

Paolo Graziani

Il declino dell'arte sacra nel nostro tempo

*Da «Libro dell'Arte» di Cennino Cennini (XV sec.)
al neo-iconoclasmo relativista del Terzo millennio*

Introduzione di
Marzio Dall'Acqua

apice libri

Indice

INTRODUZIONE. L'anima del mondo di Marzio Dall'Acqua	9
PREMESSA	37
1. Il sacro	43
<i>Icone e sacre immagini</i>	45
<i>Sacre immagini e iconomachia</i>	48
2. Giotto e la fine del Medioevo	51
<i>Con Cennino Cennini verso l'Umanesimo e il Rinascimento</i>	54
3. Piero della Francesca e il Quattrocento	61
4. Il Concilio di Trento e le opere di Caravaggio	65
<i>Caravaggio e l'impegno nel rappresentare l'arte sacra</i>	67
<i>L'Ottocento e la critica d'arte romantica</i>	71
5. Dall'inizio del XX secolo agli anni Cinquanta	75
6. Paolo VI, Giovanni Paolo II, Benedetto XVI	81
<i>50 anni di ricerca ininterrotta di dialogo con il mondo dell'arte</i>	81
<i>Paolo VI e l'arte sacra</i>	81
<i>Giovanni Paolo II e l'arte sacra</i>	84
<i>Benedetto XVI e l'arte sacra</i>	89
7. La Santa Sede alla Biennale di Venezia	97
<i>Alcune opere esposte alla Biennale di Venezia</i>	105
8. Terzo millennio: il neo-iconoclasmo relativista	113
<i>Proposta programmatica per una rinascita dell'arte sacra</i>	117

INTRODUZIONE
L'anima del mondo

Questo libro di Paolo Graziani analizza *Il declino dell'Arte Sacra* nel nostro tempo, all'inizio del terzo millennio. Racconta il dramma di un credente cattolico, lo spaesamento, che si intreccia con quello di un artista sensibile e preparato, che pure nel passato ha realizzato iconografie religiose. Sapendolo uomo di grande fede, pur essendo io ateo, ho avvertito in ogni sua riga la provata e sincera sofferenza di una situazione che gli poneva intellettualmente, ma anche nel profondo, grande disagio. Io questa umanità non potevo non sentirla a me vicina, e, come storico dell'arte, non potevo non cercare di riflettere sulle ragioni di un fenomeno evidente, come la crisi – e non da e di oggi – dell'arte sacra. Crisi che tanta parte della storia dell'immaginario dell'umanità ha contrassegnato con iconografie e capolavori, in una sinestesia tra teologia, religiosità, rito, liturgia e condivisione con gli artisti e i fedeli. Temi tutti da far “tremar le vene e i polsi”, per cui con molta umiltà cercherò di indicare alcuni punti fondamentali della problematica così articolata e complessa. Un'arte che nei secoli ha creato capolavori unitari, confrontando e armonizzando non pittura, scultura e architettura, ma anche musica, scrittura e ritualità

Per prima cosa mi sono chiesto di fronte a quale opera d'arte contemporanea ho avvertito un'aura autenticamente “religiosa”, una percezione del sacro. Oggi a qualsiasi capolavoro del passato ci si accosti il primo modo di percepirlo è estetico, storico artistico o storico culturale

e solo dopo, e molto marginalmente, ci si chiede di “leggere” – non di partecipare o condividere – gli spunti e i suggerimenti religiosi per cui, in realtà, fu fatto, a suo tempo. Bisogna ricordare che la prevalenza della lettura estetica riguarda anche il momento nel quale si visita, per la prima volta, un edificio sacro: non si cerca l’emozione religiosa, ma la lettura colta storico-artistica. E questo la dice lunga sulla laicizzazione del nostro sentire.

Comunque i due esempi che immediatamente mi sono venuti in mente sono opera di un ateo. Il primo, assoluto, è Notre Dame du Haut, a Ronchamp presso Belfort, nella Franca Contea, nell’arcidiocesi di Besançon, opera di Le Corbusier progettata nel 1950 e realizzata dal 4 aprile 1954, posa della prima pietra, all’apertura al culto il 20 giugno 1955, mentre fu consacrata solo l’11 settembre 2005, a dimostrazione di una resistenza delle gerarchie ecclesiastiche, che non era stata scalfita neppure dall’amore e dalla difesa che ne aveva fatta l’Abbè Renè Bolle-Redat, custode per 42 anni di questo luogo emblematico dal 1958 al 2000. “Liberation” ha così descritto questo religioso, dandone l’annuncio della morte:

Era un sacerdote da tuoni e fulmini. Faceva paura non solo al diavolo, ma anche ai freddolosi del vescovato. Era il pastore dei miscredenti, degli scettici, degli atei. Era anche il parroco dei pittori, degli artisti e degli architetti [...]. Integralista nel suo amore per la sua chiesa e per l’architetto “Corbu”, come chiamava colui che l’aveva progettata.

Le Corbusier aveva impiegato sei mesi interi per disegnare, studiare e conoscere lo spazio di una specie di anfiteatro naturale in cima a una collina dove avrebbe dovuto aver sede la cappella, realizzata poi in calcestruzzo armato. È costituita da un’unica navata di forma irregolare. Nei



Notre Dame du Haut.



Le vetrate di Notre Dame du Haut.

PREMESSA

Questo mio scritto nasce da una profonda esigenza interiore: spiegare e dare soluzione alla tensione che provo di fronte alla situazione dell'arte sacra nei nostri giorni. Un malessere personale che si motiva e si acuisce ancora di più se ripenso ai tanti anni – dal 1987 a oggi – che ho dedicato con passione, grande impegno e sacrificio a realizzare svariate opere, importanti se non altro per me, in varie chiese della Toscana.

Sono convinto che le immagini sacre siano semplicemente la *scaturigine principale* del fare arte.

Nel dire questo non posso non pensare all'amica professoressa Vittoria Corti, che ho avuto la fortuna di conoscere e frequentare per un lungo periodo. Vittoria è stata titolare di Pedagogia all'Accademia d'Arte di Firenze, oltreché colta studiosa e valente scrittrice di numerosi saggi legati all'arte. In occasione dell'inaugurazione di un mio lavoro in affresco del 1999, scrisse una bella recensione in cui puntualizzava in maniera acuta – tra le altre cose – la difficoltà di fare arte sacra ai nostri giorni:

Fare arte sacra è un'impresa piena di difficoltà. L'artista ci arriva oggi preceduto da una tradizione millenaria, ricchissima di opere superlative. Non dimentichiamoci che per secoli e secoli gli uomini non conobbero altra arte che quella sacra, perché tutta l'arte parlava un linguaggio sacro, e gli uomini non sentivano altra voce. Poi, un po' alla volta, tutto è cambiato e si è arrivati al nostro secolo caratterizzato da mille correnti che si scontrano e si accavallano. E il pubbli-

Cercherò di fissare il concetto di *sacro* con l'aiuto essenziale di Rudolf Otto e del suo libro uscito nel 1917, intitolato appunto *Il sacro. Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale*.

Rudolf Otto è stato uno dei più grandi pensatori tedeschi del secolo scorso, e questa sua opera fondamentale ha lasciato un segno importante negli studi di filosofia delle religioni:

Tutte le spiegazioni animistiche, magiche e relative alla psicologia dei popoli circa l'origine della religione risultano fin da principio fuorvianti, poiché ignorano il vero problema. La religione non è nata da paure di tipo naturale, e neppure da una presunta generica "angoscia nei confronti del mondo": l'essere presi dal terrore, infatti, non è la paura abituale e naturale, bensì già una prima vibrazione e un primo irrompere del misterioso, anche se si manifesta ancora nella forma rudimentale dell'"inquietante", una prima valutazione secondo una categoria che del resto non si trova nell'ambito naturale e abituale e non riguarda la dimensione naturale. Ed è una categoria possibile soltanto a colui che si è reso consapevole di una determinata predisposizione del sentimento, certo diversa da ogni predisposizione "naturale", la quale – pur nelle sue rudimentali e violente manifestazioni – manifesta in quanto tale una propria e del tutto particolare funzione di esperienza e di valutazione dello spirito umano. [...] Nella forma del "timore demoniaco", esso costituisce, nella sua prima e rozza vibrazione, il proprio specifico contrassegno della cosiddetta "religione dei

Giotto e la fine del Medioevo

Se con la pittura della fine del Duecento (Cimabue) e l'inizio del Trecento (Duccio da Boninsegna) avvertiamo ancora un collegamento stretto con le "sacre" immagini del mondo bizantino, con Giotto (scomparso nel 1337) si va davvero concretizzando il cambiamento. Dal punto di vista dell'idea di religiosità, Giotto è ancora molto legato al passato, ma al tempo stesso appare fortemente proiettato verso la "modernità". Per mettere nella giusta luce quest'aspetto del gigante dell'arte che fu Giotto, riportiamo alcune autorevoli opinioni che parlano proprio di questo suo dualismo. Giancarlo Vigorelli – uno dei maggiori critici letterari italiani – scrisse su Giotto:

La pittura di Giotto è unitaria perché è religiosa, e viceversa. L'unità – pariteticamente religiosa e artistica – è la condizione e la risultante, la radice e il fiore della pittura di Giotto; [...] L'area dove si muove Giotto è ancora e sempre medioevale, non è umanistica. Sul piano formale, è vero che ha soppiantato bizantinismi e goticismi [...] È vero anche che Giotto inaugura un naturalismo che pare a volte già quattrocentesco, tanta è l'anticipatrice genialità di invenzione e di rappresentazione, e tanto l'icona viene abolita dalla figura. L'icona bizantina era statica, e ieratica, mentre le persone e già i personaggi di Giotto sono creature vive; e, per usare un'immagine medioevale, "currunt in via Dei quasi sine nullo labore": eccole che corrono sulla via di Dio, o dell'uomo che per un medioevale è la stessa cosa, senza fatica, anzi con felicità, in pieno "gaudium de

veritate”, nella gioia cioè dell’identità, creduta e vissuta, tra la Realtà e la Verità⁷.

Vigorelli distingue le figure bizantine, rispetto alle immagini di Giotto, definendole come statiche e ieratiche, ossia ferme, gravi e solenni, mentre le figure giottesche sono creature vive. Un’analisi del tutto condivisibile, in quanto l’immagine dell’icona ha una funzione completamente diversa dall’immagine realistica di Giotto.

I maestri di icone lavorano in un solco diverso che li contraddistingue: le immagini delle icone sono infatti e vogliono essere per scelta, “sacre” immagini, la cui presenza non è quella di raccontare e illustrare un evento. La funzione dell’icona nasce soprattutto dall’esattezza del simbolismo e dell’utilità nei confronti della contemplazione e del culto dei fedeli; la stilizzazione delle figure è, a un tempo, rispetto delle forme senza essere naturalismo. L’icona non racconta un fatto, lo accenna, ed essenzialmente si propone come ponte tra ciò che è terreno e il soprannaturale: uno stimolo alla preghiera. Da qui nasce la distinzione già in parte affrontata, ossia la capacità e l’umiltà di cogliere la fondamentale diversità tra *Sacra immagine* e *arte a soggetto sacro*, che oggi spesso viene a mancare.

A tal proposito ritengo utile riportare un intervento critico sull’arte di Giotto, di Friedrich Hegel. Non è in contraddizione con quanto dirà Vigorelli, ma ne equilibra tuttavia le affermazioni scrivendo:

⁷ Giancarlo Vigorelli, *Giotto*, Classici dell’Arte Rizzoli, Milano 1966, pp. 6-7.



Giotto, *Il compianto su Cristo morto*, Cappella degli Scrovegni, Padova.

Giotto mutò la maniera di preparare i colori fino allora usata, e mutò il concetto e le direttive della rappresentazione pittorica. Egli si attenne al presente e alla realtà; e le figure e gli effetti da lui impresi a esprimere, confrontò sulla vita che gli si agitava intorno. Assieme a tali disposizioni, si dette la felice congiuntura che non soltanto, ai tempi di Giotto, i costumi divennero più liberi e la vita si fece più gaia, ma intervenne il culto di nuovi santi, fioriti in tempi prossimi a quello in cui visse il pittore. Tali santi, in particolare, furono prescelti da Giotto, spinto dalla propensione per l'immediato presente. Nel contenuto stesso della sua pittura fu così esplicita la naturalezza delle figure corporee, la presentazione di

Piero della Francesca e il Quattrocento

Per meglio sottolineare quella che ho definito la “deviazione” compiuta nella storia dell’arte in Occidente, in seguito alla divisione della cristianità tra la Chiesa d’Oriente e quella di Roma, devo fare forzatamente un piccolo salto in avanti e parlare di un altro grande della pittura, Piero della Francesca. Tra il Cennini e Piero si inseriscono certo tanti altri grandissimi artisti, ma la scelta di Piero – che si posiziona tra l’Umanesimo e il Rinascimento in pieno XV secolo – è dovuta a un motivo particolare e in parte anche a una ragione personale. Nella mia preparazione artistica negli anni ’60, c’è questo ricordo:

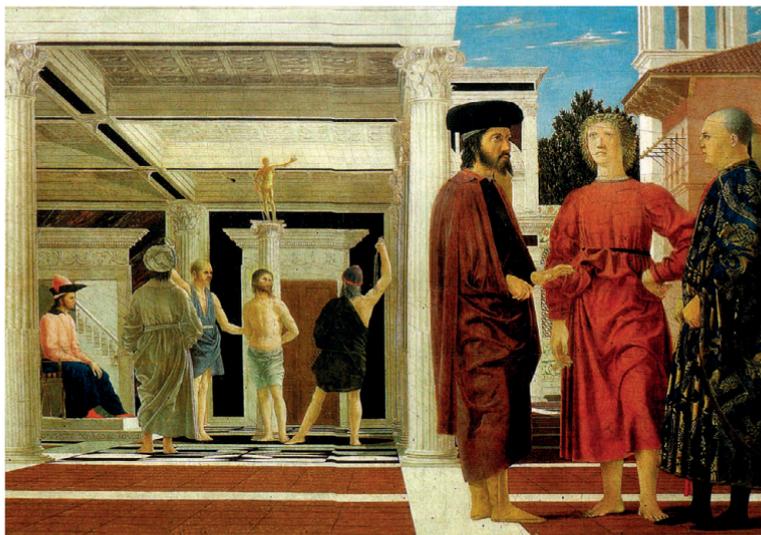
La lezione con il nostro professore continuò considerando l’importanza della prospettiva nell’arte di Piero della Francesca, sul Quattrocento e poi sul Rinascimento, ma non si limitò all’illustrazione di questa rivoluzione matematica, che permetteva di creare immagini come mai si erano viste, e con regole matematiche, ma si ampliò a un pensiero più profondo, di natura culturale e spirituale. Forse, ripensandoci oggi, ho la sensazione che certi concetti fossero allora troppo complessi per dei ragazzi di quindici-sedici anni. Ma evidentemente non era così, perché, mi ricordo, che rimasi colpito nell’ascoltare, più che parole, questi concetti: [...] noi stiamo studiando la prospettiva lineare con tutte le sue applicazioni, ma soprattutto implicazioni, e sappiamo che l’elemento fondamentale della prospettiva è il “punto di vista” che è il centro del “cono ottico”, tutto è incentrato su di esso, quindi il centro di tutto è l’occhio umano.

Già in questo ricordo, in quella lezione, emerse la considerazione che in qualche modo è anche il fulcro della mia riflessione attuale. Con l'Umanesimo e il Rinascimento, inizia una nuova Era: al centro delle cose, al centro del mondo, da adesso c'è l'uomo, non più Dio, come per tutto il Medioevo. Sono certo che per il professore questa affermazione aveva solo un carattere puramente didattico, di pura lettura della storia, scevra da accentazioni religiose. Ma guardando invece le cose da questa prospettiva, si capiscono e si interpretano meglio tante questioni. È nell'età rinascimentale che si dà un fondamento matematico all'arte, nell'ambito delle cosiddette "divine proporzioni". Tutto questo non era di per sé negativo, ma certo se visto con gli occhi di oggi si capisce come celasse in sé una possibile e pericolosa deriva.

Prendiamo ad esempio in esame un'opera fondamentale di Piero della Francesca, *La flagellazione di Cristo*, che ha da sempre suscitato un grande interesse della critica e degli appassionati della pittura del primo Rinascimento italiano.

Il grande storico dell'arte Roberto Longhi commenta così l'opera:

Probabilmente a poco dopo il '44, anno della morte di Oddantonio da Montefeltro, alla cui sorte sciaguratissima pare visibilmente alludere, è la tavoletta della *Flagellazione di Cristo*, oggi nella galleria di Urbino. La giunzione perfetta d'architettura e di pittura che qui si rivela, va intesa come congiunzione misteriosa di matematica e pittura. [...] All'architettura, insomma, egli dà forma integrata che gli occorre per tutte le cose, e sia pure che in essa gli venisse fatto di dimostrare più spiegatamente "la forza delle linee e degli angoli che dalla prospettiva si producono" [...] Entro questi perfetti vani si espongono le figure dell'argomento e quasi



Piero della Francesca, *La flagellazione di Cristo*, Museo di Urbino.

si ritagliano nei gesti più ostensivi di questa terra: si levano e si piegano bianchi gli arti dei flagellatori, sorgendone nuovi incastri proporzionati sulla bruna riquadratura della porta mirabile sull'esse nero che sta al centro del misterioso gioco pavimentale. [...] Quanta bellezza e quanto riposo fosse difatti nel paradiso dei colori che slegavano così la forma della pretensione di una propria singolare preminenza plastica, sa bene chi ricorda la fulgidità minerale del quadro della *Flagellazione*. [...] Pilato, nel suo trono, si copre di vesti azzurre e purpuree che paion carpite al tesoro degli smalti limosini del Trecento¹⁴.

¹⁴ Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano 2001, p. 383.

Longhi, a questo punto della sua bella e articolata descrizione, inserisce delle considerazioni che si collegano strettamente al tema delle mie riflessioni:

Le considerazioni sullo stile della *Flagellazione* possono averci preparato a intendere l'indifferenza che vi regna per quanto è della tradizione iconografica. Quando si pensi, di grazia, come quello stesso soggetto era stato proposto, pochi anni prima, dal seguace esecutore della predella della Misericordia, o del Beato Angelico, si stupirà vedendo Piero trasformar la scena in una visione di umanità impassibile; dove il fatto cristiano appare come un minimo spettacolo nitido, placato dalla sontuosità dell'ambiente, e quasi predestinata decorazione di esso. È insomma come un evento omerico nell'atrio di una reggia Egea¹⁵.

Non vi è dubbio come l'idea di arte sacra, già nel periodo umanistico e pre-rinascimentale – e non solo nell'opera di Piero della Francesca – mostri chiaramente segni di un allontanamento progressivo nel fare arte.

¹⁵ Roberto Longhi, op. cit., p. 387.

Il Concilio di Trento e le opere di Caravaggio

In seguito alla Riforma Protestante e alle nuove dottrine luterane e calviniste che si diffusero in Europa a partire dalla prima metà del '500, si ebbe, in pieno Rinascimento, uno sconvolgimento profondo e doloroso nella Chiesa cattolica. Da Roma, nel tentativo di porre un argine a una devastante situazione, papa Paolo III indisse nel 1545 il Concilio di Trento, che iniziò ad affrontare i problemi della Chiesa; il Concilio si concluderà dopo 18 anni e il succedersi di ben tre papi. Nelle tre lunghe e tormentate fasi di lavoro del Concilio, furono affrontati e discussi i problemi relativi alla fede, alla liturgia, ai sacramenti, all'eucarestia, insomma tutte le possibili questioni inerenti la dottrina della Chiesa cattolica. Da questo Concilio viene definita la Riforma della Chiesa cattolica, la cosiddetta Controriforma. È nella terza e ultima fase del lungo Concilio tridentino, e precisamente nella XXV sessione, che viene esaminata, con papa Pio IV, la situazione delle norme relative al culto delle immagini sacre. Questo riesame fu fatto riallacciandosi anche a quanto era stato già stabilito ben otto secoli prima nel secondo Concilio di Nicea, in cui era stata sancita l'ammissibilità delle "sacre" immagini e il definitivo abbandono dell'*iconoclastia* nel culto cristiano. È importante ricordare che tali indicazioni, definite e promulgate nel Concilio di Trento, implicarono anche l'applicazione del cosiddetto "decoro" dell'arte sacra, nella quale rientrò, per esempio, la storica condanna del *Giudizio universale* realizzato da Miche-

l'angelo circa vent'anni prima nella cappella Sistina (con le conseguenze che tutti ben conosciamo). Se vogliamo stabilire un momento storico nel quale collocare l'inizio dell'uso della definizione "arte sacra", credo possa essere proprio il Concilio di Trento, per il legame con il cosiddetto "decoro" dell'immagine sacra.

Andando avanti, alcuni anni più tardi, nel 1582 troviamo il ben noto *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del cardinale bolognese Gabriele Paleotti; un testo che cerca di ampliare il concetto e le regole precedenti legate al Concilio tridentino, in parte anche mitigando la drasticità dei vecchi divieti e fornendo dei precetti utili, nella convinzione che l'immagine non potesse tendere soltanto alla somiglianza del vero per il vero, ma mirare soprattutto al richiamo degli uomini per indurli al vero culto di Dio. Nel Proemio, Paleotti scrive:

Et intendendo potriano correggere gran parte degli abusi delle opere loro. Vi saria di più, che ciascun uomo o donna commodamente potria conoscere quali immagini conven-gano e quali siano disdicevoli alle cristiane case. Ma Dio voglia che la malizia degli uomini non avanzi ogni discorso e poco aggradisca tanto bene. I curati almeno, in ogni caso, caveranno di qua varie cose che in questa materia dovranno ricordare a' popoli loro, e, conosciuta l'importanza del tutto, svegliare spesso gli altri a scriverne più diffusamente¹⁶.

Alla fine del Cinquecento con questo documento si erano in ogni caso stabiliti i contenuti generali che cercavano di mediare tra la ricerca dell'immagine realistica e il fine

¹⁶ Card. G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Proemio, 1582.

devozionale, posto sempre come primario. Tali concetti rimarranno sostanzialmente immutati nella Chiesa fino a tutto il XX secolo.

Caravaggio e l'impegno nel rappresentare l'arte sacra

Parlando del sacro in pittura, pur essendo obbligato per brevità a tralasciare molti importanti nomi, non si può non dedicare un po' di spazio a uno dei più importanti artisti tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento: Caravaggio. In particolare vorrei prendere in esame una sua opera emblematica: il famoso dipinto *San Matteo e l'angelo* commissionato per la chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma, che già ospitava altre due sue importanti opere.



Caravaggio, *San Matteo e l'angelo*, prima e seconda versione.

Dall'inizio del XX secolo agli anni Cinquanta

La necessità di definire cosa fosse l'“arte sacra” tornò poi all'inizio del XX secolo, come si deduce da una serie di interventi della Chiesa, il primo nel 1924, nel quale fu istituita una vera e propria Commissione Pontificia per l'arte sacra. Lo scopo della Commissione era di mantenere vivo e fattivo il vero senso dell'Arte cristiana e la conservazione del patrimonio artistico della Chiesa. Fu anche pubblicato un fascicolo relativo alle disposizioni pontificie in materia di arte sacra. Come poteva essere prevedibile, ciò fece emergere il grosso problema del rapporto tra arte sacra e arte contemporanea. Sarà forse ovvio, ma dobbiamo ricordare che nel Ventesimo secolo, quando parliamo di arte contemporanea, dobbiamo intendere soprattutto la nascita di correnti artistiche che cercarono di inaugurare percorsi completamente diversi dai precedenti: ad esempio con Kandinsky e l'Astrattismo, oltre ad altre correnti che nella sostanza sono l'antitesi profonda del reale. Il confronto fu aspro, sia nel mondo dell'arte in generale, sia nella stessa Chiesa, tanto che Pio XI, ma soprattutto Pio XII si scagliarono contro le nuove correnti. Nell'*Enciclica Mediator Dei* del 1947 scriveva Pio XII:

Non possiamo fare a meno, però per nostro dovere di coscienza, di deplorare e riprovare quelle immagini e forme da alcuni recentemente introdotte, che sembrano essere depravazione e deformazione della vera arte, e che talvolta ripugnano apertamente al decoro, alla modestia e alla pietà



Durante il suo pontificato Giovanni Paolo II ha incontrato numerosi artisti: qui è in San Pietro con Andy Warhol, nel 1980.

50 anni di ricerca ininterrotta di dialogo con il mondo dell'arte

Le parole dei documenti di tre Pontefici che si sono succeduti negli ultimi cinquant'anni, sono di grandissima importanza per dare un senso al mio *excursus* e anche un modo per tentare una nuova strada nella ricerca di bellezza nell'arte sacra. Questi documenti rappresentano una testimonianza davvero accorata nel cercare una collaborazione da parte di fedeli e artisti, e un tentativo di spiegarne i motivi essenziali. Sono documenti indirizzati a tutti gli artisti e in particolare orientati alle arti figurative, che tanta importanza hanno sempre avuto nella Chiesa, per la fede, la cultura e per la nostra civiltà. Ognuno di questi interventi ha una propria completezza originaria ma, come è immaginabile, anche una lunghezza non indifferente. Pertanto mi sono permesso di fare dei brevi salti, cercando però di rispettare la continuità e coglierne tutti i momenti più decisivi.

Paolo VI e l'arte sacra

Papa Paolo VI, ancora da cardinale Montini, il 2 febbraio del 1963, pochi mesi prima di essere eletto Papa, si rivolge ai membri dell'UCAI (Unione Cattolica Artisti Italiani) con un significativo intervento:

La Santa Sede alla Biennale di Venezia

Vista la mia attività in campo artistico, non potevo non seguire con interesse la presenza della Santa Sede alle Biennali di Venezia del 2013, del 2015 e poi del 2018. Con interesse sì, ma anche con molta e crescente perplessità. Sull'argomento ho raccolto documenti, dichiarazioni e articoli di giornali. I miei dubbi hanno le loro principali motivazioni non tanto nelle partecipazioni in sé, che sono cosa positiva, ma soprattutto in certe opere presentate, per me dubbie sia per il contenuto sia per il significato che queste opere assumono. Le opere scelte e presentate nelle mostre, come più avanti vedremo, sono state installazioni, opere fotografiche, ma anche proposte architettoniche; al di là del loro valore specifico, che non giudico, rilevo però come esse – tranne forse in parte le proposte architettoniche – non abbiano un reale collegamento con la Chiesa. Prima però di andare avanti, ritengo opportuno riportare integralmente il documento ufficiale presentato alla conferenza stampa in occasione dell'inaugurazione del Padiglione della Santa Sede alla 16^a Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia 2018. Ho scelto questo documento in “rappresentanza” anche delle altre due edizioni perché mi è parso possa riassumere l'impostazione generale delle tre presenze della Santa Sede alla Biennale. È stato scritto dal cardinale Gianfranco Ravasi, dal 2007 presidente del Pontificio Consiglio della cultura:

LA SANTA SEDE
ALLA BIENNALE DI ARCHITETTURA 2018

Per la prima volta la Santa Sede, che rappresenta la Chiesa cattolica nella sua universalità, entra nello spazio della Biennale di Architettura di Venezia. E lo fa approdando su un'isola affascinante della laguna, quella di San Giorgio, e penetrando nell'oasi di un bosco non attraverso rappresentazioni grafiche o modelli, ma con una vera e propria sequenza di cappelle. Nel culto cristiano esse sono veri e propri templi, sia pure in forma minore rispetto alle cattedrali, alle basiliche e alle chiese. In esse sono inserite due componenti fondamentali della liturgia, l'ambone (o pulpito) e l'altare, cioè le espressioni della Parola sacra proclamata e della Cena eucaristica celebrata dall'assemblea dei credenti. Il numero delle cappelle è anch'esso simbolico perché esprime quasi un decalogo di presenze incastonate all'interno dello spazio: sono simili a voci fatte architettura che risuonano con la loro armonia spirituale nella trama della vita quotidiana. Per questo la visita alle dieci *Vatican Chapels* è una sorta di pellegrinaggio non solo religioso ma anche laico, condotto da tutti coloro che desiderano riscoprire la bellezza, il silenzio, la voce interiore e trascendente, la fraternità umana dello stare insieme nell'assemblea di un popolo, ma anche la solitudine del bosco ove si può cogliere il fremito della natura che è come un tempio cosmico. A precedere questa sfilata c'è un emblema: è la *Cappella nel bosco* dell'architetto svedese Gunnar Asplund che, attraverso i suoi disegni progettuali, a distanza di quasi un secolo (1920) e da una regione diversa, rievoca la costante ricerca dell'umanità nei confronti del sacro all'interno dell'orizzonte spaziale della natura in cui si vive.

Proprio per rappresentare questa "incarnazione" del tempio nella storia, il dialogo con la pluralità delle culture e delle società e per confermare la "cattolicità", cioè l'universalità della Chiesa, sull'isola di San Giorgio sono giunti architetti provenienti da origini ed esperienze diverse, dalla vicina Europa con la sua configurazione storicamente variegata al

2018

Progetti dedicati alle "Cappelle nel bosco"



Opera di Francesco Cellini.



Opera di Norman Foster.

Terzo millennio: il neo-iconoclasmo relativista

Nell'insieme delle opere presentate alle tre Biennali, delle quali ne ho riportate solo alcune, emergono forme d'arte diciamo "innovative" ma ormai ben conosciute e affermate. Non nego, come già detto, che ciascuna di esse, comprese le proposte architettoniche, abbiano una propria validità, ma credo fortemente – e qui mi riferisco in particolare alle opere relative al Nuovo Testamento del 2015 – che siano davvero lontane dal significato di arte sacra. Arte sacra che, ripeto, implicitamente significa arte cristiana.

In esse infatti si tralascia una qualsiasi simbologia e riferimento alla cristianità. Tutte queste opere, presentate come "nuovo seme che darà frutti", ossia nuova proposta tesa a una rinascita dell'arte sacra, possono giustificarsi solo seguendo una forma di pensiero che vede in tutto ciò che un'artista realizza una sorta di "incarnazione" del sacro. Questo può essere da un certo punto di vista giusto, se diamo però al termine sacro il significato di *numinoso*, cioè di un'esperienza primordiale di religiosità, come Rudolf Otto bene spiega nel suo saggio *Il Sacro*. Non certo però come proposta di nuove "sacre immagine" cristiane! Penso che questa *forma mentis* risponda, usando un termine di papa Benedetto XVI, a una sorta di *relativismo* applicato all'arte e, se applicato in specifico all'arte sacra, come in questo caso, non esito a definire tutto questo come una sorta di "neo-iconoclasmo relativista". Una disputa di stampo *modernista* (a parer mio impropria oltreché inutile) sul