

Storia, memoria, arte sacra tra passato e futuro

Jean Soldini

Storico dell'arte e filosofo

1. Che cos'è l'arte?

Prima di entrare nel cuore del discorso dobbiamo abbozzare, da un punto di vista estetico¹, una risposta alla domanda "che cos'è l'arte?". Tra le definizioni di arte troviamo un po' di tutto, comprese la conclusione che è impossibile darne una definizione e l'idea che essa è ciò che una certa cultura, con taluni parametri e determinate convenzioni, dichiara essere arte. Tuttavia, riassumendo rapidamente quanto è emerso nella storia della cultura occidentale attorno all'esperienza artistica, possiamo iniziare col mettere in risalto tre principali profili che si sono in parte intrecciati, anche se con accentuazioni variabili secondo le epoche². Innanzitutto l'arte come *techne*, come *saper fare* che s'incontra nel mondo antico e nel mondo medievale. Agli occhi degli Antichi e dei Medievali, era molto più evidente quanto univa artigianato e ciò che noi oggi chiamiamo arte rispetto a quanto poteva separarli³. Questa prima definizione si lega all'idea di arte come *conoscenza*, come *saper fare* che è un far vedere e, dunque, un far conoscere la realtà, con un'interdipendenza che è stata particolarmente marcata nel Medioevo. A partire dal Rinascimento si osserva un progressivo sviluppo dell'aspetto della conoscenza, con un'attenzione all'*espressione* personale dell'artista che inizia a manifestarsi col Manie-

¹ Con Luigi Pareyson possiamo dire che l'estetica non è una parte della filosofia, ma è la «filosofia intera in quanto impegnata a riflettere sui problemi della bellezza e dell'arte» (*I problemi attuali dell'estetica*, in AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano 1987, parte IV, 1808).

² Cfr. L. PAREYSON, *I problemi attuali dell'estetica*, 1816-1818.

³ Cfr. W. TATARKEWICZ, *Storia di sei Idee*, Palermo 1997², 44 (1^a edizione 1993; tit. orig. *Dzieje szesciu pojec*, Warszawa 1975).

rismo. Essa è ovviamente sempre stata rilevante nell'arte, ma diventerà vieppiù oggetto di considerazione dal XVI secolo in poi. Col XIX secolo, l'arte come espressione sarà il fatto saliente sia sul piano speculativo sia su quello della riflessione degli artisti. Pensiamo subito al Romanticismo, ma è quanto ugualmente si osserva là dove la ricerca dell'oggettività è messa in primo piano, come in Courbet: «L'immaginazione nell'arte consiste nel saper trovare l'espressione più completa di una cosa esistente, ma in nessun caso nel supporre o nel creare questa stessa cosa. Non appena il bello è reale e visibile, ha in sé la sua espressione artistica. Ma l'artista non ha il diritto di amplificare questa espressione. Può solo rischiare di snaturarla, e in seguito d'indebolirla. Il bello dato dalla natura è superiore a tutte le convenzioni dell'artista»⁴; dell'artista da solo, con la sua potenza percettiva, a confronto col bello da esprimere. L'arte come esperienza prevalentemente relativa all'esprimere è caratteristica del XIX e del XX secolo, ma sarebbe errato affermare che questa tendenza sia stata accompagnata da un abbandono dell'interesse per il piano della conoscenza, come ci hanno mostrato il Cubismo e il Surrealismo. Parimenti non si può parlare di un totale abbandono dell'attenzione rivolta al fare, anche se alcuni degli esiti artistici, soprattutto nella seconda metà del XX secolo, hanno voluto eliminare questa componente fino a delegare per esempio ad altri la produzione dell'oggetto ideato dall'artista.

L'attività artistica come fare, conoscere, esprimere è un formare una forma⁵ il cui esistere possiede un'intensità che l'avvicina alla natura e, particolarmente, al mondo dei viventi. Ma da che cosa deriva questa singolare intensità? Facciamo un esempio, che non sia quello più prevedibile del quadro e che porti con sé qualche difficoltà pur nella sua semplicità. Che differenza c'è tra una sedia comune e una sedia che appartiene al mondo dell'arte? Che differenza c'è tra un comune calice per la celebrazione dell'eucaristia e un calice che è un'opera d'arte? La prima sedia è una sedia. La seconda sedia è ugualmente una sedia. Il primo calice è un calice. Il secondo calice è anch'esso un calice. Che differenza esiste tra il primo ed il secondo? Che cosa fa sì che il secondo sia *essere* in senso più alto? Iniziamo dicendo che qui la forma è eminentemente risposta all'esigenza che l'uomo ha di sedersi oppure all'esigenza che il cristiano ha di raccogliere il vino che durante la celebrazione eucaristica diventa il sangue di Cristo. Nasce però subito un altro interrogativo: in

⁴ In R. FERNIER, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, tome I, Lausanne-Paris 1977, XI.

⁵ Sull'arte come *formatività* cfr. L. PAREYSON, *I problemi attuali dell'estetica*, 1819 e soprattutto il volume dello stesso autore, intitolato *Estetica. Teoria della formatività*, Torino 1954.

che modo quella forma è risposta più ricca, più compiuta? Il fatto è che nel caso di una sedia ordinaria o di un calice mediocre l'idea di sedia o di calice per la celebrazione eucaristica, cioè l'idea di risposta, ha guidato dall'esterno la manipolazione di una determinata quantità e qualità di materia in vista dell'obiettivo da raggiungere. Nell'oggetto artistico l'idea-guida è, invece, presente nell'oggetto, è all'opera nell'opera, non è qualcosa che dall'esterno conduce alla trasformazione della figura della materia. L'idea è presente, diciamo così, con la sua carne ideale assieme alla materia, in una comunione profonda con essa; è *operante in seno a un'appartenenza*. È questa appartenenza che caratterizza, per esempio, una chiesa; qui la funzione sacra è in comunione intima con la pietra, resa manifesta dalla sua consacrazione e poi, infinite volte, rideposta dal culto⁶.

L'arte è dunque incontro radicale, permanente tra forme. È reciproca accoglienza – in atto fin dall'inizio della realizzazione dell'opera – di forme che danno vita a qualcosa di nuovo e che sono esaltate nel loro essere trovandosi al servizio di un ente raccolto attorno a un centro⁷. L'artista chiama realtà diverse a donarsi l'un l'altra per dar vita a una nuova realtà. Egli favorisce l'incontro reciproco delle sue idee, dei suoi ricordi, di ciò con cui, facendo, entra via via in contatto, delle sue esperienze, dei materiali utilizzati e anche di se stesso. L'opera non tradisce, denuncia o dichiara semplicemente la personalità dell'artista ma, come dice Luigi Pareyson, è la personalità dell'artista⁸. Eppure l'artista nell'opera è diverso da colui che possiamo incontrare nella realtà quotidiana. Spesso il valore straordinario di un percorso artistico non è quello dell'artista come persona. Nel passaggio dall'opera a quest'ultima e viceversa esiste un vuoto. Così può accadere quanto dice Simone Weil: «Un'opera d'arte ha un autore, e tuttavia, se essa è perfetta, possiede qualcosa di essenzialmente anonimo. Essa imita l'anonimato dell'arte divina»⁹. E Georges Rouault scrive, sempre a proposito dell'opera d'arte: «deve difendersi da sola»¹⁰.

In ogni opera, secondo il suo valore, vi è qualcosa della presenza reale di quell'albero dipinto dall'artista, dell'artista stesso, delle sue idee con la loro essenza ideale, dei suoi riferimenti formali, del colore partecipe in qualche modo in quanto

⁶ Cfr. H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, tr. a cura di G. Vattimo, Milano 1983, 192 (tit. orig. *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960).

⁷ Cfr. J. SOLDINI, *Saggio sulla discesa della bellezza. Linee per un'estetica*, Milano 1995, 95-119 e 161-171.

⁸ Cfr. L. PAREYSON, *I problemi attuali dell'estetica*, 1817.

⁹ S. WEIL, *Quaderni*, vol. II, Milano 1988, 169 (tit. orig. *Cahiers*, 3 voll., Paris 1970-1974, nuova edizione riveduta e aumentata; 1^a edizione 1951-1956).

¹⁰ G. ROUAULT, *Soliloques*, Avant-propos de C. Roulet, Neuchâtel 1944, 106.

rosso, giallo, verde al di là del pigmento utilizzato e grazie ad esso, alla sua singolarità materiale trascesa perché magnificata con ciò che di più grande essa porta in sé. Si osservi tra l'altro come in certi casi – è così per la scultura in bronzo – una certa materia prenda parte all'incontro prima ancora di essere effettivamente presente. L'artista fa già venire all'opera il bronzo mentre lavora la forma in argilla; nonostante le apparenze, il bronzo non giunge all'ultimo momento.

L'albero, l'artista e le sue idee, i suoi riferimenti formali, i materiali utilizzati, tutte queste realtà si mettono all'opera, vengono all'opera, *diverse e uguali*, attratte dall'opera *in fieri* per dar vita a una nuova realtà che non preesiste loro e che è comunione. In virtù del fatto che ciò che esiste non è chiuso su se stesso, esse straripano, tracimano prendendo il sopravvento sull'artista come ideatore e produttore, sulla sua volontà di potenza, malgrado la sua volontà di potenza, dando luogo a qualcosa d'inedito in cui le varie componenti non si sciolgono. Scrive Rouault: «L'artista paziente deve cedere a una certa pigrizia contemplativa, anche nel caso in cui fosse accusato d'ozio da qualche lavoratore indefeso»¹¹. Questa *pigrizia contemplativa* fa sì che dalle diverse componenti qualcosa della loro totalità abbia modo, attraversando un vuoto, di staccarsi, di venire all'opera pur rimanendo al di qua e al di là di essa. Le diverse componenti non creano un impasto, ma una realtà in cui ogni forma rimane tale, esaltata pur nella sua trasformazione come in un'unione sponsale. Così l'interrogativo posto da un contadino al pittore Théodore Rousseau (1812-1867), che stava dipingendo una quercia, può sperare di trovare una risposta non troppo generica se non addirittura evasiva: «perché fa quell'albero, visto che è già fatto?» (la domanda è riportata da un altro pittore, Jules Breton, 1827-1906)¹². Perché fare qualcosa che è forzatamente meno dell'originale? Perché non è questione di rappresentazione rispetto a un originale: è questione di ampiesso, di abbraccio tra l'essere di quell'albero, di quell'artista, di quel verde che è visione in cui immersersi, da cui lasciarsi vincere. L'opera ci mostra un albero presente in qualche modo in essa e in comunione con altro. Quanto ci è mostrato rinvia all'albero che sta fuori, ma non come farebbe una qualsiasi immagine su cui si scivola andando immediatamente col pensiero a ciò che essa riproduce. È molto di più di quanto addita la risposta comune, quella data anche da J. Breton, per il quale Th. Rousseau «cercava [...] un'interpretazione personale superiore alla realtà»¹³.

¹¹ G. ROUAULT, *Soliloques*, 107.

¹² In J. BRETON, in *La vie d'un artiste: art et nature*, Paris 1890, 291.

¹³ J. BRETON, *La vie d'un artiste: art et nature*, 291.

L'arte ci obbliga a passare attraverso il suo essere comunione in atto per raggiungere ciò che "vuole" farci vedere. È su questo terreno che il simbolo acquista maggior peso. Il simbolo è un "mettere assieme" due elementi (*symbolon*, dal verbo *sympálein*) che, per traslazione, sono associati esprimendo un'omogeneità di significati e contribuendo al delinearsi di un'identità, non limitandosi – ed è centrale – a comunicare un messaggio. L'attraversamento dell'amplesso che l'opera è fa sì che il rivolgersi alla realtà ad essa esterna avvenga sotto la spinta dell'essere. L'arte è conoscenza che non ha pertanto come proprio fine il sapere, ma l'essere e il sentimento che lo risveglia, che lo sollecita nel tornare a vedere il mondo fuori dell'opera, quel mondo assolutamente separato dall'opera, ma da essa, in essa conservato e presentato. Proprio per questo l'opera d'arte non reca con sé un piacere svagante, distraente nel suo esistere, diciamo così, contemporaneamente come icona che porta in sé qualcosa della realtà che le è esterna e come immagine che un vuoto incolmabile divide da quest'ultima.

2. Arte religiosa e arte sacra

Sullo sfondo di questo inquadramento, nella consapevolezza che ricercare un concetto universale di arte non significa approdare a qualcosa di definitivo e incontrovertibile, possiamo collocare *l'arte religiosa*. Iniziamo ricordando che l'arte è stata in gran parte, a tutte le latitudini e in tutte le culture, arte religiosa. Essa ha cercato di rendere visibile una tensione spirituale come apertura al mistero e sentimento di dipendenza da un ineffabile che trascende l'uomo, fosse anche il "nulla" da cui egli si sente a volte minacciato. All'interno di questo – che esclude ovviamente ogni riduzione totale all'io – si situa il rapporto tra l'uomo e il divino, fino alla glorificazione confessionale di quest'ultimo che non è ancora, necessariamente, arte sacra.

Il campo dell'arte religiosa appare esteso e anche, per certi versi, ambiguo nel senso che in alcuni casi ci sentiamo confusi nel cercare di determinare oggettivamente se un'opera ne faccia parte oppure no. Per esempio, pensiamo che l'*Adorazione dei Magi* di Botticelli (1445-1510), dipinta nel 1475 ca.¹⁴, non sia un quadro autenticamente religioso, ma piuttosto una splendida scena mondana che

¹⁴ Il quadro fu dipinto per la cappella di Gaspare Del Lama (banchiere legato ai Medici) in Santa Maria Novella a Firenze. È oggi conservato negli Uffizi.

prende a pretesto un tema religioso. È altro dalla *Natività mistica* dello stesso pittore (1501)¹⁵ o dall'adorazione del bambino nel *Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Religiosa – senza pertinenza col divino – è l'arte di Kandinsky (1866-1944) che teorizza e conduce una ricerca che ha al suo centro la necessità interiore da cui la forma deve nascere. La stessa forma può essere negativa se non procede da un'esigenza ineluttabile che viene dalla capacità di lasciarsi toccare da un mondo pieno di risonanze, da un cosmo fatto di enti che esercitano un'azione spirituale, ciò che il bambino sa cogliere e sembra negato all'adulto. A questo proposito Kandinsky ricorda l'episodio evangelico di Gesù che dice: «Lasciate che i bambini vengano a me, poiché loro è il regno dei cieli»¹⁶. Il rivolgersi verso se stessi, nell'apertura (religiosa) alla risonanza dell'esistente, ha come fine una dimensione spirituale per Kandinsky ancora inesistente: «Oggi è venuto il tempo di una libertà quale è concepibile solo all'alba di una grande epoca»¹⁷. La risonanza interiore, che cerca una sua materializzazione, si trova rafforzata dalla messa fra parentesi del senso esterno dell'oggetto¹⁸, producendo come effetto il nutrimento, il potenziamento, la dilatazione dell'anima. Bisogna nondimeno stare attenti, perché il pittore afferma anche che «La massima negazione dell'oggettivo e la sua massima affermazione ricevono [...] il segno dell'uguaglianza»¹⁹. Egli parla di ciò che chiama realismo puro e astrazione pura, oppure grande realismo e grande astrazione dove, per realismo puro o grande realismo, intende qualcosa che chiarisce bene esprimendosi sulla pittura del Doganiere Rousseau o dell'amico Franz Marc. A proposito del primo afferma che, insistendo nel mostrare l'involucro esterno delle cose, il Doganiere Rousseau isola la cosa dalla vita pratica e dai suoi fini. Ne svela così la risonanza interiore²⁰. A proposito di un quadro di Marc, Kandinsky sostiene che «Il forte suono astratto della forma corporea non esige affatto la distruzione dell'elemento oggettivo. Il quadro di Marc ("Le taureau") dimostra come anche in questo campo non esistano regole generali. L'oggetto può dunque conservare perfettamente il suo suono interiore ed esteriore e le sue varie parti possono trasformarsi

¹⁵ L'opera è conservata nella National Gallery di Londra.

¹⁶ Cit. in W. KANDINSKY, *Sulla questione della forma* (1912), in *Tutti gli scritti*, a cura di P. Sers, vol. I, Milano 1973, 129.

¹⁷ W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte* (1912), in *Tutti gli scritti*, a cura di P. Sers, vol. II, Milano 1974, 128.

¹⁸ Cfr. W. KANDINSKY, *Sulla questione della forma*, 128 e 118.

¹⁹ *Ibid.*, 226.

²⁰ Cfr. *ibid.*, 129.

in forme astratte dal suono indipendente e produrre un'impressione d'insieme astratta»²¹.

Religiosa, benché anch'essa priva di relazione col divino, è la pittura di Mark Rothko (1903-1970). Colore e forma sono come attori sulla tela impegnati a manifestare le emozioni umane fondamentali. È questa la via percorsa dall'artista fino all'ultima parte della sua esistenza, col lavoro per la cosiddetta Rothko Chapel (1964-1967). Voluta da John e Dominique de Menil per la University of St. Thomas di Houston, di cui erano i principali benefattori, essa divenne un luogo di meditazione interconfessionale, quando avrebbe dovuto inizialmente essere una cappella cattolica²². Il lavoro di Rothko si compone di quattordici tele che, in uno spazio a pianta ottagonale, vogliono essere in coerente, profonda interazione l'una rispetto all'altra. Inoltre, come scrive Nodelman, la «relazione delle unità pittoriche con lo spazio circostante è così pregnante e completa che la cappella può essere descritta come il più ambizioso tentativo d'integrazione tra pittura e architettura del ventesimo secolo»²³. È da osservare che ciò è avvenuto a dispetto della difficile, contrastata relazione tra il progettista, Philip Johnson, e il pittore. Ebreo, benché esplicitamente non credente²⁴, Rothko aveva dichiarato non molto tempo prima che non avrebbe mai potuto occuparsi di una sinagoga. La ragione per cui accettò invece di lavorare per un luogo che, in un primo momento, doveva essere cristiano ci viene spiegato da Nodelman: nel caso di una sinagoga «la sua identità ebraica disporrebbe gli osservatori a rispondere alla pittura in termini preconcetti, tali da limitarne e deformarne il significato. Nel caso di una commissione cristiana, questa stessa identità avrebbe l'effetto opposto: creerebbe una distanza liberatrice. Nessuno avvicinerebbe i suoi dipinti convinto di conoscere in anticipo ciò che devono significare»²⁵. Eppure, «al visitatore l'installazione ricorda probabilmente non tanto un edificio sacro cristiano quanto un edificio – una sinagoga o una moschea – appropriato a un più severo, più assoluto monoteismo semitico a causa dell'austera semplicità dell'interno come totalità e di una rigorosa aniconicità dei dipinti»²⁶. Rothko

²¹ *Ibid.*, 131.

²² La cappella, nei pressi della University of St. Thomas, fa parte di un complesso in cui trovano posto la collezione de Menil (in una costruzione progettata da Renzo Piano) e altri quattro edifici. Uno di questi è appunto la Rothko Chapel. Di fronte ad essa è sistemato il *Broken Obelisk* di Barnett Newman.

²³ S. NODELMAN, *The Rothko Chapel Paintings. Origins, Structure, Meaning*, Houston-Austin 1997, 43.

²⁴ Cfr. *ibid.*, 305.

²⁵ *Ibid.*, 306.

²⁶ *Ibid.*, 301.

cercò di coinvolgere lo spettatore al centro di un'installazione che è avvenimento di forze – dato dalla relazione dinamica tra le tele al di là delle singole unità – e arena teatrale per lo stesso spettatore che si sperimenta come mistero nel confronto con l'estrema riduzione formale e coloristica dei quadri²⁷.

All'interno dell'arte religiosa – ambito come abbiamo visto esteso e anche, per certi versi, sfuggente – si colloca l'*arte sacra*, che la Costituzione Conciliare *Sacrosanctum Concilium* sulla sacra liturgia definisce il vertice dell'arte religiosa²⁸. L'arte sacra, dice Paolo VI, ha «una funzione mediatrice, analoga [...] a quella sacerdotale, o, forse meglio, simile a quella della scala di Giacobbe, che discende e sale, la funzione cioè di portare il mondo divino all'uomo [...] per innalzare poi il mondo umano a Dio, al suo regno ineffabile di mistero, di bellezza, di vita. La liturgia, nell'impiego dei molti suoi segni sensibili, dimostra la sua vocazione artistica»²⁹. Ancora Paolo VI afferma che «Liturgia ed arte sono sorelle»³⁰.

«L'arte può esser sacra solo a due condizioni: deve avere, anzitutto, un'ispirazione religiosa, e in secondo luogo deve obbedire a prescrizioni ecclesiastiche relative alle esigenze del culto»³¹. Pareyson continua precisando che l'ispirazione religiosa ha a che fare più con lo spirito delle rappresentazioni che con i soggetti trattati. L'ispirazione religiosa implica pertanto un'autentica esperienza di fede³² o, aggiungiamo, il tentativo per un artista non credente di capire quella data fede e d'immedesimarsi nell'uomo che vive una determinata esperienza religiosa, ciò che lo spettatore dovrà poi penetrare per essere in grado di apprezzare realmente l'opera d'arte. Non basta però che l'ispirazione religiosa o lo sforzo di calarsi momentaneamente in una fede si risolva in arte. Anche l'obbedienza alle prescrizioni liturgiche (che non sono riducibili alla sfera della necessità) deve essere fatta propria al punto tale da diventare essenziale all'arte.

Il sacro è quanto appartiene a una sfera che oltrepassa quella dell'uomo e che nel Cristianesimo è quella del superamento della contrapposizione sacro-profano –

²⁷ Cfr. *ibid.*, 330 e O. WICK, *Mark Rothko, «A consummated experience between picture and onlooker»*, in Cat. *Mark Rothko*, Fondation Beyeler, Riehen-Basel 2001, 31.

²⁸ Cfr. Costituzione sulla sacra liturgia *Sacrosanctum Concilium*, in *Enchiridion Vaticanum. Documenti: Il Concilio Vaticano II*, testo ufficiale e traduzione italiana, Bologna 1971⁹, 89.

²⁹ PAOLO VI, *Alla Pontificia Commissione per l'Arte sacra*, 17 dicembre 1969, in *Encicliche e Discorsi di Paolo VI*, vol. XIX, Roma 1970, 331.

³⁰ PAOLO VI, *Al Convegno delle Commissioni Diocesane di Liturgia e Arte sacra in Italia*, 4 gennaio 1967, in *Encicliche e Discorsi di Paolo VI*, vol. XII, Roma 1967, 49.

³¹ L. PAREYSON, *I problemi attuali dell'estetica*, 1836-1837.

³² Cfr. *ibid.*, 1837.

non della loro eliminazione³³ – in virtù della santificazione operata da Cristo in cui Dio che cerca l'uomo si fa uomo. L'arte sacra (architettura, pittura, scultura, suppellettile) non è solo ciò che esprime il sacro, il rapporto che con esso l'uomo intrattiene. L'arte sacra, diversamente dall'arte religiosa che manifesta il sacro, è *guidata dall'interno* dalla liturgia che la fa mediatrice nell'adempimento di un compito ministeriale³⁴. In tal modo l'arte sacra esalta la funzione mediatrice che, sotto il segno dell'essere, appartiene all'arte in generale nel suo spingere l'osservatore verso la realtà cui essa rinvia portandola nel suo cuore. Aggiungiamo che anche realizzazioni artistiche religiose nate per una destinazione profana possono prendere la strada dell'arte sacra, sempre che abbiano spontaneamente interiorizzato lo spirito della liturgia.

«Naturalmente è *impossibile* chiamar arte un prodotto sdolcinato e industriale, ed è anche *difficilissimo* chiamarlo sacro, lontano com'è da ogni intimità sia religiosa che artistica: solo il fervore religioso del fedele può conferirgli un carattere ch'esso non ha di per sé; a parte questa condizione puramente soggettiva, si può giungere a dire che l'arte sacra, se non riesce ad esser arte, non riesce nemmeno ad essere veramente sacra»³⁵. Detto questo rimane in ogni caso un problema: com'è possibile che, spesso, immagini di scarsissimo valore siano così fortemente investite dalla devozione dei fedeli? È qualcosa che va messo sul conto dell'ingenuità e dell'ignoranza di questi ultimi? Scrive Paul Claudel: «tutti questi san Giuseppe balordi e queste sante Teresa standardizzate, quante preghiere ferventi hanno sentito, quanta ingenua pietà hanno attirato, quante solitudini hanno consolato, di quanti pentimenti e di quanti sacrifici sono stati l'occasione e i testimoni, di quante sacre conversazioni sono stati gli intermediari, di quante grazie gli strumenti?». Tutto questo, egli osserva, non è mai accaduto a opere di Michelangelo e Raffaello. «Bisogna forse pensare che queste statue impersonali, se non saziano la devozione, almeno non la ostacolano, non frappongono tra Dio e noi l'invadente personalità dell'artista? [...] Là dove l'uomo, anche un uomo di genio, occupa più posto, vi è meno posto per Dio»³⁶. Non pensiamo che la risposta a questa salutare provocazione di Claudel possa essere quella da lui suggerita. È vero che, quando l'opera d'ar-

³³ Cfr. J. RIES, *Il sacro nei tre grandi monoteismi*, in Cat. *Architettura e spazio sacro nella modernità*, Venezia, Antichi Granai alla Giudecca, 4 dicembre 1992-6 gennaio 1993, 18 e *Il sacro nella storia religiosa dell'umanità*, tr. di F. Marano, Milano 1982, 209-225 (tit. orig. *Le sacré et les religions*).

³⁴ Cfr. Costituzione sulla sacra liturgia *Sacrosanctum Concilium*, VI, 112, 83 (sulla musica sacra).

³⁵ L. PAREYSON, *I problemi attuali dell'estetica*, 1837-1838.

³⁶ P. CLAUDEL, *Note sur l'art chrétien*, in *Oeuvres en prose*, Paris 1965, 128.

te è grande, forte è la presenza della personalità dell'artista, ma è anche vero, lo dicevamo prima, che essa si fa dimenticare nell'intensità dell'esistere di un oggetto che è portato a farsi anonimo. Una risposta va piuttosto tentata in un'altra direzione. Più l'opera è bella più la nostra devozione arriva forte al destinatario, più si fa concreto il rapporto con Cristo, con Maria, benché il percorso cui siamo invitati sia più impegnativo rispetto a quanto capita con un'immagine banale. La grande opera c'incalza perché c'inoltriamo nel suo essere per procedere, da quella profondità, con più vigore verso il suo fuori. È ciò di cui ci siamo personalmente accorti col tempo, con una conoscenza dell'arte che ci ha spinto ad approfondire la nostra fede, e prima ancora a ritrovarla. Si tratta, nondimeno, di combattere un atteggiamento puritano che porta a non voler intaccare la grande arte con qualcosa – la fede "spicciola", la devozione – che a molti cattolici d'oggi sembra troppo poco culturale. D'altra parte si tratta di combattere la preoccupazione, altrettanto puritana, di non esagerare con la cultura, quasi potesse nuocere alla preghiera. Può essere utile esercitarsi a evitare questi due atteggiamenti, per far vivere la nostra cattolicità in modo meno pusillanime, con maggiore magnanimità che, come fa giustamente osservare Giovanni Ventimiglia, è nel mondo contemporaneo parola di cui si è quasi del tutto smarrito il vero significato. «Ammesso che la si utilizzi, infatti, essa viene perlopiù intesa come "generosità", quando invece significa "grandezza d'animo". Ma, appunto, l'uomo contemporaneo non sa quasi più che cosa sia la "grandezza d'animo". Qui la distanza dall'uomo della Grecia antica appare in tutta la sua triste evidenza. L'onore dovuto a un uomo che ha il coraggio di compiere le grandi imprese di cui è capace non trova posto nella civiltà del consumo. [...] Con questo però egli [l'uomo del consumo, *nota nostra*] rimane distante anche dalla visione cristiana del mondo, dove la magnanimità classica, a differenza di quanto solitamente si pensi, trova un suo posto preciso e significativo»³⁷.

3. Storia, memoria e testimonianze d'arte sacra del passato

Per il Cristianesimo, l'importanza della storia non è appiattimento su di essa, non è storia disgiunta dalla memoria. Il memoriale della donazione del corpo e del sangue di Cristo per la salvezza dell'uomo non è rappresentazione, ma è Cristo stesso che si rende presente. O meglio, è rappresentazione al servizio del manifestarsi

³⁷ G. VENTIMIGLIA, *Fides et ratio: due note*, in *Nova et Vetera* (edizione italiana) 3 (2001) 44-45.

di Cristo. Il sacerdote sta al posto di Cristo per lasciar essere Cristo come corpo e sangue, come presenza reale. L'uomo che fa memoria di qualcosa, che cerca non solo di evocarlo, ma di riproporne la forza, è abitualmente l'agente principale. Qui è Cristo che agisce, che lega ciò che è avvenuto una sola volta al suo permanere nel tempo e non alla sua semplice riattualizzazione³⁸.

Ora, come si pone la relazione tra storia e memoria sul piano dell'arte sacra? Come si pone la relazione tra memoria e tradizione di cui la prima ha bisogno per vivere, impedendo alla seconda d'irrigidirsi? Una tradizione che non diventa autolegittimante consente al passato di non farsi interamente passato, di non diventare storia in contrapposizione alla memoria storica, alla memoria agente nel divenire. Pensiamo alla storia dell'arte cristiana a Occidente³⁹: si osserva un continuo rinnovamento nello stile delle chiese destinate a sostituire quelle precedenti. Si rileva pure un modificarsi nel tempo di molte chiese, con trasformazioni tanto profonde da renderle irriconoscibili. Pensiamo alle chiese medievali trasformate in stile barocco con l'apertura di nuove cappelle, con esuberanti apparati di stucchi, con la cancellazione di affreschi e la rimozione di quadri sostituiti da altri affreschi e altri quadri. Il fare visivamente memoria del mistero dell'incarnazione, della morte e della resurrezione di Cristo, nonché della vita dei santi che hanno obbedito a questo mistero, non si è certo formalmente sclerotizzato.

Il nuovo radicale, che non si pone in conflitto con la tradizione, è insomma centrale nel Cristianesimo (badiamo al rapporto tra Cristo e l'Antico Testamento). A partire dalla seconda metà del XVIII secolo il rinnovamento è stato celebrato al di fuori del Cristianesimo, in rotta di collisione con l'idea di tradizione guardata con sospetto da una ragione che ha oltrepassato i propri limiti pretendendo aprioristicamente di fissarli, favorendo così un'esasperata ricerca di cambiamento. Ciò è legato a una Modernità che ha portato con sé un mutamento nel modo di pensare quella *storia* sorta con la concezione del tempo giudaica e cristiana. Essa le ha dato ancora più importanza: i suoi punti in successione sono apparsi sostenuti da una profondità fatta di molteplici strati da illuminare. Eppure, la stessa Modernità ha finito per renderla inservibile. Con Elisabeth Costello – protagonista dell'episodio

³⁸ Cfr. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, Cinisello Balsamo 2001, 53-54 (tit. orig. *Einführung in den Geist der Liturgie*).

³⁹ Nell'arte bizantina le cose si pongono in modo un po' diverso, data la peculiarità della sua estetica per la quale le immagini di Cristo e dei santi devono possedere una stabilità appropriata al loro portare in sé qualcosa della presenza spirituale del prototipo e non sono, pertanto, la rappresentazione di un originale con funzione di ponte e commento pedagogico.

Quando una donna invecchia, inizio del seguito del romanzo che ha per titolo il nome della scrittrice australiana inventata da J. M. Coetzee – potremmo dire che la storia «è diventata debole, debole e frivola, come la più sciocca delle vecchie. Almeno questo è ciò che penso buona parte del tempo. Per il resto del tempo penso che sia stata fatta prigioniera da una banda di delinquenti che la torturano e le fanno dire cose che non vuole dire»⁴⁰. La storia è diventata prodotto dell'uomo che procede affastellando piani recenti su piani remoti per spostarsi al punto successivo, un po' più in alto, ogni volta un po' più smemorato del precedente, rivolto verso un futuro idolatrato e poi solo vezeggiato, che ha finito per perdere la sua capacità d'infondere fiducia. Nelle abnormi resistenze manifestatesi nei confronti del richiamo a quel dato di fatto che sono le radici cristiane d'Europa nel *Preambolo* al *Trattato costituzionale europeo*, dietro la difesa esibita della laicità dello Stato, si coglie soprattutto indifferenza mista a paura di fronte a una domanda di memoria che non viene solo da una parte del mondo cristiano, ma anche da quelle componenti culturali e religiose che fanno parte a pieno titolo della nostra società, e che non vogliono accettare d'essere appiattite da una temporalità esclusivamente funzionale al consumo. Come gestire questa domanda? Meglio metterla a tacere per non infastidire nessuno, per non privilegiare qualcuno venendo meno ai compiti di uno Stato al di sopra delle parti. Non ci si accorge, però, che l'unico modo per rispettare la memoria altrui è avere consapevolezza della propria, smitizzandola e relativizzandola senza per questo finire nel relativismo che appartiene a una Modernità ebra del suo stesso mito. Di quest'ultimo fa parte lo Stato concepito astrattamente, aleggiante sulle teste dei cittadini, inconsapevole del fatto che il suo essere al di sopra delle parti non si dà senza responsabilità rispetto a un patrimonio culturale che, volenti o nolenti, ne è il presupposto non solo cronologico. Trascurare o addirittura disprezzare la nostra memoria non ci fa, inoltre, apparire meno minacciosi nei confronti delle altre culture, ma può solo accendere disprezzo e, persino, violenza. Chi ha fatto e fa di tutto per distruggere la propria memoria, dall'alto di uno sviluppo economico assolutizzato, rappresenta un pericolo agli occhi di chi non è disposto a percorrere la stessa strada o, prima ancora, ne è escluso. Parlare di dialogo interreligioso senza badare a questo significa preoccuparsi solo del fascino esteriore di un nobile intendimento, avere un quadro molto salottiero della realtà contemporanea.

⁴⁰ L'episodio a cui facciamo riferimento, tradotto da Silvia Pareschi è stato pubblicato sotto il titolo *Non ho l'età per ridere*, in Il Sole 24 ore, Milano, 1 febbraio 2004, 25. Cfr. anche *Elisabeth Costello*, traduzione di Maria Baiocchi, Torino 2004 (tit. orig. *Elisabeth Costello*).

All'interno delle coordinate culturali alle quali abbiamo accennato, è stato più difficile, per la Chiesa stessa, tenere uniti cambiamento e tradizione, segnatamente sul terreno dell'arte. Il *Concilio Vaticano II* ha affrontato in modo straordinario questa sfida, benché sia vero che le indicazioni da tradursi sul terreno da parte di sacerdoti e laici comportavano una possibilità d'interpretazione impropria, favorita dall'idea di ricominciare in qualche modo daccapo, sbarazzandosi di una parte considerata ingombrante della storia della Chiesa. Quante balaustre e quanti altari rimossi, in apparente ossequio alle direttive del Concilio preoccupato di potenziare la *participatio actuosa* e non certo di operare una "democratizzazione" liturgica, neppure come reazione comprensibile, ma non per questo meno sbagliata, a una freddezza crescente nei confronti della Chiesa. Nei documenti ufficiali nulla autorizzava a pensare ad esecuzioni sommarie. Sentiamo, in proposito, le parole del cardinale Giacomo Lercaro: «L'altare *versus populum* certamente rende più vera e comunitaria la celebrazione eucaristica, e facilita la partecipazione. Ma anche qui è necessario che la prudenza guidi il rinnovamento. Anzitutto perché per una liturgia viva e partecipata non è indispensabile che l'altare sia *versus populum*: tutta la liturgia della parola, nella Messa, si celebra alla sede o all'ambone e quindi di fronte all'assemblea; quanto alla liturgia eucaristica poi, gli impianti di microfoni, ormai comuni, agevolano sufficientemente la partecipazione»⁴¹. Eravamo nel 1966. Appare evidente che non è sempre stato così. Spesso l'accusa va ai sacerdoti, poco sensibili alla realtà dell'arte. Il dato saliente non è tuttavia da mettere sul piano dell'individuo e dei suoi limiti, ma *su quello delle categorie culturali a cui far appello per orientarsi nella pratica*. Di ciò ci accorgemmo, dal 1984 al 1989, in seno alla Commissione Cantonale dei Monumenti Storici ed Artistici (oggi Commissione Cantonale dei Beni Culturali). Fu un'esperienza decisiva nell'aiutarci a capire il nesso tra arte, storia e memoria. Inizialmente, non riuscivamo a coniugare le conoscenze accumulate durante gli studi universitari con la realtà di chiese, quadri, affreschi che dovevano essere oggetto di protezione qua e là in Ticino. Vi era un enorme dislivello tra l'arte che avevamo studiato, su cui avevamo ragionato fino a

⁴¹ G. LERCARO, Lettera del presidente del *Consilium ad Exequendam Constitutionem de Sacra Liturgia*, 25 gennaio 1966, in AA.VV., *Orientamenti dell'Arte Sacra dopo il Vaticano II*, a cura di G. Fallani, Presidente della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, Bergamo 1969, 628. Cfr. anche, dal *Direttorio generale ad uso interno delle Commissioni per l'arte sacra delle diocesi lombarde approvato dalla Conferenza Episcopale Lombarda*, 29 marzo 1982: «Le balaustre e gli altri arredi, infatti, sono parte costitutiva del presbiterio e formano, pur nella diversità delle funzioni un unico spazio [...]. La rimozione delle balaustre e l'eliminazione dei cori costituiscono interventi "forti" che incidono sull'unità spaziale e liturgica di tutto l'edificio, non solo del presbiterio» (in G. SANTI, a cura di, *Arte sacra e beni culturali. Disposizioni e orientamenti*, Milano 1993, 41).

quel momento – e che, ovviamente, era fatta al 95% di capolavori di un valore quasi sempre indiscusso – e i materiali con i quali avevamo a che fare nella nostra nuova veste. Il loro valore era sempre messo in discussione, non era mai universalmente accettato. La maggior parte di quelle produzioni artistiche stava su di un altro piano, molto più incerto. Confrontati con interventi che apparivano infelici, ci ponevamo la domanda: perché non rimuovere questo o quello? Ma qual era il criterio da usare per arrivare a una decisione? Era facile scivolare sul terreno del gusto. Ci accorgemmo che vi era qualcosa di astratto nel nostro modo di guardare le cose d'arte e che questa astrattezza era più o meno riscontrabile anche in altri storici dell'arte, nonché in figure come gli architetti e i sacerdoti. Il culmine dell'astrattezza si dichiarava nello slogan “riportare il monumento alla sua bellezza originaria”. Nel giro di poco tempo questa espressione ci apparve fra le più povere di senso. “Riportare il monumento alla sua bellezza originaria”. Che cosa significa? Recuperare qualcosa che ha iniziato a modificarsi poco dopo essere stato terminato? Togliere strati di memoria storica per non ritrovare magari nulla, alla ricerca di un'immagine precostituita nella propria testa? È facile cadere nella trappola di un *gusto moralizzatore*. Sapevamo bene che un oggetto artistico va capito nella cultura di un'epoca, tenendo presente il gusto dominante, il gusto di quella determinata committenza, nonché quello dell'artista, le ragioni per cui l'oggetto è nato, il tutto in relazione alla pietà di una comunità di persone. Partivamo però dal *risultato* e non, invece, dalla vita di uomini e donne in carne ed ossa all'opera in oggetti magari anche poco rilevanti, in cui può darsi che non s'arrivi a un'effettiva tensione religiosa interiorizzata, ma che, rimanendo su di un registro di umiltà, non risultano artisticamente velleitari in virtù della sopravvalutazione dei propri mezzi e che sono autentiche piccole scale di Giacobbe in cui la tecnica, la fede – quella di quell'artefice, in quel tempo, in quella comunità di credenti –, le idee, le immagini sedimentate, la materia tese l'una verso l'altra tentano di farci vedere l'amore di Dio per l'uomo. Prendiamo una di quelle balaustre evocate prima, che separavano il presbiterio dall'area riservata ai fedeli. Una di quelle balaustre rimosse, assieme a molte altre. Ebbene, era stato cercato un materiale che fosse degno dell'impresa, le abili mani di un artigiano avevano lavorato il marmo per settimane. Vederci solo una barriera tra fedele e sacerdote è ridurre la portata di un manufatto in cui, con forza certo variabile di volta in volta, è attiva non l'idea di farne un ostacolo, ma quella di farne uno strumento di protezione e evidenziazione del presbiterio – secondo una consuetudine in atto fin dalle origini dell'architettura cristiana – diventato poi punto d'incontro tra il fedele inginocchiato e Cristo al momento della comunione. Non siamo per uno sterile rispetto della storia, non stiamo facendo del senti-



Cappella della Madonna delle Grazie, Cattedrale di San Lorenzo, Lugano. Nella cappella (complesso unitario della fine del XVIII secolo) è stato inserito, con discrezione e sensibilità, un piccolo altare disegnato dall'architetto *Tita Carloni*, direttore generale dei restauri della cattedrale (con la collaborazione dell'arch. Mauro Pedrozzi). Foto Renato Quadroni, Arogno.

mentalismo contro le esigenze di una fede viva. Non si tratta di museificare, combinando funzioni eterogenee. Si tratta solo di richiamare ciò che nel manufatto lavora alla luce della liturgia che è anche memoria di sé, memoria che partecipa al fare liturgia.

Abbiamo ricordato le balaustre. Pensiamo ora agli antichi confessionali. Meglio liberarsene, per alcuni, soprattutto se d'aspetto troppo "tridentino" e, perciò, poco consoni a una società in cui ci si confessa poco. Meglio non intimorire il fedele che ancora va a messa. Eppure, la funzione è abbracciata al legno lavorato con sapienza, abbracciata a un'idea di ammissione della colpa per aprirsi al mistero del perdono in quel piccolo spazio che si sforza di far percepire l'incommensurabilità della misericordia divina, ma anche il timore, non la paura, che il cristiano deve portare con sé assieme alla fiducia nel suo Salvatore. Difficile affermare che i confessionali che si sono andati diffondendo, con le loro luci che s'accendono e si spengono, con la loro perfetta insonorizzazione, e in qualche caso recente persino l'aria condizionata, siano stati capaci di andare al di là dell'idea di *cabina*. È tuttavia probabile che questo proceda di pari passo con molta musica sacra odierna concepita, sembrerebbe, all'ombra di qualche scalcagnato festival di musica leggera.

La volontà di "riportare il monumento alla sua bellezza originaria", cercando sotto gli strati più recenti quelli più antichi e più preziosi, senza che il santo valga effettivamente la candela, incrocia spesso un altro atteggiamento non meno vuoto, che si richiama al diritto-dovere, di per sé ovvio, di palesare il proprio tempo. Nei secoli la Chiesa ha modificato, trasformato radicalmente, addirittura cancellato opere per imporre forme rispondenti a un diverso modo di vivere la stessa fede. Questa pratica viene spesso indicata, sia all'interno sia all'esterno dell'ambiente ecclesiale, come autorizzazione a privilegiare oggi la trasformazione piuttosto che la conservazione, magari mascherata dalla parola d'ordine "trasformare per conservare". Dicendo *conservazione* non intendiamo un'impossibile conservazione pura o addirittura un rifare inventando un passato forzatamente falsificato. Conservare significa conoscere e da lì trovarsi a fare delle scelte più o meno delicate, alla ricerca paziente di nuovi equilibri «con rispetto, affetto e nel segno della continuità»⁴², come dice l'architetto Tita Carloni che ha da poco concluso la prima tappa dei restauri della cattedrale di San Lorenzo a Lugano. Fatta questa precisazione, occorre in primo luogo tener presente che il primato storico nell'emancipazione di leggi di tutela in materia di beni artistici e culturali «sia per esaustività di enu-

⁴² In *La cattedrale del nuovo vescovo*, in laRegioneTicino, Bellinzona, 20 dicembre 2003, 3.

merazione, sia per volontà finalistica, spetta a quel governo pontificio che in Roma riconosce per tempo il valore spirituale di una *traditio* che volge in impero dei cristiani l'antico impero dei gentili»⁴³. Pensiamo solo, tappa chiave di un già lungo percorso, a quello straordinario documento che è il chirografo di papa Pio VII del 1802. In secondo luogo, consideriamo il quadro culturale d'insieme del nostro tempo, contraddistinto dall'acuta consapevolezza della stratificazione nella concatenazione storica. Consapevolezza la cui diffusione s'inscrive nella Modernità, anche se purtroppo da essa staccata, come già detto, da memoria e tradizione. In terzo luogo è utile ricordarsi che, in nessun'altra epoca, l'uomo ha avuto modo di lasciare una tale quantità di segni del proprio tempo, con un'incisività mai vista prima grazie allo sviluppo della scienza e della tecnica, ma altresì con una violenza di cui bisogna essere consapevoli per saperla controllare.

In una società che ha esaltato la storia come pura produzione umana, che ha finito per inglobare integralmente e violentemente la natura in una storia⁴⁴ la cui comprensione deve illuminare le linee portanti di un'evoluzione destinata a lasciarsi inesorabilmente alle spalle ciò che l'ha preceduta, la Chiesa non può permettersi di perdere testimonianze che sono segni materiali del *depositum fidei* e pezzi essenziali della *storia della pietà*. Dice Giovanni Paolo II: «Siamo in un'epoca in cui si valorizzano i cimeli e le tradizioni nell'intento di recuperare lo spirito originario di ciascun popolo. Perché non si dovrebbe fare altrettanto in campo religioso, per trarre dalle opere d'arte di ogni epoca indicazioni preziose circa il *sensus fidei* del popolo cristiano? Andate dunque anche voi in profondità, per rivelare il messaggio consegnato nell'oggetto dalla impronta creatrice degli artisti del passato»⁴⁵. La Chiesa non può sottrarsi a una *conservazione che sia anche testimonianza*. E il problema della conservazione come testimonianza *non può essere affidato unicamente ai musei d'arte sacra*. Su di un piano più generale, la Chiesa ha una grande responsabilità, che nessun altro sembra volersi assumere e che è basilare per non perdere completamente di vista l'uomo: la responsabilità di contribuire a mettere adeguatamente a fuoco la possibilità di un rinnovato rapporto tra storia e memoria, tra memoria e tradizione nella contemporaneità. In questa prospettiva, l'arte e la musi-

⁴³ A. EMILIANI, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Bologna 1978, 9.

⁴⁴ Non stiamo evidentemente dicendo che la natura non sia anche storia.

⁴⁵ GIOVANNI PAOLO II, *Ai partecipanti al Convegno Nazionale Italiano di Arte Sacra. L'artista è mediatore tra il vangelo e la vita*, 27 aprile 1981, in *Insegnamenti di Giovanni Paolo II*, IV, 1, 1981, gennaio-giugno, Città del Vaticano 1981, 1055.

ca sacra sono riconoscibili, con maggior evidenza rispetto ad altro, come ricchezza comune alla Chiesa e alla società intera, come patrimonio su cui ragionare e lavorare insieme.

Se dovessimo fare un appello a conclusione di questa sezione diremmo: *smettiamola di tormentare le chiese del passato, lasciamo il più possibile le loro stratificazioni, anche esteticamente contraddittorie, ma che rappresentano il profilo sensibile della fede e della pietà dei nostri predecessori.* Ne abbiamo bisogno per nutrire la nostra fede di uomini d'oggi. Non riconoscerlo significa sopravvalutarci in modo patetico. La nostra religiosità deve applicarsi a una conservazione come servizio nei confronti della memoria fin nei suoi aspetti più modesti. Tutto ciò deve pure servire come scuola di cultura cristiana in un'epoca che vede le nostre ragazze e i nostri ragazzi seguire per nove anni l'istruzione religiosa per non sapere alla fine quasi nulla della loro religione. Eppure, questa situazione rende addirittura impossibile avvicinarsi a una buona parte della storia e della cultura europea, come appare oggi sempre più evidente agli insegnanti e, sempre più spesso, a docenti dichiaratamente indifferenti al Cristianesimo se non addirittura atei, ma preoccupati per la mancanza dei presupposti indispensabili, e fino a poco fa scontati, per insegnare la storia, la letteratura, la filosofia.

4. Arte sacra e arte contemporanea

Giunti a questo punto dobbiamo però subito porci una domanda: come evitare di rinunciare ai segni estetici della religiosità odierna? Ci vuole il coraggio di sostenere la presenza di un nuovo radicale là dove conservazione e rinnovamento non esibito devono essere umile servizio nei confronti della memoria, ma soprattutto là dove si tratta di operare senza i vincoli dettati da preesistenze.

Iniziamo col ricordare la risposta di Rouault (1871-1958) alla domanda: «Osserva un divario tra l'arte "moderna", cioè viva, e l'arte abitualmente utilizzata nelle chiese?». Le parole del pittore non potrebbero essere più esplicite: «non è un divario, ma un "abisso"»⁴⁶. È inutile negare le difficoltà che la Chiesa ha incontrato e incontra nei suoi rapporti con l'arte moderna e contemporanea. È ugualmente inutile minimizzare il fatto che l'artista contemporaneo ha una relazione problematica

⁴⁶ G. ROUAULT, *Ce que Rouault pensait de l'art sacré*, une enquête de Maurice Brillant, in XX^e siècle, Paris, numéro spécial hors abonnement, 1971, 72 (pubblicato precedentemente in *La Croix*, 11 e 12 maggio 1952).

con l'obbedienza alle prescrizioni liturgiche, finanche nel caso in cui sia credente. Quando la cultura era cristiana e l'artista, come tutti, si riconosceva spontaneamente in essa, le forze creative dell'arte e quelle della liturgia avevano molte più occasioni d'incontro e di stimolo vicendevole. «Non si parlava d'arte sacra, la si faceva», dice ancora Rouault⁴⁷. Dalla seconda metà del Settecento le cose si sono complicate. Gli artisti, e più in generale tutto il mondo della cultura, hanno cessato di avere nella Chiesa un punto di riferimento e, d'altro canto, quest'ultima non ha fatto molti sforzi per apprezzare il valore della cultura moderna e contemporanea (apprezzamento che non deve escludere la consapevolezza della sua diffusa inconciliabilità con il Cristianesimo e che non deve portare, come accade a volte, ad appiattirsi sulla cultura nel frattempo diventata dominante). La Chiesa non ha aiutato gli artisti a trovare il modo d'incrociarla concretamente. Certo, non era e non è facile. Così, generalmente, non si è andati e non si va al di là di un ammodernamento delle forme con figure che riprendono soluzioni considerate attuali, ma che, in realtà, sono di un secolo fa, prive però d'energia, di vita, caratterizzate da irrigidimento accademico. «La bruttezza non è sempre ciò che immaginano tanti buoni apostoli del Bello fisso, ma la ripetizione, in centomila esemplari, di una mediocrità riuscita», afferma Rouault⁴⁸.

Che cosa fare, allora? Non si tratta di scegliere delle forme a priori, che rappresentino un tetto di modernità consentita oppure di lasciare carta bianca all'artista. Fondamentale è, invece, impostare correttamente il rapporto con quest'ultimo. Occorre, tuttavia, riuscire prima a inquadrare meglio l'arte contemporanea. Sono per esempio inadatti approcci come questo: «Per il momento l'arte mi sembra stanca, tanto più che la carenza di forze creative non è controbilanciata da un'alta qualità di mestiere.

Forse possiamo trovare qui una delle ragioni del fatto che, dopo le esperienze cruciali vissute dalla Chiesa nella metà del nostro secolo, non si sviluppa uno stile nuovo, come invece si è avuto, per esempio, dopo le Crociate, il gotico o, dopo il Concilio di Trento, il barocco⁴⁹. Questo tipo d'affermazione è inadeguata perché avventata e, inoltre, non tiene conto che il Cristianesimo è diventato una realtà sempre più marginale, nonostante il prestigio di cui la Chiesa gode, che Giovanni Paolo

⁴⁷ *Ibid.*, 74.

⁴⁸ G. ROUAULT, *Soliloques*, 107.

⁴⁹ J. WOZNIAKOWSKI, *Il sacro nella ricerca artistica contemporanea. Emarginazione o presenza del "religioso"?*, in AA.VV., *L'uomo di fronte all'arte. Valori estetici e valori etico-religiosi*. Atti del 55° corso di aggiornamento culturale dell'Università Cattolica, La Spezia 8-13 settembre 1985, Milano 1986, 140.

Il si è guadagnato agli occhi di molti e malgrado i giovani della Giornate mondiali della gioventù.

Per cercare di capire, nell'arte del XX secolo, l'adozione di taluni linguaggi lontani da un saper fare inequivocabile, nonché il difficile rapporto tra questi e la maggioranza della gente, bisogna avere sullo sfondo una storia dell'arte relazionata alla storia produttiva e non solo alla storia delle idee e al susseguirsi degli stili. Dobbiamo considerare i profondi mutamenti intervenuti a partire dalla Rivoluzione industriale. L'arte, fino a quel momento, era stata un aspetto importante del grande mondo della produzione di oggetti che avevano tutti una caratteristica: il fatto d'essere prodotti artigianali, dal mestolo al quadro. Sulla linea orizzontale della produzione si situavano oggetti di maggior o minor pregio estetico, nati con una funzione o con un'altra, ma tutti strettamente legati da un unico filo conduttore. La Rivoluzione industriale ha spezzato quella linea continua e ad essa ha gradualmente sostituito un'altra linea, un altro piano d'appoggio che è presto diventato prevalente: quello, appunto, della produzione industriale. Quella artigianale è diventata una realtà sempre più minoritaria, pur senza scomparire del tutto. E l'arte? È interessante notare come essa, già alla fine del XVIII secolo, cominci a spostarsi su di un altro piano ancora. Un piano tutto suo, quello dell'arte in senso moderno, staccato dal modo di produrre avanzante e staccato dal perpetuarsi laterale dell'artigianato. È l'arte come massima espressione di spiritualità che si manifesterà bene con l'idea romantica dell'artista genio e col rapido declino del sistema della committenza. Il primato culturale dell'arte è indicato indirettamente anche da Hegel, paradossalmente proprio perché per lui essa è ormai cosa del passato: «Il pensiero e la riflessione hanno sopravanzato la bella arte. [...] Qualunque atteggiamento si voglia assumere di fronte a ciò, è certo che ora l'arte non arreca più quel soddisfaccimento dei bisogni spirituali, che in essa hanno cercato e solo in essa hanno trovato epoche e popoli precedenti»⁵⁰. L'arte ha cessato di essere la manifestazione più elevata dell'Assoluto. Eppure, al di là di Hegel, si apre la strada ad un'arte come assoluta espressione soggettiva, proprio perché liberata dalla responsabilità di manifestare l'Assoluto in un'epoca di congedo da quest'ultimo.

In relazione a tale quadro d'insieme non bisogna meravigliarsi che l'arte, svincolata dal terreno comune a tutta la produzione su cui per millenni si era mossa, abbia poi percorso una strada di rifiuto almeno parziale di quella componente artigianale che era sempre stata essenziale, creando così forti problemi di riconosci-

⁵⁰ G. W. F. HEGEL, *Estetica (Vorlesungen über die Aesthetik)*, edizione italiana a cura di N. Merker, traduzione di N. Merker e N. Vaccaro, Torino 1976, vol. I, 15.

mento del prodotto artistico in sé da parte del pubblico che, tra l'altro, neppure esisteva propriamente in precedenza (prima vi era, per esempio, il fedele che si rapportava alle opere pregando davanti ad esse). È vero che dalla metà del XIX secolo, una reazione ha portato alcuni a riproporre un'unità tra arti maggiori e minori, tra arte e artigianato. È quanto è accaduto con l'*Arts and Crafts* (ispirandosi al clima medievale) e successivamente, tra fine Ottocento ed inizio Novecento, con l'*Art Nouveau*. Il tentativo di tener unite arte e società, arte e vita quotidiana è continuato col *Bauhaus* ricercando, benché con grandi difficoltà, il collegamento con l'industria (diciamo con grandi difficoltà perché il *Bauhaus* fu in sostanza forzato, per ragioni contingenti, a rimanere ancora in gran parte legato all'artigianato). Questa linea ha poi proseguito il suo cammino con l'*industrial design*, nella seconda metà del XX secolo. Si tratta, pur tuttavia, di un orientamento che non contraddice la linea dominante dell'arte occidentale dalla fine del XVIII secolo ad oggi.

Quanto stiamo rilevando è ugualmente leggibile se guardiamo alla terminologia artistica. La suddivisione delle arti in *belle arti* e *arti meccaniche* comparve in modo chiaro solo attorno alla metà del XVIII secolo, con Charles Batteux e il suo *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746). Batteux divise le arti in belle arti – come la poesia, la pittura, la scultura – che hanno come finalità il piacere imitando la natura e arti meccaniche che hanno come ragion d'essere l'utilità⁵¹. In precedenza vi erano le arti meccaniche, in cui rientravano la pittura e la scultura, contrapposte alle arti liberali (è interessante osservare che nell'*Encyclopédie*, alla voce “arte”, Diderot parla ancora di arti liberali e di arti meccaniche, pur ribaltandone la gerarchia, mentre D'Alembert nel *Discours préliminaire* alla stessa *Encyclopédie* usa il termine *beaux-arts*). Fa osservare Tatarkiewicz: «Il principio di questa suddivisione non era nuovo: la ripartizione tra arti al servizio del piacere e al servizio dell'utilità, tra imitative e produttive, risaliva ai tempi dell'antica Grecia. La novità fu l'introduzione del termine “belle”, per designare questo gruppo di arti»⁵². La cosa più rilevante è il fatto che ora “bello” è legato esclusivamente alle arti che creano piacere, alle belle arti. Il passo ulteriore sarà la rinuncia a quell'appellativo e all'imperativo del piacere, assieme alla messa in discussione dell'idea di valore estetico dell'oggetto e alla caduta – sotto il segno della vita, e qui sta la differenza rispetto a quanto era accaduto col Barocco – delle frontiere tra le diverse arti: pittura, scultura, danza, teatro. Nel Prologo di *Les mamelles de Tirésias* di Apollinaire, il direttore

⁵¹ In mezzo, tra le une e le altre, tra piacere e utilità, Batteux collocò l'architettura e l'eloquenza.

⁵² W. TATARKEWICZ, *Storia di sei Idee*, 87.

re della compagnia teatrale parla del «grande spiegamento della nostra arte moderna / Che spesso sposa senza legame apparente, come nella vita / I suoni i gesti i colori le grida i rumori / La musica la danza l'acrobazia la poesia la pittura / I cori le azioni e gli scenari molteplici»⁵³.

Su questo sfondo va capita l’“assenza” dell’uomo in una parte importante dell’arte degli anni ’60-’70. Non abbiamo la possibilità di parlarne in modo articolato. Limitiamoci a qualche annotazione riguardante, per esempio, il *Minimalismo* (fenomeno che ha avuto il suo momento emergente attorno alla metà degli anni ’60). Esso ha voluto eliminare ogni traccia di soggettività. Ha ricercato l’anonimato, l’impersonalità meccanica come reazione a un’arte che aveva fatto della soggettività un vero e proprio mito, in modo particolare con l’*Action Painting* (già nella prima metà del XX secolo si era vista una reazione analoga con *De Stijl*). Pensiamo a Sol LeWitt (nato nel 1928) per il quale la forma è solo lo strumento della sua disposizione, della sua intensità grammaticale derivante da premesse logiche molto semplici. Le sue opere multicompartmentali, costruite con sbarre di alluminio smaltato, sono strutture modulari primarie in cui un ordine geometrico asettico è espressione forte – benché priva di giudizio morale – di un uomo che, mentre viene esaltato nella sua individualità, è anche inserito in un mondo in cui domina la standardizzazione. Il *Minimalismo* non mette in scena questa contraddizione come dramma, ma assume la tendenza dominante, cioè quella di un fare senza qualità particolari, accentuandone con freddezza e rigore la grammatica fino a dire che l’esecuzione da parte dell’artista è senza importanza. Non si può affermare che l’uomo, l’uomo contemporaneo sia realmente assente da questo orizzonte. Non è assente in Sol LeWitt, come non lo è in Donald Judd (1928-1994) in cui il rifiuto di pittura e scultura, considerate obsolete, la serialità e la modularità vanno nella direzione di dare fiducia allo spazio reale.

Se la Chiesa vuole rivolgersi all’arte attuale e proporgli sfide essenziali dal suo punto di vista, lo deve fare rivolgendosi a un mondo artistico reale e non immaginato attraverso lenti deformanti o rifiutato ammettendo solo qualche ammodernamento linguistico. È necessaria una conoscenza disincantata dell’arte odierna sul piano internazionale (si pensi, negli ultimi anni, alla volontà d’inchiodare in modo «letterale» la realtà⁵⁴ presente in parecchi artisti di rilievo). È indispensabile la stessa conoscenza che ci deve essere di fronte alle testimonianze artistiche del passato

⁵³ G. APOLLINAIRE, *Les mamelles de Tirésias* (1903 e 1916), Paris 1946, 31.

⁵⁴ Cfr. C. GRENIER, *L’art contemporain est-il chrétien?*, Nîmes 2003, 92.

e che deve lasciarsi illuminare dal mistero, seguendo le parole di Evdokimov che dice: «l'atteggiamento corretto, "liturgico", dell'uomo può rendere illuminante ogni mistero; e la sua luce permetterà allora la lettura dell'esistenza. Non è la conoscenza che illumina il mistero, è il mistero che illumina la conoscenza. Noi possiamo conoscere solo grazie alle cose che non conosceremo mai»⁵⁵. Troppo spesso, parlando di fenomeni artistici lontani dalla sensibilità della Chiesa, si parla di vuoto e di crisi in termini generici, sommariamente liquidatori. Anche nella percezione indifferente allo Spirito Creatore, nel rifiuto di porsi domande esplicite sul destino dell'uomo possiamo trovare espresso qualcosa di bruciante e profondo, che non per questo va condiviso e auspicato sul piano delle idee, ma che può essere apprezzato su quello dell'arte (non parliamo di un apprezzamento formalistico). Col filosofo Nicolas Gomez Davila potremmo dire: «Qualunque sia l'apparente forma ribelle assunta dall'arte, essa è fondamentalmente obbedienza all'essere»⁵⁶. E quest'ultima non si misura né con le intenzioni dell'artista né con le parole dei critici, ma col tempo che mette a dura prova quel contenuto che non ha saputo farsi senso come essere di una forma che è comunione, amplesso sponsale.

Anche l'atteggiamento nei confronti dei pochi artisti cristiani del XX secolo sembra spesso rimanere epidermico. È il caso per Graham Sutherland (1903-1980)⁵⁷, artista che lavora abitualmente sul mistero delle forme naturali e autore di alcune fra le più interessanti opere d'arte sacra contemporanea eseguite su commissione: la *Crocifissione* per la St. Matthew's Church di Northampton commissionata nel 1944⁵⁸ e il grande arazzo del *Cristo in gloria nel Tetramorfo* commissionato nel 1952 e ultimato nel 1962 per la nuova cattedrale di Coventry, città devastata dalle bombe tedesche nel 1940. Quanto fatto per libera scelta su commissione, «si collega necessariamente, forse più di quanto io non creda, alle altre mie opere», dice Sutherland⁵⁹. Più interessante ancora è la lucidità con cui si rapporta alle limita-

⁵⁵ P. EVDOKIMOV, *La donna e la salvezza del mondo*, prefazione di O. Clément, traduzione di A. Dell'Asta, Milano 1980, 13 (tit. orig. *La femme et le salut du monde*, Paris 1978).

⁵⁶ N. GOMEZ DAVILA, *In margine a un testo implicito*, a cura di F. Volpi, traduzione di L. Sessa, Milano 2001, 147 (traduzione di una parte di *Escolios a un texto implicito*, Bogotà 1977, 2 voll.).

⁵⁷ Sutherland si convertì al Cattolicesimo nel 1926.

⁵⁸ Negli anni '40 il reverendo Walter Hussey, vicario di St. Matthew, seppe coinvolgere musicisti e artisti (come Sutherland e Henry Moore) in occasione dell'annuale Arts Festival. Hussey – che in questa sua attività incontrò anche molta ostilità – divenne più tardi decano di Chichester e commissionò opere a Sutherland, Marc Chagall e John Piper.

⁵⁹ G. SUTHERLAND, *The Problems of Religious Art*, in *Christ in Glory in the Tetramorph*, a cura di A. Révai, London 1964, 78.

zioni imposte in questo campo. Egli parla di freno paragonabile al filo dell'aquilone⁶⁰, benché «vi sia talvolta un ostacolo – e un abisso – tra ciò che si vorrebbe realizzare e ciò che potrebbe essere accettato»⁶¹. E ancora, rispetto alla relazione fra tradizione iconografica e libertà stilistica: «Volevo liberarmi da quanto era stato fatto, ma per conoscere ciò di cui liberarmi dovevo ugualmente guardare ad esso. Decisi che se potevo lavorare, da un punto di vista iconografico, entro la cornice di ciò che era stato fatto, sarei stato più libero d'interpretare i diversi elementi»⁶².

Anche nei confronti di Rouault, lo sforzo per capirne a fondo la rilevanza non è ancora oggi adeguato. È apprezzato per aver dipinto temi cristiani con un linguaggio espressionista, alimentato da richiami all'arte romanica e alle vetrate gotiche. Sembra però sfuggire la grande modernità del pittore, ciò che fa delle sue figure di Cristo qualcosa di decisamente nuovo. Fin dall'inizio, con le sue prostitute, Rouault ha cercato di rendere conto dell'uomo senza disgiungere spiritualità e corporeità. Ha cercato di far sentire la miseria di tutti noi, prima di tutto attraverso il corpo come realtà in cui è tangibile la povertà dell'uomo che non sa di essere miserabile, nonché come luogo privilegiato dell'uomo consapevole di essere miserabile: «La grandezza dell'uomo è grande in quanto egli sa di essere miserabile; un albero non sa di essere miserabile.

Riconoscersi miserabile è, dunque, essere miserabile, ma conoscere la propria miseria è essere grande», dice Pascal⁶³. È facile occultare la nostra indigenza guardando allo spirito, a meno che essa non venga tradita da toghe, cappe d'ermellino, copricapi che si fanno corpo, come nei giudici di Rouault. Col tempo egli ricorrerà a un segno meno fluido, meno scorrevole e febbrile a favore di una pennellata più larga, che delimita e salda tra loro porzioni di figura. Entrano in scena i richiami formali all'arte medievale, i temi religiosi cristiani. Ciò che è importante rilevare è che il fatto saliente della pittura di Rouault in questa nuova fase è il passaggio dal confronto col corpo al confronto con la materia sulla superficie della tela. La materia cerca di farsi corpo e in essa l'artista si sforza di riconoscere un corpo, come se fosse un cieco che, toccando, tenta di ricomporre nella sua mente un'unità. I larghi segni neri, che fanno pensare ai listelli di piombo delle vetrate, sono ciò che separa e unisce alla ricerca di una miseria che è quella dell'uomo assunta su di sé da Dio

⁶⁰ Cfr. *ibid.*, 83.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² G. SUTHERLAND, *The Style*, in *Christ in Glory in the Tetramorph*, 42-43.

⁶³ B. PASCAL, *Pensées*, VI, 105, in *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par M. Le Guern, vol. II, Paris 2000, 574-575.



Pierre Bonnard, *San Francesco di Sales*, 1945, olio su tela, Notre-Dame de Toute Grâce, Assy.

e da lui riscattata senza aneggarla nella gloria divina. Rouault, prima ancora di vedere, cerca di *sentire, avvertire, toccare* l'uomo redento dal Dio-uomo nel Dio-uomo. Ecco ciò che fa dei suoi Cristi qualcosa di nuovo. Ecco perché nella loro drammaticità queste figure appaiono stranamente, inaspettatamente serene. Il problema, insomma, non è iconografico. Il pittore, così facendo e anche per il tramite della moltiplicazione delle cornici dipinte attorno all'immagine centrale, afferma il quadro negandolo in definitiva come finestra aperta sul mondo, sia esso quello delle forme naturali, sia esso quello delle idee o del mistero. Il quadro non si apre su nulla. È il supporto su cui si manifesta la materia che si fa forma come miseria redenta in Cristo e che ha uno dei suoi vertici nello sconvolgente *Sacro Cuore* della Collezione vaticana d'arte religiosa moderna (1949 ca., olio su tela)⁶⁴. Così Rouault è artista molto diverso dagli altri espressionisti, è per certi versi più vicino, pur nell'incolmabile diversità, ad artisti suoi contemporanei come Mondrian e Magritte dove il dato centrale è il cambiamento radicale dello statuto del quadro ora affermato nella sua opacità.

Nel corso del XX secolo pochi artisti – solitamente non credenti o estranei al Cristianesimo – hanno in qualche caso affrontato con efficacia l'ambito del sacro. Il domenicano Padre Marie-Alain Couturier (1897-1954) – alla testa della rivista *L'Art Sacré* dal 1937 – scriveva a Le Corbusier, il 28 luglio 1953: «Abbiamo sempre pensato e detto che, per la rinascita dell'arte cristiana, l'ideale sarebbe avere in ogni caso dei geni che siano nel contempo dei santi. Ma nelle circostanze attuali, se uomini simili non esistono, pensiamo effettivamente che, per provocare questa rinascita, questa resurrezione, sia più sicuro rivolgersi a dei geni senza fede che a dei credenti senza talento»⁶⁵. Questa impostazione ha dato pochi, osteggiati, altissimi risultati. Pensiamo alla cappella di Vence (Alpes Maritimes) e a quella di Ronchamp (Haute-Saône), di cui parleremo in seguito, come pure alla decorazione di Notre-Dame de Toute Grâce d'Assy (Haute-Savoie) iniziata nel 1938, consacrata nel 1950 e terminata nel 1957 con l'installazione del battistero. Vi troviamo vetrate di Rouault, opere di Matisse, Chagall, Braque, Lurçat, Léger, Bazaine, Richier. Troviamo Pierre Bonnard (1867-1947) con un bellissimo *S. Francesco di Sales*, Jacques Lipchitz (1891-1973) – «ebreo fedele alla fede dei suoi antenati», come recita l'iscrizione sulla scultura in bronzo da lui dedicata al tema della Vergine e dello Spirito – e altri artisti ancora.

⁶⁴ Cfr. G. FALLANI – V. MARIANI – G. MASCHERPA, *Collezione vaticana d'arte religiosa moderna*, Milano 1974 (*Rouault Georges*, n. 170 nel catalogo delle opere a cura di M. Ferrazza e P. Pignatti).

⁶⁵ In *Le Corbusier. le couvent de la Tourette*, Marseille 1987, 12.

Padre Couturier sosteneva che «Tutta l'arte sacra implica certi elementi essenziali che sono d'ordine collettivo e comunitario: forme della sensibilità e dell'immaginazione rigorosamente comuni. E queste forme si producono solo in società radicalmente diverse dalle società occidentali contemporanee, in società in cui la religione fa corpo con la totalità della vita del gruppo»⁶⁶. Per questa ragione riteneva drammaticamente inesistente e impossibile una moderna arte sacra; potevano esserci solo opere dalla forte ispirazione religiosa, ma rigorosamente individuali e generalmente fortuite.

Oggi, più che nel passato, pensiamo che l'artista possa essere seriamente interessato a mettere in gioco (non in pericolo) la sua libertà lavorando sui nodi essenziali del Cristianesimo, facendo di tutto per essere in comunione con la Chiesa, almeno momentaneamente, in relazione all'impegno che egli è disposto a prendersi cercando d'interpretare, al di là di oggettivismo e soggettivismo, quanto gli è stato chiesto di modo che «la preghiera e lo sguardo, in cui si formano le immagini» siano «preghiera e sguardo condiviso, in comunione con la fede vedente della Chiesa»⁶⁷. La nostra fiducia deriva dalla constatazione della frequente vacuità della riflessione sull'arte attuale da parte dello stesso mondo dell'arte. Il vero, unico «interlocutore» finisce così per essere il mercato. Gli artisti sembrano spesso appagati da quest'ultimo e dal suo seguito d'operatori culturali, anche se non per questo è spenta ogni sete di qualcosa di più. È qui che la Chiesa ha un margine per interessare gli artisti che non hanno molte occasioni di coinvolgimento in un *dialogo esigente*. Da chi può venire l'invito a un dialogo di questo tipo? Dai critici, dalle gallerie, dai direttori dei musei d'arte contemporanea? Lo diciamo in modo disincantato, senza voler essere provocatori: il più delle volte propongono artisti di cui un mercato divenuto *fine* ha decretato, a torto o a ragione, il successo offrendo letture convenzionali, addirittura tautologiche: l'artista è interessante perché fa ciò che fa (e ciò che fa è autorizzato dai padroni dell'arte), senza preoccuparsi del reale interesse, del rigore di quanto egli presenta, senza premurarsi di selezionare all'interno della sua opera, magari sbagliando criticamente nell'operare a caldo, ma avendo il coraggio di sbagliare. Quante installazioni, quanta video art, quanta pittura, sotto le mentite spoglie dell'attualità, sono in realtà prodotti esangui, accademia paragonabile né più né meno ai chilometri di nudi che occupavano le sale dei *Salons*, mentre si andavano sviluppando l'Impressionismo e il Postimpressionismo. Impossibile, oggi, mettere in

⁶⁶ In *Le Figaro*, 24 ottobre 1951, riprodotto in *L'Art Sacré*, Paris, n. 9-10, mai-juin 1952, 25.

⁶⁷ J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 129.

discussione ciò che le multinazionali dell'arte hanno deciso d'imporre come modelli (un occhio alle quotazioni è indicativo del clima vigente; si pensi, però, che il solo segnalare questo fatto con vago spirito critico passa per moralismo). Impossibile mettere in discussione il vuoto di certe installazioni o di certa pittura narcisisticamente appagata, per valorizzare senza chiusure intellettuali altre installazioni, altra pittura, magari simili per forme e mezzi tecnici, ma più impegnative e rischiose.

Giovanni Paolo II nella sua *Lettera agli artisti* si chiede: «La Chiesa, dunque, ha bisogno dell'arte. Si può dire anche che l'arte abbia bisogno della Chiesa? La domanda può apparire provocatoria. In realtà, se intesa nel giusto senso, ha una sua motivazione legittima e profonda. L'artista è sempre alla ricerca del senso recondito delle cose, il suo tormento è di riuscire a esprimere il mondo dell'ineffabile. Come non vedere allora quale grande sorgente di ispirazione possa essere per lui quella sorta di patria dell'anima che è la religione?»⁶⁸. È da rilevare, tra l'altro, come in anni molto recenti alcuni artisti di matrice avanguardistica abbiano mostrato un rinnovato, sfaccettato, confuso desiderio di confronto col Cristianesimo e la sua eredità. Teniamo presente, per esempio, Bill Viola, nato nel 1951, con *Room for St. John of the Cross*, installazione video del 1983⁶⁹ o *Greeting*, un'altra installazione video del 1995 in cui l'artista lavora sul tema della *Visitazione* sviluppato dal Pontormo in un suo celebre quadro⁷⁰. Oppure pensiamo a Christian Jankowski, nato nel 1968, col video *The Holy Artwork* del 2001, nonché a Maurizio Cattelan, nato nel 1960, con *La nona ora*, opera del 2000 che sarebbe precipitoso considerare blasfema per il suo rappresentare, in modo estremamente realistico, papa Giovanni Paolo II scaraventato a terra da un meteorite.

Scrive Catherine Grenier, conservatore delle collezioni contemporanee del Musée National d'Art Moderne di Parigi: «Il terreno religioso appare oggi, contemporaneamente, come uno degli ultimi luoghi di trasgressione e come un autentico spazio di ritorno alle origini. Trasgressione, perché mentre la provocazione sacrilega ha solo effetti estremamente attenuati su di un pubblico che non è più portato a difendere i valori cristiani, il riferimento religioso si scontra con uno dei tabù moderni pertur-

⁶⁸ GIOVANNI PAOLO II, *Lettera agli artisti*, Milano 1999, 25.

⁶⁹ The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

⁷⁰ Collection of the Modern Art Museum of Fort Worth, Texas. Il quadro del Pontormo (1494-1556) è la *Visitazione*, 1529-1530, Carmignano, Firenze, Pieve di San Michele. In coincidenza con la Quaresima 2004, nell'ambito di un ciclo d'iniziative intitolato *Pause* che ha avuto come teatro il Duomo di Milano, Bill Viola ha presentato due video: *Departing Angel* e *Emergence* (25 marzo e 1 aprile). Oltre a lui, Mark Wallinger (nato nel 1959) ha esposto i video *Prometheus* e *Threshold to the Kingdom* (11 marzo).

bando il consenso di una cultura laica e progressista»⁷¹. E aggiunge che se l'insistenza nel dire il reale e nell'affrontare questioni di fondo, presente a tratti nell'arte attuale, «passa attraverso la riscoperta o il riferimento più o meno cosciente al modello cristiano, è perché il dubbio che pesa sulla realtà e colpisce l'insieme delle società occidentali, rimette in causa la possibilità di un'alterità e rinvia ogni presa di possesso dell'uomo sul mondo alla questione del credere. Col declino dei sistemi di credenza edificati dalla modernità, la religione appare come il modello di un'adesione assoluta al reale percepito nella sua dimensione di alterità»⁷².

La Chiesa deve dotarsi degli strumenti per muoversi nel mondo dell'arte attuale, senza rinunciare alle sue specifiche esigenze e, soprattutto, alla difficoltà insita nel cercare di aiutare chiunque, prima di tutto gli stessi cristiani, a penetrare nei misteri della fede, ad acquisire una maggior intelligenza di quest'ultima per non ridurre il cuore del Cristianesimo. Una strada di questo tipo può costituire una sfida di non poco conto nella situazione culturale che è stata rapidamente delineata, sempre che da parte della Chiesa e degli artisti si sia disposti a prendersi il tempo necessario perché qualcosa maturi, sempre che non vengano imboccate scorciatoie di comodo. Ricorda giustamente il cardinal Joseph Ratzinger: «L'arte non può essere prodotta, così come si commissionano e si producono delle apparecchiature tecniche»⁷³. Pensiamo ai quattro anni che Matisse, anziano e malato, ha dedicato alla Cappella del Rosario di Vence dove si è occupato di architettura, di vetrate, di disegni murali su ceramica, di pianete, di suppellettili sacre. Furono anni di dialogo tra l'artista e i domenicani Rayssiguier (dal 4 dicembre 1947) e Couturier (dalla primavera del 1948). Quattro anni di «lavoro esclusivo e assiduo», «il risultato di tutta la mia vita attiva» dice Matisse in una lettera del giugno del 1951 al vescovo di Nizza, Monsignor Remond⁷⁴.

Consideriamo in modo particolare la *Via crucis*, uno dei maggiori esempi d'arte sacra in senso stretto del secolo appena trascorso. Su grandi piastrelle bianche, un segno nero sembra frettolosamente abbozzare le singole stazioni, partendo dall'an-

⁷¹ C. GRENIER, *L'art contemporain est-il chrétien?*, 7.

⁷² *Ibid.*, 117. Per evitare di finire là dove il titolo di questo saggio sembra volerci condurre, è utile aggiungere questa precisazione dell'autrice: «Si può allora parlare di un'arte cristiana [nell'arte odierna, *nota nostra*]? Sarebbe andare al di là dell'atteggiamento cosciente degli artisti, approdando peraltro solo a una categoria dell'arte priva di un fondamento. [...] se esiste, certo, un'iconografia cristiana, si può dire senza provocazione che l'arte cristiana non esiste» (*ibid.*, 118). Questa conclusione non è la nostra.

⁷³ J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 131.

⁷⁴ H. MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte*, raccolti e annotati da D. Fourcade, traduzione di M. Mimita Lamberti, Torino 1988, 220 (tit. orig. *Écrits et propos sur l'art*, Paris 1972).

golo in basso a sinistra per spostarsi verso destra, salendo poi verso sinistra per finire in alto a destra. Ogni stazione è tutto sommato riconoscibile e questo riconoscimento è facilitato dalla presenza di un numero che accompagna la scena. Oltre a questo dato, che mostra la volontà di rimanere ancorati allo specifico della *Via crucis*, il fatto determinante è l'idea della fatica della salita al Calvario espressa semplicemente ed efficacemente dall'inerpicarsi delle scene. Per tale ragione questa *Via crucis* è un vero cammino della croce, governato dall'uso magistrale che della linea sa fare l'artista. Diamogli la parola: «Il pannello di san Domenico e quello della Madonna col bambino sono allo stesso livello di spirto decorativo, e la loro serenità ha un carattere di tranquillo raccoglimento che è loro proprio, mentre quello della Via Crucis s'anima di uno spirto differente. È tempestoso. Lì avviene l'incontro dell'artista con il grande dramma del Cristo, che fa straripare sulla cappella lo spirto appassionato dell'artista. All'inizio, avendolo concepito nello stesso spirto dei due primi pannelli, ne aveva fatto una processione dove le scene si succedevano le une alle altre. Ma, preso dal pathos di questo dramma tanto profondo, ha rivoluzionato l'ordine della sua composizione. L'artista ne è divenuto in piena naturalezza l'attore principale: invece di riflettere questo dramma, l'ha vissuto e l'ha espresso in questo modo. Egli è ben cosciente del movimento spirituale comunicato allo spettatore da questo passaggio dalla serenità al dramma. Ma la Passione del Cristo non è forse il più commovente tra i tre soggetti?»⁷⁵. È quanto dice un pittore che non ha sentito il bisogno di convertirsi e neppure di riavvicinarsi in qualche modo al Cattolicesimo, come parecchi supponevano mentre stava lavorando alla cappella: «Se credo in Dio? Sì, quando lavoro. Quando sono sottomesso e modesto, mi sento talmente aiutato da qualcuno che mi fa fare cose che mi superano»⁷⁶. «*In fin dei conti, ho obbedito...* Naturalmente non ho avuto risposta, ma da quel momento sono stato pacificato, liberato», ci dice un Matisse con le lacrime agli occhi. «Ho attraversato la vita come un uomo incalzato, braccato. Un giorno Picasso m'ha detto una cosa giustissima. M'ha detto: "Dobbiamo lavorare come operai". Ma per la cappella non era più così. Tutto è venuto da un'altra parte, da più in alto di me»⁷⁷. E ancora: «Sono contento, ma non sono *mai* stato fiero di quel che facevo. Ogni volta che avevo fatto tutto quanto potevo con le mie dieci dita, qualcosa veniva a completar-

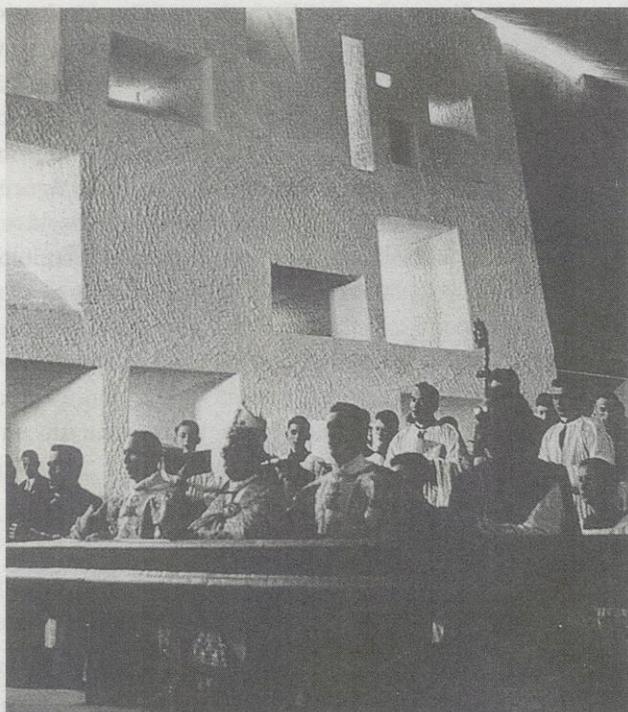
⁷⁵ *Ibid.*, 223-224 (numero di Natale di France-Illustration, 1951).

⁷⁶ In *Jazz*, Paris 1947, 102-103 (nuova edizione: New York 1985, con testo originale e traduzione in inglese di S. Hawkes, introduzione di R. Castleman).

⁷⁷ H. MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte*, 237.



Henri Matisse,
*Via Crucis e Madonna
col Bambino*, disegno
su ceramica, Chapelle
de Notre-Dame du
Rosaire, 1948-1951,
Vence.



Le Corbusier, *Notre-Dame-du-Haut*, 1950-1955, Ronchamp.

lo ma non dipendeva da me, veniva da qualche altra parte» (23 giugno 1951)⁷⁸. Eppure, può turbarci questa affermazione spesso enfatizzata: «È per me che la faccio [la cappella, *nota nostra*]. – Ma lei mi ha detto che era per il Buon Dio! interviene suor Jacques-Marie. – Sì, ma Dio sono io»⁷⁹. Una conclusione affrettata potrebbe portare a dire: come fa un artista che parla così a esprimere autenticamente la passione di Cristo? Per rispondere dobbiamo prima di tutto ricordarci di quanto i risultati realmente estrinsecano; in secondo luogo, oltre alle dichiarazioni dell'artista citate in precedenza, ve ne sono altre molto interessanti. Soprattutto quando dice: «Il mio lavoro consiste nell'imbevermi delle cose. E poi è quello a tornar fuori»⁸⁰. Non essere credente può essere un ostacolo, ma non quanto lo è il fatto di non riuscire a compiere il proprio lavoro di artista come lo concepisce Matisse («imbevermi delle cose»). È vero che «La nudità di Vence non ha [...] niente a che vedere con la semplicità cristiana, soddisfa un'ascesi che l'artista s'impone per costringere la sua arte a dare tutta la sua potenza. Il bianco non significa nulla, Matisse ricostituisce semplicemente sul muro lo spazio che gli è familiare, quello della tela o del foglio bianco»⁸¹. Potremmo tuttavia aggiungere: ben venga quel bianco privo di significato, che ha consentito al pittore di restituire il più naturalmente possibile ciò da cui si era lasciato impregnare. Ci è stata risparmiata quella semplicità di superficie, ispirata da un'affettata ricerca di ascesi che spesso s'impone attorno ai temi religiosi. È inoltre indicativa la reazione di Matisse all'invito di Fra Rayssiguier che gli suggeriva di fare la Madonna senza bambino e senza aureola (la Vergine fu poi fatta col bambino, ma con le figure prive di aureola). Matisse si oppose sostenendo che non bisognava sconcertare completamente i fedeli⁸². Eppure, per questo lavoro l'artista è stato confrontato con delle costrizioni e dei disaccordi tali da preoccupare i suoi collaboratori che pensavano si sarebbe scraggiato.

In conclusione, possiamo dire che se la cappella di Vence è frequentata soprattutto da amanti dell'arte più che da fedeli, non è colpa di Matisse. Vi sono tutte le premesse perché quel luogo viva all'insegna di un'intensa cattolicità. La sua *Madonna col Bambino* aspetta solo le nostre preghiere fiduciose per l'impeto, la

⁷⁸ *Ibid.*, 234.

⁷⁹ In P. SCHNEIDER, *Matisse*, Paris 1984, 675.

⁸⁰ H. MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte*, 232 (3 febbraio 1949).

⁸¹ F. DEBIÉ – P. VÉROT, *Urbanisme et art sacré. Une aventure du XX^e siècle*, Paris 1991, 107.

⁸² Cfr. P. SCHNEIDER, *Matisse*, 676 (entretien avec le frère Rayssiguier, 13 aprile 1948).

gioia, la solennità con cui Maria ci presenta il Salvatore. Basta aprire gli occhi per vederlo, basta non dimenticare d'essere credenti per accorgersene. Nonostante certe dichiarazioni di Matisse, per Grazia di Dio. Aveva ragione Padre Couturier: «Il fatto che Matisse abbia trascorso quattro anni della sua vita a fare una cappella di religiose domenicane è “un miracolo”. E in un certo senso è anche un miracolo che la Chiesa, com’è oggigiorno, vale a dire molto lontana in tutti i paesi dalle sorgenti vive dell’arte, l’abbia accettato e se ne rallegrti, se ne dichiari onorata»⁸³. D’altronde, pensiamo forse che le grandi chiese romaniche e gotiche sfuggano al fatto d’essere soprattutto luoghi di pellegrinaggio artistico? Fanno fatica a ritagliarsi un po’ di tempo e di spazio per il culto. Se queste chiese del passato o del presente non sono impregnate delle preghiere e dell’incenso di oggi è semplicemente colpa nostra, della nostra fede troppo tiepida e non certo dell’arte.

Abbiamo difeso la cristianità finale del lavoro di Matisse a Vence. Possiamo ugualmente sostenere l’intima cattolicità delle opere religiose di Giacomo Manzù (1908-1991), come la *Porta della Morte* per San Pietro in Vaticano (1950-1964). Eppure, alla domanda «*qual è il suo rapporto con la fede?*» Manzù risponde senza esitazione, lui che proveniva da una famiglia molto religiosa, che era vicino a papa Giovanni XXIII e legato da profonda amicizia a don Giuseppe De Luca: «Non ho alcun rapporto con la fede; ho fatto le Crocifissioni pensando ai morti che mi erano passati tra le mani, non certamente a Cristo o ad altri temi religiosi»⁸⁴. Ben diverso è il discorso da fare per le *Stations of the Cross*⁸⁵ di Barnett Newman (1905-1970), eseguite tra il 1958 e il 1966 da questo artista di origini ebraiche. Consideriamo prima di tutto queste sue precisazioni: «Cominciai questi dipinti otto anni fa nel modo in cui cominciai tutti i miei dipinti, cioè dipingendo. Fu mentre dipingevo che capii (stavo lavorando al quarto quadro) che vi era qualcosa di particolare. Fu in quel momento che l’intensità con cui sentii i dipinti fece sì che mi apparissero come le stazioni della Via Crucis»⁸⁶. Alla sua opera, l’artista avrebbe voluto dare il titolo

⁸³ In *Le Figaro*, 24 ottobre 1951, riprodotto in *L’Art Sacré*, Paris, n. 9-10, mai-juin 1952, 25.

⁸⁴ *Intervista a Giacomo Manzù*, a cura di M. Pisani, in *Cat. Manzù*, mostra antologica, Milano, Palazzo Reale, Arengario, Museo del Duomo, dicembre 1988-febbraio 1989, 44. Cfr. anche la stessa intervista a p. 48 e C. B. PEPPER, *Un artista e il Papa, sulla base dei ricordi personali di Giacomo Manzù*, traduzione di V. di Giuro, Milano 1968, 82-83 (tit. orig. *An Artist and the Pope*, New York 1968).

⁸⁵ National Gallery of Art, Washington, D. C.

⁸⁶ B. NEWMAN, *The Fourteen Stations of the Cross, 1958-1966*, in *Selected Writings and Interviews*, a cura di J. P. O’Neill, Berkeley-Los Angeles 1992, 189 (precedentemente in *ARTnews*, 1966). Cfr. anche *A Conversation: Barnett Newman and Thomas B. Hess* (1966), in *Selected Writings and Interviews*, 274.

*Lemà Sabactàni*⁸⁷ perché, come egli dice, «Questa è la Passione. Questa protesta di Gesù. Non la terribile salita della Via Dolorosa, ma la domanda che non ha risposta»⁸⁸. Le *Stations of the Cross* sono certo un'importante opera religiosa per la domanda che pongono, benché non rientrino nella religiosità cristiana e non possiedano pertanto le condizioni di partenza per diventare un'opera d'arte sacra cristiana. Il problema non consiste nella non visibilità del soggetto, e neppure nel fatto che in partenza non vi sia stata l'idea di dipingere il tema in questione. L'opera non rientra nella religiosità cristiana perché il vasto, solenne campo pittorico – diviso dalle abituali, controllatissime *zips* – rimane irrimediabilmente e imperturbabilmente lacerato, aperto sul vuoto.

5. Le chiese contemporanee

Abbiamo visto che le condizioni di partenza per essere *artisticamente* nel cuore della religiosità cristiana non sono necessariamente dettate dalla fede dell'artista, ma prima di tutto dalla volontà di lasciarsi impregnare, come diceva Matisse, da ciò con cui egli ha deciso di confrontarsi. Il discorso vale ovviamente anche per l'architettura.

L'architettura delle chiese del XX secolo pone dei problemi che sono facilmente sotto gli occhi di tutti. Non è solo questione di assestamento nel tempo del rapporto tra chiesa e tessuto circostante. Nel passato le chiese erano l'elemento centrale di un villaggio, di una città. Oggi non è evidentemente più così per via del mutato rapporto tra società e Chiesa, tra cultura e Chiesa. La chiesa, piccola o grande che fosse, era una volta espressione di una collettività che lì si riconosceva meglio che in qualsiasi altro luogo; il suo riconoscersi come corpo sociale era tutt'uno con un raccogliersi, lì, come comunità incontrante Cristo nella Parola e nell'eucaristia. Lo stato odierno del rapporto tra Cristianesimo e società fa sì che una chiesa possa anche essere fisicamente emergente in mezzo all'ambiente urbano preesistente, ma a questo rilievo architettonico non corrisponde spesso un'autentica evidenza di senso, sentita inoltre come tale da una maggioranza di persone. Ciò non coincide automaticamente col bisogno effettivo, funzionale di poche oppure di tante nuove

⁸⁷ «“Eloì, Eloì, lemà sabactàni?”, che significa: “Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?”» (Mt 27,46 e Mc 15,34).

⁸⁸ In B. NEWMAN, *Selected Writings and Interviews*, 188 (precedentemente in Cat. *Barnett Newman: The Stations of the Cross, Lema Sabachthani*, The Salomon R. Guggenheim Foundation, New York 1966).

chiese⁸⁹ e non ha nulla a che vedere con quanto ogni persona ragionevole può riconoscere. Per esempio, che una chiesa è sempre una presenza positiva, che risponde al tentativo di far entrare lo spirito in un mondo dal quale sembra sempre più assente. Altra è la preoccupazione del cristiano: una chiesa ha da essere una chiesa, ha da essere una *forma* che è una *chiesa*. In passato, il senso dell'edificio chiesa era spontaneamente chiaro ai fruitori e ancor prima ai costruttori. Il tempio era stato il luogo d'incontro privilegiato con Dio, separando lo spazio profano dallo spazio della presenza divina in mezzo al popolo; presenza circoscritta in un luogo che non poteva, comunque, esserne il perimetro: «È proprio vero che Dio abita sulla terra? I cieli e i cieli dei cieli non possono contenerti, tanto meno questa casa che ti ho costruito» (1 Re 8,35). Con Cristo, Dio incontra ogni singolo uomo nel mondo e nella sua interiorità, non abitandolo come presenza nascosta, ma facendosi egli stesso uomo senza perdere la sua divinità e assumendo fino alla morte quella condizione, facendola passare nell'eternità dell'amore grazie alla resurrezione. In Matteo 18,20 si legge: «ove sono due o tre riuniti nel mio nome, io sono in mezzo a loro». In qualsiasi luogo dove non uno, ma due o più si riuniscono nel nome di Cristo, egli è presente in mezzo a loro. La chiesa non è però un luogo qualsiasi, da intendere in modo generico. Essa dà forma stabile all'«io sono in mezzo a loro», è luogo costruito che rende visibile l'accadere di una vita caratterizzata dall'«io sono in mezzo a loro». È il superamento e non la cancellazione del «Li sarà il mio nome» (1 Re 8,29). È il superamento, e non la cancellazione, dell'idea di «casa di Dio»⁹⁰. Solo un equivoco – calato nella paura diffusa di perdere qualcosa in quanto uomo ordinando la propria vita a Dio, unita al timore di perdere quei cattolici ancora pronti a riconoscere un ruolo all'edificio chiesa – ha potuto portare a pensare di dover controbilanciare l'idea di «casa di Dio» con l'idea di «casa dell'uomo». «La chiesa può facilitare la relazione con se stessi e le relazioni interpersonali», diceva il rapporto *Pour une politique nouvelle de l'équipement religieux* del Comité natio-

⁸⁹ Ricordiamo, a Roma, la scommessa lanciata nel 1993 dal cardinal Camillo Ruini al convegno del vicariato sul tema *50 chiese per Roma 2000*. Era nata dal fatto che 50 comunità costituite come parrocchie, per un totale di mezzo milione di fedeli, non avevano una struttura che permettesse loro «di celebrare degnamente l'eucaristia e viverla come esperienza di comunione» (C. RUINI in L. LIVERANI, *Roma scommette sulle nuove chiese*, in Avvenire, 23 aprile 1993, 15). Il 26 ottobre 2003 il cardinal Ruini ha consacrato la chiesa dedicata a Dio Padre Misericordioso nel quartiere di Tor Tre Teste. Commissionata a Richard Meier nel 1996, a seguito di un concorso internazionale, la chiesa è stata iniziata nel 1998.

⁹⁰ Sulla struttura della celebrazione liturgica in relazione al culto sinagogale e a quello del tempio, cfr. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 52-53.

nal des constructions d'églises a cura di Padre Marie-Robert Capellades⁹¹, edito nel 1971 in un momento storico in cui questo tipo di concezione si andava diffondendo, come stigmatizza Christian Norberg-Schulz⁹².

La chiesa è luogo che magnifica l'essere di Cristo in mezzo a coloro che si riuniscono nel suo nome, perché qui egli incontra l'uomo come Parola che non può essere disgiunta dal suo essersi fatta carne – e che dunque non è “solo” Parola né tantomeno “saggezza” –, dal suo sacrificio sulla croce e, ultimamente, dal suo consegnarsi come nutrimento fino alla fine dei tempi. Ecco ciò che, messo in opera da costruttori pronti ad accettare la sfida, può far sentire la sua influenza sullo spazio circostante, così come la carità praticata agisce giorno dopo giorno indipendentemente dalla sua visibilità mediatica. L'uomo, nella celebrazione eucaristica, incontra questa Parola assieme e attraverso gli altri. Il singolo individuo non sta separato dagli altri. La chiesa come luogo di culto, in cui il culto realmente accade, è segno tangibile della comunità come corpo mistico di Cristo in relazione al proprio capo. L'assemblea dei fedeli non è una somma d'individui, ma è ogni uomo che cerca di fare comunità in Cristo, dicendo di sì a Cristo, abbandonandosi a lui per ritrovare la sua centralità, la sua verità di uomo liberata dal peso dell'autoglorificazione, compresa quell'autoglorificazione che si dà sotto la forma dell'umiltà troppo cercata.

Il desiderio d'assoluto, di confronto tra finitezza e infinito, di riflessione sullo spazio in cui vive l'uomo contemporaneo e sulla presenza in esso della dimensione spirituale costituiscono un orizzonte culturalmente indefinito senza un'adeguata

⁹¹ Paris 1971, 26 (si noti che a quei tempi l'81% dei Francesi si augurava fossero edificate chiese nei centri urbani di nuova costruzione). Una decina d'anni dopo, questa tendenza nel modo di pensare l'edificio chiesa si conferma: «La situazione si sviluppa in definitiva nella direzione della chiesa-casa, concepita come un ideale nei contatti umani, come il focolare spirituale dell'assemblea ecclesiale» (A. LEROI-GOURHAN, prefazione a S. ROBIN, *Églises modernes. Évolution des édifices religieux en France depuis 1955*, Paris 1980). Sul piano terminologico, ecco quanto Robin registrava sempre attorno al 1980: «Non rileviamo più la parola “chiesa”, quasi più la parola “cappella”. Invece, le espressioni “centro parrocchiale”, “punto di sosta parrocchiale (*relais paroissial*)” sono sempre più frequenti. Infine, annotiamo l'apparizione del termine “centro ecumenico”» (*ibid.*, 26).

Cfr. anche S. BENEDETTI, *L'architettura delle chiese contemporanee. Il caso italiano*, Milano 2000, 49-86. L'autore coglie, perfino negli ultimi testi sull'architettura sacra di una personalità d'alto profilo come il cardinal Lercaro, «una vistosa flessione ed un impoverimento espressivo e simbolico del modo con cui aveva concepito la costruzione delle chiese nelle sue precedenti riflessioni» (57). Egli cita (58) un passaggio di un articolo intitolato *La chiesa nella città di domani*, pubblicato in Chiesa e Quartiere nel marzo del 1968, 7, in cui Lercaro chiede di «fare chiese modeste e funzionali, di fronte alle quali i nostri figli si sentano liberi di ripensarne delle nuove, di abbandonarle, di modificarle come il loro momento e la loro sensibilità religiosa suggerirà».

⁹² Cfr. Ch. NORBERG-SCHULZ, *La Chiesa come imago mundi*, in Cat. *Architettura e spazio sacro nella modernità*, Venezia, Antichi Granai alla Giudecca, 4 dicembre 1992-6 gennaio 1993, 48.

consapevolezza degli aspetti prima evocati. Non per questo occorre negare la possibilità di far ricorso a simboli aperti; la dimensione simbolica non deve però diventare elusiva, un *passe-partout* che conduce, per esempio, a edifici oggettivamente molto simili, a dispetto della loro diversità di funzione, benché sia vero che la riconoscibilità non basta e che quando si riconosce con chiarezza una chiesa del XX secolo è, il più delle volte, perché si è fatto uso di vecchie tipologie semplificate, minimalizzate. Nella genericità formale non cade un celebre, piccolo edificio sacro del passato, il *Tempietto di S. Pietro in Montorio* del Bramante (1444-1514), commissionato nel 1502 dal re di Spagna e costruito a Roma nel cortile a destra della chiesa di S. Pietro in Montorio, sul luogo in cui si riteneva fosse stata conficcata la croce su cui morì il santo. Guardato distrattamente, questo edificio a pianta circolare, preceduto da un ambulacro formato da sedici colonne, sembra un tempio pagano. In apparenza non porta in sé nulla di chiaramente cristiano. Nonostante ciò, la soluzione scelta dal Bramante non è approssimativa. Non si trattava solo di contestualizzare storicamente l'evento, ma soprattutto di marcare con quella tipologia, in quel punto della città, un centro portatore dell'idea di Roma come centro del mondo prima e dopo Cristo. Il tipo architettonico che ricorda la Roma pagana in cui Pietro è stato ucciso diventa, anche in virtù delle esigue dimensioni dell'edificio, il segno di qualcosa che si è esteso al mondo intero, pur apparendo inizialmente trascurabile. È quanto è indicato dal moto centrifugo dei cerchi concentrici che sono il corpo cilindrico sormontato da una cupola, il colonnato, i gradini che lo precedono. In quello che doveva essere il progetto integrale, non realizzato, conosciuto attraverso il *Trattato di architettura* del Serlio (Venezia, 1540) ed evocante la chiesa paleocristiana di Santo Stefano Rotondo, quel movimento continuava con un colonnato situato tra il perimetro circolare del chiostro e il Tempietto. Quest'ultimo si dilata verso il mondo, anche se nascosto all'interno del chiostro. È centro appartato, ma operante e a sé attraente; è seme celato per potenziarne la forza centrifuga, così come per accrescerne quella centripeta che, con moto inverso, conduce ai gradini, all'ambulacro e, infine, al corpo cilindrico che spinge visivamente al suo interno grazie al tamburo corrugato da finestre e nicchie "eccessivamente" profonde, che premono verso il centro del centro.

L'indeterminatezza formale e simbolica finisce pure per falsare le eventuali funzioni sociali, ricreative, culturali legate a una chiesa in edifici annessi o in vani con funzioni diverse all'interno dello stesso edificio. È giusto, doveroso che in un quartiere popolare in cui non vi è nessun dignitoso punto d'incontro per i giovani si pensi non solo a costruire una chiesa, ma anche a soddisfare quella esigenza senza, tuttavia, confonderla con la prima tanto da farle prendere il sopravvento su di essa.

Aveva ragione l'architetto Rino Tami (1908-1994), in una conferenza del 1986, a mettere l'accento sull'importanza di «affermare e sottolineare l'imperativo categorico di edificare chiese artisticamente vere per il Dio vero» e a «deplorare le molte chiese laiche costruite in questi ultimi decenni e di cui sono parimenti responsabili, occorre dire, sia i relativi committenti che i relativi architetti»⁹³. Queste parole poco diplomatiche, soprattutto in quegli anni, additano con decisione un problema centrale: si tratta di costruire chiese artisticamente vere per il Dio vero dei cristiani, sinagoghe artisticamente vere per il Dio vero degli ebrei, moschee artisticamente vere per il Dio vero dei musulmani. Un architetto profondamente cristiano che voglia costruire una sinagoga o una moschea senza accettare, in quel frangente, di diventare in un certo senso ebreo o musulmano non sarà né architetto né cristiano fino in fondo. Senza questa premessa la porta è aperta al *formalismo architettonico* e al *contenutismo liturgico* di cui parla Maria Antonietta Crippa: «La sempre più viva attenzione al tema dell'architettura sacra, in dibattiti, convegni e mostre, ha messo in chiara evidenza la distanza tra i due termini, arte e liturgia, nella stragrande maggioranza delle recenti realizzazioni, anche tra le più significative e valide, certamente specchio della parallela distanza tra cultura moderna e cultura cristiana. Il dato più evidente, in questa non collaborazione dei due campi esperienziali innanzi tutto è, come doppio fronte di una stessa unilateralità, il formalismo architettonico, da una parte, e il contenutismo liturgico dall'altra»⁹⁴. Il contenutismo liturgico appiattisce lo spirito della liturgia su di un piano cerebrale che non le appartiene (come quando il sacerdote spiega ogni passo della liturgia, obliterando la sua perfezione), incoraggiando un atteggiamento di traduzione spaziale delle esigenze del culto invece della ricerca d'incontro più profondo tra forme, in un abbandono vicendevole alla loro stessa fisicità. Sarebbe utile ripensare, in proposito, all'efficacia spirituale di quanto è stato chiamato “materialismo mistico” nell'ambito della tradizione bizantina.

«La Chiesa non può appagarsi dell'ordinario e dell'usuale: deve ridestare la voce del cosmo, glorificando il Creatore e svelando al cosmo la sua magnificenza [...] Perciò il problema dell’“adatto” deve essere anche e sempre il problema del “degno” e la provocazione a creare questo “degno”»⁹⁵. Ciò che è idoneo non si dà senza pro-

⁹³ R. TAMI, *Costruire una chiesa oggi*, in *Giornale del Popolo*, Lugano, 18 marzo 1986, 29.

⁹⁴ M. A. CRIPPA, *Arte e liturgia: il mistero della forma*, in Cat. *La passione di Cristo e la guerra*, Sesta Biennale d'Arte Sacra, San Gabriele, Teramo 1994, 303.

⁹⁵ J. RATZINGER, *Fondamento teologico della musica sacra*, in *La festa della fede*, traduzione di G. Beari, Milano 1983, 99 (tit. orig. *Das Fest des Glaubens*, Einsiedeln 1981).

vocazione a creare qualcosa di degno che sia all'altezza di quella continua provocazione che è Cristo. Ciò che è appropriato deve essere forma che esiste, che vive per una liturgia che è *forma viva* nel senso in cui ne parla Ratzinger a proposito dei giovani che seguivano Romano Guardini: «Quel che premeva ai giovani di quegli anni non erano i classici problemi dogmatici della dottrina eucaristica ma la celebrazione intesa come forma viva: la “forma” venne scoperta come grandezza teologica e spirituale con proprio spessore». La forma della Messa appariva «come l'intima espressione della realtà spirituale che qui si realizza. [...] Con il concetto “forma” era entrata nel dialogo teologico una categoria sconosciuta la cui dinamica riformatrice era innegabile»⁹⁶.

La provocazione a creare qualcosa di degno caratterizza *Notre-Dame-du-Haut* a Ronchamp (1950-1955) e, oggettivamente, poche altre chiese del XX secolo⁹⁷. È vero che «se Gaudì appartiene ancora alla tradizione cristiana, questo non si può dire di Le Corbusier»⁹⁸. Eppure, a Ronchamp Le Corbusier (1887-1965), pur essendo personalmente lontano dall'esperienza religiosa cristiana, è riuscito a far essere in modo pertinente e convincente il tema che gli era stato proposto, subordinandogli «elementi indifferentemente dispersi»⁹⁹ – il guscio di granchio per il tetto, l'architettura della regione del Mzab, nel Sahara algerino, per lo spessore dei muri e la luminosità dell'intonaco ruvido, e altro ancora –, sottomettendogli il suo stile più

⁹⁶ J. RATZINGER, *La festa della fede*, 33-34. A proposito di Guardini, ricordiamo i suoi rapporti con gli architetti Rudolf Schwarz ed Emil Steffann.

⁹⁷ Senza alcuna sistematicità citiamo, per esempio, la *Madonna dei poveri* nel quartiere Baggio a Milano costruita da Luigi Figini e Gino Pollini nel 1952-1954 e, ancora degli stessi architetti, la chiesa dei *SS. Giovanni e Paolo* del 1964, sempre a Milano, oppure la chiesa di Peter Zumthor (1988) a Sogn Benedegi, nei Grigioni.

⁹⁸ F. DUBUYST, *Permanenza di un'architettura specificamente liturgica da Guardini ai nostri giorni*, in *Cat. Architettura e spazio sacro nella modernità*, Venezia, Antichi Granaia alla Giudecca, 4 dicembre 1992-6 gennaio 1993, 54. Dubuyst sostiene che «sarebbe quanto mai arrischiato sostenere che Ronchamp (nonostante la sua evidente genialità) abbia contribuito in modo veramente positivo all'avvento di un'autentica chiesa per il nostro tempo» (*ibid.*). È effettivamente mancata una riflessione soddisfacente sul nesso tra architettura e specificità cristiana di quel luogo. Una riflessione che non si poteva tuttavia pretendere da Le Corbusier in prima persona. Per quanto concerne Antoni Gaudì, egli ci ha mostrato, in un modo che ha dell'incredibile per i tempi in cui è vissuto, come la memoria possa vivere nella tradizione come suo luogo di vigoroso rinnovamento.

⁹⁹ Cfr. H. U. VON BALTHASAR, *Gloria. Una estetica teologica*, vol. I, *La percezione della forma*, introduzione e traduzione di G. Ruggieri, Milano 1985, 12 (ristampa dell'edizione del 1971. Tit. orig. *Herrlichkeit*, vol. I, *Schau der Gestalt*, Einsiedeln 1961). Apprezzare Ronchamp non significa fare altrettanto con le “imitazioni”. Aveva ragione la rivista *L'Art Sacré* che, nel n. 3-4 del 1956 (*Les églises récentes en France, les bases d'une étude critique*), scriveva: «Nei progetti si vedono apparire, un po' qui un po' là, elementi presi a prestito da Le Corbusier, ma trasformati in formule. Il piano organico di *Notre-Dame-du-Haut* diventa un tracciato nato da una matita senza vigore e da uno spirito che vaga altrove».

consueto tanto da apparire quasi irriconoscibile¹⁰⁰. Da secoli una chiesa dedicata a *Notre-Dame-du-Haut* è meta di pellegrinaggio a Ronchamp, meta di una devozione mariana che ebbe uno slancio particolare nel secolo XIX. Nel 1913 un incendio provocò la distruzione della cappella. Riedificata in stile neogotico, fu distrutta dall'artiglieria nel 1944 quando la collina, eccellente punto d'osservazione, divenne luogo militarmente rilevante. La chiesa ricostruita nella prima metà degli anni '50 sale da una terra diventata teatro di morte, con un senso della materia che non si perde neppure nelle vetrate incassate nello spessore variabile delle pareti. I principi dello stile di Le Corbusier sono presenti, ma reinterpretati in connessione con le esigenze dettate dalle circostanze. Come capita in genere nella sua architettura è necessario spostarsi attorno alla costruzione, essa non si dà nella sua interezza in un colpo solo. Le facciate sono insomma indipendenti, pur richiamandosi l'un l'altra. La curva, presente per esempio nella Villa Savoye, è qui al servizio di una solidità drammaticamente materna. A Ronchamp non è contraddetta la leggerezza, per Le Corbusier essenziale unitamente alla luce. La massa esterna dialoga con la levità, con la luminosità non smaterializzante dell'interno. Il razionalismo dell'architetto avrebbe potuto spingerlo a proporre una semplicità disincarnata, secondo un'idea di spiritualità assai poco in sintonia col Cristianesimo. I larghi muri della cappella di *Notre-Dame-du-Haut* rendono visibile la speranza offerta da Cristo che è disceso sulla terra, che è morto e risorto; una speranza che si erge con l'intento di resistere assieme al contemporaneo aprirsi verso i quattro punti cardinali grazie al movimento delle pareti. È un aspetto fondamentale in relazione al vasto paesaggio che si stende sotto la collina e al fatto che da quel paesaggio si arriva salendo fino a una chiesa che è un chiaro punto di riferimento verticale, ugualmente capace di accogliere, di abbracciare i fedeli con lo stesso sviluppo planimetrico che si apre al paesaggio. Entrando ritroviamo il movimento ondulatorio delle pareti trasfigurate dalla luce filtrata dalle vetrate fatte di lastre translucide, colorate e dipinte. La luce penetra anche all'altezza della copertura di cemento armato posata sui pilastri che costituiscono l'ossatura portante dell'insieme e separata dai muri da giunti di dilatazione. Il paesaggio esterno è subito dimenticato. Non lo è la terra, attraversata nelle viscere da una luce di speranza, di redenzione in uno spazio fortemente raccolto

¹⁰⁰ Non concordiamo pertanto con un'affermazione come questa, più legata alle dichiarazioni dei progettisti che ai fatti: «Quando Le Corbusier nella sua troppo celebrata chiesa di Ronchamp, dopo averne illustrato la genesi progettuale chiusa in una religiosità "orizzontale", della terra, sostanziosa naturalisticamente di psicofisiologia della sensazione, deprezza il ruolo del culto nella caratterizzazione dello spazio sacro, indirettamente mette allo scoperto la povertà cristiana di quella operazione architettonica» (S. BENEDETTI, *L'architettura delle chiese contemporanee. Il caso italiano*, 129).

senza ripiegarsi su se stesso, che può ospitare circa 200 persone e che concentra la preghiera dirigendola verso il blocco massiccio dell'altar maggiore (a questo spazio si aggiunge quello di tre cappelle secondarie). Scriveva l'abate Marcel Ferry, evocando i giorni di pellegrinaggio nella seconda metà degli anni '50: la folla «si stringe nella cappella, immobile e silenziosa. Non più dei visitatori curiosi, ma dei credenti, alcuni in piedi, pigiati nella navata, gli altri in ginocchio nel coro, le mani strette sui loro rosari, intenti a pregare senza tregua, mentre davanti a loro, lentamente, brucia il braciere dei ceri»¹⁰¹. Non è inoltre da dimenticare, sul fronte orientale, il coro esterno che dà la possibilità di celebrare all'aperto il culto mariano (Le Corbusier aveva previsto circa 10.000 persone), con l'altare protetto dallo sporgere del tetto e, dietro l'altare, il vano dell'unica vera finestra in cui è contenuta la statua del XVII secolo rappresentante la *Madonna col Bambino*. La stessa finestra viene a trovarsi dietro l'altar maggiore, all'interno, garantendo così in ogni caso – e in una posizione simbolicamente forte – la visibilità dell'immagine della Vergine.

6. Conclusione

Chiudendo la sezione *Storia, memoria e testimonianze d'arte sacra del passato* invitavamo a smetterla di tormentare le chiese del passato, per lasciare le loro stratificazioni come segni sensibili della fede e della pietà dei nostri predecessori. Quei segni devono essere scuola di cultura cristiana, in un'epoca in cui i nostri giovani ignorano pressoché tutto di quella religione essenziale per la comprensione di qualsiasi aspetto dell'identità culturale europea. A questo obbligo morale di rigorosa conservazione – che, lo ripetiamo, non significa credere a un'impossibile conservazione pura – associevamo, all'inizio della sezione successiva, l'obbligo del coraggio di confrontarsi radicalmente con l'arte contemporanea, particolarmente nelle situazioni in cui ci si trovi a operare su di un terreno vergine¹⁰². Il problema principale non sta nel chiedere agli artisti d'interpretare con spirito autenticamente ecclesiastico ciò che, il più delle volte, risulta loro estraneo e che non può essere interiorizzata artificiosamente e frettolosamente. Sono in primo luogo i vescovi, i sacerdoti, i

¹⁰¹ In *Chapelle de n.-d. du haut à Ronchamp*, a cura di J. Petit, Paris 1957, 75.

¹⁰² Appare sicuramente indispensabile una seria formazione dei sacerdoti volta alla conoscenza della storia dell'arte e dell'estetica, ciò che nella *ratio studiorum* è oggi «ridotto al minimo e, di fatto, si fa ancora di meno» (C. CHENIS, *Fondamenti teorici dell'arte sacra. Magistero post-conciliare*, Roma 1991, 185; cfr. anche 151).

credenti laici che non devono perdere di vista la bellezza dell'evento cristiano e che devono favorire il gusto di lavorare assieme in *libertà*, in *obbedienza* (dare ascolto), in *osservanza* (fare attenzione e adempire) pur sapendo che questi termini avranno spesso valenze eterogenee, pur sapendo che per l'artista si tratterà spesso di un'obbedienza momentanea a ciò con cui avrà accettato di confrontarsi. Scriveva Rouault nel 1956, a proposito dell'illustrazione della *Passion* di André Suarès (1868-1948)¹⁰³ e della collaborazione con quest'ultimo: «lo trovavo più adatto a raggiungere certe altezze religiose di quanto lo fosse questo o quel ben noto cattolico. [...] Benché non avesse la mia fede, non cercavo di trarne vanto. Pensavo che potessimo trattare assieme uno dei grandi temi che mi ha sempre impegnato: quello delle sofferenze e della morte di Cristo, e ciò senza che uno di noi dovesse sacrificare all'altro alcunché delle sue convinzioni personali o dell'interpretazione di certe parole o di certi fatti riportati dal Vangelo»¹⁰⁴.

«La sola concessione ragionevole che si possa fare ai fautori della teoria secondo cui la fede sarebbe l'unica fonte d'ispirazione religiosa, è che il poeta, l'attore e l'artista, nel momento in cui eseguono la loro opera, credono alla realtà di ciò che rappresentano, infiammati come sono dalla necessità del fare», annotava Baudelaire¹⁰⁵. La fede sostiene, facilita o meglio rende più faticosa e più fertile questa condizione, senza la quale vi è unicamente una volontà solitaria. Ma il fatto centrale è essere infiammati dalla necessità di far esistere una forma mediatrice tra l'uomo e Dio sotto la direzione della liturgia e non della propria personale esperienza religiosa o della propria mancanza di esperienza religiosa che alla liturgia pretendano di sostituirsi. Questo senza negare che l'una o l'altra hanno un ruolo significativo nel processo teso a far scaturire un'opera d'arte sacra e perciò anche, se è il caso, un'opera d'arte sacra cristiana.

Lasciarsi infiammare dalla necessità del fare. Ecco ciò che è imprescindibile. Lo è stato per il non credente Jean Lurçat (1892-1966), che realizzò l'arazzo nel coro della chiesa di Assy e che, alla lettura di Apocalisse 12 da parte del canonico Jean Devémy, esclamò: «È fantastico, ho atteso tutta la vita un soggetto simile»¹⁰⁶. Accendersi d'entusiasmo testimoniato ugualmente dalla consapevolezza espressa da

¹⁰³ Paris 1939 (con acqueforti e xilografie di Rouault).

¹⁰⁴ In *L'Art Sacré* 7-8, mars-avril 1965, 25.

¹⁰⁵ Ch. BAUDELAIRE, *Saggi sull'arte*, in *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, Milano 1996, 1208.

¹⁰⁶ In AA.VV., *Le chanoine Devémy et ses amis parlent de l'Eglise d'Assy...*, Lyon 1985, 16.

queste parole dell'artista: «non posso prendere in considerazione un tema centrale che farebbe convergere tutti gli sguardi sull'arazzo, a scapito dell'altare, l'unico vero centro. Devo pertanto pensare a un tema bipolare che liberi questo centro»¹⁰⁷. È il contrario dell'atteggiamento di Picasso, interpellato da Devémy. Il pittore gli mostrò un quadro dicendo: «Se presentassi questa testa di donna con un bambino... Potrei dire Vergine e Gesù Bambino?». «Mi sembra difficile...», rispose il sacerdote. Picasso replicò: «Ebbene, io direi di sì!». Tornò poi con un altro quadro; era un busto di donna. «Potrei dire Caterina da Siena?»¹⁰⁸. Nessuna opera di Picasso entrò a far parte della decorazione di Assy.

L'artista deve accendersi d'entusiasmo per ciò a cui si vincola nel suo formare che sarà oggi necessariamente partecipe della missione di rievangelizzazione dell'Occidente, in un dialogo perseverante, benché privo di sudditanza, con due millenni d'arte cristiana e con artisti di culture diverse (pensiamo all'importanza dell'arte africana contemporanea). Ogni epoca ha avuto la sua arte sacra, espressione di una Chiesa che «non ha mai avuto come proprio uno stile artistico», ma che «ha ammesso le forme artistiche di ogni epoca»¹⁰⁹. Per molto tempo le immagini furono libri per coloro che non sapevano leggere. Nell'età presente devono aiutarci a provare il gusto della riscoperta di Cristo nella vita quotidiana, in un mondo che, come diceva Péguy, «è perfettamente riuscito a fare a meno del cristianesimo»¹¹⁰. È quanto può ugualmente venire da un'arte aniconica che sia tramite di uno sguardo che ci precede da una distanza infinita, rivolgendosi a noi dalla profondità dell'opera, sempre che nasca in stretta relazione con l'architettura. Sempre che sappia essere “musica visiva” chiedendoci di rispondere a Dio in un luogo in grado di esaltare l'«io sono in mezzo a loro» (Mt 18,20), evitando troppe parole compiaciute e approssimative sul sacro, cercando di identificare attività creatrice – ostinata ed esigente nei confronti di se stessa – e servizio rigoroso¹¹¹. In fin dei conti, nella grande arte sacra è questo che sperimentiamo; è questo che ci affranca, nel nostro percepire, dal

¹⁰⁷ *Ibid.*, 18.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 10.

¹⁰⁹ Costituzione sulla sacra liturgia *Sacrosanctum Concilium*, VII.

¹¹⁰ CH. PÉGUY, *Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle*, in *Oeuvres en prose complètes*, édition présentée, établie et annotée par R. Burac, vol. III, Paris 1992, 715.

¹¹¹ Pensiamo alle installazioni luminose di Dan Flavin (1933-1996) per l'interno di Santa Maria Annunziata in Chiesa Rossa, in un quartiere della periferia sud di Milano, costruita negli anni '30 da Giovanni Muzio. Di quest'opera del 1996-1997 P. Lia dice che «esprime la comunità non meno dell'artista, si inserisce con grande dignità nel lessico della comunicazione e celebrazione della fede, oggi, a Milano» (*Dire Dio con arte. Un approccio teologico al linguaggio artistico*, Milano 2003, 328).

dover privilegiare o l'arte o la fede. Dobbiamo nondimeno essere consapevoli che «Ci vorrà uno sforzo di sintesi per ora inimmaginabile: un “ponte” tra passato e futuro che, al presente, nessuno sa costruire – come i fiorentini di fine Trecento non sapevano in che modo costruire l'immensa cupola della loro Cattedrale»¹¹².

¹¹² T. VERDON, *L'arte sacra in Italia. L'immaginazione religiosa dal paleocristiano al postmoderno*, Milano 2001, 355. Verdon è canonico della cattedrale di Firenze, dove dirige l'Ufficio diocesano per la catechesi attraverso l'arte, ed è docente alla Stanford University e alla Facoltà Teologica dell'Italia Centrale. Non mancano segnali di un interesse per l'arte sacra contemporanea sia sul piano espositivo – si pensi alla *Biennale di Arte sacra contemporanea*, organizzata dal 1984 dalla Fondazione Staurós a Teramo, nel Santuario di San Gabriele (che è ugualmente sede del Museo d'Arte Sacra Contemporanea) – sia su quello formativo, come testimonia il corso sperimentale di *Arte sacra contemporanea* dell'Accademia di Belle Arti di Brera (Milano).