



Specificità dell'arte sacra cristiana

Mauro Gagliardi

Premessa

Questo articolo è frutto della rielaborazione e dell'ampliamento del testo di una conferenza tenuta il 25 giugno 2011, presso la Pontificia Università Lateranense, nell'ambito dell'VIII Simposio Internazionale dei Docenti Universitari, organizzato dal Vicariato di Roma e dedicato al tema: «L'università e la sfida dei saperi. Quale futuro?». Nonostante diversi adattamenti, viene mantenuto lo stile del testo originale, in particolare per quanto riguarda il carattere sintetico dell'esposizione.

1. Elementi di riflessione filosofica sul Bello

Per trattare della specificità dell'arte sacra, bisogna innanzitutto dedicarsi a focalizzare il concetto di arte. Ma per dare una definizione di questa, è necessario rifarsi al suo fondamento filosofico: il Bello.

La parola «bello» indica oggi un aspetto soggettivo dell'esperienza – nel linguaggio filosofico del Novecento, si parla di aspetto «esistenziale» – mentre fino alla metà dell'Ottocento il termine indicava piuttosto un aspetto oggettivo della realtà. Si riferiva, cioè, ad un aspetto metafisico, non psicologico, della conoscenza umana.

1.1. Platone

Platone (428/427–348/347 a.C.) è il primo a definire il Bello come immagine, cioè manifestazione, del Bene. Nel *Fedro*¹, egli dice che il Bello è l'idea «più evidente e più amabile», fissando così i caratteri metafisici del Bello: esso è evidente di per sé; manifesta il Bene, è amabile. Il Bello, proprio perché è la manifestazione sensibile del Bene, che è l'idea suprema, conduce a questa.

La posizione di Platone era chiaramente antisofistica, dal momento che alcuni esponenti di quel movimento culturale, come Gorgia di Lentini, avevano indicato nel Bello uno degli strumenti retorici della persuasione e, quindi, anche dell'inganno, poiché si può essere persuasi sia del vero che del falso.

Nel *Filebo*², Platone aggiunge che «la bellezza [è] misura e proporzione», affermazione che si deve intendere sempre nel quadro generale del suo pensiero, dove chi misura non è l'uomo, contro l'analoga affermazione sofistica di Protagora, ma la divinità, in riferimento alla teoria della partecipazione.

Che il Bello sia manifestazione del Bene, secondo Platone si comprende meglio ove si consideri che il Bene è l'unica idea che si può apprezzare di per sé; le altre idee possono invece essere apprezzate negli atti relativi: così, per apprezzare la prudenza, occorrono atti prudenti e per la giustizia atti giusti. Ora, tutti questi atti, se sono buoni, vanno verso il Bene, perché quest'idea per Platone non è un principio etico, come oggi s'intende, bensì teoretico: vale a dire sia metafisico che logico-dialettico; ed è pertanto l'approdo verso cui è ordinata tutta la realtà, non solo quella sensibile, ma lo stesso mondo delle idee. Si comprende quindi perché il Bene non possa essere conosciuto in sé, come dichiara Socrate nella *Repubblica*, e quale sia di conseguenza l'importanza del Bello anche per la vita umana.

Per evitare però l'incongruenza insita nell'antinomia tra un'impossibile definizione del Bene e una necessaria conoscenza almeno della sua manifestazione, Platone aggiunge: «Dal momento che non possiamo comprendere il Bene [...], comprendiamolo in tre [idee]: bellezza, simmetria e verità»³.

¹ Cf. PLATONE, *Fedro*, 250d.

² Cf. ID., *Filebo*, 64e.

³ *Ibid.*, 65a.

In sintesi, si può dire che Platone ha mostrato alcuni aspetti decisivi: 1) il tema del Bello si distingue da quello dell'utile o della prassi; 2) il Bello è un valore oggettivo, metafisico e gnoseologico; 3) in particolare, esso manifesta lo splendore del sommo Bene; 4) il Bello non si coglie in assoluto bensì in atti: perciò il Bello emerge in un concreto gesto che produce cose belle, nonché nelle cose stesse⁴.

1.2. Aristotele

Aristotele (384–322 a.C.), rifiutando il trascendentismo tipico della dottrina platonica, ma riprendendo le ultime riflessioni di Platone, delle quali si è appena accennato con riferimento al *Filebo*, introdusse la seconda definizione metafisica del Bello, approfondendo la nozione platonica di simmetria, intendendola in chiave empirica, cioè come armonia delle parti in un tutto fruibile come intero armonico. Il Bello – dice Aristotele – è ciò che è composto di parti e le parti debbono avere non solo un ordine, ma anche un'estensione, non però una qualunque estensione⁵.

L'ordine – che per Platone era corrispondenza di un misurato sensibile ad una misura sovransensibile – qui diviene ordine delle parti tra loro e il riferimento ad un'estensione non qualsiasi implica che la fruibilità del Bello debba essere, per così dire, a misura d'uomo; per cui lo smisurato e l'eccessivo (oggi diremmo: il mostruoso) non permetterebbero di percepire tale ordine: da qui la celebre dottrina aristotelica della unità dell'opera d'arte.

Ad Aristotele va pertanto il merito di aver precisato la linea platonica, col riferimento al fatto che il Bello si manifesta nel concreto, grazie al suo ordine ed alla sua proporzione. La percezione del Bello non è un fatto puramente estatico-soggettivo, ma avviene mediante delle norme, dei canoni, delle regole.

1.3. Plotino

Plotino (205–270 d.C.), fondatore del Neoplatonismo antico, avendo collocato l'Uno al vertice della realtà, lì dove Platone colloca-

⁴ Sul concetto di Bello, si può vedere anche il *Discorso agli artisti* di BENEDETTO XVI (21.11.2009), in cui il Pontefice richiama, tra altri, anche il pensiero del filosofo ateniese.

⁵ Cf. ARISTOTELE, *Poetica*, 1450b.

va il Bene⁶ ed Aristotele il Motore immobile⁷, afferma che il Bello è sì manifestazione, ma, appunto, dell'Uno e, specificamente, è uno dei pensieri del *Nous*. Il Bello è un'idea che, "accostandosi" alle cose sensibili, le ordina, formando l'unità attraverso il loro accordo, proprio perché, essendo uno, il Bello riconduce all'unità le parti che raccorda⁸. Il corpo – conclude Plotino – diventa bello perché partecipa di un'idea (del *Nous* o Intelligenza ipostatica)⁹. Ma poiché per Plotino le idee non sono entità statiche, per quanto assolute e perfette, bensì pensieri eterni di un Essere ipostatico, correlati in un dinamismo ad un tempo logico e ontologico, ne deriva che il Bello viene «da Dio» e che «la bellezza è una vera realtà»¹⁰. In altri termini, il Bene e il Bello si identificano.

Il Bello, precisa Plotino, sgorga dall'ordine divino e perciò fa intravedere l'intelligibile nel sensibile. Le idee sono nell'Intelligenza ipostatica (*Nous*) che attraverso l'Anima (del mondo) comunica con le anime singole/individuali: la bellezza sta negli esseri che propriamente sono e quindi «il Bello e il Bene si identificano»¹¹, come il Bene e l'Essere. Le azioni umane e la stessa bellezza dei corpi sono dovute quindi all'anima, tramite la quale ricevono un "frammento" del Bello (divino).

Questa dottrina comportava però che gli intelligibili fossero nell'Intelletto ipostatico, contro la dottrina di Platone che esclude implicitamente una tale tesi, perché le idee non sono pensieri di un Essere che le penserebbe; e anche contro l'espressa tesi di Aristotele il quale, nel libro XII della *Metafisica*, afferma che il Motore immobile è «pensiero di pensiero», comunemente inteso come pensiero di se stesso. Nel trattato 5 della quinta *Enneade*, Plotino risponde che le idee sono nel *Nous* perché ogni intelligibile è tutta l'Intelligenza, sia pure da un certo punto di vista. Non si può escludere che egli considerasse il *Nous* come il complesso sussistente delle idee o intelligibili; in tal caso sarebbe ovvio che quelle dovrebbero stare necessariamente

⁶ Cf. in particolare la *Repubblica*.

⁷ Cf. ARISTOTELE, *Metafisica*, XII.

⁸ Cf. PLOTINO, *Enneadi*, I, 6, 1-2.

⁹ Cf. *Ibid.*, 2.

¹⁰ *Ibid.*, I, 6, 6.

¹¹ *Ibid.*

“nel” *Nous* e che questo “penserebbe”, aristotelicamente, il suo stesso pensiero.

1.4. Porfirio

L'identificazione esplicita del Bello con l'Essere ed il Vero fu operata da Porfirio (233/234–305 d.C.), discepolo di Plotino. Questa identificazione sembrava necessaria dopo gli sviluppi plotiniani della dottrina del Bello: se l'Uno è la fonte del Bene e del Bello, non può non esserlo anche del Vero, né l'Essere potrebbe non essere (vero), in base al principio di Parmenide¹². Però Porfirio sostiene anche che «nulla si aggiunge all'essere»¹³. Sembrerebbe, dunque, che torni di nuovo in discussione l'identificazione plotiniana di Bene e Bello e, in definitiva, di Bello ed Uno.

1.5. Tommaso

Il chiarimento, per così dire, arriverà nel Basso Medioevo, dopo la conoscenza dell'Aristotele arabo, neoplatonizzato, e di Proclo. Riassumendo i risultati delle ricerche dei secoli precedenti, Tommaso d'Aquino (1225–1274), nell'importantissimo opuscolo *De ente et essentia*, chiarirà che l'Essere al quale nulla si può aggiungere è Dio, mentre all'essere comune, cioè all'ente semplicemente detto, si può sempre aggiungere qualcosa. Di conseguenza il Bello, come il Bene ed il Vero, sono concetti convertibili con quello di ente comune. Per vedere come sia possibile che «bello» non dica altro che «ente», sia pure sotto un diverso aspetto, si può leggere l'articolata e complessa spiegazione metafisica che ne dà Tommaso nel *De Veritate*¹⁴. Il principio base è che «enti non potest addi aliquid quasi extranea natura, quia quaelibet natura essentialiter est ens»¹⁵. In breve, «vero», «bene» e «bello» sono diversi nomi dell'ente comune, atti ad indicare specifici aspetti che la parola «ente» di per sé non contiene. Pertanto,

¹² «Io ti dirò [...] quali sono le vie di ricerca che sole si possono pensare: l'una che “è” e che non è possibile che non sia [...]; l'altra che “non è” e che è necessario che non sia» (PARMENIDE, *Sulla Natura*, fr. 2, vv 1-5 [qui scegliamo la traduzione di G. REALE, prescindendo dall'ardua discussione sul modo più corretto di tradurre l'originale greco]).

¹³ *Porphirii Sententiae ad intelligibilia ducentes*, E. LAMBERZ (ed.), Teubner, Leipzig 1975, s. XXXVIII.

¹⁴ Cf. TOMMASO D'AQUINO, *Quaestio de Veritate*, I, 1.

¹⁵ *Ibid.*, resp.

«bello» indica l'ente in quanto ordinato e simmetrico (ripresa della dottrina di Aristotele), oppure – nel caso di un ente immateriale, per es. l'anima – indica l'ente in quanto virtuoso. Quest'ultimo aspetto, di una bellezza spirituale, dovuta alle virtù, viene attribuito agli stoici, e lo si ritrova in Cicerone (106–43 a.C.)¹⁶ e in Plotino¹⁷, per poi essere ripreso anche da san Tommaso d'Aquino nella maturità¹⁸.

1.6. Epoca moderna e contemporanea

In sintesi, dalla filosofia classica e scolastica emerge un concetto di Bello chiaramente metafisico e gnoseologico. Con Plotino, la riflessione si avvicina al cristianesimo, per il legame tra il tema della Bellezza e quello dell'Intelletto divino, da lui chiamato *Nous* e, da noi cristiani, *Logos*. La Bellezza è profondamente legata all'Intelletto divino, alla razionalità. Essa è inoltre manifestazione del sommo Bene, dell'Uno, di Dio. Questa manifestazione ha chiaramente caratteri estatici, o se si preferisce catartici, ma la filosofia antica si rifiuta categoricamente di legare la percezione del Bello al solo soggetto senziente. Il Bello è e resta un dato oggettivo, che si manifesta in una misura oggettiva, secondo regole oggettive. Solo l'oggettività del Bello, concretamente percepibile negli atti e nelle cose belle, permette l'esperienza estatica soggettiva, che resta sempre un'esperienza di verità, cioè di conoscenza del Bene, dell'Uno e di Dio.

A questo proposito, bisogna sottolineare che, fino al sec. XVIII, l'esperienza del Bello non si riteneva legata principalmente all'arte, essendo piuttosto un dato conoscitivo della realtà. La svolta è data dalla nascita di una nuova disciplina filosofica, l'estetica, ad opera del tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762)¹⁹, il quale indica però ancora solo l'aspetto di manifestazione sensibile del Bello, cioè l'aspetto conoscitivo: infatti, definisce l'Estetica «scienza della conoscenza sensibile». Ora, l'espressione «conoscenza estetica» come sinonimo di «conoscenza sensibile», in filosofia era già cosa ovvia. Ciò che è nuovo in Baumgarten è che egli parla di «scienza», aprendo così il discorso sulla nuova disciplina filosofica. Contemporaneamente pe-

¹⁶ Cf. CICERONE, *Tusculanae Disputationes*, IV, 31.

¹⁷ Cf. PLOTINO, *Enneadi*, I, 6, 1.

¹⁸ Cf. TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I, 39, 8.

¹⁹ Cf. la sua *Aesthetica*, del 1750.

rò, l'Empirismo inglese, con David Hume (1711–1776)²⁰, aggiunge che la percezione del Bello dà luogo anche ad un piacere estetico, introducendo così un aspetto emozionale nella fruizione della bellezza sensibile.

Nel secolo seguente, il Romanticismo considererà il sentimento una delle forme essenziali dell'attività umana, mentre fino ad allora la filosofia aveva sempre considerato solo l'attività razionale o teoretica, e l'attività pratica o morale. L'introduzione dell'elemento emozionale sposta la definizione del Bello dal versante metafisico/gnoseologico, ossia oggettivo, al versante soggettivo/esistenziale dell'esperienza umana.

Infine, la Fenomenologia del Novecento, per quanto riguarda il Bello, può essere rappresentata da Max Scheler (1874–1928), autore del celebre trattato *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (1916), in cui teorizza l'esistenza di entità – i valori – che, non diversamente dalle idee di Platone, sono reali, eterni e gerarchicamente strutturati, oltre che ordinati in livelli: valori sensibili, vitali, spirituali e religiosi. Il Bello appartiene alla modalità dei valori spirituali, come i valori del sapere e della cultura in genere. Però tali valori, quindi anche il Bello, non sono oggetto di conoscenza intellettuale, bensì di una conoscenza tramite il sentimento, detta fenomenologicamente «intuizione» (o, nella terminologia di Husserl, intuizione «eidetica»). Il sentimento, però, è soggettivo. Di qui che il pensiero del secondo Novecento sia sfociato nel soggettivismo dei vari relativismi, pensieri deboli, destrutturalismi o, se così si vuol dire, nei vari neonominalismi contemporanei, che ovviamente hanno molto inciso anche sull'arte.

2. Il concetto di arte

2.1. Nei filosofi antichi

Il pensiero filosofico sul Bello ha chiaramente inciso sul concetto di arte. I greci utilizzavano, come è noto, il termine *téchnē* per indicare le attività che comportano il trattamento di materiali e l'uso di strumenti e quindi implicano attività manuale. Esse erano pertanto ri-

²⁰ Cf. in particolare *Essay Moral and Political*, del 1741.

tenute inizialmente attività servili, non corrispondenti semplicemente a ciò che noi oggi intendiamo con «arte». Ma, grazie in particolare a Platone ed Aristotele, la *téchnē* viene collegata all'*epistémē*, ossia alla scienza che sottostà alla tecnica. A ciò si aggiunge il fatto, già richiamato, che Platone si oppone alla comprensione utilitaristica dell'arte, considerandola dal punto di vista della manifestazione del Bello, che si può chiamare anche luminosità (per i medievali, *claritas*)²¹. Aristotele aveva poi aggiunto il tema della proporzione. Questi due elementi, luminosità e proporzione, segneranno la storia successiva del concetto di arte. Essi si rafforzeranno quando in questo concetto saranno inclusi i manufatti artistici – pitture, sculture, mosaici, ecc. – inizialmente esclusi dal pensiero greco, che vedeva come arte soprattutto i vari generi di poesia, la musica, il mimo e la danza, ossia le arti che ricadevano sotto la protezione delle Muse.

Bisogna riconoscere che a Platone ed Aristotele va ascritto il merito di aver individuato i due pilastri portanti del concetto di arte, ma di per sé essi non hanno spinto sino in fondo la loro riflessione filosofica sul tema. Al contrario, entrambi hanno continuato a ritenere le arti figurative inferiori a quelle poetiche. In Platone, ciò avviene perché le arti che imitano la natura, come la pittura e la scultura, non produrrebbero altro che copie di copie, in quanto riproducono le cose, che a loro volta sono immagini delle idee²². Anche Aristotele sviluppa la sua teoria sull'arte bella solo come teoria dell'arte drammatica, in particolare della tragedia, cui egli riconosce – contrariamente a Platone – la dignità di elemento di educazione dell'uomo, perché essa rappresenta la realtà umana «come potrebbe essere»²³. L'aspetto tecnico resta ancora predominante, però, nello Stagirita, che presenta una minuziosa precettistica sul modo di comporre un testo tragico.

Nonostante questi limiti, a Platone va riconosciuto l'indiscusso merito di aver fissato l'elemento metafisico dell'arte, come manifestazione oggettiva del Bello in quanto carattere costitutivo dell'Essere; e ad Aristotele di aver sviluppato il tema della teoria dell'arte, in particolare riguardo alla struttura, alla composizione, all'organicità e

²¹ Per il concetto di luce nel Medioevo, tanto a livello scientifico, che filosofico-teologico, si può vedere M. GAGLIARDI, *Lumen gloriae. Studio interdisciplinare sulla natura della luce nell'Empireo dantesco*, LEV, Città del Vaticano 2010.

²² Cf. PLATONE, *Repubblica*, 597a–598d.

²³ ARISTOTELE, *Poetica*, 1451b.

all'armonia dell'opera d'arte. In questo modo, anche se egli non vi giunge, prepara la distinzione tra «belle arti» e tecniche d'altro genere.

A Plotino si deve invece – come segnalato – il passo decisivo verso il concetto tipicamente cristiano di arte. Egli collega in modo più saldo la teoria del Bello con la teoria dell'arte e dice che «le arti recano in sé la bellezza» e soprattutto che esse non si limitano a riprodurre le cose sensibili, ma che si elevano alle forme ideali, che sono il modello degli enti naturali²⁴.

2.2. *Nel pensiero cristiano*

Il pensiero cristiano patristico e scolastico muoverà avanti in questa stessa direzione. Esso riprenderà i due capisaldi di Platone e Aristotele: l'arte è luminosità (Grossatesta, Bonaventura); e l'arte è numero, ossia proporzione e misura (Agostino, Boezio, Tommaso). Ma i pensatori cristiani rileggono questi dati alla luce del dogma della creazione, per cui gli enti sono fatti da Dio, Artefice divino, e recano una sua impronta, secondo la nota dottrina dell'*analogia entis*. Le cose sono belle in quanto recano l'impronta della somma Bellezza, che è anche il sommo ente, anzi è l'Essere stesso sussistente, Dio. A ciò si aggiunge il dogma dell'incarnazione, che rappresenta tra l'altro la conferma dell'opera creativa, della bontà della materia, per il fatto che essa può “portare” Dio.

Come è noto, la crisi iconoclasta dell'VIII secolo, pur esibendo presunte argomentazioni di carattere biblico e dogmatico, in realtà si fondava sul rigetto del dogma dell'incarnazione. L'iconoclastia derivava dalla tendenza monofisita dei teologi della corte imperiale. È stato perciò giustamente scritto che l'iconoclastia «nacque nella “porpora”, nel palazzo imperiale»²⁵. I Padri, i Teologi e il Magistero hanno però giustamente difeso il culto delle immagini, come conseguenza della realtà dell'incarnazione del Verbo.

Divenendo immagine sacra cristiana, l'immagine stessa è stata elevata ad un livello qualitativo prima sconosciuto, cosa che ha influito anche sul concetto di arte in quanto tale. Sergio Givone ha perciò scritto che «senza la visione cristiana del mondo come opera di Dio,

²⁴ Cf. PLOTINO, *Enneadi*, V, 8, 1.

²⁵ S. GERO, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III*, Peeters, Louvain 1973, 131.

non sarebbe stato possibile pervenire a quella connessione tra opera d'arte e bellezza su cui riposa l'estetica come noi la concepiamo»²⁶. Vi è dunque un duplice binario su cui scorre la riflessione classica cristiana sull'arte: quello del pensiero greco e quello della rivelazione. Per quanto riguarda quest'ultima, elementi decisivi sono – come accennato – la creazione e l'incarnazione, cui corrispondono due lati della riflessione.

Circa la creazione, la tradizione sapienziale biblica acclama Dio come «lo stesso autore della bellezza» (Sap 13,3), glorificandolo per la grandezza e la bellezza delle opere che ha compiuto. Di qui il pensiero cristiano ha sviluppato la concezione della bellezza come categoria ontologica. San Bonaventura è stato il primo ad includere la bellezza tra le proprietà trascendentali dell'essere, insieme all'entità, alla verità ed alla bontà. I teologi domenicani sant'Alberto Magno e san Tommaso d'Aquino, pur non annoverando la bellezza fra i trascendentali, intraprendono un discorso simile nei loro commentari sul trattato pseudo-dionisiano *De divinis nominibus*, dove emerge l'universalità della bellezza, la cui prima causa è Dio stesso. Per questo Gilson diceva che nel pensiero di san Tommaso il Bello fa la figura del «trascendentale dimenticato»²⁷. In effetti, l'Angelico non ha dedicato troppo impegno alla riflessione sul *pulchrum*.

Come definizione di arte, san Tommaso propone regolarmente la formula: «*Ars est recta ratio factibilium* – l'arte è la retta ragione delle cose da produrre»²⁸. Si dicono artistici, pertanto, tutti i prodotti dell'uomo che sono eseguiti secondo una *ordinatio rationis*, una norma, un ordinamento o, se si vuole, una tecnica. Arte e morale si distinguono non per il fatto di agire, ma per il risultato cui tende l'azione. L'arte tende ai *factibilia* (oggetti da produrre), la morale agli *agibilia* (azioni da compiere). Secondo l'Angelico, l'arte comporta una triplice operazione: studiare ciò che si intende produrre e come produrlo; scegliere la materia da usare; realizzare il prodotto artistico²⁹. Con questa impostazione, egli mantiene la distinzione tra arti

²⁶ S. GIVONE, voce «Estetica», in *L'Universale. La grande enciclopedia tematica*, vol. 6: «Filosofia: A-Lib», Garzanti, Milano 2003, 340-345 [342].

²⁷ Cf. É. GILSON, *Elementi di filosofia cristiana*, Morcelliana, Brescia 1964, 226ss.

²⁸ TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I-II, 57, 4.

²⁹ Cf. ID., *Sententia libri Ethicorum*, VI, 3.

servili e liberali. Queste ultime sono la grammatica, la retorica, la dialettica, mentre le prime sono la caccia, la pesca, la pittura, la scultura, l'architettura ecc. Emerge chiaramente che le opere di belle arti, come noi oggi le intendiamo, nel suo pensiero restano ancora legate principalmente all'*opus corporis*, ossia all'uso che si fa di esse.

Se si applica questa riflessione specificamente all'arte sacra, si comprenderà, tra le altre cose, il motivo per cui in Occidente si è sviluppata la statuaria sacra, mentre in Oriente si è imposta l'icona. Cercheremo ora di approfondire questa affermazione, mentre perlustriamo rapidamente lo specifico concetto di arte sacra nel cristianesimo.

3. L'arte sacra nel cristianesimo

Quando parliamo di arte sacra all'interno del cristianesimo, notiamo che essa è stata pensata e sviluppata in base ad un doppio registro. Da una parte, quello dell'aspetto didattico-pedagogico; dall'altra, quello dell'aspetto simbolico-sacramentale.

3.1. Aspetto didattico-pedagogico

L'aspetto didattico-pedagogico riguarda l'opera d'arte sacra per la sua capacità di istruzione e educazione nella fede. L'opera d'arte sacra si impone qui principalmente per il suo contenuto dottrinale: è una raffigurazione della storia sacra, o di un episodio agiografico, se non la rappresentazione di una figura significativa per i credenti, o ancora l'allegorizzazione di qualche contenuto della fede. Esprime questo concetto di arte sacra la celebre espressione di san Gregorio Magno, che considera le opere d'arte sacra la *Biblia pauperum*. Il grande Pontefice scrive: «*Quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura*»³⁰.

La Chiesa in Occidente ha molto valorizzato questo aspetto istruttivo dell'arte sacra. Durante la menzionata crisi iconoclasta, la posizione dell'Occidente, e in particolare di Roma, sarà chiara: le sacre

³⁰ GREGORIO MAGNO, *Registrum epistularum*, XI, 10 (CCh series latina, CXL A, 874). Ecco la citazione nel suo contesto più ampio: «Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturae historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes vident quod sequi debeant, in ipsa legunt quid litteras nesciunt; unde praecipue gentibus pro lectione pictura est».

immagini vanno difese e promosse per il loro insostituibile valore catechetico³¹. Nella stessa linea si è espresso, nella sua XXV sessione, il Concilio di Trento, il quale cita la teologia sacramentale dell'icona sancita al Niceno II, ma si sofferma maggiormente sul carattere pedagogico delle immagini:

I vescovi insegneranno con molto impegno che attraverso la storia dei misteri della nostra redenzione, espressa con i dipinti e in altri modi, il popolo viene istruito e confermato nella fede, ricevendo i mezzi per ricordare e meditare assiduamente gli articoli di fede; inoltre spiegheranno che da tutte le sacre immagini si trae grande frutto, non solo perché vengono ricordati al popolo i benefici e i doni che gli sono stati fatti da Cristo, ma anche perché, attraverso i santi, gli occhi dei fedeli possono vedere le meraviglie e gli esempi salutari di Dio, così da ringraziarlo, da modellare la vita e i costumi a imitazione dei santi, da adorare e amare Dio e esercitare la pietà³².

In questo quadro, l'arte sacra ha almeno tre finalità: celebrare il trionfo della religione, commentare visivamente il dogma e la liturgia, parlare al cuore dei credenti per stimolarli alla vita evangelica. Qui siamo in piena linea aristotelico-tomista, lì dove l'opera d'arte è considerata principalmente per il suo valore educativo. In questo caso, si tratta di educazione nella fede. E anche qui si mantiene il canone della proporzione e dell'armonia. Chiaramente un'opera d'arte sacra, se deve istruire, deve essere comprensibile. In questa impostazione, perciò, è impossibile un'arte sacra non figurativa – se non a livello di ornamento. È possibile, certo, raffigurare elementi mitologici o fantasiosi, ma sempre secondo la proporzione della comprensibilità. Ci si attiene, per così dire, all'oggettività, anche quando si scolpiscono sui capitelli delle cattedrali animali mitici, o demoni spiraliformi. Chi guarda, intuisce subito di che si tratta. O almeno gli si può spiegare.

Sin dall'antichità, troviamo raffigurazioni di arte sacra che si prefiggono lo scopo didattico. Nel Medioevo, lo stile romanico e gotico si

³¹ Così la lettera di Papa ADRIANO I, letta dai suoi legati al Concilio Niceno II. Il presidente del Concilio, Tarasio, riferì ad Adriano I: «dopo la lettura delle tue lettere fraterne, tutti [in Assise] le hanno accolte» (in Mansi, XIII, 460).

³² CONCILIO DI TRENTO, *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et de sacris imaginibus*, in *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, 775.

segnaleranno per la ricchezza in tal senso. Va ricordato, infatti, che questi stili non sono affatto freddi e scarni, ma al contrario ricchi di raffigurazioni. Nella Tradizione artistica della Chiesa, la regola non coincide con il minimalismo rappresentativo. Se san Bernardo si oppose con veemenza ad alcuni eccessi e volle per il suo Ordine monastico chiese essenziali, ciò rappresenta un'eccezione che conferma la regola contraria³³.

La Chiesa – pur mettendo in guardia dalle esagerazioni – non ha mai avuto paura di abbondare in ambito figurativo. Pietro De Marco ha scritto che «la mezza cultura, specialmente religiosa, aborrisce l'arte barocca. Visitatori e credenti si compiacciono del falso romanico ottenuto raschiando e distruggendo tutta la vita architettonica e iconica cresciuta nei secoli sull'impianto murario medievale delle nostre pievi. Ma il sacro delle mura spoglie di oggi (mai esistite prima, se non in piccole pievi di assoluta povertà) è solo il “frisson” novecentista per la superficie pura, l'arco puro, la linea pura, i materiali puri. [...] È necessario uscire da queste trappole estetiche»³⁴. Di qui il collegamento sopra accennato tra la riflessione aristotelico-tomista sull'arte e lo sviluppo della statuaria sacra in Occidente, come pure delle forme decorative plastiche, secondo vari stili, sviluppate nella Chiesa fino a tempi recentissimi. La plasticità figurativa istruisce ed educa nella fede.

3.2. Aspetto simbolico-sacramentale

Vi è poi l'altro aspetto, quello simbolico-sacramentale, delle opere di arte sacra. Qui incontriamo quel grande monumento dell'arte sacra orientale che è l'icona. L'icona si caratterizza a primo contatto proprio per la sua non plasticità, per la sua assenza di tridimensionalità. La scena o il personaggio sono raffigurati sul piano della tavola, su due dimensioni soltanto. Essa, inoltre, sviluppa i colori e lo stile secondo regole forgiate lungo i secoli.

³³ Nella sua ben nota *Apologia a Guglielmo di Saint-Thierry*, del 1124, san Bernardo si scaglia contro gli eccessi dei cluniacensi e reclama per i monasteri cisterciensi grande semplicità architettonica ed artistica. La sua requisitoria, tuttavia, è riservata ai soli monasteri, perché nel medesimo testo il Dottore mellifluido accetta che immagini sacre adornino le chiese parrocchiali, per sostenere la devozione dei fedeli.

³⁴ P. DE MARCO, «Sulle responsabilità della cultura teologica nell'incuria per l'arte sacra», in <http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/6970>.

Anche l'Occidente ha fissato dei punti di riferimento iconografici, che permettono ad esempio di distinguere agevolmente le raffigurazioni dei santi, in base a dettagli raffigurativi piuttosto fissi, quale il leone accovacciato ai piedi di san Girolamo, o il cagnolino che fedelmente accompagna san Rocco. Ma nell'icona si tratta di più di questo.

Le stesse linee, i tratti, i colori, derivano da una storia di contemplazione e di preghiera plurisecolare. Pavel Evdokimov³⁵ ha sottolineato che dipingere un'icona non è semplicemente questione di abilità tecnica: è un'esperienza di «digiuno del vedere», di penitenza e di preghiera. Dipingere un'icona implica il penetrare misticamente nel suo segreto. In questo senso, l'icona è come Cristo risorto: al pari degli apostoli non lo riconosciamo, se non cambia il nostro modo di vedere. È vero che nell'icona è rappresentato spesso il Gesù terreno, o meglio viene rappresentato il Signore con i suoi tratti terreni, ma nonostante ciò, come dicono san Basilio Magno³⁶ e san Giovanni Damasceno³⁷, bisogna saper vedere-oltre, passare dall'immagine al prototipo, dall'umanità raffigurata, alla divinità che in essa si cela e si rivela.

Fu questa, tra l'altro, la vera risposta del Concilio Niceno II³⁸ a coloro che volevano impedire il culto dell'icona, affermando che l'icona era eretica perché poteva raffigurare solo l'umanità del Verbo incarnato e non la sua divinità. Invece l'umanità rappresentata è il simbolo o il sacramento anche della divinità. Perciò la contemplazione va oltre l'icona, anche se si appoggia sempre ad essa e non può prescindere da essa, finché siamo nello stato di viatori.

3.3. *Armonia dei due aspetti*

Con questi cenni rimane illustrato anche l'aspetto valorizzato dall'icona nelle opere di arte sacra: non si tratta soltanto di istruire –

³⁵ Cf. P. EVDOKIMOV, *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, San Paolo, Milano 2002.

³⁶ Cf. BASILIO MAGNO, *De Spiritu Sancto*, XVIII, 45. Nel contesto originario, il principio espresso da san Basilio ha carattere di teologia trinitaria, mentre in seguito (come in Damasceno) verrà applicato anche all'interno della teologia dell'icona, sviluppata contro gli iconoclasti. Tale sviluppo non contraddice le intenzioni di Basilio, ma trae le conseguenze dalle di lui premesse.

³⁷ Cf. GIOVANNI DAMASCENO, *Oratio I*, 22, dove cita l'espressione di Basilio: «l'onore dell'immagine passa al prototipo».

³⁸ Cf. G. DUMEIGE, *Nicée II*, de l'Orante, Paris 1978; C. SCHÖNBORN, *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1988.

cosa sempre importante – ma anche di condurre ad una relazione col divino, ad un contatto contemplativo, all'adorazione³⁹. Entrambi questi aspetti sono decisivi e si può avere un retto concetto di arte sacra cristiana solo se si mantengono insieme, sebbene ciò non sempre si realizzi in una sola opera. Sarà comunque l'insieme della produzione artistica cristiana a dover sviluppare sia l'aspetto didattico che quello sacramentale.

Nonostante le diverse accentuazioni, le forme di arte sacra cristiana di Oriente e di Occidente hanno molti punti in comune. Tra questi, vi è il riferimento ai due dogmi fondamentali della creazione e dell'incarnazione, dai quali deriva la centralità del Logos nell'arte sacra cristiana⁴⁰. Se il culto cristiano può essere definito con san Paolo *logiké latreía* (Rm 12,1-2), adorazione logica, l'arte sacra, che si pone a servizio di questo culto, potrà essere indicata come *logiké téchnē*, arte logica, ossia arte secondo il Logos. Ciò a sua volta implica che non può rientrare nel concetto di arte sacra cristiana quanto è a-logico, ossia ciò che non possiede un contenuto oggettivo e intellegibile, anche se chiaramente tale contenuto può esprimersi in diverse forme e con diversi registri artistici. Deve però essere, nella sua essenza, qualcosa di universalmente comprensibile, eventualmente anche dopo un'istruzione catechetica. Non può davvero essere arte cristiana una rappresentazione che esprima solo un sentimento soggettivo e non un contenuto oggettivo. Siccome, poi, la Scrittura precisa che il Logos, Cristo, è anche la *Eikon*, l'Immagine perfetta del Padre (cf. Col 1,15), consegue che – come non si può avere un'arte cristiana a-logica – così non è vera arte cristiana quella che si presenta con i caratteri della aniconicità.

³⁹ Nel suo eccellente capitolo sul Niceno II, il cristologo A. AMATO, *Gesù il Signore. Saggio di cristologia*, EDB, Bologna 1999⁵, 361, ricorda che «nella Chiesa bizantina essa [l'icona] fa parte integrante della liturgia, non solo in funzione rappresentativa, ma in funzione quasi carismatica di tramite alla contemplazione e alla partecipazione al mistero della salvezza. Per questo è stata anche considerata strumento di santificazione e di grazia».

⁴⁰ Tale fondamento teologico è stato anche alla base del riavvicinamento degli anglicani all'uso delle icone, sancito attraverso il *Rapporto di Dublino* del 1984 (testo in *Enchiridion Oecumenicum*, I, 435-558).

3.4. *Il caso del canto sacro*

Se potessimo qui riassumere la storia dell'arte sacra cristiana, vedremmo come in effetti le forme e gli stili rappresentativi, come le tecniche artistiche, hanno conosciuto una gamma vastissima di sviluppo, anche in relazione alle diverse culture raggiunte dal Vangelo. Ci accorgeremmo anche, però, che il tratto della logicità e dell'iconicità sono sempre chiaramente presenti, per essere ridotti, se non scomparire del tutto, solo in tempi recenti.

Questo si verifica anche nel caso della musica sacra, dove chiaramente l'iconicità è impossibile. Si mantiene tuttavia sempre la logicità. Caratteristica della musica sacra, e in particolare del cuore di essa: il canto sacro, è proprio quella di dare il primato al Logos, al contenuto vero, oggettivo e intellegibile, sulla melodia, la forma espressiva. Nel canto sacro, il contenuto prevale sulla forma artistica; la parola, ossia il testo che viene cantato, è più importante della melodia con cui si canta⁴¹. Ecco perché il canto proprio della liturgia romana è il gregoriano⁴²: perché in esso la musica si adatta al testo, non viceversa. Avviene ugualmente nelle liturgie orientali, in cui il primato del testo biblico o liturgico sacrifica la melodia in modo ancora più evidente che nel gregoriano. Sant'Agostino scrive: «Noi che nella Chiesa abbiamo imparato a cantare le parole divine, dobbiamo nel contempo fare in modo che si compia ciò che sta scritto: *Beato il popolo che ha l'intelligenza nel suo giubilo – Beatus populus qui intellegit iubilationem* (Sal 88,16)»⁴³. La musica sacra ed il canto sacro producono giubilo, gioia. Ma si tratta sempre di una gioia logica, di un gaudio dell'intelletto oltre che del cuore, di una sobria ebbrezza: lo Spirito Santo si fa percepire in noi e lo Spirito è sempre Spirito di Cristo, del Logos incarnato.

3.5. *Oggettività dell'arte sacra*

Il carattere profondamente logico dell'arte sacra cristiana non implica però il razionalismo, cioè il presumere di poter comprendere e

⁴¹ «Il testo liturgico deve essere cantato come sta nei libri, senza alterazione o posposizione di parole, senza indebite ripetizioni, senza spezzarne le sillabe e sempre in modo intelligibile ai fedeli che ascoltano» (PIO X, *Tra le sollecitudini*, 22.11.1903, n. 9).

⁴² Cf. CONCILIO VATICANO II, *Sacrosanctum Concilium*, n. 116.

⁴³ AGOSTINO DI IPPONA, *Enarrationes in psalmos* 18/II, 1.

spiegare tutto. In un articolo della *Summa* in cui difende l'uso ecclesiastico del canto sacro, san Tommaso dice che, sebbene coloro che lo ascoltano – cioè i fedeli che ascoltano i monaci eseguire il gregoriano in latino – talora non comprendano ciò che si canta, essi però comprendono il motivo per cui si canta, cioè per dar lode a Dio; e questo basta per eccitare in essi la devozione⁴⁴, che nel pensiero di san Tommaso è qualcosa di oggettivo: l'adorante votarsi a Dio, e non un semplice sentimento⁴⁵. Il fine principale dell'arte sacra cristiana, infatti, è dato dai due aspetti sopra menzionati: il didattico e il sacramentale. L'opera d'arte sacra cristiana non serve, pertanto, ad allettare i sensi, a trasmettere un'emozione che in quanto tale è sempre soggettiva, o peggio ad esprimere l'estro creativo dell'artista. Essa ha invece il duplice fine di istruire i fedeli e di favorire l'adorazione. In questo modo essa glorifica anche Dio. Siccome, poi, il Logos dell'opera d'arte si esprime in una dottrina oggettiva, è chiaro che tale opera è sempre anche ecclesiale. Essa è sottratta all'arbitrio personale ed esprime le parole della fede e l'arte della preghiera adorante: entrambe custodite e tramandate dalla Chiesa.

3.6. La fede richiesta nell'artista e i canoni dell'opera d'arte cristiana

Per questo il Magistero della Chiesa ha sempre insegnato che di per sé l'opera d'arte sacra deve essere frutto della fede e l'artista che la produce deve essere un fedele, o almeno una persona non irreligiosa⁴⁶. Inoltre la Chiesa ha sempre svolto il compito di dettare canoni per l'esecuzione e l'approvazione delle opere d'arte sacra. La libertà dell'artista, se deve essere una libertà responsabile e mettersi al servizio della fede, non può infatti intendersi come arbitrio.

Fa parte perciò della specificità dell'arte sacra cristiana anche il fatto che essa si lasci guidare dalla fede, esprima la fede e, di conseguenza, si lasci regolare da norme ecclesiali, verificate dalla Tradizione e insegnate dal Magistero. Tra i criteri generali additati dal Magi-

⁴⁴ Cf. TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, II-II, 91, 2 ad 5.

⁴⁵ Cf. *ibid.*, II-II, 82, 1.

⁴⁶ «L'artista senza fede o lontano da Dio con il suo animo e la sua condotta, in nessuna maniera deve occuparsi di arte religiosa; egli, infatti, non possiede quell'occhio interiore che gli permette di scorgere quanto è richiesto dalla maestà di Dio e dal suo culto» (Pio XII, *Musicae sacrae disciplina*, 25.12.1955, in *Enchiridion delle Encicliche*, VI, 1182).

stero per l'arte sacra, vi sono la santità, la bontà e l'universalità delle forme⁴⁷. Quando criteri di questo genere vengono trascurati, in tutto o in parte, si introducono nelle chiese opere d'arte che si possono magari contraddistinguere per perizia tecnica o estro creativo, ma che non sono catalogabili come espressione di arte sacra cristiana.

Pio XII, riconfermando i tre criteri indicati da san Pio X, ha insegnato che essi derivano in fondo dalla centralità del Logos nel cristianesimo e nella sua liturgia. L'arte sacra è vincolata a Dio, essendo diretta a promuovere la sua lode e la sua gloria, e «perché non ha altro scopo che quello di aiutare potentemente i fedeli a innalzare piamente la loro mente a Dio, agendo per mezzo delle sue manifestazioni sui sensi della vista e dell'udito».

La finalità propria delle opere d'arte sacra è stata confermata dal Vaticano II, che usa le stesse parole di Papa Pacelli, quando dice che «nessun altro fine è stato loro assegnato se non quello di contribuire il più efficacemente possibile [...] a indirizzare religiosamente le menti degli uomini a Dio». Perciò – continua il Concilio – la Chiesa ha sempre patrocinato le belle arti specialmente per far sì che le cose appartenenti al culto divino «splendessero veramente per dignità, decoro e bellezza, per significare e simbolizzare le realtà soprannaturali; ed essa stessa ha formato degli artisti»⁴⁸. Riprendendo ancora le parole di Pio XII, il Concilio ha ribadito che la Chiesa si ritiene giustamente «arbitra» delle belle arti, in particolare nel decidere quali opere corrispondono «alla fede, alla pietà e alle norme religiosamente tramandate». Perciò decreta: «I vescovi abbiano ogni cura di allontanare dalla casa di Dio e dagli altri luoghi sacri quelle opere d'arte che sono contrarie alla fede, ai costumi e alla pietà cristiana, che offendono il genuino senso religioso, o perché depravate nelle forme, o perché insufficienti, mediocri o false nell'espressione artistica»⁴⁹. Il Concilio si rivolge poi agli artisti, riprendendo di nuovo i criteri di Pio XII: gli artisti che intendono glorificare Dio nella Chiesa, «ricordino sempre che la loro attività è in certo modo una sacra imitazione di Dio creatore e

⁴⁷ Cf. PIO X, *Tra le sollecitudini*, n. 2.

⁴⁸ CONCILIO VATICANO II, *Sacrosanctum Concilium*, n. 122.

⁴⁹ *Ibid.*, n. 123.

che le loro opere sono destinate al culto cattolico, alla edificazione, alla pietà e alla formazione religiosa dei fedeli»⁵⁰.

Infine, san Giovanni Paolo II ha riproposto l'insegnamento circa la necessità della fede per l'artista cristiano. Egli lo ha fatto con un linguaggio più positivo, notando gli effetti benefici di una produzione artistica fatta da cristiani per altri cristiani. Applicando l'osservazione ancora al tema della musica sacra, egli ha scritto: «Quante composizioni sacre sono state elaborate nel corso dei secoli da persone profondamente imbevute del senso del mistero! Innumerevoli credenti hanno alimentato la loro fede alle melodie sbocciate dal cuore di altri credenti»⁵¹.

In base a quanto sin qui detto, si comprende che la peculiarità dell'arte sacra cristiana deriva dalla convergenza delle grandi riflessioni del pensiero greco sul Bello e sull'arte con la luce della rivelazione soprannaturale e con l'intelligenza teologica di questa, in particolare circa i dogmi della creazione e dell'incarnazione, che pongono al centro la Persona e l'opera del Logos, sia nella sua identità di Ragione divina, sia nel suo stato, permanente e irreversibile, di incarnazione. L'arte sacra cristiana trova la propria specificità nel fatto di essere l'arte prodotta dalla fede nel Logos incarnato, con tutte le conseguenze che questo comporta, che vanno dalla sua intima razionalità ed oggettività, alla sua santità, bontà e universalità, al fatto che essa è tradizionale ed ecclesiale e, quindi, sottostà a regole fissate dall'autorità magisteriale della Chiesa.

4. Lo stato di salute odierno dell'arte sacra cristiana

Bisogna però anche prendere atto del fatto che la situazione odierna dell'arte sacra non sempre corrisponde alle indicazioni del Magistero. Sebbene esistano anche oggi ottimi esempi di arte sacra nei campi dell'iconografia, del mosaico, della statuaria e dell'affresco, della musica e del canto sacri, nonché dell'architettura liturgica, è evidente che da molti decenni, già prima del Vaticano II, viene sviluppato anche un modo diverso di produrre arte a servizio della liturgia.

⁵⁰ *Ibid.*, n. 127.

⁵¹ GIOVANNI PAOLO II, *Lettera agli artisti*, 04.04.1999, in *Enchiridion Vaticanum*, XVIII, 439.

Anche se il fenomeno è più evidente in epoca recente, esso radica in un processo plurisecolare, iniziato con il Rinascimento.

4.1. Plotinismo rinascimentale

Questo grande movimento intellettuale si propose di emancipare l'uomo, di metterlo al centro del cosmo quale protagonista e non semplice attore. I rinascimentali, nel contesto di un vasto recupero della tradizione neoplatonica, svilupparono in modo nuovo la posizione di rottura espressa da Plotino nei confronti di Platone e Aristotele. Plotino, infatti, mosse un passo più deciso verso il concetto cristiano di arte, ma al tempo stesso sottolineò che un'opera d'arte è bella «per la forma che l'arte vi ha introdotto» (*parà toũ eidous ho enékēn ē téchnē*)⁵². Egli intendeva ciò ancora nel contesto metafisico e gnoseologico proprio del grande pensiero greco, mentre i rinascimentali svilupparono questa idea nel senso che è l'intuizione dell'artista, o il suo genio, a creare l'unità tra le parti molteplici d'un oggetto e ad infondere in esso la capacità di colpire lo spirito umano. Si contraddice l'idea dell'arte come imitazione del reale, e si promuove quella che la ritiene creazione dell'intelletto umano. Nel Rinascimento ciò viene ancora operato senza rotture drammatiche, anche se da questo momento in poi avviene che la bellezza non è più considerata qualcosa che si raggiunge mediante l'opera d'arte. Essa al contrario risiede nell'opera d'arte stessa. Se questo ha permesso lo sviluppo del virtuosismo, il cui esempio più manifesto sta nello sviluppo della prospettiva pittorica e del disegno anatomico, d'altro canto ha spesso trasformato le opere d'arte sacra in opere di arte a soggetto religioso. Questo nel senso che il contenuto delle rappresentazioni restava cristiano (una scena evangelica, l'immagine di un santo, ecc.), ma esso diveniva l'occasione per creare un'opera d'arte significativa, più che per elevare le menti dei fedeli verso l'oggetto raffigurato e dare gloria a Dio. Naturalmente, anche in epoca rinascimentale abbiamo numerosi ed eccelsi esempi di vera arte sacra, ma la radice di questo nuovo sviluppo è ormai posta e si accrescerà col passare del tempo.

⁵² PLOTINO, *Enneadi*, V, 8, 1.

4.2. Razionalismo illuminista e sentimentalismo romantico

Man mano che la filosofia e la cultura in genere andavano staccandosi, nel mondo moderno, dai fondamenti classici e medievali, l'arte evolveva sempre più secondo nuovi canoni. L'Illuminismo pose al centro la ragione: ciò di per sé coincide con l'interesse del cristianesimo. Tuttavia nell'Illuminismo questa proposta è quantomeno dimezzata: non si tratta sia del Logos divino che di quello umano, bensì solo di quest'ultimo. L'Illuminismo esalta la ragione umana al punto da scadere nel razionalismo. Il logos è ancora presente, ma nella forma di pensiero calcolante, di matematica, di scienze esatte; perciò ha perso di vista il Logos divino che è a fondamento di quello umano. Così l'Illuminismo conferma il *trend* rinascimentale di un'arte che è chiusa nell'immanenza, ossia in se stessa, e che non rimanda ad altro.

Per reazione al razionalismo illuminista, il Romanticismo esaltò il sentimento, ma anche in questo caso esso rimase rinchiuso nel soggetto, centro di percezione del cosmo. Il cosmo stesso, inteso come natura, non rappresenta altro che una estroversione dei sentimenti interni dell'uomo e della sua visione intuitiva della storia. Il Romanticismo, seppur di segno opposto, non rappresentò per questo la vera soluzione al razionalismo del sec. XVIII.

4.3. Astrattismo relativista

L'ultimo esito dell'impostazione antropocentrica, tipica dell'epoca moderna, si è avuto col passaggio all'astrattismo, diretta conseguenza delle varie teorie neopositiviste e relativiste del Novecento. Il motto di Wittgenstein: «Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere»⁵³, esprime sinteticamente l'atteggiamento di chi si trova davanti all'assenza di un Logos, di un contenuto oggettivo. Lì dove viene a mancare il Logos, mancano anche i "logoi". Ecco perché, venendo meno il contenuto oggettivo, anche l'arte non rappresenta più alcun oggetto. L'artista, che diviene il nuovo creatore, non può far altro che esprimere sentimenti soggettivi, cercando di imprimerli nella sua opera.

Questi brevissimi cenni intendono illustrare in modo sintetico, e chiaramente insufficiente, i motivi culturali della nascita di ampi setto-

⁵³ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, prop. 7.

ri dell'arte moderna e contemporanea. Notiamo, però, che tali sviluppi non rappresentano solo un fenomeno dell'arte per dire così laica, ma che essi sono penetrati anche nel santuario della Chiesa Cattolica. Come mai?

4.4. Motivi teologici della crisi

Da privato teologo, Joseph Ratzinger ha dedicato un numero consistente di pagine all'analisi della crisi di molta parte dell'arte sacra contemporanea⁵⁴. Come la crisi di vasti settori dell'arte laica è legata alla crisi del pensiero filosofico e della cultura occidentali, così la crisi di buona parte dell'arte sacra è legata alla crisi della teologia, che qui non è possibile illustrare neppure in modo sintetico. Ratzinger espone le diverse obiezioni che i teologi recenti hanno opposto alla tradizione artistica della Chiesa, a cominciare dalla sua stessa necessità. Ci si è chiesto innanzitutto se lo stesso concetto di «sacro» avesse senso. Quando Cristo è morto, si è detto, il velo del tempio di Gerusalemme si è squarciato in due (cf. Mt 27,51): questo indicherebbe che il tempio ora è vuoto e che il vero culto è all'esterno, nel mondo, nella città secolare. Il *pro-fanum* non esiste più: Cristo avrebbe dissolto il sacro proprio elevando tutto il mondo alla dimensione della sacralità. Non bisognerebbe parlare neppure più di «sacro» ma semplicemente di «santo». L'unica vera sacralità sarebbe la santità degli uomini e non la caratteristica di certi luoghi, di certi oggetti o di opere d'arte. Le pietre vive siamo noi cristiani; dunque a che serve costruire chiese?

Di fronte a queste e ad altre obiezioni simili, Ratzinger ricorda che la rottura del velo del tempio indica la fine dell'economia dei sacrifici antichi, non certo il fatto che Dio si ritirerebbe definitivamente dal mondo, né il fatto che Egli consacrerrebbe il mondo in quanto tale, cioè nella sua mondanità, quasi che esso fosse già completamente santo. Finché il mondo non arriva alla sua pienezza escatologica, quando Cristo offrirà tutto al Padre, resta in esso la distinzione tra sacro e profano e perciò si giustifica anche l'esistenza dei luoghi di culto, del

⁵⁴ La sintesi che segue si rifa ai vari contributi di Ratzinger in materia liturgica, ora raccolti nel volume J. RATZINGER, *Teologia della liturgia. La fondazione sacramentale dell'esistenza cristiana*, LEV, Città del Vaticano 2010 (Opera Omnia XI). Si può vedere anche il contributo di U.M. LANG, «La crisi dell'arte sacra e le fonti del suo rinnovamento in ascolto di Benedetto XVI», in E. CENTIS – al. (ed.), *Bellezza e Tradizione. Un nuovo modo di vedere le cose*, Itaca, Castel Bolognese 2011, 229-249.

luogo sacro, e delle altre opere d'arte sacra, che alimentano il cammino di fede del viatore. In fondo le idee dei teologi contemporanei sull'abolizione dei luoghi sacri riposa sull'annullamento del «non ancora», in favore di un «già» realizzato definitivamente da Cristo. Ma questo contraddice sia la Scrittura sia l'insegnamento bimillenario della Chiesa. Finché siamo nel tempo intermedio tra la prima venuta di Cristo e il suo ritorno, noi camminiamo nella fede e non nella visione e abbiamo bisogno dell'arte sacra sia per il suo valore didattico che per il suo valore sacramentale.

Una seconda obiezione della teologia recente consiste nel sottolineare che la Chiesa è tutta popolo sacerdotale e che il suo culto è un culto profondamente comunitario e assembleare. Da questa obiezione non deriva un rigetto completo dell'arte sacra, ma una sua rilettura – che pure è stata e continua ad essere frequentissima – in termini principalmente o esclusivamente funzionali. In simile prospettiva, l'edificio sacro non è la casa di Dio, ma la «casa del popolo di Dio», l'aula assembleare in cui la comunità si riunisce⁵⁵. Questa obiezione si basa in partenza su un dato reale: mentre nelle religioni pagane il tempio è riservato al dio, e il popolo ne è escluso, nel cristianesimo avviene il contrario: le chiese hanno la porta, perché sono aperte per le pecorelle di Cristo, i fedeli. Ciò non toglie tuttavia che nel cristianesimo l'edificio liturgico resti sempre anche casa di Dio e quindi luogo sacro.

In una sua catechesi da Pontefice, Benedetto XVI ha perciò detto: «I fedeli, oltrepassando la soglia dell'edificio sacro, entrano in un tempo e in uno spazio differenti da quelli della vita ordinaria. Oltre il portale della chiesa, i credenti in Cristo, sovrano, giusto e misericordioso, nell'intenzione degli artisti potevano gustare un anticipo della beatitudine eterna nella celebrazione della liturgia e negli atti di pietà svolti all'interno dell'edificio sacro»⁵⁶.

È vero che i cristiani sono popolo sacerdotale, ma ciò non toglie che la Chiesa è tale perché chiamata da Dio – come dice il senso eti-

⁵⁵ Ho fatto delle osservazioni critiche a questa visione, prendendo posizione contro un libro di C. Militello, in M. GAGLIARDI, *Introduzione al Mistero Eucaristico. Dottrina – Liturgia – Devozione*, Lindau, Torino 2012², 444-447. Si veda anche il breve ma ottimo articolo di M.A. CRIPPA, «Costruire la fede. Le ragioni dell'architettura sacra contemporanea», *L'Osservatore Romano*, 23-24.11.2009.

⁵⁶ BENEDETTO XVI, *Udienza generale*, 18.11.2009.

mologico della parola *ekklesia* stessa. L'assemblea non si convoca da sé: viene nella chiesa-edificio, perché è costituita dall'alto Chiesa-Corpo Mistico, o Chiesa-popolo di Dio. E non bisogna dimenticare che il popolo sacerdotale ha al proprio interno anche un sacerdozio ministeriale, un sacro ministero dato da Dio ad alcuni dei fedeli, perché siano guide e mediatori per gli altri. Perciò, come notava giustamente il cardinale Ratzinger nei suoi scritti, anche questa seconda obiezione nasce da una radice guasta. E questa è in concreto l'esegesi biblica protestante o, se l'esegeta è cattolico, l'esegesi biblica filoprotestante, che rilegge il Nuovo Testamento come un documento che si porrebbe contro il sacro, il culto e il sacerdozio ministeriale.

Infine, si può citare una terza motivazione che proviene dalla teologia recente. Nell'ecclesiologia contemporanea si è fatto ogni lodevole sforzo per recuperare al massimo la dimensione misterica del Corpo Mistico: dato, questo, certamente molto apprezzabile. Si è anche giustamente ridotto il peso di una visione societaria di Chiesa che a volte era stato sovrastimato. Ma spesso si è anche voluta vedere una contrapposizione tra la vera Chiesa – che sarebbe quella pneumatica e carismatica – con la Chiesa istituzionale, che comprenderebbe elementi fastidiosi e “veterotestamentari”, quali le leggi e il sacerdozio ministeriale. Quando si traduce simile pensiero in ambito di arte sacra, e si prende atto che la Chiesa pretende di essere arbitra di essa, la nuova impostazione manifesta tutta la sua insofferenza. Non si vede la Chiesa come Madre sapiente, che possiede l'esperienza di fede necessaria a ben indirizzare gli artisti; bensì come un'arcigna inquisitrice, che sopprime la libertà propria del talento e del genio. La Chiesa carismatica sarebbe quella che lascia all'artista totale libertà di espressione – ossia arbitrio. L'intollerabile Chiesa istituzionale sarebbe quella che, mediante norme, vuole esercitare un potere sulla libera ispirazione artistica. Ma – così si pensa – l'arte ha qui la possibilità di opporsi a questa visione, ormai sorpassata, e di manifestare tale rottura attraverso le proprie opere.

Così, un certo numero d'opere contemporanee, introdotte in molte chiese, ha assunto una nuova finalità, di carattere pseudopolitico: quella di contestare il potere istituzionale della Chiesa. Con ciò stesso è superata la finalità dell'opera di glorificare Dio. Il paradosso sta nel fatto che ormai questa visione si è imposta tra molti addetti ai lavori, che pure dovrebbero rappresentare la Chiesa nell'opera di controllo della qualità delle opere d'arte sacra. Perciò siamo attualmente in una

situazione di fatto per cui organismi ecclesiali deputati a verificare che le opere d'arte sacra corrispondano ai criteri tradizionali della Chiesa, in realtà non solo approvano opere che non posseggono requisiti sufficienti, ma addirittura stabiliscono norme, o favoriscono consuetudini, che riconoscono a tali opere la piena dignità di arte sacra. Forme di arte sacra nate per contestare l'autorità della Chiesa si trovano ora incoraggiate da un uso discutibile di quella stessa autorità e le ritroviamo nelle nostre chiese – quando non sono proprio esse le nostre chiese – o riprodotte fotograficamente nei libri destinati al culto liturgico.

A questo riguardo, suonano ancora attuali le parole scritte nel 1582 dal cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597) nel suo *Discorso sulle immagini sacre e profane*: «È nostro parere che gli abusi non siano tanto da ascrivere agli errori che gli artisti commettono nel dar forma alle immagini, quanto piuttosto agli errori dei signori che le commissionano e che trascurano di commissionarle come si dovrebbe: essi sono le vere cause degli abusi, in quanto gli artisti non fanno che seguire le loro indicazioni»⁵⁷.

Conclusioni

Il quadro qui sinteticamente tracciato presenta certamente un giudizio non positivo su una considerevole porzione dell'arte moderna e contemporanea, sia profana che sacra. In realtà non mancano numerose opere d'arte contemporanea, prodotte anche in tempi recentissimi, che rappresentano esempi positivi e sarebbe possibile elencarne un buon numero: ma sfortunatamente quasi mai i nomi di questi artisti corrispondono a quelli più noti attualmente. L'analisi qui brevemente proposta non vuole in alcun modo inserirsi nella corrente dei «profeti di sventura»: il cattolico è infatti ottimista per natura. Ma un medico non può sempre dire al paziente che va tutto bene. Se c'è una malattia in atto, deve avvisarlo e, se ne è capace, deve curarlo. Rilevare il cattivo stato di salute di larga parte dell'arte sacra contemporanea è in vista, allora, della costruzione di un futuro che si auspica più roseo.

La via d'uscita dalla situazione attuale non consiste semplicemente nel ritorno al passato – che in ogni ambito è sempre impossibile –

⁵⁷ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), S. DELLA TORRE (ed.), LEV, Città del Vaticano 2002, 7 («Avvertenza al lettore»).

bensi in una sana integrazione tra *nova et vetera*, che è stata spesso annunciata ma non altrettanto spesso perseguita nel Novecento ecclesiastico, segnato da numerosi e gravi episodi di ermeneutica della rottura, nell'ambito dell'arte sacra, come in altri settori.

La valorizzazione dei *nova* consiste nel prudente utilizzo di nuove tecniche e di nuovi stili, che gli artisti e gli architetti riescono a sviluppare col proprio ingegno, aiutati anche dai progressi della tecnica. La ripresa dei *vetera* passa per la rivalorizzazione degli elementi qui emersi: la centralità del Logos (incarnato) e quindi del contenuto oggettivo e della iconicità dell'arte sacra; la finalizzazione dell'opera d'arte sacra secondo il suo scopo proprio di educazione della fede e di stimolo all'adorazione di Dio; l'esecuzione dell'opera secondo i canoni fissati dalla Tradizione, custoditi e promossi dalla Autorità ecclesiale; una committenza intelligente e prudente, che valorizzi l'artista sia in quanto talentuoso, sia in quanto credente.

A livello operativo, ciò sarà possibile solo se la committenza ecclesiastica (che in concreto corrisponde agli uffici a ciò deputati dalle Conferenze Episcopali, dalle Curie diocesane e religiose) farà un sincero esame di coscienza, libero da ogni condizionamento ideologico, riconoscendo gli errori del recente passato, e compiendo essa per prima un cammino di conversione. Solo in questo modo la Chiesa Cattolica potrà tornare ad esercitare un sano mecenatismo⁵⁸ nei confronti delle arti e dichiarare così superato l'amaro lamento, oggi ancora attuale, di Hans Urs von Balthasar il quale si riferiva a «la bellezza che non è più amata e custodita nemmeno dalla religione»⁵⁹.

Summary: The article is an expanded version of a speech given at an International Symposium of University Professors, in 2011. It presents the essential elements of the Christian concept of sacred art, which, in a nutshell, correspond to the derivation of Christian sacred art from the faith in the incarnated *Logos* (Who is also the Creator of everything), with all its theoretical and practical implications. The presentation of this central aspect is preceded by a

⁵⁸ Al mecenatismo della Chiesa verso le arti, ha fatto riferimento PAOLO VI nella *Omelia della Santa Messa con gli artisti* (07.05.1964), in cui ha invocato una nuova alleanza tra la Chiesa e gli artisti.

⁵⁹ H.U. VON BALTHASAR, *Gloria. Una estetica teologica*, I: *La percezione della forma*, Jaca Book, Milano 1994, 10.

synthetic overview of the philosophical concept of beauty and art, and followed by a short consideration of the present state of sacred art in the Catholic Church and of the means to heal the present state of infirmity of Catholic sacred art.

Key words: Sacred Art, Beauty, Aesthetics, Plato, Aristotle, Plotinus, Thomas Aquinas, Ratzinger, Magisterium, Patronage of the arts.

Parole chiave: Arte sacra, Bellezza, Estetica, Platone, Aristotele, Plotino, Tommaso d'Aquino, Ratzinger, Magistero, Mecenatismo.