

Arte sacra è ancora capace di bellezza?

di Christoph Schönborn

suoi Santi, si è sviluppato intorno al Mistero di Cristo.

La tradizione orientale dell'icona, raffigurazione pittorica del Cristo e della sua spiritualità, è diventata un elemento di unione, un punto di incontro per molti cristiani. L'icona è quasi onnipresente nella Chiesa d'Oriente come in quella d'Occidente. Il suo linguaggio, il suo simbolismo, e tutto ciò che emana da essa sembrano davvero toccare il cuore di molti dei nostri contemporanei. Ci si è spesso interrogati sul perché, recentemente, l'arte dell'icona sia diventata l'espressione privilegiata della fede cristiana.

Potrebbe esserci una componente di "moda" (che alcuni ortodossi rimproverano ai cristiani d'Occidente, poiché hanno l'impressione che la tradizione orientale venga abusivamente "utilizzata" dagli occidentali). Io credo che alla base vi sia qualcosa di più profondo. Il *sensus fidei* riconosce nella tradizione iconica dell'Oriente una sorta di espressione «canonica» della nostra fede, un'espressione che va al di là delle mode e delle fluttuazioni culturali del linguaggio artistico cristiano.

L'icona non è atemporale, è soggetta a variazioni stilistiche, alle varie scuole, a «sfumature culturali»; non è affatto statica e immobile come le è stato spesso rimproverato. Qual è allora il segreto del suo fascino, la chiave di lettura per la comprensione del suo mistero, e la ragione della sua grande stabilità d'espressione? Penso che la ragione ultima di questo sia il Mistero di Cristo stesso, Verbo Incarnato, Dio fattosi uomo, divenuto «circoscrivibile», come amano dire i santi difensori delle immagini, san Teodoro Studita e san Niceforo di Costantinopoli. Al di là delle influenze culturali, dei legami con le tradizioni iconografiche precristiane, delle variazioni artistiche, l'arte dell'icona ha un fondamento comune, un'unica origine: è il mistero del Santo Volto di Cristo Gesù. C'è quel volto unico, quel Gesù che gli apostoli hanno conosciuto, con il quale hanno mangiato e bevuto, che hanno visto trasfigurato e schermato, raggiante della gloria divina del Tabor, e flagellato e coronato di spine. È il viso unico di Gesù, figlio di Maria, Figlio di Dio, che si è impresso nella memoria di Pietro.

È lo sguardo di Colui che Pietro aveva appena rinnegato, e che lo guardava in un modo che più niente al mondo ha potuto cancellare dalla sua memoria e dal suo cuore. Quel Gesù è il fondamento dell'Icona, della sua fedeltà (caratteristica che non è, come alcuni pensano, caricaturandola, immobilismo), del suo immutato potere d'attrazione. Essa ci attira in quanto icona del Cristo. È perché vogliamo vedere il Cristo che l'icona ci parla. È perché i fedeli (e spesso anche i non credenti) possono dire, guardando un'icona di Cristo: «È Gesù!» che l'icona parla loro. Quello che conta nell'icona non è tanto la qualità artistica, la grandezza dell'opera d'arte - seppur importante e tutt'altro che trascurabile, poiché essa è una vera mediazione per l'incontro con Cristo - ma la forza della presenza, in essa, di Cristo stesso. Qui non entrerà nel dibattito sull'estetica. Gli iconoclasti, così come l'Islam, ammettevano l'arte, ma essa doveva limitarsi strettamente all'ambito del profano. L'iconoclastia era, in un certo senso, una secolarizzazione radicale dell'arte, una desacralizzazione dell'attività artistica. Vi è una certa concezione di ciò che è «cristiano» e quindi di ciò che è il Mistero del Cristo. A questo riguardo, è significativo constatare che tutto il dibattito per giustificare l'arte cristiana, le immagini sacre di Cristo e dei

Studiando la controversia iconoclasta, sono stato colpito dalla chiarezza con cui i difensori delle immagini hanno visto in questo dibattito non una questione di estetica, ma innanzitutto una questione *cristologica*. I padri del secondo Concilio di Nicea (787) ne erano ben coscienti. Per loro l'affermazione della legittimità dell'icona di Cristo era come il sigillo apposto alla confessione della sua divinità stabilita dal primo Concilio di Nicea (325) e della sua divino-umanità affermata dal Concilio di Calcedonia (451). La Chiesa ortodossa festeggia la vittoria definitiva dei difensori delle immagini nell'843 come il "trionfo dell'Ortodossia", celebrato liturgicamente ogni anno la prima domenica di Quaresima.

L'icona di Cristo: riassunto della fede cristiana! Tale affermazione potrebbe sembrare esagerata. A considerare attentamente la cosa, però, ci si rende conto che non è affatto così. Esiste una possibilità di verifica di questa tesi, che è sempre più di attualità: il rapporto dell'Islam con l'arte sacra. Non sono assolutamente uno specialista in materia, ma mi affido a degli studi competenti. Se l'Islam rifiuta, in generale, l'immagine antropomorfa e lascia spazio solo

all'ornamento e alla scrittura, ciò non è semplicemente il risultato di una teoria artistica ed estetica, ma la conseguenza diretta della sua visione di un Dio unico che, in questo mondo, non ha nessuna corrispondenza e niente può rappresentare, evocare e, in un certo senso, nemmeno simbolizzare.

In occasione del mio viaggio in Iran, nel 2001, sono stato colpito dalla frequenza con la quale mi è stato spiegato che non dovevo parlare dell'uomo-immagine di Dio. Quello che, per la fede giudeo-cristiana, è un assunto profondamente radicato nel mistero dell'Incarnazione, cioè che l'uomo sia veramente *ad imaginem et similitudinem* del suo creatore, viene fermamente respinto dall'Islam. Dio è unico e non ha eguali: la sura *Al-Ikhlās* («Il puro monoteismo», Corano CXII) che ogni musulmano recita ogni giorno, dice quanto segue: «Dì: "Egli Allah è Unico, Allah è l'Assoluto. Non ha generato, non è stato generato e nessuno è uguale a Lui"».

Non vi è quindi nessuna rappresentazione di Dio nel mondo. Il fatto che l'Islam sia un culto *amiconico* non deriva da una teoria estetica. È una conseguenza della fede islamica in un Dio che niente può rappresentare. Solo la luce, nella moschea, sarebbe, secondo alcuni, un'evocazione metaforica del divino. E la luce è infatti senza forma né figura.

Per quanto riguarda la fede cristiana, le cose sono diverse. Poiché il Creatore parla tramite la sua creatura, le tracce del divino sono «leggibili», non senza difficoltà, certo, ma in maniera reale. È soprattutto l'uomo, vero e proprio luogotenente di Dio nella creazione, a essere immagine di Dio. Tutta la sua opera parla di Lui, soprattutto l'uomo. La proibizione dell'immagine nell'Antica Alleanza ha un senso più pedagogico che ontologico. Poiché il cuore dell'uomo è una fabbrica di idoli, bisognava estirparne qualsiasi tentazione di idolatria. Ma fondamentalmente Dio si fa conoscere attraverso le sue opere. È questa la chiave d'accesso all'arte sacra. Il Mistero divino-umano di Cristo approfondisce questo ordine della creazione, conferendogli la sua statura definitiva. Vi è veramente un viso umano che è «l'icona del Dio visibile» (Col

1,15). Poiché il Verbo si è fatto carne, poiché Cristo, di condizione divina, ha scelto la condizione di schiavo e ha fatto propria la sua umanità concreta, le realtà umane, le cose di questo mondo, sono diventate luoghi della sua presenza, capaci di essere la sua espressione, la sua traccia, il suo linguaggio.

Secondo me, i quadri di Caravaggio sono una manifestazione eccezionalmente densa di tale fondamento «divino-umano» che si è sviluppato sul suolo cristiano. *La madonna dei pellegrini* nella chiesa di Sant'Agostino a Roma ne è, per quanto mi riguarda, l'esempio più prodigioso. I pellegrini in ginocchio, a piedi nudi (e coperti di polvere) davanti a questa matrona con un bambino già troppo grande per essere tenuto in braccio dalla madre: dall'insieme emana un realismo «carnale», come direbbe Charles Péguy, che potrebbe scioccare (e che ha scioccato) per la mancanza di dimensioni e di senso sacri. Ebbene, è proprio il realismo dell'incarnazione che permette di avvicinarsi alla sacralità, a Cristo e a sua Madre in un modo così vicino alla terra.

La fede cristiana nell'incarnazione è alle origini di un'arte che può chinarsi a osservare con tanta attenzione le cose della terra. Oso pensare che il grande sviluppo dell'arte, sacra e profana, in terra di cristianità innanzitutto s'ispiri (senza perciò rinnegare le altre fonti) a quell'inaudito Sì alla terra che è l'Incarnazione del Figlio di Dio. Questo Sì al concreto, alla materia, al mondo visibile è il germe dell'esplosiva creatività conosciuta dall'arte occidentale. Mi permetto di seguire ancora per un poco questa idea. Conosciamo l'insegnamento classico sui «trascendentali», il vero, il buono, il bello. Tutti questi attributi non sono esteriori a Dio. Essi sono Dio stesso. Egli è la Verità e il Bene, egli è Amore, ed è Bellezza. Verità e Bontà, Amore e Bellezza sono, come dicono gli scolastici, *convertibili*, e coincidono con l'Essere stesso di Dio.

Tutta la bellezza creata è una partecipazione alla bellezza infinita dell'essere di Dio. Se ciò è vero, il passo successivo consiste nel dire che il Verbo, facendosi carne, ha per così dire «incarnato» la bontà e l'amore, la verità e la bellezza infinita di Dio. Cristo è «il più bello dei figli dell'uomo», non a causa delle sue qualità estetiche particolari, ma perché è la *bellezza incarnata* di Dio. Tutto il suo essere è amore e verità, bontà e bellezza. Come Cristo può dire di se stesso: «Io sono il Cammino, la Verità e la Via», così può dire altrettanto giustamente «Io sono la Bellezza». Cristo può dire di se stesso

quello che solo Dio può dire: «Io sono». L'Essere, il Vero e il Bene sono, secondo il termine scolastico, *convertibili*. Se Cristo è la Verità e la Bontà, egli è anche quello che costituisce il loro splendore: la Bellezza: *Splendor Veritatis, Splendor Boni!*

Per riassumere questo passaggio della mia riflessione direi, parafrasando sant'Ireneo che affermava: «Cristo, nella sua venuta, ha portato con sé tutta la novità»: «Cristo, nella sua Incarnazione, ha portato con sé tutta la bellezza». È lui la misura della Bellezza, è lui che porta, con la sua venuta, un nuovo sguardo sulla bellezza. Egli è, per così dire, «il canone della Bellezza». Non solo ha ristabilito la bellezza originale della creazione, perduta e profanata dal peccato e dal male, ma ha anche portato, nella sua propria persona, il principio di tutta la bellezza. Da lui si spandono sul mondo le acque sorgive della bellezza. E tutte le bellezze del mondo, siano esse bellezze della natura, della virtù o dell'arte, sono emanazioni della Sua Bellezza.

«Tu sei il più bello degli uomini». Queste parole del salmo reale, lette come un annuncio del Cristo, non vogliono dire che Gesù sia, secondo criteri prestabiliti da un'estetica mondana, il più perfetto modello di bellezza.

«Sei la fonte di ogni bellezza umana». In te ci è rivelato che cosa è la bellezza, e da te riceviamo lo sguardo per vederla, i criteri per discernere la forza per imitarla e trasmetterla.

E bello ciò che è di Cristo: un noto testo di sant'Agostino può essere riassunto così. È bello perché è di Cristo. Perché tutto in Lui emana giustizia, misericordia e amore. Come rendere più chiara questa affermazione? Padre Pio era forse bello? Probabilmente no, secondo i criteri del mondo; probabilmente sì, secondo quelli della bellezza di Cristo. Sorin Dumitrescu, squisito artista (e coraggioso editore), pittore di icone contemporanee, ha pubblicato un calendario con i primi piani di dodici starez rumeni ortodossi. La bellezza di questi vecchi volti solcati da profonde rughe è una prova eclatante di quello che significa la bellezza di Cristo.

Potrei portarvi molti di questi esempi, ma preferisco sottoporre due domande che mi premono molto:

1) Perché tanta **arte sacra** dei giorni nostri è così brutta?

Il Museo Vaticano **l'arte sacra** contemporanea mi lascia perplesso se non interdetto. Cosa ha fatto in modo che **l'arte sacra** si allontanasse così tanto

dalle grandi espressioni che ha avuto nel

passato? È a causa della crisi generale dell'arte e della cultura del nostro tempo? Bisogna forse reimparare a trovare le espressioni del Mistero di Cristo in artisti che possono sembrare lontani dalla fede? Esistono i segni di un'autentica ripresa dell'arte ispirata dal mistero di Cristo?

2) Perché la liturgia ha perso così tanto il senso della bellezza? Perché così tanto cattivo gusto in quello che circonda la celebrazione del Mistero della fede? Esso non dovrebbe forse generare la più bella delle bellezze? Da dove viene il "pauperismo" che contraddistingue tante delle nostre espressioni liturgiche? Si tratta della perdita del senso del sacro? O, a livello più profondo si tratta di un indebolimento della presenza, della percezione del Mistero di Cristo? Manchiamo forse di radicamento in Cristo, origine della Bellezza, Bellezza stessa? Queste due domande mi lasciano profondamente perplesso. Non bisogna cercare di ignorarle, non bisogna nemmeno lasciarsene imprigionare. Poiché è possibile che la bellezza di Cristo sia nascosta dalla povertà delle nostre espressioni culturali. Forse, per ritrovare la sorgente della Bellezza, è necessario scavare più profondamente. L'acqua di quella sorgente non cessa mai di scorrere, ma a volte può essere più nascosta, sembrare più oscura in questi tempi di oscuramento.

Una rivoluzione che inizia nell'Antico Testamento, continua nella polemica con gli iconoclasti, dissemina i secoli di capolavori e arriva fino alle luci e ombre di oggi. Una riflessione del cardinale Christoph Schönborn, arcivescovo di Vienna, sul rapporto tra fede ed espressività

Il «sensus fidei» riconosce nella tradizione iconica dell'Oriente una sorta di espressione «canonica» della nostra fede, un'espressione che va al di là delle mode e delle fluttuazioni culturali del linguaggio artistico cristiano. L'icona non è atemporale, è soggetta a variazioni stilistiche, alle varie scuole, a «sfumature culturali»; non è affatto immobile come le è stato rimproverato

IL QUADRO

IL TESTO E L'AUTORE

Il testo che pubblichiamo in questa pagina è tratto dal volume *A sua immagine e somiglianza*, che esce domani in libreria per le edizioni Lindau (pagine 128, euro 12). La tradizione orientale dell'icona, in particolare della raffigurazione pittorica di Cristo e della sua spiritualità, è tutt'oggi un punto di incontro e un elemento di unione per molti cristiani. Essa è presente sia nella Chiesa d'Oriente sia in quella d'Occidente, il suo simbolismo e il suo linguaggio toccano in maniera indelebile il cuore dei fedeli, al punto di farne l'espressione privilegiata della fede. Ma qual è il segreto del suo profondo e irresistibile richiamo? Per il cardinale Christoph Schönborn -

domenicano, arcivescovo di Vienna dal 1995 e presidente della Conferenza Episcopale Austriaca - la risposta è nel mistero stesso di Cristo, Verbo Incarnato, Dio fattosi uomo e divenuto perciò «circoscrittibile». Gesù è il fondamento dell'icona, del suo enorme potere d'attrazione, della sua capacità di «parlare» ai credenti. Essa ci attira perché attraverso di lei, prescindendo dalla sua qualità artistica, noi possiamo percepire la forza della Sua presenza, la forza della presenza di Cristo. Nell'analisi di Schönborn l'icona diventa inoltre il punto di partenza per comprendere meglio il concetto di antropocentrismo cristiano.

«La Madonna dei Pellegrini o di Loreto» è un dipinto ad olio su tela di 260 x 150 cm., realizzato tra il 1604 ed il 1606 da Caravaggio. È conservato alla Cappella Cavalletti nella chiesa di Sant'Agostino a Roma. Il quadro mostra la Madonna vestita in abiti da popolana col Gesù Bambino in braccio e due pellegrini davanti a lei, riconoscibili dalle mani giunte in atteggiamento di preghiera e dai bastoni, nonché dalle vesti sdruccite e dai piedi scalzi e gonfi messi in primissimo piano. Fu proprio a causa di



questo particolare che, non appena il quadro fu messo sull'altare, come dice il Baglione, «ne fu fatto dai preti e da' popolani estremo schiamazzo». In realtà, il tema dei piedi scalzi e gonfi è uno dei "dogmi" fondamentali di quella corrente pauperistica alla quale Caravaggio aderiva con entusiasmo: essi sono il simbolo dell'ubbidienza e della devozione, quindi vanno esaltati e non occultati. I due

pellegrini, dopo un viaggio pieno di stenti e dopo il canonico "giro" attorno alla Sacra Casa, vengono ricompensati con l'apparizione di Maria e di Gesù - qui raffigurato non propriamente neonato, ma quasi ragazzino - che li benedice: i piedi gonfi e sporchi sono dunque necessari, e non volgarmente e gratuitamente esibiti come si volle far credere. Altro motivo di scandalo fu l'apparente "scalcinatezza" della casa e il modo in cui Caravaggio aveva stravolto il racconto biblico. Secondo un'antica leggenda, infatti, la casa di Maria fu portata a Loreto in volo dagli angeli, ma nel quadro l'unico accenno al volo è la postura di Maria, raffigurata in punta di piedi; la casa è, invece, cadente, con l'intonaco scrostato lasciate i mattoni a vista: e qui, il Caravaggio vuol ribadire l'adesione alla povertà assoluta della Sacra Famiglia, che la Chiesa dovrebbe osservare sempre.

Il grande sviluppo dell'arte in terra di cristianità si deve innanzitutto a quel «Si alla terra» inaudito che è stata

L'Incarnazione del Figlio di Dio. Questo «Si» al concreto, alla materia, al mondo visibile è il germe dell'esplosiva creatività

conosciuta dall'Occidente. Ciò che è mancato per esempio in terra d'Islam, con un'idea di Dio del tutto trascendente

rispetto al mondo. Riconosciuto ciò, è doveroso interrogarsi sull'aridità di molte espressioni figurative di oggi, sacre e no

«Perché tanta arte sacra dei giorni nostri è così brutta? Cosa ha fatto in modo che l'arte sacra

si allontanasse così tanto dalle grandi espressioni che ha avuto nel passato? È a causa della crisi

generale dell'arte e della cultura del nostro tempo? Bisogna forse reimparare a trovare le espressioni del

mistero di Cristo in artisti lontani dalla fede? C'è una ripresa dell'arte ispirata dal mistero di Cristo?»

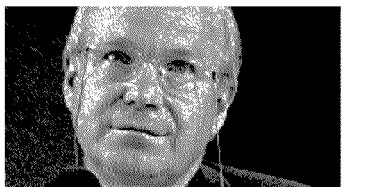
di PHILIPPE
DAVERTO

GUARDANDO OLTRE

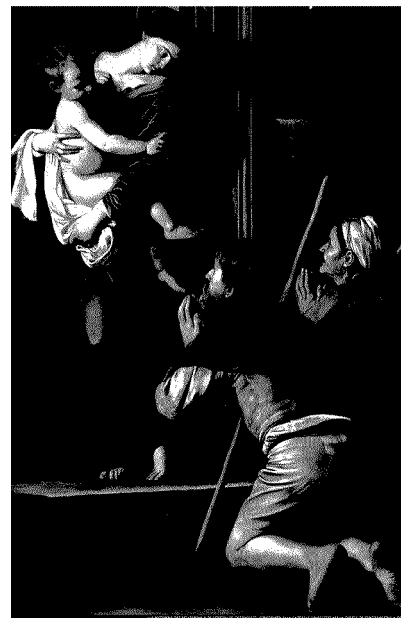


MA GIOTTO FU «PRIMITIVO»? MACCHÉ: ERA MODERNO, COME SAN FRANCESCO

«L'» eredità di Giotto 1340-1375», una mostra a Firenze agli Uffizi. Un'altra in contrappunto all'Accademia su Giovanni da Milano (1320-1369). Prestiti da musei internazionali, il ritorno temporaneo del Polittico che Giotto dipinse per la Cappella Peruzzi, oggi conservato nel Museo di Raleigh nella Carolina del Nord, e poi la nuova attribuzione che Boskovits dà a Giotto d'una tavola della Fondazione Cini, il tutto giustifica un viaggio nella calura che fra poco come sempre esploderà sull'Arno. Il centinaio di opere esposte, dipinti e oggetti, permette ovviamente vari viaggi dell'occhio e della mente ma consente una riflessione oggi assai utile. Quel percorso formidabile che portò nel giro di mezzo secolo alla formazione d'una lingua visiva italiana, proprio mentre con Dante germinava quella della parola, è solitamente chiamato, nel passaggio dall'espressionismo potente di Cimabue all'esaltazione del sentimento in Giotto, con una parola cara agli storici d'una volta, il «primitivismo», che oggi non ci soddisfa più. Sarebbe stato tale il «primitivismo» in base a una maggiore e gentile genialità rinascimentale, ma poiché nessuno oggi oserebbe chiamare la lingua di Dante o di Petrarca «primitiva», forse anche nei confronti di Giotto andrebbe usato analogo pudore. Ben più corretta una accezione di «primordialità» se non addirittura di «originarietà». È lì che siamo nati a un modo diverso del vedere e del sentire, è lì che abbiamo abbandonato la ieratica e imperturbabile forma greco-latina del gusto bizantino, è lì che si forma il modo visivo che per otto secoli, e forse ancora oggi, costituisce la nostra insuperabile originalità. Rivoluzione del gusto che ha



radici profonde, legate all'altrettanto radicale trasformazione d'una società che scopre nell'Italia comunale fra XII e XIII secolo che il lavoro conta di più della guerra, che conciare pelli e tessere lana genera un potere nuovo, quello del danaro, ben più influente delle forze armate imperiali. Nasce la prima modernità d'Occidente sulla Penisola che diventerà il luogo più ricco delle nostre civiltà cristiane. Ma i veri profeti di quest'innovazione non sono né artisti né politici, o forse artisti e politici nei fatti ma inconsapevoli. Voglio parlare dei due santi che hanno altrettanto mutato la vita religiosa spostando i sistemi aggregati dal monachesimo in esaurimento verso la nuova conventualità. Francesco d'Assisi e Domenico di Guzman fondano il concetto moderno della comunicazione, del predicare in piazza e del vivere assieme nel convento al posto del lavorare in monastero. Ed inventano un altro concetto del Cristo che passerà dall'essere *triumphans* e ieratico come nella rappresentazione bizantina ad essere uomo, quindi *patiens* e *dolens*. Questa rivoluzione del pensiero è forte quanto l'invenzione della società nuova. Ha radici innegabili nella trasformazione sociale avvenuta nella prima Francia cortese della lingua d'oc, da dove proviene la madre di san Francesco. Avrà nel giro di pochi anni conseguenze definitive sulla coscienza dei popoli d'Italia. Il Cristo dolente è quello che Giotto dipinge per il grande Crocifisso in Santa Maria Novella negli ultimi anni del Duecento. Dal dolore nasce l'estetica nuova e con essa il diritto dell'umanità ad esprimere il sentimento. La mostra di Firenze ne narra l'evoluzione successiva, quando le nostre genti saranno pure passate dalla più terribile delle prove che poteva loro capitare, la peste a metà del secolo XIV.



IL POVERELLO RICEVE LE STIGMATE NELL'INTERPRETAZIONE DI GIOTTO