ISSN 2974-7287
https://doi.org/10.6092/issn.2974-7287/15960

Carlotta Zanoli*
ricercatrice indipendente

SACRO E RELIGIOSO: UNA DICOTOMIA ARTISTICA POST-CRISTIANA

Riassunto – Alla luce del rinnovato interesse, di sapore squisitamente postconciliare, nei confronti del sacro, si indaga qui la situazione in cui verte l'arte sacra contemporanea, approdata al terzo millennio non senza apparenti difficoltà. Analizzando le nuove accezioni acquisite dal termine, naturali conseguenze del progressivo slittamento da una dimensione prettamente religiosa a una pan-spirituale, è infatti possibile dimostrare la plausibilità di un'arte sentitamente sacra e al contempo effettivamente attuale. I rapporti tra arte e Chiesa, estremamente complicati e precari, non devono trarre in inganno: una conciliazione è ancora possibile. Le soluzioni precedentemente proposte dalle frange più zelotiche dell'istituzione cattolica non sono risultate idonee all'effettivo rinserimento nel presente da essa tanto auspicato, ma alcune reali possibilità di successo sussistono; si deve solo comprendere quale sia la via migliore da intraprendere.

Parole-chiave: secolarizzazione; arte sacra contemporanea; arte religiosa; post-cristianità; arte liturgica

Abstract – This article investigates the current state of contemporary sacred art, which has alighted in the third millennium notwithstanding some evident difficulties, in light of the specifically post-conciliar interest in the sacred. By analyzing the new meanings this term has taken on, natural consequences of the gradual shift from a purely religious dimension to a pan-spiritual one, indeed, it is possible to demonstrate the plausibility of an art that is both sentimentally sacred and effectively modern. The highly complicated and precarious relations between art and the Church should not mislead us: a reconciliation is still possible. The solutions previously proposed by the more zealous factions of the Catholic establishment have not proven effective in bringing about this longed-for substantive reintegration into the present, but some real possibilities for success do exist; the task lies in understanding the best way forward.

Keywords: secularization; contemporary sacred art; religious art; post-Christianity; liturgical art

* ✉ carlotta.zanoli@studio.unibo.it

Copyright © 2022 Carlotta Zanoli
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Sono passati oltre vent'anni da che Gillo Dorfles, esprimendo apertamente il proprio disappunto riguardo alla produzione artistica a tema sacro, formulò alcuni allarmanti interrogativi destinati a divenire estremamente popolari. Era l'ormai lontano 1998, infatti, quando il famoso critico si domandò se potesse ancora esistere «un'arte veramente attuale» che fosse «anche sacra»,[1] e soprattutto se «anche la "non-arte" religiosa»[2] potesse essere definita tale. Era l'ormai lontano 1998, appunto, ma ad oggi la situazione non sembra aver subìto sostanziali o considerevoli cambiamenti. Ora come allora, il dibattito relativo alla possibilità di un'arte sacra contemporanea appare vivace e ben lontano da alcuna risoluzione definitiva. Anzi, la preoccupante situazione in cui vertono la religione e le istituzioni a essa connesse sembra rendere queste questioni più attuali e pressanti che mai. Eppure, trovare una risposta a entrambe queste domande è possibile, e – a patto di prendere in analisi alcuni imprescindibili aspetti della questione – si può affermare con sufficiente sicurezza che oggi un'arte sacra attuale e indipendente da qualsivoglia credo o religione è assolutamente concepibile. Non solo: se si considera la nuova accezione che il lemma 'sacro' ha acquisito in seguito allo sviluppo secolare della società, tutta l'arte che si ponga interrogativi profondi, rivolgendosi a una spiritualità e a un divino quantomai generici, può fregiarsi di tale qualità.

Queste affermazioni potrebbero apparire forzate, forse addirittura eccessive, ma a ben vedere non è così. Oggi infatti, con il termine 'sacro' si indica un *a priori* dell'animo umano proveniente da «una occulta predisposizione dello spirito».[3] Esso non è «esterno all'uomo», ma è «parte – in qualche modo – del suo essere» e in quanto tale soggettivo.[4] «Diviene sacro l'essere, l'idea cui l'uomo ispira la sua condotta […]; è sacra la donna che amiamo; per lo scienziato, la scoperta; per l'avaro, l'oro; per il rivoluzionario, la rivoluzione».[5] La parola 'sacro', ormai sinonimo di spirituale e trascendente, è arrivata a designare tutto ciò che tende verso il metafisico, tutto ciò che «esprime la verità dell'uomo».[6] Utilizzando tale lemma «non si intende sempre e solo religioso», perché «esiste una sacralità anche al di fuori della religione […], una sacralità laica».[7] Quello contemporaneo è un sacro che in molti casi nulla o poco ha a che fare con Dio. O meglio, può riguardare anche l'Onnipotente, senza però che questo riferimento diventi obbligatorio ed esclusivo; si tratta insomma di una scelta personale, condotta in totale libertà. Il collegamento alla religione non è più una premessa

---

Il presente articolo è desunto dalla mia tesi di Laurea magistrale in Fenomenologia dell'arte contemporanea, conseguita nell'Università di Bologna, a.a. 2020/21.

[1] G. DORFLES, *Religione e modernità. L'arte sacra contemporanea? Che orrore*, «Corriere della sera», 3 aprile 1998, p. 31.

[2] ID., *Anche la "non arte" religiosa può essere "sacra"*, in *…è possibile un'arte veramente attuale che sia anche sacra?*, a cura di P. Biscottini, Milano, Museo Diocesano, 1998, pp. 11-14: 11.

[3] A. TURCHI, *L'uomo, il sacro, il valore: saggio di antropologia religiosa*, «Angelicum», LXXII, 1995, n. 3, pp. 385-408: 387.

[4] *Ivi*, p. 391.

[5] M. GABRIELE, *Drammaturgia del sacro. Immagini contemporanee a confronto*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 67.

[6] P. BISCOTTINI, *Caro Dorfles, tutta l'arte è sacra. Vedi Lucio Fontana*, «Corriere della sera», 8 aprile 1998, p. 33.

[7] DORFLES, *Anche la "non arte" religiosa può essere "sacra"* cit., p. 11.

obbligatoria perché il sacro è da ricercarsi al di fuori delle chiese, nella vita quotidiana.[8] «A regolare il rapporto» con esso è «la libera ricerca di senso del soggetto», non l'istituzione ecclesiastica.[9] Oggigiorno infatti «ognuno costruisce per sé, anche all'interno della propria tradizione religiosa, un sistema di significati ritagliato a propria misura», dando vita a quello che Giuseppe Giordan definisce «taylor-made meaning system».[10] L'uomo contemporaneo pretende che sia il sacro ad adattarsi a lui, non il contrario. Proprio come avviene con un capo su misura, esso deve calzargli a pennello. Se in passato erano le organizzazioni religiose a definire tale termine, adesso non è più così; da divino, il sacro si è fatto umano, frutto delle scelte, del vissuto e dei sogni del singolo individuo. Intesa in questo senso quindi la dimensione sacra – o spirituale che dir si voglia – è ancora ben presente nella società. Nonostante la secolarizzazione, infatti, l'uomo non ha mai smesso di ricercare il sacro, né potrebbe farlo, perché egli è «libero di rifiutare la fede. Ma non è capace di vivere senza trascendenza».[11] In breve, nel mondo postmoderno 'sacro' e 'religione' non coincidono più, ma ciò non significa che il trascendente sia stato eliminato dall'equazione.[12] Anzi, oggi più che mai l'essere umano, dilaniato dalle tragedie dell'ultimo secolo, si rivolge allo spirituale nel tentativo di cercare salvezza, di recuperare certezze perdute, di alleviare dolori e angosce.

Appurato quindi che uno spazio per il sacro è rinvenibile anche nella società odierna, perché mai allora l'arte – da sempre deputata a esprimere il sentimento religioso e la tensione umana verso il soprasensibile – non dovrebbe essere più capace di dare forma a tale ricerca mistica? Le tendenze artistiche contemporanee non dovrebbero, in virtù dello stile aperto ed evanescente che le caratterizza, essere ritenute perfettamente congeniali alla rappresentazione della spiritualità? Come si potrebbe pensare di riuscire a esprimere il sentire postmoderno vago e indefinito utilizzando modi diversi da quelli dell'arte presente? Nonostante molti ritengano il contrario, l'arte di oggi è chiaramente in grado di dare forma al numinoso; grazie alla tendenza all'astrazione e alla concettualizzazione, i linguaggi artistici contemporanei sono anzi gli unici in grado di rendere l'infinitezza e il possibilismo paradigmatici di questo periodo storico.

Diverso il discorso qualora, ignorando deliberatamente i cambiamenti intercorsi negli ultimi tre secoli, si dovesse decidere di indicare con tale appellativo solo le opere destinate al culto e alla devozione privata o pubblica che sia. Se infatti ad essere chiamata in causa è la religione, la situazione diviene immediatamente ed estremamente più delicata. La relazione tra arte e fede e quindi – almeno per quanto riguarda l'Occidente – tra arte e Chiesa può definirsi ormai da molti anni quantomeno complicata; la crisi in questo caso appare evidente e innegabile. Pur rimanendo una costante nella vita umana, anche la religione, infiacchita dalla secolarizzazione, ha subìto sostanziali

---

[8] «Another possibility is to search for the sacred outside of churches, in ordinary life»: J. ELKINS, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, New York, Routledge, 2004, p. 85.

[9] G. GIORDAN, *Dalla religione alla spiritualità: una nuova legittimazione del sacro?*, «Quaderni di Sociologia», XXXV, 2004, pp. 105-117, disponibile *online* all'indirizzo https://journals.openedition.org/qds/1117 (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

[10] *Ivi*.

[11] H. SEDLMAYR, *La rivoluzione dell'arte moderna* (1955), in *La rivoluzione dell'arte moderna. Memorandum sull'arte ecclesiastica cattolica*, a cura di L. Cantoni, Siena, Cantagalli, 2006, pp. 15-154: 118.

[12] Con il termine 'religione' si intende qui quell'insieme di dogmi e riti che regolano il sacro; si veda a tal riguardo GABRIELE, *Drammaturgia del sacro* cit., p. 28.

cambiamenti che ne hanno progressivamente minato stabilità e potenza. Quella di oggi è una "religione minima";[13] è una fede personale, meno legata ai dogmi e alla liturgia, libera e talvolta apertamente in contrasto con l'istituzione che dovrebbe rappresentarla. A essere venuta meno non è la ricerca del trascendente, ma la fiducia nelle convinzioni monolitiche e nelle certezze assolute e gloriose di cui la Chiesa si è fatta portatrice per secoli. La crisi, più che concernere la religione genericamente intesa, riguarda il Cristianesimo e in particolare la visione di Dio che esso propugna e incarna. Troppo algida, troppo distante, troppo poco umana. L'individuo postmoderno non vuole più sentirsi giudicato, ma compreso e amato; egli desidera un Padre benevolo, una divinità a sua immagine e somiglianza, più fragile e meno onnipotente. Se la fede tradizionale – così come la si è intesa fino al Settecento, per intenderci – in quest'epoca "post-cristiana" versa in palesi difficoltà,[14] lo stesso non si può dire per il concetto assoluto di 'religione' che, pur malconcio e confuso, continua in qualche modo a sopravvivere in versioni inedite e rivisitate. A tal proposito si può tranquillamente parlare di nuove religioni o «NRMs» (*New Religious Movements*), per utilizzare un acronimo coniato da Michael York.[15] Si tratta in sostanza di innovative confessioni «fin-de-millénium»[16] che, affondando le proprie radici in un background estremamente eterogeneo, spaziano dalle religioni istituzionalizzate alle filosofie neoplatoniche, attraversando le credenze dei popoli antichi, la santeria, la cabala, l'astrologia, la fantascienza e il misticismo vittoriano. Queste nuove pseudoreligioni, totalmente personalizzate e personalizzabili, meglio si adattano alle necessità dell'uomo contemporaneo, proprio in virtù del loro minore rigore, della loro maggiore versatilità e della loro grandissima eterogeneità.

Se l'individuo postmoderno è, come dimostrato, perfettamente in grado di comprendere concetti quale il 'sacro' e se può ricordare, forse con un piccolo sforzo, il significato della religione che ha solo dimenticato,[17] allora anche l'arte contemporanea in quanto manifestazione della ricerca spirituale potrà con maggiore o minore difficoltà farsi portavoce di entrambe queste dimensioni del sentire umano. E in effetti è proprio così. Ecco il nocciolo della questione: i problemi non riguardano – e non hanno mai riguardato – il sacro che nell'arte continua a prosperare. A ben vedere, le difficoltà non sono insite neppure nella religione che, seppur malandata, rimane un àmbito di ricerca interessante al quale molti artisti rivolgono lo sguardo perché «che Dio sia morto o no, è impossibile tacerne: c'è stato per tanto tempo».[18] A versare in pessime condizioni allora non sono l'arte sacra o quella religiosa, ma l'arte liturgica, destinata ai luoghi di culto con precise finalità

[13] Cfr. M. EPSTEIN, *Postatheism and the Phenomenon of Minimal Religion in Russia*, in *The Routledge Handbook of Postsecularity*, a cura di J. Beaumont, Oxon, Routledge, 2019, pp. 73-85.

[14] Cfr. B. WILLIAMSON, *Christian Art, a Very Short Introduction*, New York - Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 14.

[15] M. YORK, *The Emerging Network*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1995, p. XVII.

[16] ELKINS, *On the Strange Place of Religion* cit., p. 52.

[17] Cfr. M. ELIADE, *Symbolism, the Sacred, and the Arts*, a cura di D. Apostolos-Cappadona, New York, Crossroad, 1985, pp. 180-181.

[18] E. CANETTI, *Il cuore segreto dell'orologio. Quaderni di appunti 1973-1985*, Milano, Adelphi, 1987, p. 13.

devozionali. È essa ed essa soltanto a rappresentare la vera «sfida per la contemporaneità»,[19] il «vero cantiere del futuro».[20] Al giorno d'oggi infatti l'essere umano non è più in grado di comprendere con facilità la liturgia, che rappresenta una realtà ostica e lontana dalla quotidianità:[21]

> Come dice il teologo David Brown: "C'è ora un enorme divario tra la chiesa e il modo in cui le persone comuni fanno esperienza del divino. Non si tratta del fatto che le persone hanno smesso di credere nel soprannaturale e lo riconoscono solo in un modo molto rozzo (anche se ovviamente talvolta è così), ma del fatto che quando presenziano a un ufficio in chiesa il rituale non pare più provocare in loro una risposta immediata o intuitiva" […] Dobbiamo considerare che la comprensione basilare della sacramentalità è assente dal modo in cui la maggior parte delle persone fanno esperienza del mondo. Non si tratta del fatto che le persone non conoscono più le leggende del mondo classico o le storie della Bibbia, e quindi non posseggono il vocabolario basilare; è anche il fatto che esse operano a un solo livello di realtà, in cui ciò che appare è tutto, e normalmente manca una grammatica generalmente compresa di referenza simbolica.

Insomma, gli interrogativi di Dorfles non centrano il punto. Si è trattato di un errore, o meglio di un enorme fraintendimento, un subdolo grattacapo lessicale che coinvolge la società intera. La vera domanda da porsi è un'altra: è possibile un'arte liturgica che sia attuale e anche sacra?

Per lungo tempo, in Occidente, la spiritualità ha coinciso perfettamente con il Cristianesimo, e quindi ogni forma d'arte che si rifacesse a essa era per forza anche religiosa, cristiana e liturgica.[22] «Per lungo tempo con 'arte sacra' […] si è identificata la produzione devozionale. E anche oggi la gente comune quando sente parlare di arte sacra si immagina le statue della Madonna di Lourdes o di padre Pio».[23] La produzione artistica a tema sacro però, in quanto espressione del modo in cui esso si manifesta in un determinato momento e luogo, non può più essere assimilata all'arte religiosa, ossia quella che ha rimandi esclusivi a una determinata fede. Nello specifico se, come giustamente osserva Rodolfo Papa, «ogni arte sacra deve essere, innanzitutto, universale»,[24] sarebbe difficile al giorno d'oggi immaginare un legame indissolubile con la sola religione cristiana, dato che quest'ultima *in primis* non possiede attualmente una natura assoluta e collettiva. L'arte sacra non può neppure più collimare con la produzione liturgica, destinata alle sole necessità di culto e cerimonie. Se così fosse, il rischio di creare immagini raffiguranti «un universo completamente separato dalla vita reale» diventerebbe certezza.[25]

---

[19] FR. BOESPFLUG, *La liturgia cristiana, una sfida per l'arte contemporanea*, in FR. BOESPFLUG *et al.*, *Liturgia e arte. La sfida della contemporaneità*, Magnano, Qiqajon, 2011, pp. 77-100: 77.

[20] A. BELTRAMI, *Intervista. Paolucci: in cammino verso l'arte sacra*, «Avvenire», 15 ottobre 2015, disponibile *online* all'indirizzo https://www.avvenire.it/agora/pagine/sacra- (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

[21] D. STANCLIFFE, *Liturgia e arte contemporanea nella Chiesa d'Inghilterra*, in BOESPFLUG *et al.*, *Liturgia e arte* cit., pp. 103-115: 107-108.

[22] È bene precisare che quanto affermato da qui in avanti appare valido per le arti pittoriche e plastiche, ma non per quelle architettoniche, soggette a problematiche e definizioni differenti.

[23] BELTRAMI, *Intervista. Paolucci* cit.

[24] R. PAPA, *Anche l'astrattismo può essere arte sacra?*, disponibile *online* all'indirizzo https://it.aleteia.org/2012/10/09/anche-lastrattismo-puo-essere-arte-sacra/ (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

[25] A. DALL'ASTA SJ, *Eclissi. Oltre il divorzio tra arte e Chiesa*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2016, p. 134.

Potrà essere difficile da accettare, ma nella post-cristianità arte sacra, liturgica e cristiana non coincidono più. Tutto parrebbe teoricamente chiarito se non fosse che nella prassi tali denominazioni continuano a essere erroneamente impiegate come sinonimi. L'aspetto più preoccupante e problematico dell'intera vicenda è che la babele lessicale non riguarda solamente – e comprensibilmente – la società secolare e scristianizzata, ma il clero stesso, che seguita a fare un uso improprio di tali espressioni. Per la Chiesa infatti i vocaboli 'sacro' e 'liturgico' possiedono un significato totalmente equivalente, e sono indiscriminatamente impiegati per indicare qualsiasi realtà correlata all'àmbito cultuale. In quest'ottica l'arte sacra diviene destinata unicamente ad adempiere alle esigenze della liturgia di cui, anzi, deve essere fedele serva.[26] Una visione assolutamente inadeguata se inserita nel contesto contemporaneo in cui il sacro, in quanto rappresentante dell'umana sensibilità, ha acquisito mille sfumature e accezioni. Ritenere che le opere d'arte capaci di creare un ponte verso il trascendente siano esclusivamente quelle ispirate dalla fede, nate in essa e destinate alle necessità liturgiche è oltremodo limitante.[27] Al giorno d'oggi può veramente bastare la fede per definire "sacra" un'opera d'arte?

La questione si complica poi ulteriormente se al già confuso binomio sacro/liturgico si viene ad aggiungere la nozione di 'religioso', interpretata anch'essa in modo decisamente arbitrario. Steen Heidemann, per esempio, sostiene semplicisticamente che, sebbene una distinzione tra arte sacra, religiosa e liturgica sia necessaria e innegabile, esse in definitiva altro non sono che mezzi di espressione differenti per i molti messaggi di Cristo.[28] In un articolo apparso nel 1955 su «Blackfriars», Desmond Chute cercò invece di fare maggior chiarezza, con evidenti scarsi risultati. Inizialmente egli definì il 'sacro' come concetto relativo e totalmente opposto a quello assoluto di santità:[29]

We say God is holy. The word is inadequate but not erroneous. It would never occur to us to say God is sacred: not only would that be erroneous, it would be absurd. Sacred to what? This question alone is enough to make it clear that whereas the concept of holiness is absolute, that of the sacred is relative […] Whatever is sacred is holy, but not all that is holy is sacred.

Nel corso della trattazione la nozione di 'sacro' subiva però una modifica e da assolutamente relativa diventava oggettiva e collettiva; una difficile conciliazione:[30]

The sacred is of its nature religious, but not all that is religious is sacred. The concept of the sacred is objective and implies collective worship, that of the religious is subjective implying personal piety. Hence,

---

[26] Si veda al riguardo *Sacrosanctum Concilium*, VII,122-123, disponibile *online* all'indirizzo https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_it.html (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

[27] Si veda al riguardo l'*Udienza generale* di Benedetto XVI del 31 agosto 2011, disponibile *online* all'indirizzo https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/it/audiences/2011/documents/hf_ben-xvi_aud_20110831.html (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

[28] ST. HEIDEMANN, *Sacred Art of Today: Is It Art and Is It Sacred?*, «Sacred Architecture», XV, 2009, pp. 28-31.

[29] D. CHUTE, *Sacred, Holy or Religious Art?*, «Blackfriars», XXXVI, n. 418, 1955, pp. 570-579: 570.

[30] *Ivi*, p. 571.

it is obvious that sacred and religious are not interchangeable terms. When speaking of "a sacred person", we mean something quite distinct from a religious man.

Addentrandosi poi nella sfera artistica, il poeta proseguiva affermando che

broadly speaking, we may define religious art as the making of things reflecting man's consciousness of his relation to the Divinity, and sacred art as the making of things destined to the Divine worship. In sacred art the approach is direct, objective, and issues in the creation of articles of cult. Henceforth we shall here restrict the use of the adjective religious to those artifacts inspired by religion but not sacred, i.e., not directly dedicated to the Divine worship. In these the approach is less direct, more reflex, subjective, self-conscious.[31]

Per l'autore, quindi, il 'sacro' è un concetto oggettivo e relativo, mentre il 'religioso' è soggettivo e personale e, quindi, anch'esso in una certa misura relativo. Le differenze non sono così evidenti. In merito alla *querelle* artistica Chute ha invece le idee molto chiare e definisce sacra l'arte destinata alla liturgia e religiosa quella preposta alla personale rappresentazione del divino.

Nonostante i molti anni trascorsi, nel 2010, durante l'VIII Convegno liturgico internazionale svoltosi a Bose, Albert Gerhards si fece portavoce di una visione del tutto assimilabile a quella del prete-poeta.[32] In questa occasione lo studioso tedesco ribadì infatti che a partire dal Concilio vaticano II con il termine 'religioso' si indicano moltissime connotazioni differenti che, spaziando «da una comprensione del mondo panreligiosa fino a una settorializzazione della religione concepita come forma particolare di impostazione fondamentalistica», vanno ad includere forme di religiosità sia biblica sia non biblica.[33] Con la locuzione 'arte sacra', invece, Gerhards intese «ogni espressione artistica cristiana» di cui l'arte liturgica rappresenta la «massima espressione».[34] Le origini evidentemente comuni di tale convinzione condivisa si possono ravvisare nel discorso che papa Montini tenne nel 1973 in occasione dell'inaugurazione della Collezione d'arte contemporanea dei Musei vaticani.[35] Nel dichiarare le intenzioni del neonato museo, in esso Paolo VI offrì una definizione esplicita dei termini 'sacro' e 'religioso', nel tentativo di risolvere l'annosa questione una volta per tutte. Il Museo si sarebbe infatti occupato

delle espressioni artistiche, dalle quali tacitamente traspare, o palesemente si afferma un riferimento, un'intenzione, un soggetto religioso, liberamente concepito dall'artista, e lasciamo da parte di proposito le opere,

[31] *Ivi*, p. 572.

[32] Cfr. A. GERHARDS, *Liturgia e arte: dieci tesi sull'opportunità della contemporaneità*, in BOESPFLUG *et al.*, *Liturgia e arte* cit., pp. 199-211: 199-202.

[33] *Ivi*, p. 200.

[34] *Ivi*, pp. 201-202.

[35] *Discorso di Paolo VI in occasione dell'inaugurazione della Collezione di arte religiosa moderna nei Musei vaticani*, 23 giugno 1973, disponibile *online* all'indirizzo https://www.vatican.va/content/paul-vi/it/speeches/1973/june/documents/hf_p-vi_spe_19730623_collezione-arte-religiosa.html (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

che pur dall'arte prendono nome e ispirazione, ma che decisamente sacre si chiamano, perché destinate e qualificate per il culto sacro.[36]

L'arte sacra sarebbe quindi quella finalizzata esclusivamente alle mansioni liturgiche, mentre l'arte religiosa sarebbe volta a rappresentare la personale visione dell'artista nei confronti del divino. In breve, dal discorso di Paolo VI in poi all'interno dei ranghi ecclesiastici

> se l'arte sacra ha una precisa connotazione di ruolo perché destinata a definire il culto divino, l'arte religiosa offre all'artista uno spettro di possibilità infinito; tutto ciò che esprime liberamente l'umana spiritualità può essere argomento di arte religiosa, mentre la destinazione liturgica di un'opera d'arte la cataloga inevitabilmente come arte sacra.[37]

Nella realtà questi vocaboli hanno però acquisito nuove inedite accezioni che rendono tale distinzione di difficile comprensione agli occhi dell'uomo contemporaneo, come si evince chiaramente dalle definizioni presenti sul vocabolario Treccani:

> *sacro*[1] (ant. *sagro*) agg. [lat. sacer -cra -crum]. – *1. a.* In senso stretto, si definisce sacro ciò che è connesso all'esperienza di una realtà totalmente diversa, rispetto alla quale l'uomo si sente radicalmente inferiore, subendone l'azione e restandone atterrito e insieme affascinato; in opposizione a profano, ciò che è sacro è separato, è altro.[38]

> *religióso* agg. [dal lat. religiosus, der. di religio -onis «religione»]. – *1. a.* Della religione, che concerne la religione o una religione […] *b.* Che ha religione, che vive e si comporta secondo i precetti di una religione […] *c.* Conforme ai riti della religione: matrimonio r., celebrato secondo i riti della Chiesa (contrapposto a matrimonio civile […]. *2.* Che si riferisce a una religione, nel sign. che il termine ha in diritto canonico, cioè di società riconosciuta dall'autorità ecclesiastica […] *3.* fig., letter. Pieno di religiosità, sacro, solenne. […] *4.* s. m. (f. -a) Appartenente a una religione, cioè a una società riconosciuta, in diritto canonico, dall'autorità ecclesiastica (ordine o congregazione).[39]

Al giorno d'oggi, perciò, la distinzione proposta nel 1973 e perpetuata sino ad ora risulta essere non solo anacronistica, ma anche semanticamente errata. Sarebbe necessario invertire l'uso di tali termini per renderli più in linea al loro significato presente e generare di conseguenza una comprensione più istintiva.

Una volta chiariti gli estremi della macchinosa faccenda e appurato l'equivoco alla base dell'intero dibattito, sarà semplice capire quale aspetto assuma l'arte sacra del terzo millennio e quali siano i limiti di tale tipologia artistica. Le contemporanee opere d'arte sacra sono sentitamente spirituali, ma non più necessariamente religiose. Esse sono sacre, ma aconfessionali e prive di qualsivoglia valenza liturgica. Possono comprendere il sentire dell'uomo di oggi ed esserne a loro volta

---

[36] *Ivi*.

[37] GABRIELE, *Drammaturgia del sacro* cit., p. 62.

[38] "Voce" *sacro*, in *Vocabolario Treccani online*, disponibile *online* all'indirizzo https://www.treccani.it/vocabolario/sacro1 (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

[39] "Voce" *religioso*, *Vocabolario Treccani online*, disponibile *online* all'indirizzo https://www.treccani.it/vocabolario/religioso_res-ee8b0fec-002e-11de-9d89-0016357eee51/ (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

comprese, ma non sono in grado di accettare passivamente le necessità del Cristianesimo. La produzione sacrale oggi deve mettere in scena i ripensamenti e il disorientamento spirituale del proprio creatore o destinatario. Come sottolinea James Elkins, l'ambiguità e l'autocritica devono essere parte integrante dell'opera, così come l'interesse per l'ironia, la contraddittorietà e l'incertezza.[40] Se infatti il sacro varia al variare delle epoche, adeguandosi alle necessità del momento, esso nella contemporaneità non potrà mai essere banale, semplice, puro, perché il postmoderno è complessità, malizia e sincretismo. Analogamente la religiosità popolare e stucchevole – che tanto sembra piacere alle branche conservatrici della Chiesa – non trova più spazio nell'arte e soprattutto nelle sensibilità attuale. In tale àmbito clericale è tuttora viva la pretesa di scatenare reazioni sincere e sentite attraverso opere non all'altezza del compito, spesso retrograde e di scarsa qualità. L'arte da loro proposta per i luoghi di culto è solo parvenza di ciò che potrebbe essere, e il linguaggio inadeguato cui essa ricorre risulta incapace di esprimere il reale messaggio della Chiesa. Per assurdo, artisti e religiosi sono mossi dal medesimo obiettivo: entrambi vogliono parlare allo spirito, entrambi vogliono porre domande sul significato ultimo,[41] ma talvolta, a causa di una visione eccessivamente moderata e tradizionalista, gli uomini di fede non riescono nell'intento. Se l'istituzione ecclesiastica vuole davvero uscire da questa *impasse* ed entrate appieno nel presente deve quindi riconsiderare molti aspetti, tra cui quello propriamente artistico. Gli spazi di culto e le opere in essi contenute devono rinnovarsi, perché questo sembra essere il solo modo per riavvicinare il figliol prodigo, non ancora ritrovato. Certo, il clero potrebbe continuare su questo cammino, ma sarebbe totalmente controproducente perché così facendo si rinchiuderebbe in una torre d'avorio, lontana dal mondo. Le chiese, come ribadisce Andrea Dall'Asta, non sono musei contenenti capolavori cristallizzati nel tempo, o meglio, non sono solo questo.[42] Oggigiorno esse, pur costituendo meta di pellegrinaggio culturale, sono e continuano ad essere principalmente uno «spazio vivo di celebrazione», e in quanto tali devono essere in grado di comunicare con coloro che alla celebrazione prendono parte.[43] Ciò di cui l'istituzione ha realmente bisogno perciò non può trovarsi nell'arte religiosa, né tantomeno in quella liturgica, ma solo in un'arte genuinamente sacra ed effettivamente contemporanea, vera espressione del sentire postmoderno. Solo in questo modo, infatti, essa sarà in grado di comunicare e di farsi portatrice di verità, non solo ecclesiastiche, ma universali. Solamente così essa riuscirà a rendere visibili gli invisibili richiami interiori al trascendente, ancora decisivi nella vita quotidiana di ogni individuo. Nonostante l'allontanamento dell'uomo dalla fede, la dimensione spirituale non può infatti essere eliminata. Anzi, sarà proprio e unicamente a partire da essa che si potrà ricostruire il rapporto in rovina e recuperare la liturgia. Solo servendosi di questo misticismo imperituro e dei linguaggi in cui esso si esprime la Chiesa potrà riaprire un dialogo con l'uomo di oggi. E non sarà più necessaria alcuna traduzione o intermediario, perché finalmente l'idioma impiegato sarà condiviso.

---

[40] «Ambiguity and self-critique have to be integral to the work»; «interest in irony, ambiguity, and uncertainty»: ELKINS, *On the Strange Place of Religion* cit., pp. 47-48.

[41] «The theologian Paul Tillich said artists want to ask questions of ultimate meaning, and so do religious people»: D. VAN BIEMA, *Can Religious Art Be Taken Seriously Again? A Q&A with Aaron Rosen*, disponibile *online* all'indirizzo https://religionnews.com/2016/03/09/art-and-religion-aaron-rosen/ (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

[42] Cfr. DALL'ASTA SJ, *Eclissi* cit., p. 75.

[43] *Ivi*.

La rottura del secolare e fecondo sodalizio fra arte e Chiesa è in realtà un fenomeno ben radicato che affonda le proprie radici nel secolo XVIII, durante il quale vennero gettate le basi per il progressivo «processo di perdita di rilevanza della religione nella vita sociale» che prende il nome di secolarizzazione.[44] Già prima del Settecento la religione era diventata un fatto intimo e privato, una questione di scelte e di morale personale totalmente slegata dalla vita pubblica, sempre più laica e borghese. È a partire dal Secolo del Lumi, però, che si assistette all'inizio del definitivo tracollo del potere politico della Chiesa, relegata ormai al mero ruolo di guida spirituale e di baluardo a difesa delle tradizioni, percepite in maniera negativa come sintomo di una fissità sociale non più conforme al clima generato dalla Rivoluzione. I mutamenti causati dalla caduta dell'Ancien Régime resero perlomeno difficile, se non impossibile, considerare le istituzioni come realtà eterne, sacre, dipendenti da un ordine divino. La nascita della coscienza storica generò la convinzione che nessuna forma di potere fosse assoluta e immutabile, andando in aperto contrasto con le idee sostenute dal clero nei secoli precedenti. La nuova prospettiva secolare, (s)travolgendo ogni aspetto della cultura, non risparmiò l'arte, che cominciò il suo percorso di allontanamento dall'istituzione ecclesiastica. La Chiesa «perse ogni contatto con la realtà artistica del presente, restandone separata da un divario che col passare degli anni finì col divenire un abisso» e, ormai incapace di dialogare con gli artisti, venne rapidamente sostituita nel suo tradizionale ruolo di grande committente dalla nascente borghesia, ricca, liberale e soprattutto laica.[45] Fu questo il momento in cui, per la prima volta, si venne a creare una reale distinzione tra arte religiosa e arte aconfessionale: differenziazione prima di allora non necessaria, dato lo spirito quasi esclusivamente devozionale delle opere prerivoluzionarie. A partire da questo momento si trovarono quindi a coesistere su binari paralleli due forme d'arte: una figlia della secolarizzazione, inserita nel flusso del tempo e in continua evoluzione, l'altra ancorata alle tradizioni e relegata ai muri delle chiese dove tuttora giace mummificata in una sorta di codice fatto di consuetudini e arcaismi. I luoghi di culto finirono così per popolarsi di immagini stucchevoli e convenzionali, tanto stantie e fuori dal tempo da risultare al limite del kitsch nella sua peggior accezione.[46] Le ragioni di questo atteggiamento sono molteplici. In primo luogo, le persone religiose, tendenzialmente conservatrici e sostenitrici dell'ordine precostituito, guardano al passato per una scarsa fiducia in un presente che sembra non capirli. Le rassicuranti immagini stereotipate e popolari trasmettono al contrario un senso di solidità e di ancoraggio ai fasti del passato. In secondo luogo, la riproposizione di stili e modelli precedenti diviene simbolo di fedeltà a Dio, ai suoi insegnamenti e ai suoi misteri:[47]

---

[44] L. SCIOLLA, "voce" *secolarizzazione*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, VII: Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997, pp. 710-717: 710, disponibile *online* all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/secolarizzazione_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/ (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

[45] F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'"arte senza tempo" di Scipione da Gaeta*, Vicenza, Neri Pozza, 1998, p. 80.

[46] È ad essa e al binomio kitsch / cattivo gusto che si fa riferimento nel corso di questo articolo, anche se esiste anche un'accezione positiva di tale termine che è bene ricordare: cfr. G. DORFLES *et al.*, *Kitsch: An Anthology of Bad Taste*, London, Studio Vista, 1969; M. JESENSKÁ, *Elogio del Kitsch*, «Tribuna», 28 luglio 1922, ora in *Kitsch*, a cura di M. Belpoliti e G. Marrone, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 126-129.

[47] T. VERDON, *Una tradizione di contemporaneità*, in *…è possibile un'arte veramente attuale che sia anche sacra?* cit., pp. 15-24: 17-18.

dalle persone religiose, lo stile del passato è spesso percepito come conferma consolante di "fedeltà": la fedeltà a Dio che non cambia e quella del popolo, che aspira inconsciamente a un'analoga "immutabilità" nei modi di preghiera: "come ha pregato mia mamma, come ha pregato la nonna e la bisnonna, così voglio pregare anche io!".

La qualità dell'opera passa totalmente in secondo piano. Ciò che conta è la funzionalità, la trasmissione del messaggio liturgico, comunicato in modo superficiale e immediato perché risulti di facile comprensione a chiunque. Questo stratagemma, che nelle intenzioni originarie sarebbe dovuto servire ad avvicinare quanti più fedeli possibili, fece all'opposto apparire la Chiesa austera e totalmente incapace di dialogo. Un dialogo che si tentò di riaprire in occasione del Concilio vaticano II, durante il quale furono affrontate tematiche universali e di estrema attualità, tra cui la spinosa questione dell'arte sacra. Nel corso del sinodo furono snocciolate alcune problematiche di fondamentale importanza per il dibattito futuro, come il preoccupante misoneismo che portò l'istituzione a «parlare un linguaggio che non esiste», ponendosi «al di fuori della realtà».[48] A tal proposito Paolo VI fu molto critico, confermando che tale rifiuto della modernità non trova alcuna radice ecclesiastica. Anzi, in realtà «la Chiesa non ha mai avuto come proprio un particolare stile artistico, ma, secondo l'indole e le condizioni dei popoli e le esigenze dei vari riti, ha ammesso le forme artistiche di ogni epoca».[49] Negli ultimi secoli questo però ha smesso di accadere e i rapporti tra artisti e clero si sono evidentemente guastati. Per ammissione dello stesso pontefice, la colpa di tale screzio non è da far ricadere solo sugli artisti – che indubbiamente si sono allontanati dal proprio committente ufficiale – ma anche sulla Chiesa che, avendo imposto il gravoso canone dell'imitazione, ha frenato la creatività:[50]

> A voi che siete creatori, sempre vivaci, zampillanti di mille idee e di mille novità. Noi – vi si diceva – abbiamo questo stile, bisogna adeguarvisi; noi abbiamo questa tradizione, e bisogna esservi fedeli; noi abbiamo questi maestri, e bisogna seguirli; noi abbiamo questi canoni, e non v'è via di uscita.

Il Papa accusò inoltre il clero di aver abbandonato a propria volta gli artisti, privandoli dell'istruzione e degli insegnamenti necessari a svolgere il loro dovere in maniera corretta. Molto lucidamente Paolo VI continuò la sua disamina individuando una sorta di inerzia da parte della committenza ecclesiastica, dovuta a suo dire, anche ad un'ingente scarsità di fondi. Ed è proprio tale inerzia ad aver generato opere d'arte inadeguate, «oleografie»[51] che, basandosi su canoni imitativi, diventano paludi per la creatività e producono un'estetica da santino priva di qualsivoglia velleità artistica.

Nonostante l'apprezzabilissimo lavoro del Concilio – portato avanti anche dai successivi pontefici –, non venne però fornita alcuna reale indicazione da seguire e oggi, a oltre cinquant'anni dagli eventi narrati, la situazione si presenta pressoché invariata. Le commesse valide e creative, seppur esistenti, rimangono casi isolati; mancano ancora reti di formazione e informazione in grado di preparare e connettere artisti e committenti; il parroco rimane il supervisore principale dei

---

[48] DALL'ASTA SJ, *Eclissi* cit., p. 75.

[49] *Sacrosanctum Concilium*, VII,123 cit.

[50] *Ivi.*

[51] *Ivi.*

progetti e frequentemente si assiste a quella che Giancarlo Santi definisce «progettazione spontanea»,[52] consistente nell'intervento diretto di fedeli e comunità parrocchiali sulle chiese e sulle decorazioni.[53] Nonostante i buoni propositi, la funzionalità resta la caratteristica più ricercata sia nella progettazione degli spazi liturgici, sia nella loro decorazione interna il cui valore artistico, nella maggioranza dei casi, viene subordinato alle necessità liturgiche e comunicative. Il semplice riferimento alla storia religiosa e la fede sincera paiono molto spesso sufficienti ad accettare e giustificare la totale mancanza di artisticità e «la mediocrità di tanta arte sacra contemporanea».[54] La prescrizione ecclesiastica secondo la quale «l'artista miscredente o agnostico non potrà occuparsi di arte religiosa e le sue opere non saranno ammissibili nelle chiese» non è più così totalitarista,[55] ma affidare le commissioni ad artisti credenti è ritenuto comunque preferibile. Si è compreso che la sola iconografia non basta a rendere sacra un'opera e che «il valore sacro dell'arte non può essere affidato alla scelta del tema o soggetto religioso», ma risulta ancora necessario che esso derivi «da un'ispirazione o intuizione che colga nell'uomo l'immagine di Dio».[56] Ancora una volta – una di troppo, forse – sembra che i bisogni dell'arte e dell'uomo contemporaneo vengano dimenticati a favore di quelli rituali.

Non sono sicuramente preoccupazione e intenzione a mancare: a essere venuta meno è la qualità delle soluzioni proposte, ancora troppo poco incisive e audaci. A riprova della veridicità di tale affermazione, il già citato VIII Convegno liturgico internazionale venne dedicato proprio all'*arte sacra gate*, divenuto di anno in anno sempre più spinoso e ingarbugliato. Durante la riunione, François Boespflug enumerò sistematicamente le caratteristiche fondamentali che l'arte dovrebbe possedere per poter essere definita liturgica e, anche in questo caso, il divario tra realtà e visione clericale non potrebbe essere più evidente.[57] Alcuni degli spunti proposti sono assolutamente ragionevoli: la pretesa di cercare una sorta di equilibrio tra architettura, opere preesistenti e quelle, invece, di recente introduzione, per esempio, pare un'ottima raccomandazione. E realmente lo è, se non fosse che poi l'autore definisce molte di queste opere di ipotetica nuova introduzione come

---

[52] G. SANTI, *Memoria e immaginazione. Arte e liturgia in Italia dopo il Concilio*, in *Arte e liturgia* cit., pp. 15-39: 31.

[53] *Ivi*, pp. 30-33.

[54] DORFLES, *Religione e modernità* cit., p. 31; qui il termine 'sacra' viene impiegato nell'accezione proposta in àmbito ecclesiastico.

[55] G. L. TUSINI, *Una non facile conciliazione*, in E. MARCHETTI - G. L. TUSINI, *Vita culturale e idee sull'arte negli anni del Vaticano II*, Roma, Aracne, 2011, pp. 29-69: 34; qui l'autore si riferisce all'enciclica di Pio XII *Musica sacrae disciplina*, nella quale si afferma perentoriamente: «l'artista senza fede o lontano da Dio con il suo animo e con la sua condotta, in nessuna maniera deve occuparsi di arte religiosa; egli, infatti, non possiede quell'occhio interiore che gli permette di scorgere quanto è richiesto dalla maestà di Dio e dal suo culto. Né si può sperare che le sue opere prive di afflato religioso – anche se rivelano la perizia e una certa abilità esteriore dell'autore – possano mai ispirare quella fede e quella pietà che si addicono alla maestà della casa di Dio; e quindi non saranno mai degne di essere ammesse nel tempio dalla chiesa, che è la custode e l'arbitra della vita religiosa».

[56] P. MARIOTTI, *L'immagine*, in *Arte e liturgia* cit., pp. 493-511: 508.

[57] FR. BOESPFLUG, *La liturgia cristiana* cit., p. 84.

confusionarie, di un realismo pesante e intrinsecamente nichiliste, sconfortanti per la crudezza, inficiate dal sarcasmo o dall'intento provocatorio, troppo insistenti sulle scene sanguinose, sgradevoli alla vista, che giocano con la caricatura, l'imitazione, la parodia, flirtando voluttuosamente con l'idea di eresia, o anche di contenuto ambiguo e perturbante.[58]

Sostanzialmente tutto ciò che rende sacra – nella moderna accezione del termine – e contemporanea un'opera d'arte diventa un segno di aperta ostilità nei confronti di Cristo. Pur ammettendone il valore estetico, secondo lo storico queste forme artistiche non devono «trovare posto nelle chiese» perché non sono assolutamente «di stimolo alla fede, alla speranza e alla carità».[59] Non solo, esse non possono neppure essere ritenute belle, e la bellezza pare essere l'unico scenario possibile per la vera arte "sacra". «Un'opera d'arte in una chiesa dovrebbe in generale rallegrare e riempire di ammirazione e gratitudine. È fatta per incantare, provocare la meraviglia. È la bellezza, in definitiva, che salva, non la bruttezza».[60] Questa visione è sicuramente ostacolante, ma non innovativa. L'idea che il mondo infatti avesse bisogno di «bellezza per non sprofondare nella disperazione» non è affatto recente e di per sé nemmeno inesatta.[61] Già Fedor Dostoevskij la pensava così. In effetti lo splendore di un capolavoro può commuovere l'osservatore e talvolta può riuscire persino a elevarne la mente al divino. Ma in cosa si identifica la Bellezza di cui parla la comunità religiosa più zelotica se non esclusivamente in Gesù, il cui volto incarna l'archetipo del Bello? Nel vocabolario fondamentalista con il termine *pulcritudine* non si designa la bellezza postmoderna che molto ha a che fare con il Sublime e poco con la perfezione, ma una bellezza idealizzata che, eliminando gli aspetti più infami dell'esistenza, delizia e rassicura l'animo. Inevitabilmente le opere ispirate a tale idilliaco principio non possono che essere leziose oleografie, dozzinali e languide, emblemi perfetti dello stile sulpiziano tanto disprezzato da Léon Bloy già nel 1897,[62] in cui «ogni aspetto problematico dell'esistenza sembra cancellato nella dolcezza vacua e inconsistente di una svenevole immagine di cartapesta».[63] Sembra essere in corso una progressiva "kitschificazione" della religione a causa della quale queste immagini, decadenti e decadute, da manifestazioni pure di profonde verità spirituali sono diventate oggetti, prodotti di massa che riempiono le chiese, a guisa di santi precursori degli gnomi da giardino.[64] Quella raffigurata in opere di questo tipo è una fede superficiale, infettata dal kitsch che, come una muffa, ha portato a privilegiarne le manifestazioni esteriori e sensibili piuttosto che i suoi significati profondi, gli unici degni di una reale devozione.[65] Così facendo tutto cade «nella banalizzazione, nella rappresentazione di un Dio che non ha più nulla da

---

[58] *Ivi*.

[59] *Ivi*.

[60] *Ivi*, p. 92.

[61] *Messaggio del Santo Padre Paolo VI agli artisti*, 8 dicembre 1965, disponibile *online* all'indirizzo https://www.vatican.va/content/paul-vi/it/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti.html (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

[62] Cfr. L. BLOY, *La povera donna* (1897), Paris, Livre de poche, 1962, p. 107.

[63] DALL'ASTA SJ, *Eclissi* cit., p. 48.

[64] Cfr. R. SCRUTON, *Beauty*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 190-191.

[65] *Ivi*.

dire all'uomo di oggi».[66] Ed è in tali rappresentazioni estremamente banali che Dio muore veramente ogni giorno. L'incontro con l'Altissimo infatti avviene nel «sudicio fosso della storia», non in un vezzoso salottino di provincia traboccante di merletti.[67] In chiesa pertanto deve trovare «posto solo una bellezza che conosce anche il brutto, che ha attraversato il Venerdì santo»,[68] e il bello postmoderno disincantato e sofferente, maestoso nella sua decadenza, terrificante eppure incantevole è precisamente questo. Solo tale magnifico squallore può risvegliare le coscienze assopite e solo l'arte contemporanea che «nasce al cuore delle lacerazioni dell'uomo, dove il dolore e le domande di senso si fanno più sensibili e acute, dove i drammi e le tensioni dell'esperienza emergono in tutta la loro intensità, rivelando gli abissi del mistero dell'essere umano» può restituirne correttamente la forma.[69]

Non si può non citare a questo riguardo Andres Serrano, artista statunitense di fama mondiale, che vide i propri natali nella delirante New York del 1950.[70] Cresciuto secondo i principii del Cattolicesimo, oggi l'artista si definisce solamente cristiano, perché un cattolico è «qualcuno che va regolarmente in Chiesa, si confessa»,[71] mentre lui in chiesa continua ad andare, ma non si confessa da circa quarant'anni. La sua casa è gremita di opere e arredi religiosi, a testimonianza del genuino e costante interesse verso il sacro e le sue manifestazioni. Un artista di fede, quindi. Un credente che nel 1989 sconvolse il mondo. È del 1987 l'opera *Piss Christ* (se ne veda una riproduzione all'indirizzo https://www.artribune.com/wp-content/uploads/2011/04/serrano-andres-piss-christ-1987.jpg), pietra miliare della provocazione, scandalo degli scandali. Per realizzarla, Serrano immerse un crocifisso in un bicchiere contenente una miscela di urina e sangue, immortalando «l'immagine in tutta la sua bellezza pittorica, con uno scatto teatrale ed ambiguo».[72] Nel 1989 l'opera venne insignita dell'Awards in the Visual Arts del Southeastern Center for Contemporary Art, scatenando un'indignazione così profonda da indurre ancora oggi reazioni violente e viscerali nei fedeli più conservatori, arrivati addirittura a vandalizzarla. In due diverse occasioni – nel 1997 in Australia e nel 2011 in Francia – l'opera fu infatti attaccata non solo verbalmente, ma anche fisicamente perché ritenuta troppo irriverente. Agli occhi dei vandali, e dei contestatori in generale, questa fotografia rappresenta un insulto a Dio e alla loro fede, una vera profanazione. L'associazione di una delle immagini più iconiche della tradizione cristiana con i fluidi corporei viene percepita, nella maggior parte dei casi, come una bestemmia, una vuota offesa, e l'operazione messa a punto da

---

[66] DALL'ASTA SJ, *Eclissi* cit., p. 50.

[67] S. SPINSANTI, *L'artista: un carismatico ecclesiale?*, in *Arte e liturgia* cit., pp. 486-492: 490.

[68] GERHARDS, *Liturgia e arte* cit., p. 206.

[69] DALL'ASTA SJ, *Eclissi* cit., p. 134.

[70] Cfr. R. KOOLHAAS, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, Monicelli, 1994.

[71] A. CAPASSO, *Intervista a Andres Serrano – Holy Works*, disponibile *online* all'indirizzo https://www.exibart.com/altrecitta/intervista-a-andres-serrano-holy-works/ (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

[72] H. MARSALA, *"Piss Christ" di Andres Serrano non sarà al Photolux Festival 2015. Vince la censura. Il direttore cede dinanzi alle polemiche di cattolici e leghisti*, «Art Tribune», disponibile *online* all'indirizzo https://www.artribune.com/tribnews/2015/11/piss-christ-di-andres-serrano-non-sara-al-photolux-festival-2015-vince-la-censura-il-direttore-cede-dinanzi-alle-polemiche-di-cattolici-e-leghisti/ (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

Serrano viene intesa come un atto concreto di dissacrazione; quasi come se l'artista urinasse effettivamente sul crocifisso e poi tronfiamente esclamasse a gran voce: «Hey look, Christians, I've urinated on the son of God!».[73] L'elemento disturbante all'interno dell'opera è rappresentato infatti proprio dall'urina. Se la scelta dell'artista fosse ricaduta su un altro fluido, il risultato non sarebbe stato altrettanto sconvolgente. Se Serrano avesse deciso di immergere il crocifisso solamente nel sangue, per esempio, probabilmente non sarebbe accaduto nulla. Certo, sempre di liquido corporeo si sarebbe trattato, ma le implicazioni sarebbero state completamente diverse. Il Cattolicesimo infatti al cruore, inteso come simbolo del sacrificio del figlio di Dio, come segno della sua reale umanità, è abituato. Così abituato da ricordarlo durante ogni eucarestia e renderlo una costante dell'iconografia religiosa decisamente avvezza alle crocifissioni cruente in cui il sangue scorre a frotte. In realtà, tutti i fluidi corporali hanno una lunga storia simbolica all'interno della dottrina cattolica colma di riferimenti al latte, al sudore e alle lacrime. In un certo qual modo, mentre molte di queste secrezioni nel corso dei secoli sono state elevate e sottratte alla mera corporalità, l'urina, non sottoposta al medesimo trattamento nobilitante, continua a essere percepita solo come un rifiuto, un segno vergognoso della corporeità. Ed è proprio a questa accezione negativa che Serrano guarda, esaltando la totale indesiderabilità di questo liquido, con il preciso intento di risvegliare le coscienze attraverso la provocazione ultima. Secondo il fotografo, il crocifisso ormai non rappresenta nulla più di un accessorio alla moda. Come scrive Amanda Holpuch, «when you see it, you're not horrified by it at all, but what it represents is the crucifixion»;[74] e solamente uno shock può ricordare allo spettatore moderno cosa significa veramente l'immagine del Cristo crocifisso.[75] L'artista vuole riportare alla memoria l'ignominia della crocifissione, pena riservata agli ultimi della società, agli inferiori. Gesù, infatti, come loro ha vissuto, come loro è morto, e l'urina, supremo fluido disdicevole, è lì a ricordarlo. Un memento non solo alla corporalità e all'umanità di Cristo, ma anche alla sua identificazione con gli umili, gli oppressi, i ripudiati. A conti fatti, quale modo migliore per meditare sui tormenti e l'umiliazione di Cristo che vedere la sua figura immersa nell'urina?[76] Solo nell'immagine deturpata di Gesù si manifesta «lo spaesamento dell'uomo»,[77] e in questo senso *Piss Christ* può essere paragonato al terrificante Gesù dipinto sull'altare di Isenheim da Matthias Grünewald, alle Madonne dai piedi sporchi di Caravaggio, o al Crocifisso di Santa Croce di Donatello che, stando a Giorgio Vasari, fu criticato aspramente da Brunelleschi perché più simile a un

[73] J. JONES, *Andres Serrano's "Piss Christ" Is the Original Shock Art*, «The Guardian», 18 aprile 2011, disponibile *online* all'indirizzo https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/apr/18/andres-serrano-piss-christ-shock (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

[74] A. HOLPUCH, *Andres Serrano's Controversial "Piss Christ" Goes on View in New York*, «The Guardian», 28 settembre 2012, disponibile *online* all'indirizzo https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/sep/28/andres-serrano-piss-christ-new-york (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

[75] «A shock […] might remind a modern viewer what the image of the Crucified Christ really means»: WILLIAMSON, *Christian Art* cit., p. 116.

[76] «What better way to meditate on the torments and degradation of Christ than to see his form submerged in urine?»: A. ROSEN, *Divine Image: What Can the Godless Learn from Religious Art? A Lot, Says Aaron Rosen*, «The Humanist», 13 maggio 2010, disponibile *online* all'indirizzo https://newhumanist.org.uk/articles/2289/divine-image (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

[77] MARIOTTI, *L'immagine* cit., p. 510.

paesano che a un dio. L'intento di Serrano è, quindi, tutt'altro che blasfemo. Inserendosi nel solco della tradizione iniziata dai grandi maestri post-tridentini e fedele alle raccomandazioni degli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola, il fotografo vuole che la contemplazione del suo lavoro spinga l'osservatore a meditare sulla passione e i suoi misteri.[78] *Piss Christ* è sicuramente un'opera scomoda e disturbante, ma ciò non le impedisce di rappresentare un eccellente monito di ciò che potrebbe essere l'arte liturgica contemporanea. Se, infatti, l'arte ecclesiastica deve servire per meglio comprendere le vicende bibliche; se essa deve spingere l'uomo a porsi domande sul divino – come ribadito dalla Chiesa in diverse occasioni –, allora la fotografia di Serrano adempie perfettamente al compito. L'opera non è esclusivamente sacra; non è solo una manifestazione visibile della personale concezione spirituale dell'artista, ma anche un manufatto religioso a tutti gli effetti. Non è un caso che tra i propri sostenitori Serrano possa annoverare anche Wendy Beckett, suora e critico d'arte, che descrive questo lavoro come una rappresentazione identificativa della maniera in cui la collettività contemporanea percepisce Cristo e i valori di cui è portatore.[79] Riflettendo sulla passione, l'artista ne consegna ai posteri una versione aggiornata, personale certo, ma anche atroce, sconcertante, persino brutale e, proprio per questo, perfetta per la realtà attuale. Una realtà altrettanto lacerata, altrettanto difficile ed immensamente più sconvolgente.

Un discorso analogo si potrebbe fare per la *Pietà* di Paul Fryer (Leeds, 1963), installata nel 2009 nella cattedrale di Gap per volontà del vescovo in persona (se ne veda una riproduzione all'indirizzo https://www.artribune.com/wp-content/uploads/2019/06/Paul-Fryer-Pieta-The-Empire-Never-Ended-2007.-Photo-%C2%A9-Dan-Colen-%C2%A9-Collection-Pinault.jpg). Le ragioni dell'artista sono infatti molto simili a quelle espresse da Serrano riguardo al suo *Piss Christ*. Esattamente come il fotografo newyorkese, Fryer si pone domande e decide di ricorrere allo scandalo per scatenare una reazione, forse impetuosa, ma indispensabile. L'artista non vuole desacralizzare l'iconografia della pietà,[80] ma rivisitarla per poter destare gli ormai indolenti osservatori che, una volta sconvolti, divengono nuovamente recettivi. «"In epoca romana, la croce non era l'equivalente della sedia elettrica?", si chiede un fedele. Un altro osserva: "Oggi entriamo in una chiesa senza neanche guardare Cristo sulla croce. Allora dico grazie a mons. Di Falco di avermi svegliato"».[81]

Com'è possibile però, che la *Pietà* di Fryer – non senza polemiche, sia chiaro – venga scelta per essere esposta in una cattedrale, mentre la crocifissione di Serrano continui a essere ritenuta blasfema e degna di censura? Come è possibile, ancora, che due opere mosse dai medesimi intenti siano vittime di due destini così differenti? Certo, nonostante il fine condiviso, questi lavori operano su livelli di realtà diversi. Mentre Fryer si limita infatti a fornire solamente un'immagine cruda e perturbante della pietà, Serrano compie materialmente un'azione di primo acchito potenzialmente

[78] Per approfondire questo tema, cfr. H. L. KESSLER, *Experiencing Medieval Art*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2019.

[79] Cfr. GABRIELE, *Drammaturgia del sacro* cit., p. 90.

[80] Il termine viene qui impiegato nell'accezione attribuitagli da SCRUTON, *Beauty* cit., pp. 167-194.

[81] *Gesù sulla sedia elettrica, non tutti contenti della statua nella cattedrale*, «Corriere della sera», 13 aprile 2009, disponibile *online* all'indirizzo https://www.corriere.it/esteri/09_aprile_13/statua_chiesa_gap_d3cbbe5c-2842-11de-9c1c-00144f02aabc.shtml (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

Fig. 1 – D. HIRST, *Saint Bartholomew, Exquisite Pain* (London, St. Bartholomew the Great; by Davepastor, CC BY-SA 4.0, https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0, via Wikimedia Commons; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Damien_Hirst_Statue_of_Apostle_Bartholomew_entitled_Exquisite_Pain_.jpg).

offensiva.[82] E se questo da un lato rende comprensibile una diversa accoglienza delle opere da parte del pubblico, dall'altro non giustifica totalmente le pesanti accuse di blasfemia – peraltro infondate – rivolte a *Piss Christ*. Sembra quasi che talvolta la Chiesa compia un'operazione concettuale paragonabile a quella messa in atto da Marcel Duchamp per il suo orinatoio o la sua ruota di bicicletta. Purché sia l'istituzione a definire 'capolavoro' un'opera, ecco che essa diventa idonea allo spazio sacro, elevandosi a liturgica, anche se – e non è questo il caso – in realtà priva di qualsiasi velleità artistica e bellezza. Come se il clero attuasse una sorta di "selezione all'ingresso", un "tu sì, tu no" davanti all'entrata del party più esclusivo del secolo. È la collocazione ancora più del tema a rendere atta agli scopi rituali l'opera, e nella fattispecie a decidere se i prodotti artistici siano adatti o meno a tale compito sono gli ecclesiastici, ai quali spetta l'arduo compito di decretare la cristianità dell'opera. Sono loro che determinano attraverso l'approvazione o la condanna se un determinato lavoro artistico si possa definire liturgico o meno; se esso sia buono o cattivo, religioso o blasfemo, detenendo un potere e una responsabilità enormi. Questo ovviamente non rappresenterebbe un problema se la committenza fosse sempre illuminata e se le scelte fossero prese con coscienza dopo attenti studi e aggiornamenti. Se così fosse il clero, senza pregiudizi, ospiterebbe all'interno dei propri spazi opere provenienti da artisti di qualsiasi confessione, atei o miscredenti, provocatori o no, valutando accuratamente ogni singolo caso nel tentativo di instaurare un dialogo reale con la contemporaneità.

Questo è ciò che è avvenuto nella chiesa londinese di St. Bartholomew the Great, nel cui transetto meridionale troneggia *Saint Bartholomew, Exquisite Pain* (Fig. 1, qui alla p. 183) di Damien Hirst, artista solitamente estraneo agli ambienti religiosi.[83] L'imponente statua, prestata dal creatore stesso, raffigura san Bartolomeo che, come da tradizione, reca in mano la propria pelle. È sempre così che l'apostolo, martire per scorticamento, viene rappresentato; ed è così che lo si ammira anche sui muri della Cappella Sistina. Nella versione di Hirst però il santo, sereno nella tortura, reca in mano bisturi e forbici in vece del tradizionale coltello, arma che lo ha ucciso. In questo caso il riferimento alla storia religiosa appare scontato, si evince immediatamente dal tema e dall'iconografia che, ad eccezione della piccola allusione sopracitata, rimane pressoché invariata rispetto alla norma. Il fatto che poi tale manufatto sia collocato in un luogo di devozione istituzionalizzato sembra essere la conferma definitiva della riconosciuta funzione cultuale. L'autore è anticlericale, ma l'opera no, anzi essa ben si adatta ai bisogni rituali, integrandosi a meraviglia nello spazio circostante. Perché quindi non dovrebbe trovarsi in chiesa? Non esistono ragioni.

Un altro esempio, perfettamente calzante, è quello dell'opera *For You* dell'artista Tracey Emin (Londra, 1963), affissa nella cattedrale di Liverpool (Fig. 2, qui alla p. 185). La collocazione diviene di cruciale importanza affinché quest'opera possa essere definita, senza possibilità d'appello, religiosa. Essa, infatti, appare come un'essenziale scritta al neon riportante la frase: «I Felt You And I

[82] Si ringrazia per questo spunto Alessandro Paolo Lena.

[83] Per comprendere la peculiare religiosità dell'artista, si vedano (ultima consultazione: 4 dicembre 2022): C. O'GRADY, *Damien Hirst (winner 1995)*, «The Guardian», 1° novembre 2003, disponibile *online* all'indirizzo https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/nov/01/20yearsoftheturnerprize.turnerprize8; J. JONES, *Damien Hirst: A God I No Longer Believe in*, «The Guardian», 29 marzo 2007, disponibile *online* all'indirizzo https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2007/mar/29/damienhirstagodinolonger; T. MIGLIORE, *Damien Hirst. "Oppio religione dei popoli"*, «E/C», II, 2005, pp. 1-13 (disponibile *online* all'indirizzo http://www.ec-aiss.it).

Fig. 2 – T. EMIN, *For You* (Liverpool, Cathedral Church of Christ; by Phil Nash from Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0, https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0, via Wikimedia Commons; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:For_You_by_Tracey_Emin.jpg).

know You Loved me». Ti ho sentito e ho saputo che mi amavi. Un indiscutibile messaggio d'amore, ma facilmente fraintendibile. Una dichiarazione che si potrebbe definire aperta, perché potrebbe essere rivolta a Dio, ma non in maniera univoca. Se l'opera, invece di trovarsi all'interno di una chiesa, fosse esposta in un'abitazione, magari piena dell'amore di due amanti, l'esegesi risulterebbe completamente diversa. L'allusione al divino diventa esplicita e lampante solo in riferimento alla sua attuale collocazione. Questo aspetto nulla toglie alla sacralità dell'opera, perché l'amore può elevare lo spirito ed essere considerato sacro indipendentemente da quale che sia l'oggetto al quale si rivolge, come insegnano i poeti. Ciononostante, il rapporto tra l'opera e la religione tradizionalmente intesa non è immediatamente comprensibile se non si conosce il contesto in cui il neon è inserito. In esso la scritta luminosa prende vita, il suo destinatario diviene immediatamente riconoscibile e la religiosità poetica del messaggio si fa innegabile. Il lavoro aniconico di Emin riesce a rendere percepibile Dio perché ne riconosce la presenza in ogni luogo. L'artista non vede l'Onnipotente, ma lo sente, quasi fisicamente, come le mistiche medievali. «"I felt you and I knew": what

else can love be but this and what else religion?».[84] Se qualcuno dovesse stupirsi della leggera sfumatura erotica presente in questa affermazione,[85] dovrebbe ricordare il linguaggio impiegato nel *Cantico dei cantici* che ha reso evidente come il gergo dell'eros, dell'amor carnale, possa fornire alcune tra le metafore più efficaci dell'àgape divino.[86] Questo idioma della passione – secondo il *Cantico dei cantici* (8,6), «fiamma divina!» – è il medesimo impiegato da santa Teresa d'Ávila che, sposa vera del Signore, fu in grado di percepirne fisicamente la presenza, riempiendosi anima e corpo di letizia. È lo stesso che rende sensuale la pietra e che fa fremere il marmo dell'estatica Santa di Lorenzo Bernini. Ed è questo rapimento che Emin vuole rappresentare solo attraverso le parole. Parole che, al pari di quelle delle sante, sono piene di fervore pur rimanendo così delicate da essere commoventi, così raffinate da portare in un luogo altro, così intime da diventare universali. Se a venire criticata, invece, fosse la scelta materica e stilistica dell'artista, si potrebbe facilmente rispondere che in realtà per secoli il vetro colorato, la luce e il testo sono stati la pietra miliare dell'arte nel culto cristiano; in questo lavoro tutti e tre questi elementi si coniugano nella forma di un neon rosa.[87] Se a divenire fonte di biasimo poi fosse l'aniconismo, la questione potrebbe farsi più complessa, anche se ormai questa ossessione per la figuratività ha stancato, non solo negli ambienti laici, ma anche in quelli clericali:[88]

> Occorre smetterla con gli ossessivi ritornelli sulla necessità della figura umana, del volto quale fondamento dell'incarnazione: anche l'arte astratta può trovare posto nella liturgia! Non lo dicono forse la Rothko Chapel di Houston, le vetrate di Kim En Joong nella chiesa del monastero di Ganagobie, quelle di Pierre Soulages nella chiesa abbaziale di Conques, quelle di Claude Viallat nella cattedrale di Nevers?

La pretesa che l'arte sia figurativa, pur fondandosi sul fondamentale dogma dell'incarnazione, è anacronistica:[89]

> sicuramente la rappresentazione del fenomeno religioso attraverso la figurazione è propria del Cristianesimo in forza del mistero dell'incarnazione, dell'icona per eccellenza che è il Cristo fatto uomo […] Tuttavia, sarebbe un'ottusità bloccarsi sulla dimensione figurativa come dimensione privilegiata del sacro, dal

---

[84] C. PICKSTOCK, *Tracey Emin: "For You"*, «Art and Christianity», LVI, 2008, p. 13, disponibile *online* all'indirizzo https://go.gale.com/ps/i.do?p=LitRC&u=google-scholar&id=GALE|A193886857&v=2.1&it=r&sid=LitRC&asid=3a3bf816 (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

[85] «Some assume the message is "salacious" because it comes from Emin»: C. JONES, *Message of Love to Liverpool from Tracey Emin*, disponibile *online* all'indirizzo https://www.liverpoolecho.co.uk/news/liverpool-news/message-love-liverpool-tracey-emin-3473408 (ultima consultazione: 4 dicembre 2022).

[86] Cfr. A. ROSEN, *Art + Religion in the 21st Century*, London, Thames & Hudson, 2015, p. 241.

[87] «Coloured glass, light and text have been the cornerstone of art in Christian worship for centuries and this work combines all three but as pink neon»: *Tracey Emin: "For You"*, «Art + Christianity», disponibile *online* all'indirizzo https://artandchristianity.org/ecclesiart-listings/tracey-emin-for-you (ultima consultazione: 4 dicembre 2022):.

[88] E. BIANCHI, *Discorso in apertura del convegno*, in BOESPFLUG *et al.*, *Liturgia e arte* cit., pp. 7-13: 10.

[89] *Artisti, non artigiani: oltre il divorzio fra arte e sacro*, a cura di E. Montagnini e R. Presilla, «Vita e pensiero», III, 2005, pp. 8-19: 14.

momento che la capacità di esprimere il mistero e la religiosità ha trovato eccezionali espressioni nell'arte aniconica.

L'arte astratta non solo è congeniale ai bisogni liturgici, ma anche alla necessità di libertà dell'uomo contemporaneo, proprio in virtù di alcune sue caratteristiche formali come l'infinitezza e l'astrazione. Il bombardamento quotidiano di immagini cui si è sottoposti è logorante, e il condizionamento che ne deriva a lungo andare diviene frustrante. Davanti a un'opera aniconica si è invece liberi di sentire ogni tipo di emozione, ogni pensiero e domanda sono concessi, tutte le interpretazioni sono valide. Ogni sbaglio è tollerato perché, in realtà, di sbaglio non si tratta. Quasi come se la non figuratività accogliesse senza giudicare, educando senza pretese come una madre. Quello che si teme possa creare spaesamento in realtà genera un benessere rassicurante, una piccola gioia inaspettata. L'aniconismo affascina; esso è silenzio in una realtà piena di rumore, è poesia in un mondo pieno di grettezza e meschinità, è autonomia dalla snervante schiavitù del quotidiano. L'assenza di figurazione in quanto «espressione soggettiva del sentimento, dei moti dell'anima, del tonfo assordante nel buio del cuore o della brezza leggera della serenità, della gioia squillante di un cuore che saltella o del delirio della follia» è inoltre eccellente nella rappresentazione della spiritualità.[90] Tendendo all'infinito, a un momento imprecisato posto al di là delle regole di tempo e spazio, l'opera d'arte astratta non si accontenta di essere guardata; essa pretende la contemplazione. Ed è proprio la contemplazione a rendere possibile quell'uscita da sé che è caratteristica principale dell'arte sacra e che, in determinate condizioni, può condurre la mente umana verso dimensioni ancora superiori, mistiche e divine. Oggigiorno il solo senso della vista non è sufficiente. San Giovanni vedendo credette; l'uomo contemporaneo, invece, come san Tommaso ha bisogno di toccare le ferite del Signore per credere, probabilmente a causa di occhi troppo offesi dal male del mondo. Alla visione si sostituisce l'immaginazione, e dunque la semplice figura, trita e banale, non è più adatta allo scopo; «per trovare la religione, lo spirito, Dio, occorre appunto guardare opere in cui non si vede il volto di Cristo […] Si sente, piuttosto: si passa dal vedere al sentire. Si sente dentro il Dio che non c'è fuori, di cui non si ha un'apparizione in immagini».[91]

Contrariamente a ogni aspettativa quindi trascendente e liturgico hanno dato prova di poter coesistere pacificamente. L'arte sacra contemporanea ha infatti ampiamente dimostrato di poter dare voce simultaneamente ai bisogni dell'uomo e della liturgia, che anzi potrebbe trovare in lei un nuovo valente alfiere. Alcune iniziative interessanti sussistono, ma il numero di diocesi pronte a riceverle è ancora troppo esiguo: poche sono le congregazioni così coraggiose che possono permettersi di rischiare, come fece monsignor Jean-Michel di Falco a Gap. Proposte così audaci inoltre risulterebbero efficaci solo se a confrontarsi con esse vi fossero una comunità ecclesiastica e un gregge di fedeli effettivamente in grado di comprenderle. Dan Flavin e Bill Viola funzionano alla perfezione in una Milano cosmopolita, ma così non sarebbe in una piccola frazione montana. Indipendentemente dalla questione geografica, si deve poi tener conto dell'orientamento più o meno fondamentalista dei fedeli di una determinata sede. Una comunità amante dei precetti preconciliari, per esempio, difficilmente accoglierebbe di buon grado azzardate innovazioni, soprattutto se a essere messi in discussione fossero i principii dottrinali e liturgici, come dimostrato dallo sperimentale

[90] PAPA, *Anche l'astrattismo* cit.

[91] *Artisti, non artigiani* cit., p. 14.

caso della Cattedrale di Reggio Emilia.[92] In questa sfera come in molte altre, l'istituzione ecclesiastica non può più essere giudice e giuria. A rendersi indispensabile è il dialogo non solo con gli artisti, ma anche con i fedeli. Perché le soluzioni più ardite possano trovare spazio nelle chiese è necessaria una vera e propria formazione condotta in modo imparziale e liberale. Senza alcune imprescindibili informazioni in campo liturgico, simbolico, dottrinale e artistico, ancora troppi verrebbero esclusi. In mancanza di un concreto piano educativo solo determinate comunità in specifici contesti sono infatti in grado di trasformare questo tipo di prassi in una consuetudine. Esistono ambienti, si pensi alla raccolta Lercaro di Bologna o alla galleria San Fedele a Milano, dove un impegno simile viene profuso costantemente, ma essi costituiscono piuttosto un'eccezione – ahimè! – che una regola. Insomma, così ci si dovrebbe comportare, ma i tempi e i soggetti coinvolti sono ben lungi dall'essere maturi; la perfezione è ancora lontana.

D'altro canto il tempo a disposizione per le trasformazioni necessarie si sta esaurendo e il punto di non ritorno sembra avvicinarsi ogni giorno di più. Fortunatamente gli ancora (troppo) pochi casi eccellenti offrono diversi spunti interessanti, permettendo all'ottimismo di sopravvivere. Accantonati sogni e grandi speranze, quali sono però le reali possibilità del clero per tentare di porre un freno alla rovina incalzante? In primo luogo, si deve comprendere – e lo si deve fare in fretta – che il solo contenuto religioso non conferisce alcuna qualità estetica all'opera. Valore artistico e religiosità non hanno nulla da spartire. Esistono manufatti liturgici di indubbia levatura, ma ciò dipende dalla bravura dell'artefice, non dal loro soggetto. In secondo luogo, la religiosità dell'artista non è più da considerarsi necessaria. Se l'opera d'arte risulta bella ed efficace non importa che il suo creatore sia cristiano: il background di origine non ha, e non deve avere, alcuna rilevanza. Attraverso l'apprendimento e l'educazione, infatti, anche un'artista devoto a un'altra fede o – perché no? – ateo può produrre, al pari di uno cristiano se non meglio, opere funzionali e di indiscusso pregio. La sola appartenenza alla fede cattolica non rende capace un inetto, e l'opera d'arte non acquisisce valore solo perché espressione di dogmi e dottrine. Le creazioni destinate alla liturgia non sono automaticamente capolavori, e per essere definite tali devono, al pari di ogni altro lavoro artistico, possedere eccezionali e autentiche qualità estetiche. Lo scarso valore e l'aspetto sulpiziano non impediscono all'opera di essere religiosa, ma certamente rendono impossibile un qualsivoglia collegamento tra essa e la bellezza che deve essere ammessa in tutte le sue forme. Se la Chiesa è veramente decisa a intraprendere la *via pulchritudinis*, essa deve obbligatoriamente aprirsi al bello postmoderno e pertanto accogliere di buon grado anche le brutture del mondo. Specialmente perché, a ben vedere, è in esse che risiede la scintilla del divino. Per finire, si deve ricordare l'importanza dell'educazione in quanto premessa fondamentale di ogni lavoro ben riuscito. Solo quando i percorsi di formazione diverranno una realtà stabile e consolidata sussisteranno le basi per una concreta esecuzione di progetti sperimentali e azzardati. Se si continua a tergiversare riguardo a tale urgenza educativa non si conseguiranno mai grandi risultati. I semi devono essere piantati perché i frutti possano venire raccolti. Ormai pare ovvio, l'unica strada percorribile è questa. Forse Dostoevskij aveva torto. A conti fatti non sarà la bellezza a salvare il mondo, ad averla vinta sarà la cultura.

---

[92] In questo caso il fallimento dello sperimentale progetto proposto dal clero si deve alle fazioni più conservatrici della comunità dei fedeli. Per approfondimenti, cfr. T. GHIRELLI, *La Cattedrale di Reggio Emilia*, in BOESPFLUG *et al.*, *Liturgia e arte* cit., pp. 121-132; DALL'ASTA SJ, *Eclissi* cit.; S. MACCARINI FOSCOLO, *Assassinio della Cattedrale. Ipotesi, drammi e lacerazioni di una chiesa sfigurata: il caso di Reggio Emilia*, Verona, Fede e Cultura, 2011.