

12. Conclusioni. Arte di soggetto religioso: nuove prospettive nell'epoca digitale?

L'obiettivo del lavoro di ricerca è stato quello di affrontare il tema dell'arte di soggetto religioso in relazione alla sua funzione psicagogica.

Il *focus* si è concentrato su una delle proprietà che hanno le immagini: quella di saper ricondurre – *religare* – ad una realtà soprannaturale⁶⁸¹.

L'indagine era pertanto funzionale alla verifica se nella contemporaneità l'arte può ancora soddisfare un'esigenza devozionale o meditativa che risponda ad una precisa aspettativa della Chiesa⁶⁸²: orientare religiosamente le menti a Dio⁶⁸³.

Il fruitore di un'opera d'arte può ancora essere sollecitato alla devozione e alla comprensione dei misteri teologici come documentava, nel XVI secolo, la lettera di Matteo Senarega indirizzata all'artista stesso?

«La dolcezza poi della Madre Vergine è tale che in uno sguardo medesimo ferisce, e sana, muove a tenerezza, e consola, e pare appunto che quel divino spirito penetrando le ferite di Christo v'entri dentro à riconoscere, se debba ò più trafiggerla la morte dell'amato figlio, ò ricrearla, del genere humano la salute: così da vari affetti sospinta, piena di stupore abbandonasi nel novello figlio, che anch'egli da meraviglia, e carità compunto teneramente corrisponde.»⁶⁸⁴.

L'effetto prodotto sul Doge genovese dalla *Deposizione dalla croce* di Federico Barocci, in cui la Madre Vergine è definita come capace di ferire, sanare e consolare, muovere a tenerezza, coincide

⁶⁸¹ Sul rapporto invece tra immagini mentali e immagini materiali, tra visione immaginaria e immagine figurativa si rimanda, anche per l'ampia bibliografia, a: MAGNANI 2016, pp. 9-17, e MAGNANI 2012 p. 58 e sgg. Risulta particolarmente esplicito il seguente passaggio riferibile al *pictorial turn* degli inizi del Seicento ma applicabile all'obiettivo del nostro lavoro di ricerca: «[...] pittura e scultura si fanno capaci di esprimere immagini non limitabili in *picture*, ma caricate della forza di *image*, se vogliamo sfruttare, anche per quella contingenza storica, l'interpretazione del termine inteso come relazione, continuo rimando, coniata da Mitchell» in MAGNANI 2012, p. 58. Circa il tema della comunicazione per immagini di esperienze religiose è di fondamentale riferimento il testo di O. NICCOLI, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Bari 2011.

⁶⁸² In questo caso il principio normativo è estrapolato dai documenti della Chiesa cattolica.

⁶⁸³ Il riferimento è al documento conciliare *Sacrosanctum concilium* 122. Si rimanda per questo tema a ELKINS 2007, p. 255 e p. 252. A fronte di una sorta di sondaggio fatto da Elkins sul tipo di emozioni provate davanti ad un quadro, l'autore ha affermato di aver ricevuto più di quattrocento tra telefonate, mail, lettere, e tra queste, alcune ribadiscono come il contatto con l'opera d'arte susciti un contatto profondo con la religiosità o con Dio stesso.

⁶⁸⁴ Dalla lettera di Matteo Senarega indirizzata a Federico Barocci (Genova 5 ottobre 1596), a proposito della *Crocifissione* dell'artista che si trova nella Cappella Senarega in san Lorenzo a Genova, in G. P. BELLORI, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Per il Success. Al Mascardi, Roma 1672, p. 183.

con quel *movere* che Giovanni Pietro Bellori attribuiva – nella seconda metà del Seicento – alla pittura dell'artista urbinato che aveva portato a «divote contemplationi»⁶⁸⁵ lo stesso Filippo Neri.

È pensabile una continuità tra passato e presente per l'arte di soggetto religioso? È possibile attraverso l'arte rafforzare la devozione? C'è spazio nella contemporaneità per la funzione contemplativa⁶⁸⁶? E il ruolo psicagogico dell'arte risponde ad una esigenza della Chiesa nel presente?

La densità di immagini che popolano la nostra quotidianità⁶⁸⁷ ha imposto una visione grandangolare del problema, finalizzata alla comprensione dello stato dell'arte religiosa nella sua funzione psicagogica, a partire dalla certezza che il dialogo tra l'uomo e il divino è una necessità primordiale, un bisogno antropologicamente fondato⁶⁸⁸.

In corso d'opera ci si è resi conto che studiare questo tema voleva dire concentrarsi, in modo prioritario, sull'arte per la liturgia. In questo senso si è potuta evidenziare una sorta di spaccatura interna nella committenza ecclesiastica: da un lato coloro che sono ancorati all'idea di un'arte che debba rispondere ad un'esigenza funzionale, ovvero didattico-narrativa, mentre dall'altra, si è stagliata la forte determinazione di committenti che si sono lanciati in un programma di rinnovamento devozionale.

Il primo orientamento ha prodotto spesso soluzione del tipo 'fai da te' nella scelta di programmi iconografici all'interno di spazi sacri mentre il secondo, ha saputo coinvolgere artisti, credenti o non

⁶⁸⁵ Il fatto che Federico Barocci avesse questa capacità di dipingere immagini sacre in grado di eccitare la devozione è attestato da Bellori 1672, pp. 180-181 : «Dicesi che San Filippo si compiaceva molto di questa imagine (Bellori sta parlando della *Visitazione* in Santa Maria in Vallicella n. d. a.), e spesso si ritirava nella cappella alle sue divote contemplationi. Et al certo che il Barocci hebbe un particolar genio à dipingere l'immagini sacre; nel che tanto più merita di essere commendato, quanto più rare se ne veggono nelle chiese, che corrispondino al decoro, e alla santità, per eccitare la divotione.».

⁶⁸⁶ Nel saggio sull'opera d'arte Benjamin parlando del cinema e della sua qualità tattile dice anche che se si confronta la tela sulla quale viene proiettato il film con quella su cui si trova il dipinto: «Quest'ultimo (il dipinto) invita l'osservatore alla contemplazione; di fronte ad esso lo spettatore può abbandonarsi al flusso delle sue associazioni. Di fronte all'immagine filmica non può farlo. Non appena la coglie visivamente, essa si è già modificata» in BENJAMIN 1966, p. 43. Sul tema della perdita dell'aura dovuta alla moltiplicazione seriale si rimanda anche al testo di PINOTTI, 1999.

⁶⁸⁷ È interessante constatare che nel saggio di Benjamin venga citato un passaggio riferito a P. VALÉRY, *Pièces sur l'art* [Scritti sull'arte], Paris 1934, p.105, che hanno il sapore di una profezia « Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica, entrano grazie ad uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, così saremo approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifesteranno a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano».

⁶⁸⁸ Sul rapporto tra spiritualità e antropologia si rimanda agli studi etnografici già citati di LÉVI-STRAUSS (*Tristes tropiques*, Parigi 1955) ma anche a F. BOAS, E. B. TYLOR e agli studi sulla prossemica di E. T. HALL, che dimostrano come la definizione di cultura non possa prescindere dall'ambito spirituale e sia un bisogno primordiale dell'uomo. F. BOAS, *L'uomo Primitivo*, Milano 2016, (1° ed. *The mind of primitive man*, New York 1911), E. B. TYLOR, *Primitive culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, Londra 1871, E. T. HALL, *La dimensione nascosta*, Milano 1968. Per quanto riguarda gli studi nel campo dell'antropologia si è individuato anche un altro importante settore di ricerca legato all'antropologia simbolica ad opera di J. Ries. L'archivio Ries dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano ha ereditato un enorme patrimonio documentario raccolto dallo studioso belga che ha coniato il concetto di *Homo religiosus* nel senso di una costitutiva esigenza di religiosità come carattere proprio dell'uomo che ha una stretta connessione con il mondo dell'arte.

credenti, spesso di formazione e fama consolidata, per attuare un cambiamento nell'uso delle forme simboliche della contemporaneità⁶⁸⁹.

Il problema che in questo secondo caso si è riscontrato – a fronte di scelte importanti e decisamente innovative della committenza ecclesiastica – è l'inserimento di opere⁶⁹⁰ che non garantiscono o rispettano l'unità stilistica del contesto⁶⁹¹ come le statue di gesso del Sacro Cuore o delle madonnine di Lourdes (**fig. 110**) che risultano 'stonate' rispetto a quello spazio⁶⁹² ma rispondono ad un'esigenza di devozione popolare.

Ed è questa una delle problematiche palesi: la via percorsa da una committenza che invoca le ragioni concettuali o estetiche viene spesso rifiutata dal popolo, dalla gente comune, che esige una dimensione tattile del sacro⁶⁹³.

Si sono profilate pertanto difficoltà diverse sia nelle scelte della committenza sia nella comprensione dei fedeli rispetto alle novità del linguaggio contemporaneo.

⁶⁸⁹ Come nel caso della Chiesa dell'Ospedale Nuovo di Bergamo di cui si parla nel capitolo 4.

⁶⁹⁰ Don Giuliano Zanchi, direttore del Museo Bernareggi, citato nelle pagine precedenti, lo ha sottolineato più volte nel contesto della conferenza di AMEI al Museo diocesano di Milano.

⁶⁹¹ Meier aveva chiesto espressamente che non fossero inserite immagini all'interno della chiesa di Tor Tre Teste proprio per la cifra stilistica che è propria dell'architetto americano nel ricercare una linea pulita e significativa in sé. Questo tipo di atteggiamento trova corrispondenza in quell'idea coltivata da Guardini e R. Schwartz nelle chiese progettate tra Bonn e Colonia del secondo dopo guerra.

⁶⁹² Nella chiesa di Richard Meier a Tor Tre Teste a Roma, *Dives in Misericordia*, in un contesto che, su suggerimento dell'architetto, doveva essere aniconico, la comunità parrocchiale, come si è evidenziato nelle pagine precedenti, ha voluto a tutti i costi inserire un volto di Cristo bizantineggiante. La devozione religiosa si traduce spesso nell'esigenza di toccare materialmente i simulacri conformemente ad un bisogno evidenziato in FREEDBERG 1993, cap. VI. Come segnalato dalla prof.ssa Antonella Capitano la chiesa di Tor Tre Teste venne dotata già nel 2003, per generosa donazione dell'argentiere Bulgari, di sacre suppellettili rispettose della specificità del luogo (si trattò di ventisei pezzi comprendenti calice, pisside, patena, ostensorio, reliquiario, croci e candelieri, anche se ci si dimenticò della necessaria campanella per l'uscita dalla sacrestia che il parroco compensò con l'acquisto di un oggetto seriale in rame). Al cap. VII della *Sacrosanctum Concilium* 122 si dice che «con sollecitudine la Chiesa si è preoccupata che la sacra suppellettile servisse con la sua dignità e bellezza al decoro del culto [...]» e ciò spiega l'attenzione in questo senso. Tuttavia, nel contesto del lavoro di ricerca si è scelto di non approfondire questo argomento che avrebbe richiesto una trattazione a parte. Per il rapporto tra sacre suppellettili e indicazioni ecclesiastiche si rimanda a: A. CAPITANIO, *Arte orafa e Controriforma: la Toscana come crocevia*, Livorno 2001. Il tema della suppellettile sacra è al centro dell'attenzione di alcuni ambiti ecclesiastici; oltre alla Fiera dell'arte sacra bolognese, *Devotio*, già citata nelle pagine precedenti, si è occupata di arredi sacri la Diocesi di Cuneo promuovendo un Concorso internazionale di Arte Sacra per ripensare l'oggettistica; *DeiSign* è un progetto culturale che si giustifica in base al fatto che l'*International Council of Societies of Industrial Design* ha attribuito a Torino e a tutto il Piemonte un ruolo cruciale nel panorama internazionale del design. A partire dal 2008 la Fondazione San Michele Onlus e l'Associazione culturale Areté hanno promosso concorsi accompagnati da convegni a tema (nel 2010 l'oggetto di studio era il calice mentre nel 2012 l'ostensorio).

⁶⁹³ Ci si riferisce qui agli scritti di TAGLIAFERRI (a cura di) *Liturgia e immagine*, Padova 2009 e all'altro testo già citato dello stesso autore, *La Tazza rotta*, Padova 2009, in cui l'autore scava nelle ragioni antropologiche nella convinzione che il problema dell'arte nella chiesa non sia dare contenuti ma fare esperire. Sul tema della riforma liturgica si rimanda a C. VALENZIANO, *La riforma liturgica del concilio, cronaca, teologia, arte*, Bologna 2004, ma anche a S. MAGGIANI, *Presentazione*, in *L'arte del celebrare*. Atti della XXVII Settimana di Studio dell'Associazione Professori di liturgia, Brescia (30 agosto - 4 settembre 1998), Roma 1999.

L'esigenza di un rinnovamento liturgico⁶⁹⁴, avvertita durante il Concilio Vaticano II, ha generato cambiamenti profondi e attraverso la Costituzione *Sacrosanctum Concilium*⁶⁹⁵ la chiesa ha saputo ridefinire i caratteri propri della sua natura⁶⁹⁶.

Ma il vero problema che si è voluto evidenziare è la mancanza di formazione estetica sia del clero che degli artisti in funzione della riconoscibilità di un culto e del raggiungimento dell'obiettivo affidato dalla Chiesa all'arte⁶⁹⁷.

Probabilmente la grande sfida per l'oggi della chiesa, anche nel campo dell'evangelizzazione, è proprio riaprire e riveditare le pagine del Concilio Vaticano II tenendo conto dei suggerimenti e degli inviti in questa direzione da parte di teologi, antropologi e storici dell'arte, nella consapevolezza delle sfide poste da una cultura visuale estremamente pervasiva.

La Chiesa si sta domandando che fare ma occorre certamente 'rimboccarsi le maniche'⁶⁹⁸ in quanto il cammino è ancora lungo e, probabilmente, richiede di visitare gli inferi di una quotidianità in cui le immagini non hanno frontiere: sono spesso devastanti, ci meravigliano, ci rapiscono, ci chiamano, vogliono delle risposte, producono in noi delle reazioni.

È proprio questo l'ambito in cui si è entrati per capire dall'interno quali ne siano le implicazioni e i riflessi per la committenza e gli artisti che operano nella sfera dell'arte sacra, nel tentativo di individuare quell'*agency* che è strettamente correlata alla sfera della religiosità e che intercetta bisogni collettivi che sono profondamente ancorati alle necessità antropologiche del nostro presente storico.

La pervasività delle immagini, infatti, nel nostro presente è arrivata fino all'immersività⁶⁹⁹ ovvero a quello stato sensoriale in cui non è più possibile sottrarsi al dominio delle emozioni⁷⁰⁰.

⁶⁹⁴ SANTI in *Architettura e teologia. La Chiesa committente di architettura*, Trapani 2011, a pag. 19, parla espressamente di questo: «La centralità della liturgia chiede chiese che diano spazio ed evidenza all'assemblea celebrante, con le sue dinamiche e i suoi riferimenti fissi: l'altare, l'ambone, la sede, il fonte battesimale. Occorre rimanere consapevoli che solo da alcuni decenni in Italia abbiamo iniziato a celebrare come comunità dopo secoli di individualismo. Le nostre comunità sembrano ancora 'ingessate'. Non sappiamo ancora celebrare con tutto il corpo e con i sensi [...]».

⁶⁹⁵ Si rimanda, a proposito di questa considerazione, al capitolo 10.

⁶⁹⁶ Nella costituzione *Sacrosanctum Concilium* la natura della chiesa viene definita «umana e divina e dedita alla contemplazione» in http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_it.html.

⁶⁹⁷ Si vedano a questo proposito anche le osservazioni di François Bœspflug nell'intervista inserita in appendice.

⁶⁹⁸ Questo il suggerimento, di Bœspflug in: F. BŒSPFLUG, *Le manteau des saints* in SALVIUCCI INSOLERA, a cura di, *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento. "Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti"*, Roma 2016, pp. 17-34.

⁶⁹⁹ Ci si riferisce qui anche al cinema immersivo come quello sperimentato da Alejandro González Iñárritu con *Carne y Arena* presentato nel 2017 al Festival di Cannes e poi in anteprima mondiale alla Fondazione Prada di Milano tra luglio 2017 e gennaio 2018.

⁷⁰⁰ Paradossalmente dagli studiosi di *visual culture* questa dipendenza dalle immagini viene paragonata a quella evocata tragicamente da Narciso. L'estetica, come disciplina filosofica, mai come in precedenza è stata chiamata in causa dalle più diverse aree disciplinari – che vanno dalla storia dell'arte alle neuroscienze e all'antropologia – per indagare come la produzione e il consumo di immagini nella nostra realtà quotidiana sia esponenziale. Per questo ambito di studi si rimanda a: PINOTTI, SOMAINI, *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino 2016.

Gli studi antropologici hanno individuato soprattutto nella ritualità un qualcosa che assicura all'uomo una sorta di sopravvivenza strategica in quanto a capacità di distruggere l'ansia dell'ignoto.

In questo senso l'esigenza di domandarsi se gli studi sulla *Visual culture* possono offrire un valido aiuto in questa direzione è suffragata dalla considerazione che, trattandosi di aree interdisciplinari, si apre un orizzonte vastissimo e il profilo può diventare estremamente articolato in quanto spazio abitato da diverse pertinenze⁷⁰¹.

Poiché la ricerca si è limitata alla contemporaneità è apparso inevitabile prendere atto delle problematiche di senso legate ad un contesto storico, come quello attuale, in cui l'immagine ha assunto una sorta di strapotere che, talvolta, sfugge ad ogni possibile controllo.

L'indagine, nell'ultima parte, ha evidenziato infatti come artisti lontanissimi dalla finalità religiosa ne siano fortemente suggestionati e che nella pubblicità o nella moda ci sia un ampio uso del riferimento religioso.

La Chiesa⁷⁰² può forse tener conto di queste modalità di visione evidenziate anche dalle ultime direttive pastorali⁷⁰³ che, accanto alla profonda esigenza di rinnovamento liturgico, frutto del cammino che la chiesa ha percorso prima e dopo il Concilio Ecumenico Vaticano II, si fanno carico di quel sentimento che Pasolini⁷⁰⁴, da non credente, sottolineava in certo modo tragicamente.

Per lo scrittore e regista c'è stato un tempo in cui esisteva un Dio che abitava il cielo, l'epoca delle società religiose, del monoteismo, mentre nel nostro tempo il cielo è vuoto e siamo passati dal monoteismo al politeismo, cioè ad un moltiplicarsi degli idoli.

Il nostro è il tempo della religione del corpo, del denaro, del successo. Questa, probabilmente, è la vera sfida per la committenza ecclesiastica contemporanea: entrare in questa spaccatura, in questa

⁷⁰¹ La via aperta da Warburg ha, di fatto, incoraggiato le incursioni e le intersezioni nei confronti dell'oggetto artistico secondo gli approcci disciplinari più diversi e pertanto si legittimano anche gli studi di tipo antropologico che, per capire l'arte del presente, si inoltrano su percorsi che rimandano al Paleolitico per scavare le ragioni primordiali nella produzione di immagini anche in funzione culturale: un salto nel lontanissimo passato per capire la *visual culture* del futuro. Esiste quindi un legame tra ciò che è antichissimo e ciò che è vicinissimo: il rapporto che i nostri antenati avevano con le pareti dipinte probabilmente era lo stesso che, nel nostro presente storico, noi abbiamo attraverso le esperienze proposte anche dal cinema. Il film/documentario di Werner Herzog *Cave of Forgotten Dreams* è stato girato nel 2010 sullo sfondo della straordinaria Grotta di Chauvet a Vallon-Pont-d'Arc, nell'Ardèche (regione della Rhône-Alpes, Francia). Sulle pareti della grotta, che si ipotizza essere stata un luogo di culto, si trovano dipinti risalenti all'uomo di Cro-Magnon (Paleolitico superiore) in cui la grande varietà di animali rappresentati sembrano compiere dei movimenti quasi come volessero uscire dalla pietra secondo un principio di 'immersività' che gli antropologi hanno letto come molto vicino alla sensibilità del nostro presente storico, ad una cultura 'totemica e animistica'. Si veda M. COMETA, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano 2012.

⁷⁰² Ci si riferisce qui ad una Chiesa che è sempre più aperta alla pluralità di riti secondo una logica ecumenica e anche di dialogo interreligioso e interculturale.

⁷⁰³ Si rimanda al Capitolo 2.8 e in particolare al documento dell'8 dicembre 2016 su *Il dono della vocazione presbiteriale. Ratio Fundamental Institutionis Sacerdotalis*.

⁷⁰⁴ PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano 1990, pp.85-86 «[...] Il tempo degli dèi agricoli simili a Cristo era un tempo 'sacro' o 'liturgico' di cui valeva la ciclicità, l'eterno ritorno. Il tempo della loro nascita, della loro azione, della loro morte, della loro discesa agli inferi e della loro resurrezione, era un tempo paradigmatico, a cui periodicamente il tempo della vita, riattualizzandolo, si modellava [...]. Ora di colpo la campagna ha cessato di essere religiosa [...] il consumismo [...] ha distrutto in Italia il mondo campestre [...].

notte di Dio, utilizzando in modo consapevole le immagini secondo una logica apofenica di costruzione di senso.

L'esigenza di spiritualità del nostro tempo è forse la dimostrazione palese di un bisogno radicale dell'uomo di misurarsi con il mistero, con il divino, che auspica l'attivazione di spazi di dialogo con l'Assoluto.

Forse la valorizzazione della capacità simbolica del rito e dei suoi molteplici linguaggi in uno spazio religioso potrebbe essere la via da intraprendere.

Se, come dice il Concilio, la liturgia è azione umano / divina la dimensione estetico-antropologica dei linguaggi che compongono il rito diventano parte integrante della sua capacità misterica di attualizzare il Sacro o la Grazia.

Da questo punto di vista, l'arte contemporanea, attenta a non duplicare il mondo così com'è ma a reinventarlo nell'immaginario, può diventare una potente alleata per ridefinire l'efficacia sacramentale della liturgia cristiana in cui la Parola e l'immagine concorrono all'unico progetto di un'esperienza del Sacro capace di cambiare la vita.



Fig. 110 Statuetta della Madonna nella Chiesa di Richard Meier a Tor Tre Teste, Roma.

Appendice

Premessa

Le interviste inserite in appendice seguono l'ordine cronologico. La scelta corrisponde alla necessità di mantenere evidente una progressione nell'individuazione delle problematiche di questo ambito di ricerca.

Dalla prima intervista al prof. Settis, finalizzata a documentare la sua esperienza al Getty con Bill Viola, a quella con il prof. Nkemnkia che ha avuto il merito di stigmatizzare le problematiche di fondo dell'arte africana, fino a quella con il prof. Bolpagni, che allora dirigeva il Centro di Concesio, funzionale all'approfondimento circa il pensiero sull'arte e gli artisti di Paolo VI.

L'intervista a monsignor Verdon ha consentito poi di entrare nel vivo del dibattito sulle scelte della committenza ecclesiastica, registrando il pensiero di un committente con una consolidata esperienza anche nel campo museale; mentre quella ad un artista come Vago, ha potuto evidenziare una modalità di espressione artistica da parte di un artista profondamente religioso.

L'intervista a Freedberg ha segnato un'importante svolta nella progressione delle indagini in quanto *Il Potere delle immagini* è stato oggetto della terza parte del lavoro mentre il Warburg Institut è stato punto di riferimento e luogo di ricerca fondamentale.

Non poteva mancare un'incursione nel mondo 'laico' dell'arte: Olafur Eliasson è un artista ben lontano dal mondo della religiosità, eppure alcuni dei suoi lavori rivelano un forte potere psicagogico. Alcune sue opere attingono, talvolta, ad un immaginario che ontologicamente appartiene al mondo religioso (come il sole nell'installazione *Weather project*⁷⁰⁵), mentre le reazioni che alcune sue opere suscitano sono molto vicine all'azione attribuibile all'immagine cristiana.

Parallelamente, l'intervista a Sidival Fila superiore del convento francescano di san Bonaventura del Palatino a Roma, registra un impegno serio nel mondo dell'arte da parte di un artista capace di svincolarsi totalmente dalle strettoie della tradizione cattolica ovvero da quelle di un'arte che debba rispondere ad una obbligatoria funzione didattico-narrativa.

Infine l'intervista a François Bœspflug che, venendo per ultima in ordine di tempo, di fatto conferma quelle intuizioni che via via si erano andate precisando nel corso della ricerca con una lucidità disarmante.

⁷⁰⁵ Le fotografie scattate all'interno della *Turbine Hall* della Tate Modern di Londra nel 2003, anno della sua realizzazione, mostrano un pubblico che reagisce al forte impatto con l'opera scrivendo con il proprio corpo parole come *Love e Peace*.

Interviste

Trascrizione intervista a Salvatore Settis, Genova, 22 gennaio 2016

Qual è stata la sua esperienza con Bill Viola?

Quando ero direttore del Getty Reserche Institut a Los Angeles ogni anno sceglievo un tema su cui lavorare per tutto l'anno con un gruppo di studiosi invitati da fuori e con le persone dello staff del Getty. Ovviamente nella scelta di questi temi ero molto libero e ogni anno però volevo anche invitare un artista in modo tale che servisse come una specie di lievito per la discussione.

Un anno, molto fortunato, mi pare fosse il '96 0 '97, ho scelto come tema la rappresentazione delle passioni. In quell'anno avevo invitato una danzatrice indiana, che era anche una studiosa di danza, uno studioso italiano, Diego Lanza, di tragedia greca, uno studioso di teatro, uno studioso di pittura barocca ecc. vari modi di rappresentare le passioni umane, in varie civiltà attraverso la danza, la scultura, la musica [...] una studiosa americana di opera, antropologi ecc. L'artista che avevo scelto quell'anno era Bill Viola. Bill Viola sta in quell'area non molto lontana da Los Angeles, però venne, gli abbiamo dato uno studio per artisti, c'è uno studio per artisti al Getty molto grande e molto bello, è stato molto assiduo, è stato lì per nove mesi, è stato lì sempre. Il mercoledì si svolgeva un seminario che durava due ore, prima del *lunch*. Poi uno studioso di questi, a turno, presentava il suo lavoro, il suo tema, la sua angolazione di quell'unico grande tema di cui stavamo trattando e poi c'era un *lunch* molto informale e dopo si discuteva. Il gruppo complessivo era di venticinque. Erano seminari guidati da me e dal mio vice che si chiamava Michael Robinson [...] ora è il rettore di una Università americana molto importante. Bill è sempre venuto al seminario con una curiosità intellettuale straordinaria continuando a protestare la sua ignoranza, dicendo «io di queste cose non so nulla» ed era vero che non sapeva, che sapeva ben poco di pittura greca, di tragedia greca, ma anche di pittura italiana perché anche lui non ha mai avuto una formazione formale di storia dell'arte, però la sua curiosità intellettuale, la sua intelligenza straordinaria, il suo acume nel fare domande era un vero lievito per tutti e anche lui fece la sua presentazione, raccontò il suo lavoro. Però rimase particolarmente colpito quando io feci un seminario, ero il Direttore ma volevo essere uno studioso tra studiosi, com'è giusto. Quando presentai un seminario nel quale parlai dei dipinti a mezze figure, del formato a mezze figure, molto usato tra Germania, Italia, pittura fiamminga, tra '400 e primo Cinquecento (mezze figure che erano usate, tra gli altri, per esempio da Dürer o Mantegna). Per una forma particolare di espressività; cioè le figure a metà erano rappresentate così perché erano

particolarmente vicine allo spettatore, lo spettatore poteva sentirsi a metà, quasi immerso nella rappresentazione. Ora noi siamo molto più abituati alle mezze figure perché le vediamo spesso alla televisione dove il mezzo busto, diciamo, è il formato più abituale, ma allora era una novità, una novità espressiva molto intensa. Quindi fu molto colpito da questo e non solo decise in quell'anno di lavorare sulle passioni ma decise di lavorare sulle passioni a mezze figure; da qui nasce la serie 'The passions' che poi è una serie sua particolarmente fortunata. Tant'è vero che il Metropolitan Museum la prima opera di videoarte che decise di acquistare per le collezioni permanenti fu una di queste opere di Bill Viola elaborata in questa occasione.

La prima grande mostra fu fatta al Getty, mi pare fosse nel 2000/2001, io ero già andato via, perché sono stato direttore del Getty per quasi sei anni e poi sono passato a Pisa alla Scuola Normale. Quando ci fu quella mostra io non ero già più lì. Però la mostra fu molto bella, andai a vederla, è una mostra nata da quell'esperienza. Credo che l'aspetto più interessante sia stata, diciamo, il dialogo con un artista pronto a lasciarsi non influenzare ma addirittura trasformare da un'esperienza intellettuale che nasce da professori, che nasce da studiosi, che nasce da persone che, come me, artisti certo non si possono dire, ma che hanno una qualche esperienza di riflessione sull'arte, questa interazione tra l'artista creatore e la riflessione sull'arte credo sia uno degli ingredienti più importanti dell'arte contemporanea e credo che sia una delle cose su cui più ci sarebbe da riflettere per il futuro.

Intervista al prof. Martin Nkafu Nkemnkia, Docente di Storia e Arte africana Università Pontificia Lateranense, incaricato per la cattedra cardinal Bernardin Gantin: socializzazione politica in Africa, Roma, 5 febbraio 2016

Prof. Nkafu: sono originario del Cameroun, propriamente di Fontem, è da tanti anni che sono qui in Europa, ho studiato al Laterano dove siamo adesso, ho fatto filosofia fino al dottorato, poi teologia fino al dottorato e poi ho insegnato in diverse Università pontificie di Roma. All'Urbaniana ho introdotto un corso sull' *Introduzione alla religione africana* e sul valore universale di questa religione. Alla Gregoriana ho insegnato *Arte religiosa africana* per diversi anni, nella facoltà dei Beni Culturali della Chiesa. E al Laterano insegno *Filosofia e Storia della filosofia africana* e *Teologia africana (religione e pensiero in Africa)* a partire dalla religione, dalla spiritualità africana. Dirigo da cinque anni il Dipartimento, primo di questo genere, *Dipartimento di Scienze Umane e Sociali* per gli studi e lo sviluppo della cultura africana della Pontificia Università lateranense.

Questo quello che insegno e in questo insegnamento naturalmente tutti gli aspetti della cultura africana vengono visitati perché in realtà non si dà pensiero se non è pensiero di tutto un complesso di cose che il pensiero deve esprimere. Non si dà teologia se non visitando anche la vita spirituale, la vita religiosa, i luoghi sacri della cultura africana che non è una religione come intendiamo, una religione storica, ma si tratta di religioni dette tradizionali perché attengono alla religione degli antenati [...].

Tutto questo complesso di cose, fa parte di un *corpus* di studi sull'Africa. Certamente c'è politica, c'è una cattedra qui sulla politica in Africa. L'Africano politico arriva anche a fare il politico perché possiede in sé tutta l'arte del vivere, vivere come gli ha insegnato la cultura, la tradizione e via dicendo, quindi questo, trasportato a livello dello Stato, significa creare la politica nel senso comune del termine, però l'Africa vive secondo la sua tradizione, ha un altro tipo di concezione della società, è quello che cerchiamo di fare, di scoprire attraverso i corsi che facciamo.

Rispetto a questa idea che ci siamo detti del ruolo dell'arte, del ruolo psicagogico dell'arte, quali sono i caratteri fondamentali? cioè cosa direbbe dell'arte africana?

Prof. Nkafu: intanto io in genere non faccio paragoni tra quella dell'Africa e quella degli altri, perché bisogna entrare nella mentalità africana per sapere se l'arte come tale è un argomento a sé o appartiene a degli argomenti, a una serie di cose che non si possono separare e studiare a parte. L'arte, se vogliamo guardare a tutte le sue forme, come abbiamo visto, è tutto un modo di vivere dell'africano in rapporto con la natura e con il Creatore della natura e dell'uomo stesso. È l'armonia che si può trovare, se si riesce, tra il Creatore, le creature e le creature tra di loro, le cose di fronte alle creature; l'uomo in questo senso, cioè la convivenza armoniosa di questo che abbiamo voluto dire che è un connubio tra l'uomo con la natura e con il divino, questo è il significato. In una sola parola cosa è l'arte Africana: un connubio dell'uomo con la natura e con il divino. Il Divino vuol dire anche sacro, tutto ciò che comporta, ecc.

Perciò i tratti caratteristici dell'arte africana sono: non esiste nessun artista, quindi questa è una notizia non molto buona per chi vuole firmare le proprie cose; la comunità coincide con l'artista. Perché in realtà tutte le opere: bronzo, terracotta, immagini simboliche, ecc., sono state concepite per una ricorrenza. Nessuno ha mai creato una statua così come piace a lui, per poi spiegare cosa voleva fare. Se ci troviamo di fronte ad una maschera, sappiamo che quella maschera è stata concepita per significare un aspetto della cultura per la quale è nata. In altri termini, l'arte, sia di tipo figurativo o scultoreo che cos'è? È il testo che spiega eternamente quella cosa, e non può cambiare, non si può interpretarlo, perché era già interpretato, era stato fatto per dire che qui c'è un re, o che qui è sepolto un re. È solo questo il messaggio di una statua che deve stare solo in quel posto. Ecco perché è una

grande difficoltà [...] non posso trovare in un museo dei pezzi dell'arte africana, quella non è vera, perché non rappresenta nulla in quel luogo che si chiama museo. In Africa il museo è il luogo naturale, ed è sacro proprio perché è naturale, nessuno può cambiare questo. E questo è una novità perché quando sono andato in Belgio [...] mi hanno portato a vedere un grande museo etnologico, non aperto al pubblico ma poiché ero professore d'arte, hanno aperto per me, e io, con grande dispiacere, ho detto loro: 'Ho visto le meraviglie dell'Africa che qui non significano nulla. Quindi io vi invito a riportare le opere a una a una dove le avete prese, così chiunque vuole sapere questo, deve andare in quel luogo; il messaggio che questo pezzo ci porta non dice niente qui, non può dirlo, né adesso né dopo. Potete diventare specialisti, vi spacciate per questo, ma queste opere qui non vogliono dire nulla'. Quindi l'arte figurativa: statue, bronzi, sono state fatte per un motivo, per una ricorrenza e lo saranno sempre; la cultura africana che non è scritta, non c'è un libro di storia dove possiamo apprenderla. Perché in realtà la storia è infinita e noi tutti viviamo tutte le tappe della storia, sia che siamo vivi sia che siamo morti e nessuno dice: 'Be' non c'è più'. Come fai a saperlo che non c'è più? Non è scritto neanche che ci stava. Quindi gli antenati rivivono la vita di oggi con noi dandoci il significato della vita, se no nessuno ce lo dà, e nessuno scriveva questo, quando io ho detto: "Ma come mai questo non lo scrivevano?". Per diventare professore, io dovevo scrivere per dire: ecco il libro che dobbiamo studiare, io devo fare un errore, cioè devo andare a scrivere le cose che non possono essere scritte, [...] dovrei parlare soltanto, l'altro se capisce va bene, se non capisce allora cambia mestiere, non posso cambiare io la cultura della gente per far capire qualcosa d'altro. Quindi è una novità oggi presentare l'arte africana a un pubblico per il quale l'arte ha già un significato, ha un altro significato, potrebbe avere quasi [...] possiamo aggiungerci il fine, ma non è sicuro che i mezzi siano gli stessi.

Picasso vive un periodo africano perché gli regalano una scultura africana, una maschera africana, e Picasso trasfigura la maschera spacciandosi per un creatore di una maschera nuova. Questo non esiste, nella sua mente non poteva esistere una maschera, [...] quindi quando si confronta con l'Africa trova la maschera e questa maschera gli parla, lo ispira, gli suggerisce tante immagini, provoca dentro di lui un sacco di altre immagini, ché lui poi ha creato. Ma quella maschera che ha preso dall'Africa, nessuno sa che cos'è e lui non l'ha mai detto che ha preso quella maschera e quella maschera lo ha ispirato. Il potere ispiratrice della maschera è perché conserva in sé un messaggio per il quale lui è maschera, quindi in quel caso, siccome la maschera non parla a meno che non vai in quella società dove troverai [...] l'arte africana [...] che hanno fatto qui, che il messaggio della maschera può esser compreso solo in quella cultura lì e la maschera deve stare solo lì, per avere significato.

La maschera non parla. Perciò la sacralità della maschera è aver conservato per sempre ciò di cui è simbolo, non può trasmettere un'altra cosa. Io posso anche tentare di indurre un'altra spiegazione,

perché mi ispira dire questo ed io posso fare quello che mi pare, dire che sono un esperto ecc., ma nessun è esperto [...] perché l'africano non firma sotto la sua statua, sotto la sua terracotta, che lui si chiama Martin Nkafu, non so. Perché il soggetto sociale, questo è molto importante per tutti, il soggetto sociale nella cultura africana non è l'individuo, ma la comunità, un soggetto impersonale. Dice: non posso essere il firmatario di qualche cosa, è la mia cultura, la mia comunità. Come dire: è zulù, dice: ma quella è una maschera zulù, ecco la firma c'è, è zulù, ma zulù non è un Martin Nkafu o un Giovanni e via dicendo è tutta una razza, una linea che si chiama così, che produce quella roba lì. Così è anche il Degon, il Degon come si fa? Chi gli ha insegnato quello? È solo lì che si può fare questa esperienza di rapporto tra il firmamento e la natura, perché quelli hanno fatto l'esperienza, non possiamo partecipare così, in realtà senza andare in quel luogo lì, partecipare alle emozioni delle persone, che rappresentano questa statua, non possiamo dirci bravi e metter sul muro della nostra casa è Degon [...] cosa ricorda qui questa statua in questo luogo? è bella, sì, il concetto di bellezza è ancora diverso per gli africani. Quindi bello coincide, ha il significato [...] del simbolo, cioè coincide [...] la bellezza così detta è tale perché in realtà la cosa ha realizzato la sua vocazione, cioè ha trasmesso un contenuto [...] un fiore è bello, sì, perché deve profumare, deve incantare, non è che può fare il fiore senza emanare nessun profumo e non deve mandarlo solo ad alcune persone, ma a tutti quanti, cioè chiunque può assaporare questo profumo, allora si può parlare della bellezza, che viene detta oggettiva. Quello che è brutto per te, è bello per me, allora lì non andiamo avanti. Ciò che è vero e bello è anche vero, lo diciamo in teologia, ciò che è vero è buono ed è anche [...], la sua unità. Questo vuol dire che qualsiasi persona lo percepisce come tale, non è che devo insegnare a un'altra persona questo, però ha la forza in sé per trasmetterci ciò di cui è simbolo, in quel caso l'arte ben venga, l'unità dell'arte col divino, chi è che mi ispira nel saper leggere cosa c'è tra la cosa e me? e tra me e l'altro in modo che sentiamo la stessa cosa? con lui c'è la sacralità della vita che è a fondamento di tutto. [...] una maschera è la maschera sacra, questa maschera sacra in Africa, viene detta così perché si usa per fare la danza, perché anche la danza è l'arte.

Volevo arrivare alla danza, anche la danza religiosa è liturgica?

Prof. Nkafu: Sì, sì, lì non c'è distinzione tra la danza religiosa e profana, questa distinzione si fa quando i missionari cattolici o cristiani incontrano queste culture e poi pensano che una cosa fatta in chiesa deve essere detta religiosa, un'altra fatta fuori è profana. Lì non esiste quindi non è profana, perché nella cultura africana la profana non c'è, non c'è profano e religioso, tutto è religioso, tutto è sacro, tutto è sacro. Tanto che visto che non c'è una casa chiamata chiesa, o santuario, ma ci sono foreste sacre, luoghi sacri, lago sacro, dove la gente fa i riti e fanno i sacrifici, questi sono i luoghi sacri, no? Ora se tutte le danze fossero fatte nella foresta sacra o nelle vicinanze e via dicendo, non

c'è nessuna cosa che è profana e invece è un'arte sacra, perché tutto è per rapportarsi appunto alla natura e al divino, a Dio, no? Il profano non c'è, o diciamo che tutto è profano e ha lo stesso significato, o diciamo che tutte le religioni hanno lo stesso significato. La distinzione viene data dai missionari, la presenza dei missionari non africani, perché lì ci sono anche missionari africani, e le cose non sono né profane, né religiose, ma sono proprietà costitutiva della cultura della gente [...] invece di costruire, la città uccide le persone, certamente non sarà religioso questo, ma siccome le danze, nessuna danza, in nessun rito c'è martirio, uccisione, ma è tutto per recuperare la vita che tutti devono avere, e Dio è vita per gli africani, prima di essere amore, è vita perché se non vivi non ami, allora il Dio africano è massimamente vita, perseguire la vita vuol dire incontrare Dio, cioè voler incontrare Dio, questo.

Quindi anche la durata, per esempio, durante la cerimonia religiosa, durante la funzione religiosa, la partecipazione corale segna la durata anche dell'evento.

Prof. Nkafu: Questo fa parte della vita, diciamo, ho scritto da qualche parte che [...] il messaggio diventa cultura e viene anche rappresentato, la rappresentazione deve essere concettuale, rappresentata in arte, la gente ha capito quel messaggio. Perché l'africano trasmetteva il suo messaggio attraverso la sua statua, la maschera, il bronzo. Il cristianesimo degli inizi, si trova ad ascoltare quello che è successo e se tu vuoi credi, ma se tu non vuoi, non credi, allora si deve sapere che quando questo messaggio diventa cultura si materializza in cose, in cose ed è anche in casa, il modo di costruire la casa, rappresentare un luogo sacro e via dicendo. Il sacro è diventato cultura, non è più distante dalle persone per cui [...] ma è parte della cultura senza problema [...], questo è. Allora a quel punto la Messa [...] Quando il cristiano africano va a Messa ha capito cosa è questa Messa, no? cioè non è che faccio veloce perché ho un'altra cosa da fare dopo, la domenica, se abbiamo capito che è il giorno della Resurrezione, ogni domenica è la Resurrezione. Qualcuno può dire: io ho un altro impegno con un'altra persona, devo andare veloce a Messa poi andare a fare le mie cose, questo non esiste, perciò tutti quelli che vanno a questa Messa devono partecipare alla Messa, nessuno va ad ascoltare uno che fa la predica poi va via da solo, cioè io devo fare la mia parte, infatti a volte ho fatto una Messa con i vescovi e sacerdoti [...] in questa grande Messa che abbiamo fatto tipo inculturazione, la Messa è durata almeno cinque ore, perché? Perché tutte le persone che sono venute a Messa, ogni quartiere aveva il suo canto da fare, quella aveva una danza da fare, quella ha portato una cosa da portare all'offertorio, e i sacerdoti e i vescovi alla fine mi dicono, questo prete in particolare, adesso è vescovo, dice: «Ho capito cos'è la Messa». [...] Non è che ha capito perché qualcuno gli ha parlato. Ha capito che anche lui era parte della Messa, non era lui che faceva la Messa, non erano loro, perché il tempo che la gente, tutti i cristiani hanno fatto qualcosa, il loro numero

durante la cerimonia, durante la Messa, almeno cinque sei volte più [...] non erano spettatori, una volta erano solo spettatori, tutti quanti facevano [...] e questi qui dovevano [...] alla fine [...] della Messa, fare la Messa come è prescritto, invece la Messa vissuta non è prescritta, ogni domenica c'è un altro gruppo che viene e fa il suo spettacolo quindi dura finché ognuno ha fatto qualcosa.

Intervista al prof. Paolo Bolpagni, Direttore Collezione Paolo VI Arte contemporanea di Concesio, Istituto Paolo VI di Concesio (BS), 5 marzo 2016

Quali sono i tratti distintivi della Collezione?

P. B.: Il Museo, ufficialmente riconosciuto dalla regione Lombardia a partire dall'anno 2014 è stato inaugurato da Benedetto XVI nel 2009 e con altra denominazione e un'altra sede esisteva già dal 1988. È il Museo che raccoglie, di fatto, il grande nucleo di opere d'arte nato dalla passione e dall'interesse di Giovanni Battista Montini per l'arte contemporanea considerata non soltanto dal punto di vista meramente estetico ma come testimonianza dell'interiorità e anche della spiritualità dell'individuo contemporaneo. Quindi, questa apertura che Montini ha sempre avuto nei confronti delle espressioni artistiche del passato ma anche del presente e già ben prima di diventare papa, è testimoniata da questa collezione che è nata dai contatti da lui direttamente intrattenuti con gli artisti, già a partire dal periodo in cui era arcivescovo di Milano e poi durante il quindicennio del suo pontificato. Contatti intrattenuti direttamente da lui e in buona misura dal suo segretario particolare, don Pasquale Macchi, che, da questo punto di vista, è stato una sorta di agente formidabile nel coinvolgere gli artisti, nel diffondere il messaggio di apertura, di rinnovato dialogo di Paolo VI nei confronti del mondo della creazione contemporanea. Quindi Paolo VI ha voluto la creazione della Collezione d'arte religiosa moderna dei Musei Vaticani e Macchi è stato il procacciatore di opere, diciamo così. Oltre che le opere destinate ai Musei vaticani molte opere sono state donate a Paolo VI in forma privata con delle dediche anche personali o donate al suo segretario Macchi, come dire, a margine, magari, delle donazioni principali destinate ai musei vaticani. Si è costituito un nucleo che via via è andato aumentando di questa raccolta che proprio testimonia i rapporti e gli scambi diretti con gli artisti.

Questa raccolta è stata destinata con lascito testamentario da papa Paolo VI al suo segretario Macchi che decise poi di destinarla all'Istituto Paolo VI di Brescia. L'Istituto, che si è costituito dopo la morte di Papa Montini, che conserva il suo archivio privato documentario e librario e che ha accolto questo nucleo di migliaia di opere d'arte, che si è andato arricchendo nel tempo con ulteriori donazioni; ora

siamo a circa 7.300 opere (di cui solo circa trecento in mostra, in una sede espositiva di 1.000 mq. n.d.a.), non tutte risalenti al nucleo storico. Comunque il punto di partenza è stato quello: il messaggio di Paolo VI che ha provocato negli artisti una sorta di risposta, di interlocuzione, una cosa fondamentalmente ricercata: riaprire un dialogo che si era, possiamo dirlo, interrotto.

Intervista a monsignor Timothy Verdon, Direttore Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, Firenze, 25 maggio 2016

Il suo pensiero sugli atteggiamenti e aspettative della committenza ecclesiastica nei confronti dell'arte contemporanea?

T.V.: è difficile, anzi impossibile, riassumere l'infinita diversità di indirizzi dell'arte contemporanea in un solo concetto, in una sola frase o paragrafo, l'arte contemporanea è molto variegata, alcune delle sue espressioni possono anche trovare accoglienza presso una normale committenza ecclesiastica, ma anche la committenza ecclesiastica è altrettanto variegata. Globalmente la committenza ecclesiastica sembra dover – anche per motivi pastorali – cercare nell'arte contemporanea una via di mezzo tra il nuovo e il tradizionale, e quindi risponde ad una necessità di confrontarsi con molte espressioni ardite, quantomeno esplorative del contemporaneo nell'arte. Cerca di convincere gli artisti a tornare a linguaggi facilmente spiegabili, intellegibili all'interno di una situazione di catechesi universale dove sia il bambino che l'anziano, la persona colta, la persona più semplice, in Chiesa deve ricevere un messaggio più o meno uniforme. Quindi in buona parte l'arte contemporanea non trova espressione nelle nostre chiese, non trova una risposta adeguata nella committenza ecclesiastica, anche se in alcuni egregi casi questo può fortunatamente essere meno vero. La committenza ecclesiastica ha certamente bisogno di essere educata; educata non solo agli indirizzi dell'arte che sono 'legioni', ma educata al modo di interfacciarsi con artisti, rispetto ad un glorioso passato in cui era appunto la Chiesa a chiamare gli artisti e in qualche modo a formarli, non tecnicamente, ma intellettualmente e spiritualmente; la committenza ha avuto un ruolo molto importante e ha saputo amare il linguaggio che gli artisti hanno individuato, importante e intellegibile.

Oggi molti sacerdoti e vescovi che si trovano a commissionare opere d'arte, veramente non sanno con quali parole esprimere i loro obiettivi, le loro esigenze, le loro speranze agli artisti, che quindi o si ripiegano su un concetto più o meno chiaramente ricordato della religiosità della loro infanzia, oppure vanno per vie che forse non sono, a lungo andare, utili alla Chiesa, ottenendo opere che non

comunicano nulla di utile all'interno della Chiesa. Quindi è una situazione ancora molto *in itinere*, è un rapporto che va sanato, dopo un periodo troppo lungo di alienazione reciproca.

T.V.: Gli artisti per definizione sono persone sensibili, sono persone dotate di intuizione anche spirituale riguardo alle necessità dell'epoca contemporanea, del loro pubblico, e questo fa parte del dono, del talento che hanno avuto da Dio; normalmente sono ben consapevoli di rivestire un ruolo che può essere quello di guida spirituale, perché attraverso l'immagine comunicano sensazioni, credenze, domande che raccolgono molti inconsci indirizzi dei loro contemporanei. Questo è stato l'obiettivo degli artisti di tutte le epoche, di tutti i luoghi. Oggi in una società occidentale ma non solo, nel mondo globalizzato, che si è sistematicamente privato della dimensione del sacro e ha voluto a tutti i costi vivere in una realtà interamente materialistica, gli artisti, credo, molto spesso, intuiscono la inconfessata fame di spiritualità dei nostri contemporanei, e quindi si vedono nella posizione di poter, in qualche modo, rispondere. Le risposte, in qualsiasi situazione, possono essere di diverso tipo, c'è la risposta generosa e umile di chi si vede più avanti in una comune ricerca e quindi si mette al servizio condividendo la propria esperienza, nella fiducia che anche l'altro sta cercando qualcosa di simile, ma c'è la risposta strumentale di chi è due passi più avanti. Ci sono artisti *showman* che approfittano della fame di spiritualità che sente un mondo senza guida e senza indirizzi e quindi propongono opere che in qualche modo manipolano i segni tradizionali cristiani.

Paolo VI, e più recentemente Benedetto XVI nel discorso fatto all'incontro con gli artisti nel 2009, ha voluto, nel contesto solenne della Sistina, tradurre alcuni pensieri a livello di Magistero e dottrina. La chiesa ha voluto esprimere in modo esplicito, l'alta dignità del sacerdozio degli artisti, insistendo perché gli artisti si prendano sul serio e prendano sul serio la loro missione, la loro vocazione. Benedetto XVI, in particolare, parlando agli artisti del contenuto del Giudizio Universale di Michelangelo, ha voluto anche ricordare che tutti dobbiamo sottoporci a un giudizio e che quindi ci verrà chiesto l'uso che abbiamo fatto dei nostri talenti. E forse la Chiesa deve ad ogni livello assumere con più decisione, con più chiarezza, il suo antico ruolo di arbitro e di guida delle persone creative. Paolo VI l'ha fatto chiedendo perdono per i periodi di reciproca incomprensione in cui era caduto in buona parte il conservatorismo culturale della Chiesa. Durante il pontificato di Benedetto XVI la situazione era già diversa, peggiore per la verità, però la Chiesa ha dovuto riassumere con chiarezza il ruolo degli artisti invitando chi ha questo dono particolare di intuizione profetica ad esercitarlo. Quindi come gli antichi profeti di Israele avevano ricevuto da Dio un'ispirazione particolare a servizio del popolo, così i papi, Paolo VI e Benedetto XVI hanno aiutato a ricordare che gli artisti sono in una posizione analoga. Certo oggi è più difficile, perché nessuno riconosce più una particolare autorità della Chiesa in qualsiasi campo o quantomeno nel campo della creatività artistica, però in qualche

modo non solo alcuni papi di particolare cultura come Montini e il nostro caro Benedetto, ma vescovi e preti devono essere preparati ad accompagnare gli artisti verso una comprensione più responsabile, più articolata, del senso della propria sensibilità, del proprio talento creativo, ecc., se no è molto più facile che persone che ne capiscono qualcosa, spiritualizzino. Credo succeda abbastanza spesso, e in un mondo che non ha più coordinate sicure in qualsiasi campo della conoscenza, quantomeno nella conoscenza della verità di Dio, è più facile quindi per un ciarlatano avere successo e portarsi dietro come ammiratori e discepoli molte persone.

Paolo VI e Benedetto XVI sono stati uomini di cultura che certamente credevano nella autenticità della visione dell'artista, e quindi erano anche disponibili a lasciare che l'artista esercitasse lo specifico ruolo profetico al quale è stato chiamato. Questo atteggiamento è spesso stato rovesciato dalla committenza ecclesiastica. Spesso non si è chiesta la profezia che l'artista può offrire, ma semplicemente una trascrizione puntuale, dettata da un committente ecclesiastico o da una comunità, come se l'artista fosse un amanuense nella pittura. Spesso il pretesto è che non tutti possano capire e, in nome di una pastoralità condiscendente, si adegua il linguaggio artistico in modalità che alla fine non accontenta nessuno e che spesso hanno viziato il rapporto con gli artisti. Le Chiese, e non solo quindi la Chiesa Cattolica, ma anche le Chiese protestanti, oggi tornano in molti casi, all'arte come strumento che deve accompagnare l'esperienza evangelica, quindi commissionano opere per i luoghi di culto. Anche le Chiese della Riforma hanno la difficoltà a svincolarsi da un concetto altamente codificato circa la funzione didattica dell'arte e non permettono all'artista di vivere il proprio carisma, accanto al personale carisma di prete o pastore. Nel 2017, nella ricorrenza della riforma di Lutero, dell'affissione delle sue tesi nella cappella del castello di Wittenberg, insieme alla facoltà protestante di teologia dell'Università di Strasburgo si farà un convegno intercontinentale a Parigi, poi a Strasburgo, e in altri luoghi. La problematica è stata definita in questi termini dagli amici dell'Institut Catholique: *La teologia al rischio della creatività artistica*. I teologi non vogliono in alcun modo concedere all'arte, quindi agli artisti, neanche un millimetro della loro esclusiva sull'ispirazione, sulla corretta interpretazione di Dio, delle cose di Dio e questo atteggiamento viene comunicato. Tutti i preti sono formati da teologi loro docenti, poi alcuni preti diventano vescovi e cardinali, quindi la formazione del clero nella Chiesa Cattolica, ma anche nelle chiese protestanti, esclude totalmente ogni possibilità di una valida e forse anche fortunata, ispirata, profonda, lettura delle cose che chiamiamo sacre da parte degli artisti. La teologia si sente minacciata, la teologia accademica, si sente minacciata da ogni pretesa, che arrivi da qualsiasi altro campo, di poter avere qualcosa di significativo da dire su Dio e quindi gli artisti si devono solo sottomettere e fare da amanuensi.

Citava l'esempio di san Giovanni Rotondo. Uno dei fenomeni incredibili è l'attività, per esempio, di padre Marco Rupnik, è suo il logo dell'anno della misericordia.

T.V.: Marco, che conosco, che stimo sul piano umano, ha un modo di concepire la sua arte e la tradizione artistica che fa principalmente riferimento alla tradizione orientale, della chiesa d'oriente, che è quella tradizionale degli ortodossi, secondo una sensibilità 'cattolico romana'. È stato qui per un convegno su questi temi, qualche anno fa, e la sua relazione, quella in cui doveva parlare della tradizione d'oriente, era concentrata su questo tema nei confronti del quale ha insistito molto in opposizione alla tradizione occidentale. Ha insistito molto sulle regole della iconologia orientale, secondo un concetto del sacro teologicamente codificato che non può subire nessuna variazione, come se fosse solo quella l'unica modalità, tutto il resto è qualche altra cosa, arte di soggetto religioso ma non sacra. Ma un Dio che manda il proprio figlio nel mondo come un uomo qualsiasi – perché avrebbe potuto anche mandarlo con una visione abbagliante di sacralità – tutti lo avrebbero capito subito, invece ha preferito nascondere la divinità sotto le forme di una umanità comune a tutti, tranne per alcune cose che hanno lasciato capire gradualmente che era figlio di Dio. Qui è un altro, secondo me, è un altro dei ripieghi. Un ripiego è: rimaniamo tra Giotto e il Beato Angelico e quindi a un'arte che ci relega in una sorta di ghetto, di *kitsch* religioso, oppure la pretesa, in qualche modo platonica, di aver avuto da Dio l'unico stile possibile con addirittura anche le formule, per cui ogni soggetto deve essere rappresentato in un dato modo e non si ci si può minimamente discostarsi.

T.V.: Queste cose possono avere interesse e utilità non nego, ma se l'arte della Chiesa può essere solo o questa o quella, allora ci presentiamo al mondo non più come gli istigatori e fautori di una infinita varietà di espressioni umanamente originali e capaci, un'espressione del nostro tempo – e anche oltre il nostro tempo – che vanno a toccare corde profonde; oppure come gelosi conservatori di un'alta tradizione che soffoca, che imbriglia la religiosità in forme codificate che devono necessariamente essere quelle e non altre, che senso ha?

Bill Viola sta preparando per la St Paul's Cathedral «Mary» e ci sta lavorando da due anni...

T.V.: Gli anglicani sono molto più aperti in questo senso.

Che cosa ne pensa dell'opera di Bill Viola «Martyrs», all'interno di St Paul's cathedral?

T.V.: *Martyres* vuol dire testimoni, si possono testimoniare tante cose.

T.V.: Le sue video-opere sono focalizzate sulle testimonianze, sul martirio.

T.V.: Molto interessante, dirò che Viola è uno degli artisti contemporanei più chiaramente attratto dai temi sacri tradizionali; è stato studente a Firenze negli anni Settanta ed è rimasto affascinato dagli affreschi di Giotto e da altre cose viste qui e quindi dal concetto di una grande arte al contempo

monumentale ed attuale, in cui i temi del Vangelo, delle Scritture vengono comunicate in forme immediatamente accessibili, e comunque riescono a investire il quotidiano di una immensa sacrale dignità. Viola dice chiaramente di non voler fare un'arte sacra cristiana, perché considera l'obiettivo spirituale in termini molto più ampi, però sono quelli che ti rimangono profondamente impressi.

Intervista a Valentino Vago⁷⁰⁶, studio dell'artista, Milano, marzo 2016⁷⁰⁷

Che rapporto ha con la sua opera?

Io inizio un'opera senza sapere più o meno niente di ciò che farò [...] nasce mentre la faccio. E poi ad un certo punto è finita [...] non c'è un tempo di esecuzione, non c'è un tempo, è fatta come se ci fosse già prima.

Il suo intervento nella chiesa di san Giovanni in Laterano in piazza Bernini a Milano?

Quella chiesa lì è poi difficile immaginarla senza questo intervento perché ho cancellato tutta la struttura, è un soffio. Io sono sempre fortunato perché incomincio e faccio [...] e va bene. E' il mio paradiso...

A Barlassina ha fatto un'esperienza analoga?

Barlassina è stata la prima, non sapevo proprio dove sarei andato a parare, a finire, come fare [...] perché tutti erano contro. Ho chiesto anche ai miei colleghi, mi hanno detto 'ma tu sei matto'. Quanti metri sono? 2.500 [...] sei matto, ti rovini la carriera⁷⁰⁸. Io non capivo il perché. L'unico che mi aveva incoraggiato un po' era Marco Valsecchi. Io gli avevo detto "professore io devo fare un'opera di 2.500 metri quadri" e lui mi aveva risposto "Se c'è uno che può farla sei tu".

E i committenti chi erano nel caso della chiesa di Barlassina?

⁷⁰⁶ Valentino Vago (1931) è deceduto il 17 gennaio 2018 a Milano. Il lavoro di ricerca per il dottorato ha consentito di raccogliere questa intervista rilasciata nello studio dell'artista nel marzo del 2016.

⁷⁰⁷ L'artista ha dipinto l'interno di una ventina di chiese, molte delle quali sono in Lombardia⁷⁰⁷ ma ha lavorato anche all'estero e a Doha nel Qatar (2008). La propensione per la pittura murale e le grandi dimensioni si è manifestata piuttosto presto nel suo lavoro e ne è diventata cifra stilistica. La sua pittura all'interno delle chiese ingloba completamente lo spazio fondendo l'architettura con la pittura: si tratta pertanto di pittura ambientale che avvolge completamente lo spettatore.

⁷⁰⁸ Guido Ballo in G. BALLO, *Opere di Valentino Vago*, catalogo della mostra, Salone Annunciata, Milano 1960, p. 8-21 aveva notato questa caratteristica dell'artista nel senso di una propensione a lavorare su grandi spazi.

Il parroco che io ho cercato di far confessare [...] più di una volta. Mi scusi ma a lei com'è che è venuto in mente di farmi dipingere la chiesa? Perché lui non si interessava d'arte, "mi dica la verità [...] è stato lo Spirito Santo, chi può avergli detto 'dipingiamo la chiesa', perché non c'era nessuna premessa, di nessun tipo, nessun discorso [...]. L'unica cosa era che lui aveva letto sul *Corriere* un'intervista mia sul giornale dopo la mia mostra a Palazzo Reale a Milano e il giornalista mi chiedeva "Ma adesso che lei ha fatto la mostra a palazzo Reale, adesso cosa vorrebbe fare? Ed io, in quella circostanza avevo detto 'dipingere una cupola' ma non è che ci avessi pensato un minuto prima [...]". E allora il parroco ha letto questo articolo; ci incontriamo in un campo di calcio e lui mi chiede "Dipingiamo la chiesa?" come? E l'ho dipinta, senza un progetto, senza niente. E c'è qualcuno che ritiene questa mia prima opera in una chiesa come la più interessante. Ho detto: faccio una spirale che sale verso il cielo, verso Dio. E così ho fatto. L'ho fatta mettendo la cuffia all'imbianchino e col microfono da sotto gli ho fatto fare un percorso. La mia prima e l'ultima opera sono fatte in questo modo. Nella cupola c'è una luce centrale.

Nella chiesa di Barlassina l'idea è stata vagliata da una commissione d'arte sacra?

No. Sono andati anche a denunciarmi dal cardinale [...] c'è stata quasi una sommossa [...] perché la chiesa blu non se l'immaginavano [...] veramente ho dovuto vincere molti ostacoli [...] però poi mi hanno dato il premio: mi hanno dato la cittadinanza onoraria, vent'anni dopo. Dopo che ho dipinto la chiesa, l'asilo, la casa per anziani, il cimitero, la banca, qualche casa privata, la scuola [...] ho dipinto tutto il paese [...]. È stata una bellissima avventura [...].

Intervista al prof. David Freedberg (già Direttore Warburg Institute⁷⁰⁹), Londra, 4 ottobre 2016

A proposito del lavoro di Bill Viola [...]

D.F.: [...] sono molto critico perché conta troppo su questo senso dell'allusione alla ricchezza del passato che non al coinvolgimento vero dell'arte [...] seduce per il riferimento, non proprio per il coinvolgimento.

⁷⁰⁹ Il prof. Freedberg ha lasciato l'incarico di Direttore del Warburg Institute ufficialmente a partire dal 30 aprile 2017 dichiarando che: «*Having helped the Institute return to its intellectual origins in the work of Aby Warburg and rediscover both its significance and its implications for the world in which we live, I have decided I must reduce my international commitments and focus my energies on my own intellectual work [...]*» (dopo aver aiutato l'Istituto a ritornare alle sue origini intellettuali circa il lavoro di A. W. e a riscoprire sia il suo significato che le implicazioni per il mondo in cui viviamo, ho deciso che devo ridurre i miei impegni internazionali e concentrare le mie energie sul mio lavoro intellettuale) <https://warburg.sas.ac.uk> (24 aprile 2018).

Le sue ricerche in questo momento a cosa sono rivolte?

D.F.: Deve venire in queste prossime otto settimane (novembre-dicembre 2016). Il tema è proprio questa domanda leonardesca «Nol discobrir se libertà t'è cara». La cosa che posso dire è che *Il potere delle immagini* era una raccolta di sintomi e risposte all'arte e alle immagini. Ma non ho indagato, come indago adesso, con l'aiuto delle neuroscienze e con le operazioni del cervello il rapporto tra come appaiono le immagini, *how the images look*, e le risposte a loro. Questo ho lasciato aperto, ho semplicemente discusso i sintomi psicologici, o sintomi psicagogici, delle risposte all'arte; il rapporto tra la costituzione delle immagini vere, su come appaiono, come si vedono, e le risposte, questo si può fare attraverso le neuroscienze. Leonardo ovviamente era troppo conciso ma ho delle idee molto dense su questo.

Tornando a Bill Viola e al rapporto tra l'arte contemporanea e la chiesa...

D.F.: La cosa che ho sempre detto, anche nel *Il potere delle immagini*, è che l'uso cattolico delle immagini è in certo senso paradigmatico nei confronti dell'uso che ne fanno tutti. Tutta la teoria cattolica e tutta la teoria bizantina inglobano il problema psicologico. La chiesa ha sfruttato, utilizzato, il potere psicagogico meglio di qualsiasi altra istituzione in tutta la sua molteplicità [...] i Gesuiti, gli Stiliti [...] i Certosini. La fede non è essenzialmente ascetica, usa i sensi.

Come diceva il Concilio di Trento, l'onore si riferisce al prototipo, è vero, ma tutti sanno che si può sfruttare la tendenza o inclinazione del popolo ad essere coinvolti come se fossero persone.

Sappiamo che è Cristo stesso che ci guarda (riferimento alla frase di Leonardo citata) come l'occhio [...] per esempio se uno guarda l'arte bizantina, Cefalù, Monreale, Hagia Sophia, il distacco delle immagini viene catturato solo con difficoltà, ed è di questo che mi sto occupando.

Intervista a Olafur Eliasson, artista, Padiglione Italia, Biennale di Venezia, 9 maggio 2017

What do you think about the potential dimension of your work?

O. E.: Well, I think art reflects people's not yet verbalized feelings, and this allows for a situation, when you look at art, or when you are in a space with art, that sometimes can feel like art is listening to your narrative, and it allows you to find out about your own narrative. So, for me, art very often is about listening to people, not telling people what to do, but listening to what people have to say. I could also say that art can reflect the emotional needs that people bring to art.

(Bene, penso che l'arte rifletta i sentimenti della gente non ancora tradotti in parole, e questo attesta una situazione in cui, quando guardi un'opera d'arte o quando sei in uno spazio artistico, può sembrare a volte che l'arte stia considerando la tua dimensione narrativa, e ti permetta di scoprire la tua stessa narratività. Quindi per me, l'arte molto spesso significa ascoltare le persone, non dire alle persone cosa fare, ma ascoltare ciò che le persone hanno da dire. Potrei anche dire che l'arte può riflettere i bisogni emotivi che le persone le rivolgono).

What about spirituality in your work? For example, the big sun in the «Weather project» is an iconic image. And the traditional iconography is very frequent in your work.

O. E.: I think that spirituality is a word that has many meanings. For me, contemplatively is very individual, and it can be amplified by a collective, resonating quality when you are a group together and you are in a contemplative engagement, the collective can amplify the quality of the singular experience. But for me, there are very different ways of interpreting your spiritual or contemplative engagement, and I try to be less mystical, or mythological or romantic. I am more interested in the structural quality of contemplative questions.

(Penso che la parola spiritualità abbia molti significati. Per me la contemplazione è qualcosa di personale e può essere amplificata da una dimensione collettiva che diventa risonante quando sei insieme ad altri ai quali sei legato in senso contemplativo; il collettivo può amplificare la qualità dell'esperienza del singolo. Ma per me ci sono modi molto diversi di interpretare il proprio coinvolgimento spirituale o contemplativo, ed io cerco di essere meno mistico, mitologico o romantico. Sono più interessato alla qualità strutturale delle questioni relative alla contemplazione).

Intervista a Sidival Fila⁷¹⁰, artista, Milano 20 gennaio 2018

Pensi che l'arte contemporanea possa svolgere una funzione nel contesto liturgia?

Il grande frainteso è che l'arte possa essere considerata celebrativa in sé, mentre la celebrazione si svolge con la parola e con il sacramento della presenza. L'arte può essere funzionale ad *extra* non ad

⁷¹⁰ Sidival Fila (Stato del Paraná, Brasile, 1962) è un artista brasiliano che è stato citato nel capitolo 5 a proposito della *Kunst-Station Sankt Peter Köln* di Colonia. Era arrivato in Italia per continuare gli studi artistici iniziati nella sua terra d'origine ma qui è avvenuto un cambio totale di scena. La vocazione religiosa lo ha spinto a lasciare tutti i suoi progetti per entrare nell'Ordine dei Frati Minori di San Francesco d'Assisi. Nel 2006 ha ripreso pienamente il suo impegno artistico pur avendo l'incarico di Superiore della sua comunità nel convento del Palatino a Roma. Nel 2018 ha tenuto una mostra alla *Kunst-Station* di Colonia mentre nel febbraio del 2018 si è tenuta una mostra al Centro San Fedele di Milano. Della sua opera si è occupata A. E. SIGNORINI, *Sidival Fila: le ferite risanate nelle opere di un francescano informale*, in «Arte Cristiana», 891, settembre-ottobre 2015, pp.477-478.

intra rispetto alla liturgia: questo è il mio pensiero. Poi come conciliare questo con l'architettura che noi abbiamo ereditato che sia gotica, barocca, rinascimentale, neoclassica diventa un po' difficile quindi diventa un po' difficile... la parabola che dice Gesù di mettere una pezza nuova su un vestito vecchio, un rattoppo nuovo su un vestito vecchio, un vino nuovo in otri vecchie. È molto difficile trovare il giusto equilibrio tra un'opera contemporanea e tutta la tradizione. Mentre viene molto più semplice un'architettura contemporanea con un'opera contemporanea che fosse in funzione ad *extra* della liturgia. Siccome il grosso frainteso è questo, pensare che l'arte sia celebrativa, non è celebrativa, non entra in modo oggettivo nella liturgia in cui entra la parola e il sacramento del corpo e sangue. Questo è la liturgia, tutto il resto gira intorno, può essere funzionale all'arte. Poi è difficile trovar il giusto equilibrio. Mentre a Colonia, l'ho capito dopo, c'era il giusto equilibrio, non era tanto l'arte liturgica, il termine diventa molto pericoloso bensì permettere in un contesto sacro che ci fosse la diversità attraverso una presenza plastica, attraverso un'opera. Questo è lo scopo loro, non è che volevano un'opera d'arte di un laico che sia funzionale alla celebrazione ma è un luogo in cui tu puoi parlare, sei al di fuori, non sei parte, non sei della comunità, non sei parte integrante, ma vogliamo ascoltarti non solo con le parole ma con la presenza. Può esser che non funzioni, che non sia funzionale a ciò che celebriamo ma ti ospito come diversità. Mentre il grosso frainteso è pensare che io possa invitare solo artisti che rispondono ad una spiritualità che poi in fondo sia funzionale alla liturgia, per questo ci vuole la chiarezza di capire. Io voglio che la chiesa sia un luogo in cui ospito la diversità attraverso l'arte oppure ospito degli artisti che per la singolarità del loro operare possono contribuire allo svolgimento della celebrazione. Però questo bisogna chiarirlo; quali debbano essere i punti di arrivo e il messaggio che uno vuole dare, per uscire dalle strumentalizzazioni. Ma neanche l'arte del passato era funzionale alla liturgia; possiamo dire che l'opera di Caravaggio sia arte liturgica, celebrativa? È un'arte che è adeguata ad un contesto liturgico ma che non entra in dialogo con la celebrazione. Anche un Giotto, anche il più sacro degli artisti sono da definirsi liturgici? O artisti di arte sacra che si sono adeguati per quel contesto che sia pre-liturgico: su questo bisogna ragionarci un po'. Questo abuso della terminologia arte liturgica... e perché arte liturgica? Devo parlare di suppellettile liturgica, questi sono strumenti, mezzi necessari per la celebrazione. Che cos'è la liturgia? Che cos'è la celebrazione? Un'arte che abbia una funzione all'interno della celebrazione fino a che punto è lecito definirla arte liturgica. Perché arte liturgica, perché mentre io celebriamo la sua opera è all'interno della celebrazione? È sempre ad *extra*, cioè la funzione dell'arte, in poche parole nel passato era quella sostitutiva della parola, che permetteva l'accesso alla parola ma pre-celebrazione. Io vedo il mistero, percepisco il messaggio, il contenuto, dopo diventa celebrativo ma non in sé in modo funzionale, in modo illustrativo celebrativo. L'immagine era per la liturgia come la parola era per la liturgia. Solo che la parola in sé, proclamata diventa sacramentale, l'immagine

all'interno della liturgia non diventa sacramentale tranne l'icona. L'icona in fondo ha una funzione paraliturgica, vicinissima, che rasenta quasi l'oggettività celebrativa. Questo solo nella tradizione orientale perché in quella occidentale non c'è, c'è il rischio di appiccicarglielo, allora uno deve stare molto attento a intervenire con l'arte contemporanea in contesti che non sono contemporanei dal punto di vista architettonico...rischia di rattoppare...si può rattoppare? Una stoffa nuova su un vestito vecchio, spesso rischiamo di fare questo. Mentre bisognerebbe pensare in modo coerente un'architettura contemporanea con un'arte contemporanea perché espressione della tradizione. Tutti i periodi storici hanno avuto il coraggio di spiazzare, di buttare via delle cose meravigliose, il gotico ha avuto il coraggio di spiazzare il romanico, il Rinascimento di buttare via il Gotico, il Barocco il Rinascimento...ogni periodo storico ha avuto il coraggio di trovare un'architettura e un'arte che fosse il riflesso del loro vissuto e della loro spiritualità, noi oggi facciamo fatica...a trovare un'architettura e un'arte, un linguaggio che sia plastico, simbolico, della nostra spiritualità. Allora c'è questo ritorno ossessivo a un passato che poi sia sintonia con la celebrazione in quel contesto.

E il ruolo mistagogico dell'arte?

È un rischio: o tu hai una visione dell'arte contemporanea come di qualcosa che permette all'individuo di contattare le risorse dello spirito, che ti predispone alla celebrazione pur non essendone parte, oppure non ne hai compreso il ruolo. Non si può celebrare l'arte nella liturgia ma l'arte può al massimo predisporre al mistero, creare un contesto adeguato, metterti in condizione. Poi la celebrazione è qualcosa che va oltre, mentre con delicatezza, può avere una parte quasi oggettiva a livello celebrativo, tant'è vero che non è sacramento ma è sacramentale il che indica una modalità del sacramento, una modalità dell'essere presenza, di essere realtà e non finzione, di essere qualcosa di reale. Mentre nell'arte contemporanea è difficile trovare questo aggancio.

Nel proemio della Sacrosanctum Concilium si dice che la natura della chiesa è contemplativa e la funzione dell'arte è orientare le menti a Dio.

Dare all'arte un'oggettività liturgica sarebbe un'eresia. Un ruolo all'interno della celebrazione non è suo, non è mai stato. Questo termine di arte liturgica si abusa. Si possono avere due atteggiamenti da parte della committenza:

1. Come committente non ho la pretesa che la tua arte sia liturgica ma la chiesa come agorà, come luogo di incontro, in cui ospito il diverso, ti offro la possibilità di parlare, anche se il tuo linguaggio è dissonante, ma è uno spazio in cui tu esisti, tu sei figlio di Dio, anche se non vivresti questa realtà, la chiesa diventa luogo in cui tu puoi esprimerti e dire la tua.

2. Oppure arte che possa servire o concorrere alla celebrazione, diventare adeguata a quel momento, come la musica che ti mette in contatto con Dio, è un sussidio. Ma non è parte oggettiva della celebrazione liturgica.

Su questo occorre riflettere.

Il valore della liturgia deve aiutare il fedele a vedere i segni visibili in modo da poter accogliere Dio. Ci possono essere elementi che possono aiutare la celebrazione, che accompagnano il mistero sempre in modo esterno, sussidiario, soggettivo, mai oggettivo.

In che modo le tue opere possono trovare giusta collocazione in una chiesa?

Sono molto cauto ad esprimere questo. Non azzarderei a dire che la mia arte possa stare in chiesa, sono ancora in un processo di riflessione riguardo a questo aspetto. Perché penso che se un mio lavoro all'interno di una chiesa possa mettere le persone in contatto con una dimensione più profonda del proprio sé, se è così ha una sua funzione. Nel mio studio tante persone possono trovarsi davanti a un quadro e piangere perché gli fa incontrare la parte più intima del proprio sé.

In Italia si dice: «che bello questo quadro», mentre in Francia più spesso si dice «Che spirituale questo quadro... questo quadro mi tocca, questo quadro mi porta all'oltre, mi porta alla trascendenza». Se una persona fa un'esperienza del mio lavoro in questa linea non estetica o estetizzante ma come un'opera che è lì in certo modo per metterti in contatto con la dimensione più profonda del proprio sé e che mi predispone alla celebrazione del mistero, allora può stare in una chiesa.

È molto difficile il modo di dialogare senza annullare ed esser annullata.

La mia opera penso possa stare in uno spazio di architettura contemporanea che può aiutare e predisporre. Un'opera come il crocifisso che ho nello studio, potrebbe stare in una chiesa perché, per esperienza, ho visto che spesso suscita la devozione. Allora davanti a quell'opera una persona potrebbe accendere una candela... non per merito mio, l'opera suscita la preghiera, la commozione, la compassione, le altre opere potrebbero stare non come protagoniste ma come oggetti che, in determinati spazi, possono predisporre alla dimensione spirituale.

E l'esperienza di Colonia, di realizzazione della tua mostra/installazione alla Kunst-Station?

Secondo me è stata una sorpresa, sia per me, sia per loro; io penso che si fosse sottovalutato il mio lavoro, non si aspettavano questo risultato. L'opera si è inserita benissimo nello spazio, ho creato un *site specific* che ha funzionato. Provvidenzialmente è coinciso con il periodo pasquale, ho fatto le fenici che è simbolo della Resurrezione un'opera in cui si cerca di passare dalla morte alla vita che era in sintonia col tempo liturgico. L'opera era inserita nel contesto perché di colore cenere, poi le

forme dialogavano con le volte, tutta quest'armonia. Il quadro nero in fondo ha funzionato molto bene perché le persone hanno chiesto che rimanesse sempre lì e anche i più scettici sono rimasti stupefatti. Anche per me è stata una sorpresa perché era la prima volta che facevo una cosa del genere. Il baldacchino che ho costruito sopra non era autoreferenziale ma per il modo in cui era predisposto spingeva le persone a guardare verso l'altare che era il centro, che è il centro della liturgia. Il quadro nero aveva una potenza catalizzante e tutto portava alla centralità del mistero che è l'altare, la parola e il pane il vino. Anche a Rieti ho fatto una mostra nei luoghi del terremoto in dialogo con statue devozionali del primo Novecento. È stato un modo per coniugare la devozione popolare con il contemporaneo, ma non blasfemo, senza svuotare il sacro.

Intervista a François Bœspflug, Milano, 5 gennaio 2018

La Chiesa quando deve scegliere artisti per opere destinate ad edifici di culto preferisce, frequentemente, un'arte mimetica. La scelta è spesso caduta su artisti che ripetono formule neo-gotiche, neo-rinascimentali, neo-barocche.

F.B.: È buffo perché se lei mi chiedesse qual è oggi la preoccupazione principale dei prelati, dei responsabili della chiesa francese, non direi affatto questo. Direi piuttosto che la principale preoccupazione è quella di essere apprezzati per la capacità di saper accogliere la modernità nei suoi aspetti più innovativi; di essere considerati cioè persone alla moda che non hanno paura di accogliere artisti che non hanno alcun rapporto con l'arte del passato. La chiesa francese ha paura di essere in rottura con la contemporaneità. In sintesi i rapporti con l'arte sono il luogo di una contrattazione della chiesa con la propria modernità. Ci si aspetta artisti alla moda, che forniscano un certificato di modernità alla chiesa. È il caso di un artista coreano come Kim En Joong⁷¹¹, che ha in Francia un prodigioso successo. I suoi cromatismi sono l'attestazione di una grande manualità (di un certo *savoir faire*) ma sono perfettamente intercambiabili in quanto non hanno alcun significato leggibile. Possiamo attribuirgli qualsiasi denominazione: possiamo chiamare un'opera *Natività*, o *Pellegrini di Emmaus*, *Resurrezione* oppure cambiare titolo. L'opera non impone nessuna direzione ermeneutica. E questo non ha evidentemente alcun rapporto con ciò che ha avuto importanza nella storia della

⁷¹¹ Artista della Corea del sud (1940), buddista di origine, si è fatto battezzare nel 1967 ed è poi entrato in un convento domenicano a Friburgo in Svizzera dove è stato consacrato sacerdote nel 1974. Ha realizzato lavori sia per la cattedrale di Evry, nella basilica di Brioude, nella cappella di Sant'Ireneo a Lione e nella basilica del Sacro Cuore di Koekelberg a Bruxelles.

Chiesa, con i movimenti che lei citava: ovvero si tratta di un'opera perfettamente disconnessa, che è in rottura con la tradizione dell'arte di ispirazione cristiana.

Rifacendosi al pensiero di Maritain in quanto capace di toccare i punti fondamentali rispetto all'arte sacra...

F.B.: Certamente! Maritain non può non essere preso in considerazione senza grave perdita. Maritain è come un faro nella tempesta.

Paolo VI ha accolto immediatamente quello che Maritain diceva: l'arte sacra non si insegna, non esiste una scuola...è un atteggiamento, significa mettere Dio al primo posto.

F.B.: Non sono molto sicuro di condividere completamente quanto lei dice. Quello che mi piace molto di Jacques Maritain è l'idea che un'opera d'arte che deve ricoprire in una chiesa un ruolo, che sia modesto o decorativo, culturale, o di intermediazione o anche devozionale o mistico, ecc. quest'opera d'arte deve innanzitutto assicurare, modestamente e seriamente, un ruolo di trasmissione e, perché ciò sia, deve essere leggibile. Egli poneva innanzi a tutto la leggibilità dell'opera d'arte, scritta a lettere d'oro. Ora, che l'arte sacra non si possa apprendere e che sia soltanto in fondo il frutto di una connessione mistica, di un coinvolgimento interiore profondo, sì e no... Nel senso che io credo che nelle parole, come nelle forme dipinte o scolpite, il rapporto modesto con una tradizione che precede e con le generazioni che seguiranno, suppone di imparare, copiare, guardare, assimilare le cose, anche a costo di cambiarle trasmettendole. Io non credo assolutamente che l'arte sacra possa sorgere a partire da una semplice elevazione mistica. Bisogna assolutamente che gli artisti accettino di essere come in una corsa all'interno di uno stadio, in un'*équipe* in cui si corre e poi si passa il testimone. E, d'altronde, mi sembra che la storia dell'arte mi dia ragione per il fatto che gli artisti in tutti i paesi del mondo, in tutte le situazioni, non cessino di copiarsi, guardarsi, prestarsi le idee o di allontanarsi da quello che fanno gli altri. Il confronto, l'assimilazione selettiva, la copia sono strutturanti di tutte le storie dell'arte, di tutti i continenti.

A proposito della committenza ecclesiastica per l'arte sacra...

F.B.: Sono stato per quarant'anni formatore dei domenicani e ho insegnato in tanti seminari e facoltà teologiche e posso dire che in Francia non c'è una facoltà di teologia che riservi dei corsi per la formazione dei seminaristi, dei futuri preti all'arte, a ciò che lei chiama il senso spirituale dell'arte sacra. Non ci sono corsi e per questo la maggior parte di quelli che sono ordinati preti e che potranno essere in seguito vescovi mancano di questi supporti. Quello che mi inquieta è che il senso di ciò che è presente in una pittura come percezione di Dio o percezione di quello che è giusto o esagerato o

morboso non è oggetto di studio nei luoghi dove si formano le persone alla preghiera, alla riflessione, al dogma, all'ortodossia etc. Il senso dell'arte non è più oggetto di una formazione regolare e penso che abbiamo davanti agli occhi il risultato di questa assenza cronica di formazione alla storia dell'arte in un'epoca in cui è più necessaria che mai. Il confronto con tutte le tecniche di riproduzione nate da un secolo, di accessibilità in gran quantità, in un'epoca che ha una golosità e un appetito di immagini sempre più forte. Ma si ha sempre meno la bussola per orientarsi in questo mondo.

Il compito dell'arte sacra è orientare le menti a Dio...

F.B.: la chiesa non ha mai fatto suo alcuno stile, ma epoca dopo epoca, a seconda dei mezzi di comunicazione, con il popolo e con la società, con le costrizioni nelle quali si è trovata, si è rinnovata per fare in modo che il popolo partecipasse alla contemplazione liturgica. Questo è fondamentale. E c'è un aspetto critico riguardo alla tradizione delle icone, che crede di poter fissare dei canoni religiosi – grazie a Dio c'è una grande rivolta nei paesi dell'est, della quale mi sono occupato –, sia riguardo a quelle persone che credono che ci sia uno stile che debba restare sempre lo stesso, o che una sola forma espressiva possa essere considerata come valida.

Ovvero: i dipinti sono tali in quanto essi suscitano un fermento di disperazione o un fermento di speranza teologale, di carità teologale, di fede teologale. O essi sviluppano o incoraggiano in me la fede, la speranza o la carità, oppure sono completamente indifferenti e allora non servono.

Qual è la 'via maestra' da seguire per gli artisti che si occupano di arte sacra?

La 'via maestra' è di nutrirsi delle sacre scritture come sono interpretate e vissute dai credenti e inventare o rispondere mettendole in immagini epoca dopo epoca. Per me il luogo decisivo, il nodo nel quale tutto si decide, è sapere se gli artisti, credenti o non credenti, battezzati o no, abbiano questa forma di modestia che significa dirsi: «io lavoro per la chiesa. Si tratta di opere che forse saranno esposte in queste chiese, quindi mi devo nutrire di ciò che è il nutrimento di questa chiesa», ovvero le sacre scritture, celebrate, comprese, meditate nella comunità e da coloro che custodiscono la rivelazione e la trasmettono a loro volta. Un pittore che non si confronta più con le pagine principali della scrittura, nelle quali Dio, secondo la chiesa cattolica, si rivela, si dona, si comunica, si nomina, è una pittura che non ha alcun avvenire cristiano. Magari è molto interessante dal punto di vista artistico, estetico, dal punto di vista commerciale, culturale, tutto quello che vogliamo, anche dal punto di vista sociologico, ma non ha alcun futuro cristiano. Perché un pittore abbia un futuro cristiano, bisogna che parli con il linguaggio di una famiglia aperta, ma che si senta responsabile della trasmissione alle generazioni future di un messaggio di salvezza, di accesso alla vita eterna. Se la pittura non si confronta più con la scrittura, che volete che [comunichi]...?

Non solo le confessioni cristiane, ma anche l'ebraismo e l'islamismo, anche l'induismo e il buddismo, dovranno ripensare il loro contatto, la loro politica, la loro gestione della immagine e la loro comunicazione attraverso le immagini attraverso i mezzi di comunicazione, su internet... perché [le religioni] non possono lasciare al caso e alle iniziative individuali, il fatto che ci si presenti in un modo o in un altro. Detto in altro modo: ciò che mi interessa ascoltando Jérôme Cottin, o ascoltandola dire che ha studiato la posizione degli anglicani a questo riguardo, riguardo alla posizione della Chiesa Cattolica, è che tutte queste correnti cristiane sono messe nella condizione di dover ripensare le immagini. E io penso che oggi il mondo moderno mette nella condizione l'ebraismo e l'islamismo di poter scegliere le immagini nelle quali l'essenziale di ciò in cui esse credono, possa essere proposto, espresso, commentato. Ho scritto un libro su Maometto, sulle immagini del profeta Maometto, perché sono assolutamente convinto che essi dovranno ripensare completamente il loro rapporto con le immagini.

A proposito del Convento domenicano de la Tourette progettato da Le Corbusier?

F.B.: In quel convento domenicano, Le Corbusier aveva dichiarato ai domenicani riuniti in capitolo, che non ci sarebbero state delle immagini, perché non ci sarebbero dovute essere delle distrazioni. Per lui, immagine significa distrazione, quindi ha fatto attenzione che le finestre sul corridoio facessero da *abat-jour* perché i domenicani non fossero tentati di guardare la campagna intorno. Spaventoso! Quello che mi sorprende è che la tradizione di riflessione teologica, la sapienza dell'ordine domenicano non abbia reagito immediatamente. Ma era l'epoca in cui padre Couturier, padre Regamey, il rinnovamento dell'arte sacra facevano sì che quando si nominava Le Corbusier ogni vigilanza s'addormentasse. Nel 1991 un collega editore, perché all'epoca ero direttore letterario alla Casa Editrice Cerf, ha organizzato un convegno in occasione del centenario della nascita di Le Corbusier. Egli sapeva che questa questione mi interessava molto e mi ha invitato. E io ho proposto, davanti ad una sala piena, un intervento per dire: «Io ho vissuto nei quattro conventi domenicani che sono stati costruiti nel XX secolo. E il più scomodo, il più assurdo è certamente quello costruito da Le Corbusier e ve lo dimostrerò». Allora io ho fatto una sorta di dimostrazione. In prima fila c'erano una trentina di domenicani, il *fan club* dei domenicani [...] Ho pensato che da un momento all'altro mi avrebbero defenestrato (come a Praga) e fatto fuori in quel preciso momento, perché il mio pensiero era talmente diverso da ciò che essi s'aspettavano da me...; ma mi sono preso la responsabilità di quanto dicevo. Gli atti di quel convegno sono stati pubblicati... E io confermo il mio punto di vista, perché il punto di vista di Le Corbusier non era soddisfacente dal punto di vista teologico e ecclesiale.

*A proposito di Arcabas*⁷¹² (pittore francese contemporaneo)

Mi permetto di criticarlo. Egli non ama molto gli universitari e fa parte di quegli artisti che non tollerano se non gli elogi. Sono spiacente, io ho bisogno, per respirare, di sentirmi libero, anche di fare delle critiche. E penso che ciò che è debole in Arcabas è il fatto che egli abbia un po' fuggito i rapporti un po' esigenti con teologi formati alla storia dell'arte e capaci di dargli consigli. A seconda di come ci si pronuncia a favore o contro, si dichiara che posizione si occupa riguardo a delle questioni nevralgiche, come il rapporto tra la società francese e il patrimonio cristiano, il rapporto tra la chiesa e gli artisti, il rapporto degli artisti stessi e gli intellettuali e la storia dell'arte, e così via [...] Bisogna dire che Arcabas ha soprattutto l'approvazione piuttosto diffusa dei collezionisti e del popolo cristiano; è criticato dalla maggior parte degli storici dell'arte, dai galleristi, dai banchieri, dai conservatori dei musei, ecc. In questi ambiti non ha alcuna approvazione. Questo mi sembra al contempo rivelatore e ingiusto ed è per questo che ho preso posizione per Arcabas, come l'ho fatto per cinque o sei altri artisti contemporanei [...] perché essi rispondono al mio criterio: essi si nutrono della Bibbia. Arcabas è uno che legge la bibbia ogni mattina e ne è nutrito. La sua pittura è giudicata nutriente da un certo numero di persone, in quanto lui stesso è nutrito dalla Bibbia [...] quindi mi interessa perché è uno dei rari pittori che fa questo, come in passato lo hanno fatto Rouault o Manessier.

⁷¹² L'artista (Trémery, Francia, 1926) è considerato da alcuni uno dei maestri dell'arte sacra contemporanea anche se le sue figurazioni sembrano forse più adatte all'illustrazione di testi divulgativi o per la catechesi.

La sua fonte d'ispirazione è la Bibbia e le sue realizzazioni, effettivamente, sono di facile lettura anche per l'osservatore più sprovvisto nel campo dell'arte. Raggiungono immediatamente lo scopo di descrizione del fatto biblico o evangelico perché non c'è intermediazione simbolica se non quella più elementare. La connotazione mimetica accontenta probabilmente quel gusto popolare che non richiede troppi sforzi di traslazione; si giustificano pertanto l'imponente numero di opere dipinte per i luoghi più diversi, dalla chiesa di Saint-Hugues de Chartreuse (1953-1986) a quella della Resurrezione a Torre de' Roveri (Bg) dove ha realizzato il ciclo pittorico *I pellegrini di Emmaus* (1993-1994).