

"Briciole"

*Pubblicazione Periodica del
Centro Servizi Volontariato Toscana*

Briciole

Bimestrale

n. 6, febbraio 2006

reg. Tribunale di Firenze

n. 5355 del 21/07/2004

Direttore Responsabile

Cristiana Guccinelli

Redazione

Cristina Galasso

Briciole è il nome che abbiamo dato alla Collana dedicata agli Atti dei Corsi di Formazione. Queste pubblicazioni nascono da percorsi formativi svolti per conto del Cesvot dalle associazioni di volontariato della nostra regione i cui atti sono stati da loro stesse redatti e curati.

Un modo per lasciare memoria delle migliori esperienze e per contribuire alla divulgazione delle tematiche di maggiore interesse e attualità.

Saper vedere

comprendere un'opera d'arte della tradizione cristiana

Testi delle lezioni del corso di formazione
tenute nel Palazzo Reale di Pisa
dal 19 settembre al 29 novembre 2003

a cura della
Federazione Italiana degli Amici dei Musei
in collaborazione con le federate
Amici dei Musei e Monumenti Livornesi,
Amici dei Musei e Monumenti di Lucca e provincia,
Gli Amici dei Musei e Monumenti Pisani

© Copyright 2006

CESVOT

Via De' Martelli, 8 - 50129 Firenze

Tel. 055 271731 - Fax 055 214720

numero verde 800-005363

Internet: www.cesvot.it

e-mail: info@cesvot.it

INDICE

Agli “Amici” <i>Luciano Franchi</i>	9
Un perché <i>Mauro Del Corso, Anna Maria Pecchioli Tomassi, Gianfranco Ciardella</i>	11
Introduzione <i>Severino Dianich</i>	13
IMMAGINI	
La teologia dell’icona orientale <i>Severino Dianich</i>	17
Gli sviluppi dell’immagine cristiana in Occidente <i>Francesco Saracino</i>	21
Il tema biblico dell’Annunciazione a Maria <i>Roberto Filippini</i>	31
Il tema dell’ <i>Annunciazione</i> nelle arti visive fra Medioevo e primo Rinascimento <i>Gigetta Dalli Regoli</i>	37
La morte di Cristo nella coscienza della fede <i>Maurizio Gronchi</i>	43
Il Crocifisso: l’evoluzione delle forme rappresentative <i>Roberto Paolo Ciardi</i>	55
OGGETTI	
L’altare. La sua evoluzione teologico-liturgica <i>Alessandro Carta</i>	67
L’altare: lo sviluppo delle sue forme <i>Vincenzo Gatti</i>	75
Reliquie: Gregorio Magno a confronto con una obbligente devozione <i>Carlo Nardi</i>	79
Reliquiari: l’infinita varietà delle tipologie <i>Marco Collareta</i>	91

SPAZI

Dall'autocoscienza ecclesiale agli spazi della Chiesa <i>Severino Dianich</i>	101
I beni culturali della Chiesa. L'anti-museo per il meta-vissuto <i>Carlo Chenis</i>	111
La vetrata <i>Francesca Dell'Acqua</i>	123
Chiese del Novecento <i>Virginio Sanson</i>	139
Chiese del Novecento: esperienze di un architetto <i>Glauco Gresleri</i>	165

I DOCENTI

Alessandro Carta
Istituto Superiore di Scienze Religiose - Pisa

Carlo Chenis
Pontificia Commissione per i Beni Culturali - Vaticano

Roberto Paolo Ciardi
Università di Pisa

Marco Collareta
Scuola Normale Superiore di Pisa

Gigetta Dalli Regoli
Università di Pisa

Francesca Dell'Acqua
Biblioteca Hertziana di Roma

Severino Dianich
Facoltà Teologica di Firenze

Roberto Filippini
Istituto Superiore di Scienze Religiose - Pisa

Vincenzo Gatti
Istituto di Liturgia Pastorale "S. Giustina" - Padova

Glauco Gresleri
Facoltà di Architettura di Pescara e Oikos University di Reggio Emilia

Maurizio Gronchi
Pontificia Università Urbaniana - Roma

Carlo Nardi
Facoltà Teologica di Firenze

Virginio Sanson
Studio Teologico di Vicenza

Francesco Saracino
Facoltà Teologica di Firenze

Collana " Briciole "

1. **Pronto soccorso per i beni culturali**
Associazione "Gli amici dei musei e monumenti pisani"
2. **Progetto Campo libero. Il volontariato e il carcere nella regione Toscana.**
Arci Toscana
3. **Organizzazione di eventi d'arte, comunicazione non profit e strumenti informativi**
Associazione Culturale "La Collina"
A cura di Domenico Muscò
4. **Risorse umane ed emergenza di massa**
Associazione Radioamatori c.b. "Città di Piero"
A cura di Anna Piacentino e Carmelo Scarcella
5. **La Gestione dell'Archivio nelle Organizzazioni Non Profit**
Associazione Culturale "La Collina"
A cura di Domenico Muscò
6. **Progetto Faro. Sviluppo delle comunità e dei sistemi integrativi**
Associazione P.A. Humanitas Scandicci
7. **Passi diversi**
Alessandro Scarpellini e Comunità "Il Doccio"
8. **Conoscere l'Ambiente per difenderlo**
Associazione D.E.A. Didattica Espressione Ambiente
9. **Cultura della non violenza**
ARCI Nuova Associazione di Siena
A cura di Domenico Muscò
10. **Rifugiati: guida didattica per volontari**
ARCI Toscana
A cura di Dagmar Schüssler
11. **Il ruolo del volontariato in una società multietnica**
Arciconfraternita di Misericordia di Barga
12. **Operatore per la didattica museale**
Associazione Culturale "La Collina"
A cura di Domenico Muscò
13. **Mettersi in gioco: incomprensioni ed equivoci tra generazioni diverse**
Associazione Giovani e Cittadini

AGLI “AMICI”

Questo volume, dal titolo così significativo e suggestivo, nasce da un corso di formazione finanziato dal Cesvot che, attraverso un percorso innovativo, offriva ai volontari che operavano nell’ambito dei beni culturali conoscenze e strumenti per meglio comprendere le opere d’arte della tradizione cristiana.

Oggi quell’esperienza è diventata una pubblicazione importante che il Cesvot accoglie con grande soddisfazione. Il libro, infatti, non soltanto dà conto di un’iniziativa formativa di grande interesse culturale ma offre una rosa di saggi che, in modo piacevole e puntuale, guidano il lettore alla scoperta e alla comprensione dell’arte ‘sacra’. Un altro grande merito del volume è il fatto di rivolgersi, oltre che ad esperti e operatori del settore, a tutti i cittadini perché *guarda* ad un patrimonio storico-artistico di valore inestimabile soffermandosi su oggetti, spazi e immagini che sono sotto gli occhi di tutti ma di cui pochi ne conoscono davvero il significato e la storia.

A quanti hanno lavorato per realizzare quel percorso formativo e questo libro va dunque la nostra gratitudine.

Luciano Franchi
Presidente Cesvot

UN PERCHÉ

«Saper vedere», naturalmente. Titolo profetico in una città come Pisa che lo ebbe, pressoché per tutta la sua vita, maestro e caposcuola nella propria Università. Dal libro famoso, e certo diffuso, di Matteo Marangoni dunque è nata, d'impulso, questa definizione.

Il tema del corso di formazione per volontari culturali che la Federazione Italiana degli Amici dei Musei (FIDAM) ha ideato e tenuto nel Museo Nazionale di Palazzo Reale, appunto a Pisa, dal settembre agli inizi del dicembre 2003, è proprio questo. Corso poi materialmente attuato dalle Associazioni federate della costa toscana: gli Amici dei Musei di Livorno, di Lucca e di Pisa. Sotto l'egida e grazie al finanziamento del Centro Servizi Volontariato Toscana (Cesvot). Un'iniziativa articolata in dieci lezioni «doppie» – un teologo ed uno storico dell'arte – ciascuna seguita da un sopralluogo guidato. E con un «tutor» d'eccezione come Severino Dianich, della Facoltà di Teologia dell'Italia Centrale. Non meno, ovviamente, del cast degli altri docenti, tutte «firme» prestigiose della storia dell'arte e della teologia. È difficile dimenticare quel pomeriggio del 19 settembre, nella Sala degli Arazzi del Museo, di fronte ad una platea straripante di iscritti alle lezioni: fu solo l'inizio. Il seguito mantenne le promesse. Un uditorio attento, partecipe, deciso a capire. Il Soprintendente Guglielmo Malchiodi, l'Arcivescovo Alessandro Plotti – anche nella sua veste di Presidente della Conferenza Episcopale Toscana – e tanti altri stupirono di fronte al numero, in apertura delle lezioni. Noi no. Lo sapevamo, e l'avevamo già sperimentato altre volte, in analoghe occasioni. Tutte quelle in cui, ad uomini e donne, più o meno giovani, di formazione culturale diversa tra loro – ma accomunati dall'unico comun denominatore dell'interesse per la conoscenza, la tutela e la promozione del patrimonio artistico – veniva data la possibilità di saperne di più, di conoscere meglio le testimonianze di arte e di storia – oltreché, nella fattispecie, di fede – in cui siamo immersi. Veniva cioè offerta loro una rara «chance» di trasformarsi da soggetti passivi di un «museo diffuso» in protagonisti di un «museo consapevole».

Possibile, allora, che tutto ciò, questa non frequente filosofia fosse riassunta da quel titolo sintetico, sia pure di vasta fortuna, «saper vedere»? No, non era possibile. E non a caso, infatti, il corso recava anche un ben più chiaro sottotitolo: «comprendere un'opera d'arte della tradizione cristiana». Specificando poi che la sua finalità era quella di «fornire ai volontari culturali, ai responsabili delle associazioni di volontariato culturale ai formatori di volontari culturali – spesso preposti alla tutela, promozione, valorizzazione e diffusione della conoscenza del patrimonio storico-artistico-monumentale – una peculiare comprensione dei beni culturali appartenenti alla categoria del “sacro” e degli strumenti per la loro lettura».

Ecco perché la direzione scientifica del corso, l'individuazione del programma delle materie trattate e dei docenti era stata affidata al Vicario per la Cultura e l'Università dell'Arcidiocesi di Pisa, che faceva capo, appunto, al prof. Dianich.

Siamo riusciti nell'intento che ci eravamo prefissi? Non sta a chi scrive queste righe giudicarlo, ma da una prima valutazione, almeno, non ci si può esimere.

L'alto numero dei partecipanti al corso – quasi duecento persone – e la loro soglia di attenzione e di coinvolgimento ci fa ben sperare. Ma, anche, l'aver saputo lavorare insieme –

ben tre Associazioni (Pisa, Lucca e Livorno) – è di buon auspicio per il futuro. E, per noi, un’abitudine.

L’attesa per i testi delle lezioni – che dobbiamo, ancora una volta, alla generosità del Cesvot, che li ha voluti inserire nella propria collana «Briciole» – è ulteriore motivo di soddisfazione. Ed il fatto che si possa giungere alla loro pubblicazione solo dopo oltre due anni non deve stupire chi opera nel mondo del volontariato, dove tutto – appunto – è volontario e frutto di tempi rubati e di sacrificio.

Crediamo, infine, con questo volume, di aver fatto – come si diceva nei bei tempi andati – «cosa utile e gradita» non solo ai volontari, ma a chiunque voglia avvicinarsi, in maniera corretta e finalizzata, a comprendere il mondo dell’arte sacra e, più in generale, dei beni culturali di matrice o pertinenza ecclesistica. Più giustamente, come abbiamo scritto, alle «opere d’arte della tradizione cristiana», che hanno loro specifiche motivazioni e finalità, oltreché contesti. Prescindere da essi renderebbe sterile, come spesso accade, ogni tentativo di capirle. E cosa queste opere rappresentino ancor oggi – per quantità e qualità – nell’ambito della nostra storia e del nostro patrimonio lo dimostrano, in maniera semplice ma evidente, i fatti.

Un ringraziamento particolare, infine, è dovuto a Luciano Franchi, Presidente del Cesvot, ed a Severino Dianich, Vicario episcopale per la Cultura e l’Università dell’Arcidiocesi di Pisa e «tutor» del corso, che ha curato personalmente la revisione dei testi e delle lezioni: senza di loro non avremmo avuto questo libro.

Mauro Del Corso

Presidente della Federazione Italiana degli Amici dei Musei (FIDAM)
e Presidente de Gli Amici dei Musei e Monumenti Pisani

Anna Maria Pecchioli Tomassi

Presidente dell’Associazione degli Amici dei Musei
e dei Monumenti Livornesi

Gianfranco Ciardella

Presidente dell’Associazione degli Amici dei Musei
e dei Monumenti di Lucca e provincia

INTRODUZIONE

Ricordo la scena come fosse ieri: ero in prima liceo, era la prima lezione di storia dell'arte. Il professor Barsotti, grande maestro e stimato canonico della Primaziale pisana, intese mettere in chiaro alcune premesse assolutamente necessarie per intraprendere la lettura di un'opera d'arte. Fra queste egli ci indicò, con insistenza, la necessità di non stimare l'opera a partire dal suo contenuto, bensì dalla sua forma: "Se oggetto di un quadro – esemplificò – è la Trinità o un cavolo, dal punto di vista estetico è la stessa cosa".

Ebbene, per dei devoti seminaristi dei primi anni '50 la premessa era indispensabile e preziosa. Detto questo, però, è inevitabile domandarsi se davvero sia possibile capire veramente un'opera senza conoscere lo scopo per cui è nata, da chi ne veniva l'idea e a chi intendesse rivolgersi, il contesto in cui si collocava, il messaggio che il committente, prima ancora che l'artista, intendeva trasmettere all'osservatore e il messaggio che essa ancora oggi può consegnare all'osservatore. A questo punto, se l'opera rappresenta la Trinità o un cavolo non è più un particolare indifferente.

Ma se l'opera rappresenta la Trinità, quali esigenze si impongono a chi intende interpretarla e comprenderla? Gli storici dell'arte avveduti hanno sempre praticato quel tanto di teologia che le opere da loro studiate presupponevano; i teologi invece raramente si sono rivolti alle opere d'arte come se costituissero non l'ornamento, ma una fonte della loro disciplina. Oggi, nonostante che le due discipline procedano, come è naturale e doveroso, ciascuna secondo le sue metodiche, ci si guarda gli uni gli altri, su ambedue i fronti, con un certo interesse: il bisogno di un fecondo intreccio fra quelle che Schleiermacher chiamava "sorelle", l'esperienza religiosa e quella artistica, è cresciuto.

A partire da queste osservazioni è nata l'idea, molto semplice, di proporre ad un pubblico appassionato, come è quello dei volontari al servizio della valorizzazione del nostro patrimonio artistico e degli "amici dei musei", un'occasione di studio di alcuni soggetti delle arti figurative e di alcune tipologie architettoniche sui quali sia il teologo che lo storico dell'arte abbiano qualcosa da dire. Chi attraversa la soglia di una chiesa si introduce in un universo: l'articolazione dello spazio, la ricchezza della decorazione, la presenza, non di rado sovrabbondante, di quadri e di statue, storie che vi si narrano ed emozioni che vi vengono prodotte ed esaltate, i giochi della luce, la complessità dell'arredo, i movimenti della *performance* liturgica, suoni e profumi, varianti delle stagioni e dei climi delle feste diverse, ecc. Quale comprensione di tutto questo si potrebbe raggiungere se la lettura dell'insieme inseguisse solo l'evoluzione storica dei valori formali e delle condizioni strutturali dell'edificio? Ma neanche una lettura che collocasse con attenzione il fenomeno dentro il suo contesto sociale e politico potrebbe raggiungere la cifra dell'insieme. Senza una penetrazione nella storia della fede che vi si esprime, nella evoluzione della spiritualità cristiana, nei percorsi della riflessione teologica che l'accompagna e, infine, senza una conoscenza delle grandi fonti del cristianesimo, la Sacra Scrittura e i grandi documenti della Tradizione, la comprensione di una chiesa si limiterebbe alla lettura dell'involucro e non arriverebbe mai alla comprensione della *res*.

Nel Corso di cui questo volume riproduce le lezioni abbiamo cercato di incontrare alcune delle "cose" che troviamo in una chiesa, oltre che la chiesa stessa, facendoci accom-

pagnare ogni volta da un teologo e da uno storico dell'arte: una icona della Madonna, un'Annunciazione, un Crocifisso, un altare, il reliquiario del santo patrono, uno spazio particolare, un modo di costruirlo attraverso la luce. una vetrata. Sono tutti elementi pregnanti di senso, di un senso che si potrà cogliere e interpretare solo passando attraverso la pluralità dei loro significati, i quali a loro volta potranno essere indagati solo con l'ausilio di discipline diverse, fra le quali quella teologica, ovviamente, non può mancare. L'entusiasmo con cui i numerosissimi allievi hanno seguito le lezioni ha confermato la validità dell'idea. Avere ora fra le mani i testi che i docenti ci hanno fornito o che sono stati registrati dalla loro viva voce fornirà un ulteriore sussidio a chi desidera fare passi in avanti sulla via che è stata aperta.

Prof. Don Severino Dianich
"tutor" del corso "Saper vedere"

IMMAGINI

LA TEOLOGIA DELL'ICONA ORIENTALE

Severino Dianich

1. Alle origini dell'immagine nel cristianesimo

L'idea dell'immagine religiosa come opera d'arte si afferma solo con la modernità: con l'inizio del collezionismo, quadri e statue diventano possesso di privati in ordine al godimento estetico e diventano oggetto di mercato. Risalendo alle origini bisogna ricordare che della realtà corporale di Cristo la cristianità non possiede alcuna immagine originaria; neanche, mai, qualcuno ha posseduto un qualche oggetto che provenga da Gesù, cioè dalla sua stessa mano, dotato in una qualche maniera di una sua firma che ne attesti l'identità.

La tradizione però ha desiderato riempire questo vuoto, passando dalla prima creazione di emblemi convenzionali, o dei puri grafismi del nome (p.e. il XP costantiniano), ad una insonne vera e propria ricerca del volto di Gesù, quasi prolungando la domanda che quei greci avevano rivolto a Filippo: "Vogliamo vedere Gesù" (Gv 12,20s).

Eusebio da Cesarea, il vescovo che faceva da teologo di corte di Costantino, però, scrivendo alla sorella dell'imperatore Costanza, racconta di una "donna" alla quale egli aveva sottratto due immagini, probabilmente di due filosofi, che ella sosteneva rappresentare Gesù e san Paolo ed afferma con vigore la tesi dell'impossibilità di raffigurare Gesù, perché il suo corpo è glorificato e vive in un'altra dimensione: "Chi mai potrà riprodurre con morti e inanimati colori e linee incerte i raggi rifulgenti e splendenti di tanta maestà e gloria, se neppure una volta riuscirono a sostenere di vederlo in questa forma i suoi divini discepoli che caddero sulle loro facce e così riconobbero di non sopportare la sua vista?".

Da qui la convinzione che dalle mani dell'uomo non può venire alcuna immagine di Cristo: essa deve essere *acheiropoietos*, cioè non fatta dalle mani dell'uomo. Dal VI secolo in poi vengono attestate due, più antiche, leggende: quella di Agbar, re di Edessa, che avrebbe ricevuto da Cristo stesso un velo con l'immagine del suo volto, e quella di san Luca, l'evangelista, che avrebbe fatto il ritratto della Vergine. L'intento è quello di legittimare le immagini di Cristo e della Madonna attraverso l'unica ragione che avrebbe potuto renderle legittime, cioè la loro origine soprannaturale. Per questo potranno essere oggetto di culto e saranno dotate di potenze taumaturgiche.

2. Il fenomeno dell'Iconoclastia

In questo contesto è più facile comprendere perché e come si sia potuta accendere una guerra vera e propria contro le immagini, accusate di essere ritenute come dei talismani e quasi come idoli: l'iconoclastia. È un fenomeno che l'Occidente non ha sentito come problema suo, giacché fin dall'origine aveva prodotto immagini che erano semplicemente narrative o al più costituivano espressioni simboliche dei misteri della fede.

La politica iconoclastica della corte bizantina fu anche una battaglia politica: le immagini erano soprattutto in mano ai monaci e il loro potere avrebbe potuto mettere in ombra

quello dell'imperatore. Si ricordi, inoltre, che in alcuni episodi di guerra le icone esposte sulle mura non avevano protetto la città dalle prime invasioni islamiche: fatto questo che sollecitava adesioni più o meno nascoste a quell'aniconismo che caratterizzava il nemico, rivelatosi di fatto più forte, senza contare l'antico richiamo dell'aniconismo ebraico.

Il Concilio niceno II (787), a dire il vero non si impegna in una esaltazione del potere dell'icona, ma più semplicemente la giustifica: "L'onore reso all'immagine in realtà appartiene a colui che vi è rappresentato e chi venera l'immagine venera la realtà di chi in essa è riprodotto". Però sembra ritenere necessario alla fede cristiana legittimare le immagini di Cristo perchè è fede nella realtà dell'umanità di Cristo: "Se qualcuno non ammette che Cristo nostro Dio è limitato secondo l'umanità sia anatema". I limiti dell'immagine non sono altro che i limiti dell'umanità di cui il Figlio di Dio si è rivestito. Si profila meglio in tal modo il duplice sfondo dogmatico che comanda l'icona: l'affermazione che il Cristo è vissuto in un vero corpo umano e che ora il suo è il corpo della risurrezione, rivestito della gloria celeste.

3. Interpretazione

Una teologia ampiamente e finemente elaborata dell'icona sorge in Russia fra il XIX e il XX secolo, quando si procede alla liberazione delle icone dalle loro guaine d'argento che per secoli le avevano nascoste e con il restauro si scopre lo splendore dei loro colori: è un vero e proprio risascimento dell'icona e un fiorire della sua ermeneutica.

Pavel Florenskij, grande filosofo e teologo, oltre che fisico e matematico, morto nei gulag staliniani, ci ha lasciato a questo proposito le pagine più geniali e convincenti.

3.1. L'iconostasi

Il tramezzo che nelle chiese orientali divide la zona dell'altare dall'aula nella quale si radunano i fedeli non è, per Florenskij, destinato a nascondere la celebrazione del mistero eucaristico, ma piuttosto a mostrare con le sue icone ai fedeli la gloria del paradiso, nella quale avviene la liturgia celeste. L'iconostasi è la linea che divide e insieme congiunge cielo e terra, come il sogno mattutino che divide e congiunge il sonno e la veglia. Il sogno è un nulla ma è visibile e nel sogno si penetra nel profondo del mondo spirituale: "ridonda del significato dell'altro mondo, che è invisibile, immateriale, non transeunte, benché sia manifestabile visibilmente, come se fosse materiale".

L'iconostasi è la soglia di questo passaggio. Il santuario non è il luogo misterioso nel quale non si può penetrare, ma costituisce quel mondo invisibile che si manifesta visibilmente nell'iconostasi: "Il sogno può emergere quando sono contemporaneamente tributarie della coscienza entrambe le sponde della vita, anche se a diverso grado di chiarezza". Sull'iconostasi si manifestano le creature sante: "sono testimoni, si può dire, sul confine del visibile e dell'invisibile, come immagini simboliche della visione al trapasso da una coscienza all'altra".

Per la spiritualità orientale quindi l'icona "non è una raffigurazione ma la realtà stessa che risplende". Florenskij porta l'esempio della finestra: "Una finestra è una finestra in quanto attraverso ad essa si diffonde il dominio della luce, e allora la stessa finestra che ci dà luce è luce, non è 'sommigliante' alla luce, non è collegata per un'associazione soggettiva ad una nozione di luce soggettivamente escogitata, ma è la luce stessa nella sua identità ontologica".

Per questo al principio dell'icona sta sempre l'esperienza spirituale di un santo. La sua visione costituisce la protoicona dalla quale deriveranno, in obbedienza ai suoi canoni originari, tutte le altre che intenderanno riprodurre lo stesso soggetto.

3.2. La diataxis

Il pittore di icone non cerca – né deve farlo – l'originalità della sua opera ma la verità e la ottiene solo rispettandone la regola canonica (80). L'icona si dipinge sul muro o sulla tavola resa simile al muro, sì che si imponga per la sua obiettiva durezza. La tela è sentita dalla mano dell'artista come simile a sé, più manipolabile, per cui sarebbe riprovevole dipingere sulla tela.

“A dirla in breve, la pittura d'icona è una metafisica dell'essere – non una metafisica astratta ma concreta. Mentre la pittura a olio è più adatta a riprodurre la presenza sensibile del mondo, e l'incisione il suo schema razionalistico, la pittura d'icona sente ciò che raffigura come manifestazione sensibile dell'essenza metafisica” (125). Alla fine sarà la scritta che identifica la persona rappresentata, per esempio YESOUS CHRISTOS (Gesù Cristo) o METER THEOU (Madre di Dio), a garantire la verità dell'icona e così canonizzarla.

3.3. L'oro

L'oro, nell'interpretazione di Florenskij non è un colore; è cifra dell'*altro*, qualcosa di diverso dalla pura struttura metafisica delle cose: è il divino. “La luce... – egli scrive – si dipinge con l'oro ... mare di dorata beatitudine, lavata dai flutti della luce divina. Nel suo grembo ‘viviamo, ci muoviamo ed esistiamo’, questo è lo spazio della realtà autentica”. Nell'icona poi non si dipingono le ombre, perché l'ombra è assenza, mentre l'icona dipinge l'essere, anzi esseri gloriosi.

L'oro è la luce della grazia divina che, nelle tracce dorate dei panneggi a lisca di pesce, penetra dentro il corpo santo raffigurato: “nelle linee delle sezionatura d'oro tu ravvisi le invisibili ... forze primordiali che formano con le loro azioni reciproche lo scheletro ontologico delle cose”.

3.4. Altri elementi della composizione

L'immagine sempre rappresentata a due sole dimensioni viene così considerata più che come una rappresentazione della figura celeste come una sua apparizione sulla parete sulla quale si disegnano solo corpi trasfigurati nella gloria.

La prospettiva rovesciata, così come tutti la conosciamo, per esempio nelle predelle della Trinità di Rublev, impedisce all'osservatore di ritenersi colui che misura, dal suo punto di vista, la profondità dell'immagine, ma al contrario la mostra discendere dall'alto: è la realtà celeste che scivola in un certo senso fin nella prossimità di chi osserva l'icona.

4. Conclusione

A partire da queste concezioni si possono comprendere le ragioni per le quali la letteratura russa del Novecento sulla teologia dell'icona manifesta un disprezzo assoluto per

l'arte occidentale: essa sarebbe oscenamente carnale nella sua plasticità, presuntuosa nella pretesa di misurare con la prospettiva la profondità del mistero, materialista nella illusione della terza dimensione.

È interessante osservare come si colleghi a queste concezioni il pensiero di Kandiskij, secondo il quale solo la eliminazione della figura, propria dell'arte astratta, darebbe finalmente all'opera d'arte il suo valore spirituale. Ne si può dimenticare il riferimento esplicito di Malevic alle icone, nella sua ricerca delle forme assolute e fondamentali: il suprematismo. Anche Matisse nel suo viaggio in Russia ne subirà il fascino e scriverà che l'artista può attingerne i suoi modelli meglio che dalle opere della tradizione occidentale.

Un giudizio molto severo, però, andrebbe dato a quella "moda" delle icone che si sta diffondendo da noi. Il commercio che se ne fa è per i credenti dell'Oriente cristiano una vera e propria profanazione e il loro uso in funzione decorativa ne tradisce lo spirito. Comunque sia, non si vede perché la grande tradizione occidentale dell'immagine cristiana, niente affatto irreligiosa come lo pretendono i teologi russi, non dovrebbe continuare a sostenere la preghiera e il culto dei santi nelle nostre chiese invece che affollare i musei e decorare i nostri salotti.

5. Bibliografia

Tutto ciò che è contenuto in questa lezione può essere rinvenuto nelle seguenti pubblicazioni:

H. Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Cerf, Paris 1998.

A. Stock, *Poetische Dogmatik. Christologie. 2. Schrift und Gesicht*. Schöningh, Paderborn München Wien Zürich 1996.

D. Menozzi, *La chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, San Paolo, Cinisello B. 1995.

P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1990.

E. Trubeckoj, *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa*, La Casa di Matriona, Milano 1977.

W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*. A cura di Elena Pontiggia, Bompiani, Sonzogno 1999.

GLI SVILUPPI DELL'IMMAGINE CRISTIANA IN OCCIDENTE

Francesco Saracino

Lasciatemi esprimere l'onore, che provo questa sera, a parlare in un ambiente così bello. Io vengo da Bari e cercando, questo pomeriggio con Don Dianich, una possibilità di collegamento immediato con la cultura pisana, mi veniva in mente la figura di Nicola Pisano, Nicola di Apulia, che, secondo la tradizione, è pugliese: e sappiamo l'importanza che Nicola ha avuto nella tradizione visiva pisana. So bene che la cosa non è priva di discussione: qualcuno dubita di questa derivazione, ma in questa circostanza preferisco crederci.

Questa mattina nella Chiesa del Carmine mi veniva da riflettere sul dono dell'immagine religiosa che ha origini, o che comunque ha trovato un contesto importante, qui a Pisa. Guardavo, o perlomeno cercavo di guardare (perché l'oscurità di quella chiesa è esemplare) un capolavoro della pittura europea a carattere cristologico: si tratta dell'Ascensione di Cristo di Alessandro Allori; guardando intensamente il corpo di colui che ascende al cielo, mi veniva di pensare al regalo ricevuto dalla comunità pisana nel percepire, attraverso questo dipinto, la bellezza intangibile di un uomo che in tutta la pienezza della sua umanità passa in Dio.

Perché questo inizio del mio intervento? A differenza di quello di Don Severino, ho ricevuto proprio l'incarico di affrontare un versante diverso dell'immagine religiosa europea, cioè quello dell'immagine religiosa che possiamo definire occidentale. Possiamo parlare di immagine religiosa-occidentale, quasi simbolicamente, proprio a partire dalla metà del 1400, dalla caduta del Regno di Costantinopoli. Sembra una fatalità storica: l'importanza visiva, figurativa e immaginativa che ha avuto la rappresentazione bizantina, la quale ha dominato tutta la figuratività occidentale per secoli, anche se ha avuto dalla fine del 1200, nella tradizione italiana ed anche per il contributo di artisti pisani come Giunta, importanti ridimensionamenti, finisce definitivamente di imporre la sua immagine di Cristo e la sua immagine del mondo. Sì, perché quando si parla di immagine di Cristo si finisce sempre per ricavare da essa un'immagine del mondo. Mi spiego: Don Severino già ha detto chiaramente che uno degli argomenti di coloro che rivendicavano la legittimità delle immagini era quello di ripensare alla verità dell'incarnazione di Cristo. Se Cristo è Figlio di Dio incarnato e se in lui la natura umana è personalizzata dalla divinità del Logos, è possibile rappresentarlo. Tuttavia abbiamo visto qual è la rappresentazione di Cristo nel mondo bizantino: nell'intervento precedente abbiamo potuto osservare la visualizzazione del Cristo trasfigurato, la sua immagine allungata, il biancore della luce trascendente, un volto senza rilievo e senza espressione. Qual è la funzione di questa immagine cristologica e di tutte le altre immagini che ci provengono dal mondo bizantino? È proprio quella di aiutare chi vede ad assimilarsi visivamente ad essa, di aiutarlo in un processo di trascendimento. Se io devo guardare come vera un'immagine che è senza rilievo, senza espressione, quasi uno schema astratto dai fenomeni, uno schema che vale per se stesso, indipendentemente dai fenomeni, questo significa che la mia esperienza del mondo, il valore che io devo dare al mondo, è un valore di natura molto particolare. Se quello è il mio riferimento definitivo, allora il rapporto con la realtà deve essere dello stesso tipo: io non devo amare nella realtà le emozioni, non devo amare, nella realtà, i fenomeni;

non devo amare nella realtà i corpi. Perché l'unico corpo di riferimento, che è il corpo di Cristo, è appunto al di là di queste dimensioni, al di là del fenomeno, al di là della prospettiva, al di là, soprattutto, dell'ombra, perché è tutto luminoso. Allora questo impedisce in chi vede un rapporto favorevole, un rapporto positivo, con la realtà fenomenica.

L'immagine occidentale – volendo naturalmente semplificare un problema che storiograficamente è quasi inattuabile – nasce proprio e si sviluppa in relazione ad una contestazione dell'immagine bizantina, perché l'immagine bizantina ha un potere di fascinazione, quando è perfetta, quando anche le condizioni di chi vede sono adeguate, che finisce per assorbirti nel mondo della luce. La realtà fatta di luce ed ombra, il volto fatto di espressione, la carne del mondo, nell'immagine bizantina esiste? I bizantini erano persone che avevano l'esperienza del mondo abbastanza complessa e integrale, ma sognavano di riformulare il mondo attraverso questo tipo di immagine che, però, da un certo momento in poi non è stato più sufficiente a colmare il bisogno che ha l'uomo di vedere immagini di riferimento. Ecco allora che le immagini di riferimento, anzitutto l'immagine cristologica, cominciano ad assumere dimensioni che nell'immagine bizantina non erano state valorizzate.

Un brevissimo riassunto della dottrina cristologica e dunque delle sue applicazioni nell'immagine occidentale. Cristo è vero Dio e vero uomo. Cristo ha una natura umana ed ha una natura divina, ma è una persona divina. L'immagine bizantina è come se risolvesse la natura umana nella persona divina. Vive e vuol far vivere in chi percepisce l'immagine un processo di assimilazione progressiva verso la luce, attraverso una riduzione della realtà fenomenica. L'immagine cristologica e tutte le altre immagini occidentali, hanno valorizzato invece l'immagine dell'umanità di Cristo e dell'uomo in genere, indipendentemente o quasi dal processo di assorbimento nella realtà divina. Come se la natura umana di Cristo e dunque tutto l'ambito della creazione, tutto l'ambito dei fenomeni avessero una loro legittimità intrinseca. Certo essa è proiettata verso il Divino. Ma nella sua esperienza storicamente vissuta l'umanità di Cristo si era effettivamente realizzata a tutti i livelli, si era realizzata come corpo, si era realizzata come contatto. Ricordate che nella tradizione evangelica Gesù guarda, Gesù tocca, Gesù abbraccia ed è toccato: c'è, quindi questa consistenza materica che in realtà restava del tutto assente nell'impostazione dell'immagine bizantina. Allora è come se l'immagine occidentale avesse tentato a poco a poco di esplorare, con fatica, all'inizio senza grandi garanzie di successo, le condizioni fenomeniche dell'immagine di Cristo e dunque dell'immagine del mondo. Le condizioni fenomeniche sono queste: luce e ombra. Non esiste ombra nel mondo bizantino, se non l'ombra del contorno, la necessaria contrapposizione alla luce, ma che non è ombra regolarizzata. L'immagine occidentale invece, a poco a poco, realizza, faticosamente, da Giotto e Masaccio, il processo della luce nelle sue diverse direzioni. Non è la luce che avevamo visto nei mosaici, la luce divina, splendente, perfetta, che si manifesta penetrando, addirittura, nell'uomo. Ora è una luce localizzata, proprio perché la realtà fenomenica è garantita, è legittimata dall'umanità di Cristo; dunque Cristo e tutto il resto della visione, tutto il resto delle immagini possibili, avranno una fonte di luce localizzata e dunque ombre prevedibili, ombre che scandiscono la rotondità, oppure la situazione screziata, di un corpo, di un pannello. Quindi, luce ed ombra, non luce soltanto, non luce eterna, non luce divina. Naturalmente, oltre la luce, oltre dunque la consistenza fenomenica dei corpi, c'è la consistenza espressiva dell'anima. Direi che queste sono forse le due grandi conquiste dell'immagine occidentale nella sua origine religiosa. Il volto di Cristo, il volto della Vergine, il volto dei Santi bizantini, realizza una assoluta impassibi-

lità: sono al di fuori della sofferenza, al di fuori della gioia; raggiungono questa apatheia, come la chiamano gli autori spirituali: questo equilibrio elevatissimo in cui non si viene più tormentati da quelle che sono invece le nostre frustrazioni, da quelle che sono le nostre sofferenze. L'immagine cristologica e tutto il resto delle immagini occidentali, a poco a poco, affronta la sfida della espressione. Allora vedremo apparire in Cristo il dolore e la gioia e, addirittura, da un certo momento in poi, la screziatura dell'anima, vale a dire quelle movenze quasi infinitesimali che affiorano su un volto e che noi sappiamo bene essere il segno dell'umanità e della possibilità che ha un volto di comunicare.

Tutto questo, che è assente nell'immagine bizantina, diventa un programma per l'immagine occidentale. Naturalmente c'è un problema di funzionamento di queste immagini. Pensiamo ad una situazione in cui l'immagine occidentale già ha raggiunto un suo equilibrio, e pensiamo al '500-'600 e poi arriveremo anche al '900. Quali erano le funzioni che queste immagini avevano? La legittimazione e la rivendicazione di un valore dato ai fenomeni e alle espressioni attraverso la figura di Cristo, della Vergine o dei Santi, costituiva certamente un forte incentivo ad un nuovo rapporto col mondo, più o meno autentico, più o meno sereno. Voi lo sapete: il Rinascimento è il tempo di una serenità, soltanto sognata. Perché, al pari dell'immagine bizantina, anche la stessa immagine fenomenica che realizza questo equilibrio dell'uomo con la creazione, in realtà, poi, vuole dimenticare quelli che sono gli abissi della coscienza, quelli che sono gli strazi dell'anima, quelle che sono le tragedie dell'uomo. A suo modo, anche l'immagine occidentale, nonostante abbia raggiunto il suo nuovo equilibrio, è altrettanto "alienante". Mi spiego. Se l'immagine bizantina alienava verso l'assoluto, l'immagine occidentale cinque-seicentesca aliena verso il sogno di una pacificazione universale, di un'integrazione perfetta dell'uomo nell'ordine della creazione, che in realtà non è mai esistito. D'altra parte, se l'immagine bizantina rappresentava la nostalgia di assolutezza, l'immagine occidentale fenomenica rappresenta il sogno di una possibile integrazione nell'ordine della creazione. Le cose cambiano con la modernità avanzata. Se il Rinascimento e il '600 hanno raggiunto delle possibilità rappresentative nel loro genere equilibratissime, l'800 e il '900 nell'immagine di Cristo e nell'immagine della realtà ormai esprimono una frattura: la frattura della coscienza, l'entrata nella coscienza degli elementi distruttivi, degli elementi della vera e propria alienazione psichica e collettiva, per cui, l'immagine religiosa risentirà potentemente di queste rotture.

Vorrei ri-sintetizzare e passare poi alla visualizzazione di alcune immagini di riferimento. Esiste una relazione tra la valutazione dell'umanità di Cristo e la sua rappresentazione. Se l'umanità di Cristo dovesse funzionare soltanto per allontanare dalla coscienza la realtà, l'immagine bizantina risulterebbe essere assolutamente perfetta. È quella l'immagine dell'integrazione nell'Assoluto. Se l'immagine, e dunque l'umanità di Cristo, vengono invece valutate in relazione alla loro stessa legittimità fenomenica, ombra e luce, sguardo ed espressione, ecco che l'immagine di Cristo e l'immagine del mondo che ne vien fuori hanno la possibilità di esprimere, la possibilità di consegnarci un altro sogno: la bellezza, la possibilità paradisiaca di un paradiso fatto di fenomeni. Il paradiso bizantino è fatto di luce; il paradiso umanistico, anche quello barocco, in un certo senso, è fatto di fenomeni; ma sono due sogni dai quali la coscienza cristiana cui si risveglia drammaticamente già prima della Prima Guerra Mondiale e poi, naturalmente, nel periodo tra le due guerre. In quel caso l'immagine cristiana non sarà più in grado di esprimere la possibilità di un paradiso, cioè, la possibilità di una integrazione.

È che la coscienza individuale e collettiva è ormai al di fuori di questo sogno, risvegliata troppo brutalmente dalla differenza dei fenomeni.

Osserviamo ora quattro immagini di riferimento per rivedere in maniera meno teorica e meno retorica un processo che abbiamo ricostruito.

La Madonna Sistina di Raffaello (Fig. 1). Forse ricordate, per quanto non esistano documenti indiscutibili sulla committenza di questa opera, che essa è stata voluta da Giulio II, poco prima della sua morte. Tant'è che Giulio II è raffigurato in S. Sisto, nel Papa, che è vestito del piviale dorato.

L'opera fu subito mandata a Piacenza, nella Chiesa dei Benedettini, una bellissima chiesa rinascimentale, e fu collocata probabilmente al centro dell'abside. Quindi, immaginate una bellissima chiesa, che forse qualcuno di voi conosce, una bellissima chiesa rinascimentale, costruita secondo le misurazioni geometriche e matematiche tipiche dell'architettura dei tempi, un'abside non grandiosa e una finestra sul cielo.

È una finestra sul cielo: da cosa lo deduciamo? Voi vedete che ci sono due tende verdi, addirittura si vede l'asse metallico che sostiene la tenda e questa tenda è stata rimossa. Allora, già nella tradizione bizantina, più letteraria che iconografica, la tenda rimossa è il segno evidente di una rivelazione. Velo-rivelazione: apertura del velo. La rivelazione in questo senso, come nel termine neo-testamentario *apokalypso*: io tolgo il velo, rimuovo l'ostacolo che mi impedisce di vedere la realtà nascosta e dunque, rimosso l'ostacolo, tolto il velo, io vedo. Cosa vedo? Vedo la Vergine. Questo è un caso di straordinaria importanza: è forse l'ultimo grande caso nella tradizione figurativa europea, nel quale abbiamo accesso ad una visione, perché il velo si è aperto e Maria campeggia con il suo figlio su uno sfondo di nuvole e volti di angeli accennati sullo sfondo. Essa è quindi completamente al di fuori di quelle che sono le coordinate che il Rinascimento aveva così faticosamente ricostruito, le coordinate della prospettiva. È come se la prospettiva non esistesse, è come se la visione ci desse l'accesso ad un "oltre", popolato dagli archetipi. Gli archetipi di riferimento sono naturalmente la Vergine e i due santi, Sisto e Barbara, il cui attributo è visibile all'estrema destra, una torre.

Per la prima volta – ed è forse l'unica a questo livello, l'immagine bizantina si sposa perfettamente con l'immagine fenomenica che era stata la conquista della tradizione visiva quattrocentesca e del primo '500. Non c'è prospettiva, abbiamo accesso ad una visione, ma, d'altra parte, i volti ed i corpi sono chiaramente riconoscibili, sono segnalati coerentemente dalle loro ombre. La dimensione cromatica è abbastanza ricca. Vi ricordo, ma probabilmente molti di voi l'avranno vista, quest'opera è a Dresda dove fu portata nella metà del '700 e adesso campeggia nella sala centrale della Gemäldegalerie.

Ci troviamo, quindi, di fronte al caso di un incontro, forse l'ultimo grande incontro, tra l'immagine che deve funzionare in relazione al trascendimento dei fenomeni e alla divinizzazione che è richiesta a colui che vede, e le nuove conquiste dell'immagine fenomenica. Questa forse è la grande icona dell'Occidente, come appunto la Trinità di Rublev è la grande icona del mondo orientale; volendo semplificare, è la grande icona dell'Occidente, la visione realizzata non più con gli elementi disegnativi e cromatici delle visioni bizantine, ma con gli elementi tipici delle conquiste figurative rinascimentali.

Passiamo ad un'altra modalità di rappresentazione dell'immagine occidentale, sempre di contenuto cristologico, in questo caso addirittura evangelico. È la Vocazione di Matteo del Caravaggio, nella Cappella Contarelli della Chiesa di S. Luigi dei Francesi, eseguita nel 1598 (Fig. 2). Cristo è rappresentato con il suo autorevole richiamo, con l'indice puntato che indica la figura di Matteo. Costui a sua volta punta il dito sul suo petto ad indicare la meraviglia, lo stupore di essere stato scelto. Si osservi, naturalmente tutto il vigore

retorico, oltre che formalmente realizzato, del fascio luminoso che si volge da sinistra verso destra e che è la grande metafora della Grazia. In questo, come in gran parte della produzione sacra del Caravaggio, la fonte luminosa che proviene dall'alto, localizzata in un'apertura o nel soffitto o nell'alto di un muro, rappresenta l'ingresso della Grazia di Dio che coglie il peccatore. Che cosa è successo? L'immagine sacra, l'immagine religiosa, l'immagine cristologica, l'immagine del mondo, alla fine del '500 e per tutta una buona parte del '600, viene investita da una sorta di antropologia "negativa". L'immagine fenomenica, quella di cui abbiamo parlato, l'immagine che cercava un equilibrio, l'immagine che voleva un paradiso tra fenomeni, anima ed espressione, è come se non esistesse più, perché l'uomo è ormai costantemente, eternamente, inserito nell'ombra... Pensate a cosa sarebbe questa immagine senza il fascio di luce... l'uomo è costantemente nell'ombra, costantemente nell'oscurità. Questa è la percezione della modernità, che si va annunciando. Costantemente richiuso in quello che i teologi moralisti del tempo chiamavano il Peccato Originale. Da dove viene allora la possibilità di una liberazione per l'uomo? Non è più concepibile in questo periodo l'armonica integrazione di un Raffaello, non è più concepibile il sogno di un Giorgione. Adesso l'uomo è rinchiuso nella sua tenebra e può essere illuminato solo per Grazia. Una nuova antropologia, che in realtà non è nuova perché agostiniana, determina la coscienza cristiana, anzi la coscienza immaginativa dei cristiani. Perché altro è la teologia, altro è l'immagine. Tutto il '600 sarà attraversato, da questa rivisitazione del pensiero di Agostino. Allora l'immagine non è più funzionale a dei contenuti teologici, sta piuttosto in rapporto a dei contenuti etici o, addirittura, antropologici. L'immagine serve a risvegliare un processo di identificazione nella coscienza di chi vede: non essere trasportati nel mondo dei sogni, oppure nel mondo della luce, neanche avere una visione come quella della Madonna Sistina, ma la possibilità di guardare nell'immagine il proprio destino. Si apriva la possibilità di guardarsi, di visualizzarsi, come tenebra, peccato; nello stesso tempo la possibilità di essere per caso, per amore, scelti dalla Grazia e toccati dall'intervento di Cristo.

La cena in Emmaus di Rembrandt (Fig. 3): forse la ricordate, in una piccola sala del Louvre. Il soggetto, anche qui, ci interessa relativamente: è l'iconografia standardizzata ormai da quasi due secoli, al cui centro compare Cristo che sta spezzando il pane; è quello il momento in cui viene riconosciuto dai due discepoli, uno dei quali è Cleofa, l'altro è innominato. Secondo la tradizione iconografica, era quasi obbligatorio, nella rappresentazione della cena in Emmaus, raffigurare un personaggio di servizio: una fantesca, o un cuoco, o un cameriere, che porta le vivande in tavola. Cristo viene riconosciuto risorto e vivente mentre spezza il pane.

Dal punto di vista del nostro tentativo di interpretazione antropologico-teologica dell'immagine occidentale, guardate quel volto di Cristo. Per la prima volta (è un'osservazione di Simmel, uno dei grandi filosofi del tardo '800, che amava profondamente Rembrandt), nel volto di Cristo appare l'anima. In che senso?

La Madonna Sistina non racconta, il Cristo del Caravaggio non racconta: tutto sommato, continuano ad essere situazioni stabili. Qui c'è invece un racconto. È quasi il racconto di un Cristo ebreo, fatto di sofferenza e di tenerezza: qui è possibile dar vita ad una retorica che individua nei volti stati di coscienza che sono, finalmente, nostri. La Madonna Sistina o il Cristo di Caravaggio avevano ancora una funzione di trascendimento per chi guardava quelle immagini.

Guardando il Cristo di Rembrandt è come se vedessimo la nostra anima in movimento, ne vedessimo le sfumature, il chiaro-scuro. Quando una simile immagine cristologica si

impone, significa che è emersa la coscienza della modernità. È come se la figura di Cristo fosse una cartina di tornasole per indicare i processi di trasformazione spirituali e antropologici della coscienza occidentale.

Passiamo al '900, ad un'ultima immagine completamente diversa. Qui noi uomini e donne del nostro tempo, raggiungiamo un'altra, fondamentale modalità di approccio all'immagine religiosa. Marc Chagall nel 1938 dipinge quella che sarà chiamata la sua Crocifissione Bianca (Fig. 4). Il 1938 è l'anno della Notte dei Cristalli, l'anno in cui la persecuzione nazista nei confronti delle comunità ebraiche europee, inizialmente quelle tedesche e poi le polacche e tutte le altre, si manifesta in tutta la sua tragica bestialità.

Chagall non è un pittore cristiano (e siamo contenti, in questo caso, che non lo sia stato): era un pittore ebreo. Però, curiosamente, quando egli sente il bisogno di visualizzare in tutta la sua "tragicità" (per quanto la tragicità in Chagall diventi sempre gioco, data la sua capacità trasfigurante) il dramma che il suo popolo sta attraversando, non può fare altro che visualizzare il Crocifisso: Gesù di Nazareth, Gesù l'ebreo... Questo della "ebraicità" di Gesù, forse, è uno dei più importanti temi che attraversano la teologia del '900. Ma non soltanto la teologia cattolica, e soprattutto quella protestante, sono investite da questo tema, ma gli stessi ebrei, gli stessi scrittori ebrei. Uno dei più importanti tra essi, Shelomo Ash, scrive tre romanzi su Gesù e tenta una rivisitazione ebraica della figura di Cristo. Insomma, Gesù di Nazareth, il Crocifisso, per un ebreo-pittore diventa il segno, la cifra, della tragedia. Il Cristo è rivestito di un talit, il mantello della preghiera degli ebrei nella sinagoga. La scritta è rigorosamente in ebraico. In alto ci sono i Patriarchi, i Padri e le Madri. I Patriarchi sono Isacco, Giacobbe e Abramo, la Madre probabilmente è Sara, l'unica donna: sono quindi i tre grandi Patriarchi e la Madre che piangono e si disperano. Tutto però è connotato da una mancata insistenza sul drammatico-tragico e da una curiosa percezione marionettistica della realtà dei sentimenti. A sinistra vediamo l'armata rossa, con le bandiere rosse, che arriva; e non si capisce bene se Chagall voglia mettere sullo stesso piano l'Armata Rossa con i nazisti. Egli era stato, subito dopo la Rivoluzione, al servizio del Partito Comunista, però in seguito se n'era dissociato. Arriva, comunque, l'Armata Rossa con le sue bandiere ma il villaggio, lo shetl, è già distrutto.

Guardiamo in basso: c'è una nave. Durante la Seconda Guerra Mondiale quante navi piene di esuli ebrei hanno attraversato il Mediterraneo e sapete con quale fortuna. Ricordate la grande avventura di Exodus? Ancora più in basso ci sono due ebrei osservanti: vedete che uno piange e l'altro, il primo, tenta a tutti i costi di portare in salvo il Rotolo della Legge. Vediamo un altro ebreo che scappa con il povero sacco delle sue masserizie. Sopra a tutto, infine, la furia nazista: la figura è chiaramente quella di un nazista (come si vede dalla fascia) che sta distruggendo, bruciando la sinagoga.

Come vedete, l'immagine novecentesca religiosa, l'immagine di Cristo e tutto il resto, ha ormai perso la sua volontà di far sognare. L'immagine cristiana ha fatto sognare sempre, sognare in senso positivo. Ha fatto sognare l'integrazione nella luce, ha fatto sognare l'integrazione nel cosmo: fenomeni, ombra-luce, perfezione, società. Nel '900 smette di far sognare, diventa denuncia e, probabilmente, se non è così, neppure vale la pena di guardarla.

Perché abbiamo il bisogno di guardarle, queste immagini? Quelle bizantine, quelle rinascimentali, quelle seicentesche, quelle novecentesche, le installazioni dei nostri tempi? Io credo che, avvertito o meno, c'è un bisogno in ciascuno di noi, in ciascun uomo e in ciascuna donna di interrogarsi su quelli che sono i propri processi di adattamento alla realtà. Mi spiego. Viviamo nella famigerata civiltà delle immagini, dove non è più possi-

bile discriminare la qualità di quello che forzosamente entra nella nostra mente, nella nostra fantasia, nella nostra immaginazione, e la deturpa. La bruttezza, la mediocrità, la banalità dell'immagine che ci sta attorno, e che non possiamo contrastare in nessuna maniera. Non possiamo contrastare in nessuna maniera? Ecco che io, invece, vi do atto proprio di questa volontà di reagire: è questa la stessa energia che muove tutti voi. Una volontà di fronteggiare la pullulazione disordinata, frastornante, di quello che c'è attorno, attraverso una gerarchia di immagini che noi accogliamo nella nostra mente. È come se avessimo il dovere, noi, oggi di elaborare un canone di immagini, a condizione che siano perfette, belle e interessanti. Guardando queste immagini, entrando nelle chiese, frequentando i musei, come voi fate, noi ci sottoponiamo ad una operazione quasi salvifica. Salviamo la nostra immaginazione.

Allora, questa iniziativa e le altre che segnano costantemente il nostro percorso sono belle: stiamo facendo molto, non stiamo perdendo tempo, non stiamo trascorrendo del tempo che non sapremmo altrimenti come organizzare: stiamo riparando la nostra immaginazione. Platone dice, alla fine della Repubblica: "Il mito si è salvato e potrà salvarci". Possiamo parafrasarlo così: l'immagine tradizionale cristiana, sottoposta a tante distruzioni, sottoposta a tante decontestualizzazioni, a tanti equivoci, nonostante tutto continua ad avere influenza su di noi: si è salvata e, forse, ci salverà.



Fig. 1 - Raffaello, *Madonna Sistina* (Gemäldegalerie, Dresden).



Fig. 2 - Caravaggio, *Vocazione di San Matteo* (San Luigi dei Francesi, Roma).



Fig. 3 - Rembrandt, *Cena in Emmaus* (Louvre, Parigi).

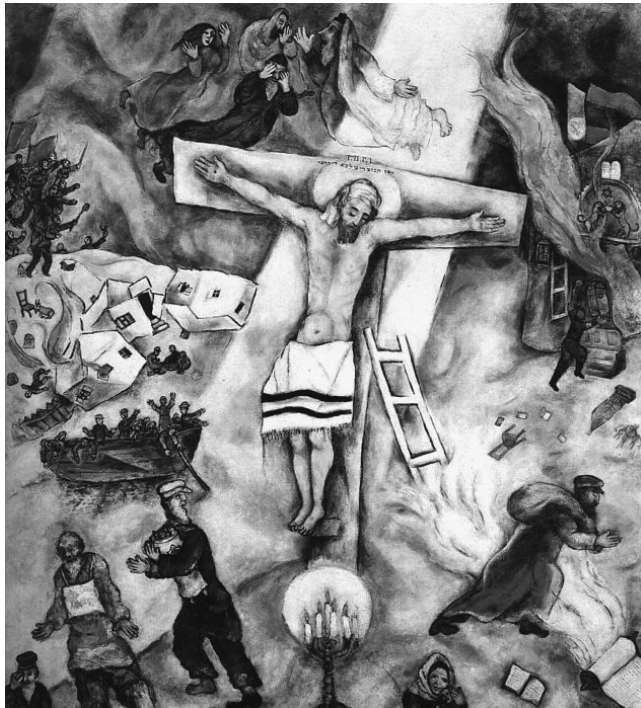


Fig. 4 - Chagall, *Crocifissione Bianca* (The Art Insitute, Chicago).

IL TEMA BIBLICO DELL'ANNUNCIAZIONE A MARIA

Roberto Filippini

Il tema dell'Annunciazione ci obbliga a prendere in mano il Vangelo di Luca, nel brano in cui viene presentata questa scena (Lc 1,26-38). Don Severino nella prima lezione, parlando della teologia dell'icona, ha fatto riferimento proprio a Luca e alla leggenda che fosse pittore. Ebbene, sono convinto che questa leggenda nasca precisamente dalla qualità della sua scrittura.

Il suo Vangelo presenta infatti una narrazione per certi versi, visiva: Luca ha una capacità di descrivere in modo così colorito i personaggi e di raccontare le storie così vivacemente che fa pensare, più che a un pittore, addirittura a un regista cinematografico.

Basta ricordare il bellissimo racconto dei due discepoli di Emmaus (Lc 24,13-35) che camminano lungo tutta una giornata, accompagnati da un viandante misterioso che solo al tramonto, si svela essere il Risorto, dopo una serie di dialoghi serrati e tesi, mentre si susseguono primi piani e campi lunghi, in una *suspense* sciolta infine allo spezzare del pane.

Anche il racconto dell'Annunciazione è una composizione mirabile, pittorica o cinematografica, ed è un esempio molto evidente di teologia narrativa.

Per spiegare cosa intendo con tale espressione, devo inserire questa pagina nel suo immediato contesto e spendere alcune parole sui primi due capitoli del Vangelo di Luca.

Da un pò di tempo vengono chiamati, insieme ai primi due capitoli del Vangelo di Matteo, con una formula forse non del tutto propria, i *Vangeli dell'Infanzia*. In realtà, dell'infanzia di Gesù si racconta soltanto gli eventi che circondano la nascita e solo Luca aggiunge qualche notizia in più sui primi anni del Signore, fino all'episodio di Gesù dodicenne che viene smarrito e ritrovato nel tempio.

Questa dizione, «*Vangeli dell'Infanzia*», è nata con l'affermarsi della critica storico-letteraria che ha riconosciuto in questi capitoli, dei racconti che, soprattutto per la forma, si staccano nettamente dal resto dei libri a cui appartengono. Un caso, se non limite, certamente molto pronunciato, dell'attività letteraria dell'Evangelista come redattore del materiale tradizionale e insieme vero e proprio artista.

Ciò che colpisce subito il lettore è il tono familiare della narrazione, accompagnato però da una presenza del *meraviglioso*, insolita per il testo del Vangelo: gli angeli, le annunciazioni, ... i cori delle schiere celesti, stelle, bagliori di luce, sogni ... tutto dà un certo sapore di fiaba ai racconti. Straordinaria è poi l'abbondanza dei riferimenti all'Antico Testamento.

Anche dal punto di vista della lingua va osservato un fenomeno sorprendente: nel greco corretto ed elegante di Luca infatti non possono passare inosservati i numerosissimi semitismi, echi della lingua ebraica, che con una frequenza inusitata costellano questi capitoli.

Così pure si rimane colpiti in Luca 1 e 2, dalla sincronizzazione dei vari elementi letterari. I racconti, i dialoghi, gli inni, le indicazioni cronologiche e topografiche piuttosto artificiose. Prendiamo per un momento in esame uno di questi fenomeni: la simmetria impeccabile delle singole parti che istituisce un perfetto parallelo, che è anche un confronto, fra Giovanni il Battista e Gesù. Se voi leggete i due capitoli iniziali di Luca, trovate infatti l'Annunciazione della Nascita di Giovanni il Battista, l'Annunciazione della Nascita di Gesù, le due nascite, le due circoncisioni e, in parallelo, anche gli inni di lode,

il *Benedictus* e il *Magnificat*.

Se avessimo potuto schematizzare su una lavagna, avreste potuto vedere su colonne sinottiche, questo perfetto corrispondersi degli elementi. Sintomo di un'attività narrativa, artistica e teologica molto accurata.

Come va dunque considerato il Vangelo lucano dell'infanzia?

Un racconto di invenzione? una novella edificante? Oppure la registrazione dei fatti, una cronaca?

La risposta sta proprio in quella formula che ho proposto all'inizio: teologia narrativa.

È sempre importante comprendere il genere letterario di un testo. Senza la conoscenza del genere letterario, qualsiasi libro, rimane incompreso o viene frainteso. La determinazione del genere letterario serve a precisare la forza del discorso, il punto di vista da cui parla l'autore, il messaggio che vuole essere comunicato, attraverso il veicolo della forma e gli espedienti retorici con cui viene trasmesso.

Qual è allora il genere letterario dei Vangeli dell'Infanzia? Gli esegeti usano tre aggettivi, i primi due molto chiari e l'ultimo un pochino più oscuro, ma cercherò di spiegarlo immediatamente. È un genere letterario storico, artistico, *midrashico*.

Storico: Luca ha attinto a tradizioni che possono risalire alle primissime comunità giudeo-cristiane che si sono formate in Palestina e forse, addirittura, alla comunità in cui la famiglia stessa, i parenti di Gesù, aveva un ruolo importante: ne sono forse testimoni proprio i molti semitismi.

Inoltre, pur con notevoli divergenze, Luca e Matteo, hanno numerosi punti in comune, che ci fanno pensare ad un certo nucleo tradizionale condiviso: i nomi dei genitori, la nascita in un villaggio senza importanza, il periodo, il re Erode ecc. Questi dati storici però sono rifusi nella composizione artistica e teologica degli evangelisti con il metodo «*midrashico*», termine che viene dal verbo ebraico «*darash*» e che significa «*cercare*». È una forma di esegesi giudaica in cui i significati di una storia o di un testo sono indicati attraverso una narrazione d'arte che attinge ad altri brani biblici, mediante la quale si vuole cercare e mettere in luce una verità.

Dobbiamo concludere dunque che i Vangeli dell'Infanzia sono una composizione storico, artistica, teologica, appunto *midrashica*. Un'operazione di teologia narrativa.

Così nel narrare l'evento dell'Annunciazione, Luca ha fatto ricorso a racconti dell'Antico Testamento che si prestavano per far comprendere la verità o le verità teologiche che egli voleva trasmettere circa la nascita di Gesù.

Innanzitutto, troviamo nella pagina lucana delle forti analogie con i *racconti anticostamentari delle nascite straordinarie*. Pensate alla nascita di Isacco, alla nascita di Sansone, a quella di Samuele (cf. Gen 18,1ss; Gd 13,1-7; 1Sam 1 e 2). Sono nascite di personaggi eccezionali scelti da Dio per il suo disegno, per essere strumenti della sua opera di salvezza. Nascite di solito da madri sterili e anziane. E ogni volta l'annuncio che viene fatto alla madre, presenta una serie di elementi che troviamo corrispondenti nel racconto lucano.

Insieme a questo modello ecco unirsi un'altra forma tipica dell'Antico Testamento: i *racconti di vocazione*. Nell'Annunciazione a Maria sono riproposti, quasi in maniera pedante, alcuni dati tipici delle chiamate ad Abramo, a Mosè, a Geremia, a Isaia. Forse il brano che più assomiglia al nostro, è nel Libro dei Giudici, capitolo sesto, versetti 1-24: la Chiamata di Gedeone. Ritroviamo proprio le stesse espressioni: l'angelo che giunge, il saluto, le affermazioni circa la presenza di Dio, l'invito a non temere...

Cosa significa allora la presenza di questi modelli? Significa che in questa pagina Luca vuole far comprendere ai suoi lettori il mistero di Gesù, la sua vera identità, attraverso

il racconto di una nascita prodigiosa che supera tutte le altre precedenti nascite straordinarie. Ma insieme Luca vuole anche presentare Maria. Con un racconto di vocazione, vuol far comprendere qual è il suo ruolo e chi è Maria di Nazareth. Vuole presentarla come modello di colei che ascolta, accoglie con fede e piena disponibilità la parola di Dio.

Vi propongo una strutturazione del testo, suddiviso in tre sequenze. La prima è data dai versetti 26 e 27. Una sequenza che fornisce il tempo, il luogo, i personaggi. La seconda sequenza (vv. 28-38a) è il corpo del racconto, la sequenza centrale, ed è costituita tutta dal dialogo fra l'angelo e Maria. Questa seconda sequenza l'ho suddivisa ulteriormente in tre elementi, tre sintagmi che ripresentano lo stesso schema: l'angelo parla per tre volte e per tre volte viene riportata la reazione di Maria, dapprima silente, poi in una domanda e infine in una dichiarazione.

Un mezzo versetto costituisce la sequenza che conclude il racconto, come in una dissolvenza cinematografica: – «*E l'angelo partì da Lei*» (v. 38b):

1. Sequenza iniziale: tempo, luogo, astanti (Lc 1,26-27)

Nel sesto mese l'Angelo Gabriele fu mandato da Dio in una città della Galilea chiamata Nazareth, ad una vergine promessa sposa di un uomo della Casa di Davide, chiamato Giuseppe. La Vergine si chiamava Maria.

2. Sequenza centrale: il dialogo (Lc 1, 28-30)

Primo sintagma: lo stupore (vv. 28-29)

Entrando da Lei disse: «Ti saluto, o piena di grazia. Il Signore è con te». A queste parole, ella rimase turbata e si domandava che senso avesse un tale saluto.

Secondo sintagma: la domanda (vv. 30-34)

L'Angelo Le disse «Non temere, Maria, perchè hai trovato grazia presso Dio. Ecco, concepirai un figlio, lo darai alla luce, e lo chiamerai Gesù. Sarà grande e chiamato Figlio dell'Altissimo. Il Signore Dio gli darà il trono di Davide, suo Padre, e regnerà per sempre sulla Casa di Giacobbe e il suo regno non avrà fine». Allora Maria disse all'Angelo: – «Come è possibile? Non conosco uomo». –

Terzo sintagma: la risposta (vv. 35-38)

Le rispose l'Angelo: – «Lo Spirito Santo scenderà su di te e su te stenderà la sua ombra, la potenza dell'Altissimo. Colui che nascerà sarà dunque Santo e chiamato Figlio di Dio. Vedi, anche Elisabetta, tua parente, nella sua vecchiaia ha concepito un figlio e questo è il sesto mese, per lei, che tutti dicevano sterile. Nulla è impossibile a Dio». – Allora Maria disse: – «Eccomi, sono la serva del Signore. Avvenga di me quello che hai detto». –

3. Sequenza finale: dissolvenza

«E l'Angelo partì da lei.» –

Anche solo una struttura del genere rivela l'intelligenza narrativa e la capacità di architettare il racconto di un autore come Luca.

Il riferimento temporale iniziale collega questo racconto con il racconto precedente: l'Annunciazione della nascita di Giovanni il Battista (Lc 1,5-25). Siamo nel sesto mese, appunto il sesto mese di Elisabetta, l'anziana parente che porta in grembo il profeta che prepara anche in questo, la strada al Messia.

L'Angelo Gabriele è l'angelo che era già stato inviato a Zaccaria come messaggero. La comunicazione divina, la comunicazione che viene dal cielo, è la medesima, ed è un angelo che troviamo all'opera nel Libro di Daniele (Dn 9,24), mentre profetizza, in un

misterioso oracolo, 70 settimane per l'avvento della salvezza e la riconsacrazione del tempio. Non sto qui a fare tutti i conti, ma se appunto mettiamo insieme i sei mesi di Elisabetta, poi i nove mesi di Maria e poi i 40 giorni prima della presentazione al tempio, l'oracolo sembra trovare il suo compimento, nell'entrata di Gesù bambino nel Santuario di Gerusalemme.

La storia parte invece da Nazareth, un paese oscuro, del tutto insignificante, che fa contrasto al luogo dove l'annunciazione della nascita del Battista al padre Zaccaria, si era verificata: il Tempio.

Avvertiamo la logica di Dio che spiazzava quella umana. Dio sceglie le cose deboli per confondere quelle forti, sceglie gli umili e i poveri per confondere i ricchi e i superbi.

È proprio in questo scenario così umile, così modesto, così povero che giunge la notizia decisiva della storia ad una ragazza ebrea, una vergine, «*parthenos*» dice il testo greco, che è sposata a Giuseppe della Casa di Davide.

Lo sponsalizio, nelle consuetudini giudaiche avveniva in due tempi: un primo momento in cui si pagava il «*mohar*», la somma della dote per prendere, quasi per comprare, la sposa e poi un anno dopo, l'accoglienza nella casa del marito.

La Vergine si chiamava Maria. Notate anche questo ripetersi in italiano del verbo «*chiamarsi-chiamare*». In greco c'è proprio il termine *onoma*, *nome*, che poi ritornerà anche al centro del racconto. Sono indicate le identità dei personaggi principali, in preparazione dello svelamento dell'identità di Gesù.

La sequenza centrale sostanzialmente è un dialogo, quello fra l'angelo e Maria, un dialogo a tre riprese.

Meriterebbe soffermarsi su questo dato apparentemente banale: il rapporto con Dio viene presentato come un dialogo. L'essere in contatto con Dio, l'esperienza religiosa, consiste nel ricevere una parola, una comunicazione e nel rispondere.

L'iniziativa è di Dio, che rivolge la sua parola, e la condizione fondamentale per accoglierla richiesta all'uomo è l'ascolto. Basterebbe pensare alla preghiera principale, del giudaismo che il buon ebreo ripete ogni giorno almeno due volte, «*Shemah Israel*», un versetto del Deuteronomio, (Dt 6,4) che suona per l'appunto «*Ascolta, Israele*». La disposizione, l'atteggiamento dell'ascolto, è condizione fondamentale per vivere il rapporto con Dio.

Maria viene presentata così, proprio come colei che ascolta: un ascolto che coinvolge tutta la persona, che investe sensi, cuore, mente.

Da che cosa si vede? Intanto dalla prima reazione di Maria che rimane turbata, stupita, e che si domanda il senso di quel saluto. L'annotazione dello stupore c'è anche nel racconto dell'Annunciazione a Zaccaria. Ma Zaccaria si stupisce per quello che vede, per l'angelo che vede, mentre Maria si stupisce per quello che sente, per quello che ascolta, per le parole che sono state dette, e si domanda che senso hanno.

Il testo letteralmente andrebbe tradotto «che tipo di saluto sia» quello che l'angelo le ha rivolto. Il saluto, infatti, è misterioso. «*Chaire*» significa «*ave*» come è stato tradotto in latino, «*ti saluto*», come troviamo qui nel testo della Conferenza Episcopale, ma il termine ha anche un senso originario di invito alla gioia, al rallegrarsi. Vecchie traduzioni avevano proprio «*rallegrati, Maria*».

Perché deve rallegrarsi Maria? Qui torna il fenomeno a cui accennavo sopra dell'eco di testi antico-testamentari, testi profetici in questo caso. Penso all'invito alla gioia che viene rivolto alla *Figlia di Sion*, una personalizzazione di Gerusalemme e del popolo di Israele, per l'arrivo del Messia. Così, nel libro di Sofonia al capitolo terzo, versetto 14,

così soprattutto nel libro di Zaccaria al capitolo 9, versetto 9. «*Gioisci, figlia di Sion*». È della visita del Messia che Maria deve dunque rallegrarsi.

«*Gioisci, o piena di grazia*». Leggiamo in Luca. Il testo greco ha un participio perfetto passivo, che è «*checharitomene*», e c'è in questo verbo la parola «*caris-grazia*». È stato tradotto perciò «*piena di grazia*», ma forse proprio tutte le questioni dogmatiche che sono seguite, rischiano di farci perdere il significato proprio del testo. Qui non si tratta tanto della grazia santificante, quella infusa come un liquido nell'anima, ma è piuttosto il favore di Dio, quel suo rivolgersi verso qualcuno per colmarlo della sua amicizia, del suo amore. Maria viene salutata come la Figlia di Sion, in lei c'è tutto il popolo eletto, sposa di Dio: è come se in lei tutta la storia del popolo di Israele si concentrasse poiché è lei la prediletta, la favorita, ed è attraverso di lei che il Messia verrà a visitare il suo popolo.

«*Il Signore è con te*». Questa è una delle formule presenti sempre nelle narrazioni e nei racconti di vocazione, perchè chi viene chiamato ad un alto compito, non si spaventi: avrà con sé chi lo aiuterà, chi lo sosterrà, chi lo proteggerà, il Signore.

In questo caso poi, in un modo tutto particolare il Signore sarà con Maria: prendendo dimora nel suo grembo.

L'interrogativo che agita il cuore di Maria sul senso del saluto angelico, lascia in sospeso il racconto e accumula una certa energia narrativa. C'è bisogno di una soluzione, di una risposta. E infatti: – *L'Angelo le disse: «Non temere»*. Ancora una delle formule dei racconti di vocazione: «*non temere, perchè hai trovato grazia presso Dio*». – Quel *checharitomene*, quel «*piena di grazia*», ora viene spiegato proprio nell'«*Hai trovato grazia...*». Leggiamo questa frase nel libro di Esther, la bellissima giudea che ha rapito il cuore di Serse, Assuero, il grande re persiano. E ancora, una formula simile è nel Cantico dei cantici: «*ho trovato pace*». Ma in maniera proprio letterale, questa formula è nel Libro degli Atti al capitolo 7, versetto 46. Nel grande discorso di Stefano, là dove si parla di Davide e si afferma che aveva «*trovato grazia, presso Dio*»: la figura di Davide compare quindi sullo sfondo o in filigrana.

Maria ha trovato grazia nella scia di Davide, perchè in lei si compie quello che è stato promesso a Davide dal profeta Nathan (2Sam 7,5-16). Sono infatti le parole del profeta Nathan che ritroviamo nell'interloquire dell'angelo sul bambino che nascerà, che sarà il Figlio dell'Altissimo, che riceverà il trono di Davide, suo Padre, che regnerà per sempre. È dunque l'Annuncio del Messia davidico, quello che Maria riceve, ma che anche il lettore riceve. In questo momento ci viene spiegato chi sarà il bimbo che nascerà a Maria. «*Concepirai un figlio, lo darai alla luce, lo chiamerai Gesù*». Un altro brano che viene alla mente e quello famosissimo di Isaia al capitolo 7, l'Annuncio dell'Emanuele, dove ritroviamo espressioni assai simili. Sarà concepito un bambino, nascerà, gli sarà dato un nome. Il nome di Gesù è già tutto un programma: Dio salva. Ma, certo rimane ancora qualche oscurità in questa spiegazione dell'Angelo. Ha spiegato che nascerà il Figlio dell'Altissimo, ma questo è comprensibile anche in senso metaforico, nei termini di un messianismo tradizionale. Figlio di Dio era chiamato il Re e il Re-Messia in particolare. Penso al salmo secondo del Salterio.

Ma è questo il senso della promessa angelica?

Maria chiede proprio questo. – «*Allora Maria disse all'Angelo: «Come è possibile? Non conosco uomo»*. Anche qui la traduzione si prende qualche libertà. Il testo greco potrebbe essere tradotto alla lettera «*come accadrà*», «*come avverrà, dato che non conosco uomo*» oppure «*se non conosco uomo?*». Questa domanda è la domanda su cui fa perno tutto il racconto. È la domanda fondamentale che permetterà poi all'Angelo di dare la

chiarificazione, la rivelazione piena e luminosa dell'identità di Gesù.

I primi scrittori cristiani, i padri della Chiesa, si dividono: alcuni, e Agostino tra questi, pensano ad un voto di verginità da parte di Maria. Allora Maria direbbe: «Come è possibile? Io sono vergine e voglio rimanere tale, ho deciso di rimanere vergine». Ma non è, a mio avviso, una ipotesi da seguire. È molto improbabile un tale voto in quel tempo.

Maria dice che non conosce uomo, che ancora non ha avuto rapporti con lo sposo e chiede come avverrà ciò che le è stato rivelato. Ma proprio questa domanda, in questa forma, diventa lo strumento letterario che fa comprendere come la nascita di Gesù sia una nascita davvero straordinaria, che supera tutte le nascite straordinarie dell'Antico Testamento: qui non si tratta di una madre sterile, ma di una madre vergine.

Le rispose l'Angelo: – «*Lo Spirito Santo scenderà su di te, su te stenderà la sua ombra la potenza dell'Altissimo*». – Ciò che avverrà, dunque sarà opera dello Spirito di Dio, della sua forza, della sua potenza. Si usa il termine *dinamis, potenza*, che troviamo anche nel Libro degli Atti, in quella promessa che Gesù fa ai suoi Discepoli: «*scenderà lo Spirito, la potenza dall'alto*» (At 2,8) e si usa anche lo stesso verbo. Ma qui si aggiunge che lo Spirito *stenderà la sua ombra*, e tornano alla mente allora altri passi dell'Antico Testamento. Laddove l'ombra del Signore è la sua presenza, quando la nube entra nella tenda dell'incontro lungo il cammino dell'esodo (Es 40,35), o nel tempio e dunque Maria diventa per opera dello Spirito il tabernacolo, la tenda, il tempio, dove Dio si fa presente.

È proprio la concezione verginale di Gesù a fare del brano una proposta cristologica alta, come per esempio la troviamo nella lettera ai Romani (Rom 1,3-4), dove si dice che Gesù, Figlio di Davide secondo la carne, è stato costituito Figlio di Dio in *potenza* secondo lo Spirito Santo, mediante la resurrezione. Nel testo paolino, Gesù è costituito-manifestato Figlio di Dio nella Resurrezione, mentre qui Luca dice che lo è sempre stato. La sua nascita è opera dello Spirito, quello Spirito che è all'origine della vita fin dal libro della Genesi e che ha compiuto questo miracolo nel grembo di Maria.

«*Sarà dunque santo e chiamato Figlio di Dio*». A questo punto il termine «*Figlio di Dio*», questo titolo, va ricompreso in un modo radicalmente nuovo rispetto al senso tradizionale messianico. Gesù è Figlio, non solo in senso metaforico, ma in modo unico e incomparabile, perché generato per opera dello Spirito.

A Maria viene dato anche un segno che l'Angelo ha detto il vero: Elisabetta, la sterile ha concepito un figlio, e questo è il sesto mese. La parola dell'angelo è anche l'aggancio con il racconto che segue. Maria in fretta si dirigerà verso la montagna di Giuda, per andare a vedere il segno, perchè ha creduto alla parola che gli è stata rivolta: «*nulla è impossibile a Dio*».

Allora Maria disse: – «*Eccomi, sono la serva del Signore, avvenga di me quello che hai detto*». – La risposta di Maria è una risposta di piena disponibilità, ancora sentiamo l'eco delle risposte degli uomini scelti da Dio, da Abramo ai Profeti, a Mosè, a Davide ... «*Eccomi*». È quel porsi totalmente nelle mani di Dio come *serva*, la qualifica di coloro che collaborano al disegno di Dio e che la dice lunga anche sulla concezione del ruolo dell'uomo nella storia della salvezza.

«*Avvenga di me quello che hai detto*».

Maria infine ci mostra che la parola ascoltata, deve essere eseguita. La fede deve diventare obbedienza, o meglio deve diventare prassi, perchè possa diventare storia.

Dopo aver colto le grandi potenzialità del quadro lucano, possiamo forse coglierne meglio la sua traduzione nella storia iconografica.

IL TEMA DELL'ANNUNCIAZIONE NELLE ARTI VISIVE, FRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

Gigetta Dalli Regoli

Le fonti scritte: la narrazione della vicenda è presente in forma sintetica nei Vangeli Sinottici e in forma assai più estesa nei Vangeli Apocrifi.

Nei Sinottici l'annuncio della maternità a Maria ha trovato pochissimo spazio. Assai più ampia la narrazione negli Apocrifi¹, secondo i quali Maria incontra l'angelo più volte, ma specificamente due volte, una prima volta presso un pozzo, mentre si reca ad attingere acqua, e una seconda volta in casa, mentre è intenta a tessere stoffe preziose destinate al tempio.

Il **Vangelo di Luca** (I, 26 sgg.), il solo dei Sinottici che descriva brevemente l'evento, ricorda l'arrivo a Nazaret dell'angelo inviato da Dio, «E l'Angelo entrò da lei», ciò che presuppone una collocazione della Vergine in un interno; segue la salvezza... e disse, «Salve piena di grazia ... tu concepirai nel tuo seno...»; si accenna allo stupore della giovane donna («come può essere avvenuto, se non conosco l'uomo...»), quindi la breve spiegazione del messaggero «lo Spirito Santo scenderà in te (*superveniet*), e la potenza dell'Altissimo ti coprirà con la sua ombra (*obumbrabit*)...», e l'accettazione da parte di Maria: «Ecco l'ancella del Signore...». È importante tenere presente la frase «L'Altissimo di coprirà con la sua ombra», perché in seguito ciò verrà collegato all'iconografia della Vergine, e il mantello che l'avvolgerà, spesso stendendosi dalla testa ai piedi, diventerà il simbolo dell'incarnazione.

Secondo lo **Pseudo Matteo**² (capp. VIII-IX), dopo una lunga e dettagliata descrizione delle virtù di Maria e del matrimonio con Giuseppe, si verificano tre apparizioni dell'angelo: mentre Maria è con altre cinque vergini; una seconda volta quando è al pozzo per attingere acqua; infine mentre è sola in casa e lavora la porpora.

Nel **Protoevangelo di Giacomo**³ (cap. XI), compaiono notizie lievemente abbreviate sulla nascita e infanzia di Maria, quindi le due apparizioni a distanza ravvicinata, presso il pozzo, e a casa, dove Maria, ancora turbata e tremante, lavora la porpora. L'angelo dice, sintetizzando, «concepirai per opera della sua parola», cioè secondo il testo ebraico, per intervento della voce di Dio; dopo le espressioni di incredulità della giovinetta, l'angelo aggiunge «ti coprirà come un'ombra la potenza del Signore...»; ciò che ripropone il passo di San Luca.

Racconto più sintetico nel **Vangelo armeno dell'Infanzia**⁴ (cap. V, 9): dopo la descrizione del colloquio fra l'Angelo e la Vergine, il testo afferma «Il verbo di Dio penetrò in lei attraverso l'orecchio». Da qui probabilmente il tema della *conceptio per aurem*, da alcuni assunto alla lettera, dai Padri della Chiesa più sensibili alla delicatezza della situazione, inteso come «prestò orecchio».

Nella visualizzazione della vicenda è emerso spesso, in tempi diversi, il problema di

¹ M. CRAVERI (a cura di), *I Vangeli apocrifi* [1969], Torino 1990.

² Testo di cronologia controversa, forse situabile fra VIII e IX secolo.

³ Anche in questo caso la cronologia è incerta: VI secolo?

⁴ In genere datato come il precedente al VI secolo.

raffigurare l'intervento di Dio in rapporto alla Concezione, cioè il modo in cui si è verificata l'incarnazione: e si sono riflessi nel campo delle arti figurative due fattori determinanti: da un lato la difficoltà di dare una spiegazione semplice e piana a una questione così difficile e complessa, dall'altro l'attrazione che poteva esercitare l'evento velato di mistero⁵. Ne sono derivati una folta serie di interventi dei Padri della Chiesa e dei teologi in genere, ma anche un complesso di esercizi retorici dedicati al dialogo fra Maria e l'Angelo, dagli inni mariani dei primi secoli, alle omelie mariane dei secoli successivi, alla letteratura predicatoria del XIII secolo e seguenti. Particolarmente impegnato da questo punto di vista, Alberto Magno, domenicano, attivo dalla prima metà del Duecento, e di seguito la riflessione teologica della Scolastica (San Tommaso, Sant'Antonino vescovo di Firenze). Si registra pertanto un impegno comune nel dichiarare, per usare le parole di Alberto Magno, che l'incarnazione avvenne «*non ex virili semine sed mystico spiramine*».

Nel linguaggio visivo le soluzioni più semplici hanno puntato sulle due componenti base, Annunciata e Annunciante; dove si è voluto tradurre in forma concreta quello che è stato identificato come soffio, come raggio di luce, oppure come voce e parola, cioè come suono, si è fatto ricorso a una raffigurazione di Dio Padre in posizione elevata (la sola testa o la mezza figura), e a tracciati lineari (quasi sempre raggi d'oro) che dal Padre procedono verso Maria; sullo stesso piano di posa della Vergine è collocato l'Angelo in atto di parlare, e dunque rivolto verso di lei, spesso in movimento, colto nel sopraggiungere; da una certa epoca in avanti – e non è facile individuare il momento preciso di questa introduzione – la colomba vola fra l'uno e l'altra, collocandosi nella scia dei raggi provenienti dall'alto; comunque fra Due e Trecento essa diviene una presenza molto frequente e consolidata. Aggiungo che la colomba e l'Angelo, entrambi dotati di ali, si pongono come emanazioni dirette di Dio, rappresentativi l'una del lato spirituale, l'altro di quello terreno.

Vediamo dunque una serie di immagini rappresentative.

Fra tarda antichità e Medioevo (ovviamente un arco cronologico lunghissimo in rapporto al quale è inevitabile sintetizzare) l'arrivo dell'angelo avviene in forma più o meno dinamica, e più frequentemente egli giunge da sinistra, nel senso di lettura della parola, più raramente da destra, ma la scelta è dovuta quasi sempre a problemi di connessione con altre scene e dunque a esigenze legate al percorso di lettura. Spesso, ma non sempre, si sottolinea in varia forma il movimento del messaggero (ali spiegate, movimento delle gambe, discesa dall'alto, panni mossi dal vento, ecc.). Nella ricezione da parte di Maria si registrano lievi varianti nell'atteggiamento e nello stato d'animo: seduta, in piedi, con le mani alzate e aperte nel gesto dell'orante; a volte tiene in mano o sono presso di lei alcuni strumenti legati al lavoro di filatura e tessitura o un libro di piccole dimensioni, da interpretarsi come libro di preghiere. Nondimeno già in epoca antica si registra una presenza peculiare, che sembra appartenere solo al linguaggio visivo: una giovane donna (ancella, compagna) che assiste da una posizione defilata, talora immobile e assente, talora spaventata più di Maria dall'apparizione dell'angelo.

Una soluzione comprensiva di molti degli elementi citati è presente nel ciclo di pittura murale di Castelseprio: da sinistra l'ancella assiste scostando una tenda e portandosi una mano al volto; Maria siede sollevando con una mano i fusi, mentre l'Angelo chiude l'epi-

⁵ La bibliografia pertinente alle risoluzioni iconografiche del tema è foltissima; per esigenze di sintesi, mi limito a citare due saggi di rilievo di data abbastanza recente: L. STEINBERG-S.Y. EDGERTON, "How shall this be?", parte I e parte II, in «Artibus et Historia», 16, 1987, pp. 25-44, 45-53.

sodio scendendo in volo dall'alto e da destra. Più statica la soluzione di una microscultura, una preziosa lastrina di avorio del Castello Sforzesco, dove l'Angelo fronteggia Maria in posa gradiente, la giovane donna si ritrae accostando le braccia al corpo, mentre ai suoi piedi si scorge il cestino da lavoro. Entrambe le opere, pur con molti interrogativi, sono indiziariamente datate al IX secolo⁶.

Guardando più specificamente alla parte centrale del Medioevo, le modalità di raffigurazione si rivelano più ampie e articolate, l'ambiente risulta caratterizzato nella struttura e in alcuni dettagli dell'arredo; accanto agli strumenti propri della lavorazione dei tessuti cresce la presenza del libro, al quale si accompagna un leggio. Peraltro sono attestati vari filoni paralleli che sviluppano aspetti delle tradizioni precedenti: accettazione del messaggio attraverso gesti di preghiera, mani giunte, braccia incrociate sul petto, mani alzate e aperte, oppure interruzione della lettura, oscillazione fra stupore e timore. Riscontri specifici a queste diverse possibilità si identificano nella predicazione: vedi il caso specifico di Fra Roberto Caracciolo, o Roberto da Lecce, la cui opera («Spechio de la fede»), stampata a Venezia alla fine del Quattrocento, attesta una situazione pertinente a tutto il XV secolo⁷. Il predicatore analizza la dinamica dell'annuncio, la natura del messaggero, il luogo, l'ora, le modalità del messaggio, quindi gli stati d'animo della Vergine, e i passaggi dal turbamento alla riflessione, dalle domande e dai dubbi all'accettazione.

Nell'arco di un lungo processo che vede amplificarsi il ruolo di Maria (e ciò comporta l'estendersi della narrazione alle vicende pertinenti alla vita di lei e dei suoi genitori), si presenta più spesso l'ancella che assiste all'evento e che manifesta varie reazioni: tale dettaglio potrebbe anche essere stato sollecitato dalle affinità fra l'annuncio alla Vergine e l'annuncio della maternità ad Anna; la compagna della Vergine sarebbe un doppione della serva maligna e petulante che invita Anna a rassegnarsi alla sterilità e alla vecchiaia. In rapporto allo stato d'animo di Maria, si prospettano nuovamente varie opzioni: essa è raffigurata in preghiera, ma anche timorosa, esitante o spaventata; tendono ad aumentare le componenti dell'arredo, cioè arnesi da lavoro, brocche, libri, inginocchiatoi, scrittoi, leggii.

In una serie di affreschi e rilievi romanici, XI-XII secolo, si annoverano figurazioni imperniate sul turbamento di Maria (dipinti murali della cripta di St. Nicolas, a Tavant e di Sant'Isidoro a Leon), ma anche immagini dove la stessa sembra serena e pronta ad accettare il ruolo delineato dall'Angelo, come si esemplifica nella celebre Porta bronzea di Hildesheim. Altre sculture, puntando sul lavoro della filatura, raffigurano Maria con fusi, matasse e gomitoli: lastra a rilievo in San Michele a Pavia, capitello in St. Trophime ad Arles, Porta di Bonanno nel Duomo di Pisa.

Degne di particolare attenzione due soluzioni-cardine pressochè contemporanee, geograficamente e storicamente distanti, le quali, nonostante la diversa calibratura, risultano comunque emblematiche di due culture: un capitello di Chauvigny, presso Poitiers, rappresentativo della forte creatività del linguaggio dell'Occidente, dove le mani gigantesche di Maria e dell'Angelo visualizzano con straordinaria efficacia i rispettivi atteggiamenti e gli «affetti»; e un dipinto murale nell'arco trionfale della chiesa di San Giorgio a Kurbinovo, che esemplifica uno degli esiti più maturi della maniera greca in Oriente. Al

⁶ Per queste, come per le opere citate in successione, non si forniscono riferimenti bibliografici: tali dati non sembrano infatti commisurati alla struttura e alle finalità di questo breve contributo.

⁷ M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* [1972], Torino 1978, pp. 41 sgg.

rustico e vigoroso intaglio della scultura francese, che evidenzia la pesantezza corporea dei due personaggi, si contrappone infatti la sottigliezza elegante del dipinto macedone: l'Angelo, esile, altissimo, coperto di panni frastagliati, e la Vergine, che tende a ruotare sul sedile, quasi volgendo le spalle al messaggero. Alla stessa linea di stile appartiene evidentemente la soluzione adottata per l'Annunciata nel ricco ciclo musivo di Monreale.

Fra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo si osservano estensioni e varianti caratterizzate da particolari significativi. Ad esempio un'accentuazione della reazione timorosa di Maria si osserva nella predella della celebre Maestà di Santa Maria Maggiore a Firenze, dove un lembo del mantello, evidenziato da un nodo, sottolinea il movimento della figura: così nei mosaici della cupola del Battistero fiorentino, che per questo riquadro derivano dalla tavola citata sopra o da un modello comune, e nei rilievi del pulpito di Barga.

L'elaborato manufatto barghigiano, probabilmente eseguito nella prima metà del Duecento, comprende altri elementi già indicati come significativi, quali la colomba e l'ancella accoccolata a terra. Proprio quest'ultima offre l'opportunità per rilevare le alternative offerte da altre opere fra Due e Trecento. Mentre nel pulpito la figurina sembra esclusa dall'azione, e solo i fusi che trattiene fra le mani la collegano – come frecce indicatrici – alla Vergine, un moto di spavento si registra in una miniatura di un codice del Monte Athos; quindi un intervento più deciso nella vasca del Battistero di Verona, dove una figura femminile che si colloca dietro all'Annunciata sembra contrapporsi all'azione dell'Angelo, alzando una mano e ostentando un gesto scaramantico. Più sottile e ironica l'interpretazione trecentesca degli affreschi nella Collegiata di San Gimignano (Lippo e Federico Memmi), dove l'ancella, esclusa dalla camera di Maria, origlia curiosa accostando l'orecchio alla porta.

Come si è accennato, il tema della filatura tende a scomparire, e sempre più raramente compare il fuso fra le mani della Vergine: fra le ultime apparizioni quella che si coglie a Pisa nel Pulpito del Battistero, eseguito da Nicola Pisano attorno alla metà del XIII secolo. Solo qualche labile traccia di persistenza affiorerà nei secoli successivi, allorché in alcune raffigurazioni dove compare la Madonna si porrà accanto a lei un cestino da lavoro.

Fra le componenti non trascurabili dell'iconografia dell'Annuncio, la inserzione della parola nelle immagini attraverso la scrittura: assai frequente la visualizzazione del messaggio dell'Angelo (*Ave Gratia plena*), in genere attraverso il cartiglio; rara e nondimeno significativa la rappresentazione più estesa del dialogo fra i due, cioè il saluto e la risposta di Maria. È probabile che in queste immagini si conservi il riflesso di forme di spettacolo legate alla liturgia, ciò che è valso a spiegare, in tempi abbastanza recenti, la sofisticata forma di scrittura adottata in alcuni casi: regolare, da sinistra a destra per le parole dell'Angelo, rovesciata, da destra a sinistra, per la risposta della Vergine, a sottolineare la propagazione del suono. Fra i casi di data più antica, una lastra duecentesca del museo Diocesano di San Miniato, probabilmente proveniente da un pulpito smembrato; quindi, nella prima metà del Quattrocento, il celebre altare di Gand di Jan Van Eyck e una tavola del Beato Angelico nel Museo di Cortona.

Avevo interrotto la sequenza cronologica per seguire gli sviluppi di alcune componenti peculiari (l'ancella, la parola scritta); torno pertanto a seguire il filo cronologico, e torno al Trecento accennando a modelli illustri proposti da maestri come Giotto e Simone Martini.

Nell'ambito dell'attività di Giotto sono presenti alcune alternative, che indicano come l'articolazione visiva del soggetto tenda a comprendere un numero crescente di possibilità. La soluzione monumentale più rappresentativa è quella del ciclo della Cappella Scrovegni, (inizi XIV secolo) che vede adottare una impostazione identica per i due pro-

tagonisti, immobili entro due sacelli ai lati dell'arco trionfale: la dignità e la compattezza delle strutture architettoniche vale evidentemente a potenziare l'importanza dell'evento, e i due personaggi interpretano i loro ruoli con altrettanta solennità e in assoluta serenità, in armonia con il programma d'insieme – grandioso e austero – delle *storie* di Cristo e della Vergine. Diversa è l'impostazione che la stessa bottega di Giotto propone in un pannello di predella del polittico di Santa Reparata: l'occasione meno impegnativa, e l'esigenza di «raccontare» qui l'*Annunciazione*, hanno suggerito di riprendere nella tavoletta il tema della sorpresa e della paura della Vergine.

La stessa cosa farà Simone Martini più avanti, pur in un'opera di alto impegno come la grande tavola collocata all'origine nella cappella di Sant'Ansano nel Duomo di Siena, e oggi agli Uffizi. Il pittore si muove con straordinaria disinvoltura fra tradizione e innovazione: nell'Angelo affida alle grandi ali e al pannello svolazzante la raffigurazione del movimento, e nella Vergine usa strumenti anche più raffinati, disegnando il trono in doppia prospettiva e riducendo il corpo di Maria a una sigla lineare da cui emergono soprattutto il volto dai lineamenti increspatis e le due mani protese come ganci in direzione opposta; una che sale a chiudere il mantello sotto il mento, con intento di difesa, l'altra che scende a «tenere il segno» fra le pagine del libro: piccola ma felice idea che sarà ripresa più e più volte, da Piero della Francesca e da Raffaello, fra l'altro. Analoghe immagini di Maria timida e ombrosa proporrà a fine secolo Lorenzo Monaco.

Nell'arco del Quattrocento risulta sempre più attuale una immagine della Vergine che assume i tratti propri dell'intellettuale: lo si desume dalla presenza di bancali, scrittoi e leggi dove si accumulano libri e calamai, e che trasformano la modesta cameretta in uno studiolo. Punte emergenti di questo processo, nella seconda metà del Quattrocento, le soluzioni che sovrappongono alla Vergine la tipologia dell'umanista: ciò sembra affiorare soprattutto per intervento di Leonardo, nella grande tavola degli Uffizi, e di Filippino Lippi negli affreschi della Cappella Carafa a Roma, nella chiesa della Minerva.

Nell'iconografia dell'*Annunciazione* tendono pertanto a delinearsi due ipotesi: una, che trova applicazione in forma più ridotta, tendente a potenziare la **verità** dell'evento attraverso la tridimensionalità delle immagini (vedi le sculture a tutto tondo di Jacopo della Quercia a San Gimignano e di Francesco di Valdambrino ad Asciano Senese, esito maturo e splendido di una serie che ha radici più antiche); l'altra che allarga il registro narrativo e simbolico, inserendo nella raffigurazione dell'Annuncio digressioni vetero e neotestamentarie (*Peccato originale*, *Cacciata dei Progenitori*, *Passione di Cristo*), ma anche *l'hortus conclusus* o *la porta clausa*, metafore visive della verginità. Numerose varianti si offrono inoltre in rapporto alla collocazione della colomba nella scia dei raggi dorati: a volte a mezza strada, a volte sospesa sulla testa di Maria, talora perfino presso il suo grembo.

Le testimonianze più convincenti di questi sviluppi si rintracciano fra le numerose versioni del Beato Angelico e di Filippo Lippi, ma il ventaglio delle possibilità si rivela particolarmente ampio se si guarda anche fuori di Toscana e fuori d'Italia.

Piero della Francesca, sia nella cimasa del polittico di Perugia, sia nelle storie di Arezzo, sembra potenziare la dignità dell'Annunciata attraverso elaborati e classicizzanti involucri architettonici, implicitamente insinuando allusioni all'immagine letteraria della Madonna-tempio.

Nelle portelle della cattedrale di Ferrara Cosimo Tura propone una delle più fedeli interpretazioni della *conceptio per aurem*, e raffigura la colomba che bisbiglia all'orecchio di Maria; mentre Giovanni Santi (forse seguendo un modello nordico) documenta una delle più interessanti alternative alla formula visiva dello Spirito Santo-colomba: nella tavola

del Museo di Urbino il sopraggiungere dell'incarnazione è risolto con l'immagine del Bambino che scende di corsa dalla dimora celeste portando con sé la croce.

Respingendo qualsiasi forma di selezione delle componenti, Carlo Crivelli compone per la città di Ascoli (tavola oggi alla National Gallery di Londra) una delle più ricche evocazioni dell'Annuncio, che vede felicemente assemblati, entro un rigoroso schema prospettico, molteplici e preziosi elementi di arredo, sottili simbologie legate alle piante aromatiche e al pavone, un riferimento a un preciso momento storico e alla concessione da parte del papa di una certa autonomia ad Ascoli; lo attestano le figurine intente a leggere un documento, e il personaggio che affianca l'Angelo annunciante: non si tratta di un compagno di Gabriele, come pure si verifica altrove, bensì di Sant'Emidio, protettore della città.

Si segnalano, per l'attenzione prestata all'ambientazione dell'evento, le *Annunciazioni* di Memling e di Gerard David (New York, Metropolitan Museum) che vedono i protagonisti collocati in locali arredati con eleganza misurata, attorniti da oggetti di pregio che tradiscono comunque l'uso quotidiano; a contrasto, si veda invece il descrittivismo più diffuso e oppressivo che caratterizza la tavola dello spagnolo Alonso de Sedano, conservata nella cattedrale di Burgos.

Infine, in chiusura, altri due casi emblematici di primo Cinquecento. L'*Annunciazione* di Recanati, uno dei dipinti più celebri di Lorenzo Lotto, si presenta anche a prima vista come opera di spiccata impostazione innovativa; la *storia*, evidentemente drammatizzata, si manifesta infatti come per un improvviso lampo di luce, che fa risaltare il convergere/divergere di movimenti disparati: la Vergine che si curva impaurita, il gatto che fugge attraversando la stanza, l'Angelo-atleta, che, quasi in scivolata, reca il saluto, Dio Padre che dall'alto s'inoltra nella cameretta con le braccia tese in avanti. Di fronte a questa spregiudicata e vivacissima interpretazione, tanto più recapitolativa, nobile e densa di cultura, risulta l'*Annunciazione* di Andrea del Sarto della Galleria Palatina, eseguita per gli Agostiniani del Convento di San Gallo: un convinto possesso della classicità governa la distribuzione degli spazi, il ruolo dei personaggi, i loro atteggiamenti, e degnamente chiude la serie più varia e felice di opere d'arte dedicate a questo tema, che fra Cinque e Seicento perde ancora terreno.

Gli sviluppi del culto mariano tendono a privilegiare immagini che offrono ampie possibilità alla narrazione, anche quando la Madonna non è più il personaggio principale: tali, ad esempio, la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi*. Altre raffigurazioni di successo derivano dalla convergenza di esigenze di devozione con più specifiche motivazioni sociali: è il caso della *Madonna della Misericordia*, spesso prescelta da Confraternite e Compagnie che ambivano a pubblicizzare i legami e le finalità di un'associazione, e che potevano comparire in gruppo all'interno dell'opera mostrando elementi rivelatori delle loro attività. E si affermano anche schemi iconografici nei quali la Vergine è ancora protagonista, ma in situazioni che non la vedono più come strumento inconsapevole, bensì pienamente padrona di sé, spesso in un contesto che anche nel titolo ne sostiene la gloria: *Assunzione*, *Incoronazione*, *Immacolata Concezione*. Proprio con il dibattito sulla *Immacolata Concezione* il problema iconografico si sposta dall'*Annunciazione* a un soggetto specificamente dedicato a questo delicatissimo passaggio della vita della Vergine. Ed è anche un segno di come il personaggio sia ormai al centro di una vicenda autonoma e di un processo di visualizzazione sempre più articolato, direttamente connesso alla riflessione e agli studi condotti all'interno e all'esterno della Chiesa.

IL CROCIFISSO. LA MORTE DI CRISTO NELLA COSCIENZA DELLA FEDE

Maurizio Gronchi

*Fulget crucis mysterium*¹

La finalità dell'incontro odierno è indicata dal titolo che ci è stato affidato: si tratta di rilevare gli elementi della coscienza credente intorno alla figura del Crocifisso e lo sviluppo delle sue rappresentazioni. I due contributi, l'uno di carattere storico-artistico e l'altro teologico, vengono ad intrecciarsi attorno all'immagine del Crocifisso, in una comune ricerca di quel senso misterioso che si dischiude dinanzi a colui che la ammira; differenziata per il suo valore simbolico ed estetico, nel primo caso, e per la sua prospettiva di fede, nel secondo. Per affrontare il tema dal punto di vista teologico occorre fare alcune premesse, che indicano lo svolgimento della lezione.

Anzi tutto, pare decisivo dare il nome proprio al Crocifisso: si tratta di Gesù, uomo nato a Betlemme di Giudea (circa duemila anni fa), cresciuto a Nazaret, vissuto entro i confini della Palestina, condannato a morte e crocifisso a Gerusalemme (tra i trenta e i quarant'anni). Questo – stando alle notizie che ci vengono fornite dalle testimonianze del Nuovo Testamento, soprattutto dai vangeli canonici, e dalla consonanza con le fonti extra-bibliche che ne danno conferma – ci permette di precisare chi è l'uomo della croce. Infatti, prima ancora di assurgere a simbolo della morte dolorosa di ogni innocente – e dunque di acquisire valenza universale –, la croce si identifica con colui che vi è inchiodato: precisamente quell'uomo lì. Questo carattere singolare della figura del Crocifisso non può in alcun modo essere trasfigurato, pena la sua sfigurazione.

In secondo luogo, sorge la domanda, mai definitivamente soddisfatta da alcuna risposta, del “perché” questo sia avvenuto; per quali ragioni un uomo sia stato ucciso in un modo tanto crudele; quale fu la sua imperdonabile colpa, tale da meritare una simile condanna a morte. Probabilmente questi sono gli interrogativi cui cercano di dare risposta i vangeli, che si presentano come grandi introduzioni al racconto della passione e morte di Gesù di Nazaret.

Il terzo elemento che si deve considerare consiste nella prospettiva che le fonti evangeliche attestano come coscienza credente, ovvero nella saldatura che stabiliscono tra la storia di quell'uomo che fu crocifisso e il suo destino inaudito: il cadavere di Gesù di Nazaret non è più nella tomba, il suo sepolcro è vuoto, alcuni lo hanno visto e dicono che è risorto, che vive oltre la morte. In definitiva, questa pare la vera ragione per cui la morte di quell'uomo sia divenuta significativa rispetto ad ogni altra morte (ad esempio, rispetto ai due crocifissi nella medesima circostanza, posti ai lati di Gesù). Il credere che egli sia risorto motiva l'annuncio, da cui prendono corpo le antiche comunità che si diranno di “cristiani”, ovvero dei credenti in Gesù come il Signore, il Cristo, il Messia, il Figlio di Dio.

Da questi tre elementi dipende l'identificazione e, quindi, il senso che il Crocifisso riveste per le coscienza credente, ovvero delineano i tratti essenziali per cui l'astante il Crocifisso si pone, e permane, in un atteggiamento che chiamiamo di fede; come pure

¹ V. FORTUNATO, *Carmen II, 6 (Vexilla regis prodeunt)*, in «Analecta Hymnica», 50 (1907), 74.

consentono a chi non crede di sapere per quali ragioni una scena così tragica venga ammirata ed insistentemente riprodotta da secoli. In altre parole, ci proponiamo di rispondere alle domande: chi è quest'uomo? Perché si trova su quella croce? Che senso ha questo, per chi vi si trova dinanzi?

Quest'ultima osservazione riguarda il metodo con cui la nostra riflessione vuole contribuire all'economia globale del corso, intitolato "*Saper vedere. Comprendere un'opera d'arte della tradizione cristiana*". Infatti, per saper vedere e, di conseguenza, comprendere una figura dinanzi alla quale ci troviamo o vogliamo porci, è opportuno addentrarsi coscientemente in una circolarità interpretativa che va dalla percezione immediata, fatta di sensazioni, di emozioni, di ricordi e di affetti, ad una ricerca di senso, che si orienta alla storia da cui quella figura emerge, per poi tornare ancora alla personale valutazione di quel che si sta osservando. In tal senso, per saper vedere il Crocifisso e comprenderne il senso sembra inevitabile la messa a fuoco della sua origine che, come abbiamo detto, affonda le radici in un evento storico, il cui sorprendente epilogo è semplicemente creduto. Se il Crocifisso non fosse creduto risorto probabilmente non avremmo avuto dinanzi alcun crocifisso.

1. Il Crocifisso è Gesù di Nazaret

Può sembrare una considerazione ovvia, ma sapere chi è quella persona crudelmente affissa ad un legno connota decisamente la percezione che ne abbiamo. Questa scena, di un orrore sconcertante, diviene familiare – pur con il rischio di alleggerirne la tragicità –, forse grazie alla consuetudine di vederla rappresentata, ma ancor di più per il conforto e la speranza che si accendono alla sua vista. Appare perciò decisivo saper vedere in Gesù crocifisso il Figlio di Dio, colui che seppur inchiodato non si ferma lì, nell'immobilità della croce, ma va oltre, è oltre: in cielo, con il suo corpo; sulla terra, nello Spirito. Non pare fuor di luogo osservare che la scena del Crocifisso, riprodotta con accenti diversi, che vanno dalla sua splendente regalità bizantina, con i grandi occhi aperti, alla sua dolente e umanissima flessione tardo-medioevale, con gli occhi socchiusi, potrebbe rappresentare non tanto un cadavere quanto, invece, un vivente, che la morte non ha il potere di trattenere (nel senso che è risuscitato, e siede glorioso sul trono regale; o non è ancora morto, al vertice della estrema offerta di sé). Con ogni probabilità, è a questa coscienza di fede che dobbiamo ricondurre il senso della raffigurazione del Crocifisso, fin dalle sue prime apparizioni; ovvero, alla complessa e faticosa tras-figurazione di un fatto scandaloso – di cui vergognarsi – nel simbolo del trionfo della vita sulla morte. Senza la forza di questa ri-configurazione, non sarebbe stato possibile offrire alla pubblica contemplazione il segno del pubblico ludibrio; con le parole di Hans Urs von Balthasar, de "Lo sconfitto che è il vincitore"². Ciò potrebbe spiegare l'imbarazzo da parte della prima comunità nel raffigurare il Crocifisso, a cui si preferisce il Buon Pastore o i simboli cifrati paleocristiani, presenti nelle catacombe romane.

Allo scopo di identificare l'uomo della croce, le comunità cristiane di origine apostolica avevano a disposizione soltanto il racconto degli episodi della sua vita e delle sue parole. Credevano al suo singolare destino di Risorto, ripercorrendo la via che lo aveva condotto alla *mors vituperosissima crucis*. Ciò vale specialmente per quell'apostolo *sui*

² H.U. VON BALTHASAR, *TeoDrammatica*, vol. IV, *L'azione*, Jaca Book, Milano 1982, 437-466.

generis che fu Paolo di Tarso, il quale dava testimonianza personale di un evento cui non aveva pienamente partecipato, ma dal quale si sentiva profondamente coinvolto: «A voi – scrive ai Corinti – infatti ho trasmesso, anzitutto, quello che anch’io ho ricevuto: Cristo morì per i nostri peccati secondo le Scritture, fu sepolto ed è risorto il terzo giorno secondo le Scritture, e apparve a Cefa e quindi ai Dodici» (1Cor 15,3-5). Dal punto di vista storico-letterario, siamo in epoca più antica rispetto alla redazione dei vangeli, eppure questo annuncio dell’evento della morte e risurrezione di Gesù già risulta articolato e interpretato compiutamente. Ovvero, non si raccontano i fatti (morto, sepolto, risorto, apparso) senza la loro interpretazione (per i nostri peccati, secondo le Scritture). Questo per dire come, fin dall’inizio, venga definita l’identità dell’uomo della croce, tra il suo passato e il suo destino. In forza di questo doppio movimento retrospettico e prospettico, gli scritti del Nuovo Testamento tenderanno ad ampliare lo sguardo sull’evento di Gesù, per coglierne il mistero in una dimensione storica e cosmica capace di risalire ai primordi della creazione e di distendersi fino alla consumazione del tempo. Le origini cristiane, dunque, sono segnate da una contemplazione riflessa (e celebrata nella liturgia del Battesimo e della Cena), radicata nella consapevolezza credente di avere a che fare con Dio stesso, nella persona del suo Figlio Gesù, partecipe della creazione, fatto uomo per Maria Vergine, crocifisso, morto, risorto, salito al cielo, che tornerà alla fine del mondo, fin da adesso presente nella sua comunità in forza dello Spirito santo, che egli ha inviato da presso il Padre. Ecco dunque che viene a configurarsi il Crocifisso nella percezione cristiana antica, come ci viene trasmessa dalle testimonianze neotestamentarie: si tratta di un grande affresco che vede Cristo al centro di una storia di salvezza universale, che affonda le sue radici nell’eterno disegno divino, si dispiega lungo il cammino del popolo ebraico, fino a raggiungere i confini dello spazio e del tempo. Le *Bibliae pauperum* delle chiese romaniche contornano il centro fisico di altare-croce con i cicli figurativi di scene dall’Antico e dal Nuovo Testamento, mantenendo il fulcro pasquale come chiave della memoria e della presenza (nella ripresentazione sacramentale del sacrificio eucaristico).

Senza volersi addentrare nella complessa operazione compiuta all’interno dell’ambiente neotestamentario – articolato nelle sue componenti giudeo-palestinesi, giudeo-ellenistiche e greco-romane –, è sufficiente ricordare come le testimonianze canoniche siano riuscite a comporre, intorno al nucleo dell’evento pasquale di Gesù, elementi non facilmente armonizzabili provenienti dalla sua contestualità ebraica e dall’ambiente culturale ellenistico, in cui si andava diffondendo l’annuncio evangelico, laddove prendevano forma le comunità, quindi la riflessione e le espressioni culturali della fede in Cristo Signore. La stessa evoluzione del dogma cristologico, che segnerà intensamente i primi sette secoli dell’era cristiana, mostra questa permanente fatica ecclesiale – sostenuta con i dibattiti e nei concili ecumenici –, di arricchirsi di altre forme espressive per dire la medesima verità in modo nuovo, senza allontanarsi dalla sua origine.

Gli studi odierni, di carattere neotestamentario e cristologico, hanno recuperato – grazie alla cosiddetta “terza ricerca” sul Gesù storico³ – tutta l’importanza della sua ebraicità, riconsegnando la figura di Gesù al suo ambiente culturale e religioso, evidenziandone opportunamente gli elementi di continuità e di novità, dopo un’epoca in cui, per cogliere la sua singolare identità, si era rischiato di farne un *leader* non ebreo né cristiano,

³ Per una panoramica sugli studi recenti, cfr. C. GIANNOTTO, *Stato attuale e prospettive della ricerca storica su Gesù di Nazareth*, in AA.VV., *Heri et Hodie. Figure di Cristo nella storia*, Atti del Convegno dell’Università di Pisa, 14-17 novembre 2000, Pisa 2001, 9-26.

senza radici né seguaci⁴. Infatti, grazie anche alla maggior conoscenza del mondo del giudaismo del I secolo⁵, oggi abbiamo la possibilità di rilevare l'esperienza religiosa di Gesù inscritta entro l'universo religioso ebraico, grazie alla cui grammatica egli scrive una nuova sintassi, con le parole ed i fatti⁶. Inoltre, una rinnovata ed equilibrata attenzione alla *humanitas Christi* – non semplicemente riducibile ad uno sguardo dal basso, contrapposto ad uno dall'alto –, ci permette di evidenziare meglio la prospettiva della crescita e dell'autocomprensione nel suo cammino messianico verso il compimento pasquale, come esegesi appropriata della significativa prospettiva indicata dalla lettera agli Ebrei: «Pur essendo Figlio, imparò tuttavia l'obbedienza da ciò che patì e, reso perfetto, divenne causa di salvezza eterna per tutti coloro che gli obbediscono» (Eb 5,8-9). Quindi, Gesù non ha smesso di essere Dio, imparando ad essere uomo, per cui, «Nel corso del suo itinerario terreno, attraverso gli eventi che segnano la sua missione (il battesimo, la svolta di Cesarea, etc.) e gli scontri con il suo popolo, in Gesù la coscienza della sua identità divina diviene sempre più ricca e lucida; essa è stata vissuta e sperimentata in tutte le tonalità affettive proprie della sensibilità umana, fino alla prova della confusione, dell'angoscia e dell'abbandono, fino all'atto della morte»⁷.

Dunque, si può giungere ad una comprensione di Gesù, l'uomo che è il Figlio di Dio, che cammina consapevolmente verso la morte, in una prospettiva di auto-donazione, di pro-esistenza⁸ – in rapporto al Dio d'Israele che chiama confidenzialmente *Abbà*, dal cui Spirito è rivestito e condotto, e alla gente che incontra –, come colui che rivela la sua identità divina nella differenza filiale. Le testimonianze evangeliche sono in grado di offrirci motivi di credibilità in tal senso, al punto che «l'identità di Gesù non sta al termine di un sillogismo. Essa non si impone con il fulgore dell'evidenza, ma va colta mediante il chiaroscuro delle allusioni e in definitiva della fede»⁹. In definitiva, possiamo già accennare alla questione di fondo che viene a porsi con l'identificazione di Gesù di Nazaret come Figlio di Dio, nella prospettiva luminosa, ed oscura al tempo stesso, della fede. Se l'identità divina dell'uomo della croce consiste nella sua differenza filiale rispetto a Dio Padre, allora il problema si pone anche riguardo a Dio stesso, grazie alla nuova dimensione trinitaria del suo rivelarsi nell'evento Cristo.

Prima di affrontare direttamente, per sommi capi, lo sviluppo della comprensione teologica del Crocifisso, vale la pena soffermarsi un momento sul perché di quella morte, al fine di raccogliere i principali elementi interpretativi dell'evento della croce, che pur sempre resta *mysterium crucis*. In realtà, qui vengono ad intrecciarsi le cause di quella morte con le conseguenze che ne sono scaturite, in una circolarità ermeneutica che esige l'apertura sul mistero. In altri termini, ci proponiamo di tentare di leggere il *factum crucis* alla luce del *mysterium crucis*, per saper vedere e comprendere l'*imago crucis*.

⁴ Cfr. J.H. CHARLESWORTH, *Gesù nel Giudaismo del suo tempo, alla luce delle più recenti scoperte*, Torino 1994, 206.

⁵ Cfr. E.P. SANDERS, *Jesus and Judaism*, London-Philadelphia 1985, 2.

⁶ Cfr. M. GRONCHI, *La singolare universalità dell'esperienza religiosa di Gesù (I)*, in «Euntes Docete» 53/2 (2000), 137-151; Id., *La singolare universalità dell'esperienza religiosa di Gesù (II)*, in «Euntes Docete» 53/3 (2000), 29-57.

⁷ B. Sesboüé, *Cristologia fondamentale*, Casale Monferrato 1997 (orig. fr. 1994), 142.

⁸ Cfr. H. SCHÜRMAN, *Gesù di fronte alla propria morte. Riflessioni esegetiche e prospettiva*, Brescia 1983 (orig. ted. 1978).

⁹ R. PENNA, *I ritratti originali di Gesù il Cristo. Inizi e sviluppi della cristologia neotestamentaria. I. Gli inizi*, Cinisello Balsamo 1996, 171.

2. Perché quella morte?

Abbiamo già notato come i vangeli si presentino come grandi introduzioni alla passione e morte di Gesù, con l'appendice dell'inaudito esito della risurrezione. Al di là delle differenze di impostazione assunte dalle quattro redazioni canoniche, appare chiaro come la morte di Gesù risulti altamente significativa, almeno dal punto di vista della cerchia dei suoi discepoli, ambito nel quale si raccolgono e si trasmettono i racconti. Per altri versi, sappiamo bene che, dal punto di vista storico, si è trattato niente più che di un 'ebreo marginale'¹⁰, la cui fortunata memoria è fondamentalmente dovuta al movimento che da lui ha preso avvio. Siamo dunque costretti a leggere, dall'interno delle testimonianze evangeliche, le ragioni che hanno portato il Maestro sulla croce. Questo punto di vista, per la verità, non deve sembrare parziale (come se si dovesse raggiungere una freddezza e distaccata oggettività materiale): è quello dal quale si accende la fede post-pasquale, vale a dire il punto di vista di chi ha dato l'annuncio della risurrezione di quel Crocifisso; per cui ha avuto senso, da allora in poi, guardare alla croce come all'evento decisivo per la fede e la salvezza.

Fatta questa precisazione, la questione del perché Gesù sia stato ucciso assume una molteplicità di risposte che comprendono le sue pubbliche violazioni della Legge, il tradimento con la conseguente cattura, i più o meno giusti processi (ebraico e romano)¹¹, la sua inerme consegna, etc. Per quanto storia e fede vengano ad intrecciarsi in un groviglio inestricabile, non si deve dimenticare che ciò che ha reso significativo l'evento della croce sono più le sue conseguenze che le sue cause (sebbene non siano mancate, lungo la storia, insensate accuse di deicidio ebraico). Dunque, le fonti bibliche narrano ed interpretano, o meglio, offrono i fatti e soprattutto i significativi indizi di autocomprensione che lo stesso protagonista della vicenda ha avuto di fronte al proprio destino (livello sul quale si sono poi andate elaborando le interpretazioni della comunità, consentendoci di rilevare la precedenza di una cristologia 'di' Gesù rispetto alle stesse cristologie neotestamentarie 'su' Gesù). Ed è proprio all'interno di questo orizzonte complessivo che si deve ricercare il primo ordine di ragioni. La sequenza dei fatti raccontati dice che la consegna alle autorità religiose ebraiche, che non vedevano di buon occhio Gesù, per varie ragioni inerenti alla Legge, avviene per mano di un suo discepolo. I processi vengono condotti intorno alle accuse di bestemmia, da parte ebraica, e di sovversione rispetto al potere imperiale romano (così il *titulum crucis*). Una possibilità di clemenza, in occasione della Pasqua ebraica, come concessione del prefetto romano, risulta vana. La crocifissione, insieme a due ladri, rappresenta l'esecuzione della condanna alla pena capitale. Questi i fatti. Si può lungamente discutere su ognuna di queste fasi, ma resta il fatto che a questa morte il condannato non ha tentato di sottrarsi, anzi, sembra addirittura che vi sia andato incontro con un'intenzionale offerta di sé, almeno stando alle parole dette in prossimità della cattura (discorsi d'addio giovannei, ultima cena, Getsemani), oltre che al comportamento sottomesso in tutto il quadro della passione.

Dalla lettura del rapporto di Gesù con le Scritture d'Israele e la Legge, con il culto ebraico e il Tempio di Gerusalemme, possiamo facilmente rilevare un atteggiamento dinamico che integra osservanza e libertà, rispetto e oltrepassamento, continuità e novità, così riassunto dalle sue stesse parole: «Non crediate che io sia venuto ad abolire la Legge

¹⁰ Cfr. J.P. MEIER, *A marginal Jew. Rethinking the Historical Jesus*, New York 1991.

¹¹ Cfr. G. JOSSA, *Il processo di Gesù*, Brescia 2002.

o i Profeti; non sono venuto ad abolire, ma a dare loro pieno compimento» (Mt 5,17). Se poi teniamo conto di come i vangeli ci presentano Gesù nei suoi incontri con le persone, siano poveri, peccatori, ammalati, gente comune, come con i capi religiosi e politici che entrano in contatto con lui, appare chiara una corale attestazione di stima, oltre che di perplessità, per cui gli si riconosce comunque «un insegnamento nuovo, dato con autorità» (Mc 1,27; cfr. 1,22; Mt 7,28-29; Lc 4,32.36). Ma il problema della crescente tensione che lo condurrà alla condanna non sorge tanto a livello di azioni esplicite (per quanto gli venga ripetutamente contestata la violazione del precetto sabbatico, etc.) o di solenni autoproclamazioni blasfeme, piuttosto sembra scaturire dalla sua pretesa di identità (espressa con vari gesti e detti). Il contenuto scandaloso della sua pretesa è la paternità di Dio nei suoi riguardi e la sua filialità singolare, ovvero, la sua relazione unica con il Dio d'Israele che egli chiama confidenzialmente *Abbà*, con il quale intrattiene un intimo e costante dialogo orante. In suo nome agisce, e dichiara giunto il definitivo e nuovo intervento di Dio nella sua stessa persona; i segni del Regno che annuncia gliene danno testimonianza (le guarigioni miracolose, gli esorcismi, il perdono dei peccati). Una simile pretesa lo espone in modo pericoloso e provoca ogni interlocutore non solo ad un'opinione, quanto ad una decisione nei suoi confronti, per cui credergli o meno non è indifferente, dal momento che ne va dell'identità di Dio attraverso l'identità di Gesù: a seconda di chi è Gesù cambia l'idea stessa di Dio. In forza di questa provocazione, si può osservare che se il referente fondamentale di Gesù è Dio stesso, ciò che entra in questione è la fede d'Israele ed il rapporto che il pio israelita ha con lui, mediante l'osservanza della Legge ed il culto del Tempio. Per tale ragione, cresce progressivamente, nei confronti di Gesù, l'adesione e l'opposizione, la fede e l'incredulità, fino a culminare nello scontro finale che lo vedrà soccombere. Sarà la crisi dolorosa del Calvario a dischiudere una luce nuova sull'identità di quell'uomo, paradossalmente confessata da un pagano: «Davvero quest'uomo era Figlio di Dio» (Mc 15,39). Il cammino messianico di Gesù giunge al suo termine con la croce, con l'apparente sconfitta di uno che ha salvato gli altri, ma non ha voluto sottrarre se stesso al dolore e alla morte, suscitando in tal modo sconcerto e fuga nella gran parte dei discepoli.

All'origine e dinanzi alla sequenza dei fatti e alla autocomprensione di Gesù, in realtà, vi è un disegno, un progetto, un piano divino, che ha l'unico nome di 'amore' trinitario, che risplende compiutamente nel vertice della donazione del Figlio da parte del Padre, del Figlio al Padre, del reciproco e comune dono dello Spirito, per la salvezza di tutta la creazione. La comprensione dell'evento Cristo si accenderà pienamente grazie al dono dello Spirito, nella genesi della fede pasquale. Solo grazie all'esperienza della risurrezione di colui che era crocifisso, e che si è dato a vedere, sarà possibile rileggere tutta la vicenda come un disegno trinitario, che ha origine ancor prima della creazione (vedi inno-logia paolina e neotestamentaria).

Da queste rapide considerazioni, possiamo rilevare un significativo elemento di metodo, per il quale si chiarisce anche il contenuto dell'evento pasquale. Abbiamo tentato di 'guardare dal basso' la vicenda di Gesù, vale a dire dall'interno del processo storico che lo ha condotto all'epilogo della vita; in realtà, tutto il nostro discorso non ha mai perso di vista il 'pensare dall'alto', ossia il sapere che la piena luce sul suo evento-mistero si effonde con la risurrezione e per il dono dello Spirito. Questa sorta di 'pensiero rovesciato' ci permette di rileggere tutta la sua vita, letta come vicenda pienamente umana, come proveniente dall'eternità di Dio e ad essa destinata, senza per questo venir meno alla correttezza storica dell'indagine. Se questo è un discorso di metodo, per la verità, il suo di-

namismo interno corrisponde anche al contenuto. Infatti, se comprendiamo che il vertice della rivelazione cristologico-trinitaria viene raggiunto sulla croce, quale evento che implica Padre, Figlio e Spirito nel loro essere relazione d'amore (in sé e per noi), allora dobbiamo concludere che è proprio nel movimento di Gesù verso il Padre che Dio viene incontro all'umanità, come Padre che dona il Figlio mediante lo Spirito. Nell'esodo di Gesù verso il Padre, Dio realizza il suo avvento in mezzo a noi (vedi il contenuto del dialogo tra Gesù, Mosè ed Elia, nel racconto della trasfigurazione di *Lc* 9,31: «parlavano del suo esodo che stava per compiersi a Gerusalemme»). La comprensione trinitaria dell'evento pasquale ci permette di non ridurre la morte di Cristo alla esecuzione di una volontà divina estrinseca, ove il sacrificio del Figlio placerebbe il corruccio del Padre, e lo Spirito resterebbe del tutto estraneo all'evento, con la conseguenza di un guadagno essenzialmente giuridico-commerciale della salvezza offerta ai peccatori. In tal senso, per lungo tempo, si è inteso limitare la comprensione della croce, assumendo uno schema prevalentemente a-trinitario, ove pur mantenendo la croce come atto d'amore del Figlio, in realtà lasciava Dio indignato nel suo cielo, solo placato dal sangue versato del Figlio.

In conclusione, una adeguata elaborazione di quella che oggi va sempre più affermandosi come 'ontologia trinitaria' – la cui chiave essenziale è la 'relazione agapica' – permette di non confondere e di non separare l'azione tripersonale del Dio uno, dalla creazione all'evento pasquale in prospettiva escatologica. Tornando alla considerazione metodologico-contenutistica di quello che abbiamo chiamato 'pensiero rovesciato', possiamo dire che l'avvento di Dio tra noi si compie nell'esodo di Gesù nello Spirito, viceversa, che l'esodo di Gesù realizza l'avvento di Dio, nello Spirito. Ciò avviene per la ragione del fatto che quello che Dio dona dall'alto lo fa sorgere dal basso (*Is* 45,8: «Stillate, cieli dall'alto e le nubi facciano piovere il Giusto; si apra la terra e germogli il Salvatore»).

Le immagini del Crocifisso, nel corso dei secoli, talvolta hanno saputo tener conto di questa dimensione trinitaria, come ad esempio alcune icone bizantine e soprattutto la "Trinità di Masaccio" (Firenze), ma una raffigurazione pittorica di questo sguardo sull'essere di Dio come amore trinitario, che integra visione dall'alto e dal basso insieme, è quella de "Il Cristo sul mondo" di Salvador Dalì (Glasgow, 1951), tratta da un disegno di S. Giovanni della Croce, dopo un'estasi di profonda contemplazione (conservato nel monastero di Avila). Qui il Cristo crocifisso è visto da sopra, dal punto di vista del Padre, dal quale proviene il dono del Figlio al mondo: splendida esegesi di *Gv* 3,16: «Dio ha tanto amato il mondo da dare il suo Figlio, l'unico, perché chiunque crede in lui non muoia, ma abbia la vita eterna». Da questo punto di vista, si può meglio comprendere che quando diciamo che Dio chiede, in verità, si deve intendere che Dio vuol donare: la croce, che apparentemente sembra risolversi in un atto esigente di Dio nei confronti del Figlio, rappresentante dell'umanità debitrice per il peccato di Adamo, in effetti, è essenzialmente dono di amore gratuito, eccedente ed imprevedibile della Trinità al mondo.

3. Che cosa significa il crocifisso per noi?

Con le ultime riflessioni, abbiamo anticipato qualche stadio storico della comprensione del mistero della croce, accennato in modo generale. Ci siamo riferiti ad una visione della croce che ha avuto, ed ha tutt'oggi, larga diffusione nella percezione popolare, vale a dire l'idea prevalentemente espiatoria e sacrificale del Figlio nei riguardi del Padre. Volendo adesso riprendere alcuni sviluppi di questo cammino bimillenario – in maniera

hapsodica e senza pretesa esaustiva, soprattutto rispetto ad una rigida cronologia –, vale la pena individuare alcuni snodi, che hanno segnato l'evoluzione della comprensione del Crocifisso.

Spicca, all'interno del Nuovo Testamento una prospettiva diffusa riguardo all'interpretazione della croce: quell'evento è ὑπερ ἡμῶν, *pro nobis*, per noi (1Cor 15,3: ὑπερ τῶν ἁμαρτιῶν ἡμῶν, per i nostri peccati); ed è quanto sinteticamente recepito dai simboli di fede antichi: «si è fatto uomo per noi uomini e per la nostra salvezza... fu crocifisso per noi...». In questo modo riassuntivo viene intesa la finalità salvifica e la destinazione all'umanità di tutto l'evento cristologico. Tuttavia, l'apostolo Paolo non esita a predicare il *verbum crucis* consapevole del suo carattere scandaloso: «Mentre i Giudei chiedono segni e i Greci cercano sapienza, noi predichiamo Cristo crocifisso: scandalo per i Giudei, stoltezza per i pagani. Ma per coloro che sono chiamati, sia Giudei che Greci, predichiamo Cristo, potenza di Dio e sapienza di Dio; perché ciò che è stoltezza di Dio è più sapiente degli uomini, e ciò che è debolezza di Dio è più forte degli uomini» (1Cor 2,22-25). Paolo mostra la consapevolezza di una seria difficoltà a rendere accettabile un tale mistero, sia per la cultura ebraica che ellenistica: l'esperienza dell'Areopago gli aveva insegnato l'improduttività di un discorso che partisse dalla sapienza greca come metodo per giungere all'annuncio pasquale (cfr. At 17,22-34). Adesso, Paolo sa che la morte di Cristo non è soltanto un atto di donazione all'uomo, ma primariamente donazione a Dio, un evento di obbedienza e di libertà proprio dell'amore (cfr. Fil 2,8: «si fece obbediente fino alla morte, e alla morte di croce»). Scrive limpidamente H. Schlier: «La croce di Gesù Cristo non è in nessun senso un amore di sé camuffato da amore del prossimo, ma è un amore per l'uomo purificato criticamente, ed è quindi amore autentico in quanto è obbedienza a Dio. [...] E così l'ἀγάπη di Gesù Cristo dà prova di sé nella sua υπακοή, nell'«obbedienza» a Dio e alla sua volontà, e viceversa, questa obbedienza dà prova di sé nell'amore»¹². L'approfondita contemplazione del mistero della croce, in tutta la letteratura paolina, può così sintetizzarsi: «Dunque, nella concezione cristologica dell'Apostolo la croce di Gesù Cristo si trova al centro; e questa croce è la morte storica di Gesù Cristo. In essa – vedendo le cose dall'esterno, in questa macabra morte da malfattore – Gesù s'è dato senza riserve all'uomo, prendendo su di sé le ingiustizie degli uomini con amore e insieme nell'obbedienza e nella dedizione totale alla volontà di Dio. In questo modo in lui e nella sua croce si realizzò la volontà di Dio, e nell'azione di Gesù si compì l'iniziativa di Dio. In lui Dio si manifestò concretamente come il Dio 'per noi', per noi malati, empi, peccatori, nemici di Dio»¹³.

Una prospettiva fondamentale del Nuovo Testamento, pur con tutti gli accenti che assume, pare ravvisabile in questo pensiero paolino. Tuttavia, le principali difficoltà del *verbum crucis* sorgono da due questioni di fondo: l'ingresso della persona di Gesù nella sfera dell'identità divina, quanto alla fede ebraica, e l'integrazione della sofferenza e della morte come elementi positivi, entro il cerchio della perfezione greca. Queste difficoltà, insormontabili dal punto di vista teoretico, in quanto comporterebbero la soluzione del problema dell'unità, dell'immutabilità e dell'impassibilità divine, in realtà vengono affrontate nei concili antichi, che chiariscono, grazie anche alle eresie, la fede cristologica autentica – sinteticamente, come possa intendersi l'identità e la differenza tra il Figlio e il Padre (Nicea, 325), come debba definirsi l'umanità del Figlio (Efeso, 431) e quale sia il

¹² H. SCHLIER, *Linee fondamentali di una teologia paolina*, Brescia 1985 (orig. ted. 1978), 115-116.

¹³ *Ivi*, 118.

rapporto tra persona e nature in Cristo (Calcedonia, 451). D'altra parte, sul piano della predicazione del Vangelo, i Padri della Chiesa e gli scrittori ecclesiastici antichi ebbero a cuore di non isolare il mistero della croce dalla visione complessiva che andavano maturando. Essi espressero in modi variegati i modelli comprensivi della soteriologia pasquale, non semplicemente riducibili a sistematizzazioni, talvolta stimolati da concezioni popolari e influenzati da preoccupazioni pastorali. Per cui, i concetti chiave patristici «appartengono al campo tematico agonistico (Cristo vince il tiranno che tiene l'uomo in schiavitù), a quello giuridico (Cristo soddisfa alla esigenze di qualcheduno, pagando un riscatto per il peccato), a quello sanitario (Cristo medico guarisce l'umanità ferita), a quello pedagogico (Cristo insegna, illumina, guida), a quello cosmico (Cristo ricapitola l'umanità frantumata), ecc.»¹⁴. Dunque, scrive H. Rahner, «In tale avvenimento [della croce], il cristiano dell'antichità, sulla scorta di Paolo, vede il mistero della creazione tutta. La morte di Cristo in croce, senza che si sottragga alcunché alla inesorabile crudeltà che le attribuisce la storia, anzi proprio in essa e per essa, è un mistero che abbraccia con la sua efficacia retroattiva e precedente, l'intera storia universale»¹⁵.

È solo con l'inizio dell'era scolastica che si affaccia improvvisamente una soteriologia sistematica, la cosiddetta 'dottrina anselmiana della soddisfazione' che, ad opera di S. Anselmo d'Aosta (+1109), elabora in uno schema compatto i concetti di 'merito' e di 'soddisfazione', già presenti nella teologia africana della penitenza (Tertulliano e Cipriano). Lo scritto *Cur Deus homo* (redatto tra il 1094 e il 1098), presenta questo pensiero di marca tipicamente deduttiva¹⁶, ove: 1) Dio vuole, e non può non volere, la salvezza degli uomini; 2) la salvezza è possibile solo con la soddisfazione del debito che l'umanità deve a Dio, a cui restituisce l'onore sottrattogli con il peccato; 3) l'umanità non è in grado di riparare proporzionalmente l'offesa infinita; 4) Dio deve mandare il suo Figlio perché assolva con la morte il debito, pagando il riscatto e ottenendo i meriti per la salvezza dell'umanità. Questo, in estrema sintesi, il pensiero che ha dominato gran parte della cultura religiosa, dal medioevo ad oggi. Ora, per quanto la dottrina anselmiana risenta della cultura propria del tempo, le si deve rendere ragione in modo equilibrato¹⁷, anche se di fatto l'immagine di Cristo si colora di tinte molto tenui rispetto a quelle bibliche, e molto forti rispetto a quelle giuridiche. Sulla scorta del pensiero di Anselmo, possiamo collocare la discussione medioevale intorno al fine primario dell'incarnazione, che vide tomisti e scotisti dibattere

¹⁴ M. FLICK-Z. ALSZEGHY, *Il mistero della croce*, Brescia 1978, 122.

¹⁵ H. RAHNER, *Miti greci nella interpretazione cristiana*, Bologna 1980 (orig. ted. 1957), 64.

¹⁶ Cf. Anselmo di Canterbury, *Cur Deus homo*, in C. Leonardi (ed.), *Il Cristo*, vol. III, *Testi antologici e spirituali in lingua latina da Agostino ad Anselmo di Canterbury*, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1989, 500-585. Per un aggiornato quadro sugli studi relativi al *Cur Deus homo* di Anselmo, cfr. R. NARDIN, *Il Cur Deus homo di Anselmo d'Aosta. Indagine storico-ermeneutica e orizzonte tri-prospettico di una cristologia*, Roma 2002.

¹⁷ Circa la discussione sulla dottrina di Anselmo, cfr. F. HAMMER, *Genugtuung und Heil. Absicht, Sinn und Grenzen der Erlösungslehre Anselm von Canterbury*, Wien 1967; per alcune posizioni critiche, cfr. J. RATZINGER, *Introduzione al cristianesimo*, Queriniana, Brescia 1969, 184; H. KÜNG, *Essere cristiani*, Milano 1976 (orig. ted. 1974), 476-479; Z. ALSZEGHY-M. FLICK, *I primordi della salvezza*, Casale Monferrato 1979, 176: «La spiegazione di S. Anselmo (di cui esistono numerose varianti) certamente non è in contrasto con alcun postulato della fede [...]. La teoria anselmiana implica però una premessa non rivelata, nel passato universalmente accettata, che oggi a molti sembra infondata: la tesi cioè che il male fisico del castigo elimina dal mondo il male morale del delitto, tanto che la sofferenza imposta, o liberamente accettata, basta a cancellare il male». Per una riabilitazione, cfr. G. GRESHAKE, *Erlösung und Freiheit. Zur Neuinterpretation der Erlösungslehre Anselms von Canterbury*, in «Theologische Quartalschrift» 153 (1973) 323-345; W. KASPER, *Gesù il Cristo*, Brescia 1975 (orig. ted. 1974), 307-309; H.U. VON BALTHASAR, *TeoDrammatica*, vol. IV, *L'azione*, cit., 235-241.

intorno alla questione: “Se Adamo non avesse peccato, Cristo si sarebbe incarnato?” – con le dovute conseguenze sulla questione delle ragioni della morte di Cristo.

Un tentativo di comprensione soteriologica del mistero della croce, di diversa angolatura, anni fa venne ripreso da G. Aulén, il quale poneva l’attenzione sull’immagine del *Christus Victor*¹⁸. La teoria consiste nello scontro che Cristo sostiene, nel ‘drammatico’ combattimento pasquale, contro le potenze avverse, che non sarebbero da concepirsi dualisticamente – in senso iranico o manicheo –, ma come potenze create e disobbedienti, infine sottomesse dalla sua vittoria pasquale. Questa teoria, secondo Aulén – la cui posizione oggi risulta posta a vaglio critico¹⁹ – sarebbe stata prevalente in epoca patristica, soprattutto ad opera di Ireneo, poi di Melitone di Sardi, fino a Giovanni Damasceno (in ambiente greco). Sopravvissuta in Occidente anche grazie ad Ambrogio, Agostino e Gregorio Magno, si sarebbe eclissata grazie all’insorgere dei concetti di merito e di soddisfazione (Tertulliano e Cipriano), sistemati poi giuridicamente da Anselmo. Tale immagine soteriologica sarebbe quindi riemersa grazie alla *teologia crucis* di Lutero, solo in epoca della Riforma.

4. Uno sguardo conclusivo sulla salvezza pasquale²⁰

I Padri della Chiesa prima, i maestri medioevali dopo, i teologi moderni in seguito e il pensiero cristiano di ogni tempo si sono instancabilmente impegnati nella ricerca del volto di Cristo e della sua azione salvifica verso gli uomini. Perciò, guardando a lui come Salvatore, si è fatto ricorso a mille figure per dirne il senso, l’efficacia, il tipo di influenza.

Che cosa intendiamo quando diciamo che Gesù è Salvatore? Che cosa vuol dire che ci ha donato la vita? La riflessione credente ha utilizzato un ricchissimo corredo di immagini, che possiamo distinguere secondo un punto di vista discendente e uno ascendente, vale a dire secondo il movimento che da Dio va verso l’uomo e secondo quello che dall’uomo si rivolge a Dio. Sviluppando le immagini presenti nel Nuovo Testamento, si è pensato a Gesù salvatore – in direzione discendente – come illuminatore e rivelatore, redentore e liberatore, come colui che divinizza e giustifica. In prospettiva ascendente, lo si è visto come colui che si sacrifica ed espia i peccati, che è nostro rappresentante solidale. Queste prevalenti figure impiegate dalla tradizione cristiana esprimono, con accenti diversi, l’efficacia che promana dall’evento pasquale, laddove si è realizzato, in Gesù Cristo riconci-

¹⁸ G. AULÉN, *Die drei Haupttypen des christlichen Versöhnungsgedankens*, in «Zeitschrift für systematische Theologie» 8 (1931) 501-538. L’opera, originale svedese, compare come estratto in tedesco, poi integralmente pubblicato in inglese e tradotto, più tardi, in francese: *Christus Victor. An Historical Study of the Three Types of the Idea of Atonement*, London 1931; *Le triomphe du Christ*, Paris 1950.

¹⁹ Per una valutazione della teoria dell’Aulén, si vedano: M. FLICK-Z. ALSZEGHY, *Il mistero della croce*, cit., 128-133; M. BORDONI, *Gesù di Nazaret. Presenza, memoria, attesa*, Queriniana, Brescia 1988, 285. La teoria oggi viene ritenuta tendenziosa, in quanto presenterebbe inadeguatamente il pensiero degli autori a cui si riferisce, da: B. SESBOUÉ, *Gesù Cristo l’unico mediatore. Saggio sulla redenzione e la salvezza. I. Problematica e rilettura dottrinale*, cit., 173, note 19 e 20, sul fraintendimento del pensiero di Ireneo; R. HAIGHT, *Jesus and Salvation: an Essay in Interpretation*, in «Theological Studies» 55 (1994) 225, nota 1. Lo stesso autore suggerisce, per una valutazione più adeguata delle tipologie patristiche della soteriologia: M. SLUSSER, *Primitive Christian Soteriological Themes*, in «Theological Studies» 44 (1983) 555-569.

²⁰ Per un quadro complessivo della soteriologia contemporanea, cfr. M. GRONCHI, *Problemi e prospettive della soteriologia oggi*, in P. Coda (ed.), *L’Unico e i molti. La salvezza in Gesù Cristo e la sfida del pluralismo*, Roma 1997, 109-152.

liatore, il perdono dei peccati e il dono della vita nuova.

In verità, quando parliamo di Gesù salvatore comprendiamo, al tempo stesso, più aspetti. Anzitutto, il Dio trinitario ci ha salvati gratuitamente e per amore con la morte e risurrezione del suo Figlio (aspetto oggettivo), eppure questa salvezza deve divenire effettiva per ciascuno di noi, mediante una collaborazione libera e responsabile (aspetto soggettivo). In secondo luogo, essere salvati non significa soltanto liberazione dal male e perdono dei peccati (aspetto sanante), ma anche ingresso nella vita di Dio, partecipazione ad una nuova relazione di comunione e di gioia (aspetto elevato), che avrà il suo esito nella gloria eterna, a cui prenderà parte l'intera creazione in una dimensione cosmica (aspetto escatologico). Infine, la salvezza non riguarda ciascuno di noi da solo, ma insieme ad una comunità, nella quale siamo inseriti con il battesimo (aspetto ecclesiale).

Questa visione globale della salvezza, maturata lungo i secoli, trova ragione in una rinnovata coscienza del fatto che il disegno del Dio Padre di Gesù Cristo affonda le sue radici nell'eternità. Egli sa fin dall'inizio la fragilità dei suoi figli; proprio in questa debolezza creaturale ci ha plasmati perché non bastassimo a noi stessi. Le Scritture d'Israele e quelle cristiane scorgono al principio dell'umanità un disorientamento fondamentale che nasce dal rifiuto della fiducia, da una superba disobbedienza: questo blocco iniziale porta il nome di peccato d'origine, e tutti gli uomini di ogni tempo vi si trovano coinvolti, loro malgrado, fin dalla nascita.

Eppure non è il peccato il centro della storia della salvezza, ma Gesù Cristo. Qui sta la chiave per comprendere anche che cosa sia il peccato, ovvero rifiuto dell'amore, indipendenza dall'amore, poter fare come se il Dio dell'amore non ci fosse, cercare qualcos'altro dal suo amore. Noi non potremmo comprendere che questo è il senso profondo del peccato se Gesù non ci avesse rivelato che Dio è questo "Amante degli uomini", ad ogni costo, fino alla morte e alla morte di croce (*Fil* 2,8). Dunque, prima vi è l'amore di Dio, poi il peccato dell'uomo; il secondo viene alla luce come negativo del primo; ed è in questo movimento ondulatorio che si disegna la storia della salvezza, fatta di conflitti e di riconciliazione. La misericordia di Dio, pertanto, si presenta come offerta di un amore – magari non richiesto dall'uomo, e perciò anche per questo "peccatore" – che non si arresta di fronte a nulla, neppure al rimetterci di persona: è quanto accade a Gesù, il Figlio mandato dal Padre, che è venuto nella sua casa, tra i suoi, e questi non l'hanno accolto (*Gv* 1,11).

La bellezza di questa offerta è ancor più illuminata dal rovescio di una prospettiva che, purtroppo, ci è fin troppo familiare. Gesù Cristo non è venuto soltanto a riparare il peccato, ma a donarci una vita nuova, addirittura migliore di quella di Adamo prima del peccato. San Paolo lo dice con l'espressione «laddove è abbondato il peccato, ha sovrabbondato la grazia» (*Rm* 5,20), e la liturgia della veglia pasquale lo canta con le parole "O felice colpa, che ci ha meritato un così grande redentore!". Adesso, grazie all'amore di Gesù, fino all'estremo del dono della vita, finalmente sappiamo quanto Dio ci ama, chi egli è e di che cosa è capace per noi»²¹. Questa è la scandalosa bellezza che rifulge sul volto del Crocifisso, amore trinitario senza riserve, per la vita e la salvezza del mondo.

²¹ M. GRONCHI, *Gesù suo unico Figlio*, Cinisello Balsamo 2002, 77-81.

IL CROCIFISSO: L'EVOLUZIONE DELLE FORME RAPPRESENTATIVE

Roberto Paolo Ciardi

Devo premettere che il tema che mi è stato assegnato è tale che non basterebbe un ciclo annuale di conferenze per – non dico esaurirlo – ma soltanto proporre un'esposizione riassuntiva a livello di buona divulgazione. Quello che posso fare in meno di un'ora di conversazione informale è offrire una traccia che può essere utile per aprire la discussione, ed è, per di più, una traccia selettiva, appoggiata su alcuni punti che io ritengo importanti, e perciò, come tutte le selezioni, è fortemente personalizzata, al limite arbitraria per eccesso di semplificazione. Devo anche scusarmi per la cattiva qualità delle immagini; ma il procurarsi delle buone immagini sarebbe risultato eccessivamente costoso, e mi sono quindi dovuto servire di quello che offriva l'archivio, confortandomi con la considerazione che la parte figurativa doveva servire da corredo per un'interpretazione storico-iconeologica e non critico-stilistica, e quindi l'attenzione avrebbe dovuto essere rivolta ai contenuti e non alla forma.

È considerazione scontata che la croce è uno degli elementi più diffusi nell'immaginario visivo occidentale, e perciò connaturati alla nostra esperienza visiva, quello che ci accompagna dalla culla alla tomba. La croce ci conduce dal fonte battesimale fino al luogo di sepoltura. La vediamo nelle chiese, la vediamo un po' ovunque, connota riferimenti profani dando il suo nome agli incroci, ai crocicchi, e per analogia dà il nome a operazioni, strumenti, tecniche, anche recenti. Ma non è sempre stato così.

E se anche la croce nella sue diverse forme e tipologie è un segno che pervade il lessico espressivo umano dalla più remota antichità e nelle situazioni etniche e geografiche più diverse, si presenta sempre come cifra di limitata grandezza e raramente isolato: nulla a che fare con le croci collocate sulla sommità dei campanili e sulle vette delle montagne, nei luoghi di culto e di vita sociale, e per ora, fortunatamente, nelle scuole, negli ospedali, nei tribunali.

Ma in origine, nell'iconografia cristiana, sia occidentale, sia orientale, il simbolo della croce stenta ad essere accolto e ad affermarsi. La croce, segno ed emblema del patibolo, e di un patibolo infame, connota una situazione negativa, un'ideologia ripugnante nei confronti della istituzioni e dei parametri sociali accreditati: assumerla, come logos di appartenenza, così si direbbe oggi, era sentito come una provocazione, che a stento poteva essere superata e accettata da quegli estranei che si voleva accogliere, convincere, convertire.

All'inizio dell'era cristiana non esiste, quindi, né nella tradizione della chiesa occidentale, né in quella della chiesa orientale, la rappresentazione evidente della croce; il che non vuol dire che non ci fosse il culto liturgico, orante, meditativo della croce presso i battezzati ammessi ai sacri misteri. Il passo, celebre, di Paolo è chiarissimo “noi predichiamo Cristo crocifisso, scandalo per i Giudei, stoltezza per i pagani” (I Cor. 1,23). Scandalo e stoltezza, per coloro che non capivano, non speravano, non credevano.

Se la croce dunque non veniva rappresentata in pubblico, in privato è certo che era accettata ed onorata, come simbolo di riconoscimento, di appartenenza, di adorazione nei confronti di Colui che sulla croce aveva patito ed era morto. Lo possiamo ricavare da alcune testimonianze e *contrario*. Lo scrittore cristiano Minucio Felice (secc. II/III) nel suo dialogo *Octavius*, che è una delle prime apologie del cristianesimo, introduce l'interlocu-

tore pagano, Cecilio, che accusa i cristiani di segnarsi sulla fronte “con il segno dell’empio”: evidentemente con un segno di croce. Nella *Passio Massimiliani* si racconta che il giovane Massimiliano, un santo martire del I secolo, rifiutò di mettersi al collo la *bulla*, che era quella capsula di materiale più o meno pregiato che racchiudeva gli amuleti apotropai, e che i ragazzi portavano fino all’età in cui, diventati adolescenti, indossavano la toga virile, perché diceva “*Non mi è lecito avere addosso altro segno post signum salutare domini mei Jesus Christi Filii Dei vivi*”, cioè “*non posso portare un altro segno dopo il segno della salvezza, il segno del mio Signore, Cristo, Figlio del Dio vivo*”. Quindi, probabilmente, portava al collo una croce di metallo, forse d’oro.

Ma nel culto pubblico in epoca paleocristiana che cosa sostituiva la croce, mantenendone l’analogia pregnanza di riferimento e vi alludeva in concreto attraverso la possibilità di decifrare simboli noti solo agli iniziati? È il segno del pesce, il cui nome in greco – il cristianesimo delle origini, fino al II/III secolo parla greco, che è la lingua franca, compresa da tutti gli abitanti delle coste del Mediterraneo, i luoghi cioè dove si andava diffondendo la nuova religione – suona ICHTHUS, che è l’acronimo delle parole greche *Iesùs Christòs Theòu Uiòs Sotèr*, che significano *Gesù Cristo di Dio Figlio Salvatore*. È il pesce, animale evangelico per eccellenza insieme all’agnello – la moltiplicazione dei pani e dei pesci, le pesche miracolose, la moneta trovata nella bocca del pesce, il Cristo risorto che mangia il pesce arrostito – che allude al nome e fa riferimento a Cristo, e troviamo la sua figura schematica rappresentata nelle catacombe e in altre, sia pur rarissime, occasioni. Un altro segno allusivo a Cristo crocefisso, anch’esso assai diffuso nella cultura paleocristiana, nelle catacombe, nelle epigrafi, funebri e non, nei sarcofagi e in altre situazioni, è il *Crismon*, quel segno che si incontra anche oggi, spesso nei cimiteri, e che sembra composto dalle lettere P e X incrociate insieme, per cui viene erroneamente interpretato come l’abbreviatura della parola Pax. Ancora una volta di tratta invece di un logo, si direbbe oggi, composto da due lettere greche maiuscole il – ch – scritto in greco X e la erre, in greco P (simile alla nostra – p – maiuscola) due lettere che sono le iniziali del nome greco di Cristo: *Chr*. Qualche volta invece della r = P c’è la I maiuscola, terza lettera del nome Christòs, e che intrecciata nel mezzo della X allude al nome del Salvatore, ma traccia, anche, appunto, un segno simile alla croce, una croce “criptica”, nascosta all’interno dell’acronimo, cioè all’interno delle lettere greche iniziali del nome di Cristo.

Il *crismon* poteva essere costituito da un oggetto in avorio (*) o in metallo ed essere affiancato dalle lettere greche “alfa” e “omega”. Il Cristo come inizio e fine, il primo e l’ultimo, il vivente, secondo il noto passo dell’Apocalissi, che allude al Risorto e che ha dato origine ad una liturgia che si è mantenuta nei secoli. Nella notte più importante dell’anno liturgico, quella in cui si aspetta la resurrezione, il celebrante benedice il cero pasquale, incidendo l’alfa e l’omega sotto il segno del crismon.

Ma nei primi secoli la croce restava comunque il segno di un patibolo infame, segno di irrisione che qualificava i cristiani come uomini mentalmente incomprensibili che sono al di fuori delle istituzioni civili e della vita sociale. A Roma nel Palatino, dove era la scuola dei paggi, i giovani che si avviavano alla carriera militare, è stato scoperto, ed è ora conservato al Museo Nazionale Romano, un crocifisso blasfemo (*). Qui è veramente e chiaramente rappresentata una croce, ed è la prima croce “cristiana” che noi incontriamo, ma inchiodato sopra c’è un asino; sotto la scritta, al solito in lettere greche, che dice: *alexàmenos sebei son theòn* cioè *Alexamenos* – uno dei paggi che lì vivevano – *adora il suo Dio*; cioè adora un asino, o forse, come pare più probabile un mulo, animale ritenuto per vari motivi ancora più spregevole. È una feroce, crudele irrisione dei compagni con-

tro il giovane Alessameno, che era evidentemente cristiano convinto e devoto.

Ecco come pensavano la croce, come vedevano la croce, come consideravano la croce, coloro che non erano cristiani.

Occorreva dunque che la croce, il culto della croce, la sua adorazione entrasse nella cultura e nell'immaginario collettivo degli stessi credenti attraverso vie traverse, che ne attenuassero o ne obliterassero l'impatto negativo.

Tertulliano, il grande apologeta della fine del II secolo ha già superato il senso di repulsione nei confronti della croce, però da un punto di vista letterario, non figurativo:– “*Noi siamo – dice – crucis religiosi, siamo cioè coloro che adorano la croce.*” (*Apolog. XVI,6*).

Poi, all'inizio del IV secolo avviene un episodio di incalcolabile portata storica, noto a tutti. Dice la leggenda che l'imperatore Costantino fece un sogno: gli apparve un segno e questo segno era corredato da una scritta luminosa: *In hoc signo vinces – vincerai con questo segno*. Costantino fece mettere il segno sui labari del suo esercito e nella battaglia di Ponte Milvio vinse contro il rivale Massenzio. Siamo nel 312, cioè trecento anni dopo la crocifissione di Cristo.

A parte l'elemento favolistico del sogno, l'interpretazione storica più probabile è che le milizie del suo esercito, eredi di quei giovani militari che avevano accusato Alessameno di adorare un asino, fossero diventate ormai in gran parte cristiane, e l'imperatore abbia pensato di sollecitarne il massimo coinvolgimento facendole combattere sotto l'insegna nella quale credevano.

Questa insegna non era però ancora la croce, come erroneamente si riscontra in una tradizione iconografica diffusa, alla quale aderisce ad esempio, anche il ciclo quattrocentesco affrescato da Piero della Francesca ad Arezzo, perché mai Costantino avrebbe osato mettere sulle sue bandiere la raffigurazione dello strumento di morte con cui venivano giustiziati gli schiavi e coloro che non erano cittadini romani. Il segno inalberato dalle sue milizie, poi vittoriose, era, ancora una volta, il *crismon* assai simile a quello in avorio di cui ho parlato. E infatti nelle monete coniate a Costantinopoli nel 322-333 vediamo il *crismon* circondato da una corona, che schiaccia un serpente, chiara allusione alla vittoria di Costantino che schiaccia Massenzio. Ma, come avviene spesso, era possibile anche l'interpretazione analogica, e Costantino, ormai di fatto avviato all'adesione verso la nuova fede, poteva aver voluto alludere anche alla vittoria di Cristo risorto sul demonio.

Il trionfo di Costantino su Massenzio era dunque anche il trionfo di Cristo crocifisso e risorto, il trionfo della croce. Eusebio di Cesarea, consacrato vescovo proprio nel 313, a ridosso quindi degli avvenimenti di cui ci stiamo occupando, parla della croce come di un trofeo: *Passionis tropheum*. È il trofeo della passione, il trofeo della salvezza. La croce non è più un patibolo, la pena di morte mediante crocifissione verrà presto abolita e allora, si potrà partire per una rivalutazione e risacralizzazione della croce.

Percorso per altro ancora lento e difficoltoso. Sulla porta di Santa Sabina, sull'Aventino, si può vedere ancora oggi (*) la raffigurazione di tre figure con le braccia alzate. È stata proposta anche l'interpretazione che si tratti del noto episodio veterotestamentario dei tre fanciulli nella fornace ardente, ma la differente statura dei tre personaggi, che allude anche a un ruolo gerarchico inferiore dei due laterali rispetto a quello centrale, fa pensare che siamo invece di fronte alla raffigurazione dei tre crocifissi, di Cristo crocifisso tra i due ladroni. Questa sarebbe dunque la prima rappresentazione della Crocifissione, ma siamo ormai nel V secolo. Il Cristo presenta la tipologia del *mandalium* efesino, che ne conferma la riconoscibilità. Una cosa però va subito notata: il crocifisso c'è, ma la

croce non è ancora rappresentata. I personaggi dei crocifissi tengono la braccia alzate quasi nella situazione dell'orante e sono come sospesi nell'aria. Evidentemente per quanto riguarda la croce ancora non è stata revocata la sua inaccettabilità di carattere sociale e istituzionale.

Come avviene allora la riammissione del simbolo della croce nel contesto rituale e liturgico? Avviene attraverso un processo ben noto agli studiosi di semiologia: si scinde il segno dalla comunicazione. Se si raffigura il crocifisso, viene rimossa la croce; se è rappresentata la croce, viene omessa la figura del crocifisso. Il culto è rivolto alla croce isolata, che viene recuperata ingemmandola, rendendola splendida, preziosissima (*), simbolo astratto e incruento di salvezza, di trionfo, di gloria, in modo che l'originario rapporto con lo strumento del supplizio, venga, se non obliterato, certo allentato, insistendo piuttosto sull'inestimabile valore del sacrificio che sulla croce trovò compimento. È questa la tipologia, così diffusa nell'alto medioevo, della croce preziosa, raffigurata nelle oreficerie – le stauroteche, cioè le custodie che contenevano un frammento del legno della croce – nei mosaici, negli affreschi. È la celebrazione liturgica del trionfo della croce, che ha una sua propria festa che cade il 14 settembre, ma che si riscontra anche nella liturgia del Venerdì Santo, quando si cantavano gli inni di Venanzio Fortunato, un poeta cristiano vissuto intorno al VI secolo. Il testo è inequivocabile “*Pange lingua gloriosi lauream certaminis*”: “loda o lingua, la vittoria del glorioso combattimento”, “*Et super crucis tropheum dic triumphum nobile*”, “e sul trofeo della croce racconta il nobile trionfo: il Redentore del mondo immolandosi ha vinto la morte”. Analogo il contenuto dell'altro inno: “*Vexilla regis prodeunt fulget crucis misterium*”, dove il rifulgente mistero della croce è esaltato quasi fosse la bandiera di un re vittorioso. L'iconografia si riallaccia a queste invocazioni, poichè la pittura altro non è che visibile pregare. Gli esempi da addurre sono numerosi: la croce nel mausoleo ravennate di Galla Placidia (*), dove non c'è il Cristo crocifisso, ma solo il simbolo della croce inserito in un cerchio, rutilante, splendido di oro e di colori. Altre volte la croce gemmata si ricollega a commenti scritture più complessi e raffinati. Sempre a Ravenna in S. Apollinare Nuovo la croce preziosa è affiancata da due personaggi, Mosè ed Elia, e quindi simboleggia il Cristo trasfigurato, la luce di Cristo che si manifesta agli uomini, e si manifesta col segno della croce, perché appunto, il testo evangelico insiste sul fatto che la trasfigurazione è il prodromo della passione, ma trasfigurazione e passione hanno lo stesso significato di alludere alla vittoria di Cristo, e il legno della croce tempestato di gemme presenta il trionfo di Cristo, che non muore sulla croce, ma sulla croce regna: atleta vittorioso che è giunto alla meta.

Il concetto troverà sempre più esplicita dimostrazione. Ecco quindi le tipologie, tipiche fino al XII secolo, del Cristo inchiodato sulla croce come se fosse su un trono (*), con gli occhi fissi, aperti sul mondo, che scrutano il mondo, che dominano il mondo, è il *Basileus*, ed è perciò ricoperto di un perizoma raffinato e spesso impreziosito da ricami e fregi in oro. A questa tipologia doveva attenersi anche quel crocifisso d'oro ornato di gemme vere che ci descrive Suger, abate di Saint-Denis presso Parigi, che riteneva che la preziosità e la luminosità dei materiali impiegati negli oggetti liturgici e per il culto divino simboleggiasse lo splendore del Paradiso (Panofsky 1946, pp. 42-78).

Le croci dipinte spesso sono raffigurate appoggiate su un arazzo o su un drappo ornato; altre volte sono affiancate da tabelloni dove sono raffigurate le scene della passione, quelle che oggi sono oggetto di meditazione nella Via Crucis o nei misteri dolorosi e solo qui in dimensione minore è rappresentato il Cristo paziente o morto. Nella scena centrale i chiodi sono quattro e gli occhi sono raffigurati sempre aperti, la testa coronata dal nim-

bo. Nessun segno di sofferenza, nel corpo o nel volto del Cristo raffigurato quasi fosse già risorto e soltanto appoggiato alla croce. Talvolta la croce è affiancata dal sole e dalla luna, che alludono all'intero universo creato del quale il Cristo, anche crocifisso e morto sulla croce, resta Signore, in quanto cosmocratore e pantocratore insieme.

Si potrebbero portare molti esempi (*): la croce di Guglielmo a Sarzana, quella di Rosano, il notissimo Volto Santo di Lucca, dove il Cristo, sempre rappresentato vivente, inclina leggermente la testa verso i fedeli, ed è rivestito di uno straordinario colobium, cioè una tunica regale e preziosa.

Dovranno passare dei secoli e soprattutto dovrà presentarsi una mentalità nuova, che rinnovi i termini della meditazione sul mistero di Cristo fatto uomo, perché l'iconografia della croce muti radicalmente, inserendosi in quella episteme che il Gebbhart ha chiamato "l'angoscia esistenziale" del Medioevo, dove la mistica fa leva sui sensi accesi dalla contemplazione che non rifugge dal considerare la quotidianità, la sofferenza e il dolore come aspetti fondamentali di quella realtà dinamica e corposa (Simi Varanelli) che è la sostanza della storia, e nella quale è calata l'umanità integrale della storia personale e salvifica di Cristo; concetti sui quali avevano insistito i francescani, negli scritti e in particolare nel rinnovamento della tradizione figurativa che prende avvio proprio dal loro ordine. È noto a tutti che il primo presepio, lo realizza a Greccio proprio San Francesco, ed è da lì che nasce l'iconografia del Bambino Gesù come un vero e proprio bambino. Prima la raffigurazione del divino Infante era limitata al Bambino sorretto dalla Madonna, frontale, ieratico e benedicente, un piccolo re che aveva le sembianze di un vecchietto, perché senza capelli e col viso dai tratti decisi, severo e attonito. Quando però, soprattutto con i francescani, si pone attenzione particolare a questa realtà umana del Cristo, allora cambia radicalmente non solo il modo di rappresentare il Bambino, ma anche quello di proporre l'immagine del Cristo crocifisso, di capire il senso della croce. La vicenda di Gesù diventa una vicenda umana completa e in apparenza soggetta alla routine comune, dall'infanzia alla fine traumatica dell'esistenza terrena. E sulla croce appare il Cristo morto, il Cristo che ha sofferto, col corpo piagato, che gronda sangue della ferite delle mani, dei piedi, del costato, che si inarca nello strazio dell'agonia, mentre il ventre si tende e si gonfia, perché, come hanno dimostrato gli anatomopatologi, la spaventosa morte sopravveniva anche per il ristagno dei liquidi nel torace e nell'addome (dalla ferita sgorgò sangue e "acqua"). Il volto è inclinato da una parte e contratto, gli occhi sono chiusi la bocca irrigidita o semiaperta nello spasimo. La croce passa quasi in secondo piano, spesso è appoggiata su un ricco tappeto, è il trono, il talamo, l'altare su cui si è consumato il divino sacrificio. È con Cimabue (*) che ha inizio la sostituzione dell'immagine del *Christus patiens* a quella del *Christus triumphans* come avviene nella croce della basilica inferiore di Assisi. Ed era stato proprio il francescano San Bonaventura che aveva affermato che in questi casi si dovevano evitare le rappresentazioni piacevoli e gradevoli dato che "la bellezza era una cosa sostanzialmente da sfuggire, quando la mente doveva essere condotta a più alte meditazioni" (*De reduct. art. ad theol.*).

In modo analogo si comporta Giotto, ad esempio nel *Crocifisso* di San Domenico a Bologna (*). Anche qui il Cristo è rappresentato morto, però si attenua il senso della coinvolgente e quasi provocatoria espressione realistica, in una conduzione disegnativa e cromatica più affabile, più attenuata e meditativa. La sagoma della croce è seminasosta dall'inserimento in una cornice mistilinea che ne abbellisce la forma e ne allontana il significato violento. Anche il volto del Cristo, che è certamente il volto di una persona morta, presenta come attutiti i segni del crudele supplizio. È la presenza del volto di chi è

spirato dopo aver compiuto una missione ed aver raggiunto con la morte la pace e la tranquillità.

La croce della cappella degli Scrovegni a Padova, sempre di Giotto, è inserita in una situazione più ampia di narrazione. L'episodio crudo e veristico della crocifissione, presenta ai lati del braccio trasversale i busti dei due dolenti che furono presenti al momento della morte di Cristo: Maria e Giovanni apostolo. Altre volte ai piedi delle croce c'è la figura della Maddalena che bacia il legno, quasi ripetendo, in una situazione assai più drammatica, quel bacio dei piedi del Cristo che aveva unti col balsamo, quasi presaga di quella imbalsamazione destinata al corpo deposto nel sepolcro, ma non trovato, perché risorto. La sua partecipazione alla passione del Signore, sotto la croce, poi presso il sepolcro vuoto invitava ad una compassione, intesa in termini filologici, per cui tutti dobbiamo trasformarci nell'immagine del crocifisso (S. Bonaventura, *Lign. Vitae*). Anche i francescani spirituali che rifiutavano le immagini nelle loro chiese, innalzavano sull'altare maggiore quella del Cristo crocifisso, morto e piagato, dipinta, ma più spesso scolpita (Simi Varanelli, pp. 127-129).

Passando appunto alle croci scolpite quella di Giovanni Pisano nell'Opera del Duomo di Siena (*) si inserisce in questa visione tormentata e drammatica, anzi, fortemente tragica del Cristo crocifisso, che era del resto connaturata allo stile e la linguaggio dell'artista. Ma quello che mi interessa sottolineare è che qui la croce ha una forma nuova: è un pezzo di legno grezzo, che mantiene figura e consistenza dei rami di albero dal quale deriva. Nel Venerdì Santo, quando la liturgia procede all'adorazione – e si usa, in quel giorno, il termine di adorazione – ci si rivolge proprio al legno, all'albero, al quale Cristo fu appeso. La tradizione medievale aveva elaborato leggende bellissime sull'albero della croce: era lo stesso albero del bene e del male, che aveva fornito il legno della croce; sotto di esso era stato sepolto Adamo; un ramo era servito per la fare la mangiatoia nella quale era stato deposto Gesù a Betlemme. Tutto convergeva a farne il segno del riscatto dal peccato originale. E allora la croce non è più soltanto il segno della passione, ma è un oggetto concreto del quale si venera anche il materiale di cui è fatto. Questo si ricordava col canto nel giorno della passione e morte del Signore: "O croce fedele, albero nobilissimo fra tutti, nessuna selva ne produce uno uguale per foglie, per fiori, per tronco. O albero, i tuoi rami tanto alti, abbassali un poco, in modo che la tua durezza si atteni e sia così più clemente per il corpo di Cristo, che non abbia troppo a soffrire per essere appeso a questo legno duro, che deve farsi più tenero e più docile, perché cosparso dal sangue di Cristo, porpora regale, e toccato da così sante membra".

La croce non potrà più mancare nella chiese. Durandus di Mende nel suo *Rationale divinatorum officiorum* (cap. LXXVII), la prescrive affinché il popolo di Dio, meditando sui patimenti di Cristo, sia eccitato alla devozione.

Nel '400 la rappresentazione della croce si attesta su una soluzione mediana: si recupera il segno spoglio e disadorno della croce, offerto alla venerazione dei fedeli nella sua essenzialità, senza più cornici mistilinee, senza più stoffe preziose che ne occultano in parte il significato, ma non si insiste sui segni della passione nel corpo di Cristo. Nella *Trinità* di Masaccio in S. Maria Novella a Firenze (*), il Cristo è sicuramente il Cristo-morto, col capo violentemente reclinato verso terra. Ma sono scomparse le crude annotazioni veristiche delle croci di Giunta, di Cimabue e anche di Giotto. È un'osservazione che ci porterebbe molto lontano. La celebrazione del corpo umano, quella che poi avrà esito completo in Leonardo, in Raffaello, in Michelangelo – tanto per citare le massime emergenze di un processo che coinvolge tutta l'arte italiana del pieno Quattrocento e del

Cinquecento – aveva individuato nel microcosmo-uomo, che riproduce l’armonia del macrocosmo, il concretizzarsi dell’assoluta bellezza, che nella figura del Cristo, in cui la perfezione umana raggiunge l’apice, trovava il momento di massima realizzazione. In questa meditazione umanistico-rinascimentale sul corpo di Cristo, c’è il desiderio di non avvilito questo corpo, anche se si mantengono i segni essenziali della passione. Il richiamo alla morte salvifica è affidato proprio alla forma della croce, presentata ingrandita e spoglia nella sua massima evidenza, in modo da captare l’attenzione. Nella *Trinità* di Masaccio è appunto la croce, nella sua stereometrica evidenza, ad essere protagonista, annettendo a sé le figure del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo.

Anche nel Beato Angelico, la dolcezza della raffigurazione del Cristo morto esclude l’insistenza sui segni delle torture. Ma il sangue che cade dalle piaghe ed è raccolto ed adorato da San Domenico ricapitola il messaggio di salvezza che si estende dalla croce, ancora una volta protagonista.

Così in Antonello da Messina (*) la presentazione dell’efebico Cristo, innalzato sopra una croce altissima ed esile, più che una crocefissione è un’ostensione del corpo del Salvatore, un invito all’adorazione e alla meditazione.

In Michelangelo il tema della crocefissione si coniuga con quello, che tanta fortuna avrà poi nel Cinquecento, della Madonna addolorata. È questo tema che dà materia e sentimento a quella replicata contemplazione sul corpo del Cristo depresso che scandisce – dalla *Pietà* di S. Pietro alla *Pietà* Rondanini – l’intera vita del Buonarroto. C’è il senso della violenza che è stata esercitata su un corpo inerme, indifeso, tenerissimo, come quello che è accolto sulle ginocchia della Madre nella *Pietà* di S. Pietro. Lo stesso corpo che è rappresentato nel *Crocifisso* di S. Spirito (*) dove il senso del dramma divino è come sopraffatto da un alone di umana comprensione e anche di compassione.

Ma quegli aspetti tragici e talvolta esasperati, che avevano contraddistinto nell’immaginario popolare dei secoli precedenti il dramma della passione di Cristo, e che giustamente nel recupero corretto del racconto evangelico, si deve attestare, per quanto riguarda la visualizzazione, sul momento tragico e tenebroso della sofferenza e della morte, cioè piuttosto – per usare termini di attualità – sull’interpretazione alla Mel Gibson che su quella superficiale ed evasiva alla Norman Jewison – non erano affatto andati perduti. Attutiti all’interno dei parametri di quella episteme classicista del Rinascimento, che nella celebrazione dell’uomo fisico e della positiva eroicità della storia mondana, esaltava un’armonia razionale e fittizia, dalla quale erano bandite, il dolore, la sconfitta e la morte, questi aspetti vennero presto recuperati in quelle zone dell’Europa settentrionale, dove i canoni umanistici avevano trovato scarsa o comunque diversa accoglienza.

Il cosiddetto maestro di S. Bartolomeo, ignoto pittore tedesco che opera intorno al 1500, negli anni in cui si stanno maturando fermenti di violenta reazione alla cultura cattolica, intesa come messaggio cristiano tradito e avvilito dalla mondana laicità della corte papale, non esita ad affrontare la raffigurazione della miseria della condizione umana gravata dal peccato, di cui si era volutamente fatto carico il Salvatore, rappresentando senza remore la fisicità dell’estremo supplizio (*).

Dirà Lutero che “Quando Cristo ci invita alla penitenza, vuole che tutta la nostra vita sia una penitenza”, riprendendo i concetti di un famoso libro, nato in quella stessa collocazione geografica, vale a dire *l’Imitatio Christi*, un testo che si fissa in maniera preponderante sulla meditazione della passione, e che fu molto caro alle Chiese riformate. In un disegno, bellissimo e famoso, il più importante pittore tedesco, Albrecht Dürer si rappresenta come Cristo, un Cristo piagato, fustigato, incoronato di spine, un *Ecce Homo* che

mostra il suo stesso viso: un autoritratto in figura di Cristo, perché l'imitazione di Cristo è elemento fondante di ogni cammino di perfezione. Per questo bisogna recuperare il senso drammatico della morte del Dio-Uomo; non si può meditarla solo come trionfo, attraverso l'adorazione del legno su cui Cristo fu appeso, o commuoversi dinanzi alla bellezza ascetica del giovane eroe immolato; occorre calarsi nel senso profondo della passione, quello che era stato proposto dai crocifissi due-trecenteschi.

Il Cristo crocifisso in queste raffigurazioni è esposto e quasi calato in mezzo alla gente; e la gente partecipa al suo dolore che è il dolore di tutti, si commuove in una pena senza speranza come quella dei discepoli di Emmaus prima del riconoscimento. Solo la Madonna, isolata nella sua afflizione indicibile, sta in piedi, come l'aveva descritta Giovanni: "*Stabat Mater*" cioè "stava dritta la Madre", condividendo la passione del Figlio. La Vergine non sviene sotto la croce. Questa iconografia è frutto di una elaborazione posteriore, sentimentale e melodrammatica, buona per quella divulgazione popolare per la quale il cattolicesimo ha sempre avuto una particolare predilezione, edulcorando il messaggio evangelico per renderlo più accettabile alle masse, anche a costo di sminuirne la genuinità.

Il lamento di Isaia su quel "volto sfigurato dal dolore, senza bellezza né apparenza" è il testo che ispira Grünewald (*). Il corpo di Cristo deformato, emana quella "bellezza" che non è del fisico, ma dello spirito. Le piaghe del corpo, le dita delle mani e dei piedi rattappate dai chiodi che le hanno disarticolate, la corona di spine che diventa addirittura un cespuglio di rovi, la croce che recupera la sua sostanza di albero, riprendendo quelle allusioni di cui ho parlato a proposito di Giovanni Pisano, sono elementi sui quali bisogna fissare la nostra attenzione, per vedere con gli occhi non del corpo, ma della mente, per esercitare la nostra volontà meditativa.

Sarà ancora una volta la situazione italiana-francese-spagnola, quella, per intendersi, nata dall'adesione alla riforma cattolica, che rifiutando questi estremismi, presenterà un'interpretazione più affabile, più commovente del Cristo crocifisso. Lo rappresenterà spesso isolato, senza avere intorno a sé un popolo, una compartecipazione di dolenti, colto nel momento che precede la morte, nell'atto di spirare e di pronunciare le parole estreme. Esisteva una devozione controriformata, molto diffusa, quella delle sette parole di Cristo sulla croce. Sapete che i testi evangelici non coincidono nel racconto: la richiesta di sollievo dalla sete, la coscienza della fine – "*consummatum est*" – l'angoscia per l'abbandono da parte del Padre, espressa con le parole del salmo 21 "*Eloi Eloi lamma sabactani*" delineano un percorso diversificato che permetteva agli artisti operare quelle scelte che meglio corrispondevano alla loro personale sensibilità. Al Cristo tragico si sostituisce il Cristo patetico, in quella configurazione malinconica e toccante di cui è pervasa la cultura barocca. Così in Velasquez (*), così in Guido Reni, così nel Guercino, nell'Algarì, nel Tacca, che inaugurano quella tipologia che diverrà poi la più diffusa e familiare nella nostra esperienza visiva, anche a causa dei crocifissi che stanno sugli altari delle nostre chiese, che a quella si uniformano, dal '600 all'800, seguendo forme molto ripetitive.

Ma in precedenza Taddeo Zuccari in Santa Maria della Pietà a Roma (*) aveva rappresentato la Vergine svenuta e poi aveva inserito in basso il ritratto a mezzo busto dei due committenti ai piedi della scena: una crocifissione che si rivolge non a tutto il popolo, ma a coloro che l'hanno pagata, a livello, per così dire, personale e privato.

Si diceva del volto di Cristo agonizzante sulla croce, quel volto del Cristo, al quale si rivolge il grido dei credenti, "*Non nascondermi il tuo volto*". È proprio attraverso la rappresentazione del volto del crocifisso che si potrebbe tracciare una storia dell'iconografia

della crocefissione, questo volto che, abbiamo visto, era stato in origine negato, perché si era rappresentata solo la croce, questo volto raffigurato più tardi con gli occhi spalancati e fissi che giudicano l'umanità, poi con gli occhi chiusi del Cristo ormai morto, infine con gli occhi aperti del Cristo spirante.

Il Bastarolo a Ferrara (*) sceglie una soluzione diversa. Il volto del Cristo non c'è, non è possibile vederlo. Il morto reclina completamente la testa e nasconde il suo volto. Una soluzione che avrà fortuna fino ai giorni nostri. Salvador Dalì – che probabilmente non conosceva il Bastarolo, ma che, come mi suggerisce don Gronchi, aveva forse visto i disegni di San Giovanni della Croce, che impiega una soluzione analoga – la adotta per quell'immagine così diversa del Cristo crocifisso che diverrà famosa: un'enorme croce protesa ed inclinata sul mondo col Cristo con la testa completamente reclinata, che nega il suo viso e il suo sguardo.

In questo rapidissimo percorso sono, ovviamente, più le esemplificazioni – talmente numerose da essere indominabili – che ho trascurato rispetto a quelle che mi è sembrato utile presentare, per costruire una traccia ricapitolativa di una storia iconografica che si è snodata per quasi duemila anni.

OGGETTI

L'ALTARE. LA SUA EVOLUZIONE TEOLOGICO-LITURGICA

Alessandro Carta

All'interno del percorso formativo previsto da questo ciclo di incontri, a me è stato affidato il compito di illustrare l'evoluzione teologico-liturgica dell'altare e svilupperò questa relazione muovendo anzitutto da alcuni richiami relativi al vocabolo «altare», e quindi da alcune questioni di natura terminologica che mi aiuteranno e permetteranno di intraprendere poi un breve itinerario biblico. Sarà utile compiere questo cammino per poi gettare le basi di una riflessione in ambito di teologia liturgica sul senso cristiano dell'altare. Infine, poi tenterò di ricavare dai testi liturgici con cui la Chiesa oggi prega nel rito della dedicazione dell'altare, i dati più significativi che mi aiutino a fondare una teologia dell'altare secondo lo spirito della riforma liturgica del Vaticano II.

L'indagine etimologica che voglio brevemente condurre, riguardo al termine «altare», ci conduce alla scoperta di una pluralità di significati, che richiamo brevemente. La lingua latina ci offre tre vocaboli per indicare l'altare, che sono: «*ara*», «*altare*» e «*mensa*», e che hanno il loro corrispondente greco, rispettivamente in: «*bomos*», «*thusiastérion*» e «*trápeza*». «*Mensa*», anzitutto, deriva da «*metior*» che significa «misurare», «distribuire», «dividere». «*Ara*» e «*altare*» invece rimandano all'idea di un sacrificio che si compie bruciando la vittima, collocata su un piano rialzato; anche il vocabolo «*bomos*» contiene l'indicazione di una salita verso l'alto per l'offerta del sacrificio. «*Trápeza*», invece, rimanda al tavolo appoggiato su quattro piedi, che veniva utilizzato dalla famiglia per il consumo del pasto quotidiano. Le tappe salienti della storia della salvezza, nell'economia dell'Antico Testamento, sono sigillate da azioni di culto che si compiono sull'altare e qui richiamo in modo essenziale alcuni di questi momenti, andando poi a precisare i vocaboli ed i termini che sono utilizzati nel testo biblico. Anzitutto, l'immagine di Abele, nel libro della Genesi, che offre i primogeniti del suo gregge; Noè, che esce dall'arca, «*edifica un altare al Signore*», così nel libro della Genesi al cap. 8, «... *per offrire ogni sorta di animali, il cui profumo fu gradito al Signore.*» (cfr. Gen 8,20-21). Poi Abramo, ancora nella Genesi al cap. 12: «*Il Signore apparve ad Abram e gli disse: 'alla tua discendenza io darò questo paese'. Allora Abram costruì in quel posto un altare al Signore che gli era apparso. Di là passò sulle montagne a oriente di Betel, piantò la tenda, avendo Betel ad occidente ed Ai ad oriente. Lì costruì un altare al Signore ed invocò il nome del Signore.*». Ancora, l'esperienza di Giacobbe che si risveglia dal sogno, dove si è intrattenuto con Dio e dichiara: «*Certo il Signore è in questo luogo, ed io non lo sapevo. Ebbe timore e disse: 'Quanto è terribile questo luogo! Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo.' Alla mattina presto Giacobbe si alzò, prese la pietra che si era posta come guardiale, la eresse come una stele e versò olio sulla sua sommità.*» (Gen 28,16-18).

Questi brevi richiami mi permettono di aprire una prima serie di considerazioni. Anzitutto il fatto che Israele nella sua vicenda storica ha interpretato gli eventi come segni della presenza e della venuta misteriosa del suo Dio. Il suo istinto religioso aveva il supporto della fede, e comprendiamo come il popolo si sia lentamente preparato a cogliere l'irrompere di Dio, che lascia sempre una traccia del suo passaggio: un sogno, o l'esito felice di un pellegrinaggio, una vittoria, una chiamata. Tutte queste manifestazioni, queste «*epifanie*», di cui si impara a fissare il luogo, diventano determinanti per la memoria

del popolo, perché è possibile quindi riattingere da quell'evento. Ecco l'importanza del luogo. Attingere e ricavare forza, benedizione, da quell'evento di cui si fa memoria, e di cui si fissano i luoghi, anche per un altro motivo: per rendere grazie delle meraviglie che Dio ha compiuto.

Dice un liturgista francese, Albert Gelene: «*semplici zolle di terra da cui si ricava un poggio, oppure una roccia naturale, o un cumulo di pietre grezze. Queste sono le modalità in cui si esprime un canto della terra, come un invito per la divinità a dimorare là.*» Sull'altare l'uomo offre a Dio la vittima del sacrificio, che la divinità stessa dovrà consumare per dare vita a quel dinamismo-comunione, di cui la convivialità, cioè l'essere alla stessa mensa, è l'espressione più alta. Si offrono i beni della terra, tra questi le primizie, che esprimono come il segno della restituzione di quella ricchezza di doni che vengono da Dio e che a lui ritornano, e di cui l'uomo in fondo è solo amministratore, custode, beneficiario.

Quando S. Girolamo, alla fine del IV Secolo traduce in latino l'Antico Testamento basandosi sul testo ebraico, utilizza questi termini: «ara» per indicare in prevalenza l'altare dei pagani; «altare» per indicare l'altare del vero Dio; «mensa» per indicare l'altare di Dio.

Nel Nuovo Testamento troviamo delle indicazioni che ci fanno proseguire in questo cammino, che si basa appunto su questa breve rassegna terminologica, ma che poi vedremo, ci aiuta a fondare anche alcune idee di natura teologica.

«Bomos», questo termine greco lo troviamo solo una volta, negli Atti degli Apostoli, al cap. 17, Paolo fa il suo discorso sull'Areopago e dice: «*Passando infatti ed osservando i monumenti del vostro culto, ho trovato anche un'ara con l'iscrizione 'Al Dio ignoto'*». (At 17,23)

L'altro termine, «*thusiastérion*», indica l'altare del tempio giudaico. Abbiamo forse nella nostra memoria evangelica quello che Gesù dice: «*Se è dunque presente la tua offerta sull'altare e lì ti ricordi che tuo fratello ha qualcosa contro di te, lascia lì il tuo dono davanti all'altare e va' prima a riconciliarti con tuo fratello e poi torna ad offrire il tuo dono.*» (Mt 5,24) Ma ci sono anche delle eccezioni. Questo termine, «*thusiastérion*» non indica solo l'altare del tempio giudaico, perché ci dà anche un richiamo alle realtà cristiane. Nell'Apocalisse, al cap. 8, dopo l'apertura del settimo sigillo, troviamo: «*Venne un altro angelo, si fermò all'altare reggendo un incensiere d'oro. Gli furono dati molti profumi perché li offerisse insieme con le preghiere di tutti i Santi, bruciandoli sull'altare d'oro posto davanti al trono.*» (Ap 8,3) Ancora, sempre questo termine «*thusiastérion*» con un riferimento però alla matrice cristiana, lo troviamo nella Lettera agli Ebrei, al cap. 13, vers. 10.

L'altro termine, invece, che avevamo ricordato, «*trapéza*», ricorre quattordici volte con significati diversi nel Nuovo Testamento. Sono i tavoli dei cambiavalute, ricordo che Gesù li rovescia, quando si trova nel tempio. È la mensa del ricco Epulone, nel racconto che ci consegna l'evangelista Luca. Ma, attenzione, è soprattutto la tavola di Gesù nell'ultima cena. Sempre Luca ci riporta le parole con cui Gesù indica la presenza di Giuda: «*Ecco, la mano di chi mi tradisce è con me sulla tavola.*» (Lc 22,21) Ed è la tavola dell'eucarestia, che poi, nella Lettera ai Corinzi, S. Paolo contrappone a quella dove viene deposta la carne immolata agli idoli (1Cor 10,21).

Tenendo conto di queste indicazioni appena accennate, ricavo una seconda serie di considerazioni che mi aiutano ad entrare maggiormente nell'orizzonte cristiano, a cui poi dedicherò maggiore spazio. Mi riferisco alla questione relativa alla presa di distanza, se

non addirittura alla polemica, operata dai cristiani nei confronti dei culti pagani, ma anche nei confronti delle istituzioni dell'Antico Testamento. Occorreva eliminare ogni ambiguità, bisognava reinterpretare, superare la concezione del culto degli idoli di matrice pagana, ma anche prendere coscienza del significato anticipatore, prefigurativo, dell'ordinamento liturgico che si era fissato con il giudaismo, per cogliere e non perdere di vista la singolarità, ed ancorarsi all'evento della Pasqua di Cristo. I cristiani, dice un liturgista italiano, Sorci, colgono, negli altari pagani ed in quello del tempio di Gerusalemme, quella distanza abissale che esiste tra questi segni di ricerca di Dio, commoventi ma ambigui, tra queste prefigurazioni del culto in spirito e verità, e il sacrificio di Cristo che offrì se stesso al Padre, una volta per sempre, lasciando di quel sacrificio un memoriale nella cena pasquale dell'eucarestia.

Noi cristiani preghiamo nel tempo di Pasqua con un prefazio, il quinto che troviamo nel Messale, che dice proprio questo: «*Cristo, offrendo il suo corpo sulla croce, diede compimento ai sacrifici antichi e, donandosi per la nostra redenzione, divenne altare, vittima e sacerdote.*» Quindi è chiara, anche in questo testo che la Chiesa prega, questa linea di continuità e discontinuità che la prospettiva cristiana inaugura rispetto all'antica economia. Il vero tempio ora è il corpo di Cristo, è in lui, che abita la pienezza della divinità. È anche la comunità dei battezzati che si fonda su di lui, ed è lui la pietra angolare su cui si costruisce, si edifica tutto l'edificio spirituale che è la chiesa. Ancora, il vero culto, quello in spirito e verità, consiste nell'offrire con Cristo e per Cristo, il proprio corpo, cioè la propria persona, le proprie azioni, i propri sentimenti, al Padre. Quello è il sacrificio vivente, dice Paolo ai romani, santo e gradito a Dio, e non c'è altro sacrificio che quello di Cristo che si è offerto al Padre una volta per sempre, facendosi obbediente fino alla morte e alla morte di croce. Quindi non c'è altro altare che Cristo, perché per avere accesso al Padre, l'unica mediazione efficace è la sua: solo attraverso di lui possiamo ricevere il dono e il perdono del Padre.

Per comprendere ancora meglio quanto sto dicendo, non posso non citare un brano di Minucio Felice. Siamo nel III secolo, in questo dialogo apologetico, intitolato «*Ottavio*», l'autore scrive: «*Mi farà forse un'immagine di Dio? Se ben rifletti, è l'uomo stesso, immagine di Dio. Quale tempio gli edificherò se tutto questo mondo costruito dalle sue mani non può contenerlo? E, mentre io, pur essendo uomo, godo di maggiore spazio, rinchiuderò la potenza di tanta maestà in una casupola? Non è preferibile edificargli un tempio nella nostra mente, consacrarglielo nel nostro cuore? Offrirò come vittime e sacrifici a Dio le cose che Egli ha creato per mio uso, quasi a respingere il suo dono? Sarebbe ingratitudine. Vittima da sacrificargli è un animo buono, una mente pura, una coscienza sincera. Chi persegue l'innocenza supplica Dio, chi sottrae dal pericolo un uomo offre a Dio il sacrificio più accetto. Questi sono i nostri sacrifici, queste le cerimonie sacre a Dio.*»

In tutta la letteratura cristiana dell'epoca patristica, per indicare l'altare, vengono utilizzati termini che sono ripresi dalle scelte operate dal Nuovo Testamento, e gli orientamenti nei diversi ambiti culturali, quello greco e quello latino, certo si differenziano a seconda che si voglia far risaltare maggiormente, o la dimensione conviviale dell'eucarestia, o quella sacrificale. Mi sembra utile, tra tutti i dati che qui non posso esporre, un richiamo ad una espressione che ricorre frequentemente nella letteratura cristiana antica e nei testi liturgici, quella dell'altare «*sovraceleste*». Scelgo questa dicitura perché nella litania che chiude una preghiera eucaristica, l'anafora di S. Giovanni Crisostomo, è scritto: «*Il misericordioso Dio nostro che ha ricevuto i doni in onore di soavità spirituale, nel suo santo sovraceleste spirituale altare, ci manda in contraccambio la Divina Grazia ed*

il dono dello Spirito Santo.»

Ma abbiamo anche un rimando che forse ci è familiare, ed è l'espressione che troviamo nel Canone Romano, che dice: *«Ti supplichiamo, Dio Padre, fa che questa offerta per le mani del tuo angelo santo sia portata sull'altare del cielo, davanti alla tua Maestà Divina, perché su tutti noi che partecipiamo di questo altare,»* – l'altare terreno – *«comunicando al santo mistero del Corpo e del Sangue del tuo Figlio, scenda la pienezza di ogni grazia e benedizione del cielo.»*

Perché questo richiamo all'altare sovraceleste? Perché mi permette di evidenziare quello che il Sacrosantum Concilium, il documento del Vaticano II sulla liturgia, dice al n. 8, riferimento che in questo contesto è importante: *«Nella liturgia terrena noi partecipiamo per anticipazione alla liturgia celeste, che viene celebrata nella santa città di Gerusalemme, verso la quale tendiamo come pellegrini, dove il Cristo siede alla destra di Dio, quale ministro del santuario e del vero tabernacolo.»*

Questa essenziale, per non dire quasi scarna, ricostruzione dei dati biblici e della tradizione antica, permette di soffermarmi ora su alcuni elementi di teologia liturgica.

«Verrò all'altare di Dio, al Dio della mia gioia, del mio giubilo», dice il salmo 42 (Sal 43,4).

Questa è un'espressione che è entrata nel cuore di generazioni di cristiani, di preti, che l'hanno fissata sulle labbra e nel cuore, *«introibo ad altare Dei»*. È sull'altare, che si realizza il mistero dell'eucarestia e la messa è essenzialmente il sacrificio dell'altare. Scriveva così padre Leclerc, un monaco benedettino di Clairvaux: *«L'altare è mistero della fede, mistero del dono di Dio. Non c'è eucarestia senza altare, ma non ci sarà neanche altare se non per la celebrazione dell'eucarestia. La messa fa esistere l'altare... è perché esiste l'eucarestia, che si pone l'altare in una chiesa. E, come l'eucarestia è al centro di tutto, è la sorgente di tutto, così l'altare è il cuore della chiesa, il luogo della sua anima, il principio di tutta la sua vita. È all'altare che avviene l'incontro tra Dio e l'uomo. E' Dio che prende l'iniziativa, rimane in attesa di una risposta, e l'incontro avviene grazie ad un simbolo che esige un atto di fede. Nella Bibbia l'altare appariva talvolta a seguito del peccato, non certo come segno di punizione o di castigo, ma come ancora una grazia di Dio, che perdona, che offre all'uomo uno strumento per salire verso di lui. L'altare è il primo dei doni che Dio fa all'uomo peccatore. C'è già, c'è sempre, un altare di Dio, ed è Cristo il vero altare perché è nell'Uomo-Dio che si compie il sacrificio perfetto. Tutti i luoghi, nei quali si è compiuta questa mediazione tra Dio e gli uomini, partecipano del Cristo e del suo sacrificio e possono essere assimilati al Cristo-Altare. Tutti i luoghi in cui Cristo si è offerto hanno la dignità di altare, dalla mangiatoia nella grotta, al sepolcro, dal cenacolo, all'albero della croce»*.

Dunque, dalla sua valenza simbolica, di natura cristologia ed ecclesiologia, deriva l'unicità dell'altare. Nell'aula liturgica può esistere un solo altare perché rappresenta Cristo, unico sacerdote, sacrificio dell'unica chiesa. A metà del III secolo Cipriano scriveva: *«Uno è Dio e uno è Cristo. Una è la Chiesa e una è la cattedra fondata su Pietro dalla voce del Signore. Non può essere edificato altro altare, né istituito altro sacerdozio all'infuori dell'unico altare e dell'unico sacerdozio»*.

Saremo poi aiutati dal Prof. Gatti a cogliere le modalità con cui la struttura dell'altare è stata modificata nel corso dei secoli, perdendo ogni riferimento a questi principi. Qui posso solo accennare a come ogni variazione non abbia che visibilizzato, per così dire, cristallizzato, prospettive teologico-pastorali e spirituali riguardanti l'eucarestia che andavano nei secoli trasformandosi. L'altare-mensa, anzitutto, che rimanda ad una visione dell'euca-

restia come cena del Signore; poi l'altare di pietra, unico, quadrangolare, che testimonia una concezione dell'eucarestia in cui si è resi partecipi dell'unico sacrificio di Cristo, centro del cosmo e della storia. A questo proposito è Simone di Tessalonica ad attestare il fondamento di questa prospettiva con questa bella immagine: *«La mensa è quadrangolare perché da essa si sono nutrite e sempre si nutrono le quattro parti del mondo. Alta e rivolta verso il cielo, perché il mistero è alto e celeste, e del tutto trascendente la terra»*. In seguito, il fatto che l'altare fosse stato collocato sopra il sepolcro di un martire, esprimeva la partecipazione del popolo sacerdotale al sacrificio del sommo sacerdote, mediante l'offerta e la comunione all'unico pane e all'unico calice. Poi successivamente lo sviluppo, come sicuramente vedremo, di un nuovo elemento architettonico, il «ciborio», posto ad adornare l'altare proprio nel periodo in cui assume sempre maggiore rilevanza l'epiclesi, che è l'invocazione dello Spirito Santo nella preghiera eucaristica, quindi un modo per manifestare, per visibilizzare il ruolo dello spirito in tutta l'azione eucaristica. E ancora, quando diventerà più preponderante il culto dei santi a scapito della coscienza sacerdotale del popolo di Dio, quando sarà ormai fin troppo debole il senso di appartenenza all'unica Chiesa-comunità, l'altare sarà trasferito in fondo al coro, diventerà poco più che un piedistallo per le reliquie del santo. Infine, l'altare-tabernacolo, che riporta al centro una concezione dell'eucarestia come sacrificio di espiazione, offerto dai ministri in nome di tutta la chiesa, che è chiamata a custodire, a contemplare, ad adorare la presenza reale del Cristo.

Quale visione dell'altare ci ha consegnato, e siamo ai nostri giorni, la riforma liturgica del Vaticano II? Questa è una domanda che aprirebbe un percorso certamente interessante. È sufficiente ricordare come in precedenza, con la fase del movimento liturgico, che ha preceduto il concilio e che aveva operato una riscoperta approfondita delle fonti, sia bibliche, che patristiche della liturgia, si era già arrivati alla elaborazione di una visione equilibrata dell'eucarestia. Un equilibrio che ritroviamo poi, come approdo, nei Praenotanda e nelle messe del Messale Romano, che adesso brevemente richiamerò, almeno nei punti essenziali, in quelli che riguardano questa riflessione.

Al n. 7 dice il testo delle Premesse del Messale: *«Nella messa, o cena del Signore, il popolo di Dio è chiamato a riunirsi insieme sotto la presidenza del sacerdote, che agisce nella persona di Cristo, per celebrare il memoriale del Signore, cioè il sacrificio eucaristico»*. Quindi, già in questo numero troviamo gli elementi caratterizzanti la celebrazione eucaristica, che sono poi importanti per capire la concezione dell'altare. L'eucarestia, che è convito, raduna il popolo, che poi è ordinato gerarchicamente. L'eucarestia è memoriale della Pasqua di Cristo, è sacrificio della croce offerto e partecipato dalla Chiesa in rendimento di grazie. In altre parole, è il centro della vita cristiana per la Chiesa universale, per la Chiesa locale, per i singoli fedeli. Troviamo al n. 1 delle Premesse: *«Ed in essa infatti si ha il culmine dell'azione con cui Dio santifica il mondo in Cristo, ma anche il culmine del culto che gli uomini rendono al Padre adorandolo per mezzo di Cristo, Figlio di Dio»*. Sono le stesse Premesse del Messale a contenere quella che possiamo definire una deduzione che riguarda da vicino la struttura e la sistemazione dell'altare, al n. 259 troviamo: *«L'altare si rende presente nei segni sacramentali, il sacrificio della croce, è mensa del Signore alla quale il popolo di Dio è chiamato a partecipare quando è convocato per la messa. L'altare è anche il centro dell'azione di grazie che si compie con l'eucarestia»*. Quindi, da qui derivano altre indicazioni, sempre contenute e poi esplicitate nelle Premesse del Messale: che l'altare sia collocato in modo tale da costituire realmente il centro verso il quale spontaneamente converge l'attenzione di tutta l'assemblea, e ancora un'altra indicazione, che sia di pietra naturale.

Prima di passare al rito della dedicazione dell'altare, vorrei richiamare ancora due punti dei Principi e Norme del Messale Romano, ai nn. 85 e 125 si indica qualcosa riguardo al bacio dell'altare: «*Deve essere compiuto in segno di venerazione*». Se prima della riforma liturgica operata dal concilio esistevano anche altri segni di riverenza, il fatto che adesso tra i gesti in uso sia rimasto solo il bacio dell'altare ci fornisce un'indicazione non trascurabile: all'interno della complessiva dinamica simbolica della celebrazione rituale, in cui le azioni, i luoghi, le cose, acquistano una dimensione «altra», che solo la fede sa riconoscere, il gesto del bacio è orientato a Cristo. Lo pone in atto chi presiede l'assemblea, ma egli lo compie a nome di tutta la comunità che ha scelto di entrare in una relazione profonda con il Signore Gesù. Baciando l'altare, che rimanda a Cristo-Capo, il presidente bacia tutto il corpo, tutti i fedeli, e manifesta così la sua volontà di servizio, di dedizione, di cura dei membri della comunità.

È vero che, per motivi che possiamo comprendere, e considero qui alcuni riferimenti legati al rito della dedicazione dell'altare, in una comunità, partecipare a questa liturgia è raro. Lo possiamo facilmente capire, eppure, le azioni e le preghiere, di quel rituale che la Chiesa compie, riguardano un elemento che ogni domenica, almeno, è al centro dell'assemblea cristiana, quindi con il quale abbiamo una certa familiarità.

Allora, richiamare adesso, ed è l'ultima parte della mia riflessione, alcuni elementi, sia delle preghiere, sia dei gesti che si compiono nel rito della dedicazione, significa appropriarci di alcune caratteristiche dell'altare che aiutano anche la nostra preghiera, il nostro cogliere il senso di quello che è il fulcro di tutta l'azione celebrativa dell'eucarestia. Qui devo richiamare il fatto che l'obiettivo fondamentale di chi ha redatto il rituale fosse, senza dubbio, quello di evitare qualsiasi tipo di sacralizzazione, per mettere in primo piano la comunità, l'azione che essa compie. Anzitutto, nel rito della dedicazione, l'altare viene asperso con acqua semplice, ma attenzione, questo gesto viene compiuto dopo l'aspersione dell'assemblea e delle pareti, e c'è un motivo: si vuole evocare il battesimo, perché è in forza di quel lavacro di rigenerazione che i fedeli sono diventati altare vivo dello spirito. Quindi, più che dell'altare si chiede la santificazione dei fedeli che dedicano l'altare. Nel rito il Vescovo dice: «*Convocati per la santa assemblea intorno all'altare, ci accostiamo a Cristo, pietra viva, per crescere in lui come tempio santo*». Ecco il vero obiettivo. Nella preghiera, ancora, si dice: «*Benedici e santifica quest'acqua che verrà aspersa su di noi, perché sia segno del lavacro battesimale che ci fa in Cristo nuova creatura, e tempio vivo del suo Spirito*». Sono i fedeli i veri protagonisti dell'azione liturgica.

Dopo la Liturgia della parola, ci sono le litanie dei santi, e si ha la deposizione delle loro reliquie. Anche qui, attenzione, perché non sono i corpi dei martiri a rendere più importante l'altare, ma è l'altare, che dà prestigio ai martiri. Il segno è evidente: il sacrificio di chi ha versato il proprio sangue, trova la sua ragion d'essere nel sangue dell'Agnello-Gesù, e tutti i battezzati nella morte di Cristo partecipano alla sua passione.

Consideriamo poi la preghiera di dedicazione, brevemente segnalando alcuni aspetti. Questa bella preghiera inizia con il rimando a tre altari che hanno segnato la storia della salvezza: quello di Noè, quello di Abramo e quello di Mosè.

«*Noè, Patriarca della stirpe umana scampata dal diluvio, eresse a te un altare e ti offrì un sacrificio, e tu lo gradisti, o Dio, rinnovando con gli uomini la tua alleanza*». Ecco il significato dell'altare di Noè: prefigura l'offerta sull'altare della croce, che ha distrutto i peccati del mondo. Poi, il richiamo ad Abramo, nostro padre nella fede: «*In obbedienza alla tua parola edificò un altare, pronto ad immolarvi per piacere a te, Isacco, suo diletto figlio*». Qui si prefigura il sacrificio in oblazione pura compiuto dal Cristo. Il terzo ri-

mando a Mosè, mediatore della legge antica: «Costruì un altare che, asperso con il sangue dell'agnello, fu annunzio profetico dell'altare della croce». E qui il testo stesso ci aiuta: prefigurazione, l'altare di Mosè, della nuova ed eterna Alleanza compiuta da Gesù. Ma è la parte epicletica, quella dell'invocazione allo Spirito, che ci aiuta a focalizzare le caratteristiche dell'altare cristiano, e che quindi sono quelle che ci consegna la riforma liturgica: «Ora, ti preghiamo umilmente, Signore, avvolgi della tua maestà questo altare eretto nella casa della tua chiesa, perché sia dedicato a te per sempre, come ara del sacrificio di Cristo». Primo elemento che sottolineiamo, l'altare colto nella dimensione del sacrificio di Cristo, che lì sarà ripresentato, offerto. Ancora: «Come mensa del suo convito, che redime e nutre il tuo popolo». Certo, perché è intorno all'altare, che si riunisce la famiglia di Dio, una famiglia che cerca quel nutrimento che ristora, che consola. Così prosegue: «Questa pietra preziosa ed eletta sia per noi il segno di Cristo, dal cui fianco squarciato scaturiscono l'acqua ed il sangue, fonte dei sacramenti della Chiesa». Perché per la comunità, intorno a quell'altare non c'è altro fondamento, se non quello in Cristo Gesù. Poi: «Sia la mensa del convito, ma del convito festivo, a cui accorrano lieti i commensali di Cristo, sollevati dal peso degli affanni quotidiani, attingano rinnovato vigore per il loro cammino». Mi viene in mente l'immagine di Emmaus, come per i discepoli stanchi e tristi, l'altare diventa il luogo dove riposare con il Signore, il luogo in cui lui spezza il pane e rimane in mezzo ai suoi. «Sia luogo di intima unione con te, o Padre, nella gioia e nella pace, per quanti si nutrono del corpo e sangue del tuo Figlio, animati dallo Spirito Santo. Crescano nel tuo amore, e l'altare sia fonte di unità per la Chiesa e rafforzi nei fratelli, riuniti nella comune preghiera, il vincolo di carità e di concordia. Sia il centro della nostra lode e del comune rendimento di grazie». Dopo la preghiera di dedicazione, l'altare viene unto con il crisma, perché diventi simbolo di Cristo, l'unto per eccellenza, dice il testo della premessa rituale: «Il Padre lo unse di Spirito Santo e lo costituì sommo sacerdote». Poi, ancora un gesto: si brucia sull'altare l'incenso, segno del sacrificio di Cristo, sacrificio che sale a Dio in odore di soavità, portando e facendo salire con sé la preghiera del popolo sacerdotale che si offre al Padre. Questa è la breve preghiera: «Salga a te, Signore, l'incenso della nostra preghiera. Come il profumo riempie questo tempio, così la tua Chiesa spanda nel mondo la soave fragranza di Cristo».

Poi l'altare viene rivestito a festa perché il radunarsi del popolo sia sempre fonte di gioia e di speranza, viene illuminato per ricordare che Cristo è la luce che illumina la Chiesa, e per mezzo di essa arriva questa luce a tutta la famiglia umana. Dice la preghiera: «La luce di Cristo rifulga su questo altare e siano luce del mondo i commensali alla cena del Signore». Alla fine, tutto è pronto per celebrare l'eucarestia, che è il rito più importante, quello più antico, quello unico, quello indispensabile per la dedicazione, non solo dell'altare, ma anche della Chiesa.

Affido la conclusione di questa relazione ad un testo della liturgia maronita, di origine monastica, che fa un po' sintesi di tutto quello che ho tentato di segnalare. Lo prega il presidente al termine della celebrazione dell'eucarestia «... se ormai ritornerò a te, o no, il Signore mi conceda di vederti nell'assemblea dei primogeniti che sono in cielo. In questa alleanza io pongo la mia fiducia. Rimani in pace, altare santo e propiziatore. Il corpo e il sangue che ho ricevuto da te siano per il perdono dei miei peccati, la remissione delle mie colpe e la mia sicurezza davanti al tremendo tribunale di nostro Signore e Dio per sempre. Dimora in pace, santo altare, mensa di vita, e supplica per me il Signore nostro Dio perché io non cessi di pensare a te».

L'ALTARE: LO SVILUPPO DELLE SUE FORME

Vincenzo Gatti

1. Altare precristiano

L'altare ha fin dall'origine un rapporto con la divinità o con il defunto, considerato questo nel contesto della divinità cioè l'oltretomba.

La sua forma è in relazione con la sua funzione: struttura su cui porre un'offerta destinata alla divinità o al defunto in vista del suo nutrimento. Essenzialmente questa struttura ha una superficie capace di sorreggere.

Per la divinità, considerata "in alto", cioè materialmente al di sopra dell'uomo, tale supporto possiede una dimensione che talvolta può essere anche notevole, alta o posta in alto: vedi *i dolmen* e *i menir*; per il defunto, che viene posto sotto terra o nel sarcofago, a fungere da altare è una tavoletta di pietra che imbandita viene collocata accanto al defunto nella tomba.

La forma e la funzione dell'altare possono portare ad interpretare questo vocabolo come composto da un aggettivo che indica la sua altezza, o da un participio del verbo latino: *alere*, nutrire¹, e da un nome: *ara*. Perciò *Altare* può indicare una «struttura alta», oppure una struttura destinata alla funzione del «nutrire».

Questa seconda interpretazione favorirebbe l'inculturazione degli arredi liturgici anche in paesi dove la tavola domestica assume una forma diversa dalla nostra e i simbolismi principali ad essa legati sono comunque gli stessi.

La seconda parte del vocabolo potrebbe giustificare il fatto che l'altare antico è spesso rappresentato articolato con la presenza del fuoco, sia nell'iconografia, sia nei testi dell'Antico Testamento e dell'Apocalisse: dal libro della Genesi 8,20, «Allora Noè edificò un altare al Signore; e prese ogni sorta di animali mondi e di uccelli mondi e offrì olocausti sull'altare. Il Signore ne odorò la soave fragranza»; dal Levitico 9,24, «Un fuoco uscì dalla presenza del Signore e consumò sull'altare l'olocausto e i grassi»; dal 1° libro dei Re che al cap. 18,38 narra la sfida posta dal profeta Elia ai falsi profeti invocando l'intervento divino sulle vittime poste sui rispettivi altari: «Cadde il fuoco del Signore e consumò l'olocausto, la legna, le pietre e la cenere». E Isaia al cap. 6,6, scrive: «Allora uno dei serafini volò verso di me; teneva in mano un carbone ardente che aveva preso con le molle dall'altare»; l'Apocalisse in modo più diretto riporta le visioni che ci indicano l'altare come il luogo del fuoco: al cap. 8,5: «Poi l'angelo prese l'incensiere, lo riempì del fuoco preso dall'altare»; al cap. 14,18: «Un altro angelo, che ha potere sul fuoco, uscì dall'altare». Il termine *ara* deriverebbe quindi dal verbo latino *arere-ardere*, bruciare.

2. Altare cristiano

Mentre l'altare precristiano è il luogo dove l'uomo pone l'offerta destinata al sostentamento della divinità, l'altare cristiano è il tavolo sul quale Dio offre se stesso all'uomo

¹ I. RENAUD-CHAMSKA, *Les figures de l'autel en régime chrétien*, in *ChAS* (1998) 53,8.

per il sostentamento della sua vita spirituale: “Prendete e mangiate, questo è il mio corpo; prendete e bevete questo è il mio sangue, sparso per voi e per tutti”.

Questo nuovo altare si origina dalla tavola del cenacolo e per diverso tempo continua nella tavola delle *domus* private, che occasionalmente diventano luogo della riunione eucaristica.

Caratteristica di questo arredo domestico è un ripiano sorretto da un basamento che può essere costituito da colonne; o da un blocco.

A seguito della scelta del segno conviviale fatta da Gesù, caratteristica costante dell’altare è divenuta la mensa della tavola, cioè il ripiano posto sul supporto.

3. Tomba altare

Il rito eucaristico dello *spezzare del Pane* talvolta viene ad aggiungersi al rituale *banchetto funebre*, cioè al *refrigerium* compiuto sulla tomba del defunto cristiano nel cimitero o nelle catacombe; in un primo tempo lo continua e poi, sempre più spesso, lo sostituisce. Infatti è in forza del corpo e del sangue di Cristo offerti per noi che il defunto è accolto al banchetto celeste.

Il piano della tomba diventava quindi occasionalmente mensa dell’altare.

Viene pertanto meno il segno proprio della tavola, mentre emerge il simbolismo dell’aspetto sacrificale, quello cioè del cippo, rafforzato nella sua espressione dalla presenza del corpo del martire: dimensione sacrificale della celebrazione eucaristica. La visione apocalittica (Ap 6,9), in cui appaiono «sotto l’altare le anime di coloro che furono immolati a causa della parola di Dio e della testimonianza che gli avevano resa», conferma questa assimilazione.

Se si trattava del sarcofago posto nel mezzo del *martyrium*, i fedeli erano disposti attorno ad esso e a colui che presiedeva la celebrazione, se la celebrazione avveniva nelle catacombe e il piano era quello di un arcosolio, i fedeli si trovavano necessariamente dietro il presbitero celebrante e come lui rivolti verso la parete delle tombe.

4. Altare-tomba

Dai santi padri questa stretta articolazione tra tomba e altare fu considerata conveniente e assai simbolica dal punto di vista ideale e mistico. S. Ambrogio si rallegra di poter porre sotto l’altare i corpi dei martiri: «Queste vittime trionfali si avanzano verso il luogo dove Cristo è offerta sacrificale. Ma egli, che è morto per tutti, sta sull’altare; questi che sono stati riscattati dalla sua Passione, staranno sotto l’altare ... questo luogo era dovuto ai martiri. Riponiamo, dunque le reliquie sacrosante, collocandole in una sede degna di loro, e festeggiamo questo giorno con fedele devozione»; S. Massimo di Torino motiva questo fatto già come norma e dice: «Giustamente e per una certa somiglianza è stato stabilito di collocare il sepolcro dei martiri nel luogo dove si celebra ogni giorno la morte del Signore ... In tal modo coloro che sono morti a causa della sua morte riposano nel mistero del suo sacramento. Non è dunque sconveniente che, per questo legame, la tomba del martire è stata collocata là dove si pone il corpo del martirio del Signore, di maniera che coloro che furono uniti a Cristo nell’unica passione, siano a lui uniti anche nella venerazione dello stesso luogo».

Per l’altare venne quindi favorita la forma del sarcofago o della tomba, al punto che

non sarà più possibile consacrare un altare se non vi sarà inserito nella mensa di pietra il sepolcreto per le reliquie, né si potrà celebrare su un altare non consacrato se su di esso non sarà collocata la “pietra sacra”, o l’altare portatile. Questa sarà la norma per il rito della dedicazione dell’altare fino al Nuovo Ordo del 1977.

Il rapporto altare reliquie diede origine a due aspetti importanti che coinvolgeranno l’iconografia dell’altare.

Dall’arcosolio delle catacombe deriverà l’orientamento o addirittura il suo accostamento alla parete, e, successivamente, anche la creazione della pala d’altare, proiezione dell’immagine del santo da questo ospitato.

5. Altare della confessione

Quando, per necessità di accogliere i molti pellegrini, questi santuari o *martyria* che ospitavano la tomba di un martire vennero ampliati attraverso la sovrapposizione di un’aula di grandi dimensioni, in questa l’altare venne costruito perpendicolarmente in corrispondenza della tomba sottostante. In questo caso esso prese il nome di «altare della confessione», dal vocabolo latino *confessio*, corrispondente al termine greco di «*martirio*» e a quello italiano di «*testimonianza*». Una finestrella (*fenestella confessio-nis*), praticata nella parete frontale dell’altare, normalmente chiusa da una grata, permetteva di vedere la tomba sottostante, o anche di calare degli oggetti perché toccassero la tomba del santo. Questa finestrella venne poi modificata particolarmente negli altari romanici, in una nicchia capace sia di permettere la visione del sarcofago sottostante, sia di custodire l’urna delle reliquie stesse.

La posizione dell’altare si trova spesso su un piano talvolta assai sopraelevato in rapporto al pavimento dell’aula.

Così pure spesso sopra di esso viene innalzato un ciborio che ne sottolinea la venerabilità.

6. Altare trono di gloria e di devozione

La pala d’altare contribuì a sottrarre all’altare la sua identità con Cristo e a legarne addirittura il nome ad un santo, divenendo per questo monumento di gloria, e conseguentemente sviluppandone la struttura secondo l’importanza riconosciuta al santo titolare, fino a diventare espressione di gloria.

L’altare divenne pure oggetto origine e termine di devozione, costruito e offerto come tale in onore di un santo o di un mistero.

7. L’altare trono dell’eucaristia

Quando il «Pane eucaristico», conservato per il Santo Viatico, ha avuto bisogno di essere difeso nella sua verità di Corpo e Sangue di Cristo costantemente permanente, l’altare è stato visto come il luogo più degno per accogliere sulla sua mensa la custodia eucaristica. Perciò l’altare viene trasformato in *trono* dovuto alla maestà divina presente.

Il tabernacolo viene sormontato dal tempietto (soprattutto in terra ambrosiana) strutturato per l’esposizione dell’ostensorio eucaristico in particolare per le «Quarant’ore» o per qualche particolare occasione; a destra e a sinistra del tempietto lungo il bordo posteriore

dell'altare si innalzarono alcuni gradini a supporto dei candelieri e dei vasi di fiori.

Purtroppo, in questo processo apologetico-architettonico, la mensa dell'altare, cioè la parte più importante ed eloquente, è stata ridotta sempre più a mensola.

8. Moltiplicazione degli altari

La devozione ai diversi santi, e la venerazione dei loro resti mortali, assieme alla necessità di celebrazioni private contemporanee, soprattutto nelle chiese monastiche portò nelle chiese la molteplicità degli altari.

La struttura e la forma di questi altari, pur conservando la loro aderenza al muro era assai varia, e l'inserimento del tabernacolo, pur non necessario, costituiva, come il numero e l'altezza delle candele e dei candelieri, segno di maggiore importanza.

9. L'altare nella riforma preconciliare

L'altare è stato, con il battistero, oggetto di particolare attenzione del Movimento liturgico che preparò il Concilio Vaticano II.

Se nella costruzione delle numerose nuove chiese la posizione dell'altare già poteva essere fatta tenendo conto della presenza dei fedeli in modo da permettere al sacerdote di volgersi verso di loro, la collocazione del tabernacolo non poteva ancora essere rimossa dalla mensa dell'altare. Ciò costituiva un ostacolo per i fedeli che non potevano vedere nella celebrazione eucaristica il coinvolgimento del calice e il pane eucaristico. Si pensò quindi di ridurre l'altezza del tabernacolo o di inserirlo nel supporto della mensa o addirittura di renderlo mobile in modo tale da poterlo far rientrare durante la celebrazione nella struttura dell'altare con un saliscendi, o porlo sul piano inferiore di un altare a due piani, così che il tabernacolo non ostacola la visione nella celebrazione verso i fedeli fatta sulla mensa del piano superiore.

10. L'altare nella riforma postconciliare

Dopo il Concilio l'altare è stato riconosciuto importante per se stesso e non per la presenza del tabernacolo; tuttavia si è continuato a prevedere la sua collocazione sull'altare, pur raccomandando nei *Principi e norme del Messale* (1969) che "il luogo in cui si conserva la SS. Eucaristia sia situato in una cappella".

La *nota pastorale sulla progettazione di nuove chiese* al n. 8 prevede che l'altare sia, come un tempo, di dimensioni contenute.

È inoltre opportuno che la sua forma non sia particolarmente rettangolare ma tendente al quadrato e i suoi lati siano ugualmente elaborati affinché l'altare appaia come centro e non come elemento di separazione.

Il supporto della mensa sia omogeneo con questa e non particolarmente figurativo tale da far perdere all'insieme l'iconografia di tavola.

Nell'immediato periodo postconciliare a fare le spese della rivoluzione liturgica è stato principalmente l'altare: la mensa è stata staccata dalla struttura retrostante e integrata con supporti tolti dalle balaustre o sostituita da trabiccoli di pessimo gusto.

RELIQUIE. GREGORIO MAGNO A CONFRONTO CON UNA OBBLIGANTE DEVOZIONE

Carlo Nardi

1. Una lettera

Giugno 594. Roma. Gregorio, papa da quattro anni, si vede recapitare una lettera¹. Mittente più autorevole non ci potrebbe essere. È l'imperatrice in persona, la romana augusta, che da Costantinopoli si indirizza al papa: Costantina a Gregorio dalla corte dell'imperatore Maurizio, dove qualche anno prima il diacono Gregorio aveva rappresentato la sede romana in qualità di apocrisario (579-586).

In effetti, Costantina era una cara conoscenza. Gregorio, che aveva assistito da diacono al battesimo del figlio², nel giugno dell'anno seguente si affida alla sua coscienza di madre, perché interceda presso l'imperatore in favore delle popolazioni della Corsica oppresse da esosi esattori e costrette a vendere i figli come schiavi³. Costantina doveva aver partecipate ai devoti incontri, di cui il monaco Gregorio costituiva l'anima, nella solenne residenza della nunziatura, fatta costruire da Galla Placidia nella nuova Roma. Dalle pie meditazioni ed edificanti conversazioni sul *Libro di Giobbe*, a cui aveva contribuito anche Costantina, scaturiranno dalla mente, dal cuore e dalla penna di Gregorio, ormai papa (590-604), i vastissimi *Commenti morali su Giobbe*⁴.

2. Una richiesta

Qual'era il contenuto della lettera? Che cosa voleva Costantina? L'imperatrice aveva

¹ Risposta di Gregorio, in *Registrum epistolarum* IV,30 («Corpus Christianorum. Series Latina» [CCL] 140, 248-250: nel testo sono riportate le relative pagine e linee). Gregorio Magno in genere: J. RICHARDS, *Il console di Dio. La vita e i tempi di Gregorio Magno*, Firenze 1984; *Gregorio Magno e il suo tempo. XIX Incontro di studiosi dell'antichità cristiana in collaborazione con l'Ecole Française de Rome. Roma, 9-12 maggio 1990*, I: *Studi storici*; II: *Questioni letterarie e dottrinali*, Roma 1991; E. GANDOLFO, *Gregorio Magno papa in un'epoca travagliata e di transizione*, Roma 1994; R.A. MARKUS, *Gregorio Magno e il suo mondo*, Milano 2001; cfr. R. AIGRAIN, *San Gregorio Magno e la sua politica italiana*, in L. BRÉHIER-R. AIGRAIN, *San Gregorio Magno, gli stati barbarici e la conquista araba (Storia della Chiesa a cura di A. Fliche e V. Martin, V)*, Torino ²1980, pp. 51-122; G. BOSIO-E. DAL COVOLO-M. MARITANO, *Introduzione ai Padri della Chiesa. Secoli VI-VIII*, Torino 1996, pp. 103-163; P. SINISCALCO, *Gregorio Magno*, in A. DI BERARDINO (a cura di), *Patrologia*, IV, Genova 1996, pp. 156-176.

Per la tematica è fondamentale J. MC CULLOH, *The Cult of Relics in the Letters and 'Dialogues' of Pope Gregory the Great. A lexicographical Study*, «Traditio» 32 (1976) 141-185. L'articolo presuppone il mio *Reliquie tra culto e superstizione. Significato di una devozione nella letteratura patristica*, «Vivens homo» 12 (2001) 359-378; cfr. ID., «Somigliante al ronzo d'un alveare». *Novembre*, «Rivista di ascetica e mistica» 70 (2001) 553-555. Cfr. A.M. DI NOLA, *Reliquie*, in *Enciclopedia delle religioni*, V, Firenze 1973, coll. 309-314.

² Gregorio di Tours, *Historia Francorum* X,1 («Patrologia latina» [PL] 71,527c): *filium* dell'imperatore Maurizio e di Costantina *ex lavacro sancto susceperat*; Giovanni Diacono, *Gregorii Magni vita* I, 40 (PL 75,79b).

³ *Registrum epistolarum* V,39 (CCL 140,312-314). Cfr. F.E. CONSOLINO, *Il papa e le regine: potere femminile e politica ecclesiastica nell'epistolario di Gregorio Magno*, in *Gregorio Magno e il suo tempo*, I, pp. 225-232. Cfr. 225-249.

⁴ *Epistula ad Leandrum* 1 (CCL 143,1-2), d'introduzione ai *Moralia* (CCL 143.143a.143b).

commissionato la costruzione di una chiesa dedicata all'apostolo Paolo nel palazzo imperiale, evidentemente una sontuosa cappella di corte.

Gregorio non può che avere un moto di compiacimento. L'imperatrice si qualifica per la sua devozione, un desiderio di santità, contrassegnato da una precisa richiesta. Anzi, comando che mette Gregorio in difficoltà.

Costantina ci voleva, nella sua cappella, niente meno che la testa dell'apostolo o un arto del suo corpo. Il tono poi della lettera doveva essere imperativo, contenere comandi. In parole povere, secondo Costantina, il papa aveva il dovere di inviarle una insigne reliquia. Addirittura il capo o un altro membro in certo senso equipollente delle sante spoglie.

3. Un fermo garbato diniego

Gregorio risponde con garbo e fermezza. Innanzi tutto con rinascimento e dolore. Avrebbe voluto fosse stato un precetto a cui obbedire senza incertezze: tanto ci tiene alla benevolenza dell'imperatrice. Sennonché quanto gli è comandato, non ha il potere di farlo e tanto meno ha l'ardire di farlo. Di qui la tristezza con cui si indirizza all'imperatrice, con una frase tanto ben tornita e finemente affettuosa, quanto ferma e inflessibile, quali sono gli obblighi di una coscienza certa risoluta.

È una frase che merita considerazione. Perché Gregorio, lungi dall'opporre un diniego, avrebbe, per motivi di deferente amicizia, bramato ardentemente che gli fosse stato intimato un comando a cui poter obbedire: «avrei bramato che mi venissero comandate cose circa le quali avrei potuto dar prova di un'obbedienza senza alcuna difficoltà e così attirare più abbondantemente nei miei confronti la vostra benevolenza»: *illa mihi desiderarem imperari de quibus facillimam oboedientiam exhibens...*: insomma comandi e relativa obbedienza (p. 248, 7-10).

Un particolare è degno di attenzione. Gregorio, non solo consapevole della sua successione apostolica ma in qualche modo promotore di quella struttura economica, sociale e infine politica, che di lì a un secolo si configurerà come Stato della Chiesa, si considera pienamente vincolato all'autorità civile e in definitiva suddito dell'impero romano⁵. Anzi, si direbbe che in questo suo sentire non ci sia spazio concettuale per la giustificazione di uno stato pontificio sovrano.

Piuttosto, il pensiero di Gregorio ricorda il commento di Giovanni Crisostomo al capitolo tredicesimo della *Lettera ai Romani* «ogni creatura sia soggetta alle potestà superiori» (*Rom* 13,1), ivi compreso il monaco, il vescovo, addirittura l'apostolo⁶.

Il pensiero di Gregorio attribuisce all'autorità civile tutte le sue prerogative di applicazione universale, senza eccezioni, senza esenzioni. È probabile riecheggì in lui la dottrina politica di papa Gelasio (492-496) nella *Lettera all'imperatore Anastasio* sulla piena fondatezza e legittimità dell'autorità civile⁷.

⁵ TH.F.X. NOBLE, *La Repubblica di San Pietro. Nascita dello Stato Pontificio*, Genova 1998.

⁶ *Homiliae in Epistulam ad Romanos* 23,1 («Patrologia Graeca» [PG] 59,613-615). Cfr. C. NARDI, *Giovanni Crisostomo: profilo bioletterario e spirituale*, «Rivista di ascetica e mistica» 55 (1986) 35-53; ID., *Il sapiente 'ripescaggio' di una distinzione. Giovanni Crisostomo nella Pacem in terris*, «Rivista di ascetica e mistica» 73 (2004) 000-000.

⁷ *Epistula* 12 (A. THIEL, *Epistolae Romanorum Pontificum genuinae*, Hildesheim-New York 1974, pp. 349-358); A. GRILLMEIER, *Gesù il Cristo nella fede della Chiesa*, II, I: *La ricezione del concilio di Calcedo-*

Quindi nessuno statuto speciale, nessun privilegio rispetto al diritto comune. Pertanto il diniego di Gregorio si configura come una garbata ma ferma obiezione di coscienza. Gregorio nella questione concreta non obbedisce all'imperatrice per obbedire alla sovrana volontà di Dio. L'obbedienza all'imperatrice sarebbe stata disobbedienza alla volontà di Dio: insomma peccato e un peccato direttamente contro Dio, attinente all'ambito della religione, un sacrilegio.

4. Sacrilegio

Gregorio sembra giocare sul motivo del sacrilegio e far leva su una mentalità sacrale, che si nutre di attrazioni e repulsioni per una sacralità cosificata. Impiega mezzi da terrorismo psicologico, peraltro congeniali al suo mondo, in cui questo nostro mondo è contiguo con l'aldilà, segnato dall'inesorabile giudizio di Dio. La consapevolezza o meglio percezione di una prossima fine del mondo, con la preoccupazione per i novissimi e il precario destino eterno di salvezza, con previa purgazione, o di dannazione, favoriscono una trepidazione vigile, devota, stupita. Prediche apocalittiche, riflessioni morali e dialoghi agiografici ne offrono numerosi esempi⁸.

Sentenza Gregorio: «I corpi dei santi apostoli Pietro e Paolo, nelle loro chiese, brillano per miracoli e terrori così grandi che neppure per pregare ci si può avvicinare senza un grande timore» (p. 248, 10-13): basilica vaticana, basilica ostiense con gli antichi 'trofei' e 'martiri' inglobati nell'edificio costantiniano: *cum timore et tremore*, per dirla con il *Salmo* (2,11), con particolari interessanti per la fenomenologia religiosa: oltre al «timore», la 'meraviglia' e il 'terrore'⁹.

Del resto, i tratti, per così dire, terroristici richiamano definiti aspetti del fenomeno religioso. Rudolf Otto, nel suo celebre e ormai classico *Das Heilige – Il sacro* nella traduzione italiana – ravvisava l'essenza del sacro nel *tremendum et fascinans*¹⁰. Mircea Eliade metteva in luce, in modo anche sistematico nel *Trattato di storia delle religioni*, le categorie ierofania e cratofania¹¹, in rapporto con la percezione del *mana*, per dirla con un termine melanesiano¹², che a un orecchio classicista non può non richiamare alla mente, per semplice associazione di suoni e di idee, l'incontenibile *ménos* «forza», di cui Atena inonda ampiamente Diomede: «Quivi al Tidide Diomede Pallade Atena\ dette forza ed ardir perché illustre fra tutti\ fosse gli Achei e nobile gloria ottenesse»¹³. È originato dalla percezione dell'horror, della pelle d'oca col 'rizzarsi' dei peli anche il motivo ricorrente,

nia (451-518), Edizione italiana a cura di S. Olivieri, Brescia 1996, pp. 414-416; M. PIZZICA, *La «Monarchia» di Dante nel confronto tra regime spirituale e regime temporale*, in G. PETROCCHI-M. PIZZICA, *Dante Alighieri. Monarchia. Testo latino a fronte*, Milano 2001, pp. 29-31. Cfr. 29-130.

⁸ C. NARDI, *Gregorio Magno interprete di Apocalisse 20*, in *Gregorio Magno e il suo tempo*, II, pp. 267-283. Ancora suggestivo: G. CALLIGARIS, *San Gregorio Magno e le paure del prossimo finimondo nel Medio-Evo*, «Atti della Regia Accademia delle Scienze di Torino» 31 (1895-1896) 264-286.

⁹ Cfr. *Ex* 19,16; 20,6; *Ps* 40,16; 2 *Mach* 15,23.

¹⁰ *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano 1984. Cfr. G. FILORAMO-M. MASSENZIO-M. RAVERI-P. SCARPI, *Manuale di storia delle religioni*, Milano 2003, pp. 474-484.

¹¹ M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, Torino 21976; cfr. ID., *Il sacro e il profano*, Torino 41981. Cfr. P. ANGELINI, *L'uomo sul tetto. Mircea Eliade e la «storia delle religioni»*, Torino 2001, pp. 25-61.

¹² M. MAUSS, *Saggio di una teoria generale della magia*, in *Teoria generale della magia e altri saggi. Introduzione di C. Lévi-Strauss*, Torino 1965, pp. 1-152.

¹³ Omero, *Ilias* V,2. Cfr. 1-3.

caro alla poesia e alla retorica classica medievale e rinascimentale del *locus amoenus*, *topos* ampiamente catalogato e studiato dal Ernst Robert Curtius nella sua storia della letteratura latina medievale¹⁴, *locus amoenus* che nell'*Eneide* conserva tratti della sua originaria terribilità: *obstupui steteruntque comae* «restai stupefatto e mi si rizzarono i capelli», dice Enea allo sgorgar del sangue dall'arbusto nutrito delle spoglie del giovane Polidoro¹⁵.

Analoghe caratteristiche assume il sacro/santo *qâdôš* nel Vecchio Testamento: una sacralità come *horror* e *tremendum* che va al di là e talora contrasta con la sfera morale e con la stessa sfera religiosa: dal *quam terribilis* o *metuendus locus iste* del pensoso e problematico risveglio di Giacobbe dopo la notturna lotta con l'angelo di IHYM o con il Signore stesso (*Gen* 28,17. cf. 11-21), antifona ricorrente nella liturgia della dedicazione di una chiesa¹⁶, al *morte morietur* di ogni essere, compresi i bruti, che si avvicini al monte di Dio, l'Oreb, di Dio prossimo a rivelarsi (*Ex* 19,12. cf. 12-15.18)¹⁷, all'improvvido ma innocente gesto di Uzzà o Oza, morto stecchito proprio per un indesiderato effetto della sua premura (*2 Sam* 6,3-10).

5. Precedenti spaventosi

Insomma, 'scherza coi fanti e lascia stare i santi'. La storia anche recente lo prova. Il predecessore di Gregorio, il papa Pelagio (578-590) aveva voluto trasferire da sopra il corpo dell'apostolo Pietro nelle vicinanze l'argento, *argentum*, 'argento' o, come sarà nel neolatino francese dell'*oil*, 'denaro', quello delle cospicue offerte votive, se l'era vista brutta. Una scelta pastorale non fosse altro di buon gusto, l'allontanare quel troppo tintinnio di denaro dalla chiesa. Ma San Pietro non la prese bene, se «gli apparve un segno non poco terrificante»: *signum ei non parvi terroris apparuit* (p. 248, 16). E Gregorio si guarda bene dallo specificare quale. Terrorismo psicologico nei confronti dell'imperatrice? Certo, un perentorio: 'Vuolsi così colà ... e più non dimandare'.

Gregorio parla per esperienza diretta. Aveva avuto l'idea di apportare miglioramenti nell'area del sepolcro di San Paolo: si era dovuto scavare più a fondo: il 'proposto' aveva rinvenuto varie ossa, non del sepolcro dell'apostolo, ed aveva avuto l'idea, – diremmo malaugurata idea, – di trasferirle altrove: terrificanti apparizioni e un brutto effetto: *apparentibus quibusdam tristibus signis*: quali «oscuri segni apparivano»? Gregorio non dice, comunque *subita morte defunctus est* «per subitanea morte defunse» il povero cardinal titolare (p. 248, 21-22).

¹⁴ *Letteratura europea e medio evo latino*, a cura di R. ANTONELLI, Scandicci (Firenze) 1992, pp. 219-223. Cfr. 207-226.

¹⁵ Virgilio, *Aeneis* III,48. Cfr. 22-48.

¹⁶ M. SODI-A.M. TRIACCA, *Pontificale Romanum (1595-1596). Editio princeps*, Città del Vaticano 1997, nr. 534, p. 317; ID., *Missale Romanum (1570)*, ibid. 1998, nr. 3785, p. 607; ID., *Breviarium Romanum (1568). Editio princeps*, ibid. 1999, nr. 6554, p. 1000. Cfr. M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, IV, Milano ²1953, p. 387. Cfr. pp. 385-389; S. MAGGIANI, *Dal sacro rubricizzato al santo celebrato nella riforma liturgica del Concilio Vaticano II*, «Vivens homo» 8 (1997), 363-388.

¹⁷ Sintonie col sentire di Gregorio di Nazianzo, *Carmina*, I,I,1,8-15 (PG 37,398-401): C. NARDI, *Il Primo carne teologico di Gregorio Nazianzeno*. [versione metrica italiana], «Rivista di ascetica e mistica» 58 (1989), 278-279; ID., *Note al Primo carne teologico di Gregorio Nazianzeno*, «Prometheus» 16 (1990), 162-164. Cfr. 155-174.

Terzo spauracchio. Questa volta tocca a San Lorenzo. Di nuovo papa Pelagio: voleva fare una ricognizione. Si scava, si cerca. Monaci e mansionari a suon di piccone. Tutt'a un tratto, involontariamente, si sfonda il sepolcro. Vedono il corpo. Tutto lì, perché non hanno il coraggio di toccarlo. Ma è quanto basta: di lì a dieci giorni tutti morti, poveri canonici. Nessuno poté raccontare più nulla di quel che aveva visto: l'immagine di quei resti mezzi abbruciacchiati se la son portata nella tomba.

6. Romanità

Insomma, *deorum manium iura sancta sunt*: «siano sacrosanti i diritti degli dei mani»: nulla di più latino. Dalle *Dodici tavole* alle *Leggi* di Cicerone ci sono i cromosomi di Roma¹⁸. Più gentile ma non meno perentorio il virgiliano *iam parce sepulto*: «rispetta il sepolto»¹⁹. Comunque, nulla di più romano, anzi romanesco, se nulla può essere più di quel che è il fragoroso 'alli mortacci tua'.

E Gregorio romanamente sentenza, definisce, insegna, ammonisce e, quel che più gli sta a cuore, ... proibisce. Ascoltiamolo:

«Sappia invece la tranquillissima Signora (*tranquillissima domina*) che i romani non hanno la consuetudine (*consuetudo non est*) di avere l'ardire (*praesumant*) di toccare alcunché dal corpo, quando danno reliquie» (p. 249, 31-33): *tranquillissima domina*, certo un puro titolo onorifico di 'sua altezza serenissima', perché dopo precedenti di tal fatta Dio solo sa come avrebbe potuto essere «tranquillissima». Costanza, che quell'«ardire di toccare alcunché dal corpo dell'apostolo» ella l'aveva avuto, concepito e formulato, certo in buona fede, per devozione, ma con santi così non c'era da scherzare. Non c'era devozione che tenesse. Che giustificasse. Pare che Gregorio l'imperatrice se la sia cotta di paura.

Ora, Costantina, romana augusta, ha concepito l'intenzione di derogare di fatto dalla «consuetudine» dei romani, 'consuetudine' che, secondo i più accreditati giureconsulti, è «la migliore interprete della legge» (*optima interpret legis*), assioma romanistico e canonistico, per cui la consuetudine in pratica ha forza di legge²⁰: sicché è più che logico che non s'aspetti nulla di buono. Il papa romano ammonisce l'imperatrice romana sulle esigenze della romanità, di cui il pontefice – *pontifex summus, maximus* – si fa interprete e garante.

Quali sono gli usi romani di una consuetudine vincolante come moralmente paradigmatica e obbligante? Dei resti, delle reliquie non si «tocca» nulla, ossia non si preleva nulla. Non si deve sottrarre nulla. Insomma, giù le mani.

7. Reliquie per contiguità

Un modo c'era, una scappatoia, e Gregorio la descrive: «si mette un velo (*brandeum*) in un bossolo e si depone presso i sacratissimi corpi dei santi», *ad sacratissima corpora sanctorum* (p. 249, 36-37), luogo privilegiato di un sacro desiderato e ricercato, come fa

¹⁸ In Cicerone, *De legibus* II,8,22; cfr. 22,55-27,69.

¹⁹ Virgilio, *Aeneis* III,41.

²⁰ Riferimenti in F.X. WERNZ, *Ius decretalium*. I: *Introductio in ius decretalium*, Prati 1913, nr. 187 p. 282. Cfr. nrr. 183-195, pp. 276-308.

pensare l'agognata inumazione *ad sanctos*²¹. Poi «si tira su» tutto, contenitore e contenuto, scatola e panno, «si depone con venerazione nella chiesa da dedicare» (p. 249, 36-37): sul fondamento biblico della visione delle anime dei martiri sotto l'altare del cielo nell'Apocalisse (6,9. cf. 20,4) è la prassi liturgica di deporre reliquie sotto l'altare per la dedicazione²², uso attestato da Ambrogio²³, Cromazio di Aquileia²⁴, Gaudenzio di Brescia²⁵, e Paolino di Nola²⁶. Risultato dell'operazione: «gli stessi miracoli, *virtutes*, come se vi fossero trasportati i corpi dei santi» (p. 249, 36-38).

I Greci non ci credono? Papa Leone, di santa memoria, si fece portare il panno, prese delle forbici e ci diede un taglio: dal taglio sgorgò sangue, *sanguis*, «sangue vivo» (p. 249, 38-43). È implicito l'orrore sacro: è l'orrore di Enea per le grondanti reliquie metamorfosate di Polidoro²⁷, sarà quello di Dante per Pier delle Vigne²⁸. Che si vuole di più? sembra dire Gregorio. Non si deroga né alle leggi delle *Dodici tavole*²⁹ né alle proibizioni di Teodosio in merito alle manomissioni di sepolcri e di spoglie mortali³⁰. Poi il metodo ha il vantaggio di una riproduzione del sacro all'infinito, senza consumazione o esaurimento della fonte.

8. Roma e occidente. Sobrietà

Conclusione: Roma e l'occidente latino non toccano e a maggior ragione non frammentano le spoglie mortali dei santi. Sarebbe un sacrilegio intollerabile, un ardire sconsiderato, una temerarietà che non rimarrebbe impunita. Ancora, romanescamente, si potrebbe dire: Sti 'mpuniti. Anche il Padre Eterno si attiene alla legge delle *Dodici tavole* e all'editto di Teodosio. Che altro dovrebbe fare il papa?

C'è invece un'ipotetica consuetudine greca: riesumare spoglie mortali, frammentarle, distribuirle. Gregorio si meraviglia e stenta a crederlo. O dice di meravigliarsi e di stentare a crederlo? Il *miramur* doveva essere molto relativo e molto funzionale alla risposta che Gregorio si attende da Costantina, ossia la rinuncia al progetto. Insomma, doveva essere un *miramur* molto ideologico, – oltre ad essere comunque non troppo rispettoso: è implicito un giudizio di stoltezza –, se anche nell'occidente latino, peraltro aperto a influenze greche, le spoglie mortali dei santi si toccavano, si riesumavano, si traslavano, si sbriciolavano per contentare molti richiedenti, soprattutto per deporle sotto l'altare di

²¹ Y. DUVAL, *Auprès des saints corps et âme. L'inhumation 'ad sanctos' dans la chrétienté d'Orient et d'Occident du III^e au VII^e siècle*, Paris 1988.

²² C. NARDI, *L'Apocalisse nella lettura dei Padri*, in M. NALDINI (a cura di), *La Bibbia nei Padri della Chiesa. Il Nuovo Testamento*, Bologna 2000, pp. 179-185. Cfr. 165-188.

²³ C. NARDI, *Le reliquie laurenziane nelle più antiche fonti letterarie*, «Vivens homo» 9 (1998), 61-95. Cfr. Id., *Il vescovo nella sua cattedrale: la traslazione delle reliquie di san Zanobi in Santa Reparata. Tra memoria e simbolo*, «Vivens homo» 8 (1997), 317-336.

²⁴ *Sermo* 26,1. Cfr. 1-4 (CCL 9a,119. Cfr. 119-122).

²⁵ *Tractatus* 17,1-38 (CCL 9,423-437).

²⁶ *Epistula* 32,8 (G. SANTANIELLO, II, Napoli-Roma 1992, p. 242).

²⁷ Virgilio, *Aeneis* III,48.

²⁸ *Inferno* XIII,44-45. Cfr. 28-51.

²⁹ In Cicerone, *De legibus* II,8,22; cfr. 22,55-27,69.

³⁰ Graziano, Valentiniano, Teodosio, *Epistula* (386), in *Codex Theodosianus* IX,17,7 (Th. MOMMSEN, II, II, Dublin-Zürich ⁴1971, p. 466), in *Corpus Iuris Civilis. II: Codex Iustinianus* 1,2,3; III,44,14 (P. KRÜGEL, Dublin-Zürich ¹⁴1967, pp. 12b.148b); M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, I, Milano 1950, pp. 413-414.

nuove chiese da consacrare, quando non si aveva in proprio un corpo di un martire. Gregorio non conosceva la prassi pastorale e liturgica almeno di Cromazio di Aquileia³¹ e Gaudenzio di Brescia³² e Paolino di Nola³³? Era un vero, sincero *miramur* o un altrettanto sincero voler meravigliarsi?

9. Grecia frammentatrice. Credulona o bugiarda

Certo, c'era stato un fatto sconcertante. Due anni prima dei monaci greci notte tempo quatti quatti erano sgattaiolati nel campo adiacente la basilica ostiense e si erano messi a scavare per dissotterrare i corpi ivi sepolti, per la scelta di un camposanto in prossimità della tomba di un santo, – e nel caso dell'apostolo Paolo –, ormai consuetudine cristiana. Quei monaci avevano prelevato ossa per portarsele via, quando furono arrestati. Inquisiti, «confessavano che le avrebbero portate in Grecia, come reliquie di santi»: *tamquam reliquias sanctorum*: *tamquam* sembra tradurre il greco *hōs* «pensando che fossero reliquie di santi», ossia tutti martiri come l'apostolo o santificati per la vicinanza alle reliquie dell'apostolo stesso: insomma, per eccessiva credulità. Oppure: «facendole passare per reliquie di santi», che è come dire «dando a intendere che fossero reliquie di santi» (p. 249, 52-53), da greci furbacchioni, i cosiddetti *graeculi*³⁴, tanti piccoli Odissei in cocolla, addirittura fraudolenti, secondo il sentire latino da Virgilio³⁵ a Dante³⁶.

Il fatto dà da pensare a Gregorio. È perplesso. Dubita. È proprio «vero (*verum*) che si dice che si prelevano le ossa dei santi in modo veritiero (*veraciter*)» (p. 249, 55)? Che intende dire Gregorio? È una frase tutt'altro che lampante. Certo, Gregorio è preoccupato della verità e della veracità. Insomma, quei greci in buona o mala fede sono stati colti in procinto di far passare come «reliquie di santi» (p. 249, 53) ciò che non lo era affatto: insomma, una bugia agita, vissuta. Gregorio dubita che sia vero che si dica la verità circa il prelievo di ossa di santi, o perché si son prese lucciole per lanterne o perché ci sia il formale inganno, la frode intenzionale.

10. Sospetti per lo sbriciolio

D'altra parte, la menzogna è occasionata da un'esigenza: è un'offerta di reliquie che risponde a una domanda, che non sussisterebbe, se non ci fosse l'uso di parcellizzare i cadaveri, consuetudine che spiega la richiesta dell'imperatrice. La conclusione di Gregorio non è chiara: il fatto dei monaci colti in flagrante a trafugare quanto credevano o intendevano far credere fossero reliquie di santi avrebbe dovuto fugare in Gregorio la meraviglia circa l'esistenza dell'uso di frammentare le reliquie.

Il fatto è che Gregorio nel pio desiderio di Costantina e nella volontà di ciascun cristiano, di ciascuna chiesa di avere i suoi santi mediante uno sbriciolio vede il pericolo della bugia di fatto per credulità o di diritto per frode. Gregorio difende il principio della

³¹ *Sermo* 26,1. Cfr. 1-4 (CCL 9a,119. Cfr. 119-122).

³² *Tractatus* 17,1-38 (CCL 9,423-437).

³³ *Epistula* 32,8 (G. SANTANIELLO, II, Napoli-Roma 1992, p. 242).

³⁴ Tacito, *Dialogus de oratoribus* 3,4; cfr. Cicerone, *Tusculanae disputationes* I,35,86.

³⁵ *Aeneis* II, 13-198.

³⁶ *Inferno* XXV1, 55-75.

verità, l'autenticità delle reliquie. È preoccupazione che attraversa secoli di prassi canonistica e pastorale della Chiesa dalla *vindicatio* dei primi secoli in poi, – si ricordi lo smascheramento di un culto inautentico, perché si venerava un brigante, ad opera di s. Martino³⁷ –, alle successive 'ricognizioni' al *Codice pio-benedettino*³⁸, preoccupazione accompagnata da atteggiamenti sornioni, beffardi, sdegnati. Il Boccaccio³⁹ e Gregorio si sarebbero capiti? Una ricognizione dei denti di S. Apollonia dovrebbe confermare Gregorio sulla necessità del suo divieto⁴⁰.

Gregorio sembra preoccupato che anche l'idea di una possibile frammentazione favorisca la credulità persino in chi la attiva e comunque in chi la richiede, credulità esigente che è il terreno fecondo per l'inganno e la frode. Si capisce che la tradizione canonistica definisca come *nefas*, «cosa nefanda» la compravendita di reliquie⁴¹. Ma la convinzione che bugia e mercimonio siano favoriti dallo sbriciolio non avrà molta fortuna. Il divieto di Gregorio non sarà più la prassi di romana Chiesa.

11. Un nuovo «Quo vadis». Resistenza degli apostoli al trasferimento?

Poi per gli apostoli Pietro e Paolo, quanto a trasferimenti, neanche a parlarne. Gregorio ci dà una notizia che non ho rintracciato altrove a proposito di storia subapostolica. Morti gli apostoli, sarebbero venuti «dall'Oriente», espressione così vaga che induce non pochi sospetti sulla veridicità del racconto, dei *fideles*, dei «cristiani» (p. 250, 57-58) a reclamare i corpi degli apostoli per le loro relative patrie, le rispettive città di origine, verosimilmente Cafarnao e Tarso. Ci si mette in cammino con le sacre spoglie. Si fa una sosta *ad catacumbas* (p. 250, 59-60). Quando si deve ripartire, tuoni fulmini e saette: l'ira di Dio. Si torna indietro.

Ad catacumbas: «catacombe» sulla via Appia. Pare che la notizia intenda spiegare la misteriosa permanenza delle spoglie degli apostoli nella relativa basilica sulla via Appia, oggetto di numerose ipotesi e interminabili discussioni tra storici e archeologi⁴².

Il tentativo di traslazione sarebbe avvenuto ai tempi di Lino, Cleto, Clemente? *Ne verbum quidem* nelle fonti attendibili⁴³. La notizia sembra invece un duplicato della scena

³⁷ Sulpicio Severo, *Vita Martini* 11 («Biblioteca patristica» 40,104-106). Cfr. Concilio di Cartagine (16 giugno 401), *can. 17*, in *Registrum Ecclesiae Carthaginensis* 6,83 (CCL 149,204).

³⁸ Can. 1283-1286: A. DRIGANI, «*Reliquiae authenticae in veneratione habentur*». *Breve sommario teologico-giuridico sulle reliquie*, «*Vivens homo*» 9 (1998) 153-161.

³⁹ *Decameron* VI, 10.

⁴⁰ In I. BOLLAND-G. HENSCHEN, *De S. Apollonia virgine et martyre*, in *Acta Sanctorum Februarii*, II, Venetiis 1735, coll. 281-283. Cfr. M. SCADUTO-K. RATHE-P. TOSCHI, *Apollonia, santa, martire*, in *Enciclopedia Cattolica*, I, Città del Vaticano 1948, coll. 1645-1648; G.D. GORDINI-S. ORIENTI, *Apollonia di Alessandria, santa, martire*, in *Bibliotheca sanctorum*, II, Roma 1962, coll. 258-267.

⁴¹ *Codex iuris canonici Pii X ... Benedicti ... XV* (1917), *can. 1289,1*; *Codex iuris canonici ... Johannis Pauli ... II*, *can. 1190,1*.

⁴² A. PRANDI, *La memoria apostolorum in catacumbas*. *STF Illustrazione del rilievo e studio architettonico del complesso monumentale*, I, Roma 1936; cfr. L. TONDELLI, *Gesù il Cristo. Studi su le fonti, il pensiero e l'opera*, Torino 1936, pp. 296-298; G. BELVEDERI, *Le tombe apostoliche nell'età paleocristiana*, Città del Vaticano 1948; *Esplorazioni sotto la confessione di S. Pietro in Vaticano*, I-II, Città del Vaticano 1951; C. BAVOILLOT-LAUSSADE, *Una tomba sulla collina vaticana*, Città del Vaticano 1997; M. GUARDUCCI, *La tomba di San Pietro. Una straordinaria vicenda*, Milano 2000.

⁴³ Cfr. C. NARDI, *Clemente Romano. Il vescovo di Roma alla comunità di Corinto*, in A. LENZUNI (a cura di), *Il cristianesimo delle origini. I Padri apostolici*, Bologna 2001, pp. 27-68.

del *Quo vadis*, che Henryk Sienkiewicz ha desunto dagli apocrifi *Atti di Pietro*. Circostanze, che sembrano allontanare Pietro da Roma, vivo nel *Quo vadis*, morto nella traslazione *ad catacumbas* (p. 250, 59-60), sono corrette e smentite da interventi divini, dalle notissime parole di Gesù, apparso all'apostolo – *Quo vadis, Domine*: «Dove vai, Signore? Vado a Roma a farmi crocifiggere di nuovo»⁴⁴ –, dalla terrificante tempesta, inequivocabile deterrente alla traslazione. Tutt'e due le scene sono ambientate sulla via Appia, la via del ritorno in Oriente, greco e semitico: tutt'e due confermano la romanità dell'apostolo Pietro, vivo e morto. La seconda anche di Paolo. Costantina aveva ben poco da sperare. Non le restava che mettersi l'animo in pace.

12. Conclusioni politiche

Gregorio rincara la dose:

«Chi dunque, serenissima signora, potrebbe risultare così temerario che, pur a conoscenza di questo, avesse l'ardire non dico di toccare i loro corpi, ma di guardarvi dentro anche fino a un certo punto?», evidentemente nel sepolcro. Insomma, non basta il 'guardare e non toccare'. «Ora, quando ricevo da voi precetti del genere, in merito ai quali non avrei potuto assolutamente dare retta (*parere*), per quanto mi raccapezzo, non è cosa di vostra iniziativa», come dire 'non è farina del vostro sacco'. «Ma certi personaggi vollero aizzare contro di me la vostra religiosità, per sottrarmi, – non sia mai –, i favori della vostra volontà, e perciò cercarono un capo di accusa, di conseguenza al quale potessi essere trovato – come dire? – disobbediente nei vostri confronti. Ma confido nel Signore onnipotente perché in alcun modo si sottrae ad una volontà quanto mai benevola e voi avrete a disposizione la forza (*virtutem*) dei santi apostoli, che amate con tutto il cuore e la mente, non per effetto di una presenza fisica, ma per effetto della loro protezione» (p. 250, 66-76).

Gregorio scusa l'imperatrice e, da diplomatico agguerrito, passa all'attacco. È certo della presenza di malevoli o la ipotizza. E l'attacco di chi ostenta la persecuzione subita. Comunque, riafferma la sua obiezione di coscienza: non può dar retta (*parere*), eppure è «come dire? – disobbediente»: *quasi inoboediens* (p. 250, 73) agli occhi degli uomini e, nella malaugurata ipotesi, anche a quelli dell'imperatrice: *quasi* con cui riafferma l'obbedienza in coscienza, nella sua coscienza di cristiano e di papa, alla volontà di Dio, a tutti i costi, costi quello che costa.

13. Un contentino. Limatura delle catene

Nella lettera di Costantina c'era un codicillo: Costantina chiedeva, anzi ordinava il sudario. Un altro *niet* di Gregorio. Il sudario aderisce al corpo. Come non si può toccare il corpo, non si può toccare il sudario.

Gregorio fa uno sforzo. Ci sono a disposizione le catene con cui l'apostolo fu legato al

⁴⁴ *Acta Petri* 36 (6),2 (R.A. LIPSIUS, in R.A. LIPSIUS-M. BONNET, *Acta apostolorum apocrypha*, I, Lipsiae 1959, *ad loc.*; trad. it. L. MORALDI, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, II: *Atti degli apostoli*, Casale Monferrato (Alessandria) 1994, p. 99); cfr. H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis. Romanzo storico del tempo di Nerone*, cap. 70, trad. ital. Firenze 1920, pp. 604-606; anche *Quo vadis?* Traduzione di I. Moscardo, I, Cinisello Balsamo (Milano) 1992, pp. 568-570; anche *Quo vadis? Romanzo dei tempi di Nerone*. Introduzione di L. Santucci. Traduzione di C. Agosti Garosci, Milano 2002, pp. 603-605.

collo e ammanettato. Una limatura di quelle catene fa letteralmente miracoli. Gregorio la manda volentieri, a patto che le catene si facciano limare. Eh sì. Perché molti la chiedono. C'è a disposizione addirittura un sacerdote, – si noti l'esorbitante sacralizzazione di un gesto –, con una lima. Si lima e si raccoglie la limatura. Ma talvolta, di fronte alla richiesta di taluni, si struscia si struscia e non c'è verso di cavarne nulla.

E così Gregorio conclude la lettera, almeno nel testo che abbiamo e che si può leggere in edizione critica nella *Series latina del Corpus Christianorum*, testo in cui sono probabilmente perduti i convenevoli saluti⁴⁵.

O che Gregorio abbia voluto far intendere che anche l'imperatrice, almeno in questo ambito sacrale, dipende dalla aleatoria reattività del ferro all'azione di una lima, in cui almeno di fatto va ravvisata la volontà di Dio, volontà sovrana rispetto a quella imperiale o papale?

14. Per una storia delle idee. Venerazione pubblica dei corpi dei santi

La lettera di Gregorio fa pensare e illumina la storia delle idee, della pietà cattolica, nonché della dottrina, teologia, morale, diritto, liturgia, pastorale, fino all'oggettistica. Un dato è certo, ed era già tradizionale e sarà consegnato come tale: la venerazione dei corpi dei santi, conseguenza del realismo cristiano, in concreto del dogma della creazione con la bontà della materia, della vera incarnazione, passione, morte e risurrezione di Cristo, garanzia della risurrezione dei morti, anzi della carne⁴⁶.

Concretezza materiale dice visibilità, pubblicità nella liturgia, nel culto della Chiesa, fondato sulla Scrittura. A questo proposito, sul fondamento dell'Apocalisse corpi santi devono essere sotto l'altare: è la condizione per la dedicazione di un altare e di una chiesa⁴⁷.

15. Esigenze di verità

Reliquie dunque nell'ambito della verità. Gregorio vuol essere vero nel protestare obbedienza all'imperatrice legittima, ma anche nell'opporre una doverosa obiezione di coscienza nella fattispecie, per l'obbedienza alla superiore volontà di Dio.

Verità anche per quanto attiene alle reliquie. Gregorio ne esige l'autenticità. Non basta che funzionino, secondo una mentalità da New Age, la mentalità del sentirsi bene. Devono essere quello che dicono di essere. Questo a proposito di reliquiari con relativi cartigli ed etichettature e ceralacche di cancellerie vescovili, se bastano e se se la sentono di autenticare.

16. Frammentazione sospetta

Dunque, pubblicità liturgica, ecclesiasticamente amministrata. Gregorio sembra teme-

⁴⁵ Cfr. nota 1.

⁴⁶ C. NARDI, *Titone e la Sibilla, Cristo e la Chiesa. Tra mitologia greca e cristologia patristica*, «Rivista di ascetica e mistica» 72 (2003), pp. 231-266; ID., *Vangeli apocrifi. Testi tendenziosi: la produzione gnostica*, in A. LENZUNI (a cura di), *Apocrifi del Nuovo Testamento*, Bologna 2004, pp. 65-109. Cfr. L. LABERTHONNIÈRE, *Il realismo cristiano e l'idealismo greco*. Traduzione di P. Gobetti, Firenze 2^a 1931.

⁴⁷ Cfr. nota 22.

re, come causa e effetto della frammentazione, il diffondersi di un sacro fai da te che sfocia in una cosificazione del segno, che assolutizza l'esperienza del 'toccare', del 'vedere', nonché del presenzialismo fisico, del possesso esclusivo, della proprietà privata del sacro e specialmente del 'religioso' cristiano per sua natura pubblico. Gregorio subodora una specie di feticismo, con ricadute nella magia, superstizione, con significative somiglianze con taluni esiti della brama di avere e di sesso⁴⁸. La stessa frammentazione risulta, poi, andare di pari passo, con la credulità, e la truffa.

17. Discutibili mezzi di dissuasione

Certo, i mezzi intrapresi da Gregorio per dissuadere Costantina dalla sua richiesta sono a dir poco discutibili: l'imperatrice è terrorizzata da una serie di esempi introdotti per dissuaderla dal volere reliquie, reliquie che non si possono non solo toccare, ma neppure esplorare. E Gregorio, senza batter ciglio, rammenta anche la moria di canonici, per aver attivato le ristrutturazioni da lui ritenute migliorative.

Ancora. Gregorio ipotizza alla corte di Costantinopoli la presenza e le trame di persone malevole nei suoi confronti che avrebbero suggerito all'imperatrice quel tipo di richiesta, per mettere Gregorio tra l'uscio e il muro, nel dilemma: venire a patti con la propria coscienza o inimicarsi l'imperatrice?

Insomma, Gregorio non si perita di ricorrere a un terrorismo psicologico di tipo sacrale e al sospetto politico, con una notevole dose di vittimismo accusatorio, tale, fra l'altro da far passare l'imperatrice da sprovveduta, facile a farsi menar per il naso proprio per la sua devozione da cortigiani furbacchioni, consiglieri della corona, costituiti in una *lobby* contraria a Gregorio.

Sospetti temerari o fondati? Gregorio, già nunzio a Costantinopoli, doveva essere ben al corrente dei maneggi di quella corte, delineata nelle sue trame dalle *Carte segrete* di Procopio.

Comunque, tutto fa per dissuadere l'imperatrice dalla sua richiesta.

18. Sconcertanti contraddizioni, sostanza cristiana

Insomma, le reliquie non si toccano! Anche perché a forza di sbriciolare si rischia l'esaurimento. Si direbbe: anche con il ricorso alla limatura di oggetti un tempo contigui al corpo del santo, come le catene a San Paolo. Invece lo sfregamento di oggetti, a loro volta reliquie per contatto, è riproducibile all'infinito e sempre fecondo di nuove reliquie.

D'altra parte, il rischio di un culto privatistico e possessivo è sempre in agguato anche nel caso di reliquie per contatto.

Gregorio tuttavia pone un divieto e un'esigenza intimamente connessi tra loro: il divieto è la frammentazione, l'esigenza quella della verità. Che cosa sarebbe stata la storia del culto delle reliquie, se ci si fosse attenuti in seguito rigorosamente ai precetti di Gregorio? Ma la storia si fa con i fatti e i documenti, non sui futuribili liberi, che è come dire, in parole povere, suì se e sui ma.

⁴⁸ A. ROSSETTI, *Imago, passionis e altre poesie*. Con testo a fronte. A cura di M.G. PROFETI, Firenze 1994, pp. 16.166-167 e 102-103. Cfr. PROFETI, *Introduzione, ibid.*, pp. 11-12.13-16. Cfr. 5-37.

E Gregorio e Costantina, e i ricognitori e persino i monaci greci creduloni o furbacchioni, e la storia successiva dai pronunciamenti dogmatici del Secondo Concilio Niceno e del Tridentino, alle preoccupazioni pastorali e morali, ai tamponamenti giuridici, alle canzonature del Boccaccio e non solo una cosa è attestata: la venerabilità delle spoglie mortali dei santi e, indirettamente, con la molteplice prassi liturgica, il fondamento dottrinale del culto delle reliquie nella fede nella risurrezione della carne, espressione e sintesi del realismo dei dogmi cristiani della creazione, dell'incarnazione morte e risurrezione, dei sacramenti, unica garanzia per una 'regolata divozione'⁴⁹.

⁴⁹ L.A. MURATORI, *Della regolata divozione de' cristiani*, Venezia-Firenze 21748, anche *A cura del can. G. Pistoni*, [senza città] 1957 e a cura di P. Stella, Cinisello Balsamo (Milano) 1990.

RELIQUIARI: L'INFINITA VARIETÀ DELLE TIPOLOGIE

Marco Collareta

I reliquiari costituiscono, nell'ambito dell'arte liturgica, uno dei campi più aperti alle ragioni della fantasia. Mentre infatti gli strumenti più essenziali del culto, come i vasi eucaristici, sono regolati da una normativa molto precisa, che prescrive ad esempio che le parti della patena e del calice che entrano in contatto con il pane-corpo e con il vino-sangue di Cristo siano di oro o di argento dorato, i reliquiari godono di una enorme libertà. La conseguenza più rilevante di ciò è stata la varietà pressoché infinita delle tipologie, delle forme e delle materie adottate.

Io non presenterò una casistica completa, prima di tutto, perché ci sarebbe sempre un reliquiario a voi noto che non entra nella casistica che io presento, e poi perché credo che, ad una tassonomia inevitabilmente fitta e complicata, valga la spesa sostituire pochi e chiari concetti. Intanto, che il reliquiario è un contenitore e che questo contenitore può essere di vario tipo. Può essere un contenitore monumentale immobile, come lo sono le tombe degli apostoli e dei primi martiri, e come è stata la tradizione normale in Occidente fino al tempo di Gregorio Magno. Può essere un oggetto che uno si porta appresso, come una borsa o un gioiello, e dunque un reliquiario da indossare. Può essere infine un arredo simile a quelli che ci circondano a casa e in ufficio, cioè un oggetto che ha una sua realtà nello spazio, una sua collocazione nella chiesa, ma che può essere mosso e spostato perché non è eccessivamente pesante.

Un'altra nozione che è utile tener presente è quella che distingue tra contenitori fatti apposta per ospitare una specifica reliquia e contenitori di riuso. Molta dell'arte profana del Medioevo oggi nota l'abbiamo riconquistata restituendo l'originario valore profano ad oggetti che si trovano nelle chiese riciclati come oggetti sacri. Un bel vaso, una bella cassetta vengono donati ad una chiesa per la loro bellezza e preziosità, vengono utilizzati per secoli come contenitori di reliquie, poi salta fuori lo storico dell'arte e dice «*No, quella è una cassetta di avorio del Trecento parigino, anzi ha sopra la rappresentazione di una novella d'amore*», oppure: «*Quello è un bicchiere di cristallo fatimida, fatto nell'Egitto musulmano nel decimo o undicesimo secolo, riutilizzato per la sua preziosità, per la sua bellezza, per la sua trasparenza, come reliquiario*». Perché un'altra contrapposizione importante è quella tra reliquiari che si limitano a custodire la reliquia e reliquiari che la rendono accessibile alla vista. Infine, ed è il punto sul quale io cercherò di insistere da ultimo, dobbiamo saper cogliere la sostanziale differenza che passa tra reliquiari che sono puri contenitori e reliquiari che invece sono fatti in modo da restituire con lo strumento dell'arte l'aspetto della reliquia in essi custodita, quali i reliquiari a mano, a piede, a testa, a busto ecc.

L'esemplificazione che vi propongo è tratta da un manuale per la schedatura della suppellettile ecclesiastica, che ha il vantaggio di presentare in tavole sinottiche l'evoluzione delle tipologie più significative. Si tratta di un testo curato da Benedetta Montevecchi e Sandra Vasco Rocca, edito nel 1988 dal Ministero dei Beni Culturali. Parto dunque dalla p. 161 di questo utile compendio, che è dedicata ad otto reliquiari a capsula. In tutti questi casi noi abbiamo degli *encolpia*, cioè dei reliquiari fatti per essere portati al collo. Di questi reliquiari noi siamo sicuri che il primo, un esemplare bizantino dell'undicesimo

secolo, è sorto come reliquiario. Già il terzo solleva però qualche dubbio. Ciò che vediamo è una specie di scatoletta d'oro, bellissima, fatta in forma di foglia di edera, che ha come decoro un ramo con degli uccellini da una parte e dall'altra gli stemmi di un marito e di una moglie. Non v'è dubbio che si tratta di un oggetto profano fra la fine del tredicesimo secolo e gli inizi del quattordicesimo, probabilmente di fabbricazione napoletana, che viene donato ad un tesoro sacro e qui riutilizzato come contenitore sacro.

Al polo opposto della serie troviamo i reliquiari monumentali. La p. 182 del nostro manuale ci presenta un esempio molto famoso, opera del più celebre orefice medievale, Nicolas de Verdun, ovvero la grande *chaisse* della Vergine Maria a Tournai, degli inizi del tredicesimo secolo. L'anima in legno del manufatto è rivestita di lastre in argento sbalzato, cesellato, inciso, dorato, riccamente ornate di smalti e paste vitree. Il tutto fa l'effetto di un'architettura ecclesiastica d'oro e di luce innalzata a gloria della Vergine. Chi ritiene i reliquiari difficilmente computabili tra i grandi oggetti d'arte non può non cambiare idea e molto rapidamente...

A metà tra opere d'impegno monumentale come questa ed i più maneggevoli *encolpia* stanno i reliquiari ispirati alle principali categorie dell'arredo domestico. La p. 171 del nostro manuale è dedicata ai vasi reliquiario. In alto abbiamo proprio il caso di un vaso fatimida del decimo secolo riutilizzato come contenitore sacro. Al centro abbiamo un altro vaso profano, un *Prunkpokal* o calice da pompa tedesco del quindicesimo secolo, adattato a reliquiario. Secondo me non sono contenitori originariamente sacri né quella specie di vasetto da marmellata in ceramica che avete in alto, né il bel vaso da farmacia in vetro che avete in basso. Si tratta di begli oggetti, di oggetti legati al ricordo di qualche persona importante, che ne so, una suora che faceva buone marmellate, un farmacista particolarmente coscienzioso... Gli oggetti entrati in contatto con simili persone hanno un loro valore intrinseco, che ne suggerisce la conservazione e aumenta in maniera esponenziale una volta adattati alla funzione di contenitori per reliquie

Naturalmente, trattando dei vasi reliquiario dobbiamo anche considerare la somiglianza tra i reliquiari e certi altri tipi di vasi sacri. È il caso delle pissidi, il caso degli ostensori. A questo proposito merita forse di osservare che prima del sedicesimo secolo l'unico tipo noto di ostensorio era quello con teca a tubo o a tempietto, che ora ha il nome di ostensorio ambrosiano perché lo si usa solo nel rito ambrosiano. Quando nel rito romano s'impose l'ostensorio raggiato o a sole, il vecchio ostensorio a tubo o a tempietto non venne distrutto ma riciclato come reliquiario. In fin dei conti aveva il vantaggio di essere un contenitore, un contenitore trasparente, e quindi di permettere anche un rapporto visivo diretto con la reliquia in esso inserita.

Ma torniamo ai reliquiari ispirati alle principali categorie dell'arredo domestico. La p. 183 del nostro manuale riporta tre esempi di reliquiari a cassetta, di cui almeno i primi due, sicuramente, sono oggetti profani. In alto vediamo un oggetto bizantino del decimo secolo, una cassetta eburnea con eroti, arrivata come dono in un tesoro sacro e riutilizzata come contenitore per reliquie. Lo stesso dicasi della seconda immagine, al centro, che presenta addirittura delle scene amorose. C'è il cavaliere che si inginocchia di fronte alla sua dama, che le fa un omaggio... Si tratta di un portagioie francese del quattordicesimo secolo, naturalmente adattato ad una nuova funzione. La p. 184 continua l'esposizione dei reliquiari a cassetta, mescolando al solito reliquiari che sono sorti come tali e oggetti profani elevati solo in un secondo momento al prestigioso ruolo di sacri astucci. Lo storico dell'arte sente di dover sottolineare soprattutto l'ampio spettro dei materiali impiegati. Si va dall'argento sbalzato, all'avorio, al rame dorato e smaltato, giù giù fino alla sempli-

ce cassetta di cartone rivestita di panno o di cuoio. Proprio il contrario della ripetitività e della monotonia che si collegano di solito all'idea di arredo liturgico.

Tra i reliquiari si possono trovare in effetti gli oggetti più inaspettati. Partendo dalla semplice cassetta, l'artista può complicare le forme fino a far proprie le conquiste più azzardate dell'arte monumentale. Ce lo mostra la p. 203 del nostro manuale, che riunisce esempi di reliquiari architettonici, di stile gotico, come la chiesa in alto ispirata alla Sainte Chapelle, oppure rinascimentale, nel senso bramantesco e cinquecentesco del termine, come il tempietto in basso. Molto diffusa, in età barocca, una forma ambigua fra l'obelisco e la piramide, segno che ormai il modello antico è completamente assimilato dalla cultura cristiana e che con esso è assimilato pure il senso originario della parola *monumentum*, che indica ogni prodotto umano atto a conservare nel tempo la memoria di un individuo o delle sue azioni.

Vi sono naturalmente anche altri tipi di reliquiari, come i cosiddetti reliquiari *a castone*, cioè reliquiari nei quali le reliquie non sono contenute in un contenitore, ma semplicemente sostenute da una struttura che le rende accessibili tanto agli occhi quanto alle mani. Si veda ad esempio, alla p. 162 del nostro manuale, il bellissimo esemplare in basso, nel quale la reliquia è rappresentata da un pezzo della Colonna della Flagellazione, utilizzato per realizzare un desolato paesaggio montano in cui è ambientata una minuscola raffigurazione di quell'episodio evangelico.

Con i reliquiari è particolarmente facile equivocare, se non si conosce a fondo la storia della reliquia. Ritorniamo per un attimo ai reliquiari a vaso di p. 171 e concentriamoci sul bell'esemplare in basso a sinistra. L'opera non rientra a rigore tra i reliquiari a vaso, perché il bicchiere trasparente che la connota non è il contenitore della reliquia ma la reliquia stessa. Si tratta nientemeno che della testimonianza tangibile di uno dei più famosi miracoli di Sant'Antonio da Padova. Sant'Antonio è a un pranzo e un commensale molto sbruffone dichiara a voce alta che lui non crede che il santo sia in grado di fare miracoli, anzi, che ci crederà solo se, buttando il bicchiere dalla finestra, questo bicchiere rimarrà intero. Butta il bicchiere, il bicchiere rimane miracolosamente intero, e quindi viene montato in una struttura che, se noi la trovassimo in una qualsiasi sacrestia, classificherebbero come un reliquiario a vaso, un reliquiario ad ostensorio, mentre all'interno non c'è né c'è mai stata la reliquia, perché la reliquia è il bicchiere stesso, e dunque il reliquiario è un reliquiario a castone.

Evidentemente, proprio perché i reliquiari non sono sottoposti a regole vincolanti, ogni reliquiario di una certa importanza tende a costituire un caso a sé. Dovendo fare un unico esempio, sceglierei di parlare del cosiddetto reliquiario Vagnucci oggi nel Museo diocesano di Cortona. Con la caduta di Costantinopoli nel 1453, arrivano in Occidente numerose reliquie cristologiche che sono molto rare. Fra queste spicca per la sua importanza un frammento della veste che Cristo avrebbe indossato quando l'emorroissa ne toccò un lembo e venne guarita. La reliquia passa dal patriarca di Costantinopoli al papa e da questo al vescovo Jacopo Vagnucci che la fa montare nel nostro reliquiario. Come definiremo questo oggetto? Assomiglia molto ad una croce di altare, però non è evidentemente una croce di altare. È un reliquiario che, in qualche maniera, potremmo definire ad ostensorio, perché il fusto è occupato da una teca chiusa da un cristallo di rocca, sotto il quale io vedo la reliquia. Il fatto curioso è che questo reliquiario ingloba in realtà anche un encolpio, cioè un piccolo reliquiario da portare al collo, nel quale propriamente è custodita la reliquia. Si tratta di un gioiello fiorentino della metà del quindicesimo secolo, simile a quelli che vediamo dipinti nella pittura coeva, ma che non conosciamo *de facto*.

Sul *recto* scorgiamo la reliquia protetta da un limpidissimo cristallo; sul *verso*, la rappresentazione, rarissima in Occidente, dell'emorroissa che bacia la veste di Cristo e naturalmente ottiene il miracolo, di cui è testimonianza questo frammento così importante.

Finora ci siamo interessati di oggetti che sono semplici reliquiari, cioè contenitori di vario tipo atti a custodire o al massimo a mostrare la reliquia. Gli storici dell'arte definiscono questi reliquiari «reliquiari non parlanti». I «reliquiari parlanti» sono per loro i reliquiari che sin dalla loro forma dicono cosa contengono. I più famosi reliquiari di questo tipo, e quelli che creano meno problemi, sono naturalmente le stauroteche, cioè i reliquiari di un frammento della Santa Croce, i quali assumono la forma della croce di Cristo. Si veda la p. 175 del nostro manuale. Nel caso delle stauroteche noi abbiamo l'arte che imita se stessa, perché, per quanto la croce di Cristo sia una cosa orrenda, è una cosa fatta dagli uomini, non fatta dalla natura. Diverso è il caso in cui l'arte imita la natura, come avviene quando si riproduce il corpo umano o una parte di esso. Qui il reliquiario assume una struttura statuaria, una struttura a tutto tondo, nei confronti della quale il Cristianesimo ha avuto per secoli molte obiezioni. La statua a tutto tondo era la forma tipica dell'idolo antico. Questo, naturalmente, ha posto i cristiani in un atteggiamento di grande sospetto nei confronti dell'immagine a tutto tondo, tant'è vero che la Chiesa d'Oriente non ha mai accettato la raffigurazione sacra in forma di statua. La storia per cui la Chiesa d'Occidente ha accettato questo tipo di immagine è una storia lunga e complicata, nella quale il reliquiario svolge una funzione essenziale. Perché, quando mi confronto con un reliquiario a mano, o a braccio, o a piede, o a gamba, come quelli illustrati alle pp. 190, 194 e 195 del nostro manuale, io percepisco la natura morta e quindi inoffensiva della rappresentazione che ho sotto gli occhi. Ma quando mi confronto con un reliquiario a testa o a busto, come quelli illustrati alle pp. 192, 200, la musica cambia. Per chiunque di noi, la testa con gli occhi aperti è la rappresentazione di un corpo vivo. Gli occhi sono lo specchio dell'anima e la possibilità di guardare una persona vera o un'immagine negli occhi è la possibilità di instaurare un rapporto in cui un IO dialoga con un TU, un TU con un IO. La cosa è fondata sulle basi antropologiche della visione. Il neonato cerca due macchie parallele e riconosce in esse gli occhi della madre. Da quel momento in avanti, qualsiasi faccia gli si presenti con gli occhi aperti è per lui un sostituto più o meno valido di una persona viva.

È chiaro che accettare una testa o un busto a tutto tondo vuol dire accettare l'intera immagine a tutto tondo e quindi la statua, perché basta aggiungere le restanti parti di corpo e noi abbiamo di fatto una statua. Questa accettazione è stata molto lenta e trova un passaggio decisivo in un episodio che si situa intorno all'anno 1020, proprio al volgere del millennio, in Occidente. La storia, in sintesi, è questa. Un religioso del nord della Francia, Bernardo di Angers, con un suo amico, scendono a Conques per visitare il celebre santuario di Santa Fede. Entrati, si trovano di fronte ad un'immagine sconvolgente: un'immagine composita, una figura femminile seduta, scolpita in legno, sulla quale è stata martellata una veste di argento dorato, arricchita di un'infinità di gemme. Naturalmente, come intellettuali cristiani, cominciano a criticare i semplici fedeli: – *«Guarda questi stolti, credono che questa sia la Santa. Non sono dei veri cristiani, sono degli idolatri. Ma chi sarà? sarà Venere, questa? sarà Marte? chi è?»* – e ridono, hanno una posizione in qualche modo illuministica. Nella notte la santa appare a Bernardo e comincia a dire: – *«Tu metti in dubbio le mie capacità, tu non sai il male che fai, tu metti zizzania...»*; insomma, lo spaventa. Il giorno dopo Bernardo si alza e comincia a vedere che effettivamente, attraverso questa immagine, la santa opera miracoli. Questo episodio segnala un

momento critico nel definirsi della civiltà europea quale noi comunemente la intendiamo. Una trentina d'anni prima della definitiva scissione tra la Chiesa d'Oriente e la Chiesa d'Occidente, quest'ultima arriva ad accettare l'immagine tridimensionale come un'immagine particolarmente efficace nel realizzare quello che il Cristianesimo voleva sin dai tempi di Gregorio Magno. Per comunicare i contenuti della fede non bastano più le immagini dipinte sui muri o ricamate sulle vesti ecclesiastiche o incise sulle suppellettili; ci vogliono immagini tridimensionali che condividano empaticamente lo spazio e la vita di tutti noi. Questo è un passaggio importantissimo, che ha significato la grande scultura romanica, la grande scultura gotica, e l'accettazione, con il Rinascimento, della statua a tutto tondo come un tipo figurativo plausibile anche in un contesto cristiano e liturgico. Ma come si giustifica l'accettazione di una cosa in origine negativa? Perché in realtà la statua di Santa Fede non è solo una statua: è una statua reliquiario, una statua che contiene qualcosa di sacro. Da un lato la reliquia impedisce alle forze del male di prendere possesso della statua. Dall'altro, la statua ricompensa questa specie di esorcismo preventivo con il dare significato ad un frammento che in sé non parlerebbe, un frammento osseo, il frammento di un corpo morto. Da questo matrimonio d'interesse così fecondo per lo sviluppo artistico parte la vicenda di cui io vorrei tracciare rapidamente i punti che mi sembrano più importanti.

S'inizia naturalmente dalla testa perché, come recita il Codice di Teodosio il sepolcro è là dov'è il capo, così come la nostra intera personalità è là dove c'è la fotografia della nostra faccia, sopra la carta d'identità. Il reliquiario di Sant'Alessandro papa a Bruxelles risale alla metà del dodicesimo secolo ed insiste sulla sua natura di oggetto di arredo grazie alla vistosa base, esemplata sul modello degli altari portatili coevi. Un secolo e mezzo più tardi, la situazione è radicalmente mutata e le ragioni del ritratto realistico si fanno sentire con forza. Partecipando del grande interesse del tempo per la figura del protovescovo, agli inizi del Trecento anche a Napoli viene realizzato un busto reliquiario per il capo di San Gennaro. Si tratta di un'opera splendida, importantissima per la storia del ritratto. Io riconosco che questo è un vescovo perché è tonsurato, e quindi ha lo *status* di ecclesiastico; ha la casula e, sotto, l'omerale, di cui si vede il pesantissimo bordo che nel Trecento veniva indossato come una sorta di colletto; infine sopra la testa, forse l'avete visto qualche volta alla televisione, gli viene messa e tolta, a seconda del rito, la mitra, cioè una delle insegne vescovili. Questo usare di un'immagine a tutto tondo come di un sostituto della persona, facendole presiedere la liturgia, ce la dice lunga sul ruolo dei busti reliquiari alla fine del Medioevo. Non si trattava di fredde maschere di ferro, ma di potenti presenze del sacro, dalle quali ci si aspettava aiuto e conforto.

Il discorso vale, *mutatis mutandis*, anche per il di poco più tardo reliquiario di S. Ermacora ad Aquileia. Aquileia conosce un lungo periodo di crisi durante i secoli centrali del Medioevo: nel Trecento, però, l'arrivo di un patriarca di origine francese molto fattivo rilancia le fortune del patriarcato. La prima cosa che costui fa fare è un reliquiario a busto per Sant'Ermacora, il protovescovo, colui che aveva portato il Cristianesimo ad Aquileia. L'opera venne purtroppo distrutta, durante un tentativo di furto, nel 1956. Si tratta di un capolavoro dell'oreficeria veneta, molto interessante perché testimonia come nel corso del Trecento, il secolo di Giotto e del rinnovamento naturalistico, l'immagine sacra cerchi di assumere caratteri ritrattistici, arrivando fino al punto di ricostruire, come farebbe un film storico ai nostri giorni, sulle immagini più antiche possibili, il vero aspetto del personaggio in oggetto. Quali erano, nel caso di Sant'Ermacora, queste immagini? Naturalmente quelle della cripta del duomo di Aquileia, splendido ciclo di affreschi del

dodicesimo secolo, il cui stile bizantino doveva apparire molto antico agli occhi di artisti ormai gotici e dunque quasi paleocristiano. Allora un particolare che colpisce molto lo storico dell'arte quando guarda il reliquiario, la piega a U che s'insinua tra le sopracciglia, è preso come un carattere individuale di Ermacora non riconoscendo più che si tratta invece di uno stilema bizantino per indicare l'uomo anziano pensoso e serio.

Io ho insegnato ad Udine e nel Friuli ci sono molti capolavori importanti di oreficeria antica. Continuo dunque con un esempio di quelle parti, proponendovi il bellissimo reliquiario a busto di San Donato, realizzato da Donadino da Cividale nel 1374. La data è importante, perché l'estremo realismo dell'immagine si spiega solo in rapporto agli sviluppi generali dello stile. Se pensiamo alla pittura, ci vengono in mente i nomi di Tommaso da Modena e Altichiero, i due grandi maestri che rinnovano l'arte dell'Italia settentrionale nella seconda metà del Trecento. Ma qualcosa di simile avviene, poco più tardi, anche in area toscana. Il busto di San Cosma ad Imola è opera di un orefice fiorentino, Romolo Salvei, cui si deve anche un reliquiario ad ostensorio conservato a Pistoia. San Cosma era un medico e quindi viene presentato con l'apparato di un medico trecentesco: con il suo tocco sulla testa, il cappuccio portato sopra le orecchie ecc. Merita insistere su questa finezza nella resa realistica dei particolari, poiché ad essa si collega anche un fatto che tendiamo a percepire oggi come puro valore decorativo. Mi riferisco al contrasto tra argento bianco e argento dorato, che nell'intenzione originaria serve senz'altro a dire che la persona effigiata è un giovane uomo dall'incarnato chiaro e dai capelli biondi.

Per incontrare uno stadio ulteriore dobbiamo analizzare un'opera ormai dichiaratamente rinascimentale come il reliquiario di San Lorenzo a Gorizia. La dalmatica che il diacono indossa è ornata da due inserti rettangolari che ci si immagina ricamati. Su quello posteriore leggiamo: «Levita Laurentius bonum opus operatus est», un passo che il breviario romano recita più volte il giorno della festa del santo; su quello anteriore vediamo San Lorenzo che brucia sulla graticola. È questa evidentemente la sua «opera buona»: l'aver testimoniato fino al sacrificio personale la propria fede. Quello che più colpisce è però l'idea di presentare il busto in movimento. S'è voluto probabilmente rappresentare un momento particolare della vita del santo e, più in particolare, quello in cui egli si rifiuta di sacrificare gli idoli e quindi preannuncia il suo sacrificio. È successo così che il busto reliquiario, che è stato essenziale per la genesi del busto ritratto, subisce ormai l'influsso del busto ritratto rinascimentale sul tipo del Piero de' Medici di Mino da Fiesole. Questo non vuol dire che certi busti ritratto, quando vogliono evocare aria di sacralità, non si ispirino a loro volta alla struttura del busto reliquiario, con la sua base, con la sua ieratica frontalità. È questo il caso del busto in marmo dello sciagurato papa Alessandro VI a Berlino, che si conta tra i rarissimi ritratti in scultura del tardo Quattrocento romano.

Il problema è più in generale qui quello dei rapporti tra arte sacra ed arte profana agli inizi dell'età moderna. Il modesto reliquiario di Santa Permerina a Cividale ci aiuta forse a comprenderlo meglio. La scritta che corre sulla base afferma che la santa è una delle undicimila vergini che accompagnarono Sant'Orsola. Poiché nel Medioevo c'era una grandissima paura di comprare reliquie false, un numero così alto deve essere apparso come una garanzia. Sta di fatto che la badessa Sofia de Faedis compra la reliquia, le fa fare il busto e poi commissiona una spilla che, come erano veramente le spille che i fidanzati regalavano alle fidanzate e viceversa, reca l'iniziale del nome della committente. Il sapore quasi da «amor cortese» di questa vicenda va d'accordo con lo stile spigliato, argutamente espressivo del pezzo. Basta però che passi un secolo perché un'immagine così fresca di giovinezza e di sentimento divenga, nello stesso monastero, quella della Santa

Anastasia. L'ideale è ora quello umanistico, che conferisce ad eroi ed eroine dell'antichità cristiana l'aspetto solenne degli oratori e delle matrone antiche. Ecco in qualche misura il punto di arrivo della nostra storia, cioè l'assimilazione delle forme propriamente antiche, attraverso il lasciapassare della reliquia, il lasciapassare cristiano.

Vorrei concludere con un accenno a quella che è la situazione a Pisa. San Ranieri, un santo di cui la città va giustamente orgogliosa, ottiene, parecchio dopo la sua morte, un altare a lui dedicato in Duomo, agli inizi del '300, realizzato da Tino di Camaino, che tutti possiamo vedere nel Museo dell'Opera. In età barocca ottiene una grande urna reliquiario, che era l'erede di quei reliquiari monumentali, fissi, inamovibili, con cui era partito all'inizio del Cristianesimo il culto delle reliquie. Poi, naturalmente, ottiene anche un busto reliquiario, perché il desiderio di dare un volto alle persone che ci stanno a cuore è un desiderio pressoché invincibile. Più particolare il fatto che San Ranieri compaia anche nel reliquiario a tempetto che il granduca Cosimo III fece realizzare agli inizi del Settecento in onore dei santi protettori della Toscana. L'opera è andata in gran parte perduta e sole si conservano a Pitti le statuette che l'animavano, fra le quali, fortunatamente, anche quella di San Ranieri. Con questo breve *excursus* pisano, che fornisce un po' il riassunto della fitta problematica relativa ai reliquiari, io termino il mio intervento e vi ringrazio per l'attenzione.

Nota

Il testo che qui si presenta consiste nella sbobinatura, da me rapidamente rivista, della lezione del 17 ottobre 2002. Mentre ringrazio chi ha svolto un così faticoso lavoro, desidero precisare che il mio intervento di revisione mira semplicemente a rendere meno oscuro per gli eventuali lettori un discorso nato per l'esposizione orale. Non si tratta, insomma, che di una lunga chiacchierata, il cui scopo potrà dirsi raggiunto se richiederà l'attenzione su di un settore ingiustamente trascurato della produzione artistica.

SPAZI

DALL' AUTOCOSCIENZA ECCLESIALE AGLI SPAZI DELLA CHIESA

Severino Dianich

1. La metafora dell'edificare nel Nuovo Testamento

La metafora costituisce quel gioco del parlare che consiste nel dire con enfasi di una cosa o di una persona qualcosa di assolutamente inverosimile, come quando, per esempio, insulto uno dicendogli che è un asino. È un gioco che eccita l'immaginazione e che è capace di provocare interessanti interazioni anche fra il mondo che cade sotto le osservazioni dei sensi e il mondo dello spirito.

La metafora neotestamentaria più celebre riguardante la Chiesa è quella di Gesù che promette la fondazione della comunità dei credenti assimilandosi ad un costruttore che sceglie il terreno roccioso per edificarvi un edificio garantito nella sua stabilità. Il terreno roccioso sarà l'apostolo Pietro che ha professato fede in lui e la costruzione sarà la chiesa: «Tu sei Pietro e su questa pietra costruirò la mia chiesa e le porte degli inferi non prevarranno contro di essa» (Mt 16,18).

Riprenderà più volte la stessa metafora San Paolo. Vedi nella 1Cor 3,9ss «Voi siete ... l'edificio di Dio ... come sapiente architetto io ho posto il fondamento ... nessuno può porre un fondamento diverso ... da quello che è Gesù Cristo». Altro luogo famoso è quello di 1Pt 2,4-5 «Stringendovi a lui, pietra viva, rigettata dagli uomini, ma scelta e preziosa davanti a Dio, anche voi venite impiegati come pietre vive per la costruzione di un edificio spirituale».

Pensare la comunità dei credenti, unita nella fede a Gesù, è immaginare un tempio, il luogo nel quale si incontra Dio; viceversa, pensare al tempio di Dio per i cristiani è immaginare, prima che un edificio, la comunità stessa dei credenti in Gesù.

Al punto di partenza c'è quella sfida che Gesù lanciava ai sacerdoti del tempio di Gerusalemme che gli chiedevano con quale diritto egli si fosse permesso di contestare il mercato che legittimamente vi si svolgeva nel cortile aperto anche ai pagani: «Distruggete questo tempio e in tre giorni lo farò risorgere. Gli dissero allora i Giudei: Questo tempio è stato costruito in quarantasei anni e tu in tre giorni lo farai risorgere? Ma egli parlava del tempio del suo corpo. Quando poi fu risuscitato dai morti, i suoi discepoli si ricordarono che aveva detto questo» (Gv 2, 19-22). Per Gesù, quindi, se il tempio è il luogo dell'incontro dell'uomo con Dio, vero tempio è proprio la sua persona, il suo corpo in carne ed ossa, quel «luogo» nel quale stava per accadere l'unico vero atto di culto degno di Dio, cioè il dono totale della propria vita. Questo tempio, che era il suo corpo, poteva anche essere distrutto, perché proprio dandosi nel sacrificio supremo, sarebbe andato incontro alla risurrezione.

Nelle prime generazioni cristiane questo è un convincimento così forte che non si sentirà nessun bisogno di costruirsi degli edifici per il culto. Anzi gli Atti degli Apostoli (7,44-49), riprendendo alcune tradizioni veterotestamentarie (2Sam 7,6-7) mettono in bocca a Stefano espressioni che sembrano voler condannare drasticamente il fatto che a Gerusalemme si fosse costruito un tempio, come se ciò significasse la pretesa di racchiudere Dio dentro un manufatto umano. È curioso osservare che del resto lo stesso giudaismo della diaspora, dopo la distruzione del '70, sviluppa la sua spiritualità e permane nel-

la sua fede senza nostalgie per il tempio antico, stringendosi intorno alla Torah, alla Parola di Dio. Sembra si ritorni in tal modo a considerare Dio come colui che non ha una sua casa sulla terra, ma accompagna il suo popolo nel suo peregrinare. A Cafarnao è stato ritrovato un interessantissimo rilievo del VI secolo che rappresenta il tempio sulle ruote: Dio è in cammino con il suo popolo (Fig. 1).

L'immaginazione della casa poi si allarga e spunta nella fantasia della fede la figura della città che si attende scenda un giorno dal cielo, splendente di gemme e pietre preziose (Ap 3,12; 21,2), figura di quel regno di Dio la cui venuta Gesù ha annunciato. Questa sarà la felice abitazione degli uomini quando Dio alla fine della storia stabilirà la sua giustizia e la sua pace. Di questa futura città della libertà e della pace la comunità credente deve essere anticipazione in terra e luogo dell'attesa che alla fine il sogno si compia.

2. Dalla comunicazione della fede alla costruzione delle chiese

Il tempio e la città santa dell'immaginario collettivo cristiano richiamano quindi più a realtà soprannaturali che ai manufatti architettonici. Anzi va registrata l'opposizione cristiana delle prime generazioni alla creazione di luoghi sacri. L'accusa di ateismo che i pagani rivolgevano ai cristiani veniva orgogliosamente ripresa da Minucio Felice che faceva della dichiarazione «Non abbiamo né templi né altari!» (Octavius XXXII PL 3,353-354) un motivo di onore e non già di vergogna.

Resta comunque la costante antropologica dell'uomo che ha bisogno di rapportarsi con lo spazio costruendosi il proprio luogo. Costruirsi il proprio luogo è ritagliare nello spazio un sito particolare nel quale circoscrivere la propria esistenza e dal quale trarre profili per disegnare la propria identità. Costruirsi una casa è trasformare lo spazio da «natura» a «cultura» e determinare così una situazione spaziale nuova e più complessa: è una manipolazione dello spazio vitale ad opera dell'uomo che muta la visione del mondo, ostentando in qualche maniera la propria presenza e allo stesso tempo disegnando nell'indeterminatezza dell'insieme la sua propria identità.

È un'opera di simbolizzazione, non nel senso della esibizione di emblemi convenzionali, ma nel senso del puro e semplice mostrarsi del manufatto grazie al quale ci si dà un significato, collocandosi nello spazio del mondo e degli uomini con la semplice costruzione e fruizione del proprio luogo: si costruisce la casa per proteggersi, ma anche per uscire dall'indeterminatezza di sé e del rapporto con l'altro. Ora il primo fattore di auto-identificazione della comunità cristiana la memoria di fede della vicenda biblica in cui Dio si è rivelato e, quindi, del suo culmine che è la vicenda di Gesù: la costruzione ha questo basamento. Quindi prima ancora che dall'altare lo spazio cristiano si articola a partire dall'ambone, il luogo dal quale risuona il racconto della vita di Gesù e la proclamazione del suo vangelo (Fig. 2).

Tutta la problematica del luogo della chiesa avrà qui la sua radice. Non c'è atto comunicativo della Chiesa che possa prescindere dalla trasmissione della «memoria Christi» in quanto nato secondo la carne, in quanto figlio di Dio secondo lo Spirito per la risurrezione.

3. Le forma del luogo dei cristiani

Spesso della chiesa si dice che è la casa di Dio. Non si dimentichi però ciò che sta scritto nel Catechismo Breve di Pio X al n. 7: «Dov'è Dio? Dio è in cielo, in terra e in ogni luogo: Egli è l'immenso». Non c'è quindi propriamente un luogo di Dio. Per gli Atti degli Apostoli (17,24-28) è chiaro che Dio non abita nei *cheiropoiatoi naoi*, cioè in santuari fatti da mani umane; neppure lo si pensa in cielo, ma al contrario si ritiene che noi «viviamo, ci muoviamo ed esistiamo in lui».

La costruzione prototipo originario di tutte le chiese è la rotonda dell'Anastasis che Costantino innalza sopra il sepolcro di Cristo. Sarà plurisecolare modello della costruzione delle chiese perché si affianca alla roccia del Calvario e custodisce il sepolcro vuoto da cui Cristo è risorto per vivere di una vita celeste. È nella memoria dell'evento accaduto e nella sua proiezione sul futuro della nostra risurrezione che si svolge il rapporto con Dio. Per cui l'edificio chiesa, come atto comunicativo della fede, sarà sempre un luogo e un non-luogo, un chiamarti ad essere qui per essere in realtà altrove. Affacciarsi nel portico della Madeleine di Vézelay dà veramente l'impressione che l'entrare sia in realtà un uscire (Fig. 3).

La chiesa cristiana è realtà totalmente diversa dal tempio delle grandi religioni dell'Asia, dalle zikkurat assire come dai templi di Angkor, sui quali si sale per accostarsi al divino (Fig. 4). Nel caso cristiano non si sale sulla montagna sacra, ma si entra là dove si può vivere il riferimento ad un evento della storia umana che la apra verso il suo ultimo futuro. Commentando il sorgere delle nuove basiliche cristiane Bruno Zevi (Saper vedere l'architettura, Einaudi, Torino 1997, 59) vi scorge un evento rivoluzionario e scrive: «... la rivoluzione spaziale consisté nell'ordinare tutti gli elementi della chiesa sulla linea del cammino umano ... un fatto architettonico di immensa portata». La basilica cristiana, infatti, è chiaramente un'aula che contiene «il tempio vivente» e lo invita a camminare verso la città celeste (Fig. 5).

Gli antichi vi scorgevano l'immagine della nave. L'ignoto autore delle Costituzioni Apostoliche scriveva al vescovo: «E prima di tutto l'edificio sia allungato, impostato verso oriente ... simile a una nave. Quando riunisci la chiesa di Dio, fa di tutto, come il capitano di una grande nave, affinché le riunioni avvengano con tutta l'attenzione necessaria; ordina ai diaconi, che sono come i marinai, di assegnare i loro posti ai fratelli, che sono come i passeggeri, con grande cura e dignità» (Const. Apost. II,57,2: *Les Constitutions Apostoliques* ed. Marcel Metzger SC 320).

L'Oriente, con un più debole senso della storia, punterà direttamente sulla verticale: la chiesa bizantina si pianta sulla terra con la sua forma quadrata o a croce greca e poi si innalza verso il cielo con la semisfera della sua cupola e dipinge tutte le sue pareti con innumerevoli figure di santi. L'aspetto esterno sarà spesso disadorno, perché entrando il credente si senta elevato in un mondo nuovo in compagnia dei santi (Fig. 6). La Chiesa occidentale ha sempre sentito di più la responsabilità storica, sociale e politica della missione ecclesiale: ha quindi amato la pianta longitudinale con il suo senso del cammino. Sarà, con la Riforma protestante ad imporre spazi più ampi o centralizzati, perché fossero più propizi alla predicazione: la chiesa protestante sarà simile ad un'aula scolastica o a un auditorium (Fig. 7). La forma era stata anticipata dalle ampie chiese dei frati mendicanti, che avevano abolito colonne e navate per facilitare l'ascolto della predica; come si farà del resto nelle chiese della Controriforma cattolica che intendeva promuovere e rivalorizzare la predicazione (Fig. 8).

4. Autocoscienza presente

Il nostro particolare momento è determinato dalla lenta uscita dallo spirito della restaurazione, che era stato contrassegnato dai revival del romanico e del gotico, chiari segni di una nostalgia del Medioevo reattiva alla secolarizzazione moderna (Figg. 9 e 10).

Il Vaticano II ha chiuso quella stagione cercando e attuando il dialogo con la cultura contemporanea invece della contrapposizione. Su questa scia si è mossa anche la sua opera di riforma della liturgia. Non si dimentichi perciò che la riforma liturgica è solo «culmen et fons» della svolta complessiva che è stata impressa alla vita della chiesa: la riconciliazione con la modernità, il superamento di una visione verticistica della chiesa attraverso l'affermazione del popolo di Dio come soggetto della missione, la coscienza della missione nella integralità delle sue componenti religiose e di quelle sociali, il dialogo con le altre confessioni cristiane, con le religioni, con il mondo della laicità. Si potrebbe dire in sintesi che si è trattato di una svolta dalla separatezza alla comunione. Gli edifici ecclesiali contemporanei, pur nella grande incertezza quando non in molta confusione di forme, cercano di esprimere tutto questo (Fig. 11).

Da qui una nuova sensibilità nei confronti dello spazio sacro che si definisce nel rapporto più che nella separazione e la promozione di un ritorno degli artisti a cercare ispirazione nella memoria cristiana e nella liturgia.

5. Conclusione

Una bella espressione di Sant'Agostino (Sermo 336 1,6: PL 38, 147s.1475) può chiudere queste riflessioni: «Quello che qui avveniva mentre si innalzavano queste mura, ora accade quando si radunano i credenti in Cristo ... Consideri dunque la vostra carità che questa casa è ancora in costruzione su tutta la terra».



Fig. 1 - Frammento rinvenuto negli scavi di Cafarnaio (Israele).



Fig. 2 - Giovanni Pisano, Pergamo del Duomo - Pisa.



Fig. 3 - St. Marie Madeleine - Vézelay (Francia).



Fig. 4 - Tempio della piana di Angkor (Cambogia).



Fig. 5 - S. Maria Maggiore - Roma.



Fig. 6 - Cattedrale della Dormizione - Volokolamsk (Russia).



Fig. 7 - Chiesa Riformata di Wädenswil (Svizzera).



Fig. 8 - Chiesa del Gesù - Roma.



Fig. 9 - Sacré Coeur di Montmartre - Parigi.



Fig. 10 - Trinity Church - New York.

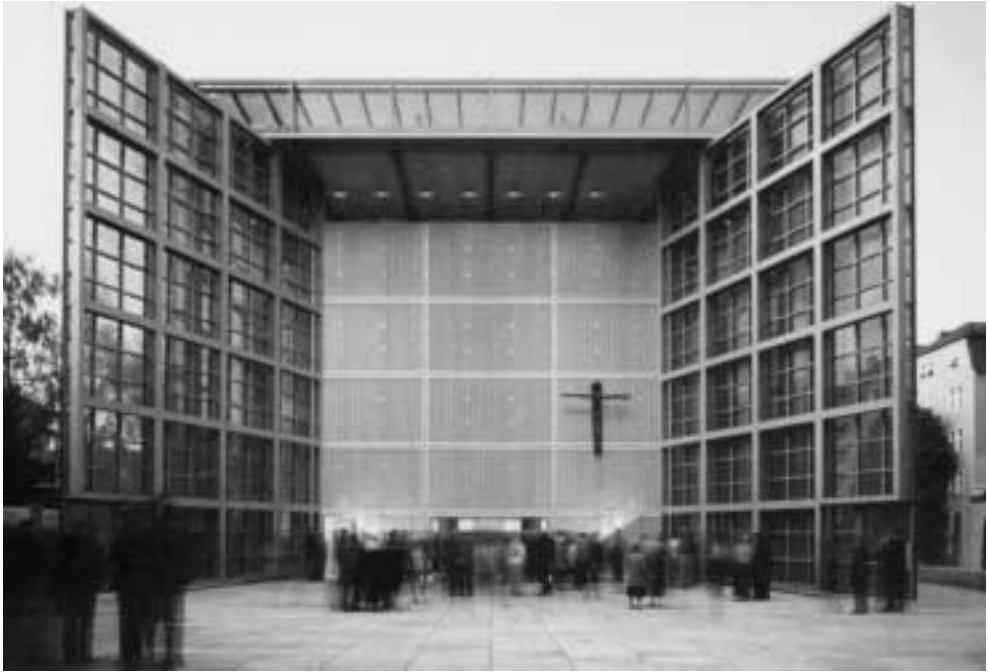


Fig. 11 - Herz Jesu Kirche - Monaco di Baviera.

I BENI CULTURALI DELLA CHIESA. L'ANTI-MUSEO PER IL META-VISSUTO

Carlo Chenis

1. Introduzione

L'Italia, ed in particolare le contrade toscane, mostrano con dovizia di memorie e di costumanze l'avvicinarsi di numerose epoche catalizzate negli ultimi due millenni dal cristianesimo. Tali testimonianze, costituendo la compagine materiale e spirituale, determinano la traccia storica. Ne consegue che modellano il *cursus* della civiltà, contrassegnano il sistema dei valori, indicano le dinamiche dei mutamenti, stimolano la creatività del presente, determinano l'attrazione dei turisti.

Siffatto «tesoro» italiano, se da una parte esprime il *genius loci*, dall'altra, esige uno sviluppo sostenibile. Quale «tesoro» va investito e goduto, comportando una gestione umanistica e sociale. Si tratta, infatti, di un patrimonio «culturale» ed «economico», cioè di un insieme di espressioni che mostrano la visione del mondo e il genio della civiltà, ai fini della retta «amministrazione della casa», cioè della *polis*, dove la dimensione immanente è intimamente connessa a quella trascendente. Non per nulla già Demostene sentenziava: «Guai a quella città che non pone un tempio nel suo centro!». Dalla cultura dunque si trasla al culto, confermando l'uguale radice indoeuropea dei due termini, per cui si assiste ad una sacralizzazione di manufatti e costumanze. Questi, da usi secondo bisogni contingenti, passano a quelli secondo istanze religiose, attivando processi di ridefinizione simbolica e di nobilitazione estetica. Tale percorso conduce abitualmente ad una diversa protezione e fruizione dei medesimi, così da garantirne maggiore conservazione e, talvolta, innescarne efferate distruzioni. Pertanto, le strategie di valorizzazione devono tenere conto tanto degli usi quanto dei significati, facendo congiunto riferimento, sia al patrimonio materiale, sia a quello immateriale, specie quando esso rappresenta le forme della civiltà vigente.

Il «tesoro» italiano non è costituito solamente da vestigia di inestimabile valore storico e artistico, ma anche da collettività di incomparabile creatività culturale e religiosa. Queste esprimono abilità tecnica, genio compositivo, visione teoretica, credo religioso, da cui scaturisce la vitalità delle tradizioni culturali e delle espressioni artistiche. In questo contesto, il patrimonio cristiano non rappresenta la memoria di una civiltà scomparsa, ma l'insegna di una civiltà persistente, che ha percorso con diuturna creatività e profonda spiritualità due millenni di storia. Pertanto, la sua gestione è indissolubilmente associata alle dinamiche ecclesiali e al senso civico.

La commercializzazione delle strategie, la mistificazione dei significati, l'estetizzazione dei manufatti ha invece innestato processi antiumanistici, in cui sono subentrate surrettiziamente istanze anticlericali e ateiste, occultate da procedure liberistiche e ostentazioni storiciste. Tale fenomeno, che deriva dalle schizofrenie della postmodernità laicista e consumista, da una parte, astrae gli «artifici» dagli «artefici», dall'altra, separa la fruizione dalla destinazione. Vanno allora ridefinite le politiche per i beni culturali, poiché tali beni sono diventati diffuso oggetto di analisi storico-estetica e di commercializzazione partitico-turistica, ma praticamente ed ideologicamente hanno subito un processo di allontanamento e di estraniamento dal fine umanistico che li qualifica socialmente e reli-

giosamente. Di conseguenza, rischiano la riduzione a «spettacolo» separato ed eccezionale, laddove convergono interessi ideologici e commerciali che assecondano, anziché ovviare, le spinte alla massificazione. Non appartenendo più al patrimonio del quotidiano indicano la separazione dal vissuto, con dinamiche opposte a quelle del cristianesimo che teologicamente si fonda, attraverso la logica dell'incarnazione, sulla presenza del «Dio in mezzo a noi» e culturalmente evidenzia, attraverso la bellezza sensibile, tanto la prossimità del divino quanto la dignità dell'umano.

Un nuova politica dei beni culturali, in particolare di pertinenza ecclesiastica, deve restaurare la godibilità feriale e la destinazione usuale del patrimonio storico-artistico, abbattendo il *moloch* della museificazione. Infatti, se le «cose belle» non vanno ordinariamente astratte dal vissuto, ricoverandole in musei che le decontestualizzano, le cose brutte non devono diventare l'abituale *logo* della quotidianità diffondendole in metropoli che si massificano. La bellezza è il valore aggiunto alla tecnica per esprimere la spiritualità dell'uomo, la quale deve risaltare in ogni momento della sua storia domestica, pubblica e, soprattutto, religiosa.

L'accezione consolidata di «museo Italia» deve ritrovare la sua impronta di umanesimo cristianamente ispirato, dal momento che il patrimonio nazionale è in larga misura di connotazione religiosa. Tale «museo» va adeguatamente riabitato dagli Italiani, il cui grado di civiltà si mostra nelle vestigia storiche e negli sviluppi attuali. Pertanto il territorio non deve ridursi ad un insieme di «riserve» come quelle degli indiani del nordamerica, poiché le collettività che lo occupano esprimono ancora una civiltà dominante e diveniente. Nel contempo, i simboli cristiani non vanno entropizzati in forza di subdoli criteri democratici e collettivisti, in quanto le comunità di cui sono portavoce esprimono tutt'oggi una presenza socialmente rilevante. Specificamente il concetto di democrazia, fondandosi su criteri qualitativi, non può perequare la cultura cattolica ad altre culture minoritarie, poiché rispetto e tolleranza esigono un'attenzione al numero degli appartenenti ai singoli gruppi, onde garantire un'equa tutela e un congruo usufrutto anche del patrimonio storico e artistico.

2. L'attuale peculiarità dei beni culturali

Pur tra patenti contraddizioni siamo nell'*era dei beni culturali*. Se, da una parte, si nota il rischio della mercificazione secondo *standard* liberisti, dall'altra, ne emerge la forza umanizzante in riferimento a parametri esistenziali. Se restauro e conservazione generano un sistema dai costi difficilmente ponderabili e dai risultati non sempre ottimizzati, tuttavia permettono la salvaguardia materiale del patrimonio storico e artistico. Se museificazione e riconversione compromettono le destinazioni originali d'uso, tuttavia facilitano la valorizzazione sociale del patrimonio storico e artistico. Se turismo e *media* avviano iniziative promozionali massificanti, tuttavia stimolano la fruizione collettiva del patrimonio storico e artistico. Si tratta allora di equilibrare gli interessi concorrenti, facendo sì che il recupero di memoria storica e di bellezza artistica non venga fagocitato da un'impresa economica incapace di comprendere la fondante *mens* umanistica. Sono in tal modo possibili piani di «sviluppo sostenibile a lungo termine», in quanto idonei a favorire la riconversione della collettività in *soggetti* creativi e compartecipi, superando quella di *soggetti* consumatori ed estraniati.

L'*era dei beni culturali* indica soprattutto l'urgenza e l'interesse per un nuovo umane-

simo, da cui avviare la nuova rinascenza. In questo contesto grande importanza ricopre il patrimonio storico-artistico della Chiesa, non solo per la sua quantità, ma anche per la sua qualità. Tale patrimonio ha infatti notevole forza umanizzante, per cui vanno coniugate le strategie di approccio ai beni culturali delle passate generazioni con quelle inerenti ai percorsi creativi delle attuali.

L'era dei beni culturali diventa operativa allorché questi rientrano nel vissuto abituale, come tradizione memoriale, evento estetico, espressione religiosa. I beni culturali sono epifania dell'immaginario simbolico e delle attese umanistiche, così che mediante le dinamiche sottese alla loro fruizione e produzione è possibile coniugare la memoria storica con i percorsi creativi. *L'humanitas* cristiana ha il suo punto di forza nella continuità tra tradizione e riforma, poiché commisurata all'*hic et nunc* di ogni epoca posto in prospettiva escatologica, anziché pragmatica. Tale *humanitas* costituisce l'energia vitale e il codice ermeneutico per la valorizzazione del patrimonio storico-artistico. In tal senso i beni culturali testimoniano la persistenza di un credo che si va continuamente rinnovando, onde approfondire l'impianto dogmatico e corrispondere all'immaginario attuale.

3. I beni culturali nel contesto cristiano

I *beni culturali ecclesiali* comprendono «i patrimoni artistici della pittura, della scultura, dell'architettura, del mosaico e della musica, posti al servizio della missione della Chiesa. A questi vanno aggiunti i beni librari contenuti nelle biblioteche ecclesiastiche e i documenti storici custoditi negli archivi delle comunità ecclesiali. Rientrano infine, in questo ambito, le opere letterarie, teatrali, cinematografiche, prodotte dai mezzi di comunicazione di massa»¹. Tali beni costituiscono un patrimonio appartenente alla comunità cristiana e, in forza della dimensione universale dell'annuncio cristiano, all'intera collettività umana.

Se la tipologia dei *beni culturali ecclesiali* è diversificata e articolata, la loro finalità è esclusivamente umanistica ed ecclesiale, per cui la Chiesa s'avvale di arte, musei, archivi, biblioteche per espletare la propria missione. L'arte esprime la forza creativa del genio umano nel dare ordine alle cose rivestendole di bellezza; le biblioteche «non sono il tempio di uno sterile sapere, ma il luogo privilegiato della vera sapienza che narra la storia dell'uomo»²; i musei «non sono generici depositi di reperti inanimati, ma perenni vivai, nei quali si tramandano nel tempo il genio e la spiritualità della comunità dei credenti»³; gli archivi «non conservano solo tracce delle umane vicende, ma portano anche alla meditazione sull'azione della Divina Provvidenza nella storia»⁴.

Il valore dei *beni culturali ecclesiali* è nella memoria storica, in quanto evidenziano la continuità bimillenaria della *civitas christiana*, attraverso cui si congiuntura il cammino di fede delle varie generazioni. È nel pregio artistico, poiché in essi si rivela la capacità creativa di maestranze e committenze, imprimendo nel sensibile la spiritualità delle singole comunità. È nel contenuto culturale, in quanto hanno un'intrinseca finalità risplendente nelle

¹ GIOVANNI PAOLO II, Allocuzione *L'importanza del patrimonio artistico nell'espressione della fede e nel dialogo con l'umanità* (12 ottobre 1995).

² GIOVANNI PAOLO II, Allocuzione *I beni culturali possono aiutare l'anima nella ricerca delle cose divine e costituire pagine interessanti di catechesi e di asceti* (25 settembre 1997).

³ GIOVANNI PAOLO II, *Ibid.*

⁴ GIOVANNI PAOLO II, *Ibid.*

forme artistiche, attraverso cui si consegna alla società l'avventura della sapienza cristiana. È nel significato liturgico, poiché sono soprattutto ordinati alla catechesi e al culto, visibilizzando sul territorio l'intervento dei *christifideles*. È nella loro destinazione universale, in quanto il vangelo va annunciato sino agli «estremi confini della terra», attraverso linguaggi comprensibili ad ogni destinatario nell'universalità della bellezza sensibile.

I *beni culturali ecclesiali* esprimono ed esigono un impegno di promozione e di evangelizzazione, nobilitando le civiltà e, in esse, le persone. In tal senso la Chiesa, mediante istituzioni centrali e capillari, si adopera per un'adeguata valorizzazione del proprio patrimonio storico-artistico in termini di promozione umana e di evangelizzazione cristiana. È pertanto auspicabile che la società civile, pur nella laicità delle istituzioni statali, accoglia una cultura di ispirazione cristiana capace di servire e di emancipare la persona. Tale auspicio non si fonda su istanze di privilegio, bensì di democrazia, dal momento che lo Stato ha il dovere di tutelare le scelte civili e religiose di quanti vi appartengono. Con queste garanzie istituzionali la Chiesa può così lecitamente assolvere alla propria missione, usufruendo adeguatamente del patrimonio prodotto dai suoi fedeli lungo i secoli.

È pertanto opportuno valorizzare pastoralmente i *beni culturali ecclesiali* come espressione tipica dell'inculturazione religiosa, come manifestazione peculiare della logica incarnazionista, come promozione efficiente delle tradizioni locali. Per una emancipata valorizzazione del patrimonio nazionale, tanto i responsabili ecclesiastici quanto quelli civili devono comprendere la necessità di attivare strategie sinergiche che rispettino la destinazione d'uso nella sua vitalità religiosa. La Chiesa diventa così emblema della nuova cultura «glocal» in senso umanistico, dove le diversità arricchiscono l'unità, dove la globalizzazione si fonda sulla territorialità.

In tal modo viene evidenziato il senso antropologico ed etico dei *beni culturali ecclesiali*, che nelle forme nobilitano il vissuto e nei contenuti esprimono valori. Non si può allora non considerare il rapporto tra beni culturali e nuove povertà, poiché il patrimonio storico-artistico è connaturalmente espressione delle misericordie spirituali e corporali, confermando che la Chiesa è «esperta in umanità». Se secondarie sono state le motivazioni encomiastiche, primarie furono quelle umanizzatrici, così che l'arte se, da una parte, espone la santità, dall'altra, esorta alla carità. Pertanto, la fruizione estetica non è concepibile come momento di disimpegno rilassante, bensì di impegno formativo che sollecita la collettività ad un'esperienza approfondita dei valori umani e della cultura cristiana.

4. L'unità ecclesiale dei beni culturali

I beni culturali della Chiesa costituiscono un *patrimonio storico-artistico complesso* che trova la propria unità nella missione ecclesiale con lo specifico della *salus animarum*. Ne deriva che la corretta fruizione non può esulare da siffatto contesto e va impostata nei parametri della *lectio divina* come studio dei linguaggi espressivi e dei contenuti teologici, come meditazione per l'assimilazione intellettuale dei *significati* religiosi oltre il diletto dei *significanti* espressivi, come intuizione della presenza divina e della sacramentalità ecclesiale, come contemplazione estetica per l'estasi mistica da cui l'impegno in una prassi santificante. Si tratta, dunque, di un patrimonio liturgico e ministeriale, catechetico e ascetico, culturale e scientifico, caritativo ed ecumenico, che trova massima espressione nell'arte dove lo *splendor formae*, evidenziando i contenuti e indicando l'ineffabile è *splendor veritatis*.

Un patrimonio liturgico e ministeriale. Disgiungere la liturgia dall'arte significa togliere alla liturgia il necessario corredo espressivo e all'arte un degno contenuto religioso. La Chiesa riconosce all'arte liturgica l'attributo della *sacralità* e della *funzionalità* per cui si deve parlare di funzionalità sacrale come prerequisito dell'arte liturgica, senza con ciò eliminare l'autonomia espressiva come requisito della creatività artistica. Secondo questi parametri sono individuabili un obiettivo psicologico ed uno liturgico. Quello psicologico porta a riunire l'oggetto allo spazio nella sua complessità e alle persone nella loro corralità, in modo che la zona di emergenza del sacro conservi un *habitat* idoneo. Quello liturgico è finalizzato ad esprimere il sacro nei suoi valori di memoriale cristologico e di anticipazione escatologica, mediante riti capaci di assicurare la rivelazione divina. Come parte integrante della liturgia, l'arte sacra viene ad assumere una finalità evocativa, invocativa, epifanica. Esercita perciò un *nobile ministerium*, assolvendo in *modo analogico* al triplice *munus* sacerdotale, profetico e regale di cui la Chiesa è depositaria.

Un patrimonio catechetico e ascetico. L'arte sacra per la sua immediatezza e visibilità è strumento di catechesi, concretizzando l'annuncio del vangelo in innumerevoli cicli iconografici. Quale momento dello spirito manifesta l'intensità sacramentale, evoca l'armonia interiore, conduce all'ascesi mistica. Enunciando il mistero divino, l'arte contiene e visualizza il nucleo portante del cristianesimo che è fondato sulle virtù teologali della fede, speranza, carità. Il rapporto fede ed arte è complesso e mutabile, ma esiste «una relazione naturale, una profonda affinità, una stupenda possibilità di collaborazione. Sia l'arte che la fede esaltano la grandezza dell'uomo e la sua sete di infinito»⁵. La fede, che la Chiesa testimonia, è la chiave ermeneutica della vita e l'arte diventa la manifestazione iconica della rivelazione. La fruizione estetica concorre all'armonico sviluppo della personalità, indicando l'analogia che intercorre tra l'organicità dell'arte e la corralità della preghiera.

Un patrimonio culturale e scientifico. La cultura esprime la capacità umana di trasformazione in misura dei bisogni naturali e soprannaturali. Quella di ispirazione cristiana si ordina ad un progetto organico fondato su presupposti che giovano alla piena emancipazione materiale e spirituale. L'attuazione di tale istanza comporta ricerche scientifiche intese alla conoscenza del mondo, dell'uomo e di Dio, oltre che a promuovere beni culturali ordinati alla missione della Chiesa. Investigazioni e manufatti sono espressione della spiritualità cristiana mediante la quale il credente non solo riflette lo spettacolo del mondo, ma anche trasforma l'ambiente generando un sistema coerente con la *Weltanschauung* cristiana. Attraverso tali beni è possibile entrare in sintonia con il patrimonio sapienziale accumulato nei secoli dalla comunità cristiana. In questo contesto i depositi della memoria, fatti di costumanze e monumenti, libri e archivi, raccontano l'epopea scientifica e culturale del cristianesimo, ponendosi quale bene vivo che continua e muta grazie all'inflessa azione umana e che assume ruolo docente tanto nelle gesta da emulare quanto in quelle da evitare.

Un patrimonio caritativo ed ecumenico. Essenziale per il cristianesimo è l'annuncio del vangelo attraverso le opere di misericordia. Il lavoro artistico si estende a tutti gli aspetti della vita affinché il bello estetico dia sollievo all'usura quotidiana. La carità chiede riscontri concreti e affetto intenso che superano l'economia del bisogno. In tal modo l'arte, in seno al cristianesimo, evidenzia la finalità della lode a Dio e del servizio ai poveri.

⁵ GIOVANNI PAOLO II, Allocuzione *Congresso internazionale degli artisti cristiani - SIAC* (14 ottobre 1986).

Mentre la lode, vuole splendore di forme, il servizio vuole splendore di opere. L'arte si coniuga così alla religione, rivelando con discrezione e ineffabilità l'impegno caritativo, onde stimolare l'emulazione virtuosa. La Chiesa ha per questo rivestito le «misericordie» di apologia narrativa e di bellezza estetica. In esse, infatti, si fonda l'annuncio evangelico e con esse si avvia la «restaurazione definitiva di tutte le cose in Cristo».

5. La nobilitazione culturale del vissuto quotidiano

Paradossalmente *si afferma l'«inutilità» dell'arte*, onde garantirne la liberalità. Nell'*iter* di emancipazione l'uomo ha definitivamente preso coscienza della propria dignità quando, invece di sopperire ai meri bisogni fisiologici, ha iniziato ad esprimere superrogatorie istanze spirituali. Lo dimostrano le ornamentazioni del corpo, i graffiti delle caverne, le decorazioni degli utensili. Tale impegno del tutto inutile a livello biologico, diventa essenziale per quello spirituale. Il concetto di «inutilità», applicato all'arte, significa pertanto che essa non mira all'utile materiale, non rivendica un interesse contingente, non dice mera funzionalità, ma coltiva interessi superiori e mostra dimensioni ineffabili. In tutte le civiltà, anche le più antiche e primitive, l'uomo ha iniziato tali percorsi «inutili», trasformando il proprio *habitat* in un sistema fruibile e, conseguentemente, superando un regime di mera sopravvivenza. Quale riscontro della spiritualità umana, l'arte si fa quindi segno liberale che sublima le istanze emotive, dà magnificenza ai luoghi domestici, infonde splendore agli edifici religiosi.

La «plantatio Ecclesiae» genera l'inculturazione della fede. Fin dall'origine il cristianesimo ha optato per l'arte e la cultura, onde indicare forza spirituale e iniziazione sacramentale. L'insieme degli usi e dei manufatti promossi dalla Chiesa sono divenuti un sistema di beni culturali complessi e dinamici, di intrinseco valore spirituale, di evidenti finalità pastorali, di diversificate caratteristiche espressive. Siffatti prodotti e azioni sono stati annoverati tra i «beni» nella misura in cui si ordinavano alla finalità ecclesiale, esprimendo con genialità creativa i valori riconosciuti come tali dalla comunità. Se l'Italia sovrabbonda di arte sacra e di cultura cristiana è perché il cristianesimo ha permeato dei propri valori l'intero territorio da circa due millenni, grazie alla continua diffusione e alla forte appartenenza dei *christifideles*. Dall'era apostolica ad oggi, con sorprendente rapidità e ineguagliabile carisma, l'esiguo gruppo di cristiani da Roma ha irradiato la propria fede in tutto l'Impero, avviando pacificamente la più vasta rivoluzione culturale che la storia conosca. In tale espansione l'arte ha mostrato per *via pulchritudinis* il provvidenziale intervento di Dio e l'invitta fede dei credenti.

La «plantatio Ecclesiae» instaura la «civitas christiana». Tale disseminazione, fondata sul mandato evangelico e supportata dall'eroismo personale, ha sostituito la decadente etica pagana con la rigorosa morale cristiana. Ne è progressivamente derivato un nuovo assetto istituzionale e, pertanto, sono insorti nuovi mezzi espressivi. Se dapprima i cristiani s'avvalsero della tecnica e dell'arte classica, attuando la permanenza dei *significanti* e il mutamento dei *significati*, progressivamente si rinnovarono le forme in misura dei contenuti. Si compose perciò un nuovo *habitat* costituito da beni materiali e immateriali in grado di garantire la *mens* cristiana. Tale articolato patrimonio storico-artistico va considerato un bene culturale da tutelare giuridicamente, conservare materialmente, sviluppare congiuntamente, valorizzare ecclesialmente, onde permettere la sopravvivenza dell'*habitat* religioso, dal momento che la fede cristiana è ancora presente sul territorio naziona-

le. In questo modo i beni ordinati alla missione ecclesiale continuano a nobilitare il vissuto non per riduttivi motivi encomiastici, ma per fondate istanze ecclesiologiche. Vi è infatti il convincimento che arte e cultura siano un bene per la *civitas christiana* in quanto giovano a manifestare la spiritualità umana e a evidenziare le espressioni sensibili.

La «plantatio Ecclesiae» attiva un sistema «in progress». Beni materiali e immateriali costituiscono il sistema espressivo della Chiesa. Questa abbisogna della loro conservazione ed incremento per incarnare la fede dei credenti nel vissuto e sul territorio. Si tratta di un patrimonio articolato che, da una parte, racconta e documenta i progressi storici, dall'altra, assolve e compone il sistema attuale. Di conseguenza, la museificazione priva i manufatti della loro intrinseca finalità, in quanto li riduce a reliquie estetiche. Il patrimonio della *civitas christiana* è diverso da quello di una civiltà estinta, poiché la Chiesa è tuttora presente in Italia. Diversi sono allora approccio e fruizione. C'è, ad esempio, differenza sostanziale tra la fruizione di una piramide egizia e quella del duomo pisano. Infatti la piramide è reliquia di genti scomparse, il duomo è casa di una comunità esistente. Sulla Valle dei Re soffia il vento del deserto che tutto inaridisce, nelle vestigia dei cristiani soffia il vento dello Spirito che tutto vivifica.

La «plantatio Ecclesiae» catalizza la socializzazione religiosa. Le pietre dell'alma città di Pisa riflettono il genio della gente che qui abita, perpetuando tradizioni gloriose e conflittuali, raccontate da tanti eventi e da innumerevoli monumenti. Occorre riconfermare il senso di appartenenza con la forza della testimonianza, prendere possesso della memoria e del presente, rigettare la cultura consumistica in favore di quella artistica. È socialmente devastante e scientificamente assurdo allontanare gli abitanti dalle loro case per raccontarne il vissuto a visitatori estranei mediante farse virtuali. Eppure, tale ridicola messa in scena è sovente assimilabile alla riduzione museale e virtuale di luoghi, oggetti, tradizioni che hanno caratterizzato in molti modi la comunità cristiana. Bizantinismi burocratici tengono lontani arredi sacri da edifici culturali, in nome di disposizioni ottocentesche i cui effetti sono stati subdolamente ipostatizzati. Regimi conservatori impediscono lo sviluppo di luoghi sacri in misura delle insorgenti necessità culturali ed ecclesiali, in nome del rigore storico che dimentica la finalità antropologica. Musei e *caveau* sono divenuti oracolo antiumanistico e ostentazione capitalistica, dove – ironia della sorte – si coniugano gli interessi borghesi della mercificazione culturale e quelli antiborghesi della emarginazione religiosa. La massa vive nell'anonimato di metropoli senza bellezza e di abitazioni senza fascino, illudendosi di nobilitarsi grazie a tesori seppelliti in una banca o alienati in un museo. La Chiesa non può non opporre a tale regime quello di una socializzazione intrinseca dei beni culturali, così che anche il patrimonio obsoleto è in continuità con quello vissuto, aprendo la via ad un «museo abitato e diffuso».

La «plantatio Ecclesiae» si esprime nel patrimonio storico-artistico. Esso è logo dell'identità europea e vessillo della creatività pisana. Anche Pisa si è andata consolidando nella *civitas christiana* ed esprimendo nell'architettura urbana, così da sintetizzare novatoriamente elementi classici e germanici, bizantini e latini, secondo parametri consoni alla «nuova religione in spirito e verità». Le sue vestigia religiose rappresentano una memoria vivente, ovvero un territorio abitato a partire dalle generazioni passate fino a quelle odierne. Riflettendo sui molteplici complessi sacrali, la dibattuta questione sulle «radici» cristiane dell'Europa trova la giusta prospettiva e la specifica dimostrazione, dal momento che siffatte «radici» nutrono ancora «fusto», «rami», «foglie» e «fiori», per cui l'«albero» della Chiesa continua a produrre i propri frutti.

6. La formazione estetica attraverso il patrimonio artistico

La cultura della postmodernità spinge la Chiesa ad impegnarsi nel difficile intento di configurare *un nuovo umanesimo* in grado di supportare un'effervescente evangelizzazione. In tale contesto il patrimonio storico-artistico è privilegiato strumento. Esso soddisfa l'attuale desiderio di sublimazione sacrale; rappresenta lo sforzo creativo nell'ordinamento civile; configura l'universo insopprimibile delle attese religiose. Da una parte, rappresenta l'itinerario di perfezione, dall'altra, il limite della contingenza, poiché ogni perfezione è all'insegna del divenire, onde dimostrare la necessità di un fondamento ultimo tanto sul piano ontologico quanto su quello teologico. La bellezza sensibile è dunque espressione di genialità e di limite, così da suggerire lo sconfinamento nel numinoso che, per il cristiano, prende il volto di Gesù Cristo.

Perenne peculiarità dell'arte sacra. L'arte sacra intensifica l'appartenenza ad un particolare territorio, permette di ripercorrere la storia locale, dà contenuti alla fruizione estetica, aiuta l'ascesi spirituale, ovvia le persuasioni occulte. È segno di umanesimo cristiano di cui ogni collettività ha il diritto di beneficiare e il dovere di valorizzare, è icona della trascendenza divina il cui splendore attrae verso la santità. La bellezza dell'arte sacra non è per sedurre in modo ingannevole, bensì per evidenziare in modo chiaro, svelando il divino che si cela nel creato e si compie nella redenzione. In tale prospettiva, l'arte viene ad assumere un ruolo importante nel veicolare le informazioni religiose, poiché punta sull'intrinseca apertura dell'uomo verso Dio, smascherando le mistificazioni che precludono tale romitaggio spirituale.

Nuovi interessi verso l'umanesimo cristiano. Ruolo importante riveste la riqualificazione dell'approccio ai beni culturali, sia come fruizione del patrimonio storico-artistico, sia come creazione di nuove opere. Se infatti, fin dagli esordi, la Chiesa si è servita del nobile ministero degli artisti, da tempo memorabile, l'umanità ha trovato nelle arti il mezzo più adeguato per disegnare le attese e i valori della persona umana, tra cui quanto ordinato all'anelito religioso. Nonostante le contraddizioni del tempo presente e la resistenza dei poteri istituzionali, le nuove generazioni sembrano desiderare un nuovo umanesimo sacrale, poiché è ponderabile il disagio della secolarizzazione e, parimenti, il desiderio di spiritualità. La rinascita civile si rende oltremodo necessaria, poiché quanto ereditato ed inventato nel '900 rivela evidenti segni di stanchezza e di fallimento, nonostante gli indubbi fermenti positivi e novatori.

Improrogabile urgenza di strategie formative. Se il linguaggio della bellezza è universale nel suscitare emozioni e nell'evidenziare i contenuti, le masse devono riscoprire l'evidenza della bellezza e il fascino del sacro. Occorre investire sulla formazione, utilizzando anzitutto il patrimonio artistico del passato e attraverso di esso formandone uno del presente. Tale formazione può svolgersi mediante l'organizzazione di percorsi espositivi, l'educazione della creatività personale, l'insegnamento dell'arte locale, la sensibilizzazione dei *mass media*, l'organizzazione di visite guidate, l'elaborazione di politiche culturali, la partecipazione degli eventi territoriali, ecc. L'educazione deve indurre il fruitore a provare diletto estetico dinanzi lo splendore formale, in quanto «*pulchrum dicitur id cuius ipsa apprehensio placet*»⁶. I processi formativi devono far «aprire gli occhi» dinanzi lo spettacolo dell'arte, offrendo all'individuo le condizioni per elevarsi spiritualmente. Occorre superare l'ignoranza delle masse, affinché l'evidenza *quoad se* dello

⁶ TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I-II, q. 27, a. 1 ad 3.

splendore artistico possa riflettersi adeguatamente sui singoli individui. Questi vanno perciò educati alla fruizione estetica, mediante un lavoro di analisi del prodotto artistico, onde indurli al diletto sensibile e alla sintesi personale.

Paideia estetica dell'arte cristiana. Occorre educare al senso della bellezza nelle sue plurali affermazioni di stili compositivi e di generi espressivi. Le opere d'arte indicano la forza creatrice, comunicano un'aura sacra, introducono nei recinti rituali, cagionano contemplazione estetica. Quale epifania dell'essere, la bellezza detiene un alto valore comunicativo, così da partecipare alla *paideia* spirituale. La comunicazione mediante bellezza si realizza attraverso un'intuizione immediata che provoca il diletto assecondando la fede. Di conseguenza, i processi formativi devono portare alla consapevolezza delle percezioni estetiche, affinché non si risolvano in occulte seduzioni, bensì in catalizzatori di estasi mistiche. L'esperienza estetica è allora di giovamento spirituale, poiché esprime una *novità eterogenea* rispetto alle informazioni abituali. Essa va oltre le evidenze ordinarie, isolando il rapporto di soggetto e oggetto in un assoluto puntuale e originario, così da indirizzarlo ad intuizioni ineffabili. La forza educativa dell'esperienza estetica trova riscontro nella sua drammaticità, intransitività, disinteresse, precarietà.

7. Il valore umanistico del turismo culturale

Se la missione della Chiesa si rivolge connaturalmente *ad intra* verso i fedeli e *ad extra* verso i lontani, anche i beni culturali ecclesiastici sono ordinati *ad intra* e *ad extra*. Da una parte, quindi, giovano alla santificazione dei fedeli, dall'altra, alla *missio ad gentes*. In questo contesto l'approccio turistico al patrimonio storico-artistico non è disdicevole, poiché può farsi stimolo formativo per la comunità cristiana, che così sperimenta l'universalità della Chiesa nella diversità della contingenza. Può, altresì, farsi proposta evangelica ai visitatori estranei, che così intuiscono l'importanza della religione attraverso la magnificenza dell'arte. In quest'epoca in cui si vanno riscoprendo le tradizioni locali, onde recuperare il senso di appartenenza al proprio territorio, non va pensato solamente un *turismo-fuori*, bensì va attivato anche un *turismo-dentro*. La novità evangelica comporta una ricaduta novatoria nella gestione del vissuto, come tensione verso il passato e verso il futuro, così da infondere il senso della speranza nel presente.

La liberalità nel turismo. Il turismo è evento liberale dell'umanesimo cristiano, segno spirituale dell'*homo ludens*, mezzo formativo di maturazione personale. Accresce, perciò, la conoscenza reciproca tra gruppi di culture diverse⁷; rappresenta un momento di propeudeutica pastorale; «riduce le distanze tra le classi sociali e le razze umane, vince l'isolamento dei popoli favorendo il superamento di nefasti pregiudizi mediante l'incontro di civiltà e di culture; [...] promuove il processo di unificazione al quale il popolo di Dio è ordinato»⁸. Nel complesso, può essere considerato fattore di rinnovamento della persona umana⁹.

⁷ «Se è giusto infatti che l'*homo faber* abbia la possibilità di divenire – in determinati momenti – *homo ludens*, non va dimenticato che l'uno e l'altro si completano nell'*homo sapiens*. Solo mediante una valida formazione personale che metta in guardia da manipolazioni deteriori, il turismo si tradurrà in un *otium* veramente creativo e non conoscerà il pericolo di dissipare il tempo, né di tradurre lo svago in intemperanza, il desiderio culturale in curiosità malsana, i bisogni di socialità in incontri privi di idealità; il tutto in un'assenza squallida, talora ostentata, di preoccupazione religiosa e morale»: GIOVANNI PAOLO II, Allocuzione *Agli operatori del settore turistico* (27 settembre 1982).

⁸ S. CONGREGAZIONE PER IL CLERO, *Direttorio Peregrinans in terra* (30 aprile 1969), 3a.

⁹ S. CONGREGAZIONE PER IL CLERO, *Ibid.*, 3c.

L'ospitalità dei christifideles. Il cristianesimo ha sviluppato lungo i secoli una cultura dell'accoglienza fondata sul mandato del vangelo e sul senso della diaspora. I cristiani devono sentirsi cittadini del mondo, aperti e disponibili al confronto con tutti. Tale cultura dell'accoglienza si fonda primariamente sull'«andare incontro» e sul «riceve in casa», per cui il turismo diventa occasione non solo di far visitare le vestigia, ma soprattutto di far incontrare le persone. In tale senso, le case della preghiera devono essere «abitate» dalla comunità dei credenti. *Responsabile* dell'accoglienza è la comunità dei fedeli distinta nei diversi ruoli; *luogo* è l'ambiente ecclesiale in tutte le sue componenti; *segno* è lo splendore delle opere di cui sono stati rivestiti culto, cultura, catechesi, carità.

Il messaggio dell'arte. I «recinti dell'Assoluto» hanno sempre assunto il significato di proposta spirituale, così che si sono resi visibili e visitabili. Il linguaggio delle immagini, le narrazioni in parabole, i complessi di culto, sono documento di questa strategia della visibilità contingente e quindi del valore turistico. Se già Gregorio Magno raccomandava le immagini sacre per l'istruzione religiosa degli illetterati e dei pagani, nell'odierna cultura, dovendo confrontarsi con la secolarizzazione religiosa e con la cultura visuale, non si può non ricorrere a questi stessi mezzi. Creando le condizioni di fruibilità sacrale, mediante previa preparazione, le antiche vestigia comunicano il fascino della tradizione ed i nuovi areopaghi confermano l'attualità del cristianesimo.

La garanzia del vissuto. Il turismo deve condurre all'incontro con la ferialità ecclesiale, deve far vedere come questa si è rivestita lungo i secoli di insigni opere artistiche e si è commisurata con l'ambiente naturale. Le dinamiche sottese muovono i fruitori verso la memoria e verso l'attualità, onde introdursi nel vissuto religioso attraverso un qualificato cammino artistico. In questo senso i manufatti non sono solo dei riscontri materiali, ma sono dei beni creati da una comunità che organizza nel tempo il proprio *habitat*, in modo continuativo e dinamico.

La poliedricità dell'esperienza. Il turismo religioso apre quindi alla memoria, al presente, al religioso, al territorio, alla complessità. *Aprire alla memoria*, facendo incontrare le persone con i siti archeologici e con i complessi artistici. *Conduce nel presente* attraverso la storia, recuperando le «tracce di sacro» che solcano quest'epoca, troppo superficialmente ritenuta priva di attenzione al trascendente e al bello. *Inoltre nei recinti dello spirito*, in quanto la via dell'arte permette di incarnare fugacemente il divino; «infatti l'uomo sa oltrepassare infinitamente se stesso, come ne danno prova, in modo evidente, gli sforzi che tanti geni creatori compiono per incarnare durevolmente nelle opere d'arte e di pensiero valori trascendentali di bellezza e di verità, più o meno fuggevolmente intuiti come espressione dell'assoluto»¹⁰. *Esprime l'inculturazione della fede*, poiché i monumenti dello spirito, gli edifici di culto, i laboratori della cultura, le opere di assistenza, sono incarnazione della fede; l'arte di cui sono rivestiti tali istituzioni è immagine dell'amore di Dio e dell'umana corrispondenza. Dà il senso della *plantatio Ecclesiae*, evidenziando l'opera di disseminazione cristiana fino «agli estremi confini della terra», oltre che «di generazione in generazione».

La complessità degli aspetti. Il turismo religioso evidenzia, infine, complessità e specificità dell'arte cultuale. I luoghi dell'accoglienza devono essere rispettati nella loro destinazione d'uso e nella loro complessità di aspetti. In quanto destinazione d'uso bisogna far in modo che la visita turistica non violenti la sacralità del luogo, poiché ne verrebbero compromessi, sia l'approccio dei turisti, sia l'usufrutto dei fedeli. In quanto complessità

¹⁰ GIOVANNI PAOLO II, Lettera *Fin dall'inizio* (20 maggio 1982).

occorre far capire che il luogo sacro è uno spazio scenografico coerente con l'azione celebrativa. A questa fa riferimento ultimo l'intero sistema dei beni culturali.

8. Conclusione

I beni culturali della comunità cristiana richiedono, dunque, una salvaguardia nell'ambito del vissuto ecclesiale. Questa si attua in un contesto pastorale, secondo un rapporto di inculturazione e acculturazione. Si tratta di *beni vivi* che utilizzano il *patrimonio storico-artistico* che si va raccogliendo lungo i secoli e si riproducono in misura delle insorgenti esigenze.

Le istituzioni competenti sono chiamate a sensibilizzare e a formare la collettività all'utilizzazione di tali beni secondo le finalità che sono loro proprie. Da una parte, si deve attivare e disciplinare una paziente e meticolosa opera di inventariazione e catalogazione, dall'altra, una fervida azione di didattica e di animazione. Il patrimonio va continuamente riscoperto, poiché la conoscenza umana progredisce intuendo nuovi aspetti della complessità reale e il cammino religioso matura cogliendo *nova et vetera* della rivelazione divina. Si deve, pertanto, favorire un regime di armonica continuità tra la memoria e il presente, non solo fruendo di quanto prodotto, ma anche favorendo nuove produzioni. Si deve, inoltre, accogliere il sacro nelle connotazioni cristiane, sfuggendo al logoro convenzionalismo dell'anticonvenzionale e dell'anticlericale.

Culto, catechesi, cultura, carità rappresentano la proiezione concreta delle virtù teologali che trovano nell'arte e nella cultura segno sensibile. La fede è espressa da innumerevoli opere d'arte, sia nelle grandi cattedrali urbane, sia nelle modeste chiese rurali. La speranza trova nelle arditezze architettoniche e nei cicli iconografici la ragione della sua persistenza, perché attraverso tali opere l'individuo è aiutato a guardare alle realtà ultraterrene. La carità è testimoniata dagli innumerevoli beni culturali posti al servizio di poveri, ammalati, abbandonati, esclusi.

La città di Pisa nelle sue egregie vestigia – note e care a tutto il mondo – non può rinunciare ad offrire attraverso di esse un'esperienza geniale di spiritualità, così che il Duomo unitamente agli altri complessi monumentali, possa ancora annunciare la «Bellezza che salverà il mondo», cioè il Cristo. Però, come ebbe a dire l'allora card. Ratzinger, «dobbiamo imparare a vederlo. Se noi lo conosciamo non più solo a parole, ma veniamo colpiti dallo strale della sua paradossale bellezza, allora facciamo veramente la sua conoscenza e sappiamo di lui non solo per averne sentito parlare da altri. Allora abbiamo incontrato la bellezza della verità, della verità redentrice. Nulla ci può portare di più a contatto con la bellezza di Cristo stesso che il mondo del bello creato dalla fede e la luce che risplende sul volto dei santi, attraverso la quale diventa visibile la sua propria luce»¹¹.

¹¹ J. RATZINGER, *Messaggio Al XXIII Meeting per l'amicizia fra i popoli* (Rimini, 21 agosto 2002).

LA VETRATA

Francesca Dell'Acqua

In questa occasione, seguirò un testo che è stato pubblicato nel 2° volume della collana «Arti e storie nel Medioevo» di Einaudi, a cura di Federico Castelnovo e Giuseppe Sergi. Un testo che parla della tecnica delle vetrate medievali, della loro iconografia, del valore che aveva la luce negli interni architettonici, soprattutto quelli con funzione liturgica.

Il dovizioso capitolo che il monaco tedesco Teofilo dedica alla fabbricazione delle vetrate, nel suo trattato sulle arti scritto agli inizi del XII secolo, lascia intuire che vi fosse una solida tradizione di manifattura vetraria alle spalle, benché fino a qualche decennio fa scarsissimi fossero i resti di vetro da finestra anteriori all'età romanica. Recenti indagini archeologiche, ritrovamenti fortuiti, ricerche archivistiche e la rilettura di fondi medievali, hanno definitivamente rimosso quel buco nero che nelle ricostruzioni degli studiosi del secolo scorso inghiottiva la storia delle vetrate tra la tarda antichità e l'epoca romanica, restituendo invece un panorama molto ricco di testimonianze sulla vetrata occidentale a partire già dall'età romano-imperiale.

Riguardo alla tecnica, bisogna dire che è molto complessa. La lavorazione di una vetrata partiva dalla manifattura del vetro in lastre, prima per colatura in stampi, poi a partire dal I secolo d.C. mediante la soffiatura libera. Le lastre poi venivano tagliate a seconda del disegno della vetrata che, per lo più in epoca tardo-antica seguiva schemi geometrici, con pannelli rettangolari, semicirculari. Questi disegni divengono sempre più articolati nel corso del tempo, a partire soprattutto dall'età carolingia, quando viene applicata per la prima volta sulle vetrate quella che si chiama *grisaille* cioè una pittura ottenuta dalla polverizzazione del vetro stesso, mescolato con un mordente che poteva essere vino, o aceto verosimilmente, o urina. La *grisaille*, una volta stesa a pennello sui pannelli di vetro, veniva esposta al calore di una fornace per farla meglio penetrare nella superficie vitrea, e così renderla più durevole nel tempo.

Una volta accertato il buon esito del processo di tempratura della pittura, i pannelli venivano legati l'un l'altro mediante dei canaletti di piombo, sulla base di un disegno che il maestro vetraio aveva fatto su una tavola (che poteva essere di legno, di pergamena, di carta); quindi i pannelli, una volta assemblati, venivano sistemati in un telaio di ferro e alligati nella finestra.

Possiamo già vedere tre immagini (Fig. 1). Nella prima vedete per esempio dei pannelli di età carolingia. Sono alcuni dei primissimi pannelli di vetrate dipinte. In uno di questi, quello centrale, c'è un'iscrizione: «Anno Domini...». Purtroppo la data manca. Esso proviene dal Complesso Episcopale di Rouen, distrutto da un incendio nell'844, quindi siamo in piena età carolingia. Già a quest'epoca le vetrate iniziano ad essere dipinte, per la prima volta nella storia dell'arte occidentale.

Nella seconda immagine invece vediamo dei piombi, funzionali alla tessitura proprio della vetrata.

Quindi la vetrata diventa mano a mano, nel corso del tempo, dall'epoca tardo antica e segnatamente a partire dall'età carolingia, un manufatto sempre più complesso, le cui numerose fasi richiedono il concorso di molteplici competenze, e tra queste competenze vanno tenute presenti anche e soprattutto una conoscenza teologica alla quale affidarsi *in*

primis per la scelta dei soggetti da raffigurare. Era molto importante che vi fosse un dialogo continuo tra i teologi, i vetrai, ma anche con gli architetti perché era molto importante accordare le dimensioni della finestra rispetto all'ambiente da illuminare.

Circa le origini della vetrata, nell'immaginario comune esse erano e sono ancora saldamente connesse alla mistica penombra colorata delle chiese gotiche d'Ultralpe. Pensiamo alla Cattedrale di Canterbury, di Chartres, di Strasburgo, Colonia, etc., con qualche punta meridionale fino ad Assisi ed Orvieto. Invece il vetro piano da finestra ha avuto largo impiego in edifici più antichi, anche nelle regioni del Sud-Europa. Il vetro era apprezzato nelle finestre già in epoca romana per la sua trasparenza che era riconosciuta quale la sua principale proprietà, tant'è vero che Plinio, nella sua «Naturalis Historia» ne parla, definendo il vetro il materiale trasparente per eccellenza. Perciò, esso veniva preferito agli altri materiali al fine di schermare le aperture, soprattutto da parte di privati dal gusto raffinato e di larghi mezzi. Già in alcune opere risalenti ai primi secoli dell'epoca cristiana, come i panegirici rivolti ad imperatori o a membri delle classi più elevate stesi al fine di celebrare la costruzione o la ristrutturazione di edifici, vengono menzionati con una certa enfasi gli effetti della luce filtrata da finestra invetriate. Tra questi, il panegirico che Paolo Silenziario compose sulla Santa Sofia di Costantinopoli, ricostruita da Giustiniano.

Nei primi secoli dell'Impero, tra gli edifici pubblici, soltanto le terme vengono dotate di vetro piano alle finestre, al fine di trattenere ovviamente il calore nei *calidaria* e di rendere più luminosi e gradevoli gli ambienti.

Dal IV secolo in poi, dopo Cristo, si assiste invece ad una più vasta diffusione del vetro negli edifici pubblici, connessa alla canonizzazione di modelli architettonici innovativi, quali appunto le basiliche paleo-cristiane. Siamo nell'età di Costantino il Grande, l'Imperatore che legittima il Cristianesimo a religione di Stato, e sotto il quale vengono erette basiliche, sia sacre, sia profane. La basilica nasce come organismo architettonico che ospita adunanze pubbliche quali sedute giudiziarie, questo già nella prima età romana imperiale. Le basiliche di età costantiniana comunque, sia con funzione sacra, che civile e amministrativa, sono caratterizzate da sequenze di ampie finestre che inondavano di luce gli interni di proporzioni grandiose. Si pensi per esempio alla Basilica Costantiniana di Trevi, ancora in piedi. I ricchi apparati decorativi che ornavano le basiliche, soprattutto quelle a destinazione sacra, erano dotati spesso anche di vetrate e quindi, oltre ad avere dei ricchi rivestimenti in *opus sectile*, mosaico, avevano molto spesso anche vetrate. Vetrate che dobbiamo immaginare come composte da pannelli di taglio geometrico di colore che oscillava tra l'azzurro, il verde-acqua, l'ambra, con intelaiature spesso di legno. Esse quindi non hanno ancora nulla a che vedere con quello che noi riconosciamo come vetrata vera e propria, legata all'architettura romanico-gotica.

Grazie allo sviluppo di nuovi metodi di indagine archeologica, sono stati rinvenuti e studiati reperti vitrei provenienti da siti tardo-antichi e alto-medievali di tutto l'Occidente e del Vicino Oriente, la cui frequenza e consistenza ha confermato e ampliato le numerose allusioni letterarie all'impiego del vetro nei secoli anteriori al 1000. Sono di particolare interesse, ad esempio, i recentissimi rinvenimenti avvenuti presso la Basilica Costantiniana di Ostia. Sono i primi ed unici frammenti di vetro da finestra che noi conosciamo di epoca costantiniana, quando il loro valore è assolutamente e soltanto storico, non materiale in sé.

Ad ogni modo, a quest'epoca, verso la fine del IV secolo, durante l'Impero di Teodosio, risale l'allusione che Prudenzio, poeta di corte dell'imperatore, fa all'invetriatura della Basilica di S. Paolo fuori le Mura, a Roma, costruita e abbellita da alcuni membri

della famiglia dell'Imperatore. Numerosi spunti di riflessione per la storia della vetrata vengono anche da notissimi edifici ravennati, come S. Apollinare in Classe, di cui dopo vedremo i resti di una transenna, o anche da S. Vitale. Da S. Vitale in particolare viene l'unico esempio occidentale di pannello da finestra con ornamentazione figurativa che sia stato ritenuto addirittura anteriore all'età carolingia. Chiunque ne ha scritto, ha segnalato che il pannello di forma circolare frammentario, è decorato e dipinto con un figura di Cristo assiso in Trono, con l'alfa e l'omega ai suoi lati, che benedice due figure oggi sparite, probabilmente Pietro e Paolo, quindi una *Traditio legis*. Ad ogni modo, pressoché chiunque ne abbia scritto, ha detto che era un qualcosa di legato all'erezione dell'edificio che cade alla metà del VI secolo, sotto l'Imperatore Giustiniano. Tuttavia, nessuna delle persone che se ne sono occupate ha notato che questo frammento non può essere del VI secolo per il semplice fatto che la *grisaille* non è stata inventata prima dell'epoca carolingia. Quindi, è molto più verosimile che questo disco possa farsi risalire alle ristrutturazioni che tra l'età carolingia e ottoniana, vennero condotte nella Basilica di S. Vitale, quando venne aggiunto il complesso monastico che ospitò da allora in poi una comunità benedettina.

Nell'Occidente alto-medievale ogni qualvolta le fonti parlino dell'adozione di vetrate in monasteri, chiese o anche residenze palaziali, questi fatti vengono sempre e comunque rimarcati come importanti, al di fuori della norma. La vetrata è un manufatto che viene riconosciuto come lussuoso, prezioso, sicuramente non alla portata di tutti. Ed ecco che c'è una consapevolezza da parte dei committenti del valore della vetrata nel momento in cui l'impiegano e la finanziano in un edificio da loro commissionato. Le fonti infatti attestano che spesso questi committenti, fossero essi laici oppure religiosi, aspiravano ad imitare proprio le basiliche paleocristiane di Roma, riproducendone particolari architettonici, tra i quali anche le vetrate. Una delle fonti più esplicite in merito, estremamente interessante, è quella di Beda il Venerabile, che scrive agli inizi dell'VIII secolo a proposito dell'erezione dei monasteri di Wearmouth e Jarrow, nell'Inghilterra settentrionale, da parte del proprio maestro Benedict Biscop, il quale, alla fine del VII secolo, era stato per ben sette volte a Roma in pellegrinaggio. Ogni volta aveva riportato con sé manoscritti, icone, tutto ciò che potesse essere utile ad abbellire quei due monasteri che aprivano la strada al Cristianesimo romano in Britannia. E Beda ci dice che Benedict Biscop esplicitamente voleva costruire questi monasteri e conformarne non solo le abitudini liturgiche ma anche gli arredi al «*more Romanorum*», cioè all'uso dei romani. Ciò che poi è corrisposto alla fonte, a questa fonte letteraria, sono stati dei ritrovamenti importantissimi fatti durante gli scavi condotti presso i monasteri nominati, trent'anni fa, che appunto hanno messo in luce l'uso di determinati materiali, tra i quali la pietra per costruire, che in Inghilterra in quel momento era assolutamente insolita, perché si costruiva solo con il legno. La pietra, che Beda nomina in effetti come materiale usato per esplicita volontà di Benedict Biscop, è stata trovata nelle fondamenta e nei muri che ancora si conservano. Beda ricordavo anche le vetrate (ne sono stati trovati frammenti) (Fig. 3); ricordavo la scultura dei pezzi decorativi scolpiti e ricorda che, per fare tutto ciò il suo maestro si era servito di artigiani che aveva fatto venire dal continente. Quindi, il continente europeo era ancora legato alle tradizioni, non solo liturgiche, ma anche «*materiali*» della tarda romanità, quella fase legata ai primordi della religione cristiana. Per cui, qui, il «*more Romanorum*» corrisponde all'idea della Roma degli Imperatori e dei primi Papi.

Questo è il muro della Chiesa di Jarrow (Fig. 4), dove si vedono inserite delle piccole transenne con resti di vetrate. Siamo alla fine del VII secolo, questa chiesa è ancora in

piedi, con alcune vetrate costruite con i resti di vetro trovati durante gli scavi. Secondo l'archeologa che se n'è occupata, Rosemary Cramp, una di esse rappresenterebbe Cristo con un'aureola. Questa ipotesi è stata molto dibattuta perché, non essendovi tracce di pittura, la ricomposizione non si è basata che su vaghe somiglianze ricostruite tra alcuni frammenti e la forma di un viso e di un'aureola. Ad ogni modo, Beda non parla di figurazioni nelle vetrate, ma ci dice soltanto che vennero messe in opera. Quello che comunque interessa è che ci fosse consapevolezza in questi secoli che pensiamo assolutamente oscuri della storia occidentale, consapevolezza dell'importanza e del pregio di questo particolare decorativo, che poteva rischiarare gli ambienti e renderli quindi appropriati alle celebrazioni liturgiche cristiane.

Indicativa del favore di cui godeva il vetro in Italia anche in epoca longobarda, appare la grande varietà di manufatti in vetro che comprendevano, sia vetro cavo inserito in stucchi, sia resti di vetrate, ma anche molti oggetti trovati nelle sepolture di età longobarda. In due monasteri molto importanti di età longobarda, quello di S. Vincenzo al Volturno e di Farfa, entrambi nell'Italia Centrale, sono state trovate grossissime quantità di vetro da finestra e di vasellame.

Prima di parlarvi di Farfa e S. Vincenzo, voglio farvi osservare l'uso insolito di piccole ampolline di vetro in un monumento molto importante di età longobarda, che è il Tempietto di S. Maria in Valle a Cividale, di cui si vede una ghiera in stucco con tralci viminei di estrema raffinatezza (Fig. 5). In ognuno di quei piccoli fiorellini quadrilobi che corrono nelle due cornici esterne della ghiera, sono inserite delle ampolline di vetro al rovescio, in modo che il bulbo del fiore è costituito dal fondo dell'ampollina. Queste ampolline sono turchesi, verdi, delle più disparate sfumature del colore verde-acqua. Pensiamo che gli stucchi erano dipinti all'epoca, quindi qui il vetro è stato usato per arricchire la valenza cromatica e decorativa di un ambiente che era già di per sé estremamente ricco. Non a caso, su questa parete vi è una nota processione di sei figure femminili che recano in mano la corona del martirio con le mani velate, che si dirigono tre a tre verso la finestra centrale, che secondo gli indagatori del Tempietto doveva essere invetriata. Qui siamo tra la fine dell'VIII secolo e la prima parte del IX secolo.

Venendo di nuovo a Farfa e a S. Vincenzo a Volturno, nella Fig. 6 si vede la ricostruzione di una delle vetrate che chiudevano il Monastero di S. Vincenzo al Volturno nella prima metà del IX secolo. Lì sono state trovate anche delle officine che hanno dimostrato la locale lavorazione del vetro. I pannelli erano legati da cataletti di piombo, trovati in un certo numero, e l'armatura, che permetteva di allongare la vetrata nelle finestre, era fatta di legno (Fig. 2). In questo caso siamo ancora legati ad un tipo di vetrata di ascendenza tardo-antica, con elementi rigorosamente geometrici, con colori ancora naturali. Per il vetro da finestra ci si atteneva ai colori che il vetro sviluppava naturalmente in cottura, che appunto oscillano tra il giallino e il color ambra, fino a tutte le sfumature del verde-acqua.

Nella stessa epoca in cui a S. Vincenzo e a Farfa vengono messe in opera delle vetrate, a Farfa (Fig. 7) compare la pittura, la *grisaille*. Agli inizi del IX secolo, contemporaneamente a Farfa, anche nel resto dell'Impero Carolingio vediamo la pittura su vetro. Anche a Roma, per volere di Carlo Magno, vengono invetriate alcune delle principali basiliche. Il *Liber Pontificalis* riporta che le invetrate sono state fatte sotto il patronato e durante il pontificato di alcuni papi importanti, come per esempio Leone III. Tuttavia il *Liber Pontificalis* dice anche che la ristrutturazione dei tetti e delle finestre delle basiliche romane, vennero finanziate da Carlo Magno, il quale fece un grossissimo donativo insieme a Leone III, nell'anno 806, proprio di lampade in materiali preziosi a molte chiese roma-

ne. Quello che ricordava prima Padre Baggiani, i donativi di lampade importanti che erano stati fatti da Costantino vengono in questa occasione per la prima volta nella storia replicati da Carlo Magno e Leone III, che uniscono i loro sforzi per abbellire le basiliche romane e, mediante un'opportuna illuminazione, restituirgli una dignità che le legava ai tempi d'oro della Cristianità, a quel tempo visti decisamente in coincidenza con l'età di Costantino il Grande.

Purtroppo, però, riguardo alle basiliche romane di età carolingia non sono rimasti resti materiali di questi manufatti che, in ogni caso, ci dice il *Liber Pontificalis*, si erano concentrati nelle absidi, guarda caso il fulcro della liturgia.

Finestre chiuse con vetro vengono ricordate tuttavia anche in molti edifici d'Oltralpe, quindi quelli proprio dell'Impero Carolingio, dalla chiesa regia di S. Denis, al palazzo vescovile di Liegi, fino alla residenza di Carlo Magno a Paderborn, oppure ai monasteri di S. Gallo e Müstair nella Germania Meridionale. Müstair attualmente è in Svizzera, nel Cantone dei Grigioni. La chiesa carolingia è ancora in piedi. Le vetrate che vi furono alligate erano ancora legate ad uno schema geometrico. Nel IX secolo, si assiste quindi ad una certa continuità con la vetrata tardo-antica in alcuni casi, come a Müstair e a S. Vincenzo al Volturno, mentre in altri casi, come a Farfa o Rouen compare la pittura che arricchisce la vetrata di contenuti figurativi che fino a quel momento non aveva avuto (Fig. 8).

Una tipica armatura di vetrata tra l'età tardo-antica fino all'età carolingia era verosimilmente come quella trovata nella tamponatura di un muro a S. Apollinare in Classe, presso Ravenna, datata tra il VI ed il IX secolo (Fig. 9). Sono stati trovati anche resti di vetro che aderivano ancora ai listelli di legno, ed è molto verosimile, per esempio, che a S. Vincenzo al Volturno vi fosse ancora un'armatura del genere reggere i pannelli colorati.

L'apogeo delle vetrate tuttavia è legato, e questo non lo possiamo negare, con l'architettura romanica e gotica, quindi tra XII e XIII secolo. Prima che venissero alla luce i resti e le testimonianze riguardanti la tarda Antichità l'alto Medioevo, si credeva appunto che la vetrata fosse nata con l'architettura romanica e in particolare il più antico ciclo di vetrate conservato in situ è quello dei Profeti nella cattedrale di Augusta in Baviera, che si datano tra la fine dell'XI e i primi anni del XII secolo (Fig. 10).

La scelta del soggetto dei profeti era stata suggerita sicuramente dall'interpretazione cristiana della luce che era riconosciuta come simbolo più veridico dell'essenza divina, perché percepibile dai sensi umani, ma non legata alla corruttibilità della materia. Al tempo stesso, la luce era anche simbolo della parola di Dio trasmessa all'umanità attraverso i Profeti e gli Apostoli. Quindi, la luce che penetrava attraverso una vetrata decorata con i Profeti e gli Apostoli voleva appunto simboleggiare la parola di Dio che veniva trasmessa da tali figure alla massa dei fedeli. Infatti, negli stessi anni in cui vengono messe in opera queste vetrate, un teologo, Honorius Augustodunensis, paragonando la società ad una chiesa, scrive che le vetrate si possono assimilare ai *doctores*, ovvero ai Profeti e agli Apostoli, i quali diffondono il sapere e proteggono dalle eresie, così come il vetro permette di far penetrare il lume naturale e protegge dalle intemperie. I Profeti giungeranno a costituire soggetto iconografico ineliminabile nei grandi cicli di vetrate romaniche e gotiche. Ma un altro tema iconografico che conosce ampi sviluppi in questi secoli è l'Albero di Jesse, che ha radici nel corpo del Patriarca Jesse addormentato, per svolgere nelle sue diramazioni la genealogia di Cristo. L'albero serviva a legare visivamente la monarchia terrena a quella celeste, e testimoniava l'ascendenza aristocratica di Cristo. Il tema divenne ovviamente uno dei preferiti tra quelli selezionati da committenti di rango reale, come nel caso di Filippo Augusto che dona alla Cattedrale di Soisson, all'inizio del XIII

secolo, appunto una vetrata con tale rappresentazione dell'albero di Jesse che conteneva ad esempio anche il re David, il primo Re ad essere stato santificato nella storia.

Non va taciuta la diffusa presenza di storie vetero-testamentarie nelle vetrate di età romanica e gotica, che attingevano i loro temi dal Vecchio Testamento. Esse volevano alludere alle vicende di Cristo, quindi molto spesso trattavano di precursori, anche detti «tipi di Cristo», cioè, personaggi nelle cui vicende si poteva leggere un'anticipazione di ciò che sarebbe avvenuto a Cristo.

L'insieme di queste vetrate, cioè vetrate con storie del Vecchio Testamento affiancate a vetrate col Nuovo Testamento, sono dette «vetrate tipologiche» proprio dai «tipi di Cristo» e rispondono perfettamente alla cultura teologica del XII secolo, che aveva appunto tracciato tali concordanze. Inoltre, abbondano nelle vetrate ormai gotiche dei racconti dai connotati spesso anche leggendari, incentrati sugli Apostoli, o sui Santi particolarmente venerati in loco, quindi queste vetrate non si limitano più ad attingere alle sacre scritture, ma anche alla letteratura agiografica più recente, cioè alle storie dei santi più recenti. Non a caso nel '200, nemmeno 20 anni dopo l'uccisione di Thomas Beckett, Vescovo di Canterbury ucciso nella chiesa probabilmente per volere del re, si rintracciano le prime vetrate che lo raffigurino. Le vetrate di S. Francesco ad Assisi che illustrano tra l'altro, le storie di S. Francesco sono state realizzate meno di 50 anni dopo dalla sua canonizzazione. Quindi le vetrate sono una delle forme d'arte, di espressione artistica del Medioevo più ricettive di tendenze stilistiche e anche di contenuti politici e sociali. La vetrata diventa un «mezzo» con il quale la società si esprime, ed ecco che su di esse compaiono non soltanto i blasoni di grandi famiglie aristocratiche, ma delle stesse corporazioni di arti e mestieri che in cattedrali come Chartres o Rouen si faranno rappresentare mediante i loro santi protettori. Quindi la vetrata diventa perlomeno per le zone d'oltralpe tra il 200 e il 300 il principale mezzo di comunicazione. La vetrata è come una finestra aperta sulla società del tempo.

Tornando per un attimo solo alle vetrate tipologiche, vediamo ad esempio due vetrate di Assisi. Una rappresenta Mosè davanti al roveto ardente e fa parte appunto delle vetrate con scene vetero-testamentarie (Fig. 11). Nello stesso ambiente, cioè nella Basilica Superiore in un'altra vetrata, invece troviamo delle scene che riguardano l'Andata e la Cena ad Emmaus (Fig. 12). Molto spesso, le storie del Vecchio e del Nuovo Testamento sono unite in una stessa vetrata mediante dei medaglioni legati a loro volta, tra di loro, da dei riquadri, quelli che si definiscono tecnicamente dei compassi, per cui, questi compassi geometrici tracciano una sequenza di lettura delle scene e ci fanno capire i rimandi tra il Vecchio e il Nuovo Testamento. È una lettura che va fatta sia in orizzontale, che in verticale.

Rispetto all'età romanica in cui, come abbiamo visto per quanto riguarda i Profeti di Augusta, predominano figure isolate, che potremmo assimilare a icone raggelate nel vetro colorato, nella seconda metà del XII secolo prende piede una complicazione formale che porta ad esempio alle vetrate tipologiche da un lato, ma anche alla rappresentazione di architetture, di paesaggi, dello zodiaco e dei temi più disparati.

Questo arricchimento iconografico, che è una vera e propria esplosione, si registra più o meno fino alla fine del '200. Una vetrata, sempre di Assisi, illustra il sogno di Papa Innocenzo III: egli sogna che la chiesa sta crollando e San Francesco la sorregge mediante il suo Apostolato (Fig. 13). Una vetrata che quindi rispecchia un fatto avvenuto non più di 40 anni prima. L'arricchimento iconografico ad un certo punto si arresta verso la fine del 200, quando iniziano a prevalere le così dette «vetrate architettoniche» (*). Le vetrate architettoniche sono caratterizzate da vetro più chiaro, e le figure sono nuovamente isolate

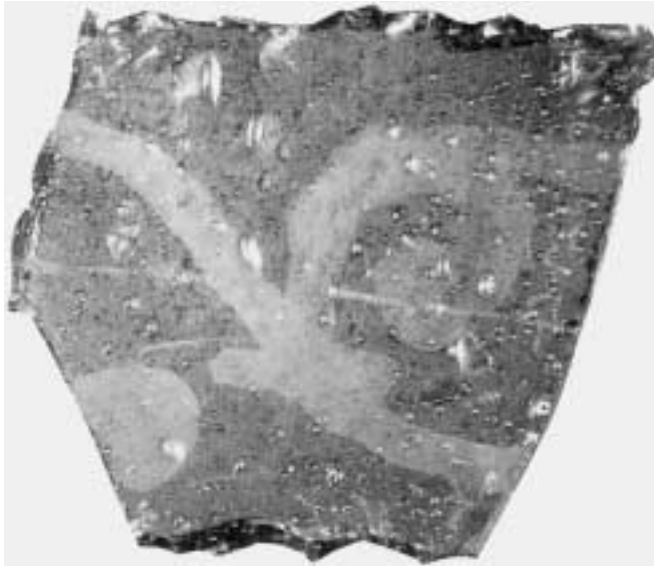
entro tabernacoli architettonici, quasi fossero sculture incorniciate da tabernacoli.

Qualche studioso ha ritenuto che lo schiarimento dei colori delle vetrate fosse dovuto al fatto che esse dovessero illuminare interni dominati da un gusto nuovo, che era quello del Gotico *rayonnant* che spinge fino all'eccesso l'altezza delle volte e le nervature sulle quali si scaricavano le forze, e che necessitava, per essere apprezzato, una maggiore luce, come ha scritto Louis Grodecki; altri, invece, come John Gage, hanno ritenuto che questo schiarimento delle vetrate, schiarimento coloristico, e la semplificazione dei temi rappresentati, derivava dalla contemporanea filosofia scolastica.

Ad ogni modo, bisogna anche ricordare il ruolo dei committenti, i quali spesso si facevano ritrarre in preghiera, oppure, più modestamente, apponevano solo un blasone. Tra i committenti forse va annoverato proprio un vetraio, un certo maestro Gherlaco, che si auto-rappresenta e si firma in una serie di vetrate che fece per l'Abbazia Premostratense di Arnstein in Germania, alla metà del XII secolo. Abbiamo in questa occasione il primo caso noto di firma di un vetraio, e l'unico caso di un autoritratto di un maestro vetraio, il quale è elegantemente vestito, e compie un gesto elegantissimo nel tracciare un'iscrizione attorno alla propria testa, quasi fosse un'aureola di luce che ne incornicia l'operato. Gherlaco è un maestro vetraio che in piena epoca romanica ha consapevolezza dell'importanza di quello che fa e lo manifesta a chiare lettere. Probabilmente lui è stato il committente, perché altrimenti non si spiega come un altro committente, forse un abate o un aristocratico, avrebbe potuto permettere che il vetraio si rappresentasse nelle vetrate pagate da lui.

La storia della vetrata in Italia è molto diversa. Ci sono purtroppo pochi resti materiali. Per molto tempo Assisi è stato ritenuto il primo esempio di vetrate medievali italiane, tuttavia, dopo avervi accennato a S. Vincenzo e Farla, bisogna ricordare i tanti altri ritrovamenti che coprono invece questo «buco nero» tra IV-XIII secolo.

Anche nel mondo bizantino, dove predominano altre forme d'arte, come ad esempio il mosaico, ad un certo punto, grazie a committenti illuminati quali furono gli imperatori della dinastia Comnena, le vetrate istoriate vennero scelte per le due chiese più importanti di Costantinopoli, da loro stessi commissionate. Queste erano dipinte, anche con particolari: ci sono infatti occhi e delle iscrizioni, sia in greco che in latino (Fig. 14).



a)



b)



c)

Fig. 1 - a) Paderborn, Palazzo di Carlo Magno, pannello di vetro da finestra con motivo fitomorfo dipinto a *grisaille* (VIII-IX secolo). Paderborn, *Museum in der Kaiserpfalz*. b) Rouen, dal complesso episcopale, due frammenti di vetro da finestra con tracce di iscrizioni in *grisaille* scura (IX secolo). c) Beauvais, chiesa di *Notre-Dame de la Basse-Oeuvre*, frammento di vetro da finestra con motivo fitomorfo dipinto a *grisaille*.



Fig. 2 - San Vincenzo al Volturno, canaletti di piombo ad «H» con piccoli pannelli di vetro incolore, forse parte di un oggetto di arredo liturgico (IX sec.).



Fig. 3 - Jarrow, vetrata ricostruita con frammenti dell'VIII sec.



Fig. 4 - Rosemary Cramp a Jarrow (1994).



a)



b)

Fig. 5 - S. Maria in Valle, Cividale: a) ghiera in stucco; b) particolare con ampolline di vetro (VIII-IX sec.).

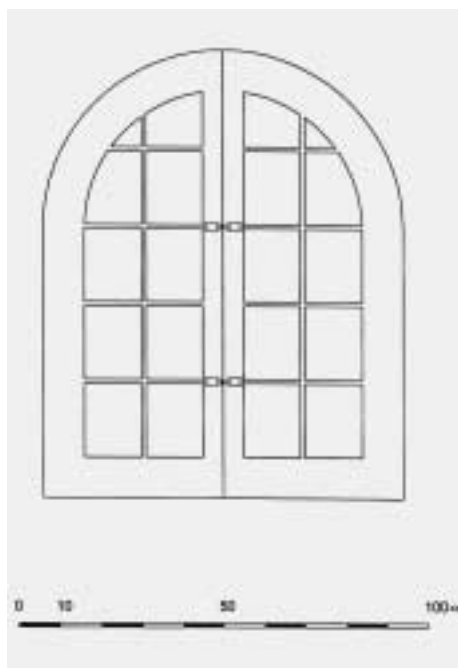
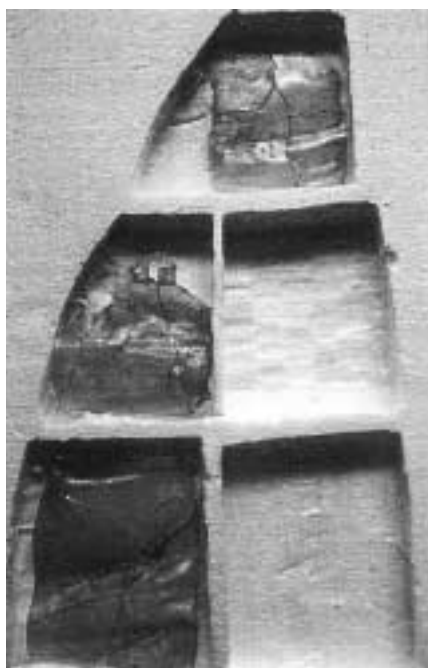


Fig. 6 - San Vincenzo al Volturno: a) resti di vetrata al momento della scoperta (2002); b) ricostruzione di parte di essa; c) ricostruzione grafica della vetrata di IX sec.



Fig. 7 - Frammento di vetro da finestra dipinto, Farfa, IX sec.

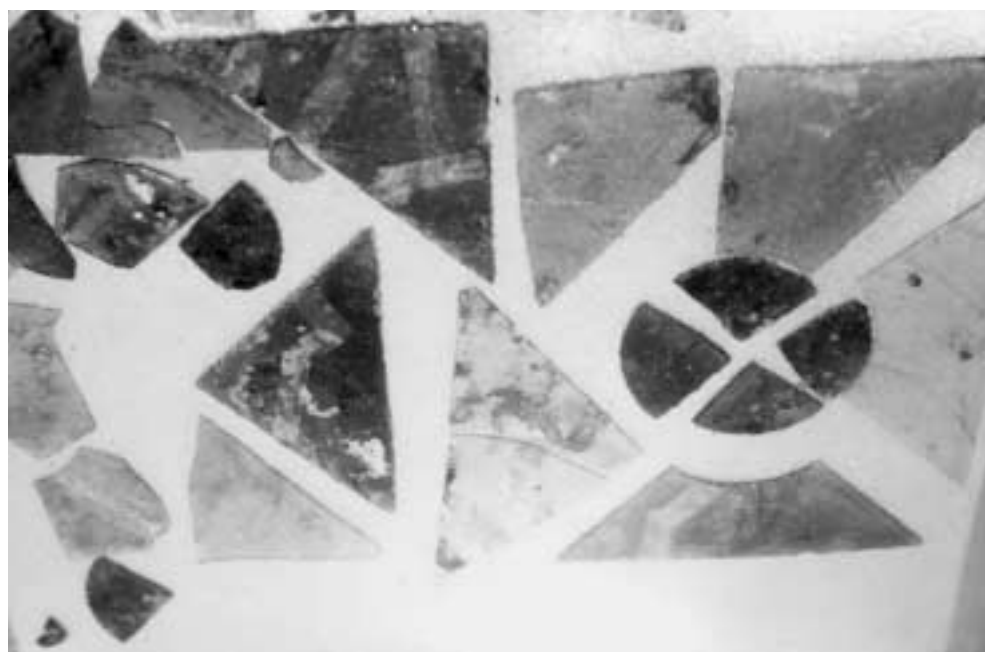


Fig. 8 - Vetro da finestra, Müstair, IX sec.

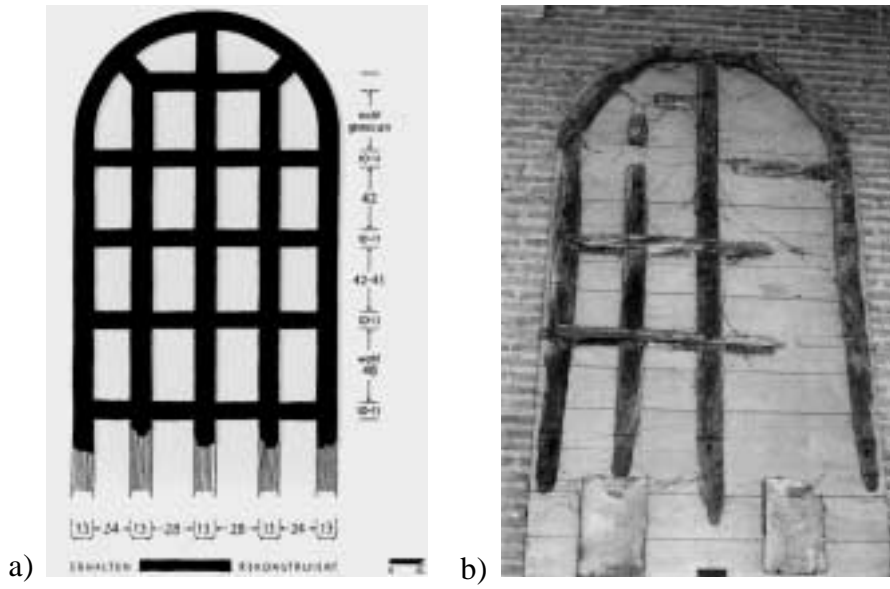


Fig. 9 - S. Apollinare in Classe, a) transenna lignea; b) ricostruzione grafica.

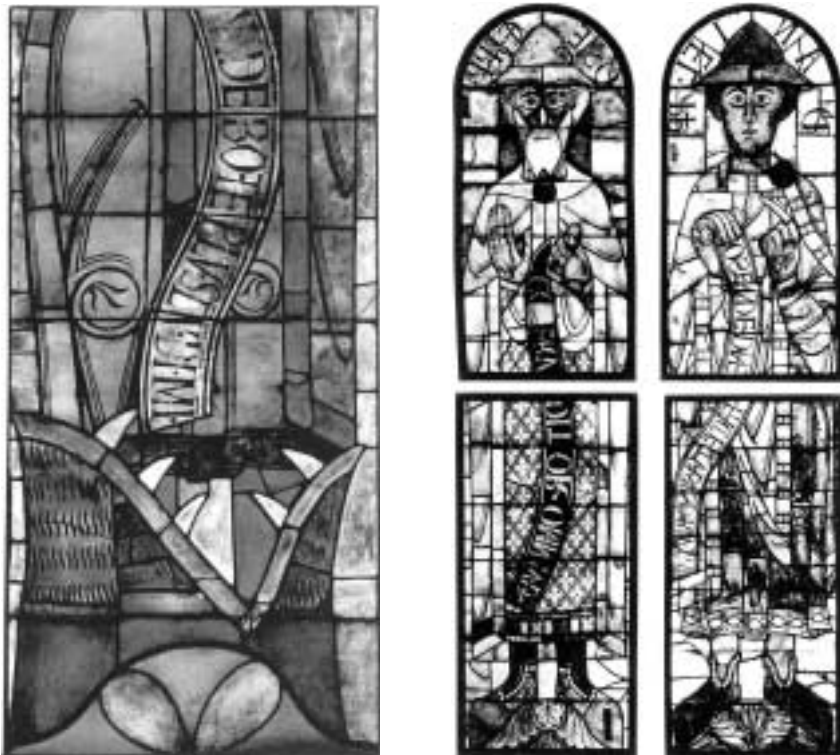


Fig. 10 - Profeti, Augsburg, XI-XII sec.



Fig. 11 - Assisi, *Il Roveto ardente*, XIII sec.



Fig. 12 - Assisi, *La cena in Emmaus*, XIII sec.



Fig. 13 - Assisi, *Il sogno di Innocenzo III*, XIII sec.



Fig. 14 - Vetri da finestra del Pantocrator, Istanbul, XII sec.

CHIESE DEL NOVECENTO

Virginio Sanson

Premessa

L'architettura sacra contemporanea non è nata dal Concilio Vaticano II, ma, come in altri settori del pensiero e delle attività ecclesiali, gli enunciati conciliari sono stati il frutto d'una lunga ricerca precedente¹; anche in campo artistico e architettonico, nonostante le difficoltà di un difficile dialogo fra Chiesa e Artisti, alcuni *movimenti e sperimentazioni* avevano già posto le basi per nuove riflessioni e creazioni.

Dalla fine dell'Ottocento fino agli anni fra le due guerre mondiali erano praticati in Europa i cosiddetti *revival*, o stili *storicisti*, come il *neo-bizantino*, il *neo-gotico*, il *neo-romanico*, il *neo-basilicale*, oltre al precedente *neo-classico*, che aveva inaugurato questa serie di *rivisitazioni* stilistiche fin dagli inizi dell'Ottocento.

La committenza ecclesiastica, in linea anche con le disposizioni del Codice di Diritto Canonico e delle tradizionali norme liturgiche continuamente riaffermate, si era adagiata su questi *revival* convinta della perpetuità del loro valore, promuovendo le nuove costruzioni continuamente rimodellate su questi stili, considerati quasi universalmente archetipali.

Molti architetti del Novecento invece credevano nella possibilità di inoltrarsi sulla via della contemporaneità, lasciandosi alle spalle *ripiegamenti e memorie consunte*, inaccettabili per spiriti creativi, sollecitati anche dalle nuove esigenze urbanistiche e dall'invenzione di nuovi materiali, quali il ferro, il cemento armato e il vetro, architettonicamente significativi, per le nuove possibilità che potevano offrire, sia a livello costruttivo che espressivo.

La modernità reclamava *libertà di pianta*, sia come libertà d'*invenzione*, sia come attenzione alla *funzionalità* dell'edificio rispetto alle esigenze dell'*abitare*, non accettando più condizionamenti ideologici da qualsiasi parte potessero venire, anche dalla Chiesa; mirava ad una *coerenza tettonica* più serrata fra spazi, volumi e forme; preferiva un'*espressività* immediata che emergesse dalla stessa perfezione costruttiva, non amando le *decorazioni* aggiunte; cercava un'*autenticità* più vera dei materiali, sia nuovi (cemento armato, ferro, acciaio e vetro), che tradizionali (legno, pietra e mattone).

* Questa conversazione riutilizza in parte due relazioni tenute a Roma per conto della C.E.I. una alla *Giornata della Cultura* l'8 maggio e un'altra alla *Consulta Nazionale Liturgica* il 12 giugno 2003. Il punto di vista della riflessione non è quello dell'architetto, ma dell'uomo di chiesa, del teologo e del liturgista. Prende dapprima le mosse dalle esperienze determinanti francesi e tedesche della prima metà del secolo, per soffermarsi nella seconda parte solo sull'Italia nel periodo conciliare.

¹ Cfr. i *Movimenti* della seconda metà dell'Ottocento e della prima metà del Novecento, in campo *archeologico, ecclesiologico, biblico, liturgico, musicale*: «Gli studi biblici e patristici, l'apporto della storia e dell'archeologia, il movimento liturgico (con il risvegliarsi del concetto e dell'esperienza di assemblea culturale) e quello ecumenico, l'approfondimento teologico (con una rinnovata coscienza di Chiesa) e antropologico, conducono, a poco a poco, insieme al travaglio proprio del movimento architettonico, alla consapevolezza dei limiti formali e sostanziali della prassi dominante» (G. GENERO, *Una dimora per celebrare i santi Misteri. Tappe storiche dell'architettura liturgica*, in C.A.L. (a cura di), *La dimora di Dio tra gli uomini. Tempio e assemblea*, C.L.V. – Edizioni Liturgiche, Roma 1993, p. 37).

Cercava soprattutto una nuova *relazionalità* dell'abitare, dapprima con la *natura* stessa, nei suoi quattro elementi di *terra, cielo, acqua, luce*, con una grande attenzione alla collocazione dell'edificio in uno *spazio* all'interno di un *paesaggio*, e in relazione alla *città*, nelle sue nuove caratteristiche dovute alla *industrializzazione* e alle prese coi fenomeni problematici dell'*urbanesimo* e della nuova *quartierizzazione* periferica. Bisognava, da una parte, combattere contro una generale massificazione che appiattisce persone e famiglie e che rompeva legami ancestrali col paesaggio e il territorio paesano d'origine, e, dall'altra, contrastare un individualismo esasperato (forma istintiva di reazione alla massificazione), ricomponendo in unità le persone disgregate in un nuovo contesto urbanistico.

1. Il periodo fra le due guerre (1922-1945)

Già prima di questo periodo sono apparse alcune opere, che si potrebbero dire di carattere 'seminale': la geniale cripta della *Colonia Güell* (1908-1917) a Barcellona di Antoni Gaudì, antesignana della cosiddetta architettura 'organica', e l'altrettanto importante *Unity temple* (1906) di Oak Park a Chicago di Frank Lloyd Wright, sintesi di ospitalità e di densità costruttiva².

Ma sono del periodo fra le due guerre mondiali³ alcuni progetti e costruzioni che sono considerate significativi per l'ispirazione alle caratteristiche della modernità e per la qualità della loro espressione architettonica: *Notre Dame* du Raincy (1924) dei fratelli Perret, *Saint-Antoine* de Bale (1927) di Karl Moser, i progetti della *Sternkirche* (1922) e della *Stahlkirche* (1928) di Otto Bartning, il progetto della chiesa *crisocentrica* (1922) e la *Saint-Engelbert* (1931) di Colonia di Dominikus Böhm; anche se, forse giustamente, Debuyst presenta come esempi tipici di quello che egli considera solo il 'periodo preparatorio' all'avvento delle chiese veramente ispirate in pienezza alla contemporaneità⁴. Come, del resto, anche E. Abruzzini afferma: «Non riscontriamo [ancora] nei loro edifici una corrispondenza tra innovazione formale e approfondimento di una ecclesiologia dell'architettura»⁵.

I nodi fondamentali infatti di tutto il Novecento nei riguardi del nostro argomento hanno riguardato l'invenzione di 'forme', sia nella pianta, sia nei volumi, che negli spazi, nei luoghi e negli elementi, che potessero esprimere sia la nuova autocoscienza di Chiesa come 'comunione' (prima che come 'societas') al suo interno e al suo esterno, sia la natura, le funzioni e le significazioni della Liturgia intesa come 'azione' rituale comunitaria di natura simbolica.

² Cfr. F. DEBUYST, *Le renouveau de l'art sacré, 1920-1962*, Mame, Paris 1991, p. 26.

³ Gianluca Frediani ricorda l'importanza di alcune altre significative esperienze anteriori alla prima guerra mondiale degli architetti Joûe PleĚnik, Ottobar Uhl, Otto Wagner (cfr. G. FREDIANI, *Le chiese*, Editori Laterza, Bari 1997, pp. 3-9).

⁴ Cfr. F. DEBUYST, *Architecture moderne et célébration chrétienne*, in «Art d'Eglise», XXXII 128 (1964), 83.

⁵ E. ABRUZZINI, *Nuovi edifici sacri: considerazioni per una ricerca ecclesiale dell'architettura*, in G. GREGLERI (a cura di), *Parole e linguaggio dell'architettura religiosa 1963-1983. Venti anni di realizzazioni in Italia*, Faenza Editore, Faenza (RA) 1983, p. 50.

1.1. L'esperienza francese

L'esperienza francese dei Perret⁶ è considerata antesignana da molti studiosi, perché segnò una frattura con tutti i precedenti edifici ecclesiastici: «Quella di Raincy è la prima chiesa in cui sia stato usato sistematicamente il cemento armato ed in cui questo materiale sia stato impiegato non solo per i pilastri portanti, ma anche per i muri di tamponamento, prefabbricati e traforati in aperture geometriche chiuse da vetri colorati. La splendida ariosa luminosità dell'interno non trova confronti. L'opera di Perret colpì la fantasia degli architetti di tutta l'Europa, e negli anni immediatamente precedenti il 1930 furono costruite molte belle chiese che rivendicavano l'antica tradizione cristiana di guardare sempre al futuro»⁷.

«Considerata la situazione dell'architettura sacra in quegli anni, non si può mettere in dubbio il suo valore, anche se apprezzabile dal punto di vista tecnico-costruttivo più che in quello propriamente funzionale-liturgico»⁸. Perret forse ne era cosciente; affermava infatti: «La tradizione è fare oggi quello che i nostri grandi antenati avrebbero fatto, se avessero avuto a disposizione i nostri mezzi»; dove è evidente che – secondo lui – la modernità consisteva soprattutto nello sfruttare le nuove possibilità tecnologiche, piuttosto che nell'inventarne le forme.

Queste chiese dunque, pur adottando nuovi criteri costruttivi con l'uso di nuovi materiali come il ferro e il cemento armato, e pur mirando ad una qualche migliore autenticità espressiva mediante una maggiore linearità delle forme e un uso più autentico dei materiali stessi, rimanevano ancora legate come ispirazione di fondo al modello tradizionale della 'chiesa-cattedrale'⁹, con pianta di forma longitudinale¹⁰, che in Occidente si era formato e continuamente riformulato dal romanico medioevale fino ai *revival* ottocenteschi.

La Chiesa, come si sa, si era mostrata avversa alla modernità fin dalla Rivoluzione francese; ma, agli inizi del Novecento, la tensione si era inasprita fin dentro le maglie della Chiesa stessa nella lotta al cosiddetto *Modernismo* e con il tentativo d'imporre una *Restaurazione* in forza di una riaffermazione della *Tradizione*, come qualcosa di inalterabile a tutti i livelli, nella fede, nella morale, nella liturgia, nei rapporti con la cultura e con il mondo. Era pertanto già un'audacia, da parte di alcuni vescovi committenti, di religiosi e di artisti, inoltrarsi in un tentativo di dialogo con la modernità, se non altro a livello minimo, quale quello dell'uso di materiali più economici ed efficienti e di forme più lineari.

D'altra parte, oltre alla necessità di ricostruire chiese distrutte dalla guerra, c'era anche l'impossibilità economica di affrontare la costruzione di chiese neo-romaniche o neo-

⁶ Cfr. P. COLLINS, *La visione di una nuova architettura*, Il Saggiatore, Milano 1985; G. FANELLI, *Auguste Perret*, Laterza, Roma-Bari 1991; R. GARGIANI, *Auguste Perret*, Electa, Milano 1992.

⁷ Kinder Smith, cit. in M. ALFANO, *L'architettura sacra dalla seconda metà del Settecento ad oggi*, in «Fede e Arte» XIV (1966), 314.

⁸ F. COLOMBO-S. PIROLA, *Orientamenti dell'architettura sacra nel periodo tra la fine della seconda guerra mondiale e l'apertura del Concilio Vaticano II*, in «Arte Cristiana» 555 4-5(1968), 96. Pierre Vago ne dà invece un giudizio più critico: «La chiesa di Raincy appartiene piuttosto alla storia dell'architettura in generale che a quella dell'architettura religiosa. Non costituisce un apporto al problema della chiesa contemporanea. Essa è la traduzione in cemento armato di una pianta e di un profilo gotici» («Fede e Arte» 1, 1959), 60.

⁹ Con pianta di tipo longitudinale (a una o tre navate, con o senza transetti, con o senza cupola) con a capo un presbiterio rialzato e concluso da un'abside più o meno profonda, addossato alla quale si collocava l'altare maggiore (altari minori erano disposti lungo i muri laterali o a capo delle navate laterali).

¹⁰ La tipologia a forma centrale aveva avuto molto più successo in Oriente, con qualche ripresa anche in Occidente, specialmente in epoca rinascimentale.

gotiche, per il loro costo troppo elevato. «Fu proprio l'imprescindibile necessità di gestire risorse limitate che nel 1922 indusse A. Perret a ridurre al massimo i punti di appoggio, ad alleggerire quanto più possibile le volte e le pareti, prima nella chiesa di Notre Dame di Le Raincy, poi in quella di Santa Teresa di Montmagny»¹¹.

1.2. L'esperienza nell'area germanica

In Svizzera, in Germania e in Austria¹², un po' per l'esperienza traumatica della guerra, che segnò inevitabilmente la fine degli *status* culturali precedenti, un po' sotto la spinta della nascita di movimenti artistici decisamente ispirati alla più forte modernità, e un po' forse anche per la lezione francese, molti architetti costruirono chiese di nuova concezione e di buona fattura¹³, preparando intensamente il terreno alla fiorente arte costruttiva ecclesiastica del secondo dopoguerra.

In Germania¹⁴, dopo lo sfascio della guerra, era nata la *Bauhaus* ad opera di Gropius, ispiratrice di un nuovo stile architettonico che prediligeva la *razionalità*. Il protagonista principale di questo periodo fu Dominicus Böhm¹⁵, costruttore di un gran numero di chiese, modellate su due forme distinte, quelle 'a parallelepipedo' (come la San Giuseppe ad Offenbach del 1920 di Moser, antecedente la costruzione di Perret a Le Raincy, ma meno felice) grandiose e insieme austere, e quelle 'ad arco', più eleganti ed avvolgenti ma sempre sobrie¹⁶.

¹¹ A. SURCHAMP, *L'arte religiosa*, in M. GUASCO-E. GUERRIERO-F. TRANIELLO, *I cattolici nel mondo contemporaneo (1922-1958)* (Storia della Chiesa, XXIII), Paoline, Cinisello Balsamo (MI) 1991, p. 637.

¹² Cfr. A. SURCHAMP, *L'arte religiosa*, cit., pp. 637-639.

¹³ Karl Moser, già anziano, utilizzò i procedimenti di Le Raincy nella Chiesa di S. Antonio di Basilea (1926-1931). Tre dei suoi allievi (F. Metzger, H. Baur ed O. Dreyer), sviluppando subito i principi messi in pratica in queste chiese, tra il 1930 e il 1945 applicarono queste nuove concezioni di forme, di spazi e di decorazione a un certo numero di luoghi di culto, con volumi semplici, rigorosi, di abbondante luminosità, e con sostegni limitati al massimo. Ci si attenne a forme geometriche quasi elementari e la funzionalità – considerata norma assoluta – impose e giustificò scelte, esortò a soluzioni logiche e razionali che soddisfacessero lo spirito, anche se non erano esenti da una certa freddezza. È con questi criteri che nel 1934 Metzger costruì la chiesa di Oberuzwil (San Gallo), cui sarebbero seguite San Carlo a Lucerna, Santa Teresa a Zurigo, Notre Dame de Lourdes a Seebach, San Michele a Basilea; mentre Baur, costruì le chiese di Dornach vicino a Basilea, seguite poi da quelle a Stüsslingen, Möhlin, Olten; quanto a Dreyer, a lui si devono le chiese di Littars, di San Giuseppe a Lucerna-Maihof e di Aarburg.

¹⁴ Cfr. P. BUCCIARELLI, *Architettura sacra in Germania degli anni Venti: tra rinnovamento liturgico e spirito del Gotico*, in P. GENNARO (a cura di), *Architettura e spazio sacro nella modernità* (Biennale di Venezia), Abitare Segesta, Milano 1992, pp. 148-154.

¹⁵ Cfr. W. PEHNT, *Modernità e autonomia. L'architettura di Gottfried Böhm nel quadro del suo tempo*, Roma 1986; P. BUCCIARELLI, *Dominikus Böhm e il rinnovamento dell'architettura sacra nella Germania degli anni Venti*, in AA.VV., *Quarta Biennale dell'Arte Sacra*, Staurós - Sala, Pescara 1990, pp. 253-264.

¹⁶ Alla prima tipologia appartengono le chiese di San Camillo a Münchengladbach (1928), San Giuseppe a Hindenburg (1929) e quella nel Caritas-Institut a Colonia-Hohenlind (1929), tutte di grandiosità impressionante, ma ben equilibrate nei volumi e nelle linee. Alla seconda tipologia appartengono le chiese di Sant'Engelberto a Colonia-Riehl (1930), la cappella della Risurrezione a Neu Ulm (1922), le chiese a Friedlingsdorf e a Maggonza, dove giocano tra loro effetti di archi a terzo punto o parabolici, combinati con sicura eleganza. Di questo periodo sono da ricordare anche la chiesa di S. Bonifacio in Francoforte sul Meno (1927) di Martin Weber e quella del Corpus Domini ad Aquisgrana (1928-1931) di Rudolf Schwarz e le due di Hans Herkommer, una a Schneidmuehl (1928-1929) e l'altra di S. Raffaele in Grossohrenbrom (1934). In Austria Clemens Holzmeister cercava, nella stessa direzione, di comporre architetture di chiese con volumi molto sobri e forme di sapore chiaramente geometrico, come nelle chiese di Batschuns (Voralberg), di Sant'Alberto a Berlino, a Brotdorf vicino a Muzig (Sarre), a Clèves (Basso Reno) e di *Maria Gruen* in Blankenese (1930).

Le due grandi novità delle costruzioni tedesche si possono condensare nella valorizzazione del *cemento armato*, usato non soltanto come nuova ed utilissima tecnologia di sostegno, ma anche a faccia vista con funzione chiaramente espressiva, e poi nella nuova organizzazione dello spazio interno con l'affermazione dell'importanza dell'*altare*, considerato fulcro dello spazio liturgico, elemento d'incontro tra officiante e fedeli (staccato dunque dal fondo dell'abside¹⁷), che non vogliono più essere considerati spettatori e presenti in chiesa a titolo personale, ma compartecipanti come comunità attiva. «L'altare viene in tal modo a condizionare profondamente lo spazio interno della chiesa, sia per il nuovo rapporto con i fedeli verso i quali viene spostato, sia per il risalto che gli si vuol dare come *centro*, come ragione prima dello spazio ecclesiale»¹⁸.

E per meglio sottolinearne il senso profondo, lo si spoglia di tutti gli elementi decorativi non necessari, evidenziandolo con la sola croce e i candelieri. Il tabernacolo stesso diventa un semplice scrigno prezioso. Come conseguenza, le nuove chiese, ricentrate sull'altare unico della celebrazione, non accolgono più i cosiddetti *altari laterali*, e gli edifici vengono spogliati di molte altre nicchie devozionali.

Tutto questo ripensamento dello spazio liturgico è stato frutto del Movimento liturgico¹⁹ che, dagli anni '20 fino al Vaticano II, attuò una stretta collaborazione con l'architettura che si stava rinnovando, specialmente per merito dell'architetto Rudolf Schwarz e del teologo e liturgista Romano Guardini²⁰.

I primi tre accadimenti 'architettonici' (ispirati in qualche modo al recupero della prassi dell'antichità cristiana pre-costantiniana), che avrebbero influito enormemente in tutto il cammino successivo, furono: – la celebrazione nella cripta della chiesa abbaziale di Maria-Laach della *Krypta-Messe* (Messa recitata comunitaria), con l'altare rivolto *versus populum* dall'estate del 1921 (nella chiesa superiore l'altare *versus populum* fu collocato nel 1947!); – un simile adeguamento operato nella piccola chiesa *Santa Gertrude* di Klosterneuburg nel 1922; – l'adeguamento prima della cappella nel 1924, e poi della 'sala dei cavalieri' (*Rittersaal*) nel 1928, del vecchio castello di Rothenfels, con il coinvolgimento di R. Schwarz da parte di R. Guardini, che vi voleva celebrare la messa con i suoi giovani del *Quickborn* (Movimento della gioventù) in una struttura estremamente semplice e spoglia, dove i partecipanti vi si potessero ospitare come *circum-stantes* su tre lati attorno all'altare²¹.

Frédéric Debuyt²², oltre a questi tre accadimenti, ne ricorda un quarto che li precedette: una memorabile celebrazione liturgica dello stesso Guardini nel 1920, avvenuta sul

¹⁷ Dove era stato confinato all'epoca della Controriforma, svalutato nella sua natura originaria di ara del sacrificio e di mensa della comunione, per diventare supporto alle ricche architetture che incorniciavano le enormi pale dipinte.

¹⁸ F. COLOMBO-S. PIROLA, *Orientamenti dell'architettura sacra*, cit., p. 103.

¹⁹ L'animatore del Movimento liturgico in Germania fu anzitutto Ildefonso Herwegen (1874-1946), che già fin dalla primavera del 1913 aveva coinvolto nella riflessione liturgica un gruppo di giovani studenti; pochi mesi dopo, fu eletto abate del monastero di Maria Laach, con un preciso programma di rinnovamento liturgico. Il primo frutto fu la pubblicazione della collana *Ecclesia Orans*, che ospitò come primo libro nel 1918 quello di Romano Guardini *Vom Geist der Liturgie*.

²⁰ Cfr. B. NEUNHEUSER, *Architettura sacra tedesca: il ruolo del rinnovamento liturgico*, in AA.VV., *Quarta Biennale d'Arte Sacra*, cit., pp. 33-38.

²¹ Cfr. H.-B. GERL, *Romano Guardini 1885-1968. Leben und Werk*, Mainz 1985, pp. 179-180 (trad. *Romano Guardini, la vita e l'opera*, Morcelliana, Brescia 1988).

²² Cfr. F. DEBUYST, *Permanenza di un'architettura specificamente liturgica da Guardini ai nostri giorni*, in P. GENNARO (a cura di), *Architettura e spazio sacro nella modernità*, Abitare Segesta, Milano 1992.

prato attiguo al castello di *Quickborn*, nella quale 1500 giovani avevano formato un ampio cerchio attorno ad un altare appositamente eretto e avevano celebrato la messa in tedesco in stile dialogato.

In tutte queste esperienze il «punto capitale era la possibilità offerta all'assemblea di darsi la propria struttura» (p. 55), realizzando la logica celebrativa dei *circum-stantes*²³. È l'assemblea infatti che struttura e articola l'architettura abitandola celebrativamente; l'architettura pertanto non può organizzarsi come spazio rigido con carattere di autore-ferenzialità, ma come spazio che diventa luogo abitato nella varietà dei riti.

Annota poi il medesimo autore come l'influsso 'seminale' di *Quickborn* abbia prodotto i frutti migliori, oltre che con Schwarz, anche con l'architetto Emil Steffann e, in un periodo successivo, con due grandi architetti svizzeri Hermann Baur e Fritz Metzger, oltre agli altrettanto importanti Dominikus Böhm, Martin Weber e Otto Bartning, già ricordati.

Le idealità liturgico-celebrative dell'esperienza di *Quickborn* influenzarono soprattutto le piccole comunità legate a gruppi di spiritualità e rappresentate da ambienti *monasteriali*, dove le relazioni di prossimità tra le persone erano più spontanee; penetrarono più lentamente e solo più tardi anche nelle comunità parrocchiali. Ma, mentre Steffann si mantenne rigorosamente fedele ad una architettura di piccole dimensioni, «rimanendo vicino al tema della *chiesa-casa* già proposto nel 1937»²⁴, luogo primario di *ospitalità*, Schwarz, dapprima legato al rigore del *Bauhaus*, dopo la seconda guerra mondiale si inoltrò anche in «un'architettura di tipo *simbolico*, basata sulla teologia della comunità»²⁵, ma soprattutto fortemente connotata di *monumentalismo* sacrale» (pp. 56-57)²⁶.

Da un punto di vista liturgico, gli acquisti definitivi del movimento liturgico tedesco nel periodo fra le due guerre sono dunque: – l'unicità dell'*altare* (con ancora sopra un piccolo tabernacolo²⁷), centro del sacrificio e (un po' meno) mensa del banchetto; – l'*aula* conformata in modo tale che renda possibile da parte dei fedeli la partecipazione viva al sacrificio; – la *comunitarietà* della celebrazione e della preghiera; – *battistero* e *confessionali* in luoghi distinti dall'aula.

²³ L'esigenza che i fedeli siano disposti come *circum-stantes* indusse molti architetti a progettare piante a forma centralizzata, in alternativa alle piante più tradizionali a forma allungata; ma questa soluzione, se da una parte favoriva al massimo la *partecipazione attiva* e l'abolizione della forte divisione fra clero (in presbiterio) e i fedeli (in navata), da un'altra non evidenziava più un'altra caratteristica della comunità celebrante, cioè l'essere *in itinere*, pellegrinante verso il suo Signore nella prospettiva escatologica.

²⁴ Messo in opera per la prima volta nel mirabile 'granaio-chiesa' clandestino di Bust in Lorena (1943).

²⁵ Come appare dal suo libro programmatico *Vom Bau der Kirche*, pubblicato nel 1938 con una prudente prefazione di Guardini.

²⁶ R. Schwarz divenne uno dei principali interpreti e realizzatori delle idealità ecclesiologiche e liturgiche di R. Guardini (cfr. *Liturgische Bildung*, 1923) e di tutto il Movimento liturgico tedesco, come si rileva da un articolo sulla *Baukunst* (in «*Die Schilddgenossen*») fin dal 1924, dove afferma che «Cristo riempie lo spazio della chiesa», perché con l'avvenimento storico della sua morte-risurrezione vi si rende presente con l'accadimento del rito, per la salvezza nel nostro luogo di raduno. «I miei progetti erano *chiese*. Volevano realizzare architettura nell'ambito della storia della salvezza. Quindi si incarna in ciascuno dei progetti uno dei grandi avvenimenti della salvezza, perché il *Verbum caro factum est* è importante anche per l'arte architettonica. La loro sequenza (dei progetti) si realizza nella totalità della storia della salvezza, storia dell'architettura e storia della Chiesa; ogni edificio deve presentare questa totalità. L'anno liturgico e la storia della Chiesa devono segretamente vivere in esso» (in B. NEUNHEUSER, *Architettura tedesca*, cit., p. 34).

²⁷ Una soluzione perfetta del rapporto fra altare e tabernacolo prima del Concilio non fu trovata; il *Codex Juris Canonici* del 1917 stabiliva che il tabernacolo fosse collocato «regulariter in altari majori» (can. 1268).

1.3. L'esperienza italiana

In Italia non ci fu una simile affermazione di questi nuovi criteri costruttivi, in quanto il Movimento liturgico non fu altrettanto sviluppato quanto in Germania, e la dirigenza ecclesiastica, in gran parte allineata con il sistema totalitario imperante, non espresse personalità di rilievo in questo settore²⁸.

Si potrebbe tuttavia ricordare un progetto di partecipazione al concorso per la cattedrale di Friburgo nel 1931 dovuto ad Alberto Sartoris e il progetto di Gabriele Mucchi al concorso per nuove chiese della diocesi di Messina, sempre del 1931, nonché la *Chiesa di Cristo Re* (1933) di M. Piacentini, costruzione, quest'ultima, spoglia di ogni elemento decorativo, con il suo paramento in mattoni a lieve disegno orizzontale, interrotto, in facciata, dal portale centrale e da quelli laterali, con un chiaro riferimento all'architettura classica: struttura piena di rigore e di essenzialità.

Di rilievo è stata anche l'attività architettonica ecclesiastica di Giovanni Muzio (+1982), testimone di una linea di continuità costruttiva prima del Concilio Vaticano II, l'unica forse a porsi come un'eredità di lunga durata, trovando nell'ambiente religioso francescano le condizioni idonee per conservare lo spirito della ricerca fedele ai propri presupposti culturali, ma senza cadere in uno sperimentalismo di moda²⁹.

Non va poi passato sotto silenzio l'architetto Giuseppe Polvara, fondatore della comunità religiosa *Beato Angelico* di Milano con una *Scuola d'Arte* annessa, che, anche se fortemente condizionato dalla scelta religiosa allora considerata ideale per un'attività artistica veramente cristiana (oggi invece ritenuta piuttosto utopica), fu studioso di valore e abile costruttore.

Si rivolse infatti alla teologia liturgica tedesca di impianto guardiniano, specialmente in riferimento agli studi di Odo Casel col suo libro *Il mistero del culto cristiano*, per cui si lasciò plasmare da una nuova profonda visione teologica della ritualità, quale quella del *sacramentum*, del *mysterium*, della *repraesentatio*, di una 'azione' cioè che 'fa una presenza'³⁰.

Come architetto, scrisse un'opera importante³¹ e progettò numerose chiese, sensibili alla modernità, specialmente nell'uso delle tecniche e dei materiali, ma ancora fortemente ancorate alla più sana tradizione architettonica religiosa del passato, specialmente con riferimento alle esperienze romaniche e basilicali, ritenute comunque archetipali e perennemente capaci di nuovi stimoli³².

Tuttavia «la sua inventività, di qualità più costruttiva che propriamente formale, risulta mortificata dal prevalere in lui di istanze più radicali, legate al compito di pedagogo e di fondatore di una comunità religiosa... La sua istanza di razionalità vuol contemperare

²⁸ È opportuno tuttavia non dimenticare l'opera del card. Costantini in qualità di presidente della *Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia*, costituita nel 1924, e operante fino al 1989 (quando fu soppressa, con la nascita dell'universale *Pontificia Commissione per la Conservazione del Patrimonio artistico e storico della Chiesa*).

²⁹ Cfr. S. BOIDI, *L'architettura religiosa italiana tra Fascismo e Concilio*, in AA.VV., *Architettura e spazio sacro nella modernità*, Abitare Segesta, Milano 1992, pp. 172-177.

³⁰ Per un'analisi più dettagliata del pensiero liturgico del Polvara, cfr. A. CATELLA, *Il pensiero e l'opera di mons. Giuseppe Polvara nel movimento liturgico italiano*, in «Arte Cristiana» marzo-aprile (2000), 121-128.

³¹ G. POLVARA, *Domus Dei*, Società Editrice Amici dell'Arte Cristiana, Milano 1929.

³² Par una serena valutazione critica dell'opera architettonica del Polvara, cfr. M.A. CRIPPA, *Il razionalismo costruttivo e il rapporto architettura-liturgia nel pensiero e nella produzione di Polvara*, in «Arte Cristiana» marzo-aprile (2000), 129-136.

regola e libertà, novità costruttive e tradizione stilistica, adesione al proprio tempo e ad una continuità di senso religioso tradizionalmente concepito. Il suo contributo ha ancora oggi il merito di porre a tema la questione di una ontologia diretta dell'edificio chiesa, senza però raggiungere una soddisfacente qualità espressiva»³³.

2. Il periodo pre-conciliare (1948-1963)

2.1. Premessa

Si collocano in questo periodo, nel campo dell'arte e dell'architettura sacra, movimenti di pensiero, ricerche artistiche e realizzazioni architettoniche fra le più importanti e decisive del secolo, a fronte delle quali, il Concilio si pose come momento di *ratifica e legittimazione*, con la speranza che poi tali sperimentazioni e decisioni diventassero illuminanti e stimolanti per i decenni successivi; la qual cosa si avverò invece con grande lentezza e discontinuità.

I fuochi più intensi di pensiero e di sperimentazione possono essere oggi, a distanza dai fatti, condensati in alcuni 'poli' di riferimento:

- la continuazione della ricerca liturgica tedesca iniziata già fra le due guerre con i contributi di tre grandi studiosi: Odo Casel con il libro *Il mistero del culto cristiano* (1938), preceduto da *Il Sacro* di Rudolf Otto (1936), e, ancora prima, da Romano Guardini con i suoi molteplici scritti, fra i quali spiccano *Lo spirito della liturgia* (1919), *I santi segni* (1927) e *Formazione liturgica* (1923).
- lo spirito di iniziativa, nel dialogo con la modernità, dei Domenicani francesi, specialmente di Marie-Alain Couturier e P.R. Regamey, con il coinvolgimento di celebri artisti contemporanei e con la rivista *L'Art sacré* negli anni 1950-1968 (era nata nel 1937).
- l'attività culturale, liturgica e pastorale del card. Giacomo Lercaro a Bologna, assistito da architetti particolarmente vivaci, come Trebbi, Giuliano e Glauco Gresleri, con la pubblicazione della rivista *Chiesa e Quartiere* negli anni 1955-1968.
- l'attività promozionale del card. Giovanni Battista Montini a Milano negli anni 1955-1967, preceduta mentre era in Vaticano alla Segreteria di Stato e proseguita poi come Paolo VI, nello sforzo di favorire una salda riconciliazione della Chiesa con la cultura contemporanea, in particolare con quella del mondo degli artisti³⁴.

2.2. L'attività in Germania

A differenza della Francia e dell'Italia, nelle quali il secondo dopoguerra registrò l'av-

³³ *Ibidem*, p. 136.

³⁴ In Italia è da ricordare anche lo stimolo operato dalla legge n. 2522 del 12.12.1952, varata dallo Stato 'per la costruzione di nuove chiese', per le quali stanziava un contributo relativo al costo della fabbrica al grezzo chiuso, e per le quali richiedeva garanzie sul piano operativo tecnico-amministrativo e sulla qualità progettuale. Allo scopo la *Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia*, con la presidenza di mons. Fallani, si organizzò cooptando architetti di valore, come Libera, Ridolfi, Vaccaro, Quaroni e altri. Tuttavia, salvo eccezioni di alta qualità con opere di Figini, Mangiarotti, Moretti, Michelucci, Quaroni e Vaccaro, se si tiene conto dell'elevato numero delle chiese costruite nel dopoguerra (a migliaia!), i risultati dell'operazione furono architettonicamente e liturgicamente piuttosto modesti e poco propositivi.

vento di forti novità nell'architettura sacra rispetto al periodo fra le due guerre, nei paesi dell'area tedesca (Svizzera, Germania ed Austria) ci fu una maggior continuità, perché molti architetti, che avevano iniziato con opere nuove prima della guerra, furono operativi, e a volte anche con maggior intensità, negli anni fra la fine della guerra e l'avvento del Concilio.

«Nel campo liturgico, già prima della seconda guerra [vedi sopra], la Germania³⁵ fu uno dei paesi d'avanguardia ed è esattamente nel periodo 1920-1940 che si riscontrano i precedenti della produzione posteriore: l'innovazione liturgica e l'approfondimento dogmatico fecero scaturire una nuova relazione con l'edificio sacro... Quando, intorno al 1950, la Germania pone mano alla ricostruzione delle sue chiese è già in possesso di tutto il substrato culturale necessario che riduce la fatica della ripresa. In nessun paese quanto in quello tedesco si verificò un indirizzo chiaro, concorde, pur nella varietà delle espressioni; in nessun altro paese si ebbe il beneficio della guida esperta dell'episcopato che diede un indirizzo sicuro e unitario liberando l'architettura sacra dal pericolo delle interpretazioni arbitrarie degli architetti; ed infine in nessun'altra nazione questi ultimi furono tanto numerosi e impegnati nel risolvere i problemi inerenti all'edificio del culto con una preparazione di base liturgica veramente notevole»³⁶.

Ciò è dovuto, come già segnalato, alla forza del Movimento liturgico portato a maturazione già dagli anni '20 dalla forte personalità di R. Guardini³⁷. In particolare il sodalizio fra R. Guardini e R. Schwarz fu di straordinaria importanza per la futura riuscita dell'architettura sacra³⁸, non solo in Germania (anche se la visione teologica di Guardini non trovò – purtroppo – molti riscontri nel documento conciliare), per il suo forte *ancoraggio antropologico* nell'analisi della ritualità nel culto cristiano, e per un'aggiornata lettura di tipo fenomenologico dello stesso *agire rituale*.

Le esigenze della centralità dell'altare, per favorire la partecipazione attiva dei fedeli, oltre la nuova consapevolezza teologica secondo la quale l'assemblea stessa non è una massa informe ma un organismo vivente pluri-differenziato nei suoi componenti, e la presa di coscienza che la celebrazione rituale cristiana, oltre alla messa, comprende altri riti (come ad esempio la celebrazione del battesimo) sollecitarono gli architetti a re-inventare continuamente le piante delle loro chiese, abbandonando definitivamente la presoché unica pianta di tipo basilicale-cattedrale della tradizione³⁹.

Tali esigenze ecclesiali-liturgiche ben si sposavano con il gusto architettonico della contemporaneità, che amava le armoniose asimmetrie facilitata enormemente dalle pos-

³⁵ Cfr. T. SCALESE, *Architettura sacra in Germania 1945-1962*, in AA.VV., *Quarta Biennale d'Arte Sacra*, cit., pp. 265-295.

³⁶ F. COLOMBO-S. PIROLA, *Orientamenti dell'architettura sacra*, cit., p. 100.

³⁷ Oltre alle tre sue opere già segnalate, sono significative altre due trattazioni, filosoficamente più approfondite: *La funzione della sensibilità nella conoscenza religiosa* del 1958 e *Fenomenologia e teoria della religione* del 1958² (Edizione italiana in R. GUARDINI, *Scritti filosofici*, vol. II (a cura di G. Sommovilla), Fratelli Fabbri Editori, Milano 1964).

³⁸ Cfr. G. BUSANI, *Architettura e liturgia: l'incontro fra Schwarz e Guardini*, in V. SANSON (a cura di), *Lo spazio sacro. Architettura e liturgia*, Messaggero, Padova 2002, pp. 91-99.

³⁹ Illuminante in proposito il documento dei vescovi: «Il sacrificio della Messa domanda uno spazio tutto diverso da quello che richiede per l'amministrazione del sacramento del Battesimo e del sacramento della Penitenza; si dica lo stesso per l'amministrazione degli altri sacramenti e la predicazione della parola di Dio; il culto eucaristico a sua volta pone delle nuove esigenze; lo stesso si dica da una parte della preghiera comune del popolo, dall'altra parte di quella privata. Il compito dell'architetto sta nel trovare la soluzione che risponda alle differenti destinazioni della chiesa» (in «Arte Cristiana» 427 6 (1954), p. 131).

sibilità tecniche ed espressive offerte dal cemento armato. Tanto che «non è sempre chiaro fino a quale punto la variazione della pianta è determinata da ragioni funzionali piuttosto che dalla voglia di sperimentare le arditezze che il materiale consente in larga misura»⁴⁰.

Oltre alle esigenze della nuova funzionalità liturgica, che per altro richiedeva un rinnovamento di tutto l'impianto dell'edificio ricreando nuovi rapporti negli spazi celebrativi interni in relazione ai vari riti e all'agire dell'assemblea, si riscoprirono le valenze *simboliche* profonde sia dell'edificio nel suo insieme, che nei suoi singoli elementi, soprattutto interni, così che l'insieme esprimesse la realtà sacrale e mistica del tutto. Si fecero, a tal fine, sempre più mirati e intensi i riferimenti alla *simbologia biblica* (riscoperta e rimessa in auge dallo sviluppo degli studi biblici e della loro ermeneutica mistagogica trasmessaci dai Padri) e a quella *liturgica*.

Sono state molto preziose in proposito le *Direttive dell'Episcopato*⁴¹ del 1954, dalle quali riportiamo le seguenti espressioni: «La Casa di Dio non è solamente destinata alle assemblee liturgiche e para-liturgiche, ma è anche una casa di preghiera personale per i fedeli. Questa destinazione essenziale della Casa di Dio le conferisce un valore inestimabile: a) Essa è la 'tenda' piantata da Dio per gli uomini (Ap 21,3), dove il suo popolo lo può sempre trovare; essa è pure la 'Casa del Padre' (Lc 16,17); è il 'palazzo regale' di Dio (Basilica); b) La Casa di Dio è il luogo dove la Chiesa, Corpo di Cristo, viene formata e si sviluppa. Essa è dunque il simbolo significativo del Corpo di Cristo; c) La Casa di Dio è il luogo ove si anticipa l'unione definitiva di Dio con il suo popolo; è per questa ragione che la Chiesa è considerata come la Gerusalemme celeste in terra...».

Il documento inoltre testimonia in modo forte la necessità che «la Casa di Dio deve rispondere alle aspirazioni dei fedeli di oggi. La chiesa deve dunque essere costruita in modo che i fedeli vi si sentano attratti». Accetta pertanto che i fedeli di oggi abbiano, da un punto di vista *psicologico* e *sociologico*, delle esigenze nuove, che in quanto inerenti al loro modo di sentire la sacralità dell'edificio cristiano, condizionano non soltanto la celebrazione del mistero cristiano, ma lo stesso edificio nel quale avviene. «Queste tendenze si riassumono nelle seguenti: a) un ardente bisogno di vita comunitaria; b) una vita vera senza finzione; c) una tendenza alla profondità evitando il superficialismo; d) un desiderio di progredire dalla periferia al centro che solo è essenziale; e) il desiderio di una luminosa chiarezza che permetterà d'abbracciare l'insieme della chiesa con un colpo d'occhio; f) l'ardente bramosia di tranquillità e di pace al di fuori dei rumori del mondo»⁴².

Si insiste sulla centralità dell'altare, staccato dal fondo in modo che vi si possa girare attorno e l'officiante possa presiedere di fronte al popolo⁴³; ma si auspica anche la sostituzione della *cattedra di verità* (pulpito) con l'*ambone*, da dove si canta l'epistola e il vangelo («così è realizzata l'unione tra la parola di Dio e la predicazione liturgica che ne è il commento»); propone la costruzione «in stile monumentale, in forma di vasca» dei *fonti battesimali* («il loro posto è particolarmente indicato in una piccola costruzione circolare»); richiama la necessità del *nartece* «così che la realizzazione ricordi ai fedeli la porta del cielo» e di un *atrio* che prepari l'ingresso; suggerisce l'opportunità di collocare

⁴⁰ F. COLOMBO-S. PIROLA, *Orientamenti dell'architettura sacra*, cit., p. 102.

⁴¹ Cfr. un ampio riassunto in «Arte Cristiana» 427 6(1954), 131-133.

⁴² *Ibidem*, p. 131.

⁴³ Anzi, nel caso delle grandi chiese, «l'altare non può trovarsi all'estremità del sacro edificio, ma deve essere posto vicino ai fedeli in un Santuario [=presbiterio] edificato allo scopo».

la *sacrestia* in prossimità dell'area presbiteriale, in modo che «la domenica e i giorni festivi gli officianti accedano *processionalmente* dalla sacrestia all'altare cantando l'intrito che riacquista così il suo pieno significato»⁴⁴.

Un nuovo uso della *luce* viene a qualificare lo spazio liturgico e ad intensificarne il significato espressivo-simbolico, sia quando dall'alto o dai lati è orientata ad esaltare lo spazio celebrativo e soprattutto l'altare, come centro focale dello spazio interno, sia nell'uso non tanto didascalico ma soprattutto astratto-simbolico delle vetrate artistiche o delle trasparenze delle pareti. Anche la luce artificiale risulta, oltre che necessariamente funzionale, elemento di arredo espressivo-simbolico⁴⁵.

La *decorazione* pittorica o plastica invece, in tutta la produzione architettonica germanica, risulta sottovalutata, in forza della predilezione per una voluta spoliatura da tutto ciò che sembrava non strettamente necessario e con la scelta conseguente di volumi netti, di forme elementari, di pareti nude. Ma questo rimase un problema aperto ed è tuttora ancora irrisolto, data la difficoltà delle arti pittorica e scultoria contemporanea a collocarsi in maniera diretta e coordinata nell'insieme dell'architettura cattolica.

2.3. Le innovazioni in Francia

La spinta più significativa al dialogo fra Chiesa e Artisti nel dopoguerra francese venne dai domenicani⁴⁶ Marie-Alain Couturier⁴⁷, pittore e allievo di M. Denis, direttore insieme con P.R. Régamey della rivista «L'Art Sacré», il quale, essendosi trovato durante la guerra e l'occupazione negli Stati Uniti e in Canada e avendo ivi stretto amicizia con molti celebri artisti d'arte contemporanea, quando ritornò in Francia volle incoraggiare alcuni di loro a lavorare per la Chiesa. D'accordo con l'abate Devemy, curato di Plateau d'Assy, vi promosse la decorazione della chiesa da parte di noti artisti quali Rouault, Bonnard, Léger, Lurçat, Lipchit, Braque, Bony, Bazaine, Matisse, Richier, Chagall, suscitando un grande entusiasmo fra i novatori, anche se l'architettura della chiesa dell'arch. Novarina (iniziata nel 1937 e consacrata nel 1950) era tradizionale e modesta, e le collaborazioni degli artisti non armonizzate fra loro⁴⁸.

⁴⁴ «Arte Cristiana» 427 6(1954), 132.

⁴⁵ Alle volte la ricerca luministica diventa un po' fine a se stessa, andando oltre misura e non integrandosi in modo proporzionatamente corretto nei confronti dell'insieme architettonico e funzionale, come forse nella chiesa di Santa Teresa in Hem-Roubaix (1958) di Hermann Baur, o in quella di Santa Croce a Duesseldorf (1957-58) di Josef Lehmbroch, o in quell'altra italiana del S. Redentore (1957) a Torino-Mirafiori di Nicola e Leonardo Mosso.

⁴⁶ Veramente il lavoro teologico dei Domenicani francesi era stato molto attivo fin dagli anni '20 fino alle opere che avrebbero illuminato il Concilio: M.-D. CHENU, *Per una teologia del lavoro* del 1955, *Teologia della materia* del 1964, *La Chiesa popolo messianico* del 1964; Y. CONGAR, *Per una teologia del laicato* del 1953, *Il mistero del tempio* del 1958, *La mia parrocchia vasto mondo* del 1959, *La Tradizione e le tradizioni* del 1960... Si sentiva impellente l'esigenza di ricucire i rapporti col mondo nel campo del lavoro, dell'arte, della filosofia, dell'urbanistica, immaginando, forse un po' utopicamente, un radicale rinnovamento della Chiesa, che da realtà dominante avrebbe dovuto trasformarsi in realtà di servizio, con tutte le conseguenze che questa idealità comportava, attraverso esperienze anche rischiose (come quella dei preti-operai) e, nel nostro campo, il depotenziamento dell'edificio chiesa, che da realtà *monumentale* doveva diventare realtà *familiare*, con la conseguenza di riconsiderare la chiesa come *casa*, costituita da un insieme di vani (il principale si doveva connotare come *casa dell'assemblea liturgica*), con finalità di *polivalenza* per tutte le sue attività religiose e sociali sul territorio.

⁴⁷ Cfr. M. BILLOT, *Le Père Couturier et l'art sacré*, in *Paris 1937-1957*, Centre Georges Pompidou, Paris 1981, pp. 196-205.

⁴⁸ Cfr. A. SURCHAMP, *L'arte religiosa*, cit., p. 644. Per un'ampia descrizione, cfr. il numero monografico de «L'art sacré» 1-2 (1950).

A quest'episodio ne fece seguito subito un altro: Matisse, al termine della sua vita, realizzò una cappella per i Domenicani di Vence, nella quale curò anche tutto l'arredo, compresi i paramenti. Ad Audincourt, in una cappella, pure costruita da Novarina, si fece ricorso ad un numero ristretto di artisti: Bazaine per il mosaico e le vetrate del battistero; Léger per le lastre di vetro. Soprattutto Le Corbusier era stato contattato per erigere una chiesa di pellegrinaggio a *Notre Dame du Haut* a Ronchamp, nella diocesi di Besançon, dove il canonico Ledeur aveva dimostrato sempre molto interesse per la dignità artistica nel campo dell'arte liturgica.

La *Cappella di Ronchamp* di Le Corbusier attirò subito la massima attenzione, sia per il suo inusitato linguaggio architettonico che segna una tappa nuova nella stessa lunga attività dell'architetto, sia per i modi con cui è affrontato il tema del luogo sacro per l'uso liturgico e devozionale cristiano. Non è una chiesa parrocchiale nata all'interno di una comunità credente, ma una chiesa *double-face* meta di pellegrinaggio, consacrata alla Madonna, edificata su un colle per accogliere in celebrazione unitaria la folla dei pellegrini (all'esterno) e per consentire la riflessione mistica anche solitaria (all'interno).

Appare l'espressione di un sentire religioso personale dell'autore, che coglie l'epifania del sacro che sale dalla terra nelle sue quattro direzioni, dall'armonia del vento sposata ai cori dei pellegrini, umanità laboriosa e dolente alla quale si apre il volto del cielo. Fu oggetto di ampie discussioni, non solo dal punto di vista architettonico⁴⁹, per la novità del linguaggio e del gesto inventivo, ma anche nella sua dimensione religiosa cristiana e liturgica. Liturgicamente appare tuttavia adeguata alle nuove sensibilità, per la presenza e la giusta collocazione degli spazi celebrativi⁵⁰.

Invece Mario Alfano ha scritto: «La cappella di Ronchamp non manca di punti deboli, ma ha risolto molti altri problemi, al cui vertice c'è una suprema affermazione di sincerità sacrale e di misticismo, che si manifesta specialmente all'interno. È un piccolo spazio che appare immenso, permeato com'è da una luce che ha vibrazioni di una insuperata spiritualità, raggiunta con mezzi semplicissimi. Che poi questa cappella abbia percorso i tempi, anche per l'austerità e l'essenzialità della sua funzionalità liturgica, è un altro segno della singolarità e del valore dell'opera. Se Ronchamp può costituire un rischio, ciò può avvenire per l'eccessiva insistenza sul simbolismo dello schema, non come di un fatto compiuto ma come idea programmatica, perché potrebbe dare il via ai più gratuiti cerebralismi che si possono lamentare in molti altri esempi. Ma la cappella di Ronchamp è ormai entrata nella storia e l'esempio è valido per aver fatto capire a molti che, per rendere vivo un organismo architettonico, devono intervenire molti fattori da studiare con molta serietà. Quando si è risolta la funzionalità si deve pensare allo spirito di quella funzionalità; poiché [è] dall'amalgama delle parti costruttive, funzionali e liturgiche [che] l'opera autentica prende consistenza anche in senso estetico e sacro»⁵¹.

Queste iniziative suscitarono dapprima una grande discussione sulla liceità e sulla convenienza di chiedere ad artisti agnostici o atei di lavorare per l'arte sacra, perché generalmente nella Chiesa si pensava che un'opera sacra potesse essere prodotta soltanto da

⁴⁹ Cfr. R. GABETTI, *Chiese per il nostro tempo. Come costruirle, come rinnovarle*, ElleDiCi, Leumann (TO), p. 36, la nota 30.

⁵⁰ Cfr. GI. GRESLERI-GL. GRESLERI, *Le Corbusier. Il programma liturgico*, Editrice Compositori, Bologna 2001.

⁵¹ M. ALFANO, *L'architettura sacra*, cit., pp. 316-318.

un credente, meglio se fervente, o addirittura da un consacrato nella vita religiosa⁵².

Poi l'architettura di Ronchamp mise a nudo la necessità di chiarire un tema di fondo, che cosa cioè sia il *sacro*, come si rapporti al *cristiano* e come lo recepisca e lo viva l'uomo contemporaneo. Al fondo si delineava un'altra tensione, ancora più radicale: se il sacro *naturalistico*, quello tipico della religiosità universale umana, che le scienze della Storia Comparata delle Religioni e dell'Antropologia Culturale avevano ampiamente indagato con i criteri della Fenomenologia religiosa, fosse una *negatività* (e dunque *profano* rispetto al cristianesimo, quindi controproducente o almeno insufficiente), o invece un *preludio* sia pure ancora informe e generico (e dunque ancora inadeguato) rispetto al cristianesimo.

Dal punto di vista cristiano, in una visione della *natura* come *creazione* 'in Christo', e quindi già *cristica* alla radice, una chiesa cristiana ha tutto il diritto di coinvolgere la natura come paesaggio con i suoi elementi (terra, acqua, luce, ecc.) e di lasciarsi coinvolgere a sua volta, senza alcun pericolo di contaminazione pagana o idolatrica⁵³.

2.4. A Bologna con Lercaro (1955-1967)

In Italia⁵⁴ il Movimento liturgico fu sì presente, ma in modo molto meno incisivo che nelle altre nazioni europee, certamente inferiore a quello germanico, sia per la mancanza di forti personalità di teologi, sia per l'assenza di qualsiasi coordinamento dell'Episcopato, surclassato in ogni caso dalla *Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia*. Anche la categoria degli architetti non era preparata se non in minima parte ad affrontare il problema delle chiese nuove, sia sul versante urbanistico (le città erano da ricostruire dopo la guerra e crescevano in fretta le periferie), sia sul versante ecclesiale-liturgico (il problema dell'edilizia sacra era completamente sconosciuto nelle Accademie e nei Politecnici statali). Anche la committenza, cioè i parroci dei nuovi sobborghi, oltre ad essere assillati dalla fretta e dalla penuria delle possibilità finanziarie, non avevano una preparazione adeguata in campo ecclesiologico-liturgico per immaginare edifici sacri all'altezza del loro valore e significato.

Tuttavia, come abbiamo ricordato sopra (nota 34), gli anni '50 offrono delle esperienze significative, suscitate da concorsi nazionali per l'edificazione di chiese nuove, che potevano usufruire anche di importanti contributi statali, per merito della sunnominata *Commissione* e come attesta la rivista *Fede e Arte*, abbastanza propositiva in quegli anni. "Il tono generale delle opere italiane precconciliari presenta risultati di notevole qualità... La parte principale di quegli organismi [architettonici] vive [tuttavia ancora] nella modulazione della tipologia ad aula allungata, conclusa da un'area presbiteriale, o nella modulazioni oblunghe desunte da organismi poligonali o pseudocentrici"⁵⁵.

⁵² Cfr. le idealità e i programmi operativi della *Scuola Beato Angelico* di Milano, già ricordati.

⁵³ Cfr. l'opinione contraria (ma teologicamente non illuminata e poco corretta) dell'arch. Sandro Benedetti, sostenuta in molti suoi interventi: S. BENEDETTI, *Architettura sacra oggi. Con un saggio di Mario Pisani*, Gangemi Editore, Roma 1995, pp. 27-29, 56-57, 151-152, 198.

⁵⁴ Cfr. S. BOIDI, *L'architettura religiosa italiana tra Fascismo e Concilio*, in P. GENNARO (a cura di), *Architettura e spazio sacro nella modernità*, cit., pp. 172-177.

⁵⁵ S. BENEDETTI, *Fenomenologia dell'architettura sacra oggi*, in C. CHENIS (ed.), *L'arte per il culto nel contesto postconciliare. I. Lo spazio*, Edizioni Staurós, San Gabriele (TE) 1998, p. 266: «Esempi significativi di queste ricerche possono individuarsi nella chiesa di *Francavilla a Mare* di Quaroni, in quella di *Recoaro Terme* di Vaccaro, nella chiesa del *Redentore* dei Mosso a Torino-Mirafiori, nella *Immacolata* a Terni di Nicolosi, nella

Chi per primo affrontò il problema fu il card. Lercaro, arcivescovo di Bologna, il quale nel settembre del 1955 convocò nella sua città il *Primo Congresso d'Architettura Sacra*, aprendone i lavori con una prolusione che divenne una pietra miliare nel cammino italiano⁵⁶.

Egli ricordò come l'architettura cristiana sia sempre stata innanzitutto *umana*: «L'anima cristiana, che è profondamente umana, perché accostata a Dio creatore nel contatto della Grazia, è conseguentemente cattolica, *universale*; e, senza snaturarsi e nulla perdere della sua genuinità e sincerità, sintonizza *spontaneamente* con tutto quanto nell'uomo è vero e bello e buono: non ha limiti nello spazio, non ne ha nel tempo; ogni civiltà, ogni continente, ogni secolo, in quanto ha di veramente e degnamente umano, è *naturaliter* cristiano e trova l'Evangelo aperto ad accoglierne le istanze e gli spiriti»⁵⁷. Con questo testo si apriva all'accoglienza del sentire *religioso* di alcuni artisti della modernità, che, come dicevamo, si accostano alla sacralità attraverso la via della dimensione *epifanica* della natura (da intendere per i cristiani come *creazione*).

Poi sottolineò come l'edificio cristiano per sua natura sia costruito in vista di *ospitare* le celebrazioni liturgiche della comunità radunata: «La chiesa è la casa di una comunità, il raduno di una società, la sede di un'assemblea. Fu respinto il tempio pagano perché era essenzialmente individualistico; il culto cristiano è invece essenzialmente *comunitario*: è la 'plebs sancta'. È la 'familia Dei', è il Corpo mistico di Cristo che, unito al suo Capo divino, eleva alla maestà di Dio l'inno di lode, il ringraziamento, l'implorazione, la supplica». Emergeva dunque con chiarezza la dimensione primaria dell'architettura cristiana, quella della *funzionalità liturgica*, in quanto ospitante un'assemblea, che in Cristo ascolta la Parola di Dio (l'assemblea si raduna «per ascoltare la Parola del Padre»), con Lui esprime una preghiera comunitaria «che, essendo la parola di una folla, per essere composta, dovrà ritmarsi in canto», si articola in una totalità «gerarchicamente differenziata» in «Cristo capo, unico ed eterno sacerdote, che non ha successori, [e che] offre un sacrificio degno della grandezza divina».

Riaffermò con forza tuttavia anche la *funzione simbolica* dell'edificio sacro: «Per l'umanità di Cristo noi andiamo al Padre; per l'umanità di Cristo fluisce in noi la vita divina della grazia. Questo *così umano processo* dal sensibile allo spirituale, dal caduco all'eterno, dalla creatura al Creatore, ha sempre trovato nell'arte cristiana una *spontanea* interpretazione nella ricchezza della *simbolicità*, che l'ha permeata, improntando di sé fin la pianta dell'edificio sacro (a Croce spesso) e il suo orientamento (verso Oriente), suggerendo numeri e misure, creando riscontri e contrasti; poiché tutto nella costruzione della casa di Dio, parlasse di lui».

Ricordò la sua *dimensione escatologica*: «... di Lui e della Gerusalemme di lassù, dove egli attende noi, carovana itinerante verso il Cielo. Il senso escatologico della vita cristiana ha suggerito ardimenti e improntato di slancio moli maestose o ha profuso la magia dei colori in tale ricchezza di espressione e di mezzo da stupire. L'architettura soprattutto ha del prodigioso quando, attraverso la pietra, lanciata nello spazio – la pietra greve

chiesa della *Vergine* a Pistoia di Michelucci, nella *Madonna dei Poveri* a Milano di Figini e Pollini, nella chiesa del *Tuscolano* a Roma di Muratori».

⁵⁶ Cfr. il testo in «Arte Cristiana» 439 9-10(1955), 151-156. Glauco Gresleri ricorda con entusiasmo l'esperienza bolognese in una relazione tenuta al Congresso Internazionale di Pescara del 1989 dal titolo *Architettura sacra in Italia dal dopoguerra al concilio Vaticano II*, in AA.VV., *Il Sacro. L'Architettura sacra oggi*, Il Cerchio Iniziative Editoriali, Rimini 1990, pp. 181-191.

⁵⁷ Corsivi miei, anche quelli nei paragrafi successivi.

e pesante e naturalmente attratta alla terra fatta invece levitante nell'aria purissima – canta la speranza e il desiderio del cielo».

Affrontò poi l'argomento del rapporto con gli artisti contemporanei, ricordando dapprima come nelle epoche passate l'edificio cristiano era nato dalla fede comunitaria del popolo di Dio entro la quale si trovavano anche gli artisti, in quanto tutta la società si considerava 'cristiana', poiché l'edificio era sempre stato costruito in vista della celebrazione liturgica comunque la si vivesse nelle varie epoche. «La vitalità della liturgia infatti consentì di esprimere le sue istanze nel linguaggio proprio degli uomini di ogni secolo con una meravigliosa *elasticità*, segno evidente di perenne giovinezza».

Anche ora perciò lo spirito della liturgia, «pur restandone immutati i principi, da che è *preghiera dell'uomo*, risente del perenne sviluppo dello spirito umano. Questo elemento umano della pietà cristiana e perciò anche della liturgia è *naturalmente* in relazione con le condizioni dei tempi, le situazioni ambientali, i processi storici, gli sviluppi culturali... , quell'insieme di elementi, dunque, quella maturazione di cose che determina i nuovi atteggiamenti degli spiriti, le nuove aspirazioni, i nuovi *gusti*, il nuovo *linguaggio*».

«La vitalità potente dell'anima cristiana è capace di permeare, arricchendole e sublimandole, tutte le espressioni che la varietà degli ambienti etnici e il succedersi e l'evolversi delle situazioni del tempo rendono spontanee all'uomo nella comunicazione dello spirito. E nessuno al pari dell'*artista* ha la capacità di sentire profondamente e talora di presentire, quasi di captare, magari inconsciamente ma con squisita sensibilità, gli orientamenti, gli indirizzi, le posizioni, le aspirazioni di un ambiente, di un momento e di far-sene interprete. L'artista che crea la chiesa, deve vivere profondamente l'idea del culto liturgico e gustarne e assimilarne l'anima; allora gli sarà facile e quasi spontaneo portare agli uomini del suo tempo, nel loro linguaggio, l'eco della Parola di Dio».

Concluse auspicando un'intensa *collaborazione* fra tutti gli interessati all'edificio sacro: «Clero, artisti, popolo sembrano a me i tre cardini sui quali poggia per elevarsi al Cielo la cuspidè dell'edificio sacro; tre cardini strettamente legati tra loro: il clero a dire e a dare il senso delle esigenze culturali e lo spirito soprannaturali della religiosità liturgica; l'artista a tradurre nel linguaggio dell'espressività artistica quello spirito e quelle istanze; il popolo, la Comunità cattolica, la Chiesa vivente, a collaudare con il suo consenso, con la fruizione serena e feconda l'opera posta al suo servizio per il servizio di Dio».

In anni più recenti in un suo intervento del 1996, Eugenio Abruzzini, dopo aver riassunto le posizioni degli altri relatori, conclude: «Quello che emerse come fatto provocatorio fu di postulare la chiesa-edificio come *sede dell'assemblea* piuttosto che come *casa di Dio*, riducendo la croce planimetrica al solo braccio orizzontale»⁵⁸. E, come annotò criticamente Valerio Vigorelli⁵⁹, certamente si parlò in quell'occasione dell'opportunità della pianta ispirata alle forme circolari e centripete dell'edificio sacro, e forse anche la si idealizzò, in quanto la si considerava la migliore per creare quel senso dei *circum-stantes* riferito ai fedeli che realizzano l'azione rituale tutti attorno all'altare e/o all'officiante rivolto verso di loro⁶⁰.

⁵⁸ E. ABRUZZINI, *Gli anni sessanta in Italia*, in U.C.A.I (a cura di), *Profezia di bellezza. Arte sacra tra memoria e progetto. Pittura Scultura Architettura 1945-1995*, CISCRA Edizioni, Villanova del Ghebbo (RM) 1996, p. 242.

⁵⁹ Cfr. V. VIGORELLI, *Osservazioni contro la Chiesa rotonda in margine al congresso bolognese*, in «Arte Cristiana» 439 9-10(1955), 173-179.

⁶⁰ A seguito del Convegno si costituì un *Centro di Studio e Informazione per l'Architettura Sacra*, che af-

2.5. A Milano con Montini (1955-1963)⁶¹

È noto il grande interesse per l'arte sacra di mons. Montini, fin da quando a Roma animava gruppi di universitari cattolici e lavorava alla Segreteria di Stato in Vaticano; la sua intensa attività, specialmente culturale e formativa mirava a ricomporre il dissidio fra Chiesa e Artisti, nell'intento primario di coinvolgerli nell'architettura e nell'arte, sia nell'ambito di una nuova evangelizzazione dell'uomo contemporaneo, sia in quello più specifico di riqualificare le opere destinate alla vita liturgica delle comunità.

Arrivato a Milano come arcivescovo, il card. Montini si adoperò intensamente anche nella promozione della costruzione delle necessarie nuove chiese, specialmente nel capoluogo della grande diocesi, pensando che tale iniziativa fungesse a sua volta da forza trainante per tutto il territorio. «Il cardinale seppe infatti coordinare l'impeto missionario e le preoccupazioni pastorali con l'attenzione alle nuove condizioni sociologiche urbane di Milano ed il rispetto e l'ammirazione per le contemporanee tendenze artistiche»⁶².

Sollecitato dalle realizzazioni in varie parti del mondo sopra ricordate e soprattutto dal dinamismo bolognese guidato dal card. Lercaro, e preceduto dalla sensibilità del card. Schuster, che già fin dal 1937 aveva costituito in curia l'*Ufficio Nuovi Templi* e nel 1954 aveva creato il *Comitato per la costruzione di Nuove chiese parrocchiali*⁶³, individuò la necessità di costruire ben circa 200 altre nuove chiese; oltre agli organismi già operativi, nel 1957 fondò anche un *Centro Studi d'architettura per la Comunità cristiana*⁶⁴, ravvisando l'opportunità di approfondire il complesso argomento dell'edilizia sacra sotto i vari profili urbanistici, sociali, artistici e liturgici.

Molto rispettoso della competenza e professionalità degli operatori, sia artistici sia tecnici, «si mostrava aperto ai nuovi apporti dell'architettura religiosa, preoccupato di far lievitare una reale qualità dell'architettura, attento a sollecitare il mantenimento di caratteri monumentali accanto ad esigenze funzionali e liturgiche della chiesa»⁶⁵.

Le realizzazioni di quel periodo, anche se, a giudizio dei critici Gillo Dorfles e Giorgio Kaiserlian⁶⁶ non furono di alta qualità artistica⁶⁷, nel complesso vanno considerate

fiancò l'*Ufficio Nuove Chiese* nella progettazione e realizzazione di molte opere significative, sia da un punto di vista dell'elaborazione liturgica che di invenzione architettonica, e pubblicò per oltre un decennio la prestigiosa rivista «Chiesa e Quartiere». L'esperienza, che si chiuse con il trasferimento del card. Lercaro a Roma come moderatore del Concilio, è ancora oggetto di riflessione critica. A giudizio di Glauco Gresleri, che in quell'esperienza fu un protagonista di primo piano, la chiusura fu determinata da tendenze reazionarie locali (Capitolo Metropolitano) e romane. Una ricostruzione sintetica dell'esperienza bolognese si trova in G. TREBBI, *L'esperienza "Nuove Chiese" a Bologna: cenni sulle origini e su alcuni casi di studio*, in U.C.A.I., *Profezia di bellezza*, cit. pp. 231-234; cfr. anche GL. GRESLERI, *Architettura sacra in Italia dal dopoguerra...*, cit., p. 189.

⁶¹ Per una visione più ampia, cfr.: «Chiesa e Quartiere» 9-10 (1959); *Le nuove chiese di Milano 1950-1960*, a cura del Comitato Nuove Chiese di Milano; «Fede e arte» 3(1962); *Ventidue chiese per ventidue concili*, a cura del Comitato Nuove Chiese di Milano, 1963; «Art Sacré» 1(1959).

⁶² M.A. CRIPPA-G. SANTI, *G.B. Montini e le nuove chiese di Milano*, in GI. GRESLERI (a cura di), *Parole e linguaggio dell'architettura religiosa 1963-1983*, cit., p. 31. Cfr. anche M.A. CRIPPA, *L'architettura lombarda di chiese dall'ultimo dopoguerra ad oggi*, in U.C.A.I., *Profezia di bellezza*, cit., pp. 223-230.

⁶³ La somma delle chiese realizzate da Schuster ammonta a 32 in città a Milano e a 21 in provincia.

⁶⁴ Vi lavorarono: Baciocchi, Figini, Caccia Dominioni, Maffezzoli, De Carli, Vincenti, Bassi, Boschetti, Cassi Ramelli, Belgioioso, Buttafava, Acerbi.

⁶⁵ M.A. CRIPPA-G. SANTI, *G.B. Montini e le nuove chiese di Milano*, cit., p. 39.

⁶⁶ Cfr. G. KAISSELIAN, *Il problema del rapporto delle arti nelle nuove chiese di Milano*, in «Chiesa e Quartiere» 9-10 (1959), 103.

⁶⁷ Realizzazioni significative invece furono la chiesa *Madonna dei poveri* di L. Figini e G. Pollini, quella di Baranzate di Morassuti e Mangiarotti, la chiesa di Cesate di Gardella e forse anche quella di *Villa Cagnola* a Gazzada di Magnaghi e Terzaghi.

in positivo per alcune importanti acquisizioni, specialmente liturgiche, e cioè «la ricerca di uno spazio che consentiva un rapporto stretto tra fedele e officiante, lo studio degli effetti luminosi e di acustica, l'individuazione di nuove soluzioni per il battistero, il posizionamento dell'altare e la sistemazione dell'abside»⁶⁸.

«In Francia si parlò di 'miracolo a Milano', poiché qui come a Bologna la costruzione della nuove chiese era finalmente collocata sotto il segno della qualità. La rivista domenicana «L'Art Sacré» nella produzione italiana rinveniva [ancora] carenze programmatiche sul piano liturgico ed incertezze stilistiche, ma esaltava la strada presa, dalla quale sperava ulteriori moderni sviluppi»⁶⁹.

Una trattazione a parte meriterebbero altri numerosi architetti, liberi attori, primo fra tutti Giovanni Michelucci, che ha vissuto una notevole molteplicità di esperienze nel lungo arco della sua attività artistica, con la progettazione di ben 25 chiese⁷⁰. La sua ricerca e la sua creatività hanno dato vita ad edifici sacri molto diversificati nello stile e nell'ispirazione, secondo le stagioni dell'architettura del '900 e le diverse sensibilità religiosoliturghiche dei committenti. La chiesa più nota è quella cosiddetta dell'*Autostrada*, costruita non per una comunità parrocchiale 'residente', ma per i veloci, insieme laboriosi e superficiali, 'viandanti' del nostro tempo, ai quali l'incontro con Dio si offre come 'pausa' ristoratrice nello spazio provvisorio di una 'tenda', realizzata peraltro con una forte gestualità emotiva e simbolica. Una caratteristica che ricorre in più chiese del periodo postconciliare è la disposizione dello spazio assembleare in forma trasversale, a volte con i fedeli disposti anche su gradinate, con l'altare posizionato su un lato lungo del 'rettangolo', come, ad esempio, in quella di Arzignano⁷¹.

3. Il periodo post-conciliare

3.1. Gli interventi magisteriali

La promulgazione delle Costituzioni conciliari *Sacrosanctum Concilium* sulla Liturgia e quello *Lumen Gentium* sulla Chiesa suscitavano un grande entusiasmo in tutti gli operatori dell'arte sacra e dell'architettura cristiana, in quanto parve loro che, finalmente, gli sforzi precedenti avessero trovato degno coronamento nel magistero ufficiale e solenne della Chiesa; appariva affermata una nuova identità della Chiesa come popolo di Dio in cammino nella storia, che all'interno si edifica come 'comunione' prima che come struttura gerarchizzata e all'esterno si pone in stato di servizio per il Mondo; la liturgia è riscoperta come presente attuazione nell'oggi del mistero pasquale di Cristo insieme con tutta l'assemblea suo Corpo.

Tutti i tentativi precedenti di edilizia sacra, che avevano mirato a riporre al centro di ogni interesse l'Assemblea celebrante, come concreta epifania di una Chiesa ancora tutta pellegrinante, con al centro focale l'altare, simbolo della presenza reale di Gesù Cristo sacerdote e vittima che la associa nella sua offerta al Padre, mentre ne è anche l'autentico

⁶⁸ M.A. CRIPPA-G. SANTI, *G.B. Montini e le nuove chiese di Milano*, cit., p. 39.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 39.

⁷⁰ Cfr. A. BELLUZZI-C. CONFORTI, *Lo spazio sacro di Michelucci*, Allemandi, Torino 1987.

⁷¹ Cfr. C. CONFORTI, *Giovanni Michelucci. La chiesa di San Giovanni Battista ad Arzignano*, Edizioni Cora, Arzignano 1992.

profeta (> ambone) e presidente (> sede), sembravano ottenere la massima approvazione. Come pure si trovavano nei documenti testi importanti che sottolineavano stili e comportamenti esistenziali, rituali ed estetici significativi, quali la semplicità, la verità, la coerenza, l'immediatezza, la sobrietà, l'armonia, la bellezza.

Nei primi interventi applicativi⁷² si affermava: – la necessità dell'*unicità* dell'altare della celebrazione e si considerava poco accettabile la sua provvisorietà; – l'*auspicabilità* della celebrazione *versus populum* (anche se non ritenuta indispensabile per la seconda parte della messa); – l'*opportunità* di una collocazione degna del tabernacolo in una cappella apposita (o nell'abside, nel qual caso il presidente non gli doveva voltare le spalle con la sede collocata davanti⁷³); – la *convenienza* di mantenere una qualche attenzione alla permanenza delle immagini sacre.

L'*Instructio Inter Oecumenici* poi, nonostante sia stata non sempre bene applicata, emanò prescrizioni importanti, recepite poi da tutti i documenti successivi: – innanzitutto la *chiesa* nel suo insieme deve risultare idonea alla celebrazione delle azioni sacre secondo la loro specifica natura e tale da favorire la partecipazione attiva dei fedeli; – poi l'*altare* dev'essere staccato dalla parete di fondo in modo che lo si possa facilmente circondare e si possa celebrare rivolti verso il popolo, e va collocato in uno spazio verso il quale spontaneamente si rivolga l'attenzione di tutta l'assemblea dei fedeli; – la *sede* per il celebrante e i ministri dev'essere ben visibile dai fedeli e in modo che lo stesso celebrante appaia veramente come il presidente di tutta la comunità dei fedeli, senza peraltro avere la forma di trono se collocato davanti all'altare, come quello che competerebbe al solo vescovo; – l'*ambone* o amboni per la proclamazione delle Letture siano disposti in modo che il ministro sia bene visto e udito dai fedeli; – la *schola* e gli *organi* siano collocati così che appaia che cantori e suonatori fanno parte dell'assemblea radunata, e insieme possano svolgere adeguatamente il loro servizio liturgico (nn. 90-92, 96-97); – il documento tollera ancora invece la presenza del *tabernacolo* sull'altare della celebrazione (n. 95)⁷⁴ e

⁷² Dopo il Concilio si costituì il *Consilium ad exequendam Constitutionem de Sacra Liturgia*, presieduto dal card. Lercaro, antesignano della nuova edilizia sacra negli anni immediatamente pre-conciliari. Questo *Consilium* produsse molti interventi in applicazione della *Sacrosanctum Concilium*; fra questi emerge la seconda *Instructio Inter Oecumenici* del 26 settembre 1964. Questa *Istruzione* fu accolta con grande entusiasmo e diede via libera a frenetiche attività di rinnovamento nelle chiese, non sufficientemente meditate e quasi mai autorizzate dalle autorità civili competenti, che provocarono demolizioni sconsiderate, dispersione di molto materiale di valore storico e artistico, nonché adeguamenti maldestri sia da un punto di vista architettonico che funzionale liturgico, con gravi carenze e deviazioni sul piano simbolico e una diffusa conseguente banalità artistica. Anche nella costruzione di chiese nuove si peccò di imprudenza e di intemperanza. Un intervento moderatore fu costituito dalle *Lettere del Presidente del Concilium ad exequendam Constitutionem de sacra Liturgia* del 30 giugno 1965 e del 25 gennaio 1966.

⁷³ In casi di necessità si affermava che la cosa poteva essere accettata, a condizione che il tabernacolo fosse visibile sopra la testa dell'officiante.

⁷⁴ La stessa concessione si trova nell'enciclica successiva *Eucaristicum Mysterium* del 25 maggio 1967 (n. 54), la quale peraltro ammonisce che «è più consono alla natura della sacra celebrazione che il Cristo non sia eucaristicamente presente nel tabernacolo sull'altare in cui viene celebrata la messa, fin dall'inizio della medesima; infatti la presenza eucaristica del Cristo è frutto della consacrazione, e come tale deve apparire» (n. 55). Il documento introduce poi l'idea più opportuna di un «luogo della chiesa o dell'oratorio in cui è conservata l'Eucaristia nel tabernacolo, [e prescrive che] sia veramente nobile..., adatto all'orazione privata»; per cui in definitiva «raccomanda che il tabernacolo sia collocato, per quanto è possibile, in una cappella separata dal corpo centrale della chiesa...» (n. 53). Già Pio XII nel discorso a chiusura del Congresso di Assisi, il 22 settembre 1956, aveva affermato: «l'altare prevale sul tabernacolo, perché vi si offre il sacrificio del Signore. Il tabernacolo racchiude, senza dubbio, il *sacramentum permanens*: ma non è un *altare permanens*, perché il Signore si offre in sacrificio sull'altare soltanto durante la celebrazione della santa messa, e non dopo né al di fuori della

anche altri altari, purché defilati in eventuali cappelle secondarie (n. 93).

Di particolare importanza ed impatto fu la pubblicazione dell'*Instructio generalis Missalis Romani* (3 aprile 1969), che gettando una forte illuminazione anche sugli aspetti architettonici e funzionali degli spazi e degli elementi della celebrazione, influì ovviamente su tutti i documenti diocesani successivi.

Intervennero anche molti vescovati per le loro nazioni, con indicazioni molto precise e sagge, come quelle del *Comitato Nuove Chiese* del Patriarcato di Lisbona (1965), della *Commissione Episcopale Francese* (10 luglio 1965), della *Provincia Ecclesiastica* di Montréal (7 maggio 1966), della *Commissione Episcopale Irlandese* (22 giugno 1966)⁷⁵; in Germania le direttive dei vescovi erano uscite ancora molto tempo prima del Concilio nel 1954⁷⁶. In Italia non ci fu dal Concilio fino agli anni '90⁷⁷ alcun intervento magisteriale della Conferenza Episcopale probabilmente anche per non scavalcare la *Pontificia Commissione Centrale* sunnominata⁷⁸.

Sono tuttavia da segnalare in Italia i seguenti tre documenti: l'intervento del card. Michele Pellegrino *Rinnovamento liturgico e disposizione delle chiese* (1967), con il quale diede origine a Torino ad una fiorente attività formativa ed edilizia, con il coinvolgimento di architetti quali Gabetti, Trebbi e Varaldo, che sfociò qualche anno dopo in una pubblicazione stimolante ed esemplare⁷⁹; il *Direttorio liturgico pastorale* (1969), con una parte relativa alla «disposizione delle chiese e l'arte sacra a servizio di una liturgia viva», della Commissione Liturgica della CE Flaminia-Emiliana⁸⁰; *Il nuovo spazio liturgico* (1970), sussidio preparato dal Consiglio Diocesano d'Arte Sacra di Bergamo⁸¹.

3.2. Il contributo del card. Pellegrino a Torino

L'episcopato di Michele Pellegrino, in particolare, si è caratterizzato per rilevanti interessi nel campo della cultura e per un profondo senso della scelta conciliare relativa la popolo di Dio e dell'autonomia della ricerca scientifica; si è pertanto attivato anche nel promuovere una seria riflessione ed una adeguata progettazione riguardo al problema

messa. Nel tabernacolo invece Egli è presente fin tanto che durano le specie consacrate senza che, tuttavia, Egli si offra in permanenza... Ma più importante della consapevolezza di tale differenza è la consapevolezza dell'unità: è un solo e medesimo Signore che è immolato sull'altare e onorato nel tabernacolo...» (in FACOLTÀ TEOLOGICA DI SICILIA (a cura di), *Gli spazi della celebrazione rituale*, Edizioni OR, Milano 1984, p. 319).

⁷⁵ I testi di questi documenti sono reperibili in A. BUGNINI-P. CIAMPANI (a cura di), *Pietra che vive. Documenti sull'architettura sacra*, Pro Civitate Christiana, Assisi 1968, pp. 109-153.

⁷⁶ Cfr. un ampio riassunto in «Arte Cristiana» 427 6(1954), 131-133.

⁷⁷ Cfr. C.E.I.-COMMISSIONE PER LA LITURGIA, *La progettazione di nuove chiese. Nota pastorale*, del 18.02.1993; C.E.I., *L'adeguamento liturgico delle chiese secondo la riforma liturgica. Nota pastorale*, del 31.05.1996.

⁷⁸ L'Episcopato italiano è sì intervenuto, un po' tardi, il 14 giugno 1974, ma solo per quanto riguardava la demolizione e la dispersione di opere di valore storico-artistico, promulgando il documento di salvaguardia *Norme per la tutela e la conservazione del patrimonio storico-artistico della Chiesa in Italia*, in forza del quale i parroci divennero più responsabili e guardinghi. E negli anni '90 la CEI intervenne di nuovo sul medesimo argomento con il decreto del Presidente *I beni culturali della Chiesa in Italia* (9.12.1992).

⁷⁹ G. VARALDO, *La chiesa, casa del popolo di Dio. Liturgia e Architettura*, ElleDiCi, Leumann (TO) 1974. In anni più recenti è uscito un altro magnifico volume: R. GABETTI, *Chiese per il nostro tempo. Come costruirle, come rinnovarle*, ElleDiCi, Leumann (TO) 2000.

⁸⁰ Alle spalle c'era stato il grande lavoro del card. Lercaro, come ricordato sopra,

⁸¹ Per una conoscenza del magistero episcopale, anche locale, dal 1963 al 1990, cfr. V. GATTI, *Il Concilio Vaticano II nel magistero episcopale per l'arte liturgica*, in «Arte Cristiana» 752 sett.-ott. (1992), 369-374.

dell'edilizia sacra, costituendo una *Sezione di Arte sacra* bene organizzata all'interno dell'unico Ufficio Liturgico, con il coinvolgimento di architetti di vaglia, riunioni mensili e promozione di convegni e concorsi.

Riportiamo alcune sue riflessioni dalla *Prolusione*⁸² dal titolo *Arte, cultura e liturgia*, tenuta ad un convegno⁸³.

Ricorda innanzitutto il denso rapporto intercorso fra arte e liturgia nel lungo cammino della Chiesa dal IV secolo in poi, tenendo conto peraltro della legge fondamentale dello sviluppo storico, che comporta momenti di tensione e dunque diversità di risultati: "Non oserei dire che quando l'arte si è impadronita dei temi religiosi si sia sempre attuato un rapporto tra arte e liturgia quale era richiesto dalla natura dei due elementi" (p. 4). Poi sottolinea la necessità di modulare, anche nel tema dell'architettura e dell'arte, le due fondamentali e normali 'tensioni' della vita della Chiesa, cioè la *fedeltà* alla tradizione e la necessità dell'*adattamento*.

Dopo aver sottolineato la grande stima della Chiesa per l'arte, in quanto «le arti liberali..., per loro natura, hanno relazione con l'infinita bellezza divina» (SC 122a), e la riconoscenza per gli artisti che hanno aiutato la Chiesa «a tradurre il suo messaggio divino nel linguaggio delle forme e delle figure, a rendere sensibile il mondo invisibile»⁸⁴, il cardinale sottolinea il valore della loro *libertà creativa*, in quanto «la chiesa non ha mai avuto come proprio un particolare stile artistico, ... ma ha ammesso le forme artistiche di ogni epoca, secondo l'indole e le condizioni dei popoli e le esigenze dei vari riti» (SC 123).

Affronta poi il tema dei rapporti cruciali fra *funzionalità*, *comunicabilità* e *bellezza*. Citando *Inter Oecumenici*, che afferma «la chiesa-edificio nei suoi caratteri distributivi deve porsi al servizio della Chiesa vivente che vi si raccoglie in assemblea attiva, ordinata e comunitaria, per offrire a Dio sull'altare il sacrificio perfetto», l'autore sostiene l'opportunità di una specie di 'neo-funzionalismo', nel senso che questo, in senso attivo, "illumina il cammino dell'artista, riconducendo il tema chiesa ad una logica essenziale e ai suoi caratteri primari" (p. 6)⁸⁵. Pertanto *funzionale ed espressivo* in una stessa chiesa non si contrappongono, ma si compongono e si integrano.

La *comunicabilità*, necessaria in vista del raggiungimento dell'obiettivo conciliare della *partecipazione attiva*, esige che i linguaggi dell'arte e dell'architettura, evitando in ogni modo "certe pitture oleografiche o certi ricalchi di stili architettonici alieni dalla sensibilità del nostro tempo" (p. 6), siano tuttavia attenti a porsi in modo comprensibile e fruibile da tutto il popolo di Dio, rifuggendo da arditi sperimentalismi, spesso fine a se stessi.

La *nobile bellezza*, richiesta dal magistero conciliare, deve emergere dall'armonia fra *funzione ed espressione*, come afferma P. Schmidt: «Ogni architettura è principalmente preoccupata dell'intima armonia tra funzionalità e bellezza...; un edificio deve trovare nella funzionalità edilizia la sua tipica bellezza...; una chiesa è bene riuscita se sta completamente al servizio del culto, e nello stesso tempo attinge al culto stesso che si celebra dentro le sue mura la sua singolare bellezza e intrinseca sacralità»⁸⁶ (cit. a p. 6).

⁸² Pubblicata integralmente in «Chiesa e Quartiere» 42 (1967), 4-7.

⁸³ Convegno tenuto a Torino il 14-15 giugno del 1967 sul tema *Elementi costitutivi di una nuova architettura*.

⁸⁴ Dal *Messaggio agli artisti* del Vaticano II.

⁸⁵ L'autore cita *Rivista di Pastorale Liturgica*, gen. (1965), 76; *Ibidem*, sett. (1964), 457ss. (un intervento di V. Vigorelli).

⁸⁶ In *Architettura ed arte per il rinnovamento liturgico*, Ufficio Liturgico di Torino, 1967, pp. 34ss.

Affronta infine l'argomento del rapporto tra fede e creatività sacra nella persona dell'artista. Sottolinea dapprima che "non è da confondere la santità personale con la capacità di fare opera d'arte; altrimenti le poesie di santa Teresa di Gesù Bambino sarebbero da anteporre alla Divina Commedia e i quadri dipinti da lei e dalla sorella Celina dovrebbero figurare al primo posto nei nostri musei. Ma se è vero che la sincerità è dote essenziale dell'opera d'arte, non si vede come un'arte religiosa e soprattutto liturgica possa veramente riuscire senza una sincera partecipazione spirituale dell'artista" (pp. 6-7).

Riferendo poi dell'esperienza della chiesa di Plateau d'Assy, ritenuta molto interessante per il coinvolgimento di artisti di diversa o nessuna fede religiosa, afferma: "Quando parlo di partecipazione spirituale dell'artista, non mi riferisco necessariamente a una determinata professione di fede o a una pratica religiosa debitamente constatabile. Mi riferisco a una disposizione interiore, a un impulso noto solitamente alla coscienza e a Dio, che si riflette sopra l'opera d'arte".

L'autore conclude che, poiché "la personalità e la creatività dell'artista non può evidentemente essere imbrigliata da norme e rubriche", è "necessario un dialogo aperto e continuo fra il clero e gli artisti, perché questi principi [le idee espresse sopra] vengano intesi nel loro autentico significato e trovino una concreta applicazione" (p. 7).

3.3. Acquisizioni e condizionamenti

Volendo riassumere i caratteri emergenti di tutti questi interventi, si può sottolineare che, oltre alla *centralità* architettonica, liturgico-funzionale-estetica dell'unico altare al quale si possa celebrare *versus populum*, si evidenziò anche il ruolo importante dell'ambone *erga populum*, come luogo della proclamazione della Parola di Dio (intensamente rivalutata nella nuova liturgia), e poi quello della sede del presidente, quali tre poli essenziali della 'presenza reale' di Cristo nella celebrazione nella sua triplice funzione di *sacerdote-vittima*, *profeta* e *re-signore* del popolo di Dio, epifanizzato in ogni assemblea convocata e riunita nel suo nome.

L'assemblea poi nel suo agire celebrante è l'immagine che la Chiesa può e deve offrire di se stessa anzitutto come popolo di Dio, presente e visibile nel mondo, in atteggiamento di servizio, senza dunque imporsi come *monumento*, né inserendosi nel contesto urbano come *ornamento*, ma piuttosto offrendosi come luogo di *dialogo* e di *incontro*, nella testimonianza della carità e della condivisione, in perenne *cammino* nel tempo verso un compimento *escatologico*.

Il suo interno dev'essere *accogliente* (illuminazione, riscaldamento, insonorizzazione e arredo), il suo esterno dev'essere *segno-che-invita*: il tutto con una semplicità e una povertà evangelica che si nega al prestigio e all'opulenza, senza peraltro cadere nella banalità del puro utilitarismo immediato, apparentemente funzionale e poco costoso, ma arido perché senza poesia, e alla lunga oneroso per la necessità di continui interventi migliorativi e riparatori.

Per ottenere questa qualificazione, un progetto nuovo all'esterno integra la chiesa con il complesso degli spazi della comunità detto *Centro parrocchiale*, provvedendo a strutture di *accesso* e di decantazione fra lo spazio pubblico e l'edificio sacro (percorsi, sagrati, protiri, ecc.), e all'interno, oltre ai tre spazi-elementi già ricordati (altare, ambone e sede), provvede ad una armoniosa sistemazione degli spazi-elementi della *custodia* eucaristica (meglio se all'interno di una cappella feriale) e del *battistero*, senza dimenticare il luogo della *penitenza* e un adeguato *programma iconografico*.

Complessivamente però il periodo dell'immediato post-concilio non ha prodotto in Italia opere di grande significato, anche per l'affermarsi di una ideologia di tipo sessantottino, con tendenze al minimalismo formale, al pauperismo strutturale, al sociologismo ecclesiale, al mero funzionalismo liturgico. Si ipotizzarono e di costruirono complessi parrocchiali, più che singole chiese, molto integrati nel quartiere fin quasi a mimetizzarsi tra le banalità architettoniche comuni, spesso alieni da ogni tipo di espressione di 'presenza' significativa, costruiti con una eccessiva fiducia nel valore architettonico ed estetico del cemento armato, specialmente se a faccia vista.

A giudizio di M.A. Crippa, un orientamento del genere si verificò anche a Milano, dagli inizi degli anni '70, durante l'episcopato del card. Giovanni Colombo⁸⁷, con la pubblicazione di un *Rapporto* sulle esigenze di edifici per l'assistenza religiosa nella Diocesi di Milano nel decennio 1970-79 e relativo piano di interventi, a cui sarebbe seguito nel 1975 il documento *La pastorale delle nuove chiese nella diocesi di Milano*.

Vi si parla di «progetti essenziali nelle loro componenti funzionali e improntati alla massima semplicità costruttiva... di ipotesi di vantaggi economici connessi con una eventuale standardizzazione degli edifici di culto e da adibirsi ad opere parrocchiali...» (p. 201); «sarà nostro compito costruire dunque un'immagine nuova riconducibile alla formula: la chiesa è casa per l'uomo, oltre che la casa di Dio. Chiesa significa non solo luogo di culto e sede per la formazione religiosa, ma anche centro di assistenza sociale, sede delegata per attività culturali, sportive, ricreative, dedicate soprattutto ai giovani: centro educativo in senso lato» (p. 202).

Osserva ancora l'autrice: «L'attenzione degli estensori si era spostata dalla chiesa-edificio, per la quale pochi e semplici erano i requisiti di funzionalità, essenzialità nei segni e accurato ed economico uso dei materiali, alla comunità civile, con la motivazione che non è più la prima «che polarizza le infrastrutture civiche e il luogo di residenza delle persone», ma è la seconda che «anche con i suoi organi decentrati di democrazia, per mezzo dello strumento del piano, organizza il territorio, localizza l'edificio chiesa con le opere, ne dimensiona i volumi e gli spazi e li inserisce nel piano delle infrastrutture di servizio del quartiere e del comune»... E delle architetture si diceva: «In coerenza con la sensibilità del nostro tempo abbiamo ridotto le strutture del 'costruito' all'essenziale. Siamo convinti che la presenza ecclesiale debba principalmente esprimersi attraverso una incisiva testimonianza dei cattolici, anche se non si può fare a meno di strutture minime» (p. 203).

In pratica si avallava la scarsa attenzione dei piani regolatori nei confronti dell'edificio sacro nella sua identità ed espressività, fino a relegarlo in spazi angusti di risulta, e, da parte ecclesiastica l'incoraggiamento all'uso ciclico e differenziato degli ambienti dello stesso edificio, pensato, realizzato e vissuto come 'polivalente'.

3.4. Interrogativi e prospettive degli anni '80

Ripercorrendo sia pure a volo d'uccello, ma con occhio attento, il lungo periodo post-conciliare, sembra siano venuti emergendo, e con più insistenza dagli anni '80 in poi, alcuni problemi di fondo, non sempre ben meditati e risolti:

– Quali sono gli *elementi*, cioè gli spazi-luoghi celebrativi, che costituiscono una com-

⁸⁷ Cfr. M.A. CRIPPA, *L'architettura postconciliare in Italia: un caso nella diocesi di Milano*, in AA.VV., *L'architettura sacra oggi*, cit., pp. 200-205.

pleta e adeguata struttura della chiesa, e come si articolano e si relazionano tra di loro? – Se ci si riferisce alla chiesa tipica, quella parrocchiale (perché un po' diversamente sarebbe per la cattedrale, la chiesa di monastero, la chiesa di pellegrinaggio, quella di un ospedale o la cappella di un cimitero, e altre), generalmente si intendono l'altare, l'ambone, la sede, la custodia eucaristica, il fonte battesimale, la sede penitenziale, i luoghi di devozione importanti (Maria, Santo Patrono) e, infine, gli spazi-luoghi di accesso (portale, sagrato) e eventuali altri elementi di significazione (facciata, campanile), o di servizio (sacrestia). E qual è la loro *ottimale funzionalità*?

Gli esperimenti e le realizzazioni sono stati moltissimi; ma la *definizione*, l'*articolazione* e l'*interrelazione* fra tutti questi elementi sono state tutt'altro che risolte, e forse non lo saranno mai, data la diversità di esperienza di Chiesa e delle sue celebrazioni liturgiche, varietà in qualche modo sollecitata dal Concilio stesso, come una delle caratteristiche della nuova riforma.

Si sono commesse molte ingenuità, sotto lo stimolo della cosiddetta *partecipazione attiva*, intesa purtroppo prevalentemente come 'visiva', collocando nell'area presbiteriale la totalità confusa di tutti gli elementi rituali e, a volte, anche devozionali (altare, ambone, sede, tabernacolo, battistero, cero pasquale, crocifisso, immagine della Madonna), considerati più come 'oggetti' che come 'luoghi' celebrativi.

– Come la necessaria *funzionalità* degli elementi della chiesa si possa e si debba aprire ed espandere in una *significazione simbolica* (possibilmente senza confondere simbolo con allegoria, categoria quest'ultima in parte deviante), e come il connubio felice di queste due esigenze possa produrre una chiesa esteticamente bella, è l'altro grande problema. Si tratta di arrivare a realizzare nell'edificio sacro e in tutte le sue parti l'insita dimensione *mistagogica*, da un verso, e, dall'altro, di raggiungere una sua *valenza estetica* significativa, indispensabile quest'ultima quanto le altre.

– In quale modo la *Comunità* credente, annunciante e testimone, deve porsi all'interno della società contemporanea, che, anche dal punto di vista religioso e rituale, si trova a vivere, possibilmente in modo fraterno, a fianco di altre comunità, ancora piccole ma in crescita, di diversa religione e con sensibilità rituali molto discoste da quella cattolica? – È evidente che in questi ultimi decenni, dopo un processo di *secolarizzazione* e di conseguente *desacralizzazione*, sta subentrando un nuovo processo di rivalutazione della realtà religiosa, con una presenza sempre più forte di *multiethnicità* e *pluriculturalità* anche nell'ambito del sacro.

– L'emergenza di questa nuova sensibilità verso il *sacro*⁸⁸ pone il problema di che cosa si intende per esperienza religiosa nella contemporaneità, anche da parte di chi non è esplicitamente credente o praticante; ci si domanda in che modo quest'esperienza radicale del divino si possa collocare all'interno del rinnovato rapporto con la natura e il paesaggio (cfr. l'attuale sensibilità ecologica), e come, soprattutto, possa armonizzarsi con una fede cristiana esplicita.

Una *religiosità naturalistica*, che scorge in realtà naturali, come il monte, il paesaggio, la luce, l'acqua, l'albero, i fiori, ecc., un riflesso del divino, può conciliarsi con una esplicita fede cristiana? – Sembra di sì, se la natura è considerata *creazione* di Dio e, in Cristo, finalizzata alla *salvezza* ultima⁸⁹.

⁸⁸ Cfr. C. DOTOLI (ed.), *Teologia e sacro. Prospettive a confronto*, Edizioni Dehoniane, Roma 1995.

⁸⁹ Nel dibattito a volte confuso, gli stessi termini di *sacro* e di *santo*, oggetto di molte scienze umane dalla diversa metodologia (come l'antropologia culturale, la storia delle religioni, la psicologia e la sociologia reli-

Tutti questi problemi, neppure sfiorati dai documenti ufficiali, sono stati invece oggetto di qualche contributo apparso in alcune riviste, come «Chiesa e Quartiere», «Fede e Arte», «Arte Cristiana» e, più recentemente, «Chiesa oggi»; ma sono stati meglio dibattuti nell'ambito di Convegni e in occasione di Mostre e di Concorsi⁹⁰, da parte di teologi sistematici, di ecclesiologi, liturgisti ed architetti (anche se non sempre con una chiara coscienza degli ambiti specifici della propria competenza professionale), nonché in volumi di singoli autori⁹¹, dei quali non è possibile dare relazione in questo intervento.

Passato il periodo della crisi dell'identità ecclesiale di natura sessantottina, si è ripreso a riconsiderare la natura, le funzioni e la simbologia dello spazio sacro cristiano, mettendo a fuoco innanzitutto l'ingenuità di aver considerato la modernità architettonica e il rinnovamento conciliare della Chiesa come scelte di rottura totale con la tradizione; in realtà ogni secolo, e quindi anche il '900 si radica necessariamente su quelli precedenti. Viene pertanto ripresa una giusta valutazione delle scelte architettoniche ed ecclesiali del passa-

giose), sono spesso trattati come sinonimi o equivalenti; mentre invece, nell'ambito della teologia cristiana si dovrebbe chiaramente distinguere fra *sacralità*, intesa come una specie di *deputazione* e un uso delle cose nel rapportarsi dell'uomo verso Dio (come, ad esempio, una chiesa, per la quale si parla correttamente di 'dedicazione'), e *santità*, intesa piuttosto come *qualificazione* di una cosa assunta da Dio in un regime di incarnazione e di sacramentalità per far partecipare l'uomo della sua vita divina (come, ad esempio, l'acqua per il battesimo, per la quale si parla correttamente di 'benedizione').

⁹⁰ I più significativi, in ordine cronologico, sembrano essere stati: *Convegno di Assisi* (1965), *Concorso di Ascoli Piceno* (1966), *XVIII Settimana del C.A.L.* (1967), *II Settimana di Liturgia a Palermo* (1982), *Mostra e Convegno di Monza* (1983), *Catalogo delle Tre Venezie* (1987), *Giornate di studio a Marmomacchine di Verona* (1988-1990), *Congresso di Pescara* (1989), *Quarta Biennale d'Arte Sacra a Pescara* (1990), *Mostra della Biennale di Venezia* (1992-1993), *XLIII Settimana del C.A.L.* (1992), *XXIII Settimana dell'A.P.L.* (1994), *Professione di Bellezza. Mostra U.C.A.I.* (1945-1995), *Seminario di Studio Staurós* (1995), *Convegni su "Lo spazio sacro" a Vicenza* (2000), *Concorsi Nazionali CEI* (1998-2001). Appare evidente in questa 'cronologia' un lungo vuoto di ricerca, proprio negli anni dell'immediato post-concilio, cioè tra i convegni di Assisi e del C.A.L. (1965-67), intervallati dal Concorso di Ascoli (1966), e la ripresa di quello di Palermo (1982). Negli anni '80 e '90 invece la ricerca è stata molto più intensa e articolata.

⁹¹ Sono da ricordare: ABRUZZINI, *Architettura* (voce), in *Nuovo Dizionario di Liturgia* (a cura di D. Sartore e A.M. Triacca), Edizioni Paoline, Roma 1984 (nuova edizione in *Liturgia* (a cura di D. Sartore, A.M. Triacca e C. Cibien), San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2001); S. BENEDETTI, *Architettura sacra oggi. Con un saggio di Mario Pisani*, Gangemi Editore, Roma 1990; IDEM, *L'architettura delle chiese contemporanee. Il caso italiano*, Jaca Book, Milano 2000; M. BERGAMO, *Gli spazi celebrativi. Figurazione architettonica. Simbolismo liturgico*, Il Cardo, Venezia 1994 (nuova edizione: M. BERGAMO-M. DEL PRETE, *Spazi celebrativi. L'architettura dell'ecclesia*, EDB, Bologna 2001); L. BOUYER, *Architettura e liturgia*, Qiqajon, Magnano (BI) 1994 [1997; 21991]; CIAMPANI P. (ed.), *Il luogo dell'incontro. L'architettura nei luoghi di culto*, Electa, Milano 2002; A. CORNOLDI, *L'architettura dell'edificio sacro*, Officina Edizioni, Venezia 1995; F. DEBUYST, *Chiese. Arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2003; F. DEBUYST, *Il 'genius loci' cristiano* Sinai Edizioni, Milano 2000 [1997]; C. DE CARLI (ed.), *Le nuove chiese della diocesi di Milano 1945-1993*, Vita e Pensiero, Milano 1994; L. DELLA TORRE, *L'edificio sacro per la comunità cristiana*, Queriniana, Brescia 1966; G. FREDIANI, *Le chiese* (Guide per progettare), Laterza, Roma-Bari 1997; R. GABETTI, *Chiese per il nostro tempo. Come costruirle, come rinnovarle*, ElleDiCi, Leuman (TO) 2000; G. GRASSO, *Come costruire una chiesa. Teologia, metodo, architettura*, Borla, Roma 1994; IDEM, *Tra teologia e architettura. Analisi dei problemi soggiacenti all'edilizia per il culto*, Borla, Roma 1988; G. LERCARO, *La chiesa nella città. Discorsi e interventi sull'architettura sacra*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 1996; M. OLIVETTI, *Il tempio simbolo cosmico. La trasformazione dell'orizzonte del sacro nell'età della tecnica*, Abete Editrice, Roma 1967; G. PIRAZZOLI (ed.), *Fra cielo e terra. Architettura e spazio sacro in Italia 1975-2000*, Diabasis, Reggio Emilia 2001; R. SCHWARZ, *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*, Morcelliana, Brescia 1999 [1938; 21947]; C. VALENZIANO, *Architetti di chiese*, L'epos Editrice, Palermo 1995; G. VARALDO, *La chiesa, casa del popolo di Dio. Liturgia e Architettura*, ElleDiCi, Leumann (TO) 1974.

to, non per ritornare a nuovi *revival* (come all'inizio del secolo), ma per reinventare nuove forme alla luce di quelle passate, rivalorizzando stimoli architettonici e celebrativi ancora fecondi sia nelle chiese nuove, sia ancora di più nell'adeguamento di quelle storiche. Su questa linea si sono collocati, ad esempio, gli studi degli architetti Sandro Benedetti e Maria Antonietta Crippa⁹².

Inoltre si rimette in circolazione la consapevolezza che, oltre ad una ottimale *funzionalità rituale* e ad una forte valenza *espressivo-simbolica* dell'edificio, è necessario riscoprire e rivalorizzare la *funzione mistagogica*, che può consentire e stimolare la vera partecipazione attiva interna ed esterna (sensoriale) attraverso un percorso di *iniziazione* al mistero da parte dei credenti, senza dimenticare che essa può offrirsi come *appello* al divino per chi ancora vi si accosta senza una fede esplicita.

⁹² Quelli di Benedetti sono raccolti nei suoi volumi citati alla nota n. 88; quelli di Crippa sono contenuti nei volumi vari di *Atti e Cataloghi* citati alla nota n. 87.

CHIESE DEL NOVECENTO: ESPERIENZE DI UN ARCHITETTO

Glauco Gresleri

Il programma del corso ha una titolazione esplosiva.

Saper vedere: Vi si esprime un concetto che nega una naturalità del fenomeno che in termini ottici sembrerebbe relazionare la realtà fisica del mondo alla capacità strumentale dell'occhio di percepirla.

Il «vedere» è così subito inserito in un processo più complesso che presuppone un «sapere», quindi un riferimento ad una «scienza», quella appunto del sapere.

Saper fare – ad esempio – indica una capacità riconoscibile nel condurre un'opera che immette un grado di qualità all'azione materiale, cosicché il risultato raggiunto arriva ad una precisione particolare.

Saper dire – ancora un esempio – indica che il meccanismo della comunicazione verbale presuppone un sistema di controllo della parola. Ma anche dell'espressione, che dia un risultato diverso da un dire senza «quel sapere» di cui si parla.

Ora noi ci poniamo il problema di esaminare il meccanismo di una precisa attuazione dei processi di assumere relazione col mondo materiale attraverso la vista. Dove risiede la chiave di questo sistema che dia relazione ai due termini – che sono indicati con la forma dell'infinito dei due verbi relativi – *sapere e vedere*?

Nel fatto che, «biologicamente», noi non vediamo con gli occhi ma con la mente.

Racconto naturalmente cose di ovvietà sconvolgente e che già sono ampiamente conosciute. Ma non posso svolgere i ragionamenti successivi se non li ancoriamo da subito a questo fenomeno.

* * *

L'occhio è una macchina fotografica. È una lente aperta sul mondo e che legge – in una visione proiettiva prospettica – tutto quanto è davanti ad essa, contenuto in un cono ottico di un certo numero di gradi di apertura. Punto e basta. Ma il meccanismo va avanti e, ciò che la lente ha preso in possesso, lo trasferisce su una pellicola fotografica che si chiama retina. Ancora punto e basta.

Se fosse possibile, noi potremmo fissare l'immagine sulla retina, asportare la retina e inserirla in un archivio della vista del mondo. Il mondo com'è. Punto e basta. Voi potreste dire, qui, che tale operazione è già possibile con la macchina fotografica... Ma vi fermo subito... Perché così non è, nel senso di semplice automatismo materiale, perché già il fotografo, nel riprendere, agisce secondo una regola propria che è appunto, quella del SAPERE cosa e come riprendere.

Ma dov'è la «magia», perché di magia si tratta, nel nostro vedere umano, dopo la già detta trascrizione della immagine sulla retina? Che è il nostro cervello che va a leggersele. Il cervello – questo misterioso computer ancora da capire – in tempo reale, quindi non istante per istante, ma contestualmente, si appropria dell'immagine, la legge, la comprende, la INTERPRETA.

Se mettessimo dieci persone in fila davanti ad un paesaggio particolare, avendole accompagnate sul sito ad occhi bendati, e concedendo loro la possibilità di uno sguardo prima di ricoprire il loro capo con un cappuccio, e poi domandassimo a loro di descrivere

quello che i loro occhi hanno visto, o creduto di vedere... avremo dieci versioni diverse di quel paesaggio. Perché i loro cervelli, sulla base delle conoscenze, delle esperienze vissute, della loro cultura e della loro sensibilità, avrebbero tratto referenze legate alla propria individualità. Inconsciamente ciascuno avrebbe potuto vedere in modo diverso.

Lo studio e l'attenzione al saper vedere, appunto, è tema aperto e già oggetto di punti fermi nell'attenzione degli studiosi. Mi permetto solo di citare qui Matteo Marangoni, con il suo «saper vedere» ma anche Bruno Zevi con il suo «saper vedere l'architettura» e il suo «saper vedere l'Urbanistica», e certo, non posso dimenticare, Maurice Merleau-Ponty, con il suo «l'Occhio e lo spirito».

Il vedere quindi è un meccanismo fondamentale a rapportarci col mondo materiale ma la risposta che noi ne possiamo ricavare è tanto possibile di variazione che, appunto gli studi sopraccitati, dimostrano come sia possibile lavorare attorno al principio della «interpretazione».

È certo che il mondo esterno a noi comunica attraverso tutti i meccanismi dei nostri sensi. Il suono, la temperatura, l'umidità, il movimento (fermo e ventoso) dell'aria, gli odori, il tatto. Il Creatore ha posto una creatura materiale (il cosmo) fuori da noi e da noi «altera» e, ha dotato il nostro essere di percettori, tra loro integrati, in grado di permetterci una conoscenza, la più ampia, di quello che ci circonda.

Ho detto «integrati». Cosa di valore ciclopico. Quando la mamma non «vede» il suo bambino, usa la voce e lo «chiama» e, lui, al suono, risponde!

Questo, dell'integrazione tra vista ed udito per la percezione del mondo altero, è un problema di grande interesse e che porterebbe lontano. Ma un cenno non posso non permettermi. E che è quello che nella sacra scrittura lo strumento «vista» non è utilizzato per la conoscenza diretta di Dio; solo l'«udito» vi è concesso.

Adamo e «sua moglie» – così, senza mezzi termini la Genesi al capitolo terzo nomina la donna... – ai quali il peccato della mela mangiata fornisce la chiave per «saper vedere» quello che prima non vedevano pure con gli occhi aperti circa la propria nudità, la presenza del Dio che «passeggiava nel giardino alla brezza del giorno», si palesa solo per il suono del suo calpestio. E quando Dio entra in contatto con Adamo solo tramite la voce domandandogli dove fosse, lui, rintanato tra le frasche dice – dando a Dio direttamente del «tu» – ... «ho udito il tuo passo nel giardino ed ho avuto paura perché sono nudo»...

E, ancora, al capitolo 17 quando Matteo racconta della «nube luminosa» che avvolse Pietro, Giacomo e Giovanni sul monte, il Dio si fa presente non tramite la vista... «Ed ecco una voce che diceva – questi è il Figlio mio diletto nel quale mi sono compiaciuto – E la voce aggiunge, ancora a rinforzare la comunicazione attraverso il suono, – Ascoltatelo –».

Ma ancora un altro riferimento alla sacra scrittura, relativamente, proprio, al principio che stiamo esaminando sul significato del saper vedere, sul criterio cioè di saper assoggettare la nostra visione ad un giudizio che la collochi entro una nostra scienza ed esperienza.

È il momento della creazione, come ci è raccontata nel capitolo 1 della Genesi. Quando «la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso...» Dio interviene con l'azione prolungata dell'opera di creazione. La cosa emozionante, letta oggi nel fine che ci siamo proposti, è che il Signore Dio, ad ogni passo del suo progressivo dar vita all'universo abitato, si ferma e «guarda». Questo momento è terribile, perché dà dell'atto magico dell'opera di Dio un senso così reale e congiunturale da far rabbrivire. Perché pare evidente come le singole fasi della creazione sono così importanti e straordinarie che lo stes-

so Javé sente la necessità di prenderne atto, di verificarle e, per conoscere la sua opera, per vederne il risultato, appunto, voltandosi tutt'attorno in un esame critico. E cosa fare?

Guarda e – cosa succede? – Guarda e «vede che era cosa buona». Cioè Dio, nel controllare il suo operato, non ha solo guardato, ma ha «saputo vedere» al punto che la sua verifica aveva in nuce il principio di voler capire – vedendo – il risultato, al fine di giudicarlo. Sapendo vedere, capisce e giudica «cosa buona»!

Ma torniamo a noi.

Il tema che mi è stato suggerito di esaminare l'argomento del «*saper vedere – comprendere un'opera d'arte nella tradizione cristiana*» è orientato in particolare alle forme dell'architettura contemporanea.

Appare chiaro come la preoccupazione degli organizzatori del seminario sia quella di verificare se esista una preparazione nella cultura corrente in grado di saper vedere il campo complesso dei fenomeni espressivi del mondo contemporaneo. Va dato merito ai compilatori delle terminologie usate nel programma di aver escluso l'*aggettivo* moderno nel testo. Moderno è un termine, oggetto di equivoco, perché, relazionato ai tempi; dovrebbe significare appunto solo il riferimento al presente, ma nella sedimentazione storica il termine ha acquisito una caratteristica precisa, legata al fenomeno del movimento in architettura che ha portato al superamento della fase accademica dell'ottocento e che, come spartiacque di modi diversi del pensare, è oggetto di valutazioni estremiste, non positive per un processo di analisi come quello che ci poniamo noi.

Qual'è il problema del saper vedere? Noi tutti abbiamo vissuto esperienze innumerevoli nella vista di opere d'arte tramandateci dalla storia e «al di fuori di qualsiasi possibilità di polemica interpretativa». E abbiamo sentito e letto innumerevoli modi di leggere un'opera – ad esempio di pittura –. E quasi sempre, chi troviamo nelle pinacoteche a raccontarci le storie? È un personaggio che sa tutto della vita di ogni autore e che soprattutto questo ci racconta. Il critico spesso ci aiuta a leggere l'avvenimento descritto nel quadro, ma non ci indica «come leggere» la pittura per capirne il valore disciplinare.

Difficilmente ci aiuta e ci insegna a «come leggere il quadro».

Perché a noi sostanzialmente non interessa, quanto cioè il pittore ha preso come occasione d'argomento per imbastire la sua opera, non il «cosa» quindi, ma il «come».

L'aiuto dal campo della musica è fondamentale perché per esso il principio del cosa è raramente chiamato in causa e mediante il pubblico è già abituato ed orientato ad ascoltare e a capire il «modo».

Ed anche in poesia; il «sempre caro mi fu quest'ermo colle» del Leopardi non può essere oggetto di analisi circa l'affetto del poeta verso la montagna, ma sul rapporto magico della sequenza delle parole... il «sempre», che apre e chiama una dimensione temporale infinita, il «caro» che immette nel momento poetico l'immanenza familiare del discorso, il «mi fu» che sprofonda subito in un mondo personale che attanaglia il lettore e lo trasferisce ad un tempo remoto perché il tutto acquisti valore già sedimentato, e il «quest'ermo colle», ove il «questo» dà al poeta il senso di appartenenza diretta, e l'«ermo» connota il sito di un'aura insolita e preziosa atta a trasfigurare in senso classico la cosa semplice e troppo casalinga del «colle»!

Se guardo l'annunciazione del Beato Angelico, non vi racconterei la storia di Maria e dell'angelo. Ma vi farei rabbrivire a mettervi in evidenza come, la divisione degli spazi tra il dentro e il fuori e la privacy del portico in cui la Madonna è tranquillamente collocata, è violentata dalla irruenza energetica dell'angelo che con la diagonale del suo braccio,

rompe la tranquilla, romantica, toscana, atmosfera del sito per lanciare il suo messaggio, terribile e angoscioso. Riguardatelo quel dipinto e riscoprirete nel «come» la potenza pittorica del quadro, ove il «dramma» umano-spirituale-divino dell'annuncio che sublima e condanna contemporaneamente una fanciulla al compito sovrumano di diventare madre di Dio, è reso con una magia artistica incontenibile.

E in architettura? Come l'opera pittorica possa apparirci sotto aspetti più specifici e possa permetterci di goderla maggiormente quanto più sapremo superare la semplice lettura del racconto «del cosa» cioè per esaminarne e scoprirne le regole compositive ed espressive del «come» anche per l'architettura esiste una regola di approccio che consente al nostro occhio di «saper vedere».

Entriamo in una cattedrale gotica. Uno splendore, lo sappiamo. Il «saper vedere» oltre il più semplice e freddo «vedere» cosa ci consentirebbe? Di vedere lo spazio come un luogo «diverso», tanto dissimile dallo spazio urbano e domestico da risultare astratto. Fuori dal tempo. Il suo farsi architettonico, ove le strutture non sono masse ma solo segni energetici, non «chiudono», ma «aprono».

Sapendo vedere, lo spazio appare chiaramente come dotato di una energia centrifuga che «spinge» verso fuori. Mentre la luce fuori è illeggibile e non ci accorgiamo che esista, qui la vediamo, (sapendola vedere appunto) come una «struttura» propria, come struttura aggiunta alla architettura ed ad essa sovrapposta. Ci accorgiamo che la luce ha una direzione, che può avere un colore, che essa segue un disegno, che racconta un movimento. La luce appare come una musica solidificata. Se sappiamo vedere ancora più profondamente, vedremo che lo spazio è fatto solo di luce e che i profili costruiti del telaio architettonico sono presenti-assenti, come lontani ed estranei.

E se sapremo vedere ancora, scopriremo il rifulgere del presbiterio come luogo eminente, come momento centrale di questa architettura, e ne leggeremo l'attitudine a divenire momento spaziale dominante ove i ministri, i movimenti ed i gesti, i segni architettonici e scultorei, ed anche la parola diventano segni di una liturgia osannante. E apparirà chiaro, sapendo vedere appunto, come le due ali di persone, uomini – donne – bambini, bene assiepati e compattati negli alti scanni (che qualche volta come nel nord Europa sono anche strutturati con un proprio parterre di legno), siano chiaramente un «corpus» attonito, statico, in attesa, in posizione di fruitori di uno spettacolo condotto da altri. Sembrano chiamati per poter testimoniare, per poter rendere logica l'azione autonoma, circoscritta, autocelebrante che viene esperita nel luogo preciso, ben definito, addirittura chiuso dalla balaustra, in cui i Ministri consumano il rito della memoria dell'ultima cena.

Guardate bene. Sappiate appunto vedere! Tutto quello che avviene, avviene là, al di là della balaustra, sopra quel palco alto e privilegiato che è il presbiterio, uno spazio non nostro ma, appunto, dei presbiteri. È uno spettacolo magnifico. Sfavillio di marmi, splendore di luci, eleganza dei movimenti e del ritmo degli «attori», una celebrazione tanto bella da gustare appunto con lo sguardo...

E nell'architettura contemporanea quale potrà essere il nostro «saper vedere».

Innanzitutto è insegnabile il «saper vedere»? E se lo è, perché non pratichiamo questa scienza – perché di scienza veramente si tratta – ai nostri figli, in casa, ed agli scolari a scuola, e ai giovani, ai licei, ed ai sacerdoti, nei seminari?

Perché è evidente che quando sapessimo vedere, allora potremmo più facilmente cercare la ripetizione delle situazioni che avessimo riscontrato positive e allontaneremmo quelle che già avessimo sperimentato in senso d'impoverimento.

Com'è possibile, continuiamo a domandarci, come lungo tutto il secolo passato i gran-

di reggitori della Chiesa cristiana (cattolica in particolare) non abbiano potuto, saputo, ma soprattutto voluto praticare un sistema di controllo nel saper vedere quanto si veniva facendo nel campo del sacro costruito per arrivare a poter fornire indicazioni di orientamento nel campo delle scelte professionali-progettuali? Una frase di forza unica nel testo di Marguerite Yourcenar si colloca a dare la dimensione del problema quando dice che «Adriano si sentiva responsabile della bellezza del mondo»! E la Chiesa che per secoli ha realmente guidato l'intelligenza e lo spirito e la mano degli artisti perché col loro fare testimoniassero la potenza del Signore, controllando attraverso la scienza del saper vedere i valori di contenuto spirituale nelle stesse opere materiali, perché e per come si è fermata?

Perché ha perso la capacità di saper vedere e quindi poter arrivare a giudicare se si potesse ripetere la situazione della Genesi «e vide che era cosa buona»?

Il mondo è cambiato e la accelerazione del suo continuo rifarsi si accelererà sempre di più. Anche la Chiesa è cambiata nel suo farsi parte del mondo e nel suo calarsi in esso.

E la Liturgia, segno e realtà di questa nuova immanenza tra gli uomini, tenta di trovare coincidenza con lo spirito che anima l'umanità dei tempi contemporanei. Ed è in questa tensione di salvezza che la Chiesa si è offerta, all'umanità assetata di verità e di giustizia spirituale, con una liturgia che dia conoscenza e coscienza agli uomini di poter divenire corpo reale del mistero di Cristo tramite la consumazione del suo Corpo nella celebrazione dell'eucarestia. In una situazione agapica in cui è la famiglia degli uomini che celebra, sotto la guida del ministro, i misteri eucaristici.

Allora noi cosa potremo attendere di vedere in un luogo – a tale scopo preparato – in cui si celebri l'eucarestia secondo questa nuova intuizione del rito?

Ma il saper vedere dovrebbe allora costituirsi solo come strumento di una verifica grammaticale a che tale principio sia assolto, e quindi verificare, nelle architetture, la rispondenza alla nuova tensione liturgica? Dovremo quindi imparare a saper vedere il «cosa» e il «se», oppure dobbiamo porci il dubbio che qualcosa di più profondo noi si debba pur «saper cercare e saper vedere»?

E ritorna quindi il problema del «come».

Appare chiaro come una legittima tensione presente nel programma di questo seminario è quello di aiutare l'avvicinamento culturale agli esempi di architettura contemporanea (o «moderna» nel termine che abbiamo tentato di allontanare sin dall'inizio di questa discussione), per tentare di vincere il pregiudizio – purtroppo ahimè abbastanza legittimo – sulla qualità in genere del prodotto architettonico dei nostri tempi.

Le ragioni di tale scempenso e di una presenza rara di costruzioni che raggiungano un livello poetico nella loro realizzazione sarebbero complesse e ci porterebbero lontano dagli obiettivi immanenti. Ma questo problema è generale perché nella massa di costruzione che i tempi nostri devono realizzare a far fronte ai bisogni materiali della società, la qualità raramente affiora, anche perché – a dire il vero – è poco richiesta.

Questo è valso naturalmente anche per il campo del sacro costruito. Anzi, questo settore ha visto applicata una prassi di assoluta indifferenza al risultato di qualità poetica nella costruzione e dico indifferenza per collocare l'osservazione entro un campo rispettoso, perché la sostanza reale indicherebbe trattarsi di mera ignoranza (nel senso latino), cioè di mancanza assoluta d'informazione e formazione culturale e critica.

Nella Bologna lercariana, negli anni di ferro e fuoco in cui si dibatteva il problema della qualità per gli edifici destinati allo spazio liturgico, ad un progettista di basso livello sono stati dati sottobanco – direttamente dalla Curia in diffonità e in spregio alle direttive di Lercaro – quindici incarichi successivi relativi alla costruzione di nuove chiese.

Evidentemente con indifferenza alla bassa qualità di quelle già realizzate e incapacità di giudizio sul risultato stesso della resa liturgica.

E questo, moltiplicato per tutta l'Italia ha portato realmente ad un patrimonio di opere realizzate (teniamo conto che solo quelle finanziate con la legge n° 2522 del 1952 sono circa 10.000!) nel campo del sacro di basso livello, al punto che l'opinione dei mass media sull'argomento è – giustamente – negativo. Il peggio è che è venuto così diffondendosi uno stato di «allergia» all'«architettura del sacro» di difficile sradicamento e che certo non giova alla stessa promozione di opere positive ed alla attenzione critica a ricercarle e ad emettere giudizi di distinguo.

Proponendoci di costituire una «guida» al «saper vedere», il discorso è difficile. L'arte nella sua manifestazione disciplinare non si insegna. Ci si può istruire nella tecnica, nei processi di costruzione, nella logica di affinarsi sulla proprietà espressiva di ogni materiale... ma il modo che il tutto raggiunga il livello lirico della poesia, nessuno può insegnarlo ed ogni artista lo scopre solo in se stesso. Ma una cosa è certa, che quello che non possiamo insegnare possiamo RICONOSCERE quando lo incontriamo.

Guarda caso questo vale proprio per l'impianto liturgico della chiesa in genere. Impossibile insegnare il modo in cui esso si manifesti nella sua potenza segnica e simbolica, ma quando essa – in qualche rara occasione – fosse realmente raggiunta, di colpo la RICONOSCIAMO!

Questo corso non è volto – nel programma – a progettisti, ai quali si dovrebbe raccomandare ... fai così, opera colà ... ma al pubblico, ai «fruitori», (come s'usa dire oggi con un brutto termine), a coloro che, attenti e rispettosi, volessero visitare e osservare opere nel campo delle chiese del novecento come recita il titolo dell'intervento di oggi.

Certo, noi potremmo dire... «andate, visitate, vedete, ... e venite a riferire». Perché è la visita nello spazio interno e la «full immersion» che racconta ogni cosa e rende veramente la giusta emozione all'osservatore. Perché essa è trasmessa al nostro io attraverso i molteplici veicoli di relazione che si stabiliscono tra lo spazio reale e i nostri sensi. Forme, luci ed ombre, attenuazione dei suoni, tiepido e fresco, il senso dei piedi sulla pavimentazione, gli effetti di vicinanza e lontananza prossemica ... tutto è spazio emozionale e vettore di comunicazione! Quando chiedo ad una vecchietta che esce da una chiesa... com'è la chiesa dentro? Ed ella mi risponde «bella», ella non scomoda la categoria dell'estetica come è dibattuta all'accademia; con tale termine non ha dato un giudizio sui valori espressivi della forma, ma ha indicato una sua sensazione globale in cui tutto si condensa, costituendosi come insieme di fenomeni capaci di indurre un senso di appagamento e di benessere.

Ma dov'è il punto nodale che lega la capacità di saper vedere alla reale scoperta degli elementi importanti a costituire le emozioni giuste? Vi è un aneddoto che conosco per esperienza diretta. Quando Le Corbusier ebbe l'incarico per costruire la chiesa al quartiere di Firminy per la Diocesi di Lione, chiesa poi rifiutata dal Vescovo (entro il problema di scarsa informazione culturale di cui abbiamo già detto), egli, pur venendo già dalle esperienze progettuali e realizzative di Ronchamp e del convento di La Tourette, ponendosi come uno scolarotto in posizione mentale di doversi preparare a tale compito, manda il giovane d'atelier José Oubrier per Parigi, ordinatogli di visitare «le chiese» per prendere appunti e riferirgli.

Ma gli dà una istruzione precisa. Di verificare e «scoprire» i «punti di emozione». Di cercare, in tali esempi eclatanti del sacro costruito, attraverso la esperienza attenta delle proprie emozioni, i momenti in cui il suo animo subisse una esaltazione.

E – ecco il valore di tale sperimentazione – verificare e registrare da cosa – cioè da che insieme di situazioni fisiche – il momento emozionale fosse prodotto!

... Entro e scendo due gradini (da noi come a S. Marco a Venezia). Ma lo scendere i due gradini non è solo un fatto di variazione geometrica nel cammino, ma è un fenomeno spaziale... Mi calo, sprofondo, cambio spazialità da quella urbana ad altro ambiente, capisco che sto entrando in un altro mondo. Allora, se voglio accentuare il senso del mandala, dell'ingredere, di passare da dentro a fuori, i due gradini sono importanti. Ma due gradini a scendere, non a salire. Salire mi darebbe il senso fastidioso della salita, di entrare in modo più faticoso e più distante. Scendere invece è come rientrare nel grembo materno! ... eccetera eccetera.

Allora forse qualcosa potremo indicare sulla ipotesi di abituarsi a «saper vedere». Non arrivare, entrare ed uscire... senza vedere e senza guardare!

Ma ponendo attenzione al «come».

La costruzione si colloca in uno spazio, urbano, ambientale. Importante è la relazione che determina i due momenti: l'intorno e la chiesa. Non è criterio di ambientamento che noi dovremo verificare. né similitudine di stile, né principio di «rispetto» del quale non sapremo citare le regole: quello che dovrebbe risultare è la congruità complessiva del sito, come se chiesa e il suo ambiente d'intorno fosse conseguente ad un progetto unitario in cui pieni e vuoti, spazialità, sensi di andamenti energetici, fossero tra loro in perfetto equilibrio. E controllare che il sagrato abbia ricevuto l'espressione per essere riconoscibile come primo luogo d'incontro.

Il sagrato è luogo funzionale che deve esprimersi come tale. Esso deve manifestarsi come occasione di verifica partecipativa, quasi che qui sia il punto in cui i fedeli si incontrano e si riconoscono come tali. Non secondo i nomi e le famiglie – che sarebbe troppo bello e che è possibile solo nelle piccole attivissime comunità –, ma appunto come fedeli, come destinati e intenzionati alla assemblea, santa sì, ma soprattutto santificante. Allora lo spazio del sagrato non è solo un luogo dell'aperto ma deve poter significare questa importante fase di preparazione e di attesa!

E sulla forma esterna dovremo pure porre attenzione. Impossibile esprimere criteri di giudizio diretti. Ma certo è che la forma deve qualificare il luogo «diverso e deputato» pronunciandosi con forza ma con semplicità. Concedendomi un paragone forzato, pure cito il suono delle campane. Esso è tale – per diversità da ogni altro rumore dell'ambiente – da essere «riconoscibile come tale»; ma ha un andamento semplice, unitario, ordinato. Non è stridulo, né si attorciglia in suoni sgrammaticati e disarmonici. Il senso che ne deriva è di compostezza e andamento placido, serio, semplice. Così sia la forma delle chiese che dovrete incontrare.

Allora dovrete poterle riconoscere – nel vostro vedere... – non attraverso il simbolo della croce o per il tetto fatto a punta, ma per la sua «compostezza», il suo andamento placido, come l'acqua dello stagno quando sia calato il vento, per la sua composizione unitaria, per l'ordine che traspaia dalle sue forme composite. Ancora una volta, per la stessa forma non esistono regole tipologiche ma dovrebbe essere tale che incontrandola, si dovrebbe poter riconoscere!

E all'interno? Cosa dovrebbe trovare il vostro occhio e come dovrete istruirvi a saper leggere quello che vedete?

Certo nelle chiese gotiche avete trovato l'altare splendente di luce e fortemente caratterizzato per forma e per immanenza nello spazio. E qui, nelle chiese date alla liturgia del

nuovo spirito ecclesiale, cosa dovrete cercare di vedere?

La relazione di unità inscindibile tra l'altare e l'assemblea, così che le due unità dovessero potersi leggere come una unica situazione energetica. Perché l'una e l'altra sono realtà uniche e inscindibili nell'offerta sacrificale eucaristica in cui il popolo di Dio per fede e coscienza si trasforma in membra del corpo di Cristo che, sull'altare centro misterico dell'insieme, viene immolato.

Il difficile, certo nella progettazione – ma anche nella capacità di verifica attraverso il saper vedere è che questa unità sacrificale e liturgica non sia data solo da una impostazione geometrica delle disposizioni (ahinoi quante piante triangolate con l'altare relegato nella strettoia del vertice), non sia data (solo) dalla organizzazione di pianta, ma dall'urgere della situazione spaziale che deve essere in grado di caricare il tutto secondo una forza gravitazionale che deve potersi percepire nello spazio come una presenza quasi tattile.

Certo molto difficile è «saper vedere» il livello di qualità che questa sinergia realizza in ogni possibile architettura, e certo, essa potrà apparire in pieno durante il rito.

Ma prima del rito, e presupposto alla intensità realistica con cui il rito potrà manifestare la propria verità transeunte e santificante, è il sistema spaziale che innerva come sostanza architettonica unica sia l'aurea dell'altare con l'aurea dell'assemblea. Non riguardatele come elementi di due unità a sé stanti, ma come unica espressione articolata di una realtà misterica in attesa...!

In attesa di che cosa? Di «esplodere» nel momento del sacrificio eucaristico ove il tutto arriverà a subire un momento di trasformazione di intensità spirituale come se l'insieme potesse emanare una luce significante...

E cercate l'ambone. Esso è il luogo della parola!

Semplice: il luogo della parola...! Quindi da quel punto la voce deve raggiungere i fedeli «circumstantes» che devono poter sentire. Ma dov'è il mistero e il fascino esaltante che voi dovete imparare a cercare e a verificare. Che quella parola è la PAROLA di DIO! Allora siamo nel campo del terribile e quel punto della chiesa diventa rovente, è come se emanasse il fuoco, è come se da esso ogni verbo ed ogni suono dovesse raggiungere non le orecchie dei fedeli, ma il loro CUORE. Non cercate decorazioni in questo punto dello spazio, non andate a verificare se l'ambone sia lavorato a raccontare altre storie o a ricordare altre figure anche della chiesa: guardate questo punto come quello da cui il Ministro presta la sua voce a quella del Signore.

Nella cattedrale di Pordenone un progetto di «adeguamento» liturgico ha portato alla invenzione di un ambone a forma di chiglia di nave, con tanto di falena a seni nudi protesa verso le onde... E naturalmente la descrizione letteraria di una persona che ne ha dato commento su una rivista specializzata, (peraltro di cultura e buon senso) non poteva che citare una frase tipo «... protesa a solcare le acque della fede...» o qualcosa del genere). No, l'ambone non fende le acque, deve solo manifestare con la sua forma, la sua positura, il suo essere strumento di accentuazione della figura che «parla», e che nel parlare dà enfasi al suono, con azione gestuale delle braccia e delle mani e con la torsione del corpo, a significare il valore di forza e di verità che le parole vengono a testimoniare posizionate una sull'altra!

E ancora. Entrati che siate, cercate il luogo della schola... Non siamo in nord Europa dove l'assemblea canta tutta. Da noi è d'uso che l'assemblea «deleghi» alcuni esperti al canto ed allora l'aula è bene collochi in un luogo preciso questo settore, per dare forza e significazione visiva al glomere responsabile di questa struttura importante del rito.

Il canto ed il suono non è ornamento, ma è struttura dello spazio. Essi, insieme costruiscono uno spazio sonoro che è importante come lo spazio architettonico.

Quando il suono si palesa, esso si gonfia, si espande secondo andamenti sferici sino a che riempie, satura, colma ogni spazio, ogni anfratto. Mentre la vista è obbligata alla direzionalità diretta secondo una geometria precisa e non variabile, il suono scavalca ogni ostacolo, riempie ogni sottosquadro, si adagia al suolo e sale sino a spingersi contro la volta del soffitto... Quando esso si origina dal punto della sorgente, il suo riempire lo spazio ha un andamento quasi liquido e, ... se alzassimo le braccia ... sembrerebbe di poter affondare le mani nella sua «massa» che passa sopra le nostre teste.

Quando Lercaro perorava perché i fedeli potessero acquisire convinzione e sapienza al canto, non dava una lezione di musica o di liturgia, ma si esprimeva realmente in termini architettonici, dando al canto ed al suono realmente un significato spaziale. E se il suono è strumento di emozione e di astrazione, il canto porta con sé il valore della sorgente di emissione, che sono le voci singole dei fedeli, ciascuna delle quali ha anima e corpo e nel fondersi attraverso l'aere unisce e lega insieme le intenzioni e le tensioni di tutti e di ciascuno in tutti!

Entrati che siate nella chiesa, cercate allora con il vostro sguardo l'area destinata alla sorgente del canto. Guardatela, consideratela, perché quella è la fonte alla quale dovrà abbeverarsi la sete di immersione globale dell'assemblea nel momento che, partecipando, costruisce il rito.

L'architettura delle chiese contemporanee è chiamata a rendere giustizia alla liturgia.

È la vita liturgica di cui oggi la comunità ha bisogno, per crescere nella conoscenza dei principi a cui la religione s'ispira e che permette al nostro spirito di superare le angosce e gli affanni della vita per crescere nella fede e nella serena convinzione del mistero.

La liturgia non è una scienza, è un modo di esistere, e di essere elemento immanente in mezzo agli uomini e, per potersi così manifestare ha bisogno di uno strumento. Strumento tanto complesso da risultare una vera e propria macchina e che – eccola – è appunto l'architettura.

In questo senso solo può essere l'ammaestramento per indicare un modo di «saper vedere le nostre chiese del novecento». Che tali architetture non siano fini a se stesse, non siano monumento né della città, né dell'architetto, né della stessa religiosità, né della chiesa universale, ma siano strumenti della liturgia. Perché attraverso di essi, la Liturgia come «esercizio del Sacerdozio di Cristo» divenga vera e risulti riconoscibile!

Allora, il significato profondo che potrebbe risultare da un esercizio volto al «saper vedere» le nostre nuove chiese, acquisterebbe massimo valore «scientifico» quando potesse riuscire a riconoscere – laddove naturalmente essa sia presente – la sinergia tra trascendenza artistica e trascendenza liturgica, coniugate a rendere simbolica e riconoscibile la realtà del rito, nell'opera teandrica dell'edificio ecclesiale.

Finito di stampare nel mese di marzo 2006
in Pisa dalle
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

