

«Fede cristiana e arte tornino alleate»

Il libro. In «Un amore inquieto» don Giuliano Zanchi ripercorre il rapporto tra le immagini e il cristianesimo «Un'amicizia da ristabilire», in nome dell'uomo, in questa «era del visivo» che tende a non evocare più un «oltre»

GIULIO BROTTI

Nel sentire comune, sotto la voce «arte sacra» cade un vastissimo repertorio iconografico alimentato nel corso di due millenni dalla fede cristiana. Mette in discussione questa corrispondenza don Giuliano Zanchi, direttore scientifico della Fondazione Bernareggi e del BergamoFestival «Fare la Pace», nel suo volume «Un amore inquieto. Potere delle immagini e storia cristiana» (Edizioni Dehoniane Bologna, pp. 264, 20 euro): il tentativo condotto in questo libro è infatti quello di documentare come,



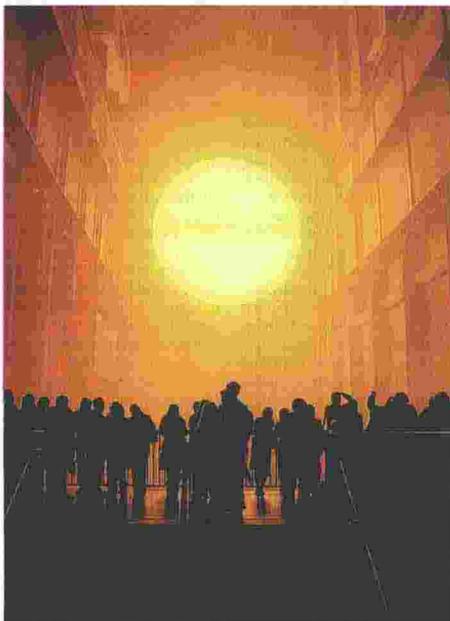
Don Giuliano Zanchi

da un'epoca storica a un'altra, l'immaginario legato al cristianesimo abbia assunto significati e funzioni diverse, a livello non solo artistico, ma sociale, culturale, politico. Per esempio: ci pare scontato, entrando in una chiesa cattolica od ortodossa, trovare raffigurazioni di Cristo, della Vergine e dei santi; e tuttavia, come leggiamo nella prima parte di «Un amore inquieto», la persistenza della pregiudiziale anti-idolatrica dell'Antico Testamento (Deuteronomio 5,8: «Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù in cielo») rallentò la nascita di un'iconografia cristiana, i cui esordi - con le pitture catacombali - datano solo agli inizi del III secolo. Quando poi un patrimonio di immagini cristiane effettivamente si costituì, ciò avvenne non in una sorta di prodigioso isolamento, ma mediante una serie di scambi con l'arte pagana e medio-orientale. Tra l'altro, anche il motivo di Gesù come «Buon Pasto-

re» ha antecedenti arcaici: «Nel Museo dell'Acropoli di Atene - scrive don Zanchi - viene conservata una scultura di provenienza attica, databile attorno alla fine del VI secolo a.C., raffigurante un antico "moscoforo", un "portatore di vitello" che nel contesto dei sacrifici rituali era l'incaricato di servizio o forse lo stesso offerente. [...] Un modello iconografico sostanzialmente identico era diffuso pressoché ovunque attraverso le immagini di Ermete e di Eracle raffigurati come "criofori" e "psicopompi". L'ariete che essi recavano sulle spalle alludeva allo

spirito dei defunti di cui si facevano trasportatori verso l'Ade». Documentare i momenti di «inquietudine» nella lunga, reciproca frequentazione tra il cristianesimo e le immagini - fra adattamenti, processi di risignificazione, titubanze e censure - potrebbe essere

d'aiuto anche in campo teologico e pastorale: da un lato, «il mondo assai variegato della vita cristiana - afferma don Zanchi - ha riscoperto solo recentemente, facciamo una quarantina d'anni, la chiave estetica-figurale come opportunità per una generale ripresa di coscienza del proprio deposito spirituale»; dall'altro, si rimane spesso legati all'idea dell'«arte sacra» come categoria quasi immutabile, che avrebbe trovato una codificazione definitiva con il «decreto sulle immagini» del Concilio di Trento (1563) e le «Istruzioni» impartite agli artisti da san Carlo Borromeo (1577): questo sguardo rivolto all'indietro «fa dell'intera storia cristiana una



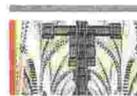
The Weather Project (2003), Tate Modern, Londra. M. REEVE-N. WILLIAMS

mera ripetizione della stessa gloria estetica; proiettato in avanti, ma anche solo sul presente, esso non percepisce che il vuoto lasciato dalla sua assenza, resa particolarmente luttuosa dal declino moderno della figura». La graduale emancipazione del lavoro degli artisti dalla committenza ecclesiastica tra il Cinque e il Seicento, la ricerca del divino nella natura o nell'eros - e comunque oltre i limiti delle appartenenze confessionali - nella pittura romantica, la contestazione di qualsiasi «canone» da parte delle avanguardie

novacentesche, con Marcel Duchamp che nel 1917 intitolava «Fontana» un orinatoio in porcellana bianca: in «Un amore inquieto» si racconta come, reagendo in chiave prevalentemente difensiva a queste novità, l'immaginario figurativo ecclesiale abbia finito col privilegiare le oleografie, i «santini», i quadretti devozionali, oppure sia andato conformandosi al principio del «neo» (declinato, di volta in volta, in «neobizantino», «neobarocco», «neo-neoclassico»). Non si può negare che nel corso del Novecento la

teologia e il magistero cattolico abbiano intuito il bisogno di percorrere altre vie: don Zanchi menziona, accanto ai contributi di Romano Guardini, Giuseppe De Luca, Hans Urs von Balthasar, Marie-Alain Couturier e Pierangelo Sequeri, una famosa omelia di Paolo VI, in cui si sottolinea la necessità di «ristabilire l'amicizia tra la Chiesa e gli artisti». Oggigiorno questa intenzione programmatica deve però misurarsi con una trasformazione radicale del ruolo delle immagini, in quella che Régis Debray ha chiamato l'«era del visivo»: dalle cover degli iPhone alle decorazioni miniate per le unghie e ai tatuaggi, dai videoclip agli arredamenti dei centri commerciali, le rappresentazioni iconiche tendono oggi a colonizzare e a saturare ogni ambito dell'esistenza. Don Zanchi segnala come le stesse pratiche sociali relative alle arti risultino ora «iscritte, per inerzia di sistema e loro malgrado, nel potente paradigma estetico della "beautytudinine di massa"»: in molti casi, le opere non tendono più a evocare un «oltre», un significato della condizione umana che vada al di là della sequenza «nascer - produrre - consumare - morire» (nelle realizzazioni di Jeff Koons - «Made in Heaven», «Balloon Venus» - l'alternanza di elementi pornografici e di levigatissime superfici curve invita a un allegro nichilismo, a una spensierata accettazione dell'idea che i fenomeni umani siano accidenti non sorretti da alcuna sostanza). Tuttavia, nel panorama complessivo dell'ar-

te contemporanea troviamo anche «sviluppi apocalittici», così come «prospettive utopiche»: «Sono in fondo - commenta don Giuliano Zanchi - due modi di immaginare il futuro di un ordine perduto e di una giustizia compromessa. In uno ci si abbandona allo strano piacere contemplativo della fine. Nell'altro ci si concede alla visionaria immaginazione di un mondo nuovo». L'aspetto della devastazione appare emblematicamente in una gigantesca installazione di Anselm Kiefer, «I Sette Palazzi Celesti», esposta a Milano nel Pirelli HangarBicocca; un esempio «autopico» è dato invece da «The Weather Project» di Olafur Eliasson, allestito nel 2003 alla Tate Modern di Londra: attraversando la nebbia, i raggi di un enorme sole artificiale riempivano lo spazio della Turbine Hall, mentre gli spettatori potevano vedersi riflessi, come piccole ombre scure, sul soffitto. Non è impossibile, dunque, che la fede cristiana e l'arte tornino ad allearsi in nome dell'uomo: nel cristianesimo e nella sua storia, «l'arte di oggi sembra per lo meno trovare un alfabeto di emergenza. Nell'arte e nei suoi nuovi paradigmi il cristianesimo non sembra vedere che un astruso delirio antireligioso. Difficile dire chi abbia più bisogno di chi. Certo oggi l'arte sta nel centro della nuova cultura. Il cristianesimo sempre più ai suoi margini. Forse già questa piccola nota di geografia della presenza può insinuare qualche criterio su come andare avanti».



La copertina del libro

