

# L'ERA CONTEMPORANEA, OSSIA IL RIFIUTO DELLA TRADIZIONE

TIMOTHY VERDON\*

SOMMARIO: 1. *Radici lontane*. 2. *Dal Neoclassico al Neogotico*. 3. *Il problema della modernità*. 4. *La demolizione di strutture mitiche*. 5. *Esteti e futuristi*. 6. *L'arte come cosa di poca importanza*. 7. *Tardivo aggiornamento dell'arte sacra*. 8. *Una nuova arte sacra*. 9. *Filippo Rossi*.

**A** CONCLUSIONE del percorso tracciato in queste pagine – dalla mimesi greco-romana alla mistagogia dei primi secoli cristiani, e dal simbolismo medievale all'umanesimo credente della Rinascita –, non può mancare un saggio sull'era contemporanea, anche se questa deve trattare soprattutto di discontinuità, anzi di voluta rottura col passato. Non è esagerato, infatti, descrivere l'intero periodo che va dalla metà dell'Ottocento ad oggi come un ponderato rifiuto della tradizione artistica ed estetica che il cristianesimo aveva ereditato dal mondo classico e trasformato secondo le proprie esigenze. E tra le componenti della tradizione rifiutata vi è anche il presupposto che l'arte e il senso del bello abbiano un rapporto con il sacro.

L'era contemporanea è impietosa con ogni nostalgia tradizionalista. Esempio è un'immagine inclusa nella mostra *Made in Mexico* all'Armand Hammer Museum di Los Angeles nel 2004: un'opera del 2002 della fotografa Daniela Rossell, *Ricas y Famosas (Last Supper)*, in cui, in una sala volgarmente sontuosa, una giovane donna in abito da sera succinto siede a una tavola da pranzo sotto una grande riproduzione della *Ultima Cena* di Leonardo. L'aria mesta della donna, e il suo sguardo interiore, mimano la tragica interiorità del Cristo vinciano, come lo sfarzo hollywoodiano della sala mima l'eleganza rinascimentale dell'ambiente raffigurato da Leonardo. L'opera, brillante e divertente con il suo misto di *sex appeal*, gusto *kitsch* e religiosità convenzionale, riassume il "rifiuto" di cui parlo, invitando a vedere il capolavoro sacro come cimelio sfruttabile a scopi classisti. La Rossell, che cominciò a produrre le foto di questa serie nel 1994, quando aveva ventuno anni, volle infatti ridicolizzare la classe sociale in cui era nata e cresciuta: le eleganti signore messicane al centro delle immagini erano amiche di famiglia che si mettevano in posa senza capire l'ironia feroce con cui sarebbero state riprese.

\* Stanford University (sezione di Firenze), P.zza San Giovanni, 3, 50129 Firenze. E-mail: timothyverdon@gmail.com

## 1. RADICI LONTANE

Anche se è un caso limite, l'immagine della Rossell può servire come punto di partenza per una riflessione non solo sull'arte ma sull'intera tradizione religiosa e umanistica dell'Occidente nell'era contemporanea. La questione di fondo è come la creatività artistica e l'idea del bello abbiano perso l'alone di sacralità che il cristianesimo aveva sempre attribuito loro. Da dove viene la sfiducia nel bello e nel santo che oggi caratterizza ogni aspetto della cultura?

Si tratta di un processo dalle radici lontane. Le origini della dicotomia descritta da Daniela Rossell sono forse collocabili tra il Seicento e la metà del Settecento, quando il barocco italiano produce una serie di celebri apoteosi laiche: grandi soffitti illusionistici nei palazzi dei principi, che – come le volte e le cupole delle coeve chiese – fanno vedere la 'gloria del cielo'. Tra i più noti sono: l'*Aurora* del Guercino nel Casino Ludovisi (1621-23); il soffitto del salone di Palazzo Barberini, con la *Glorificazione del papato di Urbano VIII* dipinta da Pietro da Cortona (1633-39); i soffitti dello stesso per Cosimo II de' Medici in Palazzo Pitti a Firenze (1648); e la *Battaglia di Lepanto* di Giovanni Coli e Filippo Gherardi in Palazzo Colonna (1675-78).<sup>1</sup>

Ma l'utilizzo del medesimo linguaggio pittorico in contesti or sacri, or profani ha l'effetto di privare l'illusionismo barocco di ogni senso specificamente religioso, riducendo soggetti biblici o agiografici, insieme a quelli storici o allegorici, a mera decorazione. Servendosi della stessa vuota retorica per un *Trionfo di Giuditta* (Luca Giordano, San Martino a Napoli, 1704) che per *Minerva che presenta la Spagna a Giove e Giunone* (Corrado Giaquinto, Palazzo Sanseverino, Roma c. 1751), la pittura tardo barocca produce immagini spettacolari ma assolutamente prevedibili. Chi entrava in chiesa s'aspettava di trovare un glorioso cielo dipinto e, avvertitene le nubi e la configurazione generale, non lo guardava più.

Era anche un problema di sovraffollamento. Un'unica formula iconografica ospitava Cristo e Maria, Giove e Giunone, santi storici insieme a figure allegoriche, battaglie antiche e moderne: un unico cielo pullulante di personaggi estatici con gli occhi rivolti verso l'alto, tutti grandi, belli e nobili, michelangeloeschi o raffaelloeschi. Gli artisti di rado trovavano la passione del Bernini o dei pochi altri capaci di usare quest'idioma per comunicare un'interiorità umana; i più si accontentavano di gesti iperbolici provenienti da un repertorio comune, ripetuti per un secolo e mezzo in chiese e saloni da Palermo a Torino, da Madrid a Londra, da Monaco a Praga.

<sup>1</sup> R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Harmondsworth, Middelsex 1973, pp. 247-350. Cfr. T. VERDON, *L'Arte Sacra in Italia. L'immaginazione religiosa dal paleocristiano al postmoderno*, Mondadori, Milano 2001, pp. 307-308.

Per tutta la sua esuberanza, il barocco era quindi fragile. Lo stile estatico degenerava in teatralità, l'idioma eroico si riduceva a retorica, e i fasti che al servizio della Chiesa avevano un senso apocalittico, al servizio di principi e casate diventavano l'opprimente lusso di Versailles, Schönbrunn e Caserta. Svuotato del suo significato originale, il barocco si mostrava infine contro produttivo come linguaggio cristiano, e già nel secondo Settecento i cieli *trompe-l'oeil* con santi gesticolanti sembravano a molti avere del falso o quanto meno del superficiale.

## 2. DAL NEOCLASSICO AL NEOGOTICO

Con l'Ottocento s'impone invece un linguaggio meno frivolo ma poco adatto alle affermazioni del cristianesimo: il Neoclassico, nato nella Francia rivoluzionaria, col suo culto della Dea Ragione, e nell'Impero napoleonico. Il nuovo stile attinge a modelli storici mai prima utilizzati dalla Chiesa – la Grecia arcaica e l'Egitto dei faraoni – e a differenza del Rinascimento, che traduceva il vocabolario assunto dagli antichi in una lingua viva, il neoclassico esalta l'accademismo. Nonostante la sua indiscutibile eleganza, è un idioma freddo, staccato dall'esperienza, che parla più volentieri della morte che della vita, e che avrà infatti notevole successo come stile funebre. I chiostrì di innumerevoli conventi soppressi si riempiranno di eleganti tombe con elegiache iscrizioni celebranti le virtù familiari e civiche dei defunti, spesso con appena un'allusione alla fede cristiana in una vita eterna. L'atmosfera di tristezza, che pervade anche la poesia del periodo, ha del fatalistico – come se, svegliandosi dal bel sogno settecentesco, l'Europa si fosse trovata senza gioia, senza speranza. Certo, la tempesta napoleonica aveva ricoperto di nubi i cieli pastelli dell'ultimo barocco – come suggeriscono celebri opere di Francisco Goya e Ludwig Van Beethoven – e i primi fermenti del nazionalismo, in Italia come altrove, creavano una tensione morale che lì per lì sembrava esigere il rigore che il neoclassico offriva.

L'abdicazione di Napoleone nel 1814 impose invece un consolante ritorno alla tradizione. «La sospirata liberazione dai più desolanti flagelli, ed il ritorno faustissimo dell'universale tranquillità compartitaci dalla DIVINA MISERICORDIA», come recita un *Avviso Sacro* toscano di quell'anno, fu motivo di innumerevoli manifestazioni religiose.<sup>2</sup> «Per festeggiare e solennizzare il ritorno del Santo Padre a Roma che per anni tre fu esiliato da Roma per ordine del famoso Bonaparte, e per il ritorno del nostro augusto sovrano Ferdinando III che anch'esso fu dal medesimo Bonaparte sbalzato dal suo trono», spiega l'*Avviso*, la cittadinanza era invitata a prendere parte a una processione in cui

<sup>2</sup> R. FANTAPPIÉ, *Una delle più interessanti città della Toscana*, in R. FANTAPPIÉ (a cura di), *L'Ottocento a Prato*, Polistampa, Firenze 2000, p. 21.

sarebbe stata esposta la reliquia del Sacro Cingolo di Maria Vergine, da secoli conservata nel Duomo di Prato.<sup>3</sup>

Ecco: dopo la Dea Ragione e gli oltraggi del ‘famoso Bonaparte’, un ritorno programmatico a pratiche devote del lontano passato, come per insistere su una continuità che invece era stata interrotta. La nostalgia di religiosità sarà infatti un fenomeno europeo dagli anni 1820 in poi, e una frase di René de Chateaubriand – nella Prefazione all’edizione del 1828 del suo *Genio del cristianesimo* – ne suggerisce la motivazione. Ricordando la prima restaurazione di libertà religiosa, al tempo del Concordato tra Napoleone e Pio VII nel 1801, afferma che: «Avevamo allora un bisogno di fede, una avidità di consolazioni religiose», e dopo anni di irreligione, «ci precipitavamo nella Casa di Dio come si entra nella casa del medico in tempo di malattia».<sup>4</sup>

Questa ‘avidità di consolazioni religiose’ porterà alla riscoperta del medioevo, periodo insospettabile dal punto di vista della sua fede cristiana. Dopo la frivolezza del tardo barocco e la perdita di identità col neoclassico, il *Gothic revival* nato in Inghilterra e in Francia si offriva come rifugio sicuro e dinamico progetto di recupero. È istruttivo sfogliare i cataloghi della maggiore mostra d’arte europea, il ‘Salon’ parigino, dagli anni 1830 agli 1860: i soggetti mitologici del primo quarto del secolo – tra cui innumerevoli *Cupido e Psiche* – anno dopo anno cedono terreno a santi e sante, a scene di martirio, a suggestive vedute di chiostri.

Nell’Italia il neo-gotico avrà poi una funzione particolare, offrendosi come legittimazione culturale dell’erigenda identità nazionale. Il clima intellettuale è suggerito da Augusto Conti, ideatore del programma iconografico della facciata ottocentesca del duomo fiorentino, che si difende dall’accusa d’aver creato un pasticcio storicistico affermando che le guglie e colonne tortili, le statue e i rilievi del suo progetto restituiscono «le verità» che un tempo erano «in cima ad ogni pensiero, scolpite in ogni cuore, e considerate da tutti quale fondamento o principio dell’universo, del Comune, della famiglia». Autore di miscellanee neo-scolastiche quali *Il Bello nel Vero* (1872), *Il Buono nel Vero* (1873) e *L’Armonia delle cose* (1878), Conti riassume il senso del farraginoso programma insistendo che «Maria Vergine quale madre dell’Uomo Dio, è inseparabile dal Redentore nell’Antico e Nuovo Testamento e nell’Era Cristiana; talché in Lei s’ispirano i Profeti, la Chiesa Universale, Concilij, Papi, Padri, Dottori e Santi, le Scienze, le Arti belle, le Arti utili, la Carità, gli affetti di famiglia e di Patria, e in particolare questa Cattedrale».<sup>5</sup>

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> F. CHATEAUBRIAND, *Le Génie du Christianisme*, Migneret, Paris 1802. La citazione della prefazione dell’edizione del 1828 è alle pagine 4-5.

<sup>5</sup> A. CONTI, *Alcune parole sugli ornamenti della facciata*, in G. PORCIANI, *In omaggio a Santa Maria del Fiore miracolo d’arte, ricordo artistico-letterario*, Tipografia della SS. Concezione di

Questo incredibile catalogo – una vera e propria ‘litania’ del positivismo cattolico d’allora, suggerisce lo stato di esaurimento poetico in cui la Chiesa ottocentesca si era ridotta. Tradisce la perdita di ogni reale capacità di sintesi, come se – dopo gli *choc* della Rivoluzione francese, dell’era napoleonica e dei tumulti sociali del 1848 – la Chiesa si fosse rifugiata nella meccanica e scaramantica recita di un rosario di glorie passate. Non intendo dire che la Chiesa ottocentesca fosse debole od inautentica: al contrario! Il vigore spirituale del cattolicesimo europeo nel XIX secolo è ovunque visibile. Ma là dove nel Due, Tre e Quattrocento il vigore dell’istituzione si era espresso in magnifiche chiese ed affreschi vibranti di vita, nell’Ottocento l’arte cristiana non vibra più: le chiese sono o fredde o sovraccariche, le opere dipinte e scolpite sono o convenzionalmente auliche o gratuitamente eccentriche. La vena poetica sembra esaurita, ridotta a stanca ripetizione, come se il trauma del primo XIX secolo avesse irreparabilmente danneggiato alcune funzioni vitali, interrotto alcuni collegamenti del sistema nervoso del Corpo Mistico.

### 3. IL PROBLEMA DELLA MODERNITÀ

Con la fine dell’Ottocento aumenta lo scarto tra quanto l’arte religiosa era in grado di offrire e la coeva cultura europea. Negli stessi anni in cui a Firenze l’architetto Emilio De Fabris realizzava la facciata del Conti, e a Loreto pittori quali Modesto Faustini, Cesare Maccari, Ludwig Seitz e Biagio Biagetti affrescarono la Basilica della Santa Casa con immagini evocanti il Medioevo e il Rinascimento, Gauguin partiva per Tahiti, Van Gogh si mutilò l’orecchio, Toulouse Lautrec si stava alcolizzando e Edvard Munch dipinse *L’urlo!*<sup>6</sup> Non è solo o principalmente questione di diversità di stili pittorici: anche fuori della cerchia dell’arte sacra, molti artisti erano ancora legati alla tradizione, e tra i maestri lauretani non mancava la sperimentazione stilistica. Il vero scarto era nel modo di concepire l’uomo, la sua interiorità, il suo rapporto col mondo, la funzione dei suoi gesti creativi.<sup>7</sup>

Erano maturi negli anni 1880-90 i frutti delle rivoluzioni della metà del secolo – circolavano gli scritti di Mikhail Bakunin, il terrorista che predicava «la passione per la distruzione» come «creativa».<sup>8</sup> Destavano ancora serio interes-

Raffaello Ricci, Firenze 1887, p. 10; cfr. C. CRESTI, *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi ad oggi*, Electa, Milano 1995, pp. 74-75.

<sup>6</sup> Cfr. F. NOVOTNY, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, Harmondsworth, Middlesex 1971; G.H. HAMILTON, *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*, Harmondsworth, Middlesex 1967.

<sup>7</sup> Cfr. J.W. BURROW, *The Crisis of Reason. European Thought 1848-1914*, Yale University Press, New Haven e Londra 2000, *passim*.

<sup>8</sup> E.H. CARR, *Michael Bakunin*, Octagon Press, Londra 1975 (edito per la prima volta nel 1927), p. 110.

se gli scritti di Richard Wagner intorno a *L'arte e rivoluzione* e a *L'opera d'arte del futuro* – Wagner che, in un articolo stilato dopo l'abortiva insurrezione di Dresda del 1849 (a cui aveva preso parte), caratterizzò la Rivoluzione come «il sogno, il balsamo, la speranza di tutti coloro che soffrono». <sup>9</sup> Wagner dedicò *L'opera d'arte del futuro* a Ludwig Feuerbach, che nel 1844 aveva pubblicato *L'essenza del cristianesimo*, dove si afferma che ogni religione sarebbe pura illusione e le idee religiose mere immagini che l'uomo fabbrica per gestire la realtà.

Da Wagner scende in linea diretta Friedrich Nietzsche, che nel *Crepuscolo degli idoli* esalta come unica autentica ispirazione dell'arte "l'ebbrezza" in tutte le sue forme: sessuale, bellica, sadica, distruttiva. Nel 1900 Sigmund Freud pubblica *L'interpretazione dei sogni*, e nei primi anni del xx secolo il fisico austriaco Ernst Mach spiega l'esistenza dell'individuo come una sequenza di sensazioni casuali (sarà l'allievo di Mach, Robert Musil, a scrivere il romanzo riscoperto dall'editoria italiana pochi anni or sono: *L'uomo senza qualità*). Nel 1907 Henri Bergson pubblica *L'Evoluzione creatrice*, con la sua visione dell'esistenza come un incessante fluire: pura durata irripetibile.

Ecco, tra questi dolori del parto del mondo contemporaneo, mentre Pablo Picasso manda in frantumi il volto umano con i primi saggi del cubismo, e Marcel Duchamp traduce Bergson in pittura con il *Nudo che scende le scale* (1912), in nome della Chiesa gli scultori fiorentini e i pittori lauretani continuano a evocare un medioevo miticizzato, la dolcezza del Beato Angelico, l'aulica dignità di Raffaello.

Che cosa era successo? Perché la Chiesa non riusciva più a esprimersi nell'arte?

#### 4. LA DEMOLIZIONE DI STRUTTURE MITICHE

La crisi dell'espressione religiosa ottocentesca – ciò che ho chiamato 'esaurimento poetico' – va meditata non solo in rapporto ai traumatici cambiamenti suggeriti sopra, ma anche nel contesto della sistematica demolizione di ogni struttura mitica su cui la cultura dei secoli precedenti si era fondata. La prima struttura a cadere (perché la più recente, risalente 'solo' al Rinascimento) era quella 'classica'; un celebre disegno di Henry Fuseli, del periodo napoleonico, ne evoca il decesso, mostrando l'artista che piange davanti alle grandiose rovine del passato. <sup>10</sup>

Il primato della cultura greco-romana, che dal xvi al xviii secolo aveva dato all'Europa un senso delle radici storiche delle sue istituzioni, venne ridimensionato dalla crescente familiarità con altre culture, soprattutto orientali e primitive, dall'inizio dell'Ottocento in avanti. A differenza del Rinascimento, che

<sup>9</sup> E. NEWMAN, *The Life of Richard Wagner*, 4 voll., Cambridge University Press, Londra 1933-46, vol. 2, pp. 55-56.

<sup>10</sup> Conservato al Kunsthhaus di Zurigo.



grazie a una visione teologica inclusiva aveva assimilato i dati resi disponibili dall'archeologia, l'Ottocento sviluppa presupposti scientifici che invitano alla mera classificazione tassonomica; la seconda parte del secolo vede infatti la proliferazione di musei e dipartimenti di etnografia e di antropologia nelle capitali e università europee. Così l'importanza del passato greco romano per la costruzione del presente – indiscussa da Dante a Diderot – veniva relativizzata, e i valori di comportamenti individuali e collettivi, nonché i grandi ideali sociali ereditati da Atene e da Roma, non avevano più l'autorevolezza di un tempo.

Le implicazioni di questo crollo per *l'altra* grande struttura portante dell'identità europea, il cristianesimo, erano immense. Da una parte, i sistemi 'alternativi' di fede e morale che si stavano ogni giorno scoprendo, a differenza della cultura greco romana non avevano legami organici con gli inizi della cultura cristiana, che così veniva completamente relativizzata: non più la 'naturale sintesi' della civiltà greca e quella ebraica in una nuova realtà comprendente *tutto* il passato, ma solo *un* sistema tra tanti. Centrale agli studi antropologici ed etnografici dell'Ottocento era poi l'idea, corrispondente al darwinismo popolare, del 'progresso culturale'; questa, illuminata dalla nuova disciplina sviluppata da Herbert Spencer e Émile Durkheim, la sociologia, sembrava dare una base oggettiva all'ostilità liberale nei confronti di tutte le istituzioni dell'*ancien régime*, e in primo luogo della Chiesa.

Al livello della cultura di massa, simili atteggiamenti si servivano ancora del linguaggio anticlericale dell'era delle rivoluzioni del 1848-49. Lo sentiamo nell'introduzione a un'opera pubblicata a Parigi nel 1847, *Les mystères de l'Inquisition*, dove l'autore informa il suo pubblico che «da venti secoli la terra è stata consegnata ai tiranni, cioè ai re e ai preti», e il frontespizio fa vedere scene appunto dell'Inquisizione spagnola.<sup>11</sup> Feuerbach aveva già applicato questa logica al Protestantesimo, e in Inghilterra Spencer all'Anglicanesimo. Auguste Comte, discepolo del socialista Henri de Saint-Simon (fondatore del così detto 'Nouveau Christianisme' degli anni 1820), nel 1854 pubblica il suo *Sistema di filosofia positiva*, prospettando una nuova religione fatta di scienza, progresso e *humanité*, e dieci anni dopo Jules Michelet ne diventa l'apostolo. «Bisogna fare dietro-front», scrive Michelet nella sua *Bibbia dell'umanità*, «e rapidamente e con coraggio voltare le spalle al Medioevo; voltare le spalle a quel passato morboso che ci contagia di morte. Non combattetelo, non criticatelo; piuttosto dimenticatelo: dimenticatelo e andate avanti, avanti alle scienze della vita, ai musei, alle scuole, al Collège de France!».<sup>12</sup>

Per chi invece non voleva cancellare il cristianesimo, c'erano problemi d'altro tipo. Se la popolare *Vita di Gesù* pubblicata nel 1835 dal tedesco David Frie-

<sup>11</sup> M. FÉREAL, *Les mystères de l'Inquisition*, Boizard, Paris 1847, frontespizio.

<sup>12</sup> J. MICHELET, *Bible de l'humanité*, Chamerot, Paris 1864, pp. 207 e 483.

drich Strauss aveva praticamente disatteso il Cristo storico, trasformandolo in puro concetto – un momento privilegiato in uno schema hegeliano di sviluppo della mente universale – l'analoga 'biografia' pubblicata da Ernest Renan nel 1863 imprigionava il Redentore nelle circostanze storiche del suo tempo, riducendolo a mero uomo: accattivante, grande maestro di umanità, ma solo un uomo. Per Renan Cristo rimane preminente tra tutti i grandi della storia spirituale, ma non unico: non la presenza definitiva di tutta la storia, capace di illuminare ogni aspetto della vita dell'uomo.

Nell'arte come nella letteratura, il Nuovo Testamento (come già l'Antico) si riduce dunque a romanzo storico. *L'apparizione della testa del Battista a Salome* di Gustave Moreau, del 1876 (che sarà d'ispirazione a Oscar Wilde per la sua tragedia sul medesimo argomento, proibita dalle autorità britanniche ma presentata a Parigi nel 1894 da Sarah Bernhardt), è un esempio famoso. Ovviamente, nel dipinto di Moreau come nel pezzo teatrale di Wilde, tra l'orientalismo lussureggiante e l'intrigo erotico, il Precursore del Vangelo finisce per essere irriconoscibile.<sup>13</sup>

Gli studi etnografici ottocenteschi avevano diffuso la conoscenza di sistemi mitici alternativi, tra cui le leggende germaniche e scandinave su cui Wagner si era basato per il *Nibelungenlied*, e il ciclo anglo-celtico relativo al Re Artù. I fratelli Grimm, James Frazer e di nuovo Renan ripopolavano l'immaginario europeo con dèi, eroi e misteriose principesse con poteri magici, provenienti dalle nebbie di foreste secolari e laghi nordici. La riscoperta dei miti e delle leggende precristiane e primo medievali rientrava poi nel nuovo nazionalismo promosso a livello quasi religioso dai due principali poteri, l'Inghilterra e – soprattutto dopo l'unificazione sotto Kaiser Wilhelm I e Bismarck nel 1870 – la Germania. I miti ritrovati formeranno lo sfondo pseudo-storico delle nuove teorie razziali che, in Germania in particolare, contribuiranno a un senso di messianica vocazione nazionale.

In tutto questo, il cristianesimo diventa uno tra i molti 'sistemi mitici' in cui l'uomo si era espresso in uno stadio elementare del suo sviluppo evolutivo. La *Visione dopo l'omelia* di Paul Gauguin (1888), che fa vedere come delle donne semplici della campagna bretone 'visualizzano' la lotta tra l'angelo e Giacobbe descritta dal prete, attraverso il nuovo stile 'simbolista' suggerisce la moderna chiave di lettura: l'evento biblico non ha consistenza in sé – viene ridotto a una vignetta nell'angolo superiore a destra.<sup>14</sup> Lo vediamo piuttosto nella 'prospettiva' o 'attraverso' donne ignoranti, figure di folklore, ognuna con la testa fasciata dall'arcaica cuffia inamidata.

Tre anni dopo, nel 1891, Gauguin partirà per Tahiti alla ricerca di miti nuovi. In alcune delle opere tahitiane troviamo un consiglio offerto alle donne: "So-

<sup>13</sup> Il dipinto è conservato al Musée Gustave Moreau, Parigi.

<sup>14</sup> Il dipinto è alla National Gallery of Scotland, Edimburgh.



yez amoureuses, vous serez heureuses” – parole che esprimono il mito dominante dell’Otto e del Novecento: la sessualità primitiva, che, liberata da convenzioni derivanti dalla moralità giudeo-cristiana, rende felice l’uomo, anzi, che lo rende più umano, più capace di rapportarsi a se stesso, agli altri, alla natura (ormai Dio non c’è più).

Il sommo sacerdote di questa nuova fede è Nietzsche, che nel 1872, in *La nascita della tragedia*, aveva visto la sorgente dell’arte nell’abbandono dell’artista all’istinto ‘dionisiaco’. Respingendo sia la razionalità dei filosofi greci, sia l’ideale cristiano di un puro amore fraterno, Nietzsche scriverà – nel *Crepuscolo degli idoli* – che l’arte debba esprimere una liberazione della persona, la cui preconditione (che così diventa preconditione anche della personalità) è l’ebbrezza.

«L’ebbrezza deve ottenere l’eccitazione di tutto il meccanismo umano [...] non ci può essere creatività artistica senza l’ebbrezza. Tutti i tipi di ebbrezza, anche di origini diverse, hanno questo potere, ma soprattutto l’ebbrezza dell’eccitamento sessuale, la più antica e primitiva forma di eccitamento. Ma così anche l’eccitamento che viene con i grandi desideri, con le grandi emozioni; l’ebbrezza del banchettare, della lotta, dell’impresa coraggiosa, della vittoria, dell’agitazione estrema; l’ebbrezza della crudeltà, della distruzione [...] e finalmente l’ebbrezza della volontà, di una volontà sovraccarica, gonfia...».<sup>15</sup>

Certo, davanti all’immagine complessiva della società del secondo Ottocento – si pensi al celebre dipinto di Georges Seurat, *Domenica pomeriggio sull’isola della Grande Jatte* del 1884-86 – un invito urgente alla liberazione dionisiaca è comprensibile.<sup>16</sup> La posatezza dei modi, delle maniere, degli abiti oggi ci sembra innaturale e soffocante. Queste persone si presentano con la ‘stabilità’ del Cristo nel *Battesimo* di Piero della Francesca, eppure sono solo signori e signore della media borghesia. Vivono in città frenetiche, usano la ferrovia e il telegrafo, e tra pochi anni avranno l’automobile.

## 5. ESTETI E FUTURISTI

Ultimo rifugio dalla modernità era il collezionismo e la meticolosa costruzione di una vita sul modello suggerito da Jacob Burckhardt nella *Civiltà del Rinascimento in Italia* (1860). Sebbene questa fosse una reale opzione solo per pochi privilegiati, fino agli anni 1930 rimase per molti una sorta di ideale: la versione ‘scientifica’ dell’estetismo della *fin de siècle*, con al suo servizio la nuova storia dell’arte, basata sull’aggiornamento del metodo comparativo morelliano mediante raffronti fotografici. Bernard Berenson, ebreo di famiglia lituana

<sup>15</sup> F. NIETZSCHE, *The Twilight of the Idols*, tr. inglese J. Hollingdale, Harmondsworth, Middlesex 1968, pp. 71-72, citato in J.W. BURROW, op. cit., p. 240.

<sup>16</sup> Il dipinto è al Chicago Art Institute.

emigrata negli Stati Uniti che, dalla Harvard University (dove aveva ascoltato Oscar Wilde, discepolo di Pater) approdò a Firenze alla fine dell'Ottocento, è forse il paradigma di quest'artificiosa fuga. La villa di Berenson a Settignano, sopra Firenze, con perfetti giardini 'all'italiana' (disegnati dall'inglese Cecil Pinsent); la pregiata collezione di 'fondi d'oro' e di maestri del Quattrocento; la biblioteca e l'archivio fotografico (all'inizio del xx secolo quasi unico al mondo); gli abiti di sartoria londinese, puntualmente cambiati tre volte al giorno: ecco la definizione del 'professore', dell'esteta compiuto.<sup>17</sup>

Ma già nel 1872 Nietzsche aveva inveito contro la 'effeminata' passività culturale di studiosi ed esteti. «Che cosa significa la nostra grande fame storica», aveva chiesto, «il nostro disperato tentativo di impossessarci di innumerevoli altre culture, il desiderio di conoscenze che ci consuma – se non la perdita del mito, di un nostro focolare mitico, di un grembo mitico?». <sup>18</sup>

Sarà l'Italia a rispondere alle domande di Nietzsche quando, nel 1909, i Futuristi lanciano il loro incendiario *Manifesto*.<sup>19</sup>

«Vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquari. Già per troppo tempo», dicono, «l'Italia è stata un mercato di rigattieri...». Al posto di un'estetica umanistica o religiosa, il *Manifesto Futurista* annuncia «che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo [...], un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia».

Mentre a Loreto si continua a evocare Fra Angelico, i firmatari del *Manifesto* – Filippo Marinetti ed altri, tra cui Balla, Carra, Boccioni – affermano che

«nessun'opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote [...]. Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie».

Scrivendo in francese per il *Figaro* parigino, i Futuristi promettono:

«Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa; canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche [...]».

<sup>17</sup> T. VERDON, *Il senso religioso dell'estetismo berensoniano in rapporto a Giovanni Morelli*, in G. AGOSTI, M.E. MANCA, M. PANZERI (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, 3 voll., Lubrina-LEB, Bergamo 1993, vol. 2, pp. 321-29.

<sup>18</sup> F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, tr. inglese di R. Golffing, New York 1956, p. 137.

<sup>19</sup> P. CASSINELLI, *Futurismo*, Giunti, Firenze 1997, pp. 30-31.

Profughi culturali, non dimenticano la patria arretrata ma specificano che:

«È dall'Italia che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria... perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, di archeologi, di ciceroni e d'antiquari [...]. Non vogliamo più saperne del passato, noi giovani e forti *futuristi*! E vengano dunque, gli allegri incendiari dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli!...Suvvia! date fuoco agli scaffali delle biblioteche! [...] Sviate il corso dei canali, per inondare i musei! [...] Oh, la gioia di vedere galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose!...Impugnate i picconi, le scuri, i martelli, e demolite, demolite senza pietà le città venerate!»<sup>20</sup>.

#### 6. L'ARTE COME COSA DI POCA IMPORTANZA

In un saggio del 1948 su *La de-umanizzazione dell'arte*, il filosofo spagnolo José Ortega y Gasset – cercando di spiegare il moderno rifiuto della tradizione umanistica e religiosa – si chiede se il primo Novecento non abbia sperimentato una sorta di odio, non solo per l'arte tradizionale come espressione di sistemi, istituzioni, valori ritenuti obsoleti, ma per la civiltà *in toto*. «È concepibile», si domanda, «che l'uomo occidentale ormai porti rancore alla sua propria essenza storica? Che provi qualcosa come l'*odium professionis* dei monaci medievali – quell'avversione, dopo lunghi anni di disciplina monastica, alle stesse regole che avevano dato forma alla loro vita?». Poi risolve e non risolve il problema in due paragrafi, intitolati significativamente *Condannati all'ironia* e *L'arte come cosa di poca importanza*.<sup>21</sup>

Il primo titolo potrebbe definire l'arte del ventesimo secolo, e il secondo l'arte sacra. Dopo gli eccessi del romanticismo, l'arte del Novecento concepirà il suo ruolo in termini di critica e autocritica ironizzante, esplorando – dal Dada e Surrealismo fino all'Op, Pop e Postmoderno – le incoerenze della vita e dell'arte stessa. Così anche l'arte sacra, che, staccatasi finalmente dal medioevo, reagisce a Loreto e alle pretese ottocentesche rifiutando di prendersi sul serio: accettando, in un certo senso la funzione decorativa ereditata dal tardo barocco. Vorrà 'far riflettere', ma non sentirà più la vocazione a commuovere, a convertire, a 'pungere le viscere'. Accetta di essere, nella frase di Ortega y Gasset, qualcosa 'di poca importanza' nell'esperienza di fede dei singoli e della comunità credente.

In un altro scritto – un articolo del 1932 per il Centenario della morte di Goethe, pubblicato sulla *Neue Rundschau* berlinese in una Germania pronta a eleggere Adolf Hitler – Ortega y Gasset aveva tentato di spiegare la radicale

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> J. ORTEGA Y GASSET, *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*, Doubleday, New York 1956, pp. 1-50: cfr. p. 42.

mutazione culturale dell'Europa moderna. Con parole ed immagini tragicamente profetiche, afferma che:

«La vita, in sé e da sempre, è un naufragio. Tuttavia l'essere naufrago non significa affogare. Il povero essere umano, sentendosi sprofondare nell'abisso, muove le braccia per rimanere a galla. Questo movimento delle braccia, che è una reazione contro la sua distruzione, è già cultura: il nuoto è cultura. Anche quando la cultura non è più di questo, adempie alla sua funzione e l'essere umano risale dall'abisso. Ma dieci secoli di continuità culturale comportano, tra altri svantaggi, lo svantaggio grande che l'uomo si sente sicuro, perdendo la consapevolezza del naufragio, e la sua cultura si carica di materia linfatica parassitica. Deve intervenire una qualche discontinuità perché l'uomo possa rinnovare la sua consapevolezza del pericolo, la sostanza della sua vita. Tutti i mezzi di salvataggio devono fallire, l'uomo deve trovarsi senza qualcosa a cui aggrapparsi. Solo allora si muoveranno di nuovo le sue braccia in modo da redimerlo. La consapevolezza del naufragio, che è la verità della vita, costituisce la salvezza».<sup>22</sup>

#### 7. TARDIVO AGGIORNAMENTO DELL'ARTE SACRA

Negli stessi anni la "consapevolezza del naufragio" di cui Ortega y Gasset scrisse fu percepita perfino nella Chiesa Cattolica, dove i timidi sforzi per adeguare il linguaggio dell'arte cristiana all'uomo moderno avevano fino a quel momento incontrato la resistenza di un colto conservatorismo che, dagli anni Venti e Trenta fino a 1950 godeva dell'appoggio ufficiale.

Figura centrale nella definizione di un nuovo approccio all'arte sacra in Italia sarà Gino Severini.<sup>23</sup> Dal 1923 amico di Jacques Maritain, Severini considerava il saggio del filosofo francese, *Art et Scholastique*, il suo 'breviario estetico'; con Maritain ritiene che lo scopo dell'arte sia la produzione di un 'bello' non solo decorativo o fine a se stesso ma appartenente all'ordine dei trascendenti: un bello assoluto, estensivo con l'Essere, radicato in Colui che è bello, Cristo.<sup>24</sup> Negli stessi anni Venti e Trenta in Germania, l'italiano Romano Guardini similmente insisteva sulla funzione primaria, non solo decorativa, dell'arte per la liturgia.

Anche tra il clero, alcuni si convertono. Quando Severini fu criticato dal Sant'Uffizio per un'immagine della Trinità del 1925, venne difeso dal teologo Charles Journet, futuro cardinale destinato a giocare un ruolo di spicco nel Concilio Vaticano II.<sup>25</sup> E nel 1931 un sacerdote bresciano, Giovanni Battista Montini – il futuro Paolo VI – pubblica un saggio *Sull'arte sacra futura* nel

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 123-127.

<sup>23</sup> Cfr. C. DE CARLI, *Gli artisti nelle chiese della contemporaneità. Il caso e la grazia*, in IDEM (a cura di), *Gli artisti e la Chiesa della contemporaneità*, Catalogo della mostra a Brescia, Museo Diocesano, 10/11/2000-9/1/2001, pp. 17-38.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 21-24.

<sup>25</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 23-24.

quale insiste che le opere del passato non bastano e che ogni età deve creare le proprie.<sup>26</sup>

Fu una precisa scelta per la contemporaneità, condivisa dall'avanguardia culturale cattolica anche in altre parti d'Europa, e che troverà la sua più tipica espressione nella rivista *L'art sacré*, fondata dai padri Domenicani Pié Raymond Régamey e Marie-Alain Coutourier. Nel dopoguerra produrrà in Francia alcuni tra i primi capolavori dell'arte sacra moderna: il mosaico di Fernand Léger per la facciata della chiesa di Assy (1946-49), l'interno della cappella delle Trappistine a Vence (1947-51) e il mosaico esterno della chiesa di Audincourt, opera di Jean Bazaine (1951).

Dell'anno seguente, 1952, sono tre eventi significativi per l'arte sacra della seconda metà del xx secolo: la pubblicazione in Francia del libro di Padre Régamey a difesa della pittura non figurativa nel contesto liturgico, *Art sacré au xx siècle*; in Inghilterra l'incarico a Graham Sutherland del grande (24x11,70 m) arazzo con Cristo in gloria per la Cattedrale di Coventry; e in Italia la conclusione della seconda fase del concorso per una porta bronzea per il Duomo di Milano, in cui spicca la figura di Lucio Fontana.

Ma era troppo poco e troppo tardi, e alla fine del Concilio Paolo VI si scuserà con gli artisti per il soffocante conservatorismo che da più di un secolo la Chiesa aveva cercato d'imporre. Nel discorso ai membri dell'Unione Nazionale Messa degli Artisti invitati nella Sistina il 7 maggio 1964 ammette che:

«Vi abbiamo fatto tribolare perché vi abbiamo imposto come canone prima l'imitazione, a voi che siete creatori, sempre vivaci, zampillanti di mille idee e di mille novità. Noi – vi si diceva – abbiamo questo stile, bisogna adeguarvi; noi abbiamo questa tradizione, e bisogna esservi fedeli; noi abbiamo questi maestri, e bisogna seguirli; noi abbiamo questi canoni, e non v'è via d'uscita. Vi abbiamo talvolta messo una cappa di piombo addosso, possiamo dirlo; perdonateci!».<sup>27</sup>

Contestualmente Papa Montini invitava gli artisti a tornare a servire la Chiesa, suscitando una straordinaria risposta, tale da permettere la creazione in Vaticano di un Museo d'arte sacra contemporanea, in cui sono conservati alcuni veri capolavori dello spirito del nostro tempo – opere di Bacon, Bodini, Manzù, Pirandello. Ma il senso del ritrovato sodalizio tra il Cristianesimo e gli artisti non venne mai trasmesso al grande pubblico, e quando, nell'estate del 1999, fu collocata su un alto plinto in Trafalgar Square, a Londra, una figura di grandezza naturale in resina di marmo del Cristo semi-nudo con le mani

<sup>26</sup> G.B. MONTINI, *Sull'arte sacra futura*, «Arte cristiana», 3 (1931), pp. 39-45. Ristampa su «Notiziario dell'Istituto Paolo VI», 16 (1988), pp. 13-24.

<sup>27</sup> *Insegnamenti di Paolo VI*, II, 1964, Città del Vaticano 1965, pp. 312-318. Cfr. anche: *Paolo VI su l'arte e agli artisti. Discorsi, messaggi e scritti (1963-1978)*, P.V. BEGNI REDONA (a cura di), Studium, Roma 2000, p. 24.

legate e incoronato di spine, fu subito scandalo.<sup>28</sup> L'opera, dello scultore Mark Wallinger, violava 'platealmente' la prima regola dell'arte pubblica nel Novecento, e cioè la non-specificità religiosa. A pochi mesi dell'inizio dello Anno Santo cattolico nella ricorrenza (comune a tutti i cristiani) del secondo millennio dalla nascita di Gesù, la statua voleva evidentemente invitare a una riflessione sulla condizione umana alla luce della vicenda del Nazareno torturato e crocifisso sotto l'Impero romano intorno all'anno 30 dell'Era Comune, ma tale invito era da molti ritenuto inaccettabile e addirittura offensivo nell'odierna società pluralistica.

Dietro il rifiuto britannico c'erano fattori storici, tra cui una confusione tra fede e ideologia tristemente attuale ma in qualche misura anche strumentale, nonché la stupefacente longevità di concezioni anticattoliche risalenti all'Ottocento. Dietro il rifiuto del Cristo di Wallinger c'era però soprattutto (credo) il senso del tradimento di un progetto oggi considerato fondamentale: quello di plasmare un'immagine dell'essere umano del tutto diversa dall'icona cristiana. Questo progetto è chiaro nel lavoro di un altro scultore inglese degli anni 1990, Antony Gormley che con semplificate figure d'uomo a volte monumentali, a volte di grandezza naturale, a volte miniaturizzate, proietta sullo spazio pubblico il misterioso *pathos*, la solitudine, anche la paradossale dignità dell'essere umano anonimo.<sup>29</sup> Cinquant'anni dopo Jacob Epstein, Gormley riscopre, in un linguaggio radicalmente semplificato, l'angoscia dell'esistenzialismo, così com'è vissuta oggi. Sono opere in cui echeggiano, ma ormai senza i toni colti e l'accento aristocratico, l'infinita tristezza di Eliot, per cui

«Non avrà mai fine il tacito lamento, il silente appassire dei fiori dell'autunno [...] non avranno mai fine i pescatori, le vele / mosse da un fiato di vento, con la nebbia in agguato? Non possiamo pensare a un tempo che sia senza oceano, / a un oceano che non sia cosperso di rottami / a un futuro che non sia capace / di essere, come il passato, senza destinazione».<sup>30</sup>

Cercando di spiegare le sue opere, Gormley cita l'interpretazione heideggeriana del tempo greco, come *presenza non-rappresentativa che rinchiude ma al contempo anche cela la figura della divinità*, e dice: «Vorrei ripristinare questa idea di 'presenza'». E si chiede:

«È possibile avere 'presenza' senza Dio? Siamo in grado di risuscitare il monumento senza riportare l'ombra di una storia cattiva? L'idea di un'immagine che è abbastanza

<sup>28</sup> T. VERDON, *Cristo nell'arte europea*, Mondadori Electa, Milano 2006, p. 156.

<sup>29</sup> E.H. GOMBRICH, J. HUTCHINSON, W.J.T. MITCHELL, L.B. NJATAN, *Antony Gormley*, Phaidon Press, London 1995, 2000<sup>2</sup>.

<sup>30</sup> *The Dry Salvages*, ii, 1-2.19-24: cfr. T.S. ELIOT, *Quattro Quartetti*, tr. it. di F. Donini, a cura di A. Brillì, Garzanti, Milano 1982, pp. 45-47.



aperta per essere interpretata in senso ampio, con un potenziale di significato molteplice e generativo ma è anche assai forte per diventare un punto di fuoco. Come costruire una tale immagine? Se è di qualcuno, può anche essere di tutti?».

E conclude:

«Da tempo mi pare ovvio che oggi il corpo può rappresentare ciò che, all'inizio del Novecento, rappresentava l'astrazione. E cioè: il terreno su cui devono crescere tutti i semi di un'identità affrancata, l'ultima frontiera, il regno interiore...».<sup>31</sup>

Gormley lavora principalmente nelle città e vicino alle città, le quali vengono vissute nella sua arte nei termini conati negli anni 1920-1930, come luoghi dello sfruttamento in cui l'uomo è depersonalizzato, de-umanizzato. È erede, alla fine del Novecento, della brechtiana *Stadt Mahogany* e della spaventosa *Metropolis* del regista Fritz Lang, ambedue del 1926. La 'polis' – il luogo che i greci avevano deputato agli esercizi della libertà, e i cristiani all'amore fraterno – per lui è ancora carcere collettivo per un esercito di schiavi. Un'immagine terrificante degli anni della Repubblica di Weimar, di Georg Grosz, cattura questa visione: è un manichino senza volto e senza mani nell'anonimità della grande città industrializzata:<sup>32</sup> l'uomo mutilato e privato d'identità dal mondo massificato ed efficientista che si è costruito o che altri, sfruttandolo cinicamente, hanno costruito intorno a lui come carcere.

Gormley, esplorando la drammaticità del calvario urbano, si appropria del potente simbolo cristiano della croce e l'usa con una suggestiva miscela di *humour* e serietà, ora come vessillo vittorioso, se in queste circostanze ci può essere vittoria, ora come segno di sconfitta. A legittimare l'esproprio, e a spiegare la lettura impropria, sono poi gli abusi concettuali compiuti nel nome della tradizione all'insegna di una rilettura contemporanea: al livello elitario dell'arte, al livello popolare di cinema.<sup>33</sup> In questo spirito è il suo colosso sopra l'autostrada A-1 nel nord est dell'Inghilterra, vicino a Newcastle-on-Tyne (Gateshead, Tyne e Wear), intitolato *L'Angelo del nord*. Del 1998, la cruciforme figura angelica – alta 20 metri e larga, alle ali, 54 – è un'opera unica nell'ambito dell'arte pubblica contemporanea, pagata dalla lotteria nazionale e voluta (ma anche contestata) dalla pubblica amministrazione locale.<sup>34</sup>

Quest'angelo che si erge sopra uno svincolo autostradale è "pubblico" in un senso nuovo, diverso da analoghi monumenti religiosi o laici del passato. Do-

<sup>31</sup> E.H. GOMBRICH, J. HUTCHINSON, W.J.T. MITCHELL, L.B. NJATAN, *Antony Gormley*, cit., p. 156.

<sup>32</sup> Il dipinto, *Ohne title*, del 1920, si trova nel Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

<sup>33</sup> Si pensi al *Corpus hypercubus* di Salvador Dali, del 1954 (Metropolitan Museum of Art, New York) e al film di Norman Jewison del 1973 *Jesus Christ Superstar*.

<sup>34</sup> E.H. GOMBRICH, J. HUTCHINSON, W.J.T. MITCHELL, L.B. NJATAN, *Antony Gormley*, cit., p. 156.

mina uno spazio non simbolico o storico ma attuale e funzionale nell'odierna vita dei cittadini, i quali, dopo facilmente immaginabili reazioni iniziali di beffarda ironia, sono passati, pochi mesi dopo l'inaugurazione, a gesti antichi, rivestendo la statua con un "abito rituale", ossia con la maglia della squadra calcistica locale, Newcastle United. Rivestendo: come si faceva per le statue cultiche di divinità greche e ancora per il San Pietro di bronzo nella navata della Basilica Vaticana. Si tratta in ogni caso di una ricerca spirituale senza ciò che Gormley chiamava la 'storia cattiva' associata alle religioni storiche. Sviluppa in chiave pubblicitaria e in scala titanica il processo di banalizzazione iniziato da Andy Warhol, il quale profeticamente garantiva un quarto d'ora in televisione a ogni cittadino della società dell'immagine, Gesù Cristo incluso.

Maestro incontestato dell'odierna democratizzazione dei simboli è l'americano Bill Viola, i cui video si propongono come una nuova forma d'arte sacra, anche se non finanziati né da chiese né da enti pubblici.<sup>35</sup> Ecco infatti un'altra novità del tempo attuale: il privato diventa pubblico, l'iPhone e la rete sono le nuove piazze. Purificazione, battesimo del desiderio (nell'opera del 1996, *The Crossing*), seguito dal battesimo di fuoco: il rimando a convenzionali temi religiosi in Viola è costante e trasparente, e – in quest'artista che da giovane studente a Firenze rimase folgorato dall'arte pubblica del Tre e Quattrocento, in buona parte religiosa – anche i rimandi sono a opere religiose specifiche: *l'Emergence* del 2002, ad esempio, ripropone la *Pietà* di Masolino al Museo d'arte sacra di Empoli, del 1424. Ciò che in Masolino era solo una tomba, in Viola diventa una fonte, o forse un grembo, così che l'uomo che emerge risorge ma anche nasce, le acque sono quelle rotte del parto. L'uomo non è Cristo – Viola lo evoca senza però limitarsi a tanta specificità storica; è un giovane, anche attraente, la cui morte viene pianta da due donne. Ma è possibile un cristianesimo senza Cristo? Anche se inesatta, la traduzione dell'affresco quattrocentesco fatta da Viola è abile, un magistrale utilizzo di potenti simboli religiosi a uno scopo ritenuto analogo, parallelo alla fede. Viola, molto apprezzato nel mondo cattolico, è infatti il maggiore artista del New Age.

## 8. UNA NUOVA ARTE SACRA

L'ambiguo successo di Viola invita a chiedere se la soluzione all'odierna crisi artistica della Chiesa non sia forse l'abbandono della tradizione figurativa a favore di un'arte sacra astratta. Leonardo Sciascia, in un suo breve scritto sullo scultore palermitano Mario Pecoraino, citava una massima del filosofo 'Alain' (Emile-Auguste Chartier, 1868-1951): «Riconoscere non è conoscere». Sciascia stava commentando l'opera ritrattistica di Pecoraino, e la frase intera

<sup>35</sup> Cfr. K. PEROV (a cura di), *Bill Viola. Visioni Interiori*, (catalogo della mostra a Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 ottobre 2008-6 gennaio 2009. Firenze 2008, con bibliografia), Giunti, Roma 2009, pp. 231-232.

di Alain da lui citata è: «L'opera del vero scultore, come anche del vero pittore, dev'essere regolata da questa osservazione, che riconoscere non è conoscere». <sup>36</sup> Tratto dal *Système des beaux-arts* pubblicato nel 1920, l'asserto di Alain era nato nel contesto di rivalutazione dell'estetica tradizionale imposto dalle innovazioni nell'ambito dell'arte nei primi decenni del Novecento, il cui filo conduttore era stato, appunto, il rifiuto della mimesi naturalistica. Nelle immagini plastiche e pittoriche di allora giovani maestri quali Braque, Picasso, Leger, Duchamp, Mondrian, Klee, Arp, Kandinsky e poi Mirò, l'elemento comune era in effetti la 'non riconoscibilità' del soggetto, che tuttavia prometteva una dimensione privilegiata di 'conoscenza'. «Riconoscere non è conoscere» era quindi una frase emblematica del rifiuto di un sistema vecchio, in cui l'apparente leggibilità del senso di fatti impediva la sua comprensione, e dell'apertura a un 'sistema' conoscitivo focalizzato sull'essere piuttosto che sull'apparire. Sia per Alain che per Sciascia, la frase aveva anche un risvolto politico-filosofico, e infatti la scelta di un'arte non più figurativa simboleggiava l'impetuoso giudizio del xx secolo su ogni preteso assolutismo, segnando l'alba dell'odierna cultura del sospetto e del conseguente relativismo.

Nell'ambito del sacro, il linguaggio astratto si offre però come analogia del processo d'interiorizzazione delle stesse Scritture, il cui senso emerge dal paziente collegarsi tra loro di indizi parziali d'irresistibile fascino. In ogni caso, l'astrazione non può spaventare il cristiano, se Cristo stesso, Verbo umanato, pur nella concretezza del corpo assunto da Maria non esitò a presentarsi in termini lontani da ogni possibilità figurativa, come "via", "verità", "vita" e "luce" degli uomini. Soprattutto nel contesto liturgico, dove l'arte accompagna riti che spingono oltre l'aspetto esterno delle cose, i linguaggi del contemporaneo, tra cui l'astrattismo, sono adatti al mistero vitale celebrato.

Certo, nessuno vuole sminuire il valore della tradizione figurativa, che nell'arte della Chiesa passata, presente e futura rimane (rimarrà) un punto di riferimento fondamentale. Ma a quanti pretendono che il figurativo sia l'unico stile cristiano possibile, va ricordato una pagina di sant'Agostino in cui si parla dell'arte canora – e precisamente del "canto nuovo" che il Salmo 32 invita ogni credente ad innalzare. "Lodate il Signore con la cetra, con l'arpa a dieci corde a lui cantate. Cantate al Signore un canto nuovo!" recita il testo sacro (*Sal 32, 2-3*), e Agostino allora esorta:

«Spogliatevi di ciò che è vecchio ormai; avete conosciuto il nuovo canto. Un uomo nuovo, un testamento nuovo, un canto nuovo. Il nuovo canto non si addice a uomini vecchi. Non lo imparano se non gli uomini nuovi, uomini rinnovati, per mezzo della

<sup>36</sup> L. SCIASCIA, *I ritratti*, in G. BELLAFFIORE (a cura di), *Mario Pecoraino*, catalogo della mostra alla Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo, Palermo, 2 aprile-2 maggio 1987, Sellerio, Palermo 1987, pp. 21-22.

grazia, da ciò che era vecchio, uomini appartenenti ormai al nuovo testamento, che è il regno dei cieli. Tutto il nostro amore ad esso sospira e canta un canto nuovo. Elevi però un canto nuovo non con la lingua ma con la vita». <sup>37</sup>

Secondo Agostino, questo canto che si eleva a Dio “non con la lingua ma con la vita” è astratto, non figurativo – usa cioè solo suoni e non parole. Affermando che è Dio stesso a dare il tono, il Vescovo d’Ippona infatti ingiunge a chi vorrebbe così cantare:

«Non andare in cerca delle parole, come se tu potessi tradurre in suoni articolati un canto in cui Dio si diletta. Canta nel giubilo. Cantare con arte a Dio consiste proprio in questo: cantare nel giubilo. Che cosa significa cantare con giubilo? Comprendere e non saper spiegare a parole ciò che si canta col cuore. Coloro infatti che cantano sia durante la mietitura, sia durante la vendemmia, sia durante qualche lavoro intenso, prima avvertono il piacere suscitato dalle parole dei canti, ma in seguito, quando l’emozione cresce, sentono che non possono più esprimerla in parole e allora si sfogano in sola modulazione di note. Questo canto lo chiamano ‘giubilo’». <sup>38</sup>

#### 9. FILIPPO ROSSI

Non solo funzionale all’ambiente liturgico ma di vera originalità mistagogica invece è la pittura di Filippo Rossi, tra i cui capolavori è il *Magnificat*, dipinta nel 2008 e oggi in un monastero ecumenico negli Stati Uniti. <sup>39</sup> Tre grandi tavole componenti una sola scena evocano il rendimento di grazie di Maria al suo Creatore: una gratitudine che l’artista interpreta in chiave musicale. La preghiera della giovane donna scelta da Dio per portare Cristo al mondo sale forte ma dolce, melodiosa, verso Dio.

Si tratta di un canto a due voci. In basso, i pensieri traboccanti di gioia della ‘piena di Grazia’ luccicano di vari tipi di oro, e salgono verso Chi dà loro splendore – verso il Dio ‘*sol iustitiae*’ – note armoniche che si irraggiano dai tre pentagrammi disposti su di ogni tavola del trittico. Questi sono differenziati: nel comparto centrale, come a suggerire il moto musicale del canto, il pentagramma è interrotto, mentre nei due pannelli laterali i pentagrammi uniscono la creatura al Creatore senza alcuna interruzione. Maria per un istante ha infatti esitato e, turbata, ha chiesto all’angelo: “Come avverrà questo, poiché non conosco l’uomo?” (Lc 1, 34); Dio invece ama ‘*ab aeterno*’ la creatura prescelta come scrigno del suo unico Figlio. Ma le tre tavole insieme compongono una sinfonia che si espande per tutta l’opera – anzi, la musica sembra uscire

<sup>37</sup> *Commento sul Salmo 32*, Discorso 1, 7-8: cfr. *Corpus Christianorum series latina*, Turnhout 1953ss, 38, pp. 253-254.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Cfr. T. VERDON, *L’astrazione del Sacro*, in AA.Vv., *Filippo Rossi*, Polistampa, Firenze 2012, pp. 9-11. L’opera è riprodotta alle pp. 52-53.

dall'immagine e lo spettatore ne rimane completamente avvolto. Il trittico è oggi proprietà della statunitense Community of Jesus.<sup>40</sup>

Rossi ha una particolare incisività segnica – penso al suo *Verbum panis* nel volume del *Lezionario CEI* dedicato al ciclo festivo<sup>41</sup> – che è stato adattato come copertina del nuovo evangelario dell'Arcidiocesi di Firenze.<sup>42</sup> La sua colorata *Croce gemmata*, realizzata per la mostra che i monaci di Camaldoli gli hanno chiesto due anni fa,<sup>43</sup> si offre infine come prima frase di una risposta alla domanda implicita nel presente intervento, e cioè se in un'Europa malata di cristianesimo sia ancora possibile un'arte sacra viva e vivificante – non solo consolatrice intendo dire, ma capace di infondere gioia, offrendosi come ponte tra le generazioni, nell'idea del Beato Paolo VI. Qui l'arcobaleno invocato da quanti oggi sperano la fine delle guerre si rivela la croce di Gesù Cristo, promessa di pace vera, strumento di riconciliazione profonda, segno pasquale di vita.

ABSTRACT: *To conclude the thematic journey charted in these pages, from Greco-Roman mimesis to the mystagogy of Early Christian art, and from Medieval symbolism to Renaissance humanism, an essay on the contemporary age is clearly necessary, even if it must above all underline discontinuity or, rather, total rupture with the past. Indeed it is no exaggeration to describe the entire period from the mid-nineteenth century to the present as a pondered refusal of the artistic and aesthetic tradition which Christianity had inherited from the classic world and had transformed in accordance with its own needs. And among the rejected components of the tradition there is also the supposition that art and the sense of the beautiful have a relationship with the sacred. The essay opens with a work by the Mexican photographer Daniela Rossell, Ricas y Famosas (Last Supper), of 2002, in which, in a sumptuous but vulgar room, we see a young woman in an abbreviated evening gown sitting at a dining table beneath a large reproduction of Leonardo's "Last Supper". The woman's look of sadness and her inward gaze mimic the tragic interiority of da Vinci's Christ, just as the Hollywood-style magnificence of the room mimics the Renaissance elegance of the chamber he depicted. This work, brilliant and amusing in its mix of sex appeal, kitsch taste and conventional religiosity, sums up the "refusal" of which the essay speaks, inviting viewers to see Leonardo's sacred masterpiece as a relic to be exploited for purposes of social advancement. Beginning with this extreme example, the essay reconstructs the mutation that took place between the end of the Baroque era and the nineteenth century in the concept of what art is and in the idea of its function.*

KEYWORDS: *Christian art, Greco-Roman mimesis, Renaissance humanism, Medieval symbolism, aesthetic tradition.*

<sup>40</sup> È esposta nello "slupe" ossia il corridoio dove i monaci si formano in processione per accedere alla chiesa. Il monastero della Community of Jesus si trova a Orleans, Massachusetts, sull'isola di Cape Cod.

<sup>41</sup> L'opera è riprodotta nel *Lezionario Messe Ad Diversa e Votive*, Conferenza Episcopale Italiana, Libreria Editrice Vaticana, 2009.

<sup>42</sup> *I Santi Vangeli*, Firenze 2013.

<sup>43</sup> T. VERDON, M. FERRARI, G. GARDINI (a cura di), *Filippo Rossi: I colori del silenzio*, catalogo della mostra al Monastero di Camaldoli, Poppi (Arezzo), 22 settembre-8 settembre 2013, Polistampa, Firenze 2013.