



VICARIATO DI ROMA
UFFICIO EDILIZIA DI CULTO
ARTE SACRA E BENI CULTURALI



OPERA ROMANA
PELLEGRINAGGI

XIX CONVEGNO NAZIONALE TEOLOGICO-PASTORALE

•
*“Il Pellegrinaggio:
Fede e Bellezza”*

•
*La Chiesa
custode della bellezza*

Prof. Paolo Portoghesi

•
Roma, 29-31 gennaio 2017

XIX CONVEGNO NAZIONALE TEOLOGICO-PASTORALE

“Il Pellegrinaggio: Fede e Bellezza”

“La Chiesa custode della bellezza”

Prof. Paolo Portoghesi

*Professore Emerito di Geoarchitettura presso l'Università La Sapienza di Roma
Accademico dei Lincei*

Il titolo di questa conferenza contiene due verità: la prima è che la Chiesa è di fatto custode di un numero infinito di opere d'arte di straordinaria bellezza; la seconda è che la Chiesa ha il dovere e la responsabilità di custodire la bellezza come attributo divino, in un momento in cui nelle società più sviluppate del nostro tempo è in atto un allontanamento dalla bellezza, ridotta a strumento di dominio e di consenso e vista con sospetto anche nel campo dell'arte, che era stato per secoli il suo prediletto terreno di cultura.

Ambiguità della bellezza

“La bellezza - ha scritto Dostoijsky - è una cosa terribile: è terribile perché è indefinibile e non la si può definire perché Dio l'ha circondata di enigmi. In essa le opposte rive si congiungono, in essa le contraddizioni vivono insieme... Qui il diavolo lotta con Dio e il campo di battaglia è il cuore umano.

Il concetto di bellezza, una parola che cambia da un paese all'altro, ha nella lingua una storia complessa e rivelatrice. Le parole che la designano sono diverse: l'ebraico *tob*, che viene adoperata nella Bibbia sia con il significato di bello che con quello di buono, il greco *kalos* che pur riferendosi a un valore estetico si coniuga per naturale attrazione con *agatòs* che significa buono, dando vita al termine *calogagatia*, una bellezza che è anche bontà. Il francese *beau*, l'italiano *bello*, l'inglese *beautiful*, derivano dall'aggettivo latino *bellus*, diminutivo di *duadenus*, che significava buono nel linguaggio dei fanciulli.

Se è vero - come sosteneva Heidegger - che “le parole sono sorgenti che il dire scava, sorgenti che di continuo devono essere cercate e scavate”, queste etimologie ci mostrano bene una tendenza dei due aggettivi all’unità, contraddetta dall’uso umano che se ne fa, tanto che qualcuno sostiene che la bellezza è nata nel giardino dell’Eden prima che il bene e il male si profilassero nella vita degli uomini.

Nel mondo in cui viviamo oggi la bellezza ha due volti contrapposti. Il mondo del potere la difende ipocritamente perché trascina, persuade, produce consenso, purché rimanga qualcosa di relativo, e coincida con ciò che produce piacere e soddisfazione senza creare problemi etici o ontologici.

“... la bellezza disinteressata - ha scritto Hans von Balthasar - senza la quale il vecchio mondo era incapace di intendersi... ha preso congedo in punta di piedi dal moderno mondo degli interessi, per abbandonarlo alla sua cupidigia e alla sua tristezza. Essa è la bellezza che non è più amata e custodita nemmeno dalla religione”. È proprio la *bellezza disinteressata infatti* che ha preso congedo dal mondo del consumismo e del profitto, che invece si compiace di una bellezza “interessata”, una bellezza strumentale, spesso asservita alla logica del denaro, che aiuta a vendere sempre di più e a render appetibili cose del tutto inutili, creando le premesse dello spreco e allargando la forbice della diseguaglianza. La “bellezza” così è diventata la seducente regina della pubblicità, spesso associata alla violenza, alla velocità, alla illusione.

La bellezza per i credenti

Per i credenti la parola bellezza, spogliata della sua ambiguità, consente un accesso privilegiato al divino.

La bellezza è un valore universale dell’uomo ma non c’è dubbio che per un credente, per un cristiano è qualcosa di diverso, ha un ruolo suo proprio, che si esprime in migliaia di pagine scritte, di immagini, di composizioni musicali. La più persuasiva e commovente di queste pagine è forse l’invocazione di S. Agostino nelle “Confessioni”: “Tardi ti amai, bellezza così antica e così nuova, tardi ti amai. Sì, perché tu eri dentro di me e io fuori. Lì ti cercavo. Deforme io mi proiettavo sulle belle forme delle tue creature. Eri con me e non ero con te. Mi tenevano lontano da te le tue creature, inesistenti se non esistessero in te. Mi chiamasti e il tuo grido sfondò la mia sordità: balenasti e il tuo splendore dissipò la mia cecità; diffondesti la tua fragranza, e respirai e anelo verso di te, gustai e ho fame e sete; mi toccasti e arsi di desiderio della tua pace.”

Per Agostino la bellezza è anzitutto un attributo divino e l’uomo la porta dentro di se come un dono: si tratta quindi di una bellezza percepibile pienamente solo attraverso la fede.

Nel documento finale del Sinodo dei vescovi del 2006 la Chiesa proclamava “la via della bellezza risponde all’intimo desiderio di felicità che alberga nel cuore di ogni uomo. Essa apre orizzonti infiniti, che spingono l’essere umano ad uscire da se stesso, dalla *routine* e dall’effimero istante che passa, ad aprirsi al Trascendente e al mistero, a desiderare, come scopo ultimo del suo desiderio di felicità e della sua nostalgia di assoluto, questa bellezza originale che è Dio stesso, creatore di ogni bellezza creata”.

La ragione per la quale la bellezza nell’orizzonte dei credenti non ha perso nulla del suo valore sta quindi nel fatto che è attributo divino che apre la nostra mente al trascendente: “Una cosa ho chiesto al Signore... questa sola io cerco - si legge nel Salmo25 - contemplare la bellezza del Signore... egli è il più bello tra i figli degli uomini; sulle sue labbra ride la grazia”.

Dante ha espresso in modo insuperabile ciò che bellezza può significare per i credenti:

Luce intellettual, piena d'amore

amor di vero ben, pien di letizia

letizia che trascende ogni dolore.

Se quindi per chi crede, la bellezza illusoria e aperta al male non può confondersi con la vera bellezza, qualità del visibile che apre all’invisibile e *splendore della verità*, è pur vero che una ambiguità sussiste nel fatto che anche la suprema bellezza del Cristo può trasformarsi in apparente bruttezza e deformità.

Assumendo la carne - scrive Agostino - Cristo prese sopra di sé la tua bruttezza, cioè la tua mortalità, per adattare se stesso a te, per rendersi simile a te e spingerti ad amare la bellezza interiore. Ma quali altre fonti ci rivelano un Gesù brutto e deforme, come queste ci hanno rivelato il più bello e grazioso dei figli degli uomini? Dove è detto che è deforme. Interroga Isaia. Lo abbiamo visto: non aveva più né bellezza né decoro. Queste affermazioni della Scrittura sono come due flauti che suonano in modo diverso ma uno stesso Spirito vi spira dentro l’aria... Non devi rinunciare a sentirli ma cercare di capirli”. Ecco la contraddizione, tipicamente cristiana di una bruttezza apparente ma non sostanziale riscattabile dall’amore e dalla carità, di una bruttezza quindi dalla quale traspare la bellezza interiore.

Le parole di Agostino dicono con tragica consapevolezza quello che i cristiani non possono ignorare perché è inciso a lettere di fuoco nella loro storia: il legame misterioso tra bellezza e dolore, il riscatto che il dolore opera sulla bruttezza e la deformità attraverso l’amore.

Anche la creazione, nella sua inesauribile bellezza soffre - ci insegna S. Paolo nella lettera ai Romani - di essere sottomessa alla sua caducità - soffre i dolori del parto, aspettando la rivelazione dei

figli di Dio. I fiori che vediamo oggi sbocciare domani li osserviamo appassiti ma anche appassiti contengono il ricordo l'impronta della bellezza.

La conferma di questo misterioso innesto della bellezza nella vita attraverso il dolore è nell'iconografia di Cristo rivissuto attraverso i secoli nell'arte sacra. Le chiese costruite, simbolo della Chiesa universale, custodiscono nel loro complesso l'inestimabile tesoro di questa iconografia, che ne arricchisce l'essenza come luoghi in cui attraverso la liturgia l'uomo invita Dio stesso ad essere suo coinquilino.

Per il cristiano l'edificio chiesa non è paragonabile a un *tempio*, in cui un simulacro di Dio è imprigionato. I templi cristiani sono gli stessi credenti che, in quanto possono accogliere Dio dentro il proprio corpo attraverso il Sacramento dell'Eucarestia, diventano piccoli templi che la chiesa come edificio tiene uniti, custodisce ed accoglie. L'edificio chiesa non è visto come uno statico punto di arrivo, ma come l'inizio di un percorso del popolo di Dio in cammino verso la salvezza. Per questo la chiesa è sempre estensione, percorso, successione.

Una rapida sintesi del ruolo che la bellezza delle cose, in cui l'uomo ha continuato - per così dire - la creazione divina, ha esercitato nella storia della fede, può essere fatta riferendosi anzitutto all'immagine di Cristo, come artigiani ed artisti l'hanno rappresentata all'interno dello spazio ecclesiale, che spesso con le sue forme variabili esprime insieme allo spirito del tempo la continuità della fede.

La serie di immagini che vi mostro, inizia nel periodo in cui la fede cristiana è vista nel mondo pagano come qualcosa di estraneo e pericoloso.

I primi cristiani sono costretti ad usare nei loro cimiteri scavati nella terra un linguaggio simbolico. Cristo è evocato spesso nella figura del pesce, che contiene nella parola le sue iniziali, o in quella del Crismon, una costruzione geometrica in cui il cerchio allude alla divinità. Le catacombe che ospitano queste immagini sono ambienti che simulano le stanze di una casa ideale, come fosse vista in sogno, una casa immateriale che dobbiamo pensare illuminata dalla tenue e mobile luce delle fiaccole, che lasciano solo intravedere gli spazi e le figure baluginanti.

Nella catacomba di Comodila, per la prima volta, all'inizio del quinto secolo vediamo formarsi la tradizione iconografica di Gesù con la lunga barba e la figura regale che ritroviamo nelle catacombe di S. Pietro e Marcellino contornato dagli apostoli.

Commovente la scena del battesimo accennata con pochi segni che il tempo ha reso più labili.

A Roma nessuna delle domus ecclesiae che dettero origine ai titoli è sopravvissuta ma conosciamo la casa di Dora Europos che ospitava le riunioni liturgiche in una sala che non reca tracce di raffigurazioni, che appaiono invece in un ambiente laterale dove vediamo Gesù rappresentato come un ragazzo.

L'iconografia indefinita e oscillante dei primi secoli lascia il posto, dopo l'editto di Costantino, a una serie convergente di tentativi, in sintonia con l'affermarsi del tipo basilicale che interpreta lo spazio del culto sulla base di una serie di analogie, l'aula regia con il trono imperiale, la corte di giustizia e nello stesso tempo la nave, che conduce verso una meta lontana, o la mandorla che con la duplice scorza simbolizza l'umanità e la divinità di Cristo.

Ciò che conta sul piano architettonico è l'estensione longitudinale, il tragitto del popolo di Dio in attesa del ritorno di Cristo, la Parusia.

Dell'antico S. Giovanni, la Basilica del Salvatore, costruita per volere di Costantino su un terreno di proprietà della sua famiglia, al posto di una caserma di cavalieri che l'avevano tradito, sappiamo che era illustrata fin da principio da una parte e dall'altra della navata da due serie parallele di immagini, che illustravano eventi simbolici del Vecchio e del Nuovo Testamento. Si inaugurava così non solo il modello basilicale, ma anche il programma iconografico come elemento sostanziale dello spazio ecclesiale, che diventa così *biblia pauperum* e spazio parlante.

Il Mausoleo di Santa Costanza illustra la permanenza della tradizione romana degli organismi centrali con la loro spazialità raggiante.

L'immagine di Cristo che vediamo nei mosaici è vicina a quelle delle catacombe, una immagine di giovane imberbe con un soave sorriso sulle labbra.

Santa Sabina consente di leggere il modo in cui la luce che filtra dalle finestre di selenite costituiva nelle basiliche l'elemento simbolico primario. La luce argentea che invade la parte alta della navata crea un effetto di dilatazione verso l'alto, materializzando, si potrebbe dire, l'idea della resurrezione.

È nel portone ligneo del quinto secolo che per la prima volta vediamo l'immagine della Crocifissione in una enunciazione puramente concettuale, un ideogramma che si incide con forza nella memoria e destinato ad ispirare infinite variazioni.

A Santa Pudenziana il mosaico absidale dell'inizio del quinto secolo introduce il tema del Cristo Pantocratore in una forma realistica, che lascerà il posto più tardi alla versione bizantina, in cui il Re dell'universo apparirà trasfigurato in modo spirituale attraverso la rinuncia alla terza dimensione e il colorarsi della immagine di valori simbolici astratti. La bellezza del volto e la maestà del portamento danno in contrasto con l'astrazione un valore di presenza dominante, che rifugge a Cefalù e a Monreale dove il modello basilicale si articola in una più complessa spazialità.

A Bisanzio il modello a pianta centrale dei martiria e dei battisteri torna arricchito dalla nuova estetica della luce. Santa Sofia raccoglie l'eredità romana degli spazi voltati e della cupola, combinandoli

con nuova sensibilità anche per l'invenzione dei pennacchi, che mediano l'impianto quadrato con la cupola circolare. L'uso innovativo della luce evoca con forza il soprannaturale e sottolinea la permeabilità dell'involucro murario, aprendo la strada a quella spazialità in espansione che sembra non il risultato ma la matrice della forma costruita.

L'obiettivo dei costruttori di Teodosio è quello della smaterializzazione ottenuta attraverso l'effetto vela delle superfici curve e la vibrazione luminosa dei fondi dorati dei mosaici.

Nell'Europa romanica si alternano nelle arti visive come nell'architettura la visione mistica e quella proiettata sulla società, che celebra la forza della comunità e del lavoro. Nella visione mistica l'immagine del Salvatore è tradotta in termini di meravigliosa semplicità, come in questo gruppo di Tivoli, alla quale fa riscontro la pura vicenda luminosa della chiesa del convento de Le Thoronnet. Qui luce e materia entrano in conflitto per rendere visibile la trascendenza.

Ad Angouleme la facciata del duomo è un inno alla Parousia rappresentata sopra il portale da una scultura racchiusa in una mandorla, simbolo per il suo essere frutto raccolto in due involucri della natura insieme umana e divina del Cristo. Terra e cielo appaiono collegati dall'aureola raggiante e dai fregi naturalistici, su cui poggia la figura centrale.

La cattedrale gotica rispecchia un atteggiamento ottimista e il fiorire di una meditazione filosofica di ispirazione religiosa. La sistematicità della struttura coinvolge la razionalità e nello stesso tempo la costringe a servire una visione fantastica quasi irreali, nella quale materia e luce si mescolano e si identificano nello sforzo di avvicinare terra e cielo fino a fonderli nella trasparenza delle vetrate. "L'incanto delle pietre multicolori - scrive l'abate Suger, il costruttore dell'abside di S. Denis, prototipo del gotico europeo - mi ha strappato alle cure esteriori, e una degna meditazione mi ha indotto a riflettere sulla diversità delle sacre virtù, trasferendo ciò che è materiale a ciò che è immateriale, allora mi sembra di trovarmi per così dire in una strana regione dell'universo, che non sta del tutto chiusa nel fango della terra ne è del tutto libera nella purezza del Cielo e mi sembra che, per grazia di Dio, io possa essere trasportato da questo mondo inferiore a quello superiore per via anagogica.

L'immagine di Cristo unito agli Apostoli o alla Vergine si identifica - secondo la similitudine evangelica - alla porta, che diventa il punto di attrazione rivolto alla città e opera un risucchio verso l'interno dove il fedele partecipando alla liturgia entra in un universo a sè nettamente orientato, dove la continua ripetizione di un modulo evoca il senso dell'infinito.

È merito della chiesa orientale la trasformazione delle immagini del Cristo e della Madonna, proiettate dal gusto Bizantino in un universo astratto in quella che verrà definita icona. Il dibattito seguito al concilio di Nicea non aveva annullato le perplessità suscitate dagli iconoclasti che si ispirava ai comandamenti mosaici. Il rischio che le immagini divine potessero avvicinarsi al significato degli idoli condusse gradualmente verso una nuova metodologia, che implicava non solo la fedeltà dell'immagine a un prototipo, ma anche la scelta delle materie, dei colori e della loro origine chimica. Nonostante questa invariabilità nel tempo e nella forma, le icone non sono delle copie. Sul piano architettonico l'icona trova il suo spazio naturale nelle chiese russe ed ucraine dilatate in altezza e coperte da cupole scintillanti.

Le tavole di Rublev, un pittore russo del secolo undicesimo ci hanno lasciato una eredità ineguagliabile dal punto di vista qualitativo. Le diverse immagini del Cristo di Rublev, una delle quali recuperata perché adoperata come tavola di sostegno di un carro, sono tra le più significative per la capacità di rappresentare con la stessa intensità la divinità e l'umanità di Cristo.

Il concetto di icona, che dà all'opera d'arte una absolutezza lontana da esibizioni individualistiche, ha colpito la religiosità moderna tanto da creare nel mondo occidentale un grande interesse per la tradizione ortodossa, producendo icone che - decontestualizzate - ricadono nell'illusione di separare l'arte dal suo tempo e dal suo terreno di cultura.

Questo punto di vista ha avuto come conseguenza negativa una inutile contrapposizione tra il modo orientale di interpretare l'immagine sacra e il modo che si è andato sviluppando in occidente, demonizzando il Rinascimento, per avere - deificando l'uomo e incoraggiando l'individualismo - causato l'attuale situazione dell'arte.

Esattamente all'opposto dell'icona, che trasforma l'immagine in presenza reale suscitando un senso di pace e di serenità, la cultura tardo-gotica ricorre, per suscitare nell'osservatore la pietà e il coinvolgimento, a un realismo descrittivo così accanito da diventare surreale. Grunewald, nell'altare di Colmar, una macchina complessa che combina e separa diverse narrazioni, mette in contrasto, attraverso il ribaltamento geometrico delle tavole, l'orrore cadaverico del Crocifisso con il raggianti splendore del Risorto. La stessa sensibilità che contrappone l'ombra alla luce e l'irrazionale fantastico alla razionalità geometrica, si ritrova nell'architettura di Benedikt Ried che, nei liberi intrecci di membrature in lotta tra loro, che sfidano la legge di gravità, esige dalla materia costruttiva la capacità di rappresentare una sorta di tensione interna e di lotta reciproca tra le membrature, avvicinate, nella libertà di movimento, alle forme della natura vivente.

In realtà nella pittura europea dei secoli che vanno dal XIV al XVII secolo si è cercato in modi diversi di esprimere l'umanità e la divinità di Cristo in una continua sublime contraddizione, in cui

talvolta prevale l'umanità, talvolta la divinità e in alcuni casi di straordinaria intensità l'una e l'altra si integrano in un supremo equilibrio

Vi mostro alcune immagini di questa vicenda accompagnando l'immagine pittorica con un'equivalente architettonico in cui si può ritrovare in versione astratta unità e dualità, che si integrano e si coniugano attraverso l'armonia musicale delle proporzioni e il valore della luce interpretata come grazia divina. Cavallini e Giotto riportano sulla terra la figura del Cristo senza nulla togliere alla coinvolgente

essenza divina che si manifesta però non nella lontananza ma in una forma di intima, vicinanza ottenuta attraverso lo sguardo.

Cominciamo da Piero della Francesca. Il volto del Cristo di Borgo San Sepolcro - secondo Aldous Huxley, che la definiva "la più bella pittura del mondo"- è deciso, pensieroso: gli occhi freddi, l'intera figura è espressione del potere fisico e intellettuale. È l'ideale classico che risorge dalla tomba nella quale era giaciuto per molte centinaia di anni, incredibilmente più maestoso e bello della stessa realtà classica."

"Nessuno - aggiunge Vittorio Sgarbi - ha visto Cristo come lui, nell'atto di uscire dalla tomba con il vessillo in mano... la vittoria della vita sulla morte".

Sempre di Piero la tavola della flagellazione che vedete sulla destra inquadra la figura di Cristo in una stupenda intelaiatura che celebra la scala umana nella architettura. I cassettoni del soffitto misurano lo spazio modulare, ma in uno solo splende una misurata luce, la luce della divinità che attornia la fragile umanità di Cristo Flagellato.

Osserviamo adesso la Passione del Bellini della Pinacoteca di Brera.

Madre e figlio si abbracciano. Nel volto dolente della madre tutto il rimpianto affettuoso e l'indignazione per l'ingiustizia. Nel volto del figlio un sorriso indulgente che la morte non è riuscita a spegnere. La morte non è che un aspetto transitorio della vita, pronta a risorgere. Sotto il dipinto nella base di pietra che separa il nostro mondo dall'evento sacro c'è una scritta:

HAEC FERRE QUUM GEMITUS TURGENTIA LUMINA PROMANT BELLINI POTERAT IOHANNIS OPUS.

Si potrebbe approssimativamente tradurre in:

Questi occhi gonfi che quasi gemono l'opera di Giovanni Bellini potrebbe far piangere.

L'impianto basilicale della chiesa di S. Zaccaria a Venezia di Mauro Coducci potrebbe accogliere degnamente questa immagine universale del dolore. In entrambe le opere l'impianto compositivo esprime insieme l'armonia delle forme e la forza coinvolgente del messaggio cristiano. Nell'architettura è il sistema di volte che miracolosamente si solleva sugli esili sostegni cilindrici a suggerire attraverso la dilatazione dello spazio il coinvolgimento in un evento sacrificale che sempre si rinnova senza che nulla cambi.

Una logica diversa, quella della linea, dell'“orlo” delle cose come la definisce l'Alberti, avvicina l'interno della Badia Fiesolana a questo tenero abbraccio di madre e figlio dove l'umanità del Cristo esanime prevarrebbe, se non portasse con sé in un soffio divino la suprema bellezza dei due volti e della carezza avvolgente delle mani. Vien fatto di pensare alla gravidanza della parola passione: una parola che esprime la *charitas*, l'amore nella sua forma più intensa e coinvolgente. La parola è usata universalmente per sintetizzare la vicenda umana del Cristo dal supremo addio alla morte sulla croce. Mi domando cosa sarebbe il significato di questa parola senza l'impronta divina che questo riferimento le ha dato per sempre.

Michelangelo, che aveva ritratto nella Sistina il Cristo che giudica e salva, costruisce in San Pietro, già ottantenne e in dialogo con la morte, la grande cupola simbolica dell'universalità della Chiesa. Ma nella poesia esprime la tragedia dell'impotenza umana ad aprirsi al divino.

Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio:

tra l'foco e l'cor di ghiaccia, un vel s'asconde

che l'foco ammorza, onde non corrisponde

la penna all'opre, e fa bugiardo il foglio.

Io t'amo con la lingua, e poi mi doglio

c'amor non giunge al cor, ne so ben onde

apra l'uscio alla grazia che s'infonde.

Squarcia quel vel tu, Signor, rompi quel muro

che con la sua durezza ne ritarda

il sol della tua luce al mondo spenta.

La pietà Rondanini dà forma a questa toccante preghiera che permea di sé la pietra. Il rapporto tra madre e figlio, descritto con impeccabile eleganza a vent'anni, viene ripreso a ottanta non più per arrivare a definire un'immagine, ma unicamente per cercare, per avvicinarsi all'evento che concilia due

movimenti, quello della madre che trattiene e quello del Figlio che pur abbandonato alla morte visivamente sostiene la madre nel suo arrendersi all'inevitabile. Siamo di fronte al miracolo dell'equilibrio, divinità e umanità convivono in una morte che, anche qui, è già potenzialmente resurrezione.

Caravaggio è spesso considerato un miscredente. A mio parere - come sostiene anche Maurizio Calvesi - era invece profondamente religioso e visse drammaticamente il suo destino di uomo rissoso e violento, riscoprendo gradualmente la verità del Vangelo, che sempre le incrostazioni dei tempi che si succedono, tendono a confondere ed occultare, e la contrappose con coraggio all'ipocrisia dominante, avvicinandosi al cristianesimo delle origini e anticipando quello che oggi Papa Francesco cerca di fare, riportando la carità verso i poveri e gli emarginati al centro della vita ecclesiale.

La sua formazione culturale nella Milano degli anni della peste e del magistero di Federico Borromeo, che possedeva la sua cesta di frutta e la considerava un capolavoro, lo aveva reso sensibile alla storia sacra e pronto a proiettarla nella realtà quotidiana come storia contemporanea.

Nella vocazione di S. Matteo la luce guidata risplende sulla mano di Cristo e raggiunge il volto reclinato di S. Matteo, penetrando tra i capelli arruffati; una luce che non proviene dalla finestra ma, come sembra indicare la linea d'ombra sulla parte, da una sorgente più alta che evoca il divino: è la luce della grazia che riapparirà puntualmente in molti dei suoi quadri religiosi. Senza questa spiegazione la luce, che rende la sua pittura così diversa e originale, sarebbe soltanto una brillante trovata e non potrebbe darci quella forte emozione che ci dà.

Nel campo dell'architettura, nell'imminenza del barocco, sarebbe difficile trovare un parallelo all'ardita visione caravaggesca. Ma un riflesso si può trovare nella semplicità piena di profonda armonia di quel classicismo semplificato che si ritrova nelle architetture secentesche più spoglie e funzionali, come il Collegio Romano o le cappelle di S. Gregorio al Celio, architetture essenziali che troveranno, in Borromini, trent'anni dopo, un continuatore in opere come il chiostro e la cripta della chiesa di S. Carlino. "Il seicento - scriveva Ungaretti è il secolo di Borromini e di Caravaggio, che certo non possono accusarsi di ampollosità; ma certo uno è di una fantasia aerea e l'altro di una così fulminea violenza che portano il vero a una nobiltà e una schiettezza non più sapute raggiungere". E aggiungeva: "Il Caravaggio, con l'esplosione immane della sua luce squarciante in una realtà losca di covo, stupirebbe Pitagora con l'infalibilità di una puntualissima scienza geometrica messa in opera. E che dire del Borromini, il più lirico degli architetti che sfida l'esterno tenendo ritto, in equilibrio esattissimo, sulla punta del pollice, la torre di Babele".

Rembrandt per tutta la sua vita sembra inseguire un'immagine del Cristo che punta soprattutto sulla sua umanità: lo cerca tra le persone che incontra, tra gli amici ebrei del ghetto di Amsterdam, vuol coglierne la presenza negli uomini attraverso il sorriso e la pura bellezza, ci invita quindi a riconoscere la divinità dell'uomo attraverso il bagliore della grazia.

Per descrivere il dolore e l'intensità della passione, l'abiezione dei carnefici, si serve di un evento quotidiano, nascosto nella penombra di una bottega nelle viscere della città: è il celebre bue squartato, scoperto e osservato come oggetto rivelatore del dramma dell'uomo e della sua presenza sulla terra, dell'uomo che è insieme vittima e carnefice ed ha bisogno, per salvarsi dell'incomprensione, della misericordia e della grazia.

Bernini amava più di ogni altra opera architettonica la chiesa di Sant'Andrea al Quirinale: affascinante scenario in cui si assiste ad un evento che si ripete nel tempo sacro e quindi di per sé ripetibile. L'immagine racchiude il martirio del corpo e l'ascensione al cielo dell'anima di S. Andrea. Il rapporto umano divino è colto quindi nell'azione. Bernini, dominatore e despota in terra, subisce negli ultimi anni della sua vita una profonda trasformazione psicologica per prepararsi a una buona morte. Lui, dominatore incontrastato, cerca l'umiltà e dedica all'immagine di Cristo alcune delle sue ultime opere, tra le quali questa immagine del Salvatore identificata recentemente a S. Sebastiano fuori le mura.

Ancora più impressionante l'idea, realizzata dal Borgognone, del Crocifisso della Salvezza. Straordinario creatore di immagini allegoriche, Bernini mette in scena anche la sua morte e, di fronte alla Divina Giustizia, alla Divina vendetta, alla Santissima umanità di Cristo e alla Beatissima Vergine, affida alla "Veste dei Peccatori" il ruolo di scudo e a un "mare di sangue" il compito di sommergere i peccati. "Ed era - scrive il figlio nella biografia del padre - sì viva in lui questa fiducia che chiamava la Santissima umanità di Cristo "veste dei peccatori" e perciò tanto maggiormente confidava, non dover essere fulminato dalla Divina vendetta, quale dovendo prima di ferir lui, passar la veste, per non lacerare l'innocenza, haverebbe perdonato al suo peccato".

Il suo rivale, Francesco Borromini, di cui abbiamo parlato a proposito di Caravaggio, animato da una religiosità profonda, cerca di imprimere nella sua architettura il senso del divino e lo identifica - così ci narra Fra Giovanni dell'Annunciazione - nella capacità di coinvolgere l'osservatore in una ricerca che non comporta stanchezza. La geometria diventa così un modo per raggiungere nella forma, attraverso il rigore matematico delle concatenazioni, quello splendore della verità che conduce al divino.

"Tutte le cose dl mondo - scrive Juan de S. Bonaventura - citando il Venerabile Beda - innanzi di vederle si appetiscono vedere e doppo di viste, danno fastidio talmente che non è più appetito di vederle, ma la essentia divina talmente da gusto che... riempiendo l'alma di dolcezza, non solo non fastidisce che pare che da più desiderio di vederla et sempre vedendola sempre pare cosa nuova" e aggiunge, "Questa (chiesa) di S. Carlo, che mai da fastidio opare che sia nova, come Beda disse della essenza divina. Dunque umbra pare che ha questa chiesa di divinità, che talmente sazia e da gusto, vista, che lascia appetito di vederla".

Sappiamo che Borromini amava molto la pittura di Mignard con cui discuteva dei problemi del simbolismo religioso. Mignard seppe rappresentare il Cristo sottolineandone il distacco dalla condizione umana. Ma forse, se mai le conobbe avrebbe apprezzato più ancora le immagine di Gesù di un altre grande visionario come El Greco, così profondamente intrise di umanità nello sguardo in cui l'alone luminoso lontano dalle scontate caratteristiche dell'aureola si sviluppa in tre direzioni, per evocare il destino della croce.

Nell'ambito del barocco, anche se all'inizio dell'ottocento, molto aldilà dei limiti cronologici dello stile, in Brasile appartiene una delle vette della iconografia di Gesù. Se mai un artista infatti è stato in grado di avvicinarsi materialmente nella sua vita alle sofferenze del Cristo questo è stato l'Alejadino, lo "zoppetto", scultore ed architetto geniale, costretto a lavorare con le gambe atrofizzate e le braccia ridotte a moncherini ai quali aveva fissati gli arnesi del mestiere. Ebbene, questo rifiuto dell'umanità, a Congonhas do Campo, nel convento del Bon Jesus de Matazinhas, ci ha lasciato alcune immagini scolpite di Cristo sofferente in cui umanità e divinità sono espresse, convergenti fino all'identificazione, nel modo più efficace e commovente. Un caso in cui l'arte popolare nella sua declinazione devozionale raggiunge il livello del capolavoro universale. Il tempo a disposizione non ci consente di estendere oltre questa rassegna di quanto l'arte ha offerto nei secoli alla Chiesa. La chiesa - come diceva Paolo VI - ha bisogno dell'arte per continuare la sua missione e da questo discende il suo dovere di proteggerla e conservarla. L'arte infatti, oltre a nutrire del suo fascino la liturgia, ha svolto nei secoli una funzione anagogica, come ci ha ricordato l'abate Suger.

La forza anagogica della bellezza

Un grande scrittore del nostro tempo, E.M. Cioran, dichiaratamente scettico, non ha mai smesso lungo tutta la sua vita di dialogare con il ricordo e con la misteriosa presenza di Dio nella vita degli uomini. "Mentre ascoltate Bach - si legge in "Lacrime e santi"- vedete germinare Dio. L'opera di Bach è generatrice di divinità. Dopo un oratorio, una cantata o una Passione, Dio deve esistere. Altrimenti tutta l'opera del Cantor non sarebbe che una illusione lacerante... Pensare che tanti teologi e filosofi - aggiunge - hanno sprecato notti e giorni a cercare prove dell'esistenza di Dio, dimenticando la sola..." e ancora... "Quando si esaurisce in noi un motivo musicale, il vuoto che in sua vece si crea è illimitato. Niente è più idoneo a rivelarci la divinità alle frontiere dell'èmpito sonoro, che la moltiplicazione interiore - attraverso il ricordo di una fuga di Bach. Quando ci torna in mente un motivo, e la sua febbre ascensionale, finiamo per precipitarci direttamente nel divino. La musica è l'emanazione finale dell'universo, come Dio è l'emanazione finale della musica"... "Senza Bach la teologia sarebbe priva di oggetto, la Creazione fittizia, il nulla perentorio"... "Se c'è qualcuno che deve tutto a Bach, questi è proprio Dio". Insomma in un

misto di ironia e di paradossale saggezza Cioran si sente costretto a confrontarsi con una idea che non lo abbandona. “Anche quando crediamo di aver sfrattato Dio dalla nostra anima. Egli vi rimane ancora: avvertiamo perfettamente che si annoia, ma non abbiamo più la fede per farlo divertire”... “Mi sono aggirato intorno a Dio come un delatore: incapace di implorarlo, lo ho spiato.” Non un concetto astratto ma una realtà vivente che continuamente risorge, sempre più inquietante, sempre più *inconcepibile*. “Abuso della parola Dio - scrive in “Confessioni e anatemi” -, la adopero spesso. Lo faccio ogni volta che giungo a un estremo, e mi occorre un vocabolo per designare ciò che viene *dopo*. Preferisco Dio all’*inconcepibile*.”

Alla dichiarazione inquietante di uno scettico si contrappone l’analoga constatazione di un uomo di Fede: Pavel Florenskij: ‘tra tutte le dimostrazioni filosofiche dell’esistenza di Dio, suona la più persuasiva quella di cui non è fatta menzione nei manuali: si può formulare col sillogismo: “Esiste la Trinità di Rublev. perché Dio c’è”. “Esiste la Trinità di Rublev, perciò Dio esiste”.

Bellezza e modernità il processo alla bellezza.

La modernità affronta prevalentemente il tema del Cristo sofferente, celebrandone l’umanità e la misericordia. Van Gogh lo raffigura una sola volta derivandolo da Delacroix, puntando sulla sofferenza della Madre, più che la divinità del figlio che appare quasi inerte la sua attenzione si concentra sulla sofferenza.

Non si può dimenticare tuttavia che Van Gogh, rivolgendosi alla sorella così parlava in modo profetico del suo sentire religioso: “Di questi tempi, credo che Gesù stesso direbbe a coloro che si siedono tristemente: Non è qua, alzati e cammina. Perché cerchi i vivi tra i morti?”. Se la parola parlata o scritta deve restare la luce del mondo, allora è nostro dovere riconoscere che viviamo in un periodo in cui - per poter trovare qualcosa di egualmente grande, buono, originale e tanto potente da rivoluzionare l’intera società - la si dovrebbe scrivere e pronunciare in modo tale che la si possa confrontare in coscienza con la rivoluzione cristiana.

Chagall lo vede in una girandola di eventi e di personaggi come simbolo di carità e di amore. Sarà Rouault, amico di Peguy e di Maritain e sinceramente credente a raffigurarlo nel modo più convincente e appassionato in mezzo alla ridda di emarginati, di prostitute, di clowns di clochards che caratterizzano la sua pittura. Rouault dipinge nel volto dolente di Cristo la luce della grazia, in modo che l’osservatore sia costretto a schierarsi, a convertirsi. La sua pittura così aspra e sconsolata è davvero il resoconto di un viaggio all’inferno, sempre animata però - lui stesso lo dichiara - dalla fede nella resurrezione... Se il suo atteggiamento lo allontana dalla bellezza convenzionale e in modo particolare dalla falsa bellezza di tante immagini religiose del tempo, quella che emerge dalla sua pittura è una nuova bellezza, una bellezza

moderna, una bellezza spirituale della quale il volto di Cristo è il tema prediletto, dipinto in mille modi diversi, ma sempre con uno sguardo sereno, tenero e misericordioso.

Quando Roualt dipinge, nella Parigi dei primi anni del secolo, il processo alla bellezza è già cominciato. Gertrude Stein, amica e interprete dei nuovi pittori, scrive che la bellezza è diventata noiosa e sterile.

Picasso dapprima dipinge il Cristo come ricordo evanescente del Cristo di Velasquez, ma ne nasconde il volto in cui Velasquez aveva rappresentato in modo insuperabile la divina serenità. Più tardi ne accenna in modo spettacolare la figura dilaniata come specchio della crudeltà umana. Sarà Matisse, che conserva con la religione un rapporto infantile e profondo, a rievocare le storie della Passione con affettuosa discrezione, chiedendo all'osservatore di leggere questi appunti di viaggio, pieni di ritrosia, interpretandoli con la propria fantasia.

Tra cristianesimo e modernità si apre un dialogo difficile ma in certi casi fruttuoso e significativo.

Le Corbusier, di famiglia calvinista ma laico fervente, alla fine della guerra, in un momento di revisione autocritica, sacrifica la sua passione per l'angolo retto e rende omaggio alla Madonna sulla collina di Ronchamp.

Il disegno che vi mostro, specchio di un'idea allo stato nascente, fa comprendere che dietro l'accettazione di questo incarico ci fu un'emozione profonda, la volontà di inchinarsi alla religiosità come a una esigenza inscindibile dall'essere umano, la volontà di abbandonare per un momento il tono di una architettura che vuole insegnare a vivere, per una architettura che, piena di rispetto per l'altro, cerca il dialogo e - senza prevenzioni - la parentela spirituale.

Il programma di allontanamento della bellezza dall'arte era iniziato nel 1917, in piena guerra mondiale, con l'esposizione da parte di Duchamp dell'orinatoio, trasformato in "opera d'arte" con il titolo di *Fontaine*. Un anno dopo Tristan Tzara contemporaneamente dichiara: "Ho il desiderio folle e stellare di assassinare la bellezza" e, nel manifesto Dada, scrive:

"Ideale, ideale, ideale,

Bomboom, bomboom, bomboom" [...]

Conoscenza, conoscenza, conoscenza,

Ho dato una graziosa fedele versione di progresso, legge, moralità e tutte le altre buone qualità che diversi uomini altamente intelligenti hanno discusso in così tanti libri, solo per concludere che dopotutto ciascuno danza per il proprio personale bomboom.” [...] “C’è una grande opera negativa di distruzione da realizzare. Dobbiamo spazzare e pulire. Affermare la lindura dell’individuo dopo lo stato di pazzia, di pazzia completa e aggressiva di un mondo abbandonato nelle mani di banditi, che si straziavano gli uni con gli altri e distruggevano eserciti”. Siamo alla fine della prima guerra mondiale e la rivolta degli artisti rispecchia la rabbia delle vittime.

Max Ernst, ricordando il clima di Dada racconta: “Per noi il dadaismo era soprattutto una reazione morale. La nostra rabbia mirava alla sovversione totale. Una guerra futile e orribile ci aveva privato di cinque anni della nostra esistenza. Noi avevamo fatto esperienza dello sprofondamento nel ridicolo e nella vergogna di tutto ciò che era rappresentato ai nostri occhi come giusto, vero e bello. Le mie opere di quel periodo non volevano sedurre, ma far urlare la gente. Fu Ernst a dipingere questo Cristo, quasi a dimostrare che nella ribellione moderna c’è ancora in filigrana la ribellione di Gesù.

A “liberare il mondo dalla bellezza” dettero il loro contributo i critici, scoprendo che l’arte aveva spesso rappresentato anche il brutto (se ne era già accorto Duns Scoto nel tredicesimo secolo e comunque non era dalla verifica della bellezza che era possibile distinguere l’arte dalla non arte.

Non ostante la diffidenza verso la parola bellezza all’interno della modernità, insieme al tentativo di rimozione si fece strada il programma di allargarne i confini sottraendola a quel destino di ipocrita ossequio formale che aveva caratterizzato i modi delle accademie, offrendo spesso, attraverso il rinnovamento dei linguaggi artistici, una bellezza nuova e imprevedibile, nutrita dall’inquietudine, fatta di deroghe, di torsioni, di contraddizioni ma anche di riprese e di continuità.

Della ricchezza e complessità della prima modernità, la tarda-modernità, la neo-modernità e la post-modernità, tipiche espressione della società attuale, sembrano aver ereditato soprattutto l’estremismo negativo, perdendo quell’ingenuo atteggiamento di affermazione nella negazione che aveva riscattato il nichilismo delle prime avanguardie.

Esplorando questi nuovi orizzonti è nata la tentazione di andare aldilà dello specchio, dove tutto si rovescia. Così la bellezza, sulle ceneri del moderno, è stata spesso volte abbandonata a vantaggio di altre sirene interpretate come inconciliabili e alternative: la verità, la giustizia, l’odio, l’amore. La ricerca del valore artistico si è estesa al ready-made, a ciò che si offre già fatto alla nostra esperienza. In questo modo qualunque oggetto o qualunque evento si sono presentati come “opera d’arte” attraverso un ipotetico corto circuito concettuale tra la mente dell’operatore e quella dell’osservatore.

Dopo la parentesi della guerra la bellezza si riaffacciò nello spirito della pietas che trova nel cinema il suo campo più congeniale. Il cinema di Rossellini, di Bergman, di Fellini è pervaso dalla ricerca del trascendente e Pasolini, colpito dall'umanità traboccante di S. Giovanni XXIII, propone una rilettura del Vangelo che, pur nella asprezza, contiene bagliori di verità.

Successivamente le neo-avanguardie portarono a fondo il programma di "liberazione" contrapponendo alla bellezza la passione politica, la denuncia, la protesta e persino il sublime come antidoto del bello mentre la società occidentale, riconoscendosi nel mito della crescita infinita resa possibile dalla tecnologia, sanciva il predominio della economia su ogni altro aspetto della cultura e adottava lo stile di vita del consumismo.

La disputa sulla bellezza che ha caratterizzato negli ultimi decenni la cultura occidentale e ha visto la cultura cristiana, specialmente quella cattolica ed ortodossa, in una posizione di grande impegno critico non è priva di conseguenze rispetto alla "custodia del creato", perché la bellezza della natura, dove non esiste la dicotomia tra bellezza autentica e non autentica, può essere colta nella sua pienezza solo da chi vede dietro la molteplicità dei processi, su cui la cultura analitica ha avuto il compito di fare chiarezza, l'unità nascosta della sapienza divina. Uno degli studiosi più attenti ed equilibrati dell'"abuso della bellezza" - nel concludere la sua analisi - ha riconosciuto che: "La bellezza è un'opzione per l'arte e non una condizione necessaria. Ma non è un'opzione per la vita. È una condizione necessaria per la vita come vorremmo viverla".

Per i cristiani la bellezza, anche nel campo dell'arte, non è solo una opzione, perché la Via Pulchritudinis comporta un orientamento e questo orientamento punta a riconoscere sempre, dietro il visibile, l'invisibile, dietro ciò che sembra frutto del caso, la consapevolezza divina.

Dopo aver fatto una scorribanda tra capolavori è lecito interrogarsi sul futuro della bellezza. La Chiesa si sta rinnovando profondamente e con coraggio, quel coraggio che Guardini indicava come indispensabile per affrontare il nemico universale: "il caos che sale nell'opera dell'uomo". E aggiungeva malinconicamente "Come ogni coraggio veramente grande esso avrà contro di sé i molti, l'opinione pubblica, la non-verità concentrata negli slogan e nelle organizzazioni".

Io credo non potrà accontentarsi di una bellezza negata nella sua essenza, frammentaria, spesso mescolata alla violenza, come quella che il mondo attuale le offre in modo intermittente. Forse occorre aspirare a una più moderna e rinnovata bellezza, che abbracci sì l'inquietudine del nostro tempo, ma anche le speranze e le certezze, quella bellezza così tangibile ed efficace delle testimonianze che vi ho mostrato. Un nuovo umanesimo è necessario sia per salvarci dal rischio del disastro ambientale sia per riavvicinarci in modo nuovo agli imperativi di giustizia, di pace, di eguaglianza che l'eredità cristiana ci addita.

“Troppo spesso - disse agli artisti riuniti nella Cappella Sistina Benedetto XVI - la bellezza che viene propagandata è illusoria e mendace, superficiale e abbagliante fino allo stordimento e invece di far uscire gli uomini da sé e aprirli ad orizzonti di vera libertà attirandoli verso l'alto, li imprigiona in se stessi e li rende ancor più schiavi, privi di speranza e di gioia... L'autentica bellezza invece schiude il cuore umano alla nostalgia, al desiderio profondo di conoscere, di amare, di andare verso l'Oltre da sé.

All'inaugurazione della chiesa della Sagrada Familia di Barcellona Papa Benedetto, parlando di un uomo che dedicò la fine della sua vita a una impresa gravida di futuro, disse: “Antoni Gaudí collaborò in maniera geniale all'edificazione di una coscienza umana ancorata nel mondo, aperta a Dio, illuminata e santificata da Cristo. E realizzò ciò che oggi è uno dei compiti più importanti: superare la scissione tra coscienza umana e coscienza cristiana, tra esistenza in questo mondo temporale e apertura alla vita eterna, tra la bellezza delle cose e Dio come Bellezza.”

Ultimamente, Nell'Enciclica “Laudato sì” Papa Francesco ci invita a riflettere sulle condizioni in cui si trova la “nostra casa comune”, sulle nostre responsabilità nei suoi confronti e sulla necessità di correre ai ripari se vogliamo che *sorella terra* rimanga abitabile e meravigliosa, come ci è stata data in dono dal Creatore. A questo tipo di responsabilità nei confronti delle meraviglie della casa comune, si può far corrispondere una diversa ma convergente responsabilità. Per i fedeli *casa comune* è non solo la terra ma anche quel microcosmo che è la chiesa edificata simbolicamente - non dimentichiamolo - sulla pietra angolare che è Cristo stesso. La tutela quindi deve estendersi dal cosmo al micro-cosmo, dalla terra alle chiese cristiane che - se fosse possibile indicarne ciascuna con un piccolo punto luminoso - formerebbero sulla sfera terrestre una rete ora a maglie fittissime ora a maglia più larghe, ma continua e splendente.