

Gli artisti e la chiesa della contemporaneità. Itinerario di un dialogo

di Michela Valotti*

La frantumazione della sintassi figurativa che caratterizza i movimenti avanguardistici del primo Novecento si configura come vero e proprio attacco alle formule espressive tardo-ottocentesche, informate di passatismo e retorica figurativa, quale epigonico sviluppo di una formazione didattica di stampo accademico.

Inneggando al sovvertimento totale della precedente tradizione culturale, le avanguardie storiche puntano ad una distruzione radicale – intesa come conflagrazione palinogenetica – delle consolidate istituzioni artistiche (*in primis* musei, biblioteche e gallerie), orientandosi verso nuovi modelli valoriali, nell'ambito di un rinato positivismo che esalta i portati della scienza moderna (limite estremo, quanto mai dissacrante e «scandaloso», è l'asserzione futurista secondo cui «un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitra-

glia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*»⁽¹⁾).

Alla ricerca di nuove formule compositive che meglio si adattino ad una espressione figurativa schietta e immediata, concorrono tanto il gruppo tedesco della *Brücke*, intento a denunciare i mali della città moderna con toni cromatici violenti, talvolta «sarcastici», quanto l'espressionismo «mediterraneo» che, nella figura del francese Matisse, individua un percorso di rinata identificazione con l'elemento naturale, volta ad esprimere una *joi de vivre* panica. Un generale ripensamento dei tradizionali soggetti dell'arte – che per i Futuristi si identificano nel ritratto, nel paesaggio e negli interni – si accompagna ad una sostanziale riflessione sui termini del rappresentare, nella direzione di un superamento tanto della «veristica» grammatica accademica, quanto delle sperimen-

* Cultrice di Storia dell'arte contemporanea all'Università di Bergamo, collaboratore dell'Associazione Arte e Spiritualità di Brescia.

1) In F. T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, punto n. 4, pubblicato in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 370.

tazioni puntiniste del post-impressionismo.

Nella spasmodica ricerca di una genuina creatività, purificata dai camuffamenti della civiltà europea in cui in parte ancora si identifica il progressismo tecnologico dei futuristi, Espressionismo, Cubismo e Astrattismo, già entro il primo decennio del secolo, rivolgono il loro interesse verso fonti «altre», verso quelle culture extra-europee, di Africa, Asia ed Oceania che il colonialismo di fine Ottocento aveva fatto incontrare con la vecchia Europa, attraverso un intenso traffico collezionistico e la creazione dei musei etnografici.

Il senso di una religiosità primigenia, ritrovata già dal Gauguin de *La visione dopo il sermone* del 1888 e poi da *la Orana Maria (Ave Maria)* del 1891, disegna un itinerario di ricerca che affonda le sue radici nella cultura primitiva della religiosità bretone da un lato e della mitologia maori dall'altro; così come, vent'anni più tardi, Kandinskij, rivisiterà la forza simbolica della tradizione russa delle icone e del S. Giorgio, in un processo di astrazione interpretato secondo formule di rara musicalità cromatica. È lo stesso artista, nel 1912, a pubblicare *Lo spirituale dell'arte*, in cui, con toni profetici, viene prefigurata una nuova era artistica connotata da una ricerca espressiva fortemente interiorizzata che individua il processo figurativo quale componente di una totalizzante «arte monumentale»: poesia, musica, pittura vi confluiscono

no, tese a manifestare le istanze metafisiche e spiritualiste di una cultura prettamente laica, i cui portati possono essere accostati al Mondrian delle suggestioni teosofiche, nonché ai risvolti freudiani dello studio dei meccanismi onirici operato dalle avanguardie dadaista e surrealista.

Di un simile processo disgregativo, a volte decontestualizzante, viene investita anche la tradizione culturale cristiana che, ancora sostanzialmente legata ai dettami ideali e formali delle *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* di Carlo Borromeo, edite in due libri nel 1577 – ma si ricordino anche i successivi *Discorso intorno le immagini sacre e profane*, 1582 del cardinal Paleotti e il *De pictura sacra*, 1625 di Federico Borromeo – si era assestata, nei secoli a venire, su un concetto eminentemente didattico della produzione sacra, sviluppando e iterando formule compositive connotate da una forte visibilità, nell'ambito di un precipuo sforzo propagandistico promosso dal concilio tridentino.

Ma già nel 1917, dopo le deboli esperienze generate dalla Scuola di Beuron, in cui operano, in qualità di teorici, oltre che di artisti, il benedettino Desiderius Peter Lenz, Maurice Denis e Paul Sérusier, a denunciare la decadenza dell'arte sacra si leva la voce di Alexandre Cingria⁽²⁾, pittore vetratista e scrittore che in una serie di conferenze individua le cause, di ordine morale oltre che so-

2) È autore di *Les causes de la décadence de l'art sacré*, Losanna, Cahiers Vaudois, 1917.

ziale e storico, che hanno condotto al distacco tra intenti e pratica, tra idea e forma: da un lato, cioè, il graduale processo di laicizzazione della cultura religiosa che ha indotto i cattolici ad allontanarsi dalla riflessione teologica, dall'altro l'impovertimento dell'espressione figurativa incancrenita nelle vuote formule di un Romanticismo di maniera, se non negli obbrobri della produzione di Saint-Sulpice.

Al monito di Cingria fanno eco le testimonianze di Paul Claudel³⁾ e, soprattutto, di Jacques Maritain, autore di quel *Art et Scolastique* che, a pochi anni dall'uscita, nel 1920, darà il via ad una serie di scambi fecondi tra artisti ed intellettuali cattolici, confluita poi nei regolari incontri del Circolo di Meudon, cui prendono parte, oltre a Raïssa, moglie di Maritain, Chagall, Cocteau e Severini.

Proprio dal pittore cortonese ha inizio il percorso cronologico sviluppato dalla mostra *Gli artisti e la chiesa della contemporaneità*, allestita nel refettorio dell'antico convento di San Giuseppe, inaugurata lo scorso 10 novembre, dopo un intenso lavoro di ricerca e reperimento delle opere curato dall'Associazione «Arte e Spiritualità» nella figura della direttrice Cecilia De Carli, con la collaborazione di don Ivo Panteghini del Museo

Diocesano⁴⁾.

Riannodando le fila di un discorso affrontato tre anni orsono nell'esposizione *Paolo VI e l'arte. Il coraggio della contemporaneità*⁵⁾, allestita, sempre a Brescia, negli spazi della chiesa di Santa Giulia, la curatrice Cecilia De Carli ha inteso proseguire nell'analisi delle connessioni tra arte e fede, spingendosi oltre la metà del secolo, indagando i molteplici risvolti di un dialogo che non è solo espressione di stile, ma affonda le sue radici in un profondo ripensamento del messaggio cristiano, su cui a lungo hanno meditato gli artisti stimolati da forti personalità del mondo cattolico che a più livelli li hanno coinvolti nella ricerca di una forma con cui esprimere l'Ineffabile, in un'esperienza estetica che è, nel suo essere terreno, frammento del Tutto.

Accanto, dunque, alle testimonianze offerte da alcuni artisti-sacerdoti, quali Costantino Ruggeri o Tito Amodei, la mostra intende focalizzare l'attenzione su chi, come Marie-Alain Couturier e Pie-Raymond Regamey, piuttosto che, in tempi più vicini a noi, don Giulio Greco o padre Giovanni Pozzi, hanno lavorato a fianco degli artisti per un rinnovamento dell'arte sacra che si liberasse dai vincoli della mera funzionalità liturgica, per ripensare l'opera nel suo

3) Cfr. *Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré*, in *Positions et propositions*, vol. II, Parigi, Gallimard, 1934.

4) La mostra rimane aperta fino al 10 gennaio 2001. Il catalogo, pubblicato da Mazzotta, contiene i saggi di Cecilia De Carli, Giancarlo Santi, Luciano Caramel, Jean-Pierre Greff, oltre alle interviste a Sutherland, Leon Zack e padre Giovanni Pozzi. Le schede delle opere sono state curate da Marco Bugatti, Angela Capozzi, Maria Chiara Cattaneo, Cecilia De Carli, Laura Ferri, Carmela Perucchetti, Francesco Tedeschi e Michela Valotti.

5) Cfr. C. De Carli (a cura di), *Paolo VI e l'arte. Il coraggio della contemporaneità. Da Maritain a Rouault, Severini, Chagall, Cocteau, Garbari, Fillia*, cat. della mostra, Brescia, Chiesa di Santa Giulia, 9 novembre 1997 - 25 gennaio 1998, Milano, Skira, 1997.

farsi sostanziale.

«La distinzione tra *arte di chiesa* o *arte sacra* e un'arte religiosa non tanto per la sua destinazione ma soltanto per il carattere e l'ispirazione dell'opera, si impone con fin troppa evidenza: quello che ai nostri giorni manca di più a tante opere di arte sacra è appunto un carattere meramente religioso...». «Se volete fare un'arte cristiana, siate cristiani e cercate di fare opere belle nelle quali passerà il vostro cuore... non tentate l'impresa assurda di dissociare in voi l'artista e il cristiano»: così Maritain, nel 1935⁶⁾, pone i termini della questione e a lui, appena un anno dopo, fa eco proprio Gino Severini che individua una eventuale differenza tra «arte in genere» e «arte religiosa» «nell'intensità della lotta che l'artista deve intraprendere ad ogni momento per arrivare alla sua perfezione di uomo e alla sua perfezione d'artista»⁷⁾. Proprio dal dialogo tra il pittore e il teologo scaturisce l'intensa progettualità delle commissioni svizzere, da Semsales a Friburgo, in cui l'assunto neo-tomista che interpreta l'arte come una «teologia in figura» e individua «la bellezza» come «splendore della forma sulle parti proporzionate della materia»⁸⁾ diventa spunto per una serie di figurazioni ad affresco di forte impatto visivo, in cui i pur evidenti nessi con la formazione cubista non diventano pretesto per un saggio stilistico e neppure cedono all'iperdecorativismo, ma of-

frono al fedele, in una costruzione armonica ed equilibrata, immagini immediatamente percepibili ed essenziali. Le fonti, allora, non sono più riconducibili alla tradizione rinascimentale e barocca, ma, preferibilmente, alla cultura del Quattrocento e, soprattutto, paleocristiana che si esprime attraverso segni «stenografici», come li definisce padre Ruggeri, richiamo sintetico più che analitico, «luminoso» più che «plastico». Al tema della luce sembrano riferirsi gran parte delle modulazioni creative presenti nella rassegna che, nell'allestimento a cura di Claudia Ghidini e Anna Bernoni, propone un percorso «ecclesiale», dal fonte battesimale di Marco Bagnoli, la cui ombra si riflette sul muro retrostante, al tabernacolo di Tito Amodèi che, nella disposizione a raggera delle barre metalliche dorate, lavorate a mano, ricongiunge il Sacrificio alla Resurrezione, il Corpo allo Spirito. Seguono, nell'itinerario ideale, le variazioni sul tema della porta – apre idealmente la mostra l'opera di Omar Galliani *Porta a Oriente*, cui fanno da contrappunto le molteplici proposte per la V porta del Duomo di Milano (spicca il modello in gesso, inedito, di Lucio Fontana) – e della vetrata: si osservino le straordinarie testimonianze di Bazaine per la chiesa parigina di Saint-Séverin, di Manessier per la chiesa di Sainte-Agathe a Les Bréseux e di Soulages per l'abbazia di Sainte-Foy a Conques. Di Costanti-

6) Cfr. J. Maritain, *Arte e Scolastica*, Brescia, Morcelliana, 1980, p. 61, nota; p. 62.

7) Cfr. G. Severini, *Ragionamenti sulle arti figurative*, Milano, Hoepli, 1936, pp. 45-46.

8) Cfr. J. Maritain, op. cit., p. 25.

no Ruggeri sono esposte, infine, le prove, in formato ridotto, per le vetrine del Santuario del Divino Amore, a Roma, accanto ad una pianeta bianca, composta da ritagli di velluto cuciti su tela.

A più imponenti cicli decorativi rimandano le nove litografie matissiane, minima parte di una serie considerevole di prove per la decorazione della cappella di Vence, realizzata tra il 1947 ed il 1951, e gli studi, sempre su carta, di Graham Sutherland per la cattedrale di Coventry e la chiesa di Acton, in cui il maestro inglese rielabora i temi cristologici con una vitalità espressiva eccezionale.

Ancora, i tre bozzetti di Cucchi per la decorazione della chiesa di Santa Maria degli Angeli sul Monte Tamaro (1993), progettata da Botta, rappresentano il percorso di ricerca dell'artista marchigiano che, successivamente all'incontro con il cappuccino Giovanni Pozzi, schematizza nell'elemento della mano in atteggiamento di offerta il tema della preghiera, icona iterata, come in un Rosario, proprio nell'aula circolare dell'edificio. Sul tema della preghiera, si segnala l'originalissima soluzione del persiano Bizhan Bassiri, da tempo attivo in Italia, porzione di un più vasto corredo liturgico realizzato per l'oratorio di San Antonio a San Casciano dei Bagni (1998), dove la suggestione luminosa dell'acciaio smerigliato propaga, nelle infinite modulazioni magmatiche della materia, la fiammella mobile delle candele, poste alla base.

Recente è anche la realizzazione di

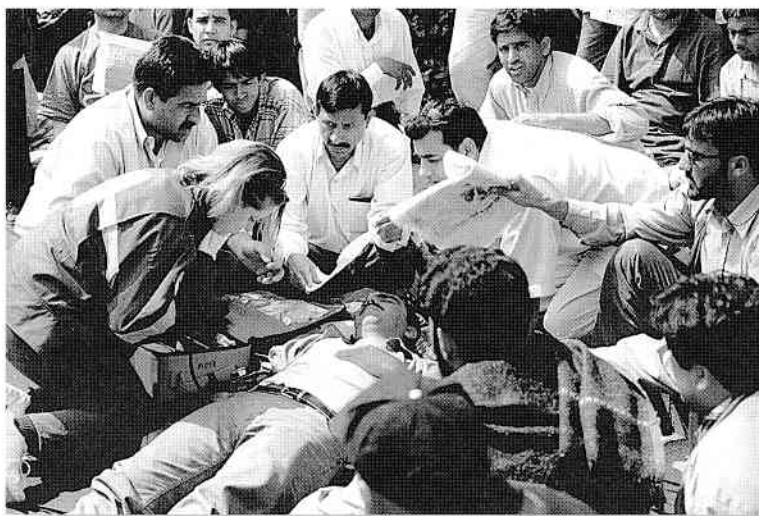
Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa a Milano (1996), dove l'artista si inserisce nella preesistente struttura architettata da Giovanni Muzio negli anni Trenta, informandola di icone fluorescenti. Sempre attraverso riproduzioni fotografiche, che a malapena rendono testimonianza dell'impresa decorativa, è possibile valutare l'intervento di Valentino Vago per la chiesa di San Giorgio su Legnano (Milano), in cui la proficua collaborazione con don Guido Stucchi ha condotto ad una rielaborazione, del tutto personale, del tema dell'*Apocalisse* giovannea. Sebbene l'intero ciclo, affrescato nello scorso anno, rimandi, per talune suggestioni iconografiche, agli arazzi di Angers (fine XIV secolo), l'effetto luministico, giocato sui gialli e gli azzurri, riesce nell'intento di immettere il riguardante in un bagliore soprannaturale, in cui si stagliano, come evanescenti epifanie, le figure della storia sacra.

Sulla linea, dunque, di un percorso che, avviato compiutamente da Maritain nei primi decenni del secolo, ha condotto, pochi anni più tardi, alle speculazioni estetiche di Giovanni Battista Montini, si innesta quel lungo itinerario di ricerca e stimolazione reciproca che ha avuto la sua massima espressione nell'incontro di Paolo VI con gli artisti nella Cappella Sistina, nel 1964 e, l'anno successivo, nel noto *Messaggio del Concilio agli artisti*. La cogente necessità di riallacciare un dialogo con i poeti della bellezza, mediatori privilegiati con la Realtà Cele-

ste, trova proprio negli anni Sessanta un punto di riferimento nel Concilio che, nel ripensare il rapporto con la società contemporanea e con le altre confessioni religiose, segna una tappa fondamentale nello sviluppo di una coscienza del rapporto con le arti figurative. Dalla riflessione montiniana si è sviluppata quella serie di iniziative che hanno portato alla nascita della Collezione Vaticana, seguita, a breve, dai contributi del cardinal Lercaro e

di monsignor Macchi.

A ideale conclusione di questo breve *excursus* citiamo le parole di Giovanni Paolo II che, a distanza di più di trent'anni dall'intervento montiniano, ha sentito l'urgenza di un nuovo richiamo al valore della bellezza, quale «cifra del Mistero» e «richiamo al Trascendente», per rinnovare «l'invito a penetrare con l'intuizione creativa nel mistero del Dio incarnato e, al contempo, nel mistero dell'uomo»⁹⁾.



9) Cfr. Giovanni Paolo II, *Lettera agli artisti*, Bologna, EDB, 1999.