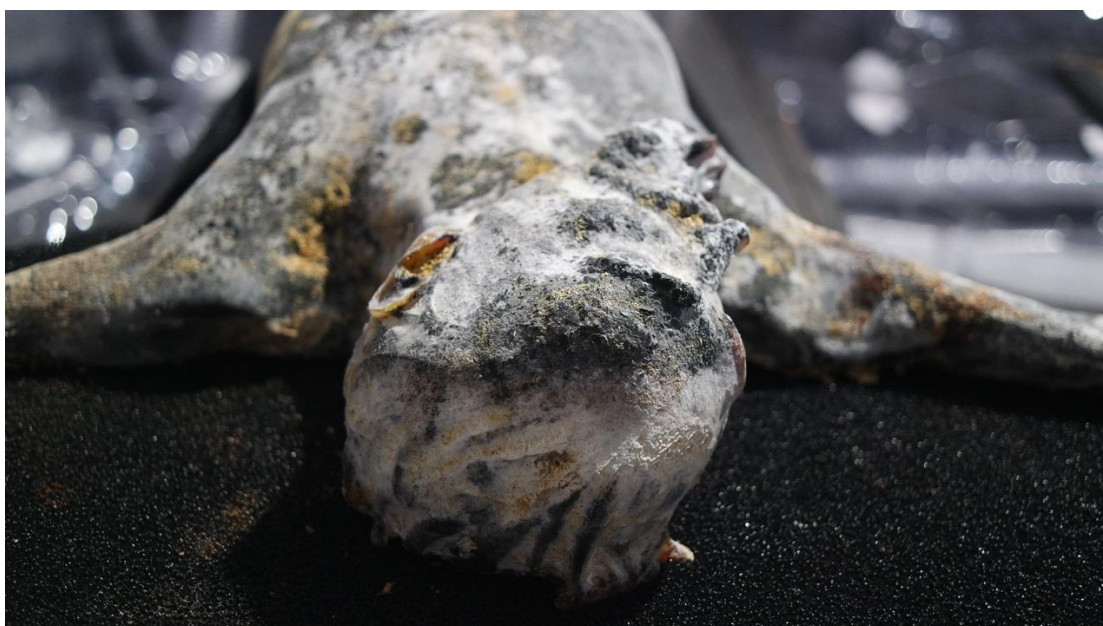


Fig. 41 Roberto Cuoghi, *Imitatio Christi*, Biennale di Venezia 2017.

