

## I) LO STATO DELL'ARTE SACRA, OVVERO DELL'ARTE DESTINATA AI LUOGHI DI CULTO

### 1. Arte contemporanea per la liturgia? Divorzio arte/chiesa

Per secoli i grandi capolavori dell'arte si sono concentrati negli spazi ecclesiastici mentre nella contemporaneità i luoghi privilegiati del fare artistico sono cambiati. La Chiesa ha perso il suo ruolo di committente, ma perché? O meglio, la Chiesa ha continuato a promuovere la realizzazione di opere d'arte ma spesso di qualità mediocre e, talvolta, scadente; rarissimi sono i casi in cui si siano realizzate, in spazi liturgici, opere in grado di dialogare a livello internazionale. Ci si domanda perché la Chiesa Cattolica non investa maggiori energie in questo ambito e quali ne siano le ragioni profonde. Il concetto di rappresentazione come mimesi, requisito tanto spesso ritenuto necessario per l'arte destinata agli spazi sacri, ha avuto storicamente il compito di *ri-presentare* l'evento salvifico in quanto attualizzazione di un mistero che prolunga l'esperienza dei primi discepoli. La storia dell'arte è densa di testimonianze di questo tipo che hanno il valore di attualizzazione nel presente di episodi legati al culto o alla trasmissione di verità teologiche. Lo scopo primario dell'arte, dunque, è sempre stato quello di orientare e rendere accessibile il mistero del divino alle masse. Se si ripercorre la storia che va dalla crisi iconoclasta alle proposizioni del Niceno II si può constatare che è proprio il mistero dell'incarnazione, e quindi della rappresentazione, a risolversi in virtù del fatto che il Figlio di Dio facendosi uomo ha gettato un ponte tra il visibile e l'invisibile. Eppure, dopo il Concilio del 787, l'arte bizantina ha trovato in Occidente una diversa modalità di svolgimento per il contatto più diretto con l'arte pagana tardoantica.

«L'arte in Occidente sceglie, cioè, un punto di vista opposto a quello orientale: in Oriente era la Teologia a guardare l'uomo, in occidente sarà l'Antropologia a guardare Dio. La Chiesa ha accolto tutto questo, essa stessa, con le sue luci e le sue ombre, si è buttata nella Storia, ha dato a Giotto, ma da allora in poi a tutti gli artisti, il compito di una didattica dell'arte che era anche possibilità data all'artista di esprimere il proprio tempo e il proprio sentimento.»

30

Così nell'orizzonte dell'umanesimo cristiano si comprendono meglio opere come la *Trinità* di Masaccio in Santa Maria Novella a Firenze in cui la citazione architettonica brunelleschiana

---

<sup>30</sup> F. BURANELLI, *Riflessioni sul dialogo tra i Musei Vaticani e l'Arte Contemporanea*, in M. FORTI (a cura di) *I Musei Vaticani e l'Arte Contemporanea*, Roma 2003, pp.11-16.

incornicia un dogma di fede alla presenza di due testimoni del tempo o anche l'*Adorazione dei Magi* dello stesso autore, in cui due personaggi in abito contemporaneo rendono omaggio alla Vergine e al bambino.

La *ri-presentazione* in termini di attualizzazione è fatto imprescindibile in Raffaello, Michelangelo, Piero della Francesca, Caravaggio – solo per citare alcuni esempi – in quanto offre indizi a iosa su un presente storico che, in modo apparentemente innocuo, si serve di scene di battesimo o flagellazione<sup>31</sup>.

È stato il superamento della mimesi, tra fine Ottocento e Novecento, una delle cause che ha messo seriamente in difficoltà la committenza ecclesiastica.

Nell'arte è avvenuto poi, particolarmente, nel secondo dopoguerra, un cambiamento epocale in cui la sacralità, che per secoli era stata prerogativa esclusiva del campo religioso, è stata attribuita a normali oggetti di consumo.

Nel variegato mondo della contemporaneità si giustificano quindi opere come quella di Barnett Newman che a partire dall'interrogativo «Perché mi hai tu abbandonato?» ha realizzato quattordici stazioni della *Via crucis* in tavole, pressoché monocrome, che possono essere intese come espressione della condizione tragica dell'uomo<sup>32</sup> nell'oggi della storia.

La *trasfigurazione del banale*<sup>33</sup> che coincide con l'estetizzazione del presente, fortemente sottolineata dal lavoro di Warhol, ha soppiantato le categorie di valore.

Ciò è avvenuto proprio in corrispondenza dell'inizio dell'era postmoderna, nel tempo della società liquida<sup>34</sup>, con il crollo delle ideologie e dei sistemi di potere.

La sacralità è stata attribuita ad altre cose e, paradossalmente, per Warhol le opere *Marilyn, Mao, Lenin, Marlon Brando* sono icone del presente.

Le radici di questo totale cambiamento di prospettiva si ritrovano già nell'opera di Duchamp e segnano un cambio di scena epocale che sposta definitivamente l'oggetto dell'arte per concentrarsi sul gesto dell'artista<sup>35</sup>.

La nostra era sta vivendo l'inverno della cultura in quanto ha dimenticato il culto<sup>36</sup>, e noi siamo caduti nel 'culto della cultura' ovvero in una falsa idolatria che è schiava del denaro, del potere, della speculazione, delle fiere d'arte.

---

<sup>31</sup> Gli orientamenti della microstoria hanno colto spesso il pretesto dell'arte per entrare nel vivo di situazioni storiche complesse come si evince dalla lettura di C. GINZBURG, *Indagini su Piero*, Torino 1981.

<sup>32</sup> Queste ed altre considerazioni si ritrovano in DALL'ASTA 2016 pp. 116 e sgg. Padre Andrea Dall'Asta SJ è attualmente direttore del Centro San Fedele di Milano e della Galleria Lercaro di Bologna.

<sup>33</sup> Il riferimento è a A. C. DANTO, *La trasfigurazione del banale: una filosofia dell'arte*, a cura di S. VELOTTI, Bari 2010.

<sup>34</sup> Z. BAUMAN, *Il disagio della postmodernità*, Milano 2002.

<sup>35</sup> Sull'opera di Duchamp si ritornerà nel capitolo 11.4.

<sup>36</sup> J. CLAIR, *L'inverno della cultura*, Milano 2011.

La via d'uscita sarebbe il recupero della sacralità dell'immagine di cui noi europei abbiamo dimenticato il potere.

Questo mondo del *Faust* era già una delle preoccupazioni di Aby Warburg<sup>37</sup>, la cui 'dannazione' consisteva nella piena consapevolezza degli effetti della tecnologia sulla nostra capacità di riflessione e contemplazione.

Una seconda constatazione, in merito ad una sacralità rubata dal consumismo, costituisce una vera e propria sfida per l'oggi della Chiesa: alcune opere pensate fuori dal contesto ecclesiastico sono talvolta più vicine al sacro – nel senso di capacità di creare un dialogo con l'Eterno e con l'Assoluto – di quelle che troviamo nelle chiese.

La mancanza di una seria riflessione sul senso dell'immagine, sia dal punto di vista teologico che critico, in quanto mancanza di un giudizio competente nei confronti di un'infinita varietà di espressioni, ha generato un disorientamento nel campo ecclesiastico e come reazione, l'arte per la liturgia è parsa retrocedere alla celebrazione di modalità neo-bizantine, neo-medievali, neo-rinascimentali, neo-barocche.

«Se osserviamo i lavori di tanti artisti consigliati, per esempio, da un critico tanto poco consapevole della contemporaneità quanto di grande successo mediatico come Vittorio Sgarbi, e seguito da una folta committenza ecclesiale, restiamo colpiti dalla mediocrità imbarazzante delle proposte.»<sup>38</sup>.

Lo stato dell'arte per la liturgia, supportato da una serie di esempi dal nord al sud d'Italia documentano la situazione reale: non solo espressioni che ripetono il passato ma che sono segno visibile di uno svuotamento di senso sorprendente.

L'ampio successo del ritorno all'icona o al mosaico della tradizione bizantina evidenzia che in questa ripresa del mosaico contemporaneo in fondo è implicita la mancata accoglienza delle proposizioni dell'umanesimo occidentale, di san Tommaso d'Aquino e di Giotto e conseguentemente la negazione delle potenzialità insite nel Vangelo, in quanto a capacità di incarnarsi in forme sempre nuove.

L'analisi di questa tipologia di opere denuncia modalità linguistiche che solo esteriormente sembrano ripetere il modello bizantino privandolo di quella spazialità e tensione espressiva che gli sono proprie **(fig. 1)**.

L'elenco degli artisti che si rifugiano in un glorioso passato è piuttosto importante: da Piero Casentini, l'artista romano che si ispira al primitivismo medievale di tradizione umbro-toscana **(fig. 2)**, al russo Oleg Supereco<sup>39</sup>**(fig. 3)**, che ha dipinto la cupola della cattedrale di Noto secondo modalità neo-

---

<sup>37</sup> La relazione di David Freedberg al Convegno *Aby Warburg 150. Work, Legacy, Promise*. University of London, 13 giugno 2016, sottolineava questo aspetto.

<sup>38</sup> DALL'ASTA 2016, p. 47.

<sup>39</sup> Oleg Supereco (Mosca 1974) è stato chiamato a Noto per dipingere ad affresco la cupola della Cattedrale di Noto crollata nel 1996 in seguito a dissesti causati dal terremoto del 1990. La committenza che ha conferito l'incarico all'artista

rinascimentali, per spostarsi poi su Rodolfo Papa<sup>40</sup> (**fig. 4**) e Bruno d'Arcevia (**fig. 5**) che invece attingono a modalità pseudo-manieriste, fino a Giovanni Gasparro<sup>41</sup> che ha realizzato un ciclo intero di dipinti nella chiesa restaurata di san Giuseppe Artigiano all'Aquila (2012) (**figg. 6, 7, 8**).

All'inaugurazione di quest'ultima chiesa erano presenti sia Salvatore Settis che Vittorio Sgarbi e queste opere, di primo acchito, sembrano inserirsi bene nel contesto seicentesco in cui vengono a trovarsi, ma poi, viste da vicino, tradiscono la «morbosità voluttuosa» e il «carattere estenuato e artificiale di volti languidi ed esangui» in cui «tutto concorre a creare l'atmosfera irreale di una discoteca che voglia rimandare a mondi antichi decadenti in stile un po' porno.»<sup>42</sup>

Sulla stessa scia non mancano altri esempi 'pseudo-caravaggeschi' come quelli proposti da Roberto Ferri<sup>43</sup> che ha dipinto nel 2006 una tela per il Convento di san Giuseppe a Genova raffigurante Ettore Vernazza (**fig. 9**) e la *Via Crucis* per la Cattedrale di Noto (**fig. 9a**).

Se poi ci si addentra nel panorama degli adeguamenti liturgici<sup>44</sup> l'*Eclissi* si fa ancora più cupa in quanto alcuni interventi, all'interno di chiese e cattedrali italiane, hanno comportato un vero e proprio stravolgimento del contesto.

Non mancano comunque sul territorio italiano esempi positivi che fanno da guida in quanto frutto di un lavoro di collaborazione tra artisti di diversa competenza sostenuti da un pensiero teologico che giustifica le forme architettoniche e l'inserimento di opere d'arte in funzione liturgica. È il caso della chiesa del *Santo Volto di Gesù* alla Magliana di Sartogo Architetti Associati (1998-2006) (**fig. 10**) commissionata dall'Opera Romana per la Preservazione della Fede e la Provvista di Nuove Chiese in Roma. Innanzitutto è interessante constatare come la *location* della chiesa sia già un'indicazione importante legata alla finalità di valorizzare con l'arte i luoghi delle periferie. Qui hanno lavorato Eliseo Mattiacci (croce monumentale), Carla Accardi (vetrata che fa da sfondo all'altare) (**fig. 11**), Marco Tirelli (tabernacolo), Chiara Dynys (composizione scultorea), Mimmo Paladino (*Via Crucis*

---

russo, ha accolto il suggerimento di monsignor Carlo Chenis, segretario della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della chiesa, ed è stata appoggiata da Vittorio Sgarbi.

<sup>40</sup> Rodolfo Papa (1964) nel suo sito si presenta come pittore, scultore, teorico, storico e filosofo dell'arte. Esperto della XIII Assemblea Generale Ordinaria del Sinodo dei Vescovi. Docente di Storia delle teorie estetiche (Istituto Superiore di Scienze Religiose Sant'Apollinare, Roma; Master II Livello di Arte e Architettura Sacra della Università Europea, Roma; Istituto Superiore di Scienze Religiose di Santa Maria di Monte Berico, Vicenza; Pontificia Università Urbaniana, Accademico Ordinario della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon, Presidente della Accademia Urbana delle Arti. Nella sua biografia si aggiunge che, come pittore, ha realizzato interi cicli pittorici per Basiliche, Cattedrali, Chiese e conventi (per citarne solo alcuni: Basilica di San Crisogono, Roma; Basilica dei SS. Fabiano e Venanzio, Roma; Antica Cattedrale di Bojano, Campobasso; Cattedrale Nostra Signora di Fatima a Karaganda, Kazakistan; Eremo di Santa Maria, Campobasso; Cattedrale di San Panfilo, Sulmona).

<sup>41</sup> Giovanni Gasparro (Bari 1983) Ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Roma dove si è diplomato nel 2007. Per la chiesa di san Giuseppe Artigiano a l'Aquila ha realizzato più di 18 opere, tra cimase e pale d'altare. La committenza è stata guidata da Vittorio Sgarbi.

<sup>42</sup> DALL'ASTA 2016, p. 67.

<sup>43</sup> Roberto Ferri (Taranto 1978) ha realizzato una serie di grandi mostre e, tra queste, quella al Palazzo delle Esposizioni a Roma sotto la guida di Vittorio Sgarbi (2013) e al Complesso del Vittoriano (2009). Il suo sito è un compendio di immagini di difficile qualificazione e di soggetti che appartengono al repertorio religioso.

<sup>44</sup> Per gli adeguamenti liturgici si rimanda al capitolo 2.

realizzata in formelle di terracotta smaltata) (**fig. 12**). La collaborazione tra artisti e architetti non ha spezzato la lettura d'insieme dell'opera che appare come spazio omogeneo, con percorsi ben identificati che rispondono ad una precisa consapevolezza liturgica. Comunque anche fuori dal panorama italiano non mancano esempi in cui la committenza ecclesiastica ha trovato largo consenso. Si potrebbero documentare una pluralità di situazioni in cui gli artisti hanno lavorato in contesti storicizzati e in collaborazione con architetti ottenendo risultati di grande interesse. Un esempio di intervento contemporaneo in uno spazio liturgico che merita di essere menzionato è quello di Gerhard Richter<sup>45</sup> per la realizzazione delle vetrate del Duomo di Colonia (2007). La cattedrale, nei bombardamenti della Seconda guerra mondiale, aveva subito gravi danni e tra questi la perdita di alcune vetrate andate in frantumi. Intervenire in uno spazio gotico ha comportato per Richter una profonda riflessione sul tema della funzione liturgica della vetrata e sul dialogo con l'architettura dell'edificio e, inoltre, sul senso di un filtro luminoso che in quell'ambiente acquistava una ricca valenza simbolica. L'intervento artistico, che si è avvalso dell'uso del computer, ha previsto la realizzazione di un diaframma costituito di riquadri di 10x10 cm di vetro antico (11.500 tasselli di vetro) che hanno compreso una gamma di settantadue diversi colori armonizzati perfettamente con il preesistente dimostrando come il contemporaneo può inserirsi in un contesto antico senza mimetizzarsi, evitando di cadere in un'oleografia imbarazzante (**fig. 13**). Ma se la pietra di paragone diventa la collaborazione tra artisti, architetti, teologi si osserva come sia possibile documentare anche qualche esempio di committenza laica che ha sponsorizzato edifici di culto di grande efficacia. All'elenco di soluzioni che raggiungono l'obiettivo di saper coniugare il dialogo tra le arti e la comunicazione del sacro si potrebbe aggiungere la Cappella di Santa Maria degli Angeli sul Monte Tamaro (1990-96) di Mario Botta con opere di Enzo Cucchi e Giovanni Pozzi in quanto a ispirazione poetica. La Cappella, che si trova in territorio svizzero, è un luogo di forte suggestione visiva per la collocazione straordinariamente panoramica che offre una completa e diversa lettura del paesaggio, in quanto la costruzione in porfido si inserisce organicamente sul promontorio montuoso sul quale si affaccia. Egidio Cattaneo<sup>46</sup> aveva chiesto a Mario Botta di intervenire in questo spazio per ricordare la morte della moglie Mariangela, ecco perché la dedica della Cappella a Santa Maria degli Angeli, giustificata anche dal fatto che si trova in un territorio, come quello ticinese, fortemente legato al culto mariano. Inizialmente Botta aveva pensato ad un edificio che si incuneasse nella roccia – guardando all'esempio di Petra in Giordania – per poi mostrarsi solo attraverso la facciata ma, in un secondo tempo, la chiesa è stata pensata come una passerella orizzontale che continua idealmente la

---

<sup>45</sup> Per un inquadramento dell'opera di Richter si rimanda al catalogo della mostra retrospettiva: *Gerhard Richter/Panorama* tenutasi al Centre Pompidou di Parigi nel 2012 in collaborazione con la Tate Modern e National Gallery di Londra: C. MORINEAU *et alii* (a cura di) *Gerhard Richter/Panorama*, Paris 2012.

<sup>46</sup> Egidio Cattaneo (1025-2002) era il proprietario degli impianti di risalita del Monte Tamaro.

strada che scende dalla montagna sovrastante tramutandosi in un belvedere al di sotto del quale si apre la Cappella stessa. Per Botta ciò che l'uomo costruisce è razionale e geometrico in dialogo costante con la natura, con tutto ciò che è organico. Enzo Cucchi, in perfetta sintonia con Botta, è intervenuto con semplicissimi segni iconici nell'intradosso della passerella esterna, realizzando – con il metodo della tarsia, cioè scavando dei solchi poi riempiti di malta nera – due cipressi che si puntano affiancati da teste di angeli. All'interno, Cucchi, ha dipinto anche la zona absidale in cui due grandi mani in preghiera sono bloccate nel gesto di dare o ricevere (**fig. 14**). Ciò che è straordinario di questa architettura è quindi la collaborazione tra Botta, Cucchi e Pozzi. Quest'ultimo, religioso e critico letterario, all'interno dello spazio sacro, ha saputo dialogare con Cucchi nell'inserimento di ventidue metafore o litanie dipinte a soggetto mariano, fedeli a un progetto in cui la tradizione biblica e quella orale s'incontrano. Maria come un albero («Ave altissimo cedro sopra i monti innalzato in umiltà radicato»), Maria come un libro («Ave libro miniato che schiudi in lettere d'oro le meraviglie del verbo»), Maria come strada («Salve strada regina traccia chiara e sicura dell'anima pellegrina») solo per citarne alcune, e Cucchi, in questo contesto, è stato capace di trasformare la metafora letteraria in un dipinto. La luce avvolge questo spazio attraverso le fessure a *sheds* delle gradinate soprastanti mentre lo stesso paesaggio esterno entra, attraverso le aperture laterali, come se si trattasse di quadri naturali.

Non mancano altri casi interessanti in Europa in cui la finalità corrisponde all'esigenza di portare l'osservatore in uno spazio che potremmo definire contemplativo, come nella Cappella dedicata a Nicola da Flue (1417-1487) costruita da Peter Zumthor, tra il 2005 e il 2007, vicino al villaggio di Wachendorf in Germania, a sud di Colonia (**fig. 15**). In questo caso è stata la comunità residente in quel luogo a farsi committente chiedendo a Zumthor, autore anche dello straordinario Museo Kolumba di Colonia, di realizzare in mezzo ai campi, una struttura assolutamente insolita. Vi si arriva percorrendo un sentiero nel verde che già predispone al silenzio interiore per poi trovarsi di fronte ad un edificio misterioso, visivamente catalizzante per la sua forma a parallelepipedo che ricorda le costruzioni megalitiche (**fig. 16**). Lo spazio interno, davvero esiguo, obbliga a rivolgere lo sguardo verso l'alto dove si apre l'unica fonte di luce, ovvero un diaframma sul cielo dal quale l'acqua può entrare per riempire una sorta di catino di piombo collocato sul pavimento. Dal punto di vista costruttivo l'architetto si è servito di una modalità originale, una struttura lignea a *tepee* (poi lasciata bruciare in una lenta combustione) sulla quale è stata fatta una gettata di cemento entro il quale sono incastonati centinaia di *bouchons* di vetro. Il risultato è di grande impatto visivo ma soprattutto raggiunge l'obiettivo di strappare il visitatore dalla quotidianità per portarlo in uno spazio di silenzio e di totale immersione nella natura.

Nell'addentrarci nel tema dello stato dell'arte sacra nell'oggi non possiamo evitare di sottolineare che una delle problematiche più forti, avvertito su più fronti, sia proprio quello del rapporto tra liturgia e arte. L'arte per la liturgia è un tema che ha impegnato esperti di vari settori e un buon osservatorio per capire come l'interesse in questo ambito sia importante potrebbe essere la comunità di Bose (Magnano-Biella), in Piemonte, in cui da diversi anni la proposizione di convegni su questi temi ha creato occasioni importanti di confronto<sup>47</sup>. Certamente la problematica sollevata dagli esegeti è: come possono la gloria di Dio e la teologia della croce coniugarsi e risolversi in soluzioni convincenti? Interventi come quelli di Richter a Colonia o Barcelò nella cattedrale di Palma di Maiorca (**fig. 17**) hanno generato non poche tensioni istituzionali e il processo di mediazione è stato complesso. La *Via Crucis* di Frank Stella pensata per la chiesa di Tor Tre Teste a Roma<sup>48</sup>, realizzata da Richard Meier, è ancora in attesa di essere collocata mentre, nella stessa chiesa, l'immagine bizantineggiante di grandi dimensioni sopra l'altare lascia l'osservatore perplesso (**fig. 18**). Nell'ambito degli adeguamenti liturgici il caso di Reggio Emilia resta paradigmatico mentre la *Cattedra* di Kounellis<sup>49</sup> è stata smantellata e non ci è dato sapere dove sia in questo momento. L'inserimento del contemporaneo suscita problemi che invocano una risoluzione; probabilmente la definizione delle ragioni storiche può aiutare, se non a risolvere, almeno a comprenderne gli sviluppi.

---

<sup>47</sup> G. BOSELLI (a cura di), *Liturgia e arte: la sfida della contemporaneità*, atti del VIII Convegno liturgico internazionale, (Bose 3-5 giugno 2010), Magnano (BI) 2011. Nelle pagine successive verranno più volte menzionati i convegni promossi dalla Comunità di Bose, in particolare il IX sull'*Ars liturgica* (2011) e il X sugli adeguamenti liturgici (2012).

<sup>48</sup> Si tratta della Chiesa dedicata a *Dio Padre Misericordioso (Dives in misericordia)*. Il Vicariato di Roma in vista del Giubileo del 2000 bandì un concorso a inviti (1995) che fu vinto dall'architetto americano Meier. L'edificio era stato pensato senza immagini ma la comunità parrocchiale ha voluto, con l'autorizzazione della Commissione d'Arte Sacra e dei Beni culturali della Diocesi di Roma, che si mettesse un telo di 20 metri quadri nella zona absidale con il Santo Volto di Cristo realizzato dall'iconografa Claudia Rapetti.

<sup>49</sup> Dell'opera di Kounellis (l'artista greco (Pireo 1936) è deceduto il 17 febbraio 2017 a Roma) e dell'adeguamento liturgico della Cattedrale di Reggio Emilia si tratterà nel capitolo 2.



**Fig. 1** Padre Marko Ivan Rupnik e Centro Aletti, *Resurrezione* (particolare). Cappella del Collegio San Stanislao a Ljubljana (Slovenia). Mosaico 2006.



**Fig. 2** Piero Casentini, *sant'Antonio*, Terni, Monastero della SS. Annunziata delle Clarisse 2012.





**Fig. 3** Oleg Supereco, *Pentecoste* (particolare), cupola della Cattedrale di Noto 2007.



**Fig. 4** Rodolfo Papa, *Natività, Sant' Andrea Apostolo*, Jelsi (Campobasso) 2007.



**Fig. 5** Bruno d'Arcevia, *Cristo pantocratore e Dottori della Chiesa*, abside della Cattedrale di Noto 2014.



**Fig. 6** Giovanni Gasparro, *Sacrificio di Isacco*, Chiesa di San Giuseppe artigiano, L'Aquila 2012.



**Fig. 7** Giovanni Gasparro, *Ecce homo*, Chiesa di San Giuseppe artigiano, L'Aquila 2012.

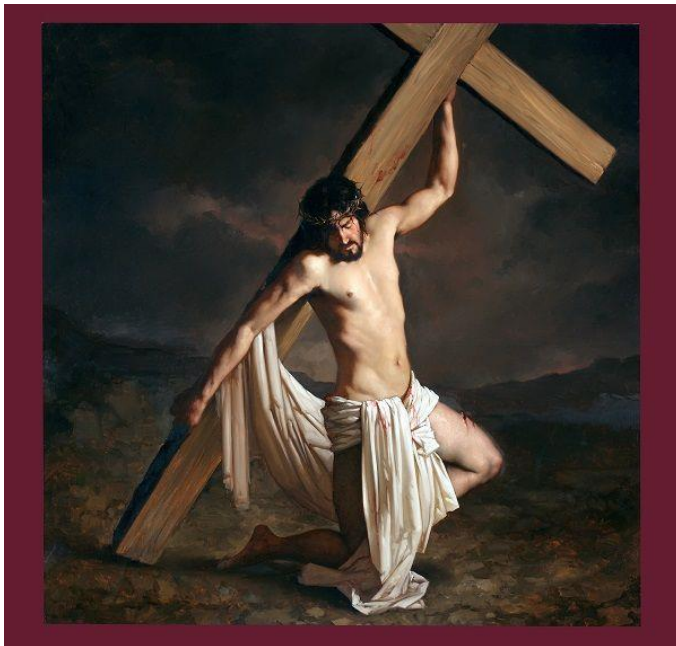


**Fig. 8** Giovanni Gasparro, *La Donna vestita di sole*, Chiesa di San Giuseppe artigiano, L'Aquila 2012.





**Fig. 9** Roberto Ferri, *Ettore Vernazza*, Convento di San Giuseppe, Genova 2006.



**Fig. 9a** Roberto Ferri, *Via Crucis*, Cattedrale di Noto 2011.



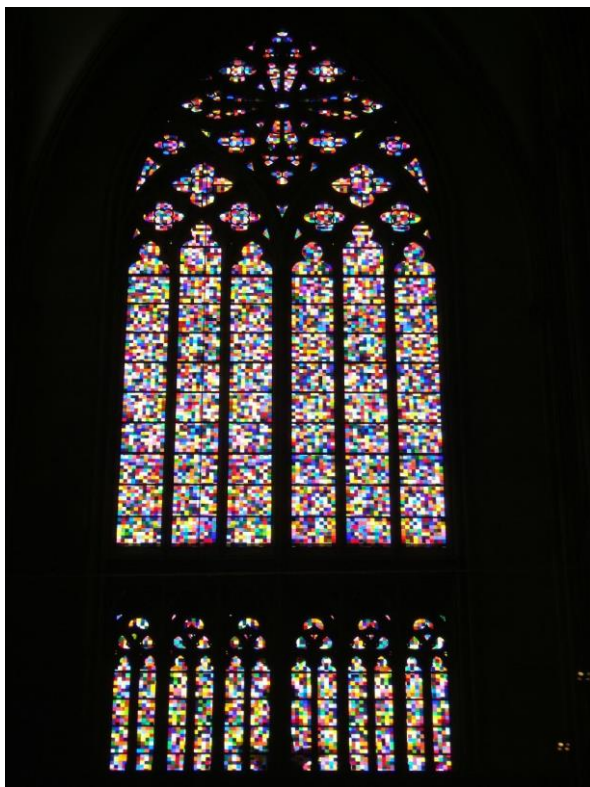
**Fig. 10** Piero Sartogo e Nathalie Grenon (particolare). Chiesa del Santo Volto di Gesù, (quartiere Portuense, via della Magliana), Roma 2003-2006.



**Fig. 11** Carla Accardi, *vetrata*. Chiesa del Santo Volto di Gesù, Roma.



**Fig. 12** Mimmo Paladino, *Via Crucis*. Chiesa del Santo Volto di Gesù, Roma.



**Fig. 13** Gerhard Richter, *Vetrare*, Cattedrale di Colonia, 2007.





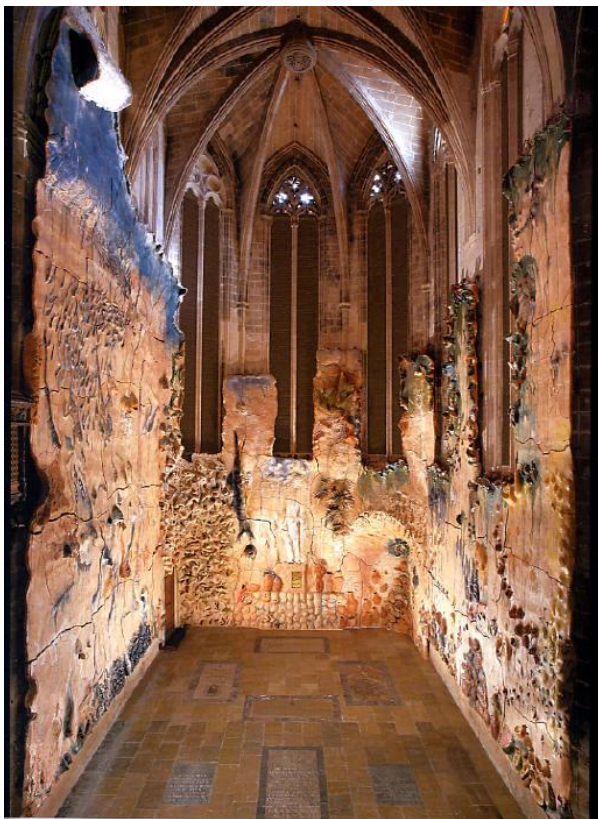
**Fig. 14** Mario Botta, Enzo Cucchi, Giovanni Pozzi, Cappella di Santa Maria degli Angeli sul Monte Tamaro (Canton Ticino) 1990-1996.



**Fig. 15** Peter Zumthor, *Bruder Klaus Kapel, interno*, Hof Scheidtweiler Mechernich (DE) 2007.



**Fig. 16** Peter Zumthor, *Bruder Klaus Kapel, esterno*, Hof Scheidtweiler Mechernich (DE) 2007.



**Fig. 17** Miquel Barceló, *Cappella del SS. Sacramento*, Cattedrale di Palma di Maiorca, 2001-2006.





**Fig. 18** Claudia Rapetti, *Santo Volto di Cristo*, Chiesa di Tor Tre Teste, *Dives in misericordia*, Roma 2000.

### **1.1 La Chiesa committente degli artisti: un profilo in evoluzione? Il rapporto tra committenti, immagini e artisti tra delectare, docere, flectere**

Volendo ripercorrere brevemente alcune delle tappe della storia della Chiesa alla ricerca di paradigmi e di costanti nel rapporto tra committente/immagini/artisti non si può evitare il confronto con le disposizioni conciliari. Il Concilio Niceno II (787), Il Concilio di Trento e il Concilio Ecumenico Vaticano II si possono forse considerare, nella storia del pensiero occidentale, come luoghi privilegiati in cui il dibattito sulle modalità di rappresentazione attraverso le immagini aveva condotto a risultati immediatamente misurabili perché frutto di chiare direttive in merito.

La vertenza circa l'uso delle immagini è ricorsa con frequenza nella storia della chiesa e a periodi in cui i fermenti iconoclasti sono stati piuttosto marginali, sono seguiti momenti di grande sospensione. Il clima post-tridentino è quello che, probabilmente, è capace di fornirci gli elementi più chiari e interessanti circa il dibattito sulle immagini e sul rapporto intercorrente tra committente e artista, diventato poi un modello di riferimento per i secoli successivi.

In linea di massima il magistero ecclesiastico ha sempre risposto all'inquietante dilemma della raffigurazione del trascendente rimandando la risoluzione del problema al mistero del Cristo, il Dio fatto uomo. Al contempo, in luoghi e situazioni specifiche, la chiesa si è interrogata profondamente circa l'uso delle immagini adottando disposizioni di tipo normativo per regolamentare ed evitare abusi e deviazioni.

Risulta pertanto fondamentale un'analisi almeno di alcune parti del testo del Cardinale Paleotti del 1582, ovvero il *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*<sup>50</sup>, per comprendere la portata dell'elaborazione teorica scaturita da un confronto così importante come quello della scelta, apparentemente<sup>51</sup> aniconica, delle chiese riformate. Gabriele Paleotti, con alcuni accenti talvolta spiccatamente esacerbati nei confronti degli eretici, si avvale nei due libri – dei cinque programmati – delle prescrizioni di Carlo Borromeo espresse nel 1577 attraverso le *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*<sup>52</sup>.

Il cardinale milanese non è il solo ad essere citato, come attestazione di valore, nel procedere della sua analisi teoretica, poiché moltissime altre fonti autorevoli vengono appellate a convalida delle sue tesi: san Basilio, sant'Agostino, san Gerolamo, san Tommaso, ma anche san Paolo, Aristotele e Cicerone, in un'ampia dissertazione che vuole trovare le radici profonde del senso della rappresentazione per immagini.

La preoccupazione del Paleotti era dichiaratamente pastorale e aveva come obiettivo principale quello di porre fine agli abusi nelle immagini<sup>53</sup>.

I padri conciliari avevano sottolineato in modo esplicito come la natura della venerazione delle immagini fosse quella di essere rivolte non all'oggetto, e quindi a presunti poteri che ne giustificavano il culto, ma ai prototipi che esse rappresentano e la raccomandazione nei confronti dei vescovi era quella di usarle per fini catechetici, per la meditazione e per accrescere la devozione.

Il Concilio tridentino raccomandava di bandire ogni superstizione nell'uso delle immagini e contemporaneamente ogni turpe ricerca di denaro così come ogni indecenza o procace bellezza sottoponendone il controllo all'azione vigile del vescovo.

---

<sup>50</sup> G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane diviso in cinque libri. Doue si scuoprono varij abusi loro... Raccolto et posto insieme ad vtile delle anime per commissione di monsignore illustriss. et reuerendiss. Card. Paleotti...* in Bologna per Alessandro Benacci, 1582.

<sup>51</sup> A proposito del dibattito sulle immagini nell'ambito delle chiese riformate si tratterà nelle pagine che seguono al capitolo 8 e imprescindibile termine di riferimento è: G. SCAVIZZI, *Arte e architettura sacra*, Roma 1982, testo al quale si rimanda anche per l'ampia bibliografia.

<sup>52</sup> S. DELLA TORRE, M. MARINELLI (a cura di), *Carlo Borromeo, Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, Libro II (1577), Roma 2000.

<sup>53</sup> Si veda per questo: I. BIANCHI, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma: Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna 2008.

La stesura del *Discorso* di Paleotti, oltre che alle *Instructiones* di Carlo Borromeo, è strettamente correlabile anche al *De picturis et imaginibus sacris* del Molano<sup>54</sup>, (1570) e a quella trattatistica del secondo Cinquecento che comprende Raffaello Borghini (1584)<sup>55</sup> e Gilio da Fabriano (1564)<sup>56</sup>.

Ma mentre il Molano affronta il problema delle immagini con l'occhio del teologo, Paleotti si occupa piuttosto del risvolto estetico-pragmatico che rivolge l'attenzione sia alla formazione degli artisti che a quella dei committenti in una sorta di dimensione collegiale che lo porta a confrontarsi continuamente con il parere e l'autorità di figure importanti della sua epoca come il gesuita Francesco Palmio ma anche con il naturalista Ulisse Aldrovandi, lo storico Carlo Sigonio e con pittori come Prospero Fontana e Domenico Tibaldi.

Paleotti ricerca le origini dell'iconografia cristiana il cui primo dovere è quello di tradurre le verità della religione e delle cose; probabilmente nella mente del cardinale era sottesa l'intenzione di produrre un documento molto vicino all'*Indice dei libri proibiti*, per ostacolare la diffusione delle storture del linguaggio artistico contemporaneo come dice apertamente nel cap. XXIV « [...] e se nell'indice dei libri sono esclusi solo quelli dannosi alla fede e gli altri invece sono consentiti, perché mai non si dovrebbe usare lo stesso criterio e la stessa distinzione per i dipinti?»<sup>57</sup>.

Paleotti riconduce lo scopo della pittura al principio agostiniano «*Delectare est suavitas, docere necessitas, flectere victoriae*<sup>58</sup>», attingendo variamente a diverse tipologie di prontuari come l'*Iconologia* di Cesare Ripa, pubblicata per la prima volta a Roma nel 1593<sup>59</sup>, che prevedeva significati simbolici consolidati.

La valutazione del testo, accolto con entusiasmo dai contemporanei come Baronio, Possevino, Mazzoni e ampiamente utilizzato dal gesuita Ottonelli e Pietro da Cortona nel trattato del 1652<sup>60</sup>, ha conosciuto in epoche più recenti apprezzamenti assolutamente diversi tra loro; da un lato l'opinione

---

<sup>54</sup> Si rimanda per questo argomento a P. PRODI, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, in «Archivio italiano per la storia della Pietà», (a cura di T. LECCISOTTI *et alii*) IV, 143, Roma 1965, pp. 121-212.

<sup>55</sup> R. BORGHINI, *Il Riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa menzione; e le cose principali appartenenti a dette arti si insegnano*, Firenze 1584.

<sup>56</sup> G. A. GILIO, *Due dialoghi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel primo de' quali si ragiona de le parti morali e civili appartenenti a' letterati Cortigiani et ad ogni Gentiluomo, et l'utile che i Prencipi cavano dai letterati. Nel secondo si ragiona degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'histoire, con molte annotationi fatte sopra il Giuditio di Michelangelo et altre figure, tanto de la vecchia quanto de la nova Cappella; et in che modo vogliono essere dipinte le sacre immagini.*?, Camerino 1564.

<sup>57</sup> PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, (1582) Roma 2002, p. 77.

<sup>58</sup> AGOSTINO DI IPPONA, *De doctrina Christiana*, IV, 12.

<sup>59</sup> C. RIPA, *Iconologia*, Roma, eredi di Giovanni Ghigliotti, 1593. Della *Iconologia* di Cesare Ripa si è voluto in bibliografia dar conto delle numerose edizioni per stigmatizzare la fortuna nell'uso di questo vastissimo repertorio.

<sup>60</sup> G.D. OTTONELLI E PIETRO DA CORTONA (usando in forma di anagramma gli pseudonimi di Odomenigio Lelonotti da Fanano e Britio Prenetteri), *Trattato della pittura e scultura, uso ed abuso loro, composto da un theologo e da un pittore, per offrirlo ai Sigg. Academici del disegno di Firenze...*, Firenze 1652.

di Lionello Venturi, poi anche di Maria Cali<sup>61</sup> e Paola Barocchi<sup>62</sup>, che gli attribuiscono il ruolo di controllo delle coscienze ammantato di un velato moralismo, dall'altra Paolo Prodi<sup>63</sup> che vede nel trattato di Paleotti l'attuazione di una sorta di umanesimo cristiano che in qualche modo offre un'alternativa alla stravaganza del manierismo in nome di un senso della misura e della realtà che ha fondamentalmente uno scopo educativo.

Se si ripercorre il testo, pensato in modo particolare per la città di Bologna in quanto 'maestra di studi', si trova l'attestazione fondamentale che attribuisce alla pittura ciò che viene prescritto agli oratori ovvero che siano in grado di parlare di tutto; ciò presuppone un livello di conoscenza che, nel caso delle immagini sacre, imponeva che gli artisti fossero «esercitati» nello spirito e nella pietà poiché diversamente le immagini scaturite dal loro operare non avrebbero potuto suscitare devozione. L'artista dunque, deve essere un esperto colmo di spirito cristiano, poiché ha il compito di scrivere una sorta di libro per il popolo che ha il diritto di essere ammaestrato nella fede, non possedendo altre vie per giungere alla salvezza eterna. Per il vescovo bolognese il male più grande circa l'uso scorretto delle immagini viene dai committenti poiché, a suo parere, gli artisti eseguono solo quanto richiesto. Nelle prime pagine del suo testo si trovano importanti dichiarazioni circa il significato della parola immagine. Per Paleotti l'immagine è «[...] ogni figura materiale, prodotta dall'arte del disegno, dedotta da un'altra forma e ad essa somigliante [...]»<sup>64</sup> distinguendo, in un passo successivo, le immagini materiali da quelle astratte e incorporee che «[...] si comprendono solo con l'intelletto [...]»<sup>65</sup>; per spiegare questo secondo tipo di immagini cita san Basilio che paragona la mente dell'uomo ad una tela bianca in cui di giorno in giorno si aggiungono e si cambiano in continuazione le cose mantenendovi sopra un velo che si leverà solo quando «[...] dalla nostra anima verrà levato il velo del nostro corpo [...]»<sup>66</sup>.

Nel testo si fa quindi una sottile distinzione tra le cose sacre, che servono per il culto della religione, e quelle, all'opposto, profane, risolvendo la diatriba dei giureconsulti che distinguono più sottilmente tra: cose sacre, cose religiose e cose sante. Tra gli esempi di immagini sacre egli colloca il serpente di metallo ordinato da Dio, le immagini acheropite, quelle che hanno fatto segni e miracoli come la Santa Casa di Loreto.

---

<sup>61</sup> M. CALÌ, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino 1980.

<sup>62</sup> P. BAROCCHI, *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, II, Bari 1961.

<sup>63</sup> PRODI, *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, Roma 1959.

<sup>64</sup> PALEOTTI 2002, p. 15.

<sup>65</sup> *Ivi*, p.16.

<sup>66</sup> *Ivi*, p.16. Nel testo di Paleotti si riferisce questa citazione a san Basilio e come dedotta dal *De virginitate* che è testo attribuito in realtà a Gregorio di Nissa, suo fratello, il più giovane dei padri cappadoci.

Ma entrando sottilmente nella questione delicata sollevata dagli eretici circa il culto dei santi venerati attraverso le immagini, Paleotti distingue tre forme di gradi d'onore: la *latria*, l'*hiperdulia* e *dulia*<sup>67</sup>. Poiché i santi sono coloro che maggiormente manifestano il dono che Dio fa alle sue creature a loro dobbiamo onore e culto ma non con la stessa dignità e prerogativa che abbiamo nei confronti della sua 'maestà'. Pertanto la *latria* è riferibile solo al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo perché le tre persone divine sono la perfezione assoluta.

L'*hiperdulia* è invece un diverso onore attribuibile a coloro che partecipano della grazia divina in quanto creature come la Vergine Maria, mentre ai santi è dovuta la terza espressione di onore, ovvero la *dulia*, in quanto le immagini che li rappresentano hanno come fine quello di farne memoria per rimandare alla grazia divina che li ha resi capaci di compiere gesti ed azioni che manifestano la magnificenza di Dio.

Nel secondo libro viene affrontato invece, in modo diretto, il problema degli abusi sia nelle immagini sacre che in quelle profane.

Colpevole di condurre a questo genere di peccati è il demonio che, non riuscendo ad eliminare l'uso delle immagini, fa sì che gli uomini cadano in quelli più deplorabili. Sono quindi affrontati i diversi casi di abuso come quello relativo ai dipinti temerari, a quelli sospetti, a quelli propriamente eretici e, di seguito, anche superstiziosi e apocrifi.

Paleotti afferma chiaramente che le immagini profane non devono essere ammesse nelle chiese ma dedica poi un intero capitolo anche al tema della rappresentazione di imperatori pagani o tiranni che non dovrebbero entrare nelle case di cristiani onesti e saggi.

In questo senso la preoccupazione del cardinale è rivolta al cattivo esempio che questo tipo di dipinti potrebbero offrire a coloro che, venuti da lontano perché spinti dal desiderio di conoscere la religione cristiana, trovino nelle case «[...] premurosamente e lussuosamente conservati i nomi di persone che sono state piene di ogni forma di vizio e di ignominia [...]»<sup>68</sup> e per questo vengano fuorviati e, in certo modo, avvelenati<sup>69</sup>.

Gli abusi vengono enumerati ad uno ad uno e vanno dalla falsità circa il luogo o l'azione, fino alla 'circostanza di quantità' ovvero a quell'errore dei pittori che alterano la grandezza o comunque la misura dei personaggi raffigurati, in contrasto con le informazioni della tradizione biblica.

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>69</sup> Queste parole risultano piuttosto forti se si pensa che solo un trentennio precedente Paolo Giovio, vescovo di Como, umanista e medico della cerchia papale, aveva creato la sua galleria di ritratti estremamente variegata che comprendeva il Solimano, Saladino, ed Alchitrofre dell'Etiopia. Per il dibattito intorno alla raccolta di ritratti di Paolo Giovio si veda: *Paolo Giovio, Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, a cura di F. MINONZIO, Torino 2011. Si veda anche L. MICHELACCI, *Giovio in Parnaso. Fra collezione di forme e storia universale*, Bologna 2004.

Un abuso può essere compiuto anche nella rappresentazione dei luoghi o nella descrizione del martirio di un santo o anche in base all'azione o alle vesti indossate.

Questo il retroterra di un folto novero di artisti che si sono mossi nell'alveo delle prescrizioni del Paleotti e che, dal punto di vista normativo, sarà un imprescindibile termine di riferimento per i secoli successivi.

Il *Docere, delectare, movere* trova negli affreschi romani del periodo postconciliare il pieno compimento<sup>70</sup> come si può vedere anche nella chiesa di sant'Andrea al Quirinale, dove Bernini tradusse un'ispirazione del Generale dell'Ordine dei Gesuiti, Padre Claudio Acquaviva.

Una domanda legittima potrebbe essere chiedersi se esiste una continuità tra passato e presente nelle scelte della committenza ecclesiastica, se ci siano elementi che persistono nella scelta degli artisti o dei temi proposti. L'arte contemporanea può inserirsi in questa tradizione storicizzata?

Ci sembra utile, venendo alla situazione del presente, cogliere l'opportunità per l'analisi di una circostanza in cui la comunità gesuita della Chiesa del Gesù, è stata coinvolta nell'esercizio della funzione specifica di committente: la constatazione è che non ci si è allontanati troppo dalle prescrizioni dell'età post-tridentina.

Alla totale apertura verso la contemporaneità della comunità gesuita milanese<sup>71</sup> corrisponde il più perfetto rispetto della tradizione, e timore nei confronti di qualsiasi novità, della comunità della Chiesa del Gesù a Roma.

Tra il 2011 e il 2012 i padri gesuiti hanno iniziato a riflettere sulla necessità di dotare di una nuova pala d'altare la Cappella della Passione.

Si trattava di intervenire in uno spazio denso di storia e di tradizione, tenendo conto che in quel luogo era collocata la *Pietà* di Scipione Pulzone (1593) ora al *Metropolitan Museum of Art* di New York<sup>72</sup>. L'occasione del rinnovamento era fondata sul desiderio di festeggiare il II Centenario della ricostituzione della Compagnia di Gesù ad opera di Pio VII nel 1814.

Non era stato bandito un vero e proprio concorso per la realizzazione della pala ma sono stati interpellati alcuni artisti; la scelta sarebbe stata vagliata sia dalla Soprintendenza che dalla Commissione diocesana di Arte Sacra. Padre Daniele Libanori, l'allora Rettore della chiesa del Gesù,

---

<sup>70</sup> B. TREFFERS *et alii*, *Docere, delectare, movere: affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*. Atti del convegno (Roma, 19-20 gennaio 1996, Istituto olandese e Biblioteca Hertziana in collaborazione con l'Università Cattolica di Nijmegen), Roma 1998, pp. 9-14.

<sup>71</sup> Nel capitolo 4.2 si evidenzia come nel contesto della chiesa gesuita di San Fedele a Milano il dialogo avviato con l'arte contemporanea sia molto vivace.

<sup>72</sup> Per le vicende legate all'opera di Scipione Pulzone si rimanda a F. ZERI, *Pittura e Controriforma. Alle origini dell'arte 'senza tempo'*, Torino 1957, p.17 e sgg. L'inventario della Fondazione Zeri di Bologna ricostruisce fedelmente le peripezie dell'opera, datata 1593, che dalla Cappella della Passione della Chiesa del Gesù passò nel 1946 alla Hammer Galleries di New York nel 1946, poi alla Collezione S. Brunswick (N.Y.), da qui a P. Corsini (N.Y.) e infine al Metropolitan.

[http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo\\_scheda=OA&id=32096&titolo=Pulzone%20Scipione,%20Pi et%E0&locale=it&decorator=layout\\_resp&apply=true](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=OA&id=32096&titolo=Pulzone%20Scipione,%20Pi et%E0&locale=it&decorator=layout_resp&apply=true).

ha avuto un ruolo determinante e la scelta è caduta su Safet Zec<sup>73</sup>. Il pittore bosniaco ha raffigurato una *Deposizione* (**fig. 19**), ovvero un Cristo morto sostenuto da tre confratelli della Compagnia: san Giuseppe Pignatelli (1737-1811), Jan Philip Roothaan (1785-1853) servo di Dio e II generale dell'Ordine, e Pedro Arrube (1907-1991) Generale e figura decisiva dopo il Concilio Vaticano II.

Un'intervista a Padre Libanori<sup>74</sup> è stata davvero illuminante per capire le dinamiche interne, i criteri di valutazione, e soprattutto per comprendere le ragioni della scelta.

Se Scipione Pulzone lavorò a più riprese per il Gesù di Roma affiancando Giuseppe Valeriano che non aveva, a detta delle fonti, una grande padronanza di mezzi tecnici in pittura per la «[...] preponderante attività di architetto cui lo voleva dedicato la Compagnia [...]»<sup>75</sup>, significa che il 'Gaetano' dovette obbedire e assecondare le richieste del padre gesuita. Analogamente è accaduto per Safet Zec.

Nell'intervista, padre Libanori racconta:

«In tutte le chiese della Compagnia dalla metà del Cinquecento in poi abbiamo scelto artisti minori [...] gli Zuccari, il Pomarancio [...] noi, come ordini riformati, volevamo star lontani dai problemi che potevano essere suscitati da artisti già famosi [...]. Baciccia entrò perché era amico del Bernini [...]. Abbiamo mantenuto questa tradizione [...]. Voglio che l'artista abbia l'umiltà di ascoltare, si deve arrivare ad una fusione degli animi [...]. Quando si entra in chiesa si deve passare dal disordine della città all'ordine, al movimento dello Spirito [...]. Una chiesa non è un museo, serve per la chiesa [...] personalmente ho insistito su un figurativo umile.»<sup>76</sup>.

Padre Libanori ha raccontato che la Sovrintendenza aveva chiesto che fosse rispettata una certa tavola cromatica e il suo compito è stato quello di verificare che Zec possedesse i requisiti, sia andando personalmente a verificare il lavoro nel suo studio, sia dopo aver vagliato la dozzina di bozzetti che l'artista aveva realizzato.

L'inaugurazione della nuova Cappella è avvenuta nel contesto di una solenne celebrazione alla presenza del pontefice, papa Francesco, il 27 settembre 2014.

Si è forse ripetuto, dopo cinquecento anni, quello che Federico Zeri racconta a proposito del lavoro di 'squadra' tra Giuseppe Valeriano, Gaspare Celio e Scipione Pulzone: nello spazio compreso tra la

---

<sup>73</sup> Safet Zec (Rogatica, Bosnia-Erzegovina, 1943). Si è formato alla Scuola di Arti Applicate di Sarajevo e ha poi proseguito gli studi all'Accademia di Belle Arti di Belgrado. Dal 1992 si è trasferito in Italia ed ha il suo studio a Venezia, vicino alla chiesa di San Francesco della Vigna.

<sup>74</sup> L'intervista telefonica a padre Libanori è avvenuta nel febbraio del 2016.

<sup>75</sup> ZERI 1957, p. 76.

<sup>76</sup> Intervista rilasciata alla scrivente da padre Daniele Libanori, Superiore della Comunità del Gesù di Roma, 25 febbraio 2016.

Cappella della Madonna della Strada e quella della Passione si è realizzato nuovamente il miracolo di un'arte 'senza tempo' come diceva Zeri: «[...]sfrondata di tutti gli elementi legati alla moda e al gusto momentaneo – e che perciò rappresentano la parte caduca del dipinto sacro – evada dall'azione del tempo; una formula definitiva che serva oggi come domani [...]»<sup>77</sup>.

La formula 'senza tempo' ha quindi escluso Nicola Samorì, uno dei sei artisti che erano stati interpellati inizialmente<sup>78</sup>.

Perché il suo lavoro non è stato considerato adeguato per l'altare della *Passione*?

La sua vicenda artistica è degna di nota; nato nel 1977 a Forlì, Samorì è stato considerato, fin dagli esordi, un artista promettente, e realmente è, a tutt'oggi, uno dei più interessanti nell'ambito della pittura italiana.

Artista colto, intelligente; alla laurea in filosofia, ha associato un titolo artistico acquisito all'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Ripercorrere alcune tappe del suo lavoro ci serve per comprendere le radici del suo fare artistico e, conseguentemente, le ragioni dell'esclusione.

Nel 2016 l'artista ha lavorato *site specific*, all'Archiginnasio di Bologna all'interno del *theatrum anatomico*.

L'opera presentata in quella circostanza faceva parte di un progetto, *Les Gares*, che ha previsto una prima tappa ad Amsterdam con *Gare du Nord* (16 luglio-15 agosto 2016) presso il *De Waag*, il Teatro Anatomico ottagonale<sup>79</sup> dove Rembrandt dipinse la celebre *Lezione del Dottor Nicolaes Tulp*.

La tappa bolognese prendeva il titolo di *Gare du sud*, in logica continuità, proprio nel luogo dove la dissezione anatomica trovava compimento (**fig. 20**).

Nel contesto dell'Archiginnasio bolognese, Samorì è intervenuto sul 'tavolo settorio' creando una scultura che rimandava ad una immagine femminile che appariva come un fantasma sulle pareti del teatro, in un sottile richiamo alle lezioni di anatomia di qualcuno che non è visto, come se nuovamente si rimettesse in uso quella fessura segreta descritta negli *Atti della Congregazione della Gabella Rossa* secondo i quali si poteva guardare all'interno del 'Teatro' senza essere visti.

Si evince, da questa singolare scelta, come Nicola Samorì sia attirato da lavori sottilmente intriganti, che giocano sulla memoria storica.

---

<sup>77</sup> ZERI 1957, p.77.

<sup>78</sup> L'artista aveva già lavorato in ambito ecclesiastico per la realizzazione di alcune tavole dell'Evangelario ambrosiano; si veda il capitolo 1.7.

<sup>79</sup> Il teatro olandese era sorto all'interno di un'antica stazione che era il posto di blocco creato nel 1488 nella cinta muraria della città medievale e su una parete campeggia la scritta: *Auditor, te disce, et dum per singula vadis, crede vel in minima parte latere Deum*, un chiaro invito alla consapevolezza della sacralità di ogni più piccola parte del corpo.



Samori<sup>80</sup>, sottolinea che la formazione accademica (riferendosi alla formazione ricevuta all'Accademia di Belle Arti di Bologna) non è stata per lui un'esperienza rilevante mentre «[...] il processo di incorporazione delle immagini della storia dell'arte è cominciato a 6/7 anni [...]» e lo ha portato a costituire un repertorio personale di documenti iconografici che, nel corso degli anni, ha reso attivi un'enorme quantità di segni e simboli.

L'artista riconosce nel metodo warburghiano un riferimento imprescindibile nel senso di una reincorporazione del segno nel tempo che mira a creare un alfabeto parallelo che trova nello spazio/memoria l'invariante che rimane salda.

La preesistenza del gesto, che si può rintracciare nel percorso che dalla *Menade danzante* giunge fino alla *Maddalena* di Donatello, è la sostanza del suo lavoro che non sconfessa i segni del passato, le radici della cultura occidentale, le sopravvivenze memoriali di un patrimonio iconografico che è in grado di utilizzare come una fonte inesauribile.

Il suo lavoro è quindi un 'distillato' sottratto alla schiavitù delle immagini e che si configura come «rivolto a gestire un corpo complesso di segni.»<sup>81</sup>.

«Sono sempre davanti al limite di me» afferma, ma la sua lente, che spesso indaga le ragioni del corpo, è incredibilmente sensibile. Anche la sua tecnica pittorica è complessa, come lui stesso dichiara:

«Ogni descrizione di un mio lavoro somiglia sempre più spesso ad un complesso ricettario di cucina pittorica: olio su acetati applicati su alluminio dipinto e montati su tavola [...]. Ma non è detto che ciò sia esatto: un alchimista della pittura non confessa mai i propri segreti e la mia vuole essere un'opera incomprensibile: affascinante perché illeggibile.»<sup>82</sup>.

L'esperienza di partecipazione alla selezione di lavori per la Cappella della Passione al Gesù di Roma, non è stata per lui un'esperienza positiva. Si è accorto che «[...] la Chiesa non riesce a catturare le energie dell'arte [...]» in quanto l'obiettivo è quello di «[...] mirare ad una comunicazione piana e priva di doppi sensi [...]» finalizzata ad «[...] ottenere immagini votive che si moltiplicano [...]»<sup>83</sup> senza richiedere sforzi al fruitore.

---

<sup>80</sup> Di seguito si è trascritta l'intervista all'artista (Archiginnasio di Bologna, 30 gennaio 2016). Nicola Samori (Forlì 1977) vive e lavora a Bagnacavallo, nei pressi di Ravenna; è tra gli artisti che sono stati chiamati a realizzare alcune pagine dell'*Evangelionario ambrosiano*. Per maggiori informazioni sul suo lavoro si rimanda al suo *official site* <http://www.nicolasamori.com/biography/>.

<sup>81</sup> Gli esempi circa il valore dei segni nel tempo, i riferimenti alla Maddalena di Donatello ecc. sono stati utilizzati dall'artista stesso in occasione dell'incontro avuto all'Archiginnasio di Bologna il 30 gennaio 2016.

<sup>82</sup> Nicola Samori, intervista di M. GALBIATI, Savona 2007 in <http://www.espoarte.net/arte/nicola-samori-storie-di-una-bellezza-vulnerabile/>.

<sup>83</sup> Le tre citazioni in successione sono tratte dall'intervista della scrivente all'artista nel gennaio del 2016.

Proprio questa ci pare essere la connotazione di tante scelte operate dalla committenza ecclesiastica nell'ambito dell'arte per la liturgia: l'obiettivo è quello di una comunicazione che non richieda sforzi interpretativi, che non scavi nella memoria temporale, che si accosti dunque a un modello mediatico 'senza tempo', che non rimandi cioè ad un patrimonio culturale collettivo e consolidato ma che risponda al principio di una chiarezza che comporti una lettura facile.

Eppure gli affreschi del Baciccia nella chiesa del Gesù di Roma non sono assolutamente comprensibili da un lettore contemporaneo e non lo erano certamente per la maggior parte della popolazione che nel Seicento frequentava la chiesa dei Gesuiti.

Il committente, padre Giovan Paolo Oliva, aveva certamente meno preoccupazioni circa la possibilità di comprendere la lotta contro i vizi e *Il trionfo del nome di Gesù* di quanto si possa pensare nella dimensione contemporanea.



**Fig. 19** Safet Zec, *Deposizione*, Chiesa del Gesù, Roma 2014.



**Fig. 20** Nicola Samori, *Gare du sud*, Installazione, Teatro anatomico, Bologna 2015.

## **1.2 Traditio et progressio: dal Movimento Liturgico alle disposizioni del Concilio Vaticano II: esigenze e aspettative della committenza ecclesiastica; analisi dei documenti (encicliche, documenti post-conciliari, lettere agli artisti). Non expedit nei confronti dell'arte contemporanea da parte della chiesa negli anni che precedono il Concilio Vaticano II**

L'atteggiamento della chiesa nei confronti dell'arte, fin dagli inizi del Novecento, è stata di grande smarrimento<sup>84</sup>.

Eppure, al contempo, già sul finire del XIX secolo si erano avvertiti forti segnali di cambiamento all'interno della Chiesa cattolica caratterizzati da un rinnovato interesse per la liturgia che trovò specifica traduzione nella diffusione del Movimento Liturgico<sup>85</sup>.

Si trattava di una sorta di fermento attivo in tutta Europa ma originato dalla rinascita benedettina, da un desiderio di legare liturgia e vita nella certezza che l'antidoto nei confronti del processo di sgretolamento dei valori cristiani in atto nella società contemporanea sarebbe stata la ripresa di una vita cristiana autentica capace di orientare decisamente il popolo alla pietà e alla devozione.

Ma nonostante il desiderio di rinnovamento sostenuto da figure come il cardinale arcivescovo di Milano Ildefonso Schuster<sup>86</sup> o da Padre Agostino Gemelli<sup>87</sup> il sentimento prevalente all'interno della Chiesa Cattolica rimase il timore nei confronti di tutto ciò che era modernità.

---

<sup>84</sup> Per quanto riguarda il rapporto tra Arte e Chiesa si rimanda a M. APA, *Traditio et Progressio. Arte e Chiesa nella storia, dal Movimento Liturgico al Concilio Vaticano II*, in L. MANNINI *et alii*, *Bellezza divina*, catalogo della mostra di Palazzo Strozzi (24 settembre 2015 – 24 gennaio 2016), Venezia 2015. Mentre per un inquadramento della situazione storica della Chiesa tra XIX e XX secolo, si rimanda a L. HERTLING, A. BULLA, *Storia della Chiesa*, (1° ed. *Geschichte der katholischen Kirche*, Berlin 1967, trad. it. a cura di C. VIVALDELLI E G. D'ALESSANDRO), Roma 2001, pp.437-544.

<sup>85</sup> Il Movimento Liturgico non ebbe un vero e proprio padre fondatore e un anno di fondazione. Fu espressione di un desiderio di rinnovamento che ebbe il suo centro nella Francia della fine dell'Ottocento ed è strettamente legato alla rinascita della vita benedettina. Tra i promotori l'abate Prosper Guéranger dell'abbazia di Solesmes che era stata soppressa nel 1791 e poi riaperta. L'obiettivo era quello di ridare alla liturgia la centralità dovuta. Le idee del Movimento Liturgico si diffusero in Europa, in particolare in Germania e Belgio. Anche Guardini (1885-1968) fu uno dei massimi sostenitori del valore della liturgia come riferimento imprescindibile per la vita cristiana. In Italia il Movimento si diffuse con lentezza e moderazione seppur sostenuto da vescovi e cardinali come Ildefonso Schuster (1880-1954), arcivescovo di Milano, che per la sua formazione benedettina e per aver compiuto studi liturgici approfonditi si fece promotore di iniziative in tal senso. La nascita della *Rivista liturgica*, nel 1914, segna per qualcuno la data di inizio ufficiale del Movimento in Italia, ma il primo Congresso Liturgico Nazionale si tenne a Genova nel 1934 voluto da monsignor Moglia, mentre il Centro di Azione Liturgica fu fondato a Parma nel 1947; il suo primo presidente fu monsignor Adriano Bernareggi, vescovo di Bergamo. Per i riferimenti storici e per la bibliografia sull'argomento si rimanda a B. BOTTE, *Il Movimento liturgico. Testimonianza e ricordi*, Torino 2009.

<sup>86</sup> A. ROSMINI scrisse nel suo testo *Delle cinque piaghe della Santa Chiesa: trattato dedicato al clero cattolico*, Lugano 1848, che «la piaga della mano sinistra della santa Chiesa» era proprio la divisione tra popolo e Clero nelle celebrazioni liturgiche.

<sup>87</sup> P. Agostino Gemelli, fondò L'Opera della Regalità, approvata nel 1928, che prevedeva tra le sue attività l'apostolato liturgico.

Di fatto tutte queste esigenze di trasformazione troveranno piena traduzione solo nel Concilio Ecumenico Vaticano II<sup>88</sup>.

A conferma dell'atteggiamento di diffidenza nei confronti del presente, nella *Rerum Novarum*, l'enciclica di Papa Leone XIII del 1891<sup>89</sup>, il pontefice, sembra far ricorso ad un termine che Cicerone aveva usato nel Senato Romano per Catilina, «*cupidi rerum novarum*», per indicare quell'ardente bramosia di verità che è caratteristica degli eretici che, non soddisfatti delle vecchie verità, agognano il nuovo e che «[...] pur di udire qualcosa [...] si circonderanno di maestri secondo i propri capricci» (2 Tim 4.3).

Se per secoli l'arte dell'occidente cristiano era stata contemporanea, coincidendo con lo stile della chiesa, a questo punto l'accordo viene infranto.

L'avversione nei confronti del contemporaneo coincide con parte della cultura del tempo che aveva relegato gli impressionisti nei *Salons des refusée* ma, nel contesto ecclesiastico, era alimentato da alcune posizioni dogmatiche della chiesa, come l'infalibilità papale proclamata durante il Concilio Vaticano I (1869-1870), e il *Syllabus errorum*<sup>90</sup> del 1864 che dichiarava l'avversità nei confronti del panteismo, del liberalismo ma anche del naturalismo dell'arte del tempo, parallelamente al non allineamento rispetto alla fede nel progresso assoluto.

Il caso del pittore Giacomo Grosso (1860-1938) è piuttosto emblematico in quanto ci rivela la posizione della chiesa a fine Ottocento.

La polemica suscitata da *Supremo convegno*, l'opera dell'artista piemontese presentata alla Biennale di Venezia del 1895, è abbastanza indicativa del clima di quegli anni.

L'artista, docente della prestigiosa Accademia Albertina di Torino, aveva presentato un quadro raffigurante il feretro di Don Giovanni all'interno di una chiesa (**fig. 21**) e circondato da cinque figure femminili nude che non avevano nulla a che vedere con qualche vago richiamo iconografico alle virtù cristiane.

L'allora Patriarca di Venezia, Giuseppe Sarto, di indirizzo purista e nazareno, poiché formatosi in termini di gusti artistici nell'ambiente del cardinal Celso Costantini, che poi divenne papa con il nome di Pio X (1903-1914), chiese, senza riuscire nell'intento, la rimozione dell'opera<sup>91</sup>.

La proposta non fu accolta, con grande scandalo da parte della stampa cattolica, in quanto il direttore della Biennale, il conte di Sambuy, seguendo le indicazioni dell'allora sindaco di Venezia, Riccardo

---

<sup>88</sup> Per quanto riguarda le novità proposte dal Concilio Ecumenico Vaticano II in merito al rinnovamento liturgico si rimanda al capitolo 2.5.

<sup>89</sup> LEONE XIII, *Rerum novarum* (1891), Milano 1988.

<sup>90</sup> L'Enciclica di Pio IX *Quanta cura* (8 dicembre 1864) si completa con il *Syllabus errorum* nella parte conclusiva. Si veda: <https://w2.vatican.va/content/pius-ix/it/documents/encyclica-quanta-cura-8-decembri-1864.html>.

<sup>91</sup> P. IACOBONE, *L'arte vista dai papi*, in: *Luoghi dell'infinito*, Milano 2016, p. 36.

Selvatico, aveva consultato una commissione qualificata (della quale faceva parte anche Antonio Fogazzaro), che aveva decretato che l'opera non avrebbe potuto offendere la morale dei visitatori. Questo piccolo episodio rivelava però una situazione che andava a stigmatizzare una reale difficoltà di dialogo tra le parti.

La posizione di grande cautela del pontefice nei confronti dell'arte si esplicitò in seguito attraverso il *Motu proprio* sulla musica sacra *Tra le sollecitudini*, del 22 novembre 1903, in cui Pio X, nel ribadire l'importanza del canto gregoriano come supremo modello della musica sacra, aggiungeva che i chierici, uscendo dal seminario, oltre a conoscere almeno i principi e le leggi della musica sacra non dovevano essere a digiuno di «qualche particolare istruzione circa l'estetica dell'arte sacra<sup>92</sup>».

Il successore di Pio X negli anni difficili della prima guerra mondiale fu Benedetto XV<sup>93</sup> grande ammiratore di Dante al quale dedicò la Lettera Enciclica *In praeclara summorum* (30 aprile 1921)<sup>94</sup>. Dante veniva celebrato dal papa in quanto artista/letterato cristiano capace di evidenziare la potenza della dimensione sacra del vivere e modello da seguire in opposizione al pensiero laicista e anticlericale che individuava nella religione un ostacolo all'arte.

Il Codice di Diritto Canonico emanato durante il suo pontificato, in vari articoli tocca il tema dell'arte sacra.

Tra il 1922 e il 1939, proprio negli anni tragici della dittatura fascista che precedono la seconda guerra mondiale, fu eletto papa Pio XI (Achille Ratti).

Uno degli elementi che caratterizzò questo periodo fu l'intensificarsi di un gran numero di interventi a favore dei beni culturali sollecitati da don Celso Costantini<sup>95</sup>.

Nel 1924 venne costituita la Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia<sup>96</sup> che si occupò della pubblicazione, dal 1953 al 1967, della rivista *Fede e Arte* e almeno tre furono, durante

---

<sup>92</sup> *Motu proprio, Tra le sollecitudini* (22 novembre 1903), del sommo pontefice Pio X sulla musica sacra in: [http://w2.vatican.va/content/pius-x/it/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollecitudini.html](http://w2.vatican.va/content/pius-x/it/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html)

<sup>93</sup> Benedetto XV, Giacomo della Chiesa (1914-1922) era nato a Genova il 21 novembre 1854. La sua famiglia era di origine nobile e di solida formazione cattolica. Nel 1907 Pio X lo aveva consacrato Arcivescovo di Bologna.

<sup>94</sup> Si veda: [https://w2.vatican.va/content/benedict-xv/it/encyclicals/documents/hf\\_ben-xv\\_enc\\_30041921\\_in-praeclara-summorum.html](https://w2.vatican.va/content/benedict-xv/it/encyclicals/documents/hf_ben-xv_enc_30041921_in-praeclara-summorum.html).

<sup>95</sup> Don Celso Costantini era un sacerdote della diocesi di Pordenone nominato poi cardinale nel concistoro del 1953. Fondò la Società degli Amici dell'Arte Cristiana e la rivista *Arte Cristiana* (1913). Monsignor Giovanni Santi nel testo *Arte e artisti al Concilio Vaticano II*, Milano 2014, p. 10, evidenzia il fatto che negli anni tra le due guerre si siano formate due scuole di pensiero all'interno della Chiesa Cattolica che riguardavano soprattutto l'architettura ma che hanno avuto conseguenze anche in merito alle scelte della committenza, sia per la pittura che per la scultura: da un lato la posizione moderata di monsignor Giuseppe Polvara e dall'altra quella di monsignor Spirito M. Chiapetta, nominato da papa Pio XI Presidente della Pontificia Commissione Centrale dell'Arte Sacra ed ostile ad ogni apertura verso la modernità (p. 10).

<sup>96</sup> La Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra ha svolto regolarmente la sua attività fino al 1989 anno in cui fu soppressa a seguito dell'istituzione della Pontificia Commissione per la conservazione del patrimonio artistico e storico della Chiesa; dalla Commissione Centrale discendevano le commissioni diocesane per l'arte sacra (istituite dopo il *Motu proprio* di Paolo VI del 25 gennaio 1964) che solo in alcuni territori sono diventate operative a partire dagli anni '90 del XX secolo, ma non sempre con potere decisionale. Il presidente della Commissione Centrale per l'Arte Sacra, S. E. monsignor Giovanni Fallani, ha svolto un'intensa attività formativa ed ha avuto un'importante ruolo nella mediazione di eventi artistici promossi dalla Santa Sede. A lui si deve anche un'intensa attività organizzativa come le *settimane per l'arte sacra*, dal 1956 al 1972, e le *settimane sui beni storico-artistici* dal 1981 al 1985. Si rimanda a SANTI 2014, sia

il pontificato di Pio XI<sup>97</sup>, i testi che riguardavano le arti: la Costituzione Apostolica *Divini cultus sanctitatem* (20 dicembre 1928), l'Enciclica *Vigilanti cura* sul cinema (29 giugno 1936) e l'Allocuzione, del 27 ottobre 1932, *Abbiamo poco* in occasione dell'inaugurazione della Pinacoteca Vaticana<sup>98</sup>.

In quest'ultimo testo, il papa auspicava che proprio l'applicazione del Codice di Diritto Canonico potesse essere il filtro efficace per far entrare nelle chiese solo opere d'arte rispettose del culto e in continuità con la grande tradizione del passato.

Ma negli stessi anni Trenta si verificano situazioni contraddittorie. Nel 1931 era stato pubblicato il manifesto *Svaticanamento: dichiarazione agli italiani*<sup>99</sup> a firma di Emilio Settimelli, Ottone Rosai, Remo Chiti, Maurizio Alberto e Bruno Rosai (che non avrebbe disdegnato un'azione di forza contro papa Pio XI) mentre nello stesso anno venne pubblicato il *Manifesto dell'arte sacra futurista* a firma di Marinetti.

Tra le principali dichiarazioni, in collaborazione col pittore futurista Fillia, Marinetti proclamava:

«Premesso che non fu indispensabile praticare la religione cattolica per creare capolavori d'Arte Sacra, premesso d'altra parte che un'arte senza evoluzione è destinata a morire, il Futurismo, distributore di energie, pone all'arte sacra il seguente dilemma: o rinunciare a qualsiasi azione esaltatrice sui fedeli o rinnovarsi completamente mediante sintesi, trasfigurazione, dinamismo di tempo-spazio compenetrati, simultaneità di stati d'animo, splendore geometrico dell'estetica della macchina.»<sup>100</sup>.

A queste provocazioni Pio XI sembra rispondere nel discorso pronunciato il 27 ottobre del 1932, citato sopra, in occasione dell'inaugurazione della nuova Pinacoteca Vaticana:

«Ma il nuovo non rappresenta un vero progresso se non è almeno altrettanto bello ed altrettanto buono che l'antico, e troppo spesso questi pretesi nuovi sono sinceramente, quando anche non anche sconciamente, brutti, e rivelano soltanto l'incapacità o l'impazienza di quella

---

per la ricca bibliografia sull'argomento sia per l'individuazione delle personalità, le istituzioni, i concorsi, le mostre di arte sacra, i convegni e le riviste che hanno preceduto e preparato il Concilio (pp. 17-21). Tra le Istituzioni viene citata L'Unione Cattolica Artisti Italiani (UCAI) fondata nel 1945 e nata con lo scopo di contribuire all'evangelizzazione del mondo dell'arte e di collaborare con le chiese locali a tal fine. Nel testo di SANTI da pag. 90-92 si trovano le date dei documenti attuativi di quanto stabilito dal Concilio Vaticano II in merito alla riforma liturgica e in materia artistica.

<sup>97</sup> Papa Pio XI, Ratti, era un uomo di grande cultura che per anni aveva avuto l'incarico di prefetto della Biblioteca Ambrosiana di Milano. Il suo atteggiamento fu di grande fermezza nella posizione di chiusura nei confronti dell'arte contemporanea che era condivisa all'interno della Chiesa nel XX secolo come già ribadito nelle pagine precedenti.

<sup>98</sup> Circa l'inaugurazione della Pinacoteca Vaticana si rimanda al capitolo 3.

<sup>99</sup> E. SETTIMELLI *et alii*, *Svaticanamento: dichiarazione agli italiani*, Firenze 1931.

<sup>100</sup> A. FARCHIONE, *Arte e chiesa*, Verona 2011, p. 90.

preparazione generale, di disegno [...] troppo somigliando a certe figurazioni che si trovano nei manoscritti del più tenebroso Medioevo, quando si eran perdute nel ciclone barbarico le buone tradizioni antiche ed ancora non appariva un barlume di rinascenza.»<sup>101</sup>.

Pio XII<sup>102</sup>, suo successore, nell'Enciclica *Mediator Dei* (20 novembre 1947) non si discosta molto dalla posizione del suo predecessore, anche se non mancano segni di apertura verso la contemporaneità; egli suggerisce di evitare «[...] l'eccessivo realismo da una parte e l'esagerato simbolismo dall'altra, e tenendo conto delle esigenze della comunità cristiana, piuttosto che del gusto personale degli artisti [...]»<sup>103</sup>.

Il suo pensiero si rende esplicito in una lettera enciclica sulla musica sacra in cui, secondo il pontefice, l'artista che non ha fede:

«[...] non possiede quell'occhio interiore che gli permette di scorgere quanto è richiesto dalla maestà di Dio e dal suo culto. Né si può sperare che le sue opere prive di afflato religioso, anche se rivelano la perizia e una certa abilità esteriore dell'autore, possano mai ispirare quella fede e quella pietà che si addicono alla maestà della casa di Dio.»<sup>104</sup>.

D'altra parte, in quegli stessi anni, l'arte contemporanea suscitava perplessità anche in ambiti diversi da quelli ecclesiastici.

Lionello Venturi, su *Domus*, aveva precisato nel '46 la distinzione tra *astratto e concreto* e mentre a Milano era stato pubblicato il manifesto realista *Oltre Guernica* e nasceva il *Fronte nuovo delle Arti*, nel '47 a Roma veniva fondato il gruppo *Forma 1* (Carla Attardi, Pietro Consagra, Mino Guerrini, Ugo Attardi, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Piero Dorazio). Nel 1948 *l'Alleanza per la Difesa della cultura* promosse a Bologna, a Palazzo di Re Enzo, una Mostra internazionale d'arte contemporanea alla quale presero parte un certo numero di artisti (tra i quali Guttuso, Mafai, Turcato, Leoncillo, Consagra, presentati nel catalogo da Marchiori) espressamente 'bocciati' da Palmiro Togliatti che, sulle tracce zdanoviane, scrivendo su *Rinascita*, nel novembre del '48 con lo

---

<sup>101</sup> PIO XI, Allocuzione *Abbiamo poco* di Sua Santità Pio XI in occasione dell'inaugurazione della nuova Pinacoteca Vaticana, 27 ottobre 1932, Libreria Editrice Vaticana. Di papa Pio XI abbiamo già citato la lettera enciclica *Vigilanti cura* dedicata al cinema del 29 giugno 1936 che invece è di cauta apertura; lo stesso pontefice con una lettera indirizzata ai missionari sparsi nel mondo (14 settembre 1937) li incoraggia a dare spazio all'arte che esprime la cultura locale.

<sup>102</sup> I cenni biografici estratti da E. LORA, R. SIMIONATI in *Enchiridion delle Encicliche 6*, Bologna 1995, dicono che: «Eugenio Maria Giovanni Pacelli nacque a Roma nel 1876 da una famiglia di origine toscana, che, fin dal 1819, aveva fornito avvocati al Vaticano [...] Pacelli crebbe in un ambiente profondamente religioso e devoto al papato, ma anche in una Roma dolente per la perdita del potere temporale (Stato pontificio), una Roma ancora clericale, risentita e sospettosa nei confronti del mondo moderno e dell'Italia riunificata. Eugenio Pacelli, Pio XII fu papa dal 1939-1958.

<sup>103</sup> PIO XII, Lettera Enciclica *Mediator Dei* sulla *Sacra Liturgia*, (20 novembre 1947), Roma 1947.

<sup>104</sup> PIO XII, Lettera Enciclica *Musicae sacrae disciplina*, (25 dicembre 1955), Roma 1955.



pseudonimo di Roderigo di Castiglia, usò espressioni forti «[...] simile robaccia, un avvenimento artistico [...] cose mostruose [...] scemenze [...] scarabocchi»<sup>105</sup> richiamando, implicitamente, gli artisti ad una necessaria formazione che significava, concretamente, impegno ideologico nel farsi comprendere chiaramente dalle masse proletarie.

È interessante constatare, invece, come il testo dell'Enciclica di Pio XII ripeta quasi letteralmente, in merito alla necessaria formazione degli artisti, le indicazioni date dal cardinal Paleotti nel Proemio al *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*<sup>106</sup>:

«Ricercandosi nelle immagini, quanto alle sacre, che muovano i cuori de' riguardanti alla divozione e vero culto di Dio, né essercitati nello spirito e pietate, non possono rappresentare, nelle figure che fanno, quella maniera di divozione ch'essi non hanno né sentono dentro di sé; onde si vede per esperienza che poche immagini oggi si dipingono, che produchino questo effetto.».

Forse la tipologia di artisti che meglio corrispondeva a quanto richiesto dal cardinal Paleotti aveva un prototipo in Federico Barocci capace di «eccitare la divotione»<sup>107</sup>, come diceva Bellori, anche perché solidamente formato come terziario dell'ordine minore dei Cappuccini<sup>108</sup>.

Attraverso la storiografia, abbiamo notizia di artisti che praticavano gli esercizi spirituali di Sant'Ignazio, o vivevano un'intensa esperienza religiosa, ma difficilmente nel Novecento troviamo situazioni analoghe.

In occasione della sesta Quadriennale romana (8 aprile 1952), Pio XII si era rivolto invece agli artisti cristiani:

«Ma l'artista cristiano è, in un certo senso, un eletto, perché è proprio degli Eletti contemplare, godere ed esprimere le perfezioni di Dio. Cercate Dio quaggiù nella natura e nell'uomo, ma innanzi tutto dentro di voi; non tentate vanamente di dare l'umano senza il divino, né la natura senza il Creatore; armonizzate invece il finito con l'infinito, il temporale con l'eterno, l'uomo con Dio, e voi darete così la verità dell'arte, la vera arte. Anche senza proporvelo espressamente come scopo, studiatevi di educare gli animi – così facilmente inclinati verso il materialismo – alla gentilezza e al gusto spirituale; avvicinateli gli uni agli altri, voi a cui è

---

<sup>105</sup> [http://www.corriere.it/cultura/eventi/2011/realismi-socialisti/notizie/franchi-la-storia\\_113c87a0-f3d7-11e0-8382-87e70525ad6b.shtml](http://www.corriere.it/cultura/eventi/2011/realismi-socialisti/notizie/franchi-la-storia_113c87a0-f3d7-11e0-8382-87e70525ad6b.shtml).

<sup>106</sup> PALEOTTI 2002, p. 119.

<sup>107</sup> G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Per il success. al Mascardi Roma 1672, p. 181.

<sup>108</sup> A. EMILIANI, *Federico Barocci*, in AA.VV., *Rome de Barocci à Fragonard*, catalogo della mostra alla Galerie Tarantino, Paris 2013, p. 20.

dato di parlare un linguaggio che tutti i popoli possono comprendere. Sia questa la missione a cui tenda la vocazione artistica, della quale siete a Dio debitori; missione così nobile e degna che basta da sé sola a dare alla vostra vita quotidiana, spesso aspra ed ardua, la pienezza e il fiducioso coraggio.»<sup>109</sup>.

Il papa approfondisce un argomento che aveva a cuore e che aveva già affrontato in occasione del primo Congresso internazionale degli Artisti Cattolici (3 settembre 1950) in concomitanza con l'Anno Santo e con la grande Esposizione internazionale di Arte Sacra tenutasi in Vaticano<sup>110</sup>.

Ripetutamente Pio XII era intervenuto in merito alla funzione dell'arte, ad esempio in occasione del quinto centenario della morte del Beato Angelico (20 aprile 1955), tratteggiando l'identità dell'artista ed evidenziando, in certo senso, il suo ministero 'sacerdotale' (tema che sarà poi ripreso da Paolo VI) ma è nell'Enciclica *Musicae sacrae disciplina*, del 25 dicembre 1955, che il papa esplicita il suo pensiero in merito alla funzione dell'arte pertanto:

«[...]l'artista senza fede o lontano da Dio con il suo animo e con la sua condotta, in nessuna maniera deve occuparsi di arte religiosa [...] Né si può sperare che le sue opere prive di afflato religioso, anche se rivelano la perizia e una certa abilità esteriore dell'autore, possano mai ispirare quella fede e quella pietà che si addicono alla maestà della casa di Dio; e quindi non saranno mai degne di essere ammesse nel tempio dalla chiesa, che è la custode e arbitra della vita religiosa.»<sup>111</sup>.

Nel testo il papa si sofferma sull'idea dell'occhio interiore che permette all'artista di essere guidato nel discernimento di ciò che Dio vuole e non ad essere condizionato dall'idea dell'arte per l'arte che può recare grave offesa al culto.

La realtà è che tra la chiesa e l'arte contemporanea si era creata una vera e propria spaccatura: anche in questo senso sarà il Concilio Vaticano II a ricucire lo strappo e a riaprire le porte del dialogo con gli artisti.

---

<sup>109</sup> PIO XII, *Discorso agli artisti (1952)*, in [https://w2.vatican.va/content/pius-xii/it/speeches/1952/documents/hf\\_p-xii\\_spe\\_19520408\\_vi-quadriennale.html](https://w2.vatican.va/content/pius-xii/it/speeches/1952/documents/hf_p-xii_spe_19520408_vi-quadriennale.html).

<sup>110</sup> Per le Esposizioni internazionali e la partecipazione vaticana si veda il capitolo 3.3.

<sup>111</sup> [http://w2.vatican.va/content/pius-xii/it/encyclicals/documents/hf\\_p-xii\\_enc\\_25121955\\_musicae-sacrae.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xii/it/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html)



**Fig. 21** Giacomo Grosso, *Supremo convegno*, 1895 (opera distrutta in un incendio durante il suo trasporto negli Stati Uniti).

### 1.3 L'umanesimo integrale di Jacques Maritain

L'impulso di innovazione che ha caratterizzato l'arte del XX secolo non poteva che essere guardato con timore e sospetto dalla committenza ecclesiastica.

L'affermarsi delle Avanguardie con la loro forza dinamica e dirompente contro il vecchio, in nome di una rivoluzione dello sguardo che disintegra ogni rimasuglio di regola accademica, aveva suscitato un senso di disagio, di incomprendimento e di paura<sup>112</sup>.

L'effetto prodotto nel mondo ecclesiastico in relazione all'arte sacra aveva pertanto causato il rinchiudersi nel proprio glorioso passato.

La lettera di Paul Claudel (1868-1955) ad Alexandre Cingria (1879-1945), un artista vicino a Maurice Denis, è in grado di stigmatizzare la situazione:

---

<sup>112</sup> C. DE CARLI (a cura di), *Gli artisti nelle chiese della contemporaneità. Il caso e la grazia*, in: *Gli artisti e la Chiesa della contemporaneità*, Milano 2000-2001, pp.19-38.

«Per chi osa guardarle, le chiese moderne hanno l'interesse e il patetismo di una confessione appesantita: la loro bruttezza è il comparire all'esterno di tutti i nostri difetti: debolezza, indigenza, timidezza della fede e del sentimento, aridità di cuore, disgusto del soprannaturale, dominio delle convenzioni e delle formule, eccesso delle pratiche individuali insieme a disordini, lusso mondano, avarizia, millanteria, pessimismo, fariseismo, ampollosità.»<sup>113</sup>.

Il prodotto di questo isolamento è stato quindi il trionfo del *kitch*, incredibilmente pervasivo e dominante.

Il dibattito sull'arte, comunque, all'interno dell'ambito cattolico, resta aperto e Jacques Maritain nel 1919 pubblicò *Art et Scolastique*<sup>114</sup> – definito da Gino Severini un 'breviario estetico' – che sulla base dei principi del tomismo, sottolineava il rapporto stretto tra arte e trascendenza evidenziando che: «[...] i processi dell'intuizione creativa, grazie ai sensi e attraverso la materia, portano in sé un germe divino.»<sup>115</sup>.

Per Maritain: «Dio è bello. È il più bello degli esseri, perché come affermano Dionigi l'Areopagita e san Tommaso, la sua bellezza è senza alterazione e senza vicissitudine, senza aumento e senza diminuzione»<sup>116</sup>. Per Maritain la bellezza appartiene all'ordine metafisico per questo porta l'anima al di là del creato e la rende nostalgicamente e perennemente in attesa del Paradiso rivelato.

Si tratta della *Clarté* ed il Verbo di Dio, fatto uomo, la incarna perfettamente.

Anche nei rapporti interpersonali Maritain diceva che gli uomini non riescono a comunicare tra loro se non passando per «[...] l'essere o per una delle sue proprietà.»<sup>117</sup>.

«Creatore, in arte, è chi trova un nuovo analogato del bello, un nuovo modo in cui la chiarezza della forma possa risplendere sulla materia [...] e che di primo acchito sconcertano.»<sup>118</sup>.

Ma il carattere distintivo della bellezza viene definito in modo esplicito, in un altro passaggio, come assenza di orpelli e di *trompe-l'oeil*, che nell'arte sacra diventano, a suo giudizio, detestabili.

Dopo aver fatto riferimento a Baudelaire, «*Là, tout n'est qu'ordre et beauté. Luxe, calme et volupté*»<sup>119</sup> (Là non c'è nulla che non sia ordine e bellezza. Lusso, calma e voluttà), testo poetico che aveva già ispirato Matisse, Maritain, nelle sue considerazioni circa la Scolastica e la visione tomista del bello (*id quod visum placet*, *Sum. Theol.*, I, q.5, a.4), cita Rodin: «È brutto in arte tutto quanto è

---

<sup>113</sup> P. CLAUDEL, *Lettre à Alexandre Cingria sur la décadence de l'art sacré*, in *Position et propositions*, vol. II, Paris 1934; ripubblicato in «L'art sacré», marzo-aprile 1952, p. 7.

<sup>114</sup> Per quanto riguarda il testo di MARITAIN, *Arte e scolastica*, Brescia 1980, si rimanda alla nota 16 di p. IV della Premessa.

<sup>115</sup> DALL'ASTA, *Dio alla ricerca dell'uomo*, Trapani 2009, p. 45.

<sup>116</sup> MARITAIN 1980, p. 31.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>119</sup> C. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, a cura di C. ASSELINAU (Opere, a cura di C. FUSERO), Milano, 1965.

falso, tutto quanto sorride senza motivo, ciò che si ammaniera senza ragione, ciò che si inarca e si impenna, ciò che non è che parata di bellezza e di grazia, tutto ciò che mentisce.»<sup>120</sup>.

La bellezza è sottoposta ad una legge logica come quella dell'anatomia dell'uomo.

Anche l'abilità manuale è una questione estrinseca all'arte ed è una minaccia pericolosa.

In questo senso egli afferma che: «[...] il fascino che si trova nella inettitudine dei primitivi [...] era una debolezza sacra [...]»<sup>121</sup>.

In un'acuta analisi del cubismo evidenzia come quest'ultimo abbia puntato i riflettori sulla questione dell'imitazione in arte: «L'arte non consiste nell'imitare, ma nel fare, comporre e costruire [...]»<sup>122</sup> e che quindi «[...] assegnarle per scopo essenziale la rappresentazione del reale, è distruggerla.»<sup>123</sup>.

Un altro degli aspetti del fare artistico che Maritain sottolinea è la questione del piacere: l'arte deve sottrarsi alle sollecitazioni della sensibilità perché, diversamente, diventa menzognera; nello stesso tempo non deve essere finalizzata al produrre emozione, ad eccitare le passioni ma purificarle, accordandole con l'intelligenza.

Maritain propone anche la distinzione tra *arte di chiesa*<sup>124</sup> o *Arte sacra*, destinata al culto, e l'*Arte religiosa* il cui soggetto è di ispirazione religiosa; non tutte le opere d'ispirazione religiosa sono per lui degne di decorare una chiesa.

Al contempo, a suo giudizio, alcune delle opere d'arte moderne scaturiscono da un sentimento religioso sincero e a volte profondo che non risponde alle condizioni e alle convenienze proprie dell'arte sacra<sup>125</sup>; ci si risparmierebbe tanti giudizi temerari, e talvolta indignazioni superflue, se ci si astenesse dal considerarle dal punto di vista dell'uso religioso.

La sua visione risulterà una sorta di profezia se si esamina ciò che poi accadrà un ventennio dopo con il caso di Guttuso e della sua *Crocefissione*, presentata al Premio Bergamo nel 1942, che risultò per molti cattolici un oltraggio sconsiderato.

Il pittore fu biasimato per aver modificato l'iconografia tradizionale nella disposizione delle croci e per i nudi raffigurati; il richiamo evidente era a *Guernica* e al paesaggio siciliano, una contestualizzazione che rimandava ai fatti drammatici del presente.

Dalla curia di Bergamo arrivò a tutto il clero della diocesi e a coloro che fossero di passaggio, la proibizione alla visita della Mostra pena la sospensione «*a divinis ipso facto incurrenda*».

---

<sup>120</sup> MARITAIN 1980, p.48.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> MARITAIN 1980, p. 51.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 61. L'arte cristiana per Maritain è «L'arte dell'umanità riscattata. È piantata nell'anima cristiana, sulle sponde delle acque vive [...] non c'è scuola dove si apprenda [...] Tutto le appartiene, il sacro e il profano [...] se volete fare un'arte cristiana siate cristiani [...], p. 63.

<sup>125</sup> Maritain fa un'analogia tra le belle arti e la sapienza. Sostiene pertanto che «Tutto il loro valore è spirituale, e il loro modo d'essere è contemplativo». *Ivi*, p. 34.

Ma non mancarono apprezzamenti positivi dallo stesso Paolo VI e da Don Giuseppe De Luca che scrisse:

«[...] Siamo davanti a una nuova insurrezione di spiriti morali o devoti. Dopo la ‘Deposizione’ di Manzù, viene la ‘Crocifissione’ di Guttuso [...]. Possibile che tutta l’arte italiana sia una congiura per il trionfo della laidezza e dell’empietà? [...] Perché vedere incaponirsi a fare, per così dire in casa, anzi in sagrestia, un pensiero cattolico, un’arte cattolica, un’azione cattolica, e non entrare nel pensiero nell’azione degli uomini? E ciò che è umano, non è perciò stesso cristiano, perché chiamato ad esserlo dall’unico autore che noi confessiamo dell’umanità e del cristianesimo. Che cosa sono codeste perpetue barriere di cui soltanto sembra, oggi, che consti la morale di Cristo?»<sup>126</sup>.

Giuseppe De Luca, come lo stesso Paolo VI, si era alimentato degli scritti di Maritain ed è sicuramente questo vasto orizzonte mentale che consente ad entrambi di ampliare enormemente il giudizio sull’arte.

Maritain è, d’altra parte, molto esplicito nel definire i caratteri dell’arte cristiana, essa non coincide con l’arte di chiesa ma con quella che porta in sé il carattere del cristianesimo:

«[...] non c’è scuola dove si apprenda l’arte cristiana [...] è l’arte dell’umanità riscattata [...] sotto il cielo delle virtù teologali, tra i soffi dei sette doni dello Spirito, è naturale che porti frutti cristiani [...] tutto le appartiene, il profano come il sacro [...]. Aggiungete che dovunque l’arte ha conosciuto, egiziana, greca o cinese, un certo grado di splendore e di purezza, è già cristiana [...] Non tentate l’impresa assurda di dissociare in voi l’artista e il cristiano. [...] Il fare arte cristiana esige essere cristiani, non esiste un ‘fare cristiano’»<sup>127</sup>.

In una nota a margine del testo, Maritain annotava che l’arte contemporanea in certi suoi tratti di primitivismo è molto più vicina all’arte cristiana di certa arte accademica<sup>128</sup> e, in un ulteriore passaggio, riferisce che «Quando, visitando un museo, si passa dalle sale dei primitivi a quelle in cui trionfa la pittura ad olio ed una scienza materiale ben più notevole, il piede fa un passo sul pavimento, ma l’anima fa una caduta a picco.»<sup>129</sup>.

---

<sup>126</sup> M. RONCALLI, *Guttuso, quella Crocifissione che scandalizzò Bergamo*, in «Corriere della Sera», Cultura e spettacoli, Bergamo 3 novembre 2012.

<sup>127</sup> MARITAIN 1980, pp. 62-63.

<sup>128</sup> *Ivi*, nota 146 p. 167.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 50.

Ci sembra interessante accostare a questa idea di Maritain circa il primitivismo opinioni analoghe nel mondo degli storici dell'arte di quegli anni e della seconda metà del Novecento<sup>130</sup>.

L'opinione comune era che il compiacimento estetico fosse un ostacolo alla trasmissione di valori profondi, capaci di commuovere l'anima, che invece è di pertinenza dei primitivi.

Il pensiero di Maritain attesta quindi come all'interno della chiesa non mancassero aperture nei confronti di orientamenti in sintonia anche con le posizioni di alcuni storici dell'arte del Novecento. In Francia, Padre Alain Couturier<sup>131</sup> (1897-1954), nella rivista «L'Art Sacré», si interrogava sul problema se l'arte cristiana può essere figurativa o non-figurativa ma, al contempo, lanciava un appello agli artisti, anche non credenti, ad operare in campo liturgico in nome del fatto che esiste le «*Dieu des artistes*» che riporta il gesto creatore all'esperienza di relazione con l'Assoluto.

Dal confronto con le sue idee vengono la cappella di Vence, di Ronchamp, e il convento domenicano de La Tourette<sup>132</sup> (fig. 22).

In quegli stessi anni i segnali che manifestavano il desiderio di rinnovamento si esplicitarono su «Arte sacra»<sup>133</sup> quando l'allora Giovanni Battista Montini scrisse un articolo che manifestava il desiderio di rinnovamento, di dialogo con il presente<sup>134</sup>.

---

<sup>130</sup> In E. H. GOMBRICH, *Il gusto dei primitivi: le radici della ribellione*, Napoli 2005, (si tratta di una conferenza tenuta il 19 settembre del 1984 nella sede dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici e poi pubblicata nella traduzione di Sara Benaim dalla casa editrice Bibliopolis, nel 1985, nella collana «Memorie dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici») le radici della ribellione, ovvero il desiderio di forme che non compiaccono i sensi, sono indagate attraverso Platone e Cicerone mentre di Porfirio si cita un passaggio che – analogamente – ha una connessione ravvicinata con il pensiero di Maritain poiché, a proposito delle statue antiche rispetto alle nuove, il filosofo diceva che: «le prime, benché di forma semplice, sono considerate di natura divina, mentre le nuove, pur essendo finite con maggiore arte, possono essere ammirate ma nessuno crede che abbiano la stessa natura divina» in MARITAIN 1980, p. 50. Gombrich in quella occasione citò L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Torino 1926, G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi*, Torino 1964 e l'opera monumentale di A. O. LOVEJOY E G. BOAS, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimora 1935. Il testo di Venturi del 1926 è pertanto termine imprescindibile di riferimento. Un passaggio dell'opera di Venturi si rivela interessante: «Nell'evo medio l'artista cristiano ha posto l'intelligenza divina in una forma divina. E poiché quella forma è una emanazione di Dio, e cioè dello spirito, non c'è più la possibilità di riconoscere il carattere di finzione, di falsità, nell'opera d'arte. Essa è santa, non è più condannabile. Scompare dunque dall'arte ogni ideale di ricerca del vero per lasciare il posto all'emanazione di una trascendenza morale; e scompaiono di conseguenza le cognizioni prospettiche, le proporzioni intese in senso naturalistico [...] e scompaiono i concetti classici di perfezione, di progresso e di decadenza della storia dell'arte: la presenza di Dio permetteva a ogni artista di raggiungere d'un subito, con uno slancio mistico, la perfezione», p. 63-64. Il punto invece su cui Gombrich si focalizza è il concetto del *sublime* ripreso dal trattato dello Pseudo-Longino (PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime*, XXXIV, I) attraverso la mediazione di Edmund Burke (E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London 1770).

<sup>131</sup> Padre Marie Alain Couturier (1897-1954) era un domenicano formatosi all'arte a contatto con le opere di Maurice Denis e Desvallières. Nel 1937, insieme a padre Régamey prese la direzione della rivista «L'Art Sacré».

<sup>132</sup> Il convento de La Tourette viene citato nell'intervista a François Bœspflug in Appendice.

<sup>133</sup> La rivista «Arte sacra» ebbe vita relativamente breve, dal 1931 al 1934. Pur dichiarando di porsi sotto gli auspici delle autorità ecclesiastiche aveva carattere privato e autonomo. Si veda in proposito: «Notiziario» n. 16, Istituto Paolo VI, Brescia 1988, p.17.

<sup>134</sup> G. B. MONTINI, *Su l'arte sacra futura*, pubblicato per la 1° volta su «Arte sacra», a. I, n. 1, Roma (luglio-settembre) 1931, pp. 39-45, è stato ripubblicato sul «Notiziario» n.16 dell'Istituto Paolo VI, Brescia 1988, pp.14-16.

Il dibattito sul fronte dell'arte era vivissimo in quegli anni e se si analizzano altri testi<sup>135</sup> si evince come il tema della perdita del rapporto con un Dio personale sia al centro dell'interesse di tanta parte della stampa cattolica.

Il fatto che l'arte astratta, a inizio secolo, si presenti nella sua dimensione spirituale ma lontana dal Dio cristiano, ispirandosi piuttosto alla teosofia, genererà una complessità di considerazioni che avranno un ruolo determinante nella formazione di tanta parte del clero che manterrà forti perplessità nei confronti delle nuove espressioni artistiche.

L'idea della notte culturale e collettiva è un sentimento che attraversa la cultura occidentale<sup>136</sup> e che si evidenzierà più tardi nel pensiero di alcuni papi come Giovanni Paolo II.

Al V Simposio dei vescovi d'Europa<sup>137</sup> papa Wojtyła dirà che le crisi dell'uomo europeo sono le crisi dell'uomo cristiano e che le crisi della cultura europea sono le crisi della cultura cristiana.

Forse proprio l'idea della *Morte di Dio*<sup>138</sup> e del timore della fine di ogni religione accompagna e attraversa il 'secolo breve' traducendosi nella difesa accorata di un patrimonio di valori che si erano espressi in grandi cattedrali o cicli di affreschi.

Negli anni del dopoguerra il processo di scristianizzazione delle masse si accompagnerà allo scadimento assoluto del livello artistico tanto da far dire a Padre Couturier e Régamey che l'arte sacra era finita.

Veniva denunciata soprattutto la banalità di un'architettura di compromesso (in quegli anni il cardinale Suhard aveva promosso la realizzazione di circa centoventi nuove chiese senza interpellare

---

<sup>135</sup> Un testo come quello di Sedlmayr, tradotto in italiano e ristampato più volte, è stato considerato negli ambienti cattolici un punto di riferimento che continua a mantenere, tutt'oggi, un forte richiamo. Allievo di Julius von Schlosser, aderì al partito nazista nel 1932. Nel suo libro riecheggia una sorta di ossessione nei confronti della perdita della purezza e un continuo rimpianto di epoche in cui l'uomo era considerato al centro dell'universo in un rapporto che lo rendeva immagine di Dio nella sua totalità. Nei suoi scritti non mancano passaggi arguti, indubbiamente frutto di un senso critico che lo porta a fare un'analisi molto interessante dello sviluppo dell'arte e che si avvale anche della conoscenza degli studi di Riegl e di Burckhardt. Ciò che colpisce e che lo rende pertinente per il nostro oggetto di ricerca è l'analisi catastrofica e del tutto negativa di alcune delle espressioni dell'arte. Egli individua un filone che a partire da Hieronymus Bosch arriva fino a Goya: «L'uomo si demonizza, e non solo esteriormente. Egli stesso e il suo mondo vengono lasciati in balia di forze demoniache. L'elemento infernale è preponderante, le forze contrarie stanno su una difensiva impotente e disperata. Questa lettura dell'opera di autori che attingono spunti dall'orrido ma anche da tutto ciò che riguarda la sfera dell'inconscio, lo porta a considerare negativamente tutto il surrealismo ma anche a individuare l'inizio della frammentazione del rapporto equilibrato tra l'uomo, Dio e la natura, nella pittura di Cézanne. Per Sedlmayr la fotografia costituisce una minaccia per la pittura mentre l'astrazione svuoterebbero l'arte di ogni contenuto. Si veda: H. SEDLMAYR, *La perdita del centro: le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, (1° ed. *Verlust der Mitte*, Salisburgo-Vienna 1948) Roma 1948.

<sup>136</sup> G. M. ZANGHÌ, *Notte della cultura europea*, Roma 2007.

<sup>137</sup> Il V Simposio dei Vescovi d'Europa è stato celebrato dal 4-8 ottobre 1982 nell'aula magna del *Salesianum* di Roma. [https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1982/october/documents/hf\\_jp-ii\\_spe\\_19821005\\_conferenze-episcopali-europa.html](https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1982/october/documents/hf_jp-ii_spe_19821005_conferenze-episcopali-europa.html).

<sup>138</sup> Nietzsche, in uno degli aforismi de *La gaia scienza* (1882) aveva usato la connotazione del notturno: «non fa sempre più freddo? Non è notte? Sempre più notte?» in F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, a cura di G. Colli, M. Montinari, Milano 2000.



nessuno dei grandi architetti francesi conosciuti in tutto il mondo) e il cattivo gusto di oggetti di culto come quelli prodotti nello stile *Saint-Sulpice*.

A questo proposito era stato proprio Maritain ad entrare nel merito del rapporto tra gli artisti credenti e il pubblico cattolico<sup>139</sup>.

Se la pseudo arte sacra scadente, «[...] con effetto di edificazione a buon mercato, *saint-sulpicerie* [...]»<sup>140</sup> per Maritain è meno innocua di quanto si possa pensare, in quanto offensiva di Dio, è anche vero, a suo parere, che talvolta alcuni parroci si trovano a dover ripiegare su questo tipo di oggetti che, quando non sono troppo nauseanti, hanno almeno il vantaggio di essere neutri, così vuoti «che possiamo guardarli senza vederli»<sup>141</sup>.

Al contrario molte opere d'arte contemporanee impongono con violenza il sentimento dell'artista in forme tormentate che non aiutano i fedeli a pregare.

La citazione delle prescrizioni del Concilio di Trento II e il richiamo di Urbano VIII (15 marzo 1642) in merito all'arte religiosa, che non deve avere un 'carattere insolito', consente a Maritain di sollecitare il pubblico cattolico a sostenere gli artisti e, al contempo, invita gli stessi a comprendere le esigenze del popolo fedele.

Entrando nel vivo del discorso sull'arte, Maritain guarda ad un modello: la scuola di Beuron, il villaggio dell'alto Danubio in cui, all'interno della locale abbazia benedettina, era nato uno stile artistico, tradotto soprattutto in affreschi di stile 'arcaizzante'<sup>142</sup>.

Per Maritain ci sono comunque due condizioni richieste all'arte religiosa: la leggibilità, perché il suo principale scopo è quello di essere «teologia in figure», e che abbia raggiunto quel grado di completezza che la rende pulita, durevole e onesta.

Nel ricordare le prescrizioni della chiesa, Maritain sottolinea che: «[...] l'11 giugno 1623 la Congregazione dei Riti bandiva i Crocifissi in cui il Cristo viene rappresentato con le braccia tese verso l'alto [...]», mentre «l'11 settembre 1670 un decreto del Sant'Uffizio proibiva di fare i Crocifissi in forma grossolana e senza arte, in un atteggiamento così indecente, con dei tratti così deformati dal dolore, da provocare il disgusto anziché una devota attenzione.»<sup>143</sup>.

A questo proposito, nello stesso articolo, Maritain si rammarica circa il caso di un artista belga, Albert Servaes, bandito dal Sant'Uffizio nel marzo del 1921 (ovviamente la proibizione riguardava l'esposizione nelle chiese) per aver raffigurato una *Via Crucis* in cui l'artista era stato affascinato

---

<sup>139</sup> MARITAIN 1980, p. 96. e sgg.

<sup>140</sup> Il nome *saint-sulpicerie* viene dalla parrocchia di Parigi dove era nata nel 1642 la Compagnia dei preti di san Sulpizio da J.-J. Olier.

<sup>141</sup> MARITAIN 1980, p.97.

<sup>142</sup> Sullo stile di Beuron e Paolo VI si ritornerà nel capitolo 1.5.

<sup>143</sup> MARITAIN 1980, p. 100.

dall'*Ego sum vermis et non homo* (Is. 52,14) e quindi con retta intenzione, producendo anche delle conversioni.

Il legame stretto che deve esserci tra arte e teologia, che non impone alcun stile e nessuna tecnica, implica una cultura teologica approfondita e data la materia complessa «dovrà sempre conservare qualche cosa del simbolismo ieratico»<sup>144</sup>.

Soprattutto un'opera d'arte religiosa «deve essere religiosa» e ciò, per Maritain, scaturisce da una certa libertà dalle regole, per cui non è detto che una materia povera e maldestra sia portatrice di un'emozione francescana e che il rigore geometrico e i toni austeri siano richiesti dalla dignità benedettina, essa è frutto, in ultima analisi, della partecipazione alla vita spirituale dei santi.

Le sue indicazioni avranno un'influenza notevole nella Parigi degli anni Venti, sulla pittura di Georges Rouault, su quella di Gino Severini e di Henri Ghéon, di Francis Jammes e di Max Jacobs ma anche sull'avanguardia musicale di Eric Satie e di Igor Stravinskij e sulle generazioni di artisti che continueranno a lavorare nell'ambito dell'arte religiosa negli anni Cinquanta e Sessanta.

Dal suo pensiero, direttamente o indirettamente, discendono opere come la *Cappella del Rosario* di Vence (1947-1951) (**fig. 23**) in cui Matisse, ormai anziano, realizzò una suprema sintesi tra pittura, scultura e architettura che aveva come scopo quello di purificare l'anima attraverso l'essenzialità delle forme.

Analogamente, la *Cappella di Notre-Dame du Haut* (**fig. 24**), in cui Le Corbusier si serve di forme fortemente espressioniste, libere da schemi e portatrici di una intensa carica di energia tale da condurre lo spettatore in uno spazio che, come quello della natura, riempie di stupore.

D'altra parte in Francia il dibattito sul rapporto tra arte e fede aveva trovato terreno fecondo e ne è una conferma anche l'opera di Maurice Denis<sup>145</sup> che è colui che meglio tradusse l'idea dell'artista mediatore delle verità della fede e della bellezza come attributo della divinità.

---

<sup>144</sup> *Ivi*, pag. 102-103.

<sup>145</sup> M. DENIS, *L'école d'art sacré*, a cura di O. Revault d'Allonnes, Paris 1964. Lo stesso Denis con Georges Desvallières ebbero un compito importante nella fondazione dell'*Atelier d'art chrétien* nata in Francia nel 1919 con il compito di porre in dialogo la realtà quotidiana con quella evangelica.



**Fig. 22** Le Corbusier, Convento de La Tourette, Francia (1956-60).



**Fig. 23** Matisse, Cappella del Rosario, Vence, Francia (1948-51).



**Fig. 24** Le Corbusier, Notre-Dame du Haut, Ronchamp, Francia (1953).

#### **1.4 Documenti che riguardano l'arte e gli artisti durante il pontificato di Giovanni XXIII (1958-1963)**

Il bergamasco Angelo Roncalli <sup>146</sup>, oggi san Giovanni XXIII, cresciuto in un contesto umile, in quanto figlio di contadini, dopo una vita non contraddistinta da eventi particolarmente significativi, fu eletto papa, ormai settantasettenne, il 28 ottobre 1958 in un momento storico della storia della chiesa, ovvero quello che preparerà l'apertura del Concilio Ecumenico Vaticano II (11 ottobre 1962).

Il suo pontificato è stato contraddistinto da un programma di rinnovamento della chiesa stessa in cui la pastoraltà<sup>147</sup> è stata elemento fondante e prioritario.

---

<sup>146</sup> Nato a Sotto il Monte (BG) nel 1881.

<sup>147</sup> LORA, SIMIONATI, *Enchiridion delle Encicliche. Giovanni XXIII, Paolo VI*, Bologna 1994.

Introdusse uno stile nuovo in veste di vescovo di Roma, un modo non ancora conosciuto di relazionarsi con la gente comune e, cosa che sorprese l'opinione pubblica, lo si poteva veder passeggiare a piedi, visitare carceri e ospedali.

Durante il suo pontificato segni di novità cominciarono a configurarsi nei confronti dell'arte e, già il 27 ottobre del 1961, nell'ambito della IX Settimana organizzata dalla Pontificia Commissione di Arte Sacra organizzata da monsignor Giovanni Fallani, in cui erano presenti i rappresentanti delle Commissioni diocesane, le parole del papa sembrano anticipare quella visione dell'arte e degli artisti che poi emergerà chiaramente in Paolo VI: «Amiamo vedere in voi dei preziosi collaboratori della missione educatrice della Chiesa. Desiderate infatti che il suo ministero appaia in forme di armoniosa bellezza, e tocchi il cuore degli uomini d'oggi anche attraverso il magistero dell'arte.»<sup>148</sup>.

Nello stesso contesto il papa, prendendo spunto dalle immagini dipinte nella Sala del Concistoro dove si teneva l'incontro<sup>149</sup>, definì lo scopo dell'arte.

Esso consiste nel migliorare ed edificare l'uomo, nel renderlo degno della sua vocazione; l'arte cristiana ha un carattere sacramentale in quanto strumento di cui Dio si serve per la grazia in quanto ha la capacità di rendere i valori spirituali visibili, più prossimi alla mentalità umana che vuole vedere e toccare.

Uno dei tratti che ha segnato il suo pontificato è stata l'amicizia con Giacomo Manzù (1908-1991) che, per motivi familiari, conosceva il papa fin dall'epoca in cui era patriarca di Venezia.

La storia del rapporto tra l'artista bergamasco e Giovanni XXIII, facilitato forse dalle origini comuni, è un caso emblematico per indagare il rapporto tra committente e artista nel periodo che precede il Concilio in quanto, in certo modo, costituisce un modello che contraddice l'atteggiamento della chiesa nei confronti degli artisti non credenti evidenziato nel testo dell'Enciclica di papa Pio XII.

L'amicizia tra i due, il papa e l'artista, cominciò nel 1956 in occasione del cinquecentenario del protopatriarca Lorenzo Giustiniani mentre, contemporaneamente, a Venezia si teneva la XXVIII Biennale d'Arte. In quella occasione Manzù espose quattordici bronzi e la sua opera fu presentata da Cesare Brandi.

Due anni dopo l'artista ricevette l'incarico di ritrarre il papa e si recò più volte in Vaticano a questo scopo.

La testimonianza dell'artista è straordinariamente efficace in quanto rivela la sua natura semplice e diretta ma pronta a riconoscere e ammirare i tratti distintivi del papa suo conterraneo: «[...] Io non ero in condizione di fare dei ritratti ai papi [...] perché non mi interessava. Ma poi era difficile anche

---

<sup>148</sup> GIOVANNI XXIII, *Lo splendore e il decoro della casa di Dio*, in *Discorsi messaggi colloqui del santo padre Giovanni XXIII*, III anno del pontificato (28 ottobre 1960-28 ottobre 1961), Roma 1962, p. 485.

<sup>149</sup> Le sale sono state affrescate da Giovanni Alberti e Paul Brill all'inizio del Seicento.

dire di no. Ci siamo incontrati come due uomini e lui è stato affabilissimo con me, e io vorrei avere in arte, nel mio mestiere, quella fede che aveva papa Giovanni.»<sup>150</sup>.

Sicuramente tra i due c'è stata un'intesa di fondo, un farsi spazio reciproco, che con la preziosa mediazione di Don Giuseppe De Luca, suo amico e consigliere fin dagli anni Quaranta, ha reso possibile la realizzazione della *Porta della Morte*, uno dei grandi capolavori che lo ha reso noto in tutto il mondo.

Ed è proprio la figura di De Luca che esemplifica la figura del committente ecclesiastico che si rende mediatore svolgendo una funzione maieutica nei confronti dell'artista.

La sua personalità forte è raccontata da Cesare Brandi in modo così efficace da rendere necessario trascrivere l'intero brano:

«Stavamo vicini di casa, ma non ci conoscevamo, pur avendo tanti amici in comune. Si era nel 1939 e Manzù aveva cominciato la serie di quelle straordinarie *Crocifissioni* in cui più apertamente e nella forma più eletta si espresse la rivolta al fascismo, al nazismo, alla guerra. Ma la novità dell'opera, come l'audacia della realizzazione, fece rimanere molta gente interdetta; né solo i farisei e i leccapiatti del Regime, ma anche persone in buona fede. Fra queste Don Giuseppe. Lo seppi e da un sacerdote che spingeva la sua larghezza di vedute ad essere amico degli atei e non conformisti, perfino del più grande filosofo italiano, Croce, quando il Regime acclamava Gentile, da lui, che pur non conoscevo, la cosa mi ferì. Avevo pubblicato infatti le *Crocifissioni* nella rivista del Ministero «Le Arti» e oltre tutto temevo che, venendo da quella fonte insospettabile una protesta, potesse richiudersi lo spiraglio di libertà che il regime lasciava all'arte. Non per niente, a causa del mio saggio su Morandi, «Il Tevere», per la penna dello stesso Interlandi mi aveva violentemente attaccato. Mi decisi allora, senza chiedere intermediari, che in quei tempi potevano sentirsi imbarazzati e schivi, non appena si profilava il pericolo di una discordanza col Regime, andai alla sua porta-a due passi dalla mia in via delle Sette Sale - e bussai [...]. La sua accoglienza fu cortese dapprima e poi subito aggressiva [...]. E lo scontro di due persone focose si risolse come doveva, perché Don Giuseppe sapeva riconoscere le ragioni, se giuste, sapeva allargare le braccia, davvero cristianamente all'avversario. Da quel momento non ci fu avversario, nacque un'amicizia verace, pugnace [...]. Né l'amicizia si fermò alla mia persona: Don Giuseppe volle conoscere Manzù [...]»<sup>151</sup>.

---

<sup>150</sup> M. COSSU, *Giovanni XXIII, Giacomo Manzù, la Porta della Morte: un Papa in raccolta, in: BURANELLI et alii, Giacomo Manzù e il Concilio Vaticano II, Un nuovo volto dell'uomo nelle opere di un maestro del Novecento*, Catalogo della mostra Bologna Fondazione Giacomo Lerario (15 marzo-7 luglio 2013), Bologna 2013, p. 38.

<sup>151</sup> C. BRANDI, *Don Giuseppe De Luca*, 1963 (rist. anast. 1998), p. 69.



De Luca divenne quindi in seguito consigliere dell'artista; egli era dotato di una forte personalità, di grande intelligenza e ampiezza di vedute e al contempo era partecipe di quella stagione che agognava un rinnovamento della cultura cattolica.

Tra il 1939 e il 1941 l'artista aveva realizzato una serie di opere raffiguranti la *Deposizione* e la *Crocifissione* con chiaro riferimento ai drammi contemporanei, alla guerra, alla violenza, facendo di Cristo il prototipo dell'innocente che diventa vittima e olocausto di un assurdo gioco di potere.

Il sovvertimento della tradizione iconografica con l'inserimento di figure nude ai piedi della croce e la posa inconsueta del Cristo fece gridare allo scandalo.

Sintomatica fu la reazione di De Luca, che prese posizione nei confronti dell'artista, implicitamente riferendosi allo scandalo provocato dalle sue opere: «L'ostilità, la diffidenza, la volontaria inintelligenza del nostro clero verso ogni tentativo dell'arte, a noi reca un dolore come se fossimo orfani [...]. Inoltre si dice: ma ogni soggetto religioso deve essere per la venerazione e il culto. No cari signori. Il cristianesimo è per l'uomo, non per la liturgia. La liturgia è per il cristianesimo.»<sup>152</sup>.

Nei momenti più bui vissuti dall'artista, che si dichiarava agnostico, «[...] fu solo la paziente e confortante presenza di Don Giuseppe De Luca a fargli superare le astiosità e a far rifiorire in Manzù l'estro creativo.»<sup>153</sup>.

La lunga e tormentata vicenda della *Porta di S. Pietro* che era iniziata con un concorso bandito nel 1947 si concluse dopo ben 17 anni con l'inaugurazione, nel giugno del 1964, della *Porta della morte*<sup>154</sup>: aveva preso corpo un'opera che fondeva la dimensione laica con la religiosità delle scene e che senza la mediazione di De Luca non si sarebbe potuta realizzare.

---

<sup>152</sup> M. RONCALLI, *Manzù: la pietà nel bronzo*, in M. CATTANEO-M. C. RODESCHINI (a cura di), *Giacomo Manzù, 1938-1965: Gli anni della ricerca*, Milano 2008.

<sup>153</sup> BURANELLI 2013, *Manzù e De Luca. L'artista e il sacerdote*, p. 32.

<sup>154</sup> C. B. PEPPER, *Un artista e il papa*, Milano 1968.

## 1.5 Il Concilio Vaticano II e la svolta nel rapporto tra arte e fede. Documenti che riguardano l'arte e gli artisti durante il pontificato di Paolo VI (1963-1978)

«Fra le più nobili attività dell'ingegno umano sono, a pieno diritto, annoverate le belle arti, soprattutto l'arte religiosa e il suo vertice, cioè l'arte sacra. Esse, per la loro natura, hanno relazione con l'infinita bellezza divina, che deve essere in qualche modo espressa dalle opere dell'uomo, e sono tanto più orientate a Dio e all'incremento della sua lode e della sua gloria, in quanto nessun altro fine è loro assegnato se non quello di contribuire il più efficacemente possibile, con le loro opere, a indirizzare pienamente le menti degli uomini a Dio. Per tali motivi la santa madre chiesa è stata sempre amica delle belle arti e ha sempre ricercato il loro nobile ministero, specialmente perché le cose appartenenti al culto sacro fossero veramente degne, decorose e belle, segni e simboli delle realtà soprannaturali, e ha formato degli artisti. Anzi, la chiesa si è sempre ritenuta, a pieno diritto, come arbitra di tali arti [...]»<sup>155</sup>.

La svolta nel rapporto tra arte e fede, tra committenza ecclesiastica e artisti si è avuta, come ribadito sopra, dopo il Concilio Vaticano II<sup>156</sup>.

Nel magistero di Paolo VI si può cogliere un filo d'oro, una trilogia tematica sintetizzata efficacemente dal cardinale Gianfranco Ravasi ed espressa come: «[...] consapevolezza dell'autonomia dell'arte, della sua dignità [...] superamento di ogni visione teocratica che la renda incatenata e priva di quella libertà genuina che è creatività, ricerca, tensione verso l'infinito e l'eterno.»<sup>157</sup>.

La necessità di riannodare l'alleanza tra Chiesa ed artisti in Paolo VI è stata un'esigenza fortissima accompagnata dalla tragica testimonianza dell'assenza di qualcuno o qualcosa che dia senso

---

<sup>155</sup> E. LORA, B. TESTACCI (a cura di) *Enchiridion Vaticanum I, I Documenti del Concilio Vaticano II*, (1962-1965) Bologna 1993, pp. 425-427.

<sup>156</sup> Il Concilio Ecumenico Vaticano II ebbe inizio nella basilica di san Pietro a Roma l'11 ottobre 1962 e si concluse l'8 dicembre 1965. Fu il più numeroso di tutta la storia della Chiesa in quanto vi parteciparono più di 2500 vescovi e conobbe una divulgazione mediatica senza precedenti. I documenti elaborati, discussi e approvati durante il Concilio sono stati 16. Tra questi, le 4 Costituzioni sulla Liturgia, sulla Parola di Dio, sulla natura della Chiesa e sul ruolo della Chiesa nella contemporaneità. Nella storia della Chiesa cattolica a partire dal 1° Concilio di Nicea (325 d.C.) si erano susseguiti nel tempo 20 concili, l'ultimo (1870) si era concluso bruscamente a causa della conquista di Roma da parte dell'esercito italiano.

<sup>157</sup> P. V. BEGNI REDONA (a cura di), *Paolo VI. Su l'arte e gli artisti. Discorsi, messaggi e scritti* (1963-1978), Brescia 2000, p. VIII. Nella prefazione al testo su Paolo VI di Begni Redona, Ravasi ribadisce che: «Religione e arte sono legate da un legame di sororità perché, sia pure per sentieri diversi, esse s'inoltrano nel mistero, nel santuario dello Spirito». BEGNI REDONA, *ivi*, p. VIII e IX.



all'effimero. L'appassionata dedizione al tema dell'arte è documentata dai numerosi appunti giovanili custoditi nell'Archivio documentale dell'Istituto Paolo VI di Concesio (Brescia), sua città natale<sup>158</sup>. Da questi scritti emerge la profonda conoscenza di Montini delle questioni relative all'estetica di cui si era occupato negli anni in cui era stato assistente della FUCI promuovendo un gruppo di studio e di lavoro sul tema dell'arte sacra.

Nel 1928 compì un viaggio nei luoghi della rinascita benedettina nell'Europa del nord come Maredsous, Maria Laach e Beuron, documentato da lettere e scritti che dimostrano come l'interesse nei confronti dell'arte sacra fosse un tema a lui caro<sup>159</sup>.

Oltre ad essere molto attento agli esiti delle scuole nate con lo scopo specifico di operare in nome dell'arte sacra, Montini era molto addentro all'intenso dibattito di quegli anni scaturito anche da realizzazioni come quelle di Gino Severini per le chiese della Svizzera romanda promosse dal vescovo Marius Besson e ispirate dal teologo Charles Journet; di Severini si diceva che fosse un convertito fra i più convinti.

Nella diocesi lombarda gli anni Cinquanta erano quelli in cui, dopo le distruzioni della guerra, si stava facendo strada l'esigenza di costruire nuove chiese, e, come il cardinal Lercaro stava facendo a Bologna, l'arcivescovo Montini si fece promotore di una sperimentazione progettuale che si accompagnava ad una necessità complementare di realizzazione di opere pittoriche e scultoree.

Numerose saranno le chiese costruite da architetti di prestigio come Gio Ponti, Gino Pollini, Luigi Figini, Bruno Morassutti, Angelo Mangiarotti.

Le intuizioni artistiche del giovane Montini erano radicate nello *splendor formae* di ascendenza tomista ma aggiornate su ampissime frequentazioni filosofiche, in primis quella con Jacques Maritain, come si rivela in *Su l'Arte sacra futura* del 1931, e prima ancora nel saggio del 1929 *L'arte di Beuron*<sup>160</sup> sulla rivista *Studium*.

Nel saggio *Su l'arte sacra futura* Montini si interroga sulla forma dell'arte sacra in una disamina che indaga profondamente le ragioni del presente della storia in un'epoca in cui:

---

<sup>158</sup> Si tratta di scritti precedenti il pontificato che lo stesso Montini aveva distinto in tre gruppi: *Su l'educazione estetica del Clero*, di carte 18, *Frammenti su l'Arte*, di carte 24, *Arte*, di carte 26 e sono stati pubblicati nel «Notiziario» n.22 dell'Istituto Paolo VI, Brescia 1980. Dell'estetica della pastorale e di un'ermeneutica dell'arte in relazione al pensiero dei papi si è occupata Y. DOHNA-SCHLOBITTEN, *An introduction into the Popes' hermeneutics of art. The Theology of the Aesthetic Experience of the "Other" in an image*, in «Ikon. Journal of Iconographic Studies», 8 (2015), 43-59.

<sup>159</sup> Sul «Notiziario» n. 16 dell'Istituto Paolo VI, da p. 10 a p. 12, si trova una descrizione dettagliata circa i viaggi del giovane Montini nell'estate del 1928 (a commento del saggio *L'arte di Beuron* del 1929), Brescia 1988.

<sup>160</sup> MONTINI, *L'arte di Beuron*, (pubblicato per la 1° volta in «Studium» XXV, Firenze 1929, n. 1) e ripubblicato in «Notiziario», n. 16, Istituto Paolo VI, Brescia 1988, pp.7-10. Mentre il saggio, sempre di Montini, *Su l'arte sacra futura*, (pubblicato su «Arte sacra», a. I, n. 1, Roma luglio-settembre 1931) è stato, analogamente, ripubblicato sul «Notiziario», dell'Istituto Paolo VI, Brescia 1988, pp.14-16.

«[...] le retoriche son stonature e le lungaggini insopportabili; e dove d'ogni cosa complessa si cerca il nocciolo, il sistema, la forza primigenia, la logica fondamentale [...] anche nella religione oggi si cerca l'essenziale, l'originario; ciò ch'è sostanziale; ciò ch'è primieramente vitale [...]. L'arte sacra si affranca così da ogni vincolo puramente formale al passato, che più non la sovrasta, che più non le intima imitazioni manierate, ma solo la richiama nell'alveo della tradizione [...] al nuovo la sollecita, mentre all'antico la conserva [...] l'arte sacra si trova davanti il sommo problema di esprimere l'ineffabile; e ciò che le arti letterarie spiritualistiche già avvertono [...] occorre iniziarsi alla mistica [...]»<sup>161</sup>.

Quando era vescovo a Milano, furono numerosi gli artisti e architetti a fargli visita che contribuirono ad aumentare la sua sensibilità nei confronti dell'arte e lo portarono con certezza a riconoscerne la piena autonomia. Fecondissimo fu il rapporto mantenuto con un nutrito gruppo di artisti<sup>162</sup> soprattutto dell'area milanese.

Tra questi, a titolo esemplificativo, Benedetto Pietrogrande<sup>163</sup>, del quale si è potuta raccogliere una testimonianza diretta, che conferma il particolare rapporto che legava gli artisti dell'alveo cattolico al futuro papa.

Il legame che il giovane Montini intratteneva con loro era una sorta di filiazione spirituale che aveva una traduzione diretta nelle opere d'arte, frutto di una certa intransigenza ideale e spirituale nei confronti del proprio personale operato.

Se si osserva il lavoro dell'artista veneto, in buona parte legato alla committenza ecclesiastica, si può dire con certezza che si tratta di un'intera esistenza dedicata all'arte, al lavoro intenso, duro e faticoso della modellazione, che si è tradotta, in larga parte, in bassorilievi bronzei (**fig. 25**).

Il suo è un linguaggio essenziale, che traspare dagli oggetti, dalle composizioni, dalle bisacce, dalle valigie e dalle opere realizzate per gli spazi della liturgia.

È un vero e proprio viaggio quello che si compie attraverso le sue opere e che si concentra sulla metafora della transitorietà del reale «[...] osservata fra la perentorietà dei dati immanenti e la forza tutta spirituale di quelli trascendenti.»<sup>164</sup>.

Il caso di Pietrogrande offre spunti interessanti nel misurare quanto la committenza ecclesiastica possa aver influenzato radicalmente un modo di pensare all'arte.

---

<sup>161</sup> MONTINI 1931, pp. 15-16.

<sup>162</sup> Sul rapporto tra Montini e gli artisti dell'area lombarda si rimanda al paragrafo 5.1 a proposito della Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Villa Clerici a Milano Niguarda.

<sup>163</sup> Per la biografia di Benedetto Pietrogrande si rimanda al catalogo della mostra: P. BISCOTTINI, *In viaggio. Note sulla scultura di Benedetto Pietrogrande*, catalogo della mostra (Museo Diocesano), Milano 2015.

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 12.

La sua formazione era avvenuta a Venezia, all'Accademia di Belle Arti, dove aveva avuto come maestro Venanzo Crocetti che aveva raccolto l'eredità di Arturo Martini per la cattedra di scultura; negli anni successivi diverrà egli stesso docente dell'Accademia veneziana e collaboratore della Fondazione Bevilacqua La Masa.

A Milano, dove si trasferisce negli anni Sessanta, entra nel novero di quel nutrito gruppo di artisti che attingevano ampiamente ai discorsi dell'allora vescovo di Milano come lui stesso racconta: «Ho seguito Montini fin dall'inizio, con entusiasmo, già dall'epoca in cui ero a Venezia [...] incantava i giovani e rivelava sempre qualcosa di nuovo, un cristianesimo forte.»<sup>165</sup>.

Ma nel colloquio con l'artista emerge nuovamente un'altra affermazione circa i fatti di quegli anni: «[...] l'esperienza del Concilio è stata travolgente [...]» confermando che il tratto distintivo di questi artisti legati a Montini fosse il respirare all'unisono con la Chiesa.

La particolarità del suo lavoro artistico è caratterizzata da una modellazione sensibile, che sembra evocare la cifra stilistica dei lavori di Manzù, e che diventa comunicazione diretta di una religiosità che traduce un'esperienza personale del messaggio evangelico<sup>166</sup>.

Prima ancora di essere papa, Giovan Battista Montini intervenne al IV Congresso dell'UCAI (Unione Cattolica Artisti Italiani) ribadendo che è compito dell'arte tradurre il misterioso tesoro che detengono gli uomini della religione<sup>167</sup>.

Dagli scritti giovanili di Montini si evince anche la sua radicata convinzione che la rinascita religiosa coincida con una rinnovata stagione delle arti e che l'una è al servizio dell'altra.

La formazione remota del futuro papa, anche attraverso i suoi collaboratori, avrà pertanto un potere catalizzante su un notevole numero di artisti.

L'attuale *Collezione d'Arte Contemporanea* dei Musei Vaticani e altre raccolte d'arte, come quella di Concesio (vedi paragrafo 6.4), sua città natale, parlano da sole essendo tutte, o quasi, frutto di donazioni.

La centralità del tema arte/artisti è documentato per tutta la durata del suo pontificato.

Una delle quattro Costituzioni pastorali, la *Gaudium et Spes*<sup>168</sup> all'art. 62, a proposito del rapporto con le arti e la letteratura, ne ribadisce il valore antropologico e l'importanza per la vita della chiesa; esse sono capaci di «[...] conoscere l'indole propria dell'uomo, i suoi problemi e la sua esperienza

---

<sup>165</sup> Intervista rilasciata dall'artista alla scrivente, ottobre 2015.

<sup>166</sup> L'artista ha ricevuto moltissime richieste dalla committenza ecclesiastica, tra queste, numerose sono in Lombardia ma meritano di essere citate anche quelle realizzate per la Città del Vaticano (portale in bronzo per la chiesa di san Martino) per la basilica di san Giuseppe al Trionfale a Roma e, nel 2008, la Statua di Nostra Signora di Fatima nel santuario portoghese omonimo.

<sup>167</sup> MONTINI, *L'artista è il ponte*, (2 febbraio 1964), in L. CRIVELLI (a cura di), *Il miracolo delle vetrate*, in *Discorsi sull'arte*, Milano 2005.

<sup>168</sup> *Gaudium et Spes. Costituzione pastorale del Concilio Ecumenico Vaticano II sulla Chiesa nel mondo contemporaneo*, Bologna 1993. La *Gaudium et Spes* è una delle 4 Costituzioni pastorali emanate dal Concilio Vaticano II.

nello sforzo di conoscere e perfezionare sé stesso e il mondo, di scoprire la sua situazione nella storia e nell'universo, di illustrare le sue miserie e le sue gioie [...]»<sup>169</sup>.

Di seguito si dice pertanto che:

«Bisogna perciò impegnarsi affinché i cultori di quelle arti si sentano riconosciuti dalla chiesa nella loro attività e, godendo di un'ordinata libertà, stabiliscano più facili rapporti con la comunità cristiana. Siano riconosciute dalla chiesa anche le nuove tendenze artistiche adatte ai nostri tempi secondo l'indole delle diverse nazioni e regioni. Siano ammesse negli edifici del culto, quando con un linguaggio adeguato e conforme alle esigenze liturgiche, innalzano lo spirito a Dio.»<sup>170</sup>.

Nel 1965 in occasione dell'ultima sessione pubblica del Concilio, Paolo VI propone un modello di nuovo umanesimo che riconduca alla chiesa l'arte e gli artisti.

In uno dei documenti conciliari, la *Costituzione sulla sacra liturgia, Sacrosanctum Concilium* (4 dicembre 1963), si afferma che «[...] l'arte religiosa e il suo vertice, cioè l'arte sacra [...]» sono in relazione con «l'infinita bellezza divina» e il fine delle belle arti è «[...] quello di contribuire il più efficacemente possibile, con le loro opere, a indirizzare pienamente le menti degli uomini a Dio.»<sup>171</sup>.

Una delle novità più importanti del Concilio riguarda proprio il rinnovamento liturgico che viene individuato come centrale per la vita della Chiesa.

Per la prima volta la Chiesa, con un documento sintetico, entra nel tema specifico dell'arte per la liturgia, esaminando il problema in tutta la sua ampiezza.

Questo fatto non ha precedenti nella storia dei Concili in quanto sia in quello Niceno II che nel Concilio Tridentino il tema dell'arte non fu trattato in termini pastorali, ma dogmatici a Nicea e disciplinari a Trento<sup>172</sup>. Nella liturgia, ovvero nel rito eucaristico, con il Battesimo e tutti i sacramenti, con la liturgia delle ore, la Chiesa diventa 'Corpo di Cristo'<sup>173</sup>. Conseguentemente, nei documenti conciliari lo spazio per la liturgia e la funzione dell'arte e degli artisti viene completamente ripensata. Le forme del rito generano la Chiesa e la manifestano in termini epifanici e l'arte e la musica sacra possono facilitare la comprensione del 'mistero'<sup>174</sup>. Per Paolo VI e per la maggior parte dei Padri

---

<sup>169</sup> LORA, TESTACCI 1993, p. 1391.

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 1391.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 425.

<sup>172</sup> Si veda su questo argomento: SANTI 2014, p. 75-97.

<sup>173</sup> Il Concilio ha sottolineato la centralità della Messa come momento che coinvolge tutta l'Assemblea, quindi l'abolizione del latino per rendere la Parola comprensibile a tutti mentre tutte le espressioni rituali tornano ad essere comunitarie. Anche la lettura dei testi biblici, che erano sempre gli stessi, viene estesa a rotazione.

<sup>174</sup> Nella *Costituzione sulla sacra liturgia Sacrosanctum Concilium* nel capitolo I punto 30, si dice che per promuovere la partecipazione attiva dei fedeli «[...] si curino le acclamazioni dei fedeli, le risposte, il canto dei salmi, le antifone, i canti, nonché le azioni e i gesti e l'atteggiamento del corpo [...]».

conciliari il primato della celebrazione liturgica, pur non esauendo tutta l'azione della Chiesa, ha lo scopo di rendere più comprensibile le espressioni del culto al popolo dei battezzati.

Si tratta di un percorso di consapevolezza frutto di una lunga e lucida riflessione sull'agire del rito alla quale avevano dato un ampio contributo non solo il Movimento Liturgico ma anche quello biblico, patristico, ed ecumenico<sup>175</sup> a partire dall'inizio del Novecento.

Nel Discorso pronunciato il giorno dell'Ascensione all'Unione nazionale italiana Messa degli artisti del 7 maggio 1964, celebrata dal papa nella Cappella Sistina, le sue parole si fecero accorate:

«Dobbiamo dire la grande parola che del resto voi già conoscete? Noi abbiamo bisogno di voi [...]. Il Nostro ministero è quello di predicare e di rendere accessibile e comprensibile, anzi commovente, il mondo dello spirito, dell'invisibile, dell'ineffabile, di Dio. E in questa operazione, che travasa il mondo invisibile in formule accessibili, intellegibili, voi siete maestri. È il vostro mestiere, la vostra missione; e la vostra arte è proprio quella di carpire dal cielo dello spirito i suoi tesori e rivestirli di parola, di colori, di forme, di accessibilità.»<sup>176</sup>.

Dopo aver affermato che per «assurgere alla forza dell'espressione lirica della bellezza intuitiva»<sup>177</sup> il Ministero ecclesiastico dovrebbe far coincidere il sacerdozio con l'arte, il papa sottolinea che si è turbata l'amicizia con gli artisti come frutto di una divergenza di vedute:

«[...] Noi [...] abbiamo questo stile, bisogna adeguarvi; noi abbiamo questa tradizione, e bisogna esservi fedeli; noi abbiamo questi maestri, e bisogna seguirli; noi abbiamo questi canoni, e non v'è via di uscita. [...]»<sup>178</sup>.

Il papa riconosce che in qualità di committente la chiesa ha imposto regole pesanti:

«[...] Vi abbiamo fatto tribolare, perché vi abbiamo imposto come canone primo l'imitazione, a voi che siete creatori [...]vi abbiamo talvolta messo una cappa di piombo addosso, possiamo dirlo; perdonateci! E poi vi abbiamo abbandonato anche noi. Non vi abbiamo spiegato le nostre cose, non vi abbiamo introdotto nella cella segreta, dove i misteri di Dio fanno balzare il cuore dell'uomo di gioia, di speranza, di letizia, di ebbrezza. Non via abbiamo avuti allievi,

---

<sup>175</sup> S. MAGGIANI, *La svolta liturgica del Concilio Vaticano II*, p. 13 in: G. CANOBBIO *et alii* (a cura di P. CIARDELLA), *La primavera della Chiesa. A quarant'anni dal Concilio Vaticano II*, Milano 2005.

<sup>176</sup> Paolo VI, *Omelia*, 7 maggio 1964, *Messa degli artisti* nella Cappella Sistina: [http://w2.vatican.va/content/paul-vi/it/homilies/1964/documents/hf\\_p-vi\\_hom\\_19640507\\_messa-artisti.html](http://w2.vatican.va/content/paul-vi/it/homilies/1964/documents/hf_p-vi_hom_19640507_messa-artisti.html).

<sup>177</sup> *Ivi*.

<sup>178</sup> *Ivi*.

amici, conversatori; perciò voi non ci avete conosciuto. E allora il linguaggio vostro per il nostro mondo è stato docile, sì, ma quasi legato, stentato, incapace di trovare la sua libera voce. E noi abbiamo sentito allora l'insoddisfazione di questa espressione artistica [...] siamo ricorsi ai surrogati, all'oleografia', all'opera d'arte di pochi pregi e di poca spesa, anche perché, a nostra discolpa, non avevamo mezzi di compiere cose grandi, cose belle, cose nuove, cose degne di essere ammirate; e siamo andati anche noi per vicoli traversi, dove l'arte e la bellezza e –ciò che è peggio per noi – il culto di Dio sono stati male serviti. Rifacciamo la pace? Quest'oggi? Qui? Il Papa ridiventa ancora l'amico degli artisti? »<sup>179</sup>.

La lettera traduce un commovente desiderio da parte del Papa di colmare un *gap* e di stipulare un patto con gli artisti.

D'altra parte, all'inizio del Sessanta, erano accaduti alcuni fatti che, probabilmente, avevano contribuito ad approfondire la spaccatura tra il mondo della fede e quello dell'arte; ad esempio, un artista come Sergio Vacchi<sup>180</sup>, bolognese, a contatto con l'ambiente di Roberto Longhi, Francesco Arcangeli, Morandi, e in contatto stretto, poi, con Enrico Crispolti<sup>181</sup>, aveva realizzato una serie di opere riferibili al Concilio piuttosto provocatorie, tanto da ottenere dall'allora Patriarca di Venezia, Urbani, il *non expedit* agli ecclesiastici nei confronti della Biennale di Venezia del 1964.

Nella Costituzione sulla sacra liturgia *Sacrosanctum Concilium*, al numero 127<sup>182</sup>, si dedicava ampio spazio al tema della formazione degli artisti, dei chierici, e ai vescovi veniva rivolto l'invito a prendersene cura e ad istituire delle apposite scuole o accademie di arte sacra, mentre, tra gli auspici del Montini, come si evince dagli appunti giovanili che appartengono al periodo in cui era assistente della FUCI, egli aveva ben presente anche la necessità dell'educazione estetica del Clero<sup>183</sup>.

Tra le indicazioni della Costituzione si ribadisce che:

«La chiesa non ha mai avuto come proprio uno stile artistico, ma, secondo l'indole e le condizioni dei popoli e le esigenze dei vari riti, ha ammesso le forme artistiche di ogni epoca, creando, nel corso dei secoli, un tesoro artistico da conservarsi con ogni cura. Anche l'arte del nostro tempo e di tutti i popoli e paesi abbia nella chiesa libertà di espressione, purché serva

---

<sup>179</sup> *Ivi*. Nella stessa lettera il papa dice, tra l'altro che la *Costituzione della Sacra Liturgia* emanata dal Concilio Ecumenico Vaticano II segna la nuova alleanza con gli artisti, è il 'patto di riconciliazione e di rinascita dell'arte religiosa'.

<sup>180</sup> Si veda il catalogo di *Sergio Vacchi*, con presentazione di F. ARCANGELI, Roma 1960.

<sup>181</sup> Per il ciclo di dipinti realizzati nell'arco di un quindicennio da Vacchi che convergono sul tema del Concilio si rimanda a E. CRISPOLTI, *Il "concilio" di Vacchi*, Torino 1964.

<sup>182</sup> Costituzione sulla Sacra Liturgia *Sacrosanctum Concilium*, 4 dicembre 1963. Nel capitolo VII della Costituzione si concentrano le indicazioni sull'arte sacra e sacre suppellettili mentre il capitolo VI è dedicato alla musica sacra, si veda: LORA, TESTACCI 1993, pp. 419-433.

<sup>183</sup> *Su l'educazione estetica del Clero*, carte 18. In: Archivio documentale Istituto Paolo VI, Fondo Paolo VI, sez. Temi monografici, cart. 3, fasc. 2.

con la dovuta riverenza e il dovuto onore alle esigenze degli edifici sacri e dei sacri riti, così che essa possa aggiungere la propria voce a quel mirabile concerto di gloria che uomini eccelsi innalzarono nei secoli passati alla fede cattolica.»<sup>184</sup>.

E ancora, nello stesso documento, si ribadisce la necessità di mantenere l'uso di esporre nelle chiese le immagini sacre, ma se ne raccomanda un uso moderato e ordinato per non «[...] disorientare il popolo cristiano e per non indulgere ad una devozione non del tutto retta.»<sup>185</sup>.

È importante evidenziare che l'attuazione di questi indicazioni è affidata soprattutto ai vescovi e agli artisti. Un particolare importante che emerge nel proemio della Costituzione sulla Sacra Liturgia, *Sacrosanctum Concilium* è che, laddove si definisce la genuina natura della vera Chiesa, si dice che essa ha la caratteristica di:

«[...] essere nello stesso tempo umana e divina, visibile ma dotata di dimensioni invisibili, impegnata nell'azione e dedita alla contemplazione, presente nel mondo e tuttavia pellegrina; e tutto questo, però, in modo tale che quanto in essa è umano sia ordinato e subordinato al divino, il visibile all'invisibile, l'azione alla contemplazione [...]»<sup>186</sup>.

E ancora, nello stesso documento, si ribadisce che

«[...] l'arte religiosa e il suo vertice, l'arte sacra [...] per loro natura, hanno relazione con l'infinita bellezza divina che deve essere in qualche modo espressa dalle opere dell'uomo, e sono tanto più orientate a Dio e all'incremento della sua lode e della sua gloria, in quanto nessun altro fine è stato loro assegnato se non quello di contribuire il più efficacemente possibile, con le loro opere, a indirizzare pienamente le menti degli uomini a Dio.»<sup>187</sup>.

Già nel 1957, Giovanni Battista Montini, si era rivolto agli artisti durante una Messa celebrata in Duomo a Milano (Missione di Milano) richiamandoli ad essere discepoli prima che maestri, e, ripetutamente, ritornerà sull'argomento ribadendo che è auspicabile che nell'arte «[...] la linea prevalga sull'aspetto decorativo, e il significato, il contenuto, come si dice, sulla forma ricercata e sull'estetica convenzionale.»<sup>188</sup>.

---

<sup>184</sup> LORA, TESTACCI 1993, p. 427.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 429.

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 349-351.

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 425.

<sup>188</sup> PAOLO VI, *Discorso in occasione di una udienza generale nella Basilica Vaticana*, 16 giugno 1965, in BEGNI REDONA 2000.

Non mancano però aspetti di difficile coniugazione: da un lato la decisa affermazione che la chiesa ha bisogno degli artisti ai quali viene data libera voce, dall'altro all'artista è chiesto di essere mediatore nel rapporto tra liturgia e arte e quindi di realizzare opere funzionali e conformi al linguaggio della comunità orante<sup>189</sup>.

Più volte Paolo VI incontrerà gli artisti sia nella Cappella Sistina (23 giugno 1973), che nella Basilica di San Pietro in occasione del quinto centenario della nascita di Michelangelo (29 febbraio 1976), ribadendo ogni volta che la realtà ineffabile e misteriosa dell'opera d'arte è lo specchio dell'intima sensibilità religiosa dell'artista.

L'appassionata dedizione all'arte di Paolo VI e i ripetuti inviti agli artisti a cimentarsi nel soggetto sacro, giustificano la creazione di una nuova sezione espositiva all'interno dei Musei Vaticani, che fu inaugurata il 23 giugno del 1973, con circa ottocento opere, e che prese il nome di *Collezione di Arte religiosa e moderna*; d'altra parte il suo appello agli artisti dell'8 dicembre 1965 era stato forte: «La chiesa ha bisogno di voi e si rivolge a voi. Essa vi dice con la nostra voce: non lasciate interrompere un'alleanza tra le più feconde! [...]. Questo mondo nel quale noi viviamo ha bisogno di bellezza per non cadere nella disperazione.»<sup>190</sup>.

La *Via pulchritudinis* è quindi uno degli scopi da perseguire come affermerà con forza anche nel Congresso mariano internazionale (16 maggio 1975).

L'8 ottobre 1977 in occasione del suo ottantesimo compleanno nel Braccio di Carlo Magno dei Musei Vaticani fu allestita la mostra con opere di scultura, pittura, grafica, sul tema della *Vita di san Paolo e Cristo morto e risorto*, che in buona parte andranno poi ad arricchire la Collezione Vaticana.

Alla morte del Pontefice, il 6 agosto 1978, oltre 900 saranno le opere che si aggiungeranno alla Collezione Vaticana come frutto di donazioni.

Il problema, che si è aperto successivamente, è stato quello del loro trasferimento nella nuova sede museale, e secondariamente, quello della valutazione di qualità<sup>191</sup>, ma il patrimonio acquisito era comunque di enorme valore.

---

<sup>189</sup> PAOLO VI, *Discorso nella Sala del Concistoro agli appartenenti a vario titolo alla Scuola superiore d'arte cristiana Beato Angelico di Milano*, in BEGNI REDONA 2000, e PAOLO VI, *Discorso nella Sala del Concistoro ai partecipanti al Convegno delle Commissioni diocesane di liturgia e di arte sacra in Italia* (Roma 4 gennaio 1967), in BEGNI REDONA 2000.

<sup>190</sup> *Messaggio del Santo Padre agli artisti*, in Chiusura del Concilio Vaticano II, 8 dicembre 1965. [http://w2.vatican.va/content/paul-vi/it/speeches/1965/documents/hf\\_p-vi\\_spe\\_19651208\\_epilogo-concilio-artisti.html](http://w2.vatican.va/content/paul-vi/it/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti.html)

<sup>191</sup> FARCHIONE 2011, p. 176.





**Fig. 25** Benedetto Pietrogrogrande, *Via Crucis*, 1995, bronzo. Chiesa di Dio Trinità d'Amore, Vimodrone (Milano).

## **1.6 Documenti che riguardano l'arte e gli artisti durante il pontificato di Giovanni Paolo II (1978-2005)**

Scrittore e poeta con una forte sensibilità artistica, Giovanni Paolo II, successore di Paolo VI, dopo un brevissimo pontificato di Giovanni Paolo I, già dalla sua prima Enciclica, *Redemptor hominis* (1979), fece emergere la sua visione antropocentrica, secondo un progetto di dialogo tra fede e cultura capace di orientare il vuoto spirituale avvertito nel suo tempo.

In un incontro con gli artisti avvenuto nella cornice del Teatro *La Fenice* di Venezia il pontefice esplicitò il suo pensiero in merito all'arte «Rivelatrice di trascendenza e palestra di più alta umanità»<sup>192</sup> e, in modo più diretto evidenziò il fatto che se l'arte rivela la trascendenza anche la liturgia è arte perché è «[...] parola, simbolo e gesto, e quindi arte.»<sup>193</sup>.

In una delle lettere apostoliche del 1987, *Duodecimum saeculum* (4 dicembre), in occasione del XII centenario del Concilio Niceno II, il papa si soffermò sul tema del ristabilimento del culto delle immagini dopo le terribili lotte iconoclaste dell'VIII secolo e ribadì come nella tradizione della Chiesa, a detta dei Padri, sia importante conservare tutte le tradizioni, sia quelle scritte che quelle non scritte.

Tra queste ultime figura proprio la pittura delle icone. I Padri del Niceno II raccomandavano che la tradizione della Parola raccolta nei quattro vangeli non si esaurisse in essi.

A conferma di ciò gli scritti di san Basilio, a proposito della teologia delle immagini e l'autorità dei grandi dottori ortodossi tra i quali san Giovanni Crisostomo e san Gregorio di Nissa.

Nel sancire dunque, in continuità con la tradizione, l'importanza dell'uso delle icone, il papa invitò i vescovi a mantenere ferma la venerazione delle immagini sacre perché i fedeli possano essere aiutati nella preghiera e nella vita spirituale.

Nella Lettera apostolica il papa è entrato nel dettaglio della problematica storica per ribadire come la venerazione delle icone sia parte integrante della liturgia, a «somiglianza della celebrazione della Parola» aggiungendo che:

«Come la lettura dei libri materiali permette di far comprendere la parola vivente del Signore, così l'ostensione di una icona dipinta permette, a quelli che la contemplano, di accostarsi ai misteri della salvezza mediante la vista. 'Ciò che da una parte è espresso dall'inchiostro e dalla carta, dall'altra, nell'icona, è espresso dai diversi colori e da altri materiali' (*Antirrheticus, 1,10: PG 99, 339D*)»<sup>194</sup>.

Nel contesto della stessa lettera papa Wojtyła approfittò per ribadire alcuni punti chiave che esplicitavano il suo pensiero in merito all'uso delle immagini nel contesto liturgico.

Nel considerare il recupero di interesse per la teologia e la spiritualità delle icone orientali egli evidenziò che questo è un segno di un crescente bisogno di un'arte autenticamente cristiana che aiuti i credenti nella preghiera e nella vita spirituale senza occultarne il mistero.

---

<sup>192</sup> GIOVANNI PAOLO II, *Insegnamenti di Giovanni Paolo II*, VIII, 1, 1985, (gennaio-giugno), p. 1878, Roma 1985, p. 1876.

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 1879.

<sup>194</sup> GIOVANNI PAOLO II, *Lettera apostolica: Duodecimum saeculum*, «Il Regno/Documenti» 590 (1988), p. 150.

Le sue affermazioni sono state piuttosto ferme nel decretare che l'arte sacra deve esprimere la fede e la speranza della Chiesa e che l'arte per l'arte, autoreferenziale, non corrisponde alla *mission* ecclesiastica:

«L'arte sacra deve tendere ad offrirci una sintesi visuale di tutte le dimensioni della nostra fede. L'arte della Chiesa deve mirare a parlare il linguaggio dell'Incarnazione ed esprimere con gli elementi della materia colui che 'si è degnato di abitare nella materia e operare la nostra salvezza attraverso la materia', secondo la bella formula di san Giovanni Damasceno (*Sermo de imaginibus*, I, 16: PG 94, 1246)»<sup>195</sup>.

Di seguito il papa commentò che la riscoperta dell'icona cristiana può aiutare nel prendere coscienza degli effetti spersonalizzanti e degradanti della pubblicità e dei *mass-media* poiché consente l'accesso al mondo spirituale ed escatologico che richiama lo sguardo di un *Altro*, invisibile. Gli effetti immediati di questa lettera<sup>196</sup> sembrano invocare un ritorno al mondo dell'icona bizantina sostenendo interventi come quelli del Centro Aletti che di lì a poco si tradurranno nella realizzazione della Cappella *Redemptoris Mater* in Vaticano<sup>197</sup>.

Nella lettera agli artisti del 4 aprile 1999 (che venne a coincidere quell'anno con la Pasqua di Resurrezione) la sua visione si esplicita attraverso un *excursus* che dal Concilio di Nicea arriva al contemporaneo con un indirizzo molto significativo: «a quanti con appassionata dedizione cercano nuove 'epifanie' della bellezza per farne dono al mondo della creazione artistica» dando suggerimenti che non paiono escludere totalmente modalità diverse di espressione artistica.

Il motto agostiniano «*sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi*»<sup>198</sup> è richiamato come invocazione ad una Bellezza che è guidata dal principio greco della *Kalokagathia*, secondo il binomio bellezza/bontà.

La creazione artistica è vista come un valido aiuto per la conoscenza della fede.

L'artista è l'artefice, non il creatore, e utilizza qualcosa di pre-esistente dandogli forma e significato. Emerge nella lettera la sua responsabilità sociale e morale che, pur consapevole dei limiti umani, attinge alla Verità e sa destare stupore.

La chiesa ha bisogno dell'arte, ma l'arte ha bisogno della chiesa?

---

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> PER R. TAGLIAFERRI, *La «magia» del rito*, Padova 2006, p.261, il papa nella lettera apostolica ritorna al binomio controriformista devozione e controllo che aveva allontanato gli artisti dalla chiesa, mentre successivamente con la lettera agli artisti del 1999 tentò di «colmare il sospetto».

<sup>197</sup> Dell'attività del Centro Aletti e della Cappella *Redemptoris Mater* si tratterà nel capitolo 6.

<sup>198</sup> AGOSTINO, *Confessiones* 10,27: CCL 27,251.

La domanda pone il pontefice nella condizione di poter affermare che l'arte rende percepibile il mistero e affascinante il mondo dello spirito; e anche quando si è operato un distacco tra fede e arte, quando si è andati a scavare nelle profondità più oscure dell'anima, nelle pieghe più sconvolgenti del male, «l'artista si fa in qualche modo voce dell'universale attesa di redenzione»<sup>199</sup>, pertanto la società ha bisogno di artisti così come di scienziati, di tecnici, di lavoratori.

«La bellezza è cifra del mistero e richiamo al trascendente. [...] I vostri molteplici sentieri, artisti del mondo, possono condurre tutti a quell'oceano infinito di bellezza ove lo stupore si fa ammirazione, ebbrezza, indicibile gioia.»<sup>200</sup>.

Indimenticabile è stato anche l'incontro avuto con gli artisti e i giornalisti a Monaco di Baviera il 19 novembre 1980. Il papa, in quella circostanza, ha evidenziato il ruolo della chiesa nella storia, in quanto mecenate, mettendo in rilievo il compito dell'artista capace di dare il giusto posto all'immagine dell'uomo guardando «[...] l'*ecce homo* al quale va riferita la storia [...]»<sup>201</sup>.

«La letteratura, il teatro, il cinema e l'arte figurativa si pongono oggi come critica, come protesta, come opposizione, come accusa contro questo stato di cose. La bellezza sembra appartenere ad una categoria dell'arte che va a vantaggio di una rappresentazione dell'uomo nella sua negatività [...]»<sup>202</sup> ma la Chiesa non può fare a meno dell'arte e il papa ha fatto, in quella circostanza, un accorato appello agli artisti con parole che sembrano ripetere quelle di Paolo VI nel discorso della Sistina.

Forse proprio le parole profetiche di Giovanni Paolo II divengono per Maurizio Cattelan il pretesto per realizzare una scultura, *La nona ora*, (**fig. 26**) che lo raffigura colpito da un meteorite e circondato da vetri infranti<sup>203</sup>.

Le provocazioni di Cattelan, sempre dissacratorie soprattutto nei confronti del sistema dell'arte, alla fine sottolineano una verità: l'arte contemporanea non poteva non prendere atto di un messaggio così fortemente diretto al fare artistico.

Il Pontefice inoltre, durante il suo mandato, non perderà occasione per indicare la riscoperta del patrimonio culturale ed artistico europeo quale fonte sempre viva e creativa dell'eredità del passato<sup>204</sup> e, negli anni in cui si stava preparando il grande Giubileo del 2000, istituì una commissione con lo scopo di occuparsi di questioni artistico-culturali sotto la responsabilità della Pontificia Commissione per i Beni Culturali.

---

<sup>199</sup>GIOVANNI PAOLO II, *Lettera agli artisti*, 4 aprile 1999 in: [http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/letters/1999/documents/hf\\_jp-ii\\_let\\_23041999\\_artists.html](http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html).

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup>[https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1980/november/documents/hf\\_jp-ii\\_spe\\_19801119\\_artisti-giornalisti.html](https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1980/november/documents/hf_jp-ii_spe_19801119_artisti-giornalisti.html)

<sup>202</sup> *Ibidem*.

<sup>203</sup> L'opera fu esposta alla Royal Academy di Londra e a Varsavia, e battuta da Christie's, nel 2001, 886 mila dollari!

<sup>204</sup> GIOVANNI PAOLO II, *Discorso all'assemblea plenaria del Pontificio Consiglio per la cultura*, 10 gennaio 1992, in U. DOVERE (a cura di), *Arte e beni culturali negli insegnamenti di Giovanni Paolo II*, Roma 2008.

In occasione della fine dei lavori di restauro della Cappella Sistina, una delle più grandi imprese del suo pontificato, papa Wojtyla interverrà per entrare nel merito del grande tema del corpo umano e della rappresentazione del nudo in arte.

Gli affreschi di Michelangelo furono proposti, in quella circostanza, come «santuario della teologia del corpo umano»<sup>205</sup> in quanto il corpo umano conserva nei dipinti la dignità e lo splendore che vengono da Dio: veniva così riscattata una delle considerazioni più forti del Concilio tridentino.



**Fig. 26** Maurizio Cattelan, *La nona ora*, scultura in cera dipinta, vetro resina, tessuto, pietra vulcanica, acciaio inox, 1999.

---

<sup>205</sup> GIOVANNI PAOLO II, *Omelia per l'inaugurazione dei restauri degli affreschi di Michelangelo*, 8 aprile 2008, in [https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/homilies/1994/documents/hf\\_jp-ii\\_hom\\_19940408\\_restauri-sistina.html](https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/homilies/1994/documents/hf_jp-ii_hom_19940408_restauri-sistina.html)  
Una delle grandi imprese realizzate durante il pontificato di Giovanni Paolo II è stato il restauro degli affreschi della Cappella Sistina realizzato dall'*équipe* di Gianluigi Colalucci con Maurizio Rossi, Piergiorgio Bonetti, Bruno Baratti del Laboratorio Vaticano per il restauro dei Dipinti. Il restauro delle lunette è avvenuto tra il 1980 e l'ottobre 1984 mentre successivamente si è passati agli affreschi della volta e al Giudizio Universale. Il processo di restauro, conclusosi ufficialmente nel 1999, fu completamente documentato dal fotografo Takashi Okamura per la Nippon Television Network Corporation.

## 1.7 Documenti che riguardano l'arte e gli artisti durante il pontificato di Benedetto XVI (2005-2013)

Il cardinal Ratzinger divenuto papa con il nome di Benedetto XVI, ha mantenuto un atteggiamento, rispetto all'arte e alla cultura, in assoluta continuità con quanto Giovanni Paolo II aveva suggerito.

A totale supporto di queste considerazioni sono le asserzioni riferibili al periodo che precede il suo pontificato: «La totale assenza di immagini non è conciliabile con la fede nell'incarnazione di Dio. Nel suo agire storico Dio è entrato nel nostro mondo sensibile perché esso divenisse trasparente in ordine a Lui [...] l'iconoclastia non è un'opzione cristiana.»<sup>206</sup>.

Il tema del relativismo, punto cardine del suo pensiero teologico, che induce l'uomo a credere che solo la ragione scientifica conduca alla verità, ha delle conseguenze anche per l'arte: ragione e bellezza trovano nella fede il loro completamento.

Non si può pensare infatti la bellezza fuori dalla verità e bontà così come la ragione che volesse spogliarsi della bellezza<sup>207</sup>.

Ciò non significa perseguire un'idea di bellezza esteriore che può rivelare la sua vanità e incomunicabilità ma, piuttosto, fare una riflessione sul mistero trinitario che sa vedere la bellezza del Cristo risorto ma anche quella dell'*Ecce Homo*.

Papa Ratzinger è intervenuto più volte su questo tema, sia il 28 giugno del 2005 in occasione della presentazione del *Compendio del Catechismo della Chiesa Cattolica*<sup>208</sup>, sia il 24 novembre del 2008 in occasione della XIII seduta pubblica delle Pontificie Accademie che aveva avuto come tema: *Universalità della bellezza: estetica ed etica confronto*.

In questo contesto il papa osservava come a volte emerga drammaticamente la scissione tra la ricerca della bellezza, intesa in senso riduttivo, come forma esteriore, e la verità e bontà negli orizzonti della ragione.

---

<sup>206</sup> BENEDETTO XVI (Joseph Ratzinger), *Introduzione allo spirito della liturgia*, Milano 2001, pp. 129-132.

<sup>207</sup> BENEDETTO XVI, *Messaggio al presidente del Pontificio Consiglio per la cultura*, S. E. monsignor Gianfranco Ravasi, in occasione della XIII seduta pubblica delle Pontificie Accademie sul tema *Universalità della bellezza: estetica ed etica a confronto*, (24 novembre 2008), Roma 2008.

<sup>208</sup> Il papa nel *Motu proprio per l'approvazione e la pubblicazione del Compendio del Catechismo della Chiesa Cattolica*, evidenzia il valore dell'inserimento delle immagini (punto 5 dell'introduzione) il cui inserimento è giustificato, a suo giudizio, dal fatto che l'immagine è predicazione evangelica e può esprimere molto di più della parola. Si osserva comunque che le immagini inserite sono solo quelle che vengono dal mondo dell'arte antica, paleocristiana o bizantina. [http://www.vatican.va/archive/compendium\\_ccc/documents/archive\\_2005\\_compendium-ccc\\_it.html#MOTU%20PROPRIO](http://www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium-ccc_it.html#MOTU%20PROPRIO).

Uno degli eventi più significativi del suo pontificato è stato sicuramente l'incontro con gli artisti avvenuto nella Cappella Sistina il 21 novembre 2009, a dieci anni di distanza dalla *Lettera agli artisti* di san Giovanni Paolo II.

Il papa aveva invitato gli artisti, in quella circostanza, ad imboccare decisamente la *via pulchritudinis*: «[...] una via della bellezza che costituisce al tempo stesso un percorso artistico, estetico, e un itinerario di fede, di ricerca teologica.»<sup>209</sup>.

Il discorso del papa in quella circostanza si era articolato tra il richiamo agli insegnamenti di chi lo aveva preceduto e le conferme della cultura contemporanea, nell'esprimere il concetto di un'estetica teologica che giustifica la religiosità intrinseca dell'arte.

Da Agostino, a Hans Urs von Balthasar, a Simone Weil, fino a Hermann Hesse il papa ha richiamato il mondo degli artisti attraverso un appello appassionato, capace di suscitare sogni e speranze.

Prendendo spunto dal Giudizio Universale di Michelangelo, che offre alla visione «l'Alfa e l'Omega», il papa invitava gli artisti a percorrere l'itinerario della vita con la consapevolezza che senza la bellezza l'umanità può cadere nella disperazione.

Nella Cappella Sistina il papa ha quindi affidato loro un compito delicato, ovvero quello di farsi messaggeri di un messaggio di bellezza capace di ridare entusiasmo e fiducia, speranza e coraggio, che possa aiutare ad alzare lo sguardo sull'orizzonte, con la presentazione di una dimensione bella e luminosa del presente.

Numerosissimi sono stati gli interventi e le occasioni in cui la grande sensibilità di papa Ratzinger nei confronti dell'arte si è potuta esplicitare<sup>210</sup>; tra le più recenti quella del 2017 che ha il merito di rendere evidente la teologia estetica che emerge dai suoi scritti<sup>211</sup>.

Sostanzialmente il pensiero del papa non si discosta da ciò che già Paolo VI aveva detto in merito all'arte e agli artisti, ovvero il credere nella potenza evangelizzatrice dell'arte della quale la Chiesa ha estremamente bisogno.

A conferma di una rinnovata fiducia nella possibilità di dialogo con il presente dell'arte, durante il suo pontificato (2005-2013), per la prima volta, si è stretto un accordo con la Biennale di Venezia per la realizzazione di un padiglione della Santa Sede.

In questi stessi anni, è stato commissionato anche l'*Evangelionario ambrosiano* dall'allora arcivescovo di Milano, cardinale Dionigi Tettamanzi, segno di una rinnovata apertura nei confronti dei linguaggi della contemporaneità.

---

<sup>209</sup> BENEDETTO XVI, *Discorso agli artisti*, (21 novembre 2009), Roma 2009.

<sup>210</sup> L. SAPIENZA (a cura di), *Il potere dei segni*, (con prefazione di Gianfranco Ravasi), Roma 2011. P. IACOBONE, E. GUERRIERO (a cura di), *La nobile forma: Chiesa e artisti sulla via della bellezza*, Cinisello Balsamo 2009.

<sup>211</sup> J. M. SERVAIS, A. NOTARNICOLA, *Benedetto XVI. L'Arte è una porta verso l'infinito. Teologia Estetica per un Nuovo Rinascimento*, Perugia 2017.



La presentazione al pubblico avvenuta il 4 novembre 2011<sup>212</sup> ha messo in evidenza il valore di questa esperienza che è un esempio interessante di collaborazione tra artisti e una commissione di esperti che si sono interrogati su una dimensione liturgica che corrisponde alle esigenze del nostro tempo.

Le riflessioni maturate sul ruolo dell'artista e su quello della committenza hanno portato a valutare con grande accortezza quali dovessero essere i contributi in questo particolare contesto.

Gli artisti coinvolti nella realizzazione dell'*Evangelario*<sup>213</sup> sono stati alcuni maestri consolidati come Nicola De Maria (**fig. 27**), Mimmo Paladino, Ettore Spalletti, accanto a due giovani artisti, Nicola Villa, Nicola Samorì (**fig. 28**)<sup>214</sup> e un fotografo, Giovanni Chiaramonte.

Di Nicola De Maria<sup>215</sup> sappiamo che è stato uno degli artisti presenti all'appuntamento nella Cappella Sistina con Benedetto XVI; l'incontro avuto con il papa, il 21 novembre 2009, ha segnato una tappa importante per il suo lavoro, un motivo di incoraggiamento, e lui stesso ha descritto quel momento in termini entusiastici<sup>216</sup>.

Canonicamente legato alla Transavanguardia, neologismo creato da Achille Bonito Oliva, De Maria ha una cifra stilistica che si alimenta costantemente di motivazioni di carattere spirituale come attestano i dipinti realizzati nel 2015 a San Fedele a Milano<sup>217</sup>.

Forse l'artista è uno dei pochi che si è apertamente dichiarato cristiano cattolico e, in un'intervista di Giancarlo Politi su *Flash Art*<sup>218</sup>, ha saputo utilizzare espressioni che, in certo modo, traducono quello che papa Benedetto XVI aveva detto agli artisti nel 2009: «Dove c'è il male non c'è l'arte, perché l'arte è stata donata agli uomini per mutare la crudeltà del mondo in un'opera sublime, per fare più dolce la vita agli uomini.»<sup>219</sup>.

---

<sup>212</sup> La Conferenza Episcopale Italiana nel 1987 aveva realizzato un *Evangelario* destinato alle cattedrali italiane e concepito da una committenza siciliana guidata da Crispino Valenziano, Michelangelo Giannotti e per la direzione artistica da Giovanni Bonanno. Gli artisti coinvolti erano 18 maestri della pittura e scultura italiana e, tra questi: Pietro Annigoni, Renato Guttuso, Giacomo Manzù.

<sup>213</sup> Il 23 settembre 2010 presso il Museo diocesano di Milano si era tenuto il convegno *Un Evangelario contemporaneo per le chiese in Italia* del quale sono poi stati pubblicati gli atti. In apertura il cardinale Tettamanzi aveva delineato il ruolo della committenza ecclesiastica «[...] vogliamo recuperare un'idea forte di committenza. La Chiesa torna a essere committente, con coraggio, consapevolezza, rispetto, così come lo è stata nel passato» in: P. CERRI, F. TEDESCHI, N. VALLI, *Il nuovo evangelario ambrosiano*, in *Ars liturgica. L'arte a servizio della liturgia*/ Y.-M. BLANCHARD *et alii*, Atti del IX Convegno liturgico internazionale (Bose 2-4 giugno 2011), Magnano (BI) 2012, pp.187-199.

<sup>214</sup> Del percorso di Nicola Samorì si è accennato nel capitolo 1.1.

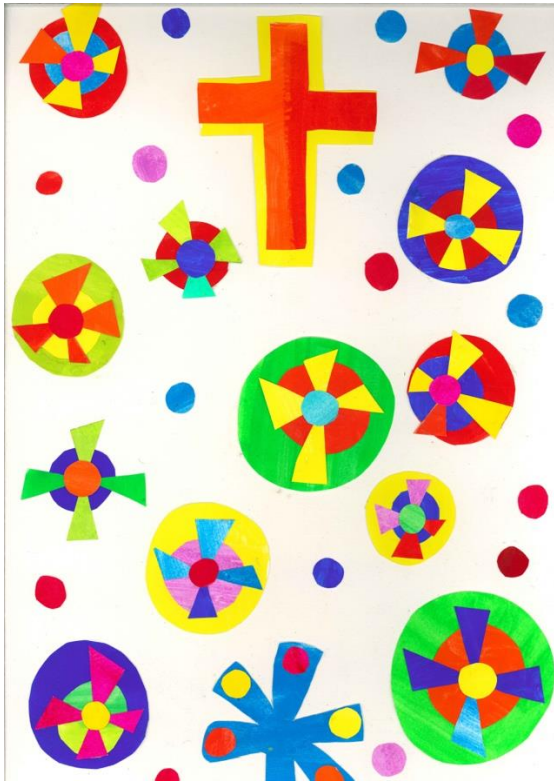
<sup>215</sup> Nicola de Maria (Foglianise BN 1954).

<sup>216</sup> Ci si riferisce qui ad un racconto diretto dell'artista alla scrivente, all'indomani dell'incontro avuto nella Cappella Sistina nel 2009.

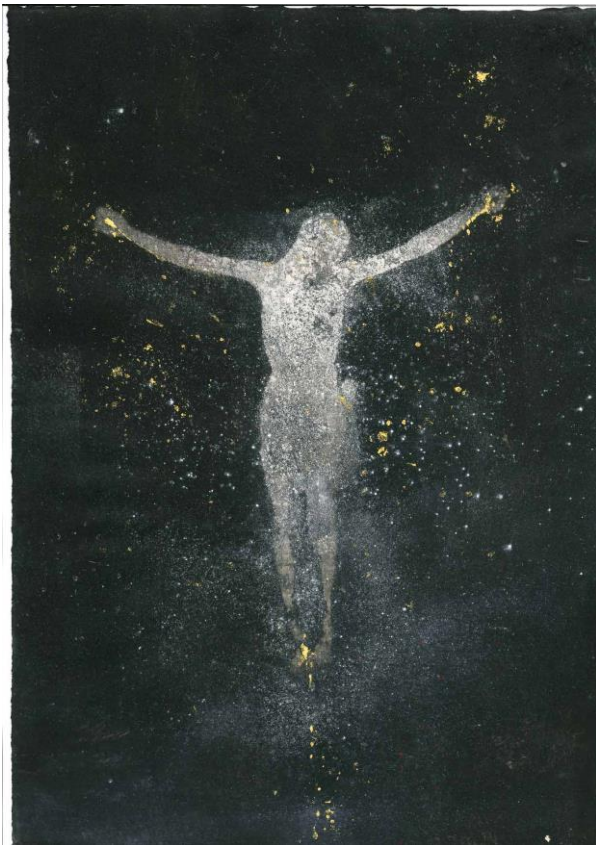
<sup>217</sup> Si veda il capitolo 4.2.

<sup>218</sup> G. POLITI, *La fede e la passione*, «Flash Art», dic.2002/genn.2003, n.237, Milano, pp. 65-68.

<sup>219</sup> *Ivi*.



**Fig. 27** Nicola De Maria, *Evangelario Ambrosiano*, copertina, 2011.



**Fig. 28** Nicola Samori, *Evangelario Ambrosiano*, 2011.

## 1.8 Documenti che riguardano l'arte e gli artisti durante il pontificato di papa Francesco

Già nell'*Evangelii Gaudium* papa Francesco si era allineato con i suoi predecessori nel proporre agli artisti di seguire la *via pulchritudinis*, ribadendo che annunciare Cristo e credere in Lui vuol dire mostrarne non solo la verità e la bontà ma anche la bellezza. Poi più esplicitamente nell'esortazione affermava che:

«È auspicabile che ogni chiesa particolare promuova l'uso delle arti nella sua opera evangelizzatrice, in continuità con la ricchezza del passato, ma anche nella vastità delle sue molteplici espressioni attuali, al fine di trasmettere la fede in un nuovo 'Linguaggio parabolico'. Bisogna avere il coraggio di trovare i nuovi segni, i nuovi simboli, una nuova carne per la trasmissione della Parola, le diverse forme di bellezza che si manifestano in vari ambiti culturali, e comprese quelle modalità non convenzionali di bellezza, che possono essere poco significative per gli evangelizzatori, ma che sono diventate particolarmente attraenti per gli altri.»<sup>220</sup>.

La visione di papa Francesco è quindi straordinariamente liberante rispetto a quei vincoli, posti spesso in ambito ecclesiastico, che sono saldamente ancorati ad una preoccupazione di carattere didascalico-mimetica.

Nei suoi discorsi più volte il papa ha ribadito che l'arte ha una forte connotazione educativa anche se, a causa dell'eredità del positivismo e del conseguente tecnicismo intellettuale, l'orizzonte si sia impoverito e manchi il senso della trascendenza.

In un progetto educativo di «emergenza» l'arte insegna a pensare, aiuta i giovani nel percorso educativo a pensare quello che sente e che fa, e a fare «[...] quello che pensa e sente [...]»<sup>221</sup>.

Un dato importante del pontificato di papa Francesco è proprio l'attenzione verso la formazione dei presbiteri nell'ambito artistico.

L'8 dicembre 2016 è stato pubblicato dalla Congregazione per il Clero un documento relativo alla formazione sacerdotale: *Il dono della vocazione presbiteriale. Ratio Fundamentalis Institutionis Sacerdotalis* che sostituisce la *Ratio* del 19 marzo 1985.

---

<sup>220</sup> PAPA FRANCESCO, *Evangelii Gaudium*, 167. Milano 2013, p.129.

<sup>221</sup> Discorso del Santo Padre Francesco ai partecipanti al Congresso Mondiale promosso dalla Congregazione per l'Educazione Cattolica (degli Istituti di Studi) sabato, 21 novembre 2015 in: [https://w2.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2015/november/documents/papa-francesco\\_20151121\\_congresso-educazione-cattolica.html](https://w2.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2015/november/documents/papa-francesco_20151121_congresso-educazione-cattolica.html).

Il tema della formazione sacerdotale è stato ampiamente dibattuto all'interno della Chiesa e numerosi sono i documenti che lo attestano<sup>222</sup>.

L'idea che sorregge tutto il testo è che i Seminari possano «Formare discepoli missionari 'innamorati' del Maestro, pastori 'con l'odore delle pecore', che vivano in mezzo a esse per servirle e portare loro la misericordia di Dio.»<sup>223</sup>.

Nello stesso documento, a proposito delle *dimensioni della formazione* si dice che «Nella formazione umana occorre curare l'ambito estetico, offrendo un'istruzione che permetta di conoscere le diverse manifestazioni artistiche, educando al 'senso del bello' [...]»<sup>224</sup>.

Anche l'VIII Assemblea generale ordinaria del Sinodo dei Vescovi (1990) si era già occupata del tema della *Formazione dei sacerdoti nelle circostanze attuali* e ne era seguita l'esortazione post-sinodale di Giovanni Paolo II, *Pastores dabo vobis* (25 marzo 1992) che è stata il riferimento costante anche per la *Ratio* del 2016<sup>225</sup>.

Ma le novità che vogliamo rilevare riguardano la formazione estetica e artistica del futuro clero e la capacità di discernimento.

Se è vero che nella costituzione sulla sacra liturgia, *Sacrosanctum Concilium* (4 dicembre 1963), più volte citata<sup>226</sup>, compaiono due paragrafi, al capitolo VII (nn. 122-129), su *L'arte sacra e le sacre suppellettili* è anche importante constatare che per la concreta applicazione di queste direttive la Sacra Congregazione dei Seminari e delle Università con il documento *Doctrina et exemplo* (25 dicembre 1965) prescriveva l'introduzione di corsi sull'arte sacra e un programma di aggiornamento dei presbiteri focalizzata sulla conoscenza del patrimonio artistico diocesano e la sua tutela.

Negli anni a seguire, e nei relativi documenti ecclesiali, il discorso sull'arte sacra apparirà in termini piuttosto marginali e anche la lettera della Pontificia Commissione per la Conservazione del Patrimonio Artistico e Storico della Chiesa, *La formazione dei futuri presbiteri all'attenzione verso i beni culturali* (15 ottobre 1992), pur sottolineando la necessità che i presbiteri siano consapevoli circa la potenzialità di evangelizzazione del patrimonio storico-artistico, non calcherà troppo la mano sul tema.

Nella recente *Ratio* invece ci si riferisce frequentemente all'educazione estetica e artistica.

---

<sup>222</sup> Il Concilio Vaticano II aveva dedicato alla formazione sacerdotale il decreto *Optatum totius* (28 ottobre 1965) e alla vita dei presbiteri il documento *Presbyterorum Ordinis* (7 dicembre 1965).

<sup>223</sup> <http://www.clerus.va/content/dam/clerus/Ratio%20Fundamentalis/II%20Dono%20della%20vocazione%20presbiterale.pdf>. Il riferimento si trova nella *Ratio Fundamentalis Institutionis Sacerdotalis* al punto 3 (8 dicembre 2016).

<sup>224</sup> *Ivi*, punto 94, p. 44.

<sup>225</sup> Sulle disposizioni della *Ratio* si veda: F. CAPANNI, *La formazione estetica e artistica dei futuri presbiteri. A proposito della nuova Ratio Fundamentalis Institutionis*, in *Arte Cristiana*, maggio-giugno 2017, Milano 2017, pp. 225-230. Nell'articolo viene dato ampio spazio alla disamina delle normative postconciliari in merito alla formazione estetica del clero; si tratterà di questo anche nel capitolo 11.

<sup>226</sup> Al cap. VII «L'arte sacra e le sacre suppellettili» riservava due capitoli alla formazione degli artisti (SC 127) che alla formazione artistica del clero (SC 129).

Il futuro prelado deve essere educato ed accompagnato nel coltivare una sensibilità nei confronti delle diverse manifestazioni della cultura contemporanea, umanistica e scientifica, inoltre si prevede che tra i formatori ci debbano essere esperti dell'ambito artistico.

Nel capitolo VII della *Ratio Studiorum* si prevede un insegnamento obbligatorio di estetica e tra le materie 'ministeriali' si individua l'arte sacra come strumento pastorale<sup>227</sup>.

Il documento evidenzia come le testimonianze archeologiche e artistiche siano capaci di rimandare alle origini della storia del cristianesimo e costituiscono un fondamento anche per la teologia.

Inoltre si attribuisce alle testimonianze dell'arte il valore per la catechesi, per la pastorale ma anche per la liturgia.

In questo senso un'importante novità è data dal fatto che il Pontificio Consiglio della Cultura con l'Ufficio Nazionale per i beni culturali ecclesiastici e l'edilizia di culto abbiano in cantiere il progetto *Educarsi alla Bellezza. Indagine sulla formazione del clero e degli artisti in vista della committenza di opere d'arte per il culto cristiano*<sup>228</sup> che ha lo scopo di mappare quale sia in Italia il livello di formazione estetica e storico-artistica del clero secolare e religioso, ma anche di quel vasto mondo di operatori che agiscono nell'ambito ecclesiastico.

---

<sup>227</sup> Ci si riferisce al punto 181 della *Ratio Studiorum (Ratio Fundamentalis Institutionis Sacerdotalis* 8 dicembre 2016).

<sup>228</sup> Il progetto è stato presentato il 20 gennaio 2017 presso il Pontificio Consiglio della Cultura; erano presenti il cardinale Gianfranco Ravasi (presidente del Pontificio Consiglio della Cultura), monsignor Nunzio Galantino (segretario Generale della CEI), monsignor Pasquale Iacobone (responsabile del Dipartimento 'Arte e fede' del Pontificio Consiglio della Cultura) e monsignor Moreira Azevedo ((delegato del Pontificio Consiglio della Cultura). Il progetto ha come obiettivo quello di aiutare l'incontro tra sacerdoti, vescovi e artisti in merito alla realizzazione di icone sacre. Il cardinale Ravasi, in questa circostanza, ha ribadito che «[...] l'arte sacra ha una nuova grammatica rispetto al passato e vi è il rischio che gli artisti siano troppo autoreferenziali oppure ricalchino dei modelli del passato, com'è avvenuto con lo stile romanico». La strada da percorrere, per Ravasi, è «[...] la reciproca conoscenza tra l'artista e la comunità dei fedeli poiché essa è lo strumento per far nascere delle sensibilità da entrambe le parti.». Si è sottolineata pertanto la necessaria formazione non solo del clero ma anche degli artisti, ricordando, tra l'altro, che l'arte contemporanea include forme espressive prima inesistenti come la fotografia e la videoarte (<http://formiche.net/2017/01/educarsi-alla-bellezza-galantino/>).