



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Economia e
Gestione delle Arti e delle Attività culturali

Tesi di Laurea

**Verso una nuova Genesi: la Chiesa incontra
l'arte contemporanea**

Relatrice

Ch. Prof.ssa Stefania De Vincentis

Correlatrice

Ch. Prof.ssa Stefania Portinari

Laureanda

Mariateresa De Marinis

Matricola 975418

Anno Accademico

2023 / 2024

INDICE DEI CONTENUTI

Introduzione	4
1. Dalla frattura alla riconciliazione. Accenni sull'evoluzione del rapporto tra Chiesa cattolica e mondo dell'arte	9
1.1 <i>Sulla specificità dell'arte sacra</i>	10
1.2 <i>Breve storia della scissione tra arte e Chiesa cattolica</i>	15
1.2.1 <i>Rinnovare il legame tra Chiesa cattolica e arte</i>	20
1.2.2 <i>Uno sguardo sul contemporaneo</i>	22
2. Sviluppi postconciliari verso l'arte contemporanea	27
2.1 <i>La Collezione di Arte Contemporanea dei Musei Vaticani. Tra storia e acquisizioni</i>	27
2.2 <i>Rinnovamenti postconciliari</i>	33
2.2.1 <i>Nuove committenze</i>	35
2.2.2 <i>Simboli religiosi tra contaminazione e dissacrazione</i>	44
3. Dalle grandi esposizioni alla Biennale di Venezia	51
3.1 <i>Il ruolo della Santa Sede nelle Esposizioni nazionali ed internazionali</i>	51
3.2 <i>Le collaborazioni tra la Biennale di Venezia e la Santa Sede</i>	62
3.2.1 <i>La Biennale di Venezia: brevi cenni storici</i>	63
3.2.2 <i>La Biennale di Venezia sotto accusa</i>	65
4. I padiglioni della Santa Sede. Le partecipazioni alla Biennale d'Arte di Venezia	71
4.1 <i>Verso una nuova Genesi – La Biennale d'Arte di Venezia 2013</i>	71
4.2 <i>La parola si fa carne - La Biennale d'Arte di Venezia 2015</i>	80
4.3 <i>Con i miei occhi – La Biennale d'Arte di Venezia 2024</i>	85
Conclusioni	93
Tavole	95
Bibliografia	115
Sitografia	119
Indice delle figure	123

*[...] l'arte e il sacro sono simbolo di esperienza umana e in quanto tali il filo
conduttore di un universo di comunicazione, depositario di memoria.*

Germano Celant

Introduzione

In un'epoca passata, l'arte era fortemente legata alla religione.

Fin dal Paleolitico, si possono individuare diverse pratiche funerarie che testimoniano una profonda convinzione nell'esistenza di una vita ultraterrena: dalla manipolazione di ossa prive di carne, ai crani posizionati su pietre piatte abbellite con conchiglie, fino ai crani con placche nelle orbite oculari, conferendo al defunto "occhi d'eternità". Queste manifestazioni non sono casuali o incidentali, ma rappresentano chiari segni dell'*homo religiosus*, nozione che descrive l'uomo come intrinsecamente religioso o spirituale, ossia un essere alla ricerca di significati che trascendono la realtà materiale e quotidiana. Questo concetto è stato sviluppato dallo storico delle religioni Mircea Eliade (1907-1986), secondo il quale l'*homo religiosus* avverte una profonda connessione con il sacro e il trascendente, manifestando questa ricerca di significato attraverso diverse forme di pratiche religiose e spirituali.¹

Si può dunque avanzare l'ipotesi che l'esperienza estetica dell'*homo religiosus*, manifestata nell'arte delle caverne, fosse altresì un'esperienza religiosa: le rappresentazioni di animali e scene sui soffitti e le pareti delle caverne costituiscono mitogrammi, cioè figure che non si limitano a essere resoconti aneddotici, ma fungono come radici dei miti.² L'arte delle caverne rappresenta un'espressione artistica intrinsecamente legata a una tradizione orale: è un tipo di arte sia simbolica che sacra. Non si limita a una mera rappresentazione magica della caccia o a pratiche totemiche o sciamaniche; piuttosto, si configura come un messaggio destinato agli individui del clan, offrendo loro una particolare visione della vita, dell'universo e del loro ruolo in esso.³

Così, millennio dopo millennio, l'uomo ha continuato a evolversi, portando con sé un bisogno viscerale di dare forma visibile alle proprie esperienze spirituali. Questo impulso, consolidandosi nel tempo, ha reso l'arte uno strumento imprescindibile e

¹ Si veda: Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 2013; e Julien Ries, *L'uomo religioso e la sua esperienza del sacro*. In: *Opera omnia* vol.III, Jaca Book, Milano 2007.

² Julien Ries, *All'origine dell'esperienza estetica e dell'esperienza religiosa*, in: *Le Religioni e l'Arte*, Jaca Book, Milano 2019, pag. 15.

³ *Ibidem*.

privilegiato per la manifestazione della fede e la trasmissione dei valori spirituali di ogni epoca. Un punto di svolta significativo nella storia della religiosità umana si ebbe con l'avvento del Cristianesimo, che trovò la sua base nella Bibbia, una raccolta di testi sacri considerati di ispirazione divina dalle religioni ebraica e cristiana. Prima ancora delle diverse interpretazioni sviluppate nel corso dei secoli dalle principali confessioni cristiane — ortodossia, cattolicesimo e protestantesimo — l'arte è stata una delle espressioni centrali della riflessione cristiana sulla rivelazione salvifica.⁴ Per secoli, infatti, la Chiesa ha svolto il ruolo di principale mecenate dell'arte. I capolavori artistici presenti nelle Chiese di tutta Europa, testimoni di un'era passata, sono per la maggior parte frutto di questa committenza. Eppure, sembra che la Chiesa contemporanea abbia in larga misura abbandonato questo ruolo. Si osserva un netto distacco tra l'arte "profana", che trova la sua espressione e i suoi interlocutori nei circuiti ufficiali dell'arte, quali gallerie e musei, e l'arte liturgica, oggi caratterizzata da una notevole frammentazione.⁵

Certamente, esaurire il profondo ed intricato rapporto che lega la storia delle religioni, in particolare quella del Cristianesimo, alla storia dell'arte, sarebbe impossibile in questa sede. L'arte, da sempre veicolo privilegiato per esprimere il sacro, ha plasmato e riflesso l'evoluzione spirituale dell'umanità, rendendo questa connessione pressoché infinita e difficile da sintetizzare in poche righe. Tuttavia, nei capitoli che seguono, attraverso i documenti ufficiali pubblicati sul sito dei Musei Vaticani e grazie ai preziosi contributi di teologi, artisti, critici, storici e giornalisti (sia del mondo dell'arte che di quello ecclesiastico), proveremo a ricostruire questo secolare legame, al fine di comprendere sia la sua evoluzione nel tempo sia come si sia giunti, oggi, alle collezioni e alle esposizioni d'arte che hanno come protagonisti i Musei Vaticani e lo Stato Vaticano, mostre che, fino a poco tempo fa, erano pressoché assenti.

Cominceremo col trattare, nel primo capitolo, la divisione tra Chiesa e arte, che ha trovato il suo apice nell'era dell'Illuminismo e ha visto un'escalation nel corso dei

⁴ Emanuela Fogliadini, *Teologia, Cristianesimo e Arte*, consultabile su <https://www.ftismilano.it/wp-content/uploads/sites/2/2019/05/09.TEOLOGIA-CRISTIANESIMO-E-ARTE.pdf>. (data di ultima consultazione 1/02/2024)

⁵ Andrea Dell'Asta SJ, *Eclissi. Oltre il divorzio tra arte e Chiesa*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2016, pag.9.

secoli, culminando nel XX secolo con la definitiva divergenza tra l'arte sacra e quella secolare. Questa dicotomia è stata caratterizzata da una netta separazione: da un lato, la Chiesa Cattolica ha esitato nell'incorporare l'arte contemporanea nella rinnovazione liturgica; dall'altro, il mondo artistico ha raramente cercato ispirazione direttamente dal cristianesimo. Nonostante questa netta separazione, vi sono stati momenti di tentativo di dialogo, particolarmente stimolati dalle innovazioni culturali introdotte dal Concilio Vaticano II (11 ottobre 1962 - 8 dicembre 1965),⁶ ventunesimo concilio ecumenico della Chiesa cattolica che ha portato a importanti innovazioni e riflessioni del discorso sull'arte sacra.

Nel maggio 1964, con un discorso ormai celebre tenuto nella Cappella Sistina, Papa Paolo VI lanciò un appello pieno di fervore agli artisti, esortandoli a dedicarsi nuovamente ai temi sacri, conferendo una nuova "visibilità" alla Parola di Dio e all'opera della Chiesa di Roma. Questo invito trova una risonanza nella Lettera agli artisti di Papa Giovanni Paolo II del 1999, nella quale l'arte è riconosciuta come un veicolo per esplorare il mistero dell'esistenza umana e il suo legame con il divino. Sebbene questo rinnovato interesse sia stato condiviso dai suoi successori, Papa Benedetto XVI e Papa Francesco, si registrano pochi esempi di opere artistiche di significativa importanza. Questi rari capolavori emergono in un panorama segnato da una prevalente mediocrità, che affligge non solo le arti visive, ma anche l'architettura.⁷

Tuttavia, la risposta degli artisti al discorso pronunciato da Paolo VI fu straordinariamente favorevole, portando nel 1973 alla creazione di una sezione espositiva inedita nei Musei Vaticani. Nata inizialmente come collezione privata del Pontefice, questa nuova sezione, denominata inizialmente Collezione di Arte Religiosa Moderna (poi Collezione d'Arte Moderna e Contemporanea), iniziò con una raccolta di circa ottocento opere dei più eminenti artisti contemporanei del Novecento. Da quel momento, la collezione ha continuato a crescere costantemente, includendo gli stili, le tendenze e i nomi più significativi dell'arte del secolo passato.⁸

⁶ Ivan Bargna, *Forme del Sacro e Arte Contemporanea*, 2019, consultabile su https://www.academia.edu/40827265/Forme_del_sacro_e_arte_contemporanea_fra_materiale_e_immateriale. (data di ultima consultazione 22/12/2024)

⁷ Michela Beatrice Ferri, *Sacro Contemporaneo. Dialoghi sull'arte*, Ancora, Milano 2016, pag.14.

⁸ Micol Forti, *I Musei Vaticani e l'arte contemporanea. Acquisizioni dal 1980 al 2003*, De Luca, Roma 2003, pp.6-7.

Il Concilio Vaticano II, con la costituzione *Sacrosanctum Concilium*, ha favorito un rinnovamento sia negli spazi liturgici che nell'arte liturgica, accogliendo espressioni artistiche diverse. Si citano, nel secondo capitolo, esperienze italiane significative come la Galleria San Fedele a Milano e il Museo Diocesano Adriano Bernareggi a Bergamo che promuovono, ancora oggi, una profonda ricerca sul sacro contemporaneo, ponendo l'arte come strumento privilegiato di riflessione e dialogo. È importante notare che questi lavori sono accettati nel contesto religioso perché frutto di committenze religiose. Tuttavia, quando l'arte maneggia codici non accettati dalla Chiesa, essa viene additata come “blasfema” o “provocatoria”. Ne sono un chiaro esempio i casi studio analizzati nel medesimo capitolo, come *Piss Christ* (1987) di Andres Serrano, *La nona ora* (1999) di Maurizio Cattelan e *The Holy Virgin Mary* (1996) di Chris Ofili, tutte opere che hanno suscitato polemiche e controversie proprio per il loro rapporto dissacratorio con la religione e i simboli cristiani.

Tuttavia, le iniziative non si sono fermate agli sforzi iniziali.

Nel terzo capitolo annoveriamo numerose partecipazioni della Santa Sede alle Esposizioni Universali, a partire dalla partecipazione alla prima Grande Esposizione Universale di Londra del 1851. Le successive hanno, senza dubbio, contribuito ad arricchire e mantenere vivo questo legame. Non manca, inoltre, il contributo della Santa Sede stessa, che ha realizzato, negli spazi del Vaticano, mostre internazionali, come ad esempio l'“Esposizione Mondiale della Stampa Cattolica” del 1936.

La partecipazione della Santa Sede, per la prima volta nella storia della Biennale di Venezia con un proprio padiglione, sembra rientrare in questo processo di rinnovamento e riconciliazione con la cultura contemporanea, un obiettivo fortemente promosso da Paolo VI, ulteriormente affrontato da Giovanni Paolo II e giunto a compimento soltanto sotto il pontificato di Benedetto XVI. La risposta ai ripetuti appelli è stata la creazione, per la prima volta in cinquantacinque edizioni della Biennale di Venezia, di un padiglione interamente progettato dalla commissione Vaticana, sotto la guida del Cardinale Gianfranco Ravasi, Presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, dal curatore Antonio Paolucci, Direttore dei Musei Vaticani, e dalla curatrice della *Collezione d'Arte Moderna e*

Contemporanea dei Musei Vaticani Micol Forti.⁹ Questa presenza rappresenta non solo un segno tangibile dell'apertura della Chiesa verso le nuove espressioni artistiche, ma anche una conferma dell'intenzione di mantenere vivo il dialogo tra spiritualità e arte, in un contesto che va oltre i confini tradizionali, aprendosi a un pubblico internazionale e a nuove possibilità di espressione e riflessione.

Questo dialogo prosegue, come dimostrano le successive partecipazioni alla Biennale d'Arte nel 2015 e nel 2024, e alla Biennale di Architettura nel 2018 e nel 2023. Nella nostra ricerca, ci concentreremo solo sulle partecipazioni alla Biennale Arte, poiché, nonostante non esista ancora una bibliografia ragionata delle fonti, sono comunque ricercabili casi esemplari e metodologie di riferimento sufficienti per orientarsi in un ambito che, per sua natura, risulta più accessibile e teorizzabile.¹⁰ Al contrario, le opere d'arte visiva presentano un percorso ancora molto tormentato, richiedendo un paziente lavoro di ricerca per individuare almeno i punti di riferimento fondamentali da cui partire per esplorare alcuni itinerari significativi nell'arte contemporanea.

Il legame tra arte e sacro si è evoluto, allontanandosi dalle strutture religiose tradizionali, e le ricerche sull'arte sacra contemporanea, come evidenziato alla Biennale di Venezia, mostra la Chiesa cattolica come un terreno di esplorazione artistica inclusivo e aperto alle complessità del nostro tempo.

⁹ M. Gabriele, *Drammaturgia del sacro...*, op.cit., pag.13.

¹⁰ *Ivi*, pag.21.

CAPITOLO PRIMO

1. Dalla frattura alla riconciliazione. Accenni sull'evoluzione del rapporto tra Chiesa cattolica e mondo dell'arte

Il dialogo tra teologia e arte affonda le sue radici in epoche antiche, dando vita a una storia millenaria di opere artistiche e riflessioni speculative.

Le modalità di interazione tra questi due ambiti hanno attraversato diverse fasi nel corso della storia: dall'aniconismo misterioso delle origini, sostituito gradualmente dalla crescente diffusione delle immagini sacre, emergono questioni relative al dogma cristologico e accesi dibattiti teologici, culminati in pronunciamenti conciliari che hanno stabilito il paradigma della teologia dell'icona. Sul piano estetico, mentre il cristianesimo bizantino-ortodosso si è attenuto a un canone rigido che garantisce la conformità delle icone alla Tradizione, la tradizione latina ha adottato un approccio più flessibile verso l'arte e il talento degli artisti, valorizzandone le innovazioni, gli stili e le proposte artistiche, in un dialogo apparentemente libero ma intrinsecamente orientato a servire l'annuncio cristiano.¹¹ La ricostruzione della storia del rapporto tra teologia e arte cristiana implica l'esplorazione di un percorso complesso, caratterizzato da molteplici sfaccettature che variano da una confessione all'altra.¹² Tra le varie confessioni, focalizzeremo la nostra attenzione sulla religione cristiano-cattolica, scelta dettata dal ruolo significativo che la Chiesa cattolica ha avuto e continua ad avere nella promozione delle arti. Il suo studio, ci offre la possibilità di indagare una vasta gamma di temi culturali, artistici, teologici e sociali, che hanno influenzato il mondo in cui viviamo. Analizzare storicamente lo sviluppo di questo rapporto può inoltre fornirci importanti spunti sul ruolo attuale della committenza religiosa, soprattutto considerando le recenti aperture verso il mondo dell'arte contemporanea.

Prima di trattare della specificità dell'arte sacra contemporanea, risulta essenziale iniziare focalizzandosi sul concetto stesso di sacro e sulla sua interazione con l'arte.

¹¹ Emanuela Fogliadini, *Teologia, Cristianesimo e Arte*, consultabile su <https://www.ftismilano.it/wp-content/uploads/sites/2/2019/05/09.TEOLOGIA-CRISTIANESIMO-E-ARTE.pdf>. (data di ultima consultazione 9/04/2024)

¹² *Ibidem*.

1.1 Sulla specificità dell'arte sacra

Il connubio tra il sacro e l'arte costituisce una relazione intricata e articolata, che per molti decenni ha generato equivoci anche a livello terminologico. L'arte stessa è stata interpretata volta per volta come sacra, religiosa, spirituale, dando vita a espressioni le cui sfumature semantiche si sono chiarite solo con grande sforzo, in parte grazie ai contributi conciliari e alle direttive dei pontefici del secondo Novecento, i cui insegnamenti rappresentano un significativo punto di riferimento. D'altra parte, il concetto di "sacro", nel suo uso comune attuale, è ampio, abbracciando quasi ogni forma di esperienza spirituale e espressione religiosa, anche al di là dei confini cristiani.¹³

Il termine "sacro" deriva dal latino *sacer*, che significa "separato", "altro". La sacralità può essere dunque definita come "una qualità che inerisce a ciò che ha relazione e contatto con potenze che l'uomo, non potendo dominare, avverte come superiori a sé, e come tali attribuibili a una dimensione, in seguito denominata "divina", pensata comunque come "separata" e "altra" rispetto al mondo umano."¹⁴ L'arte sacra ha una connessione intrinseca con la storia dell'istituzione che la promuove, ovvero la Chiesa, sin dai suoi primi sviluppi. Essa funge da manifestazione visuale della vita della Chiesa stessa. È importante notare che la vita ecclesiastica è sempre stata influenzata e plasmata dal contesto sociale circostante, e l'arte sacra riflette spesso questo dialogo dinamico tra la Chiesa e la società civile in cui opera. Pertanto, possiamo considerare l'arte sacra come un fedele testimone dei contenuti, dello spirito e persino del tono di questo scambio reciproco tra la Chiesa e la società.

Fin dal medioevo, l'arte e la religione cristiana hanno intrattenuto un rapporto indissolubile, intrecciando le loro storie in un dialogo continuo che ha modellato il panorama culturale e artistico dell'Occidente. Da affreschi nelle chiese medievali a opere d'arte rinascimentali, la religione cristiana è stata una fonte ispiratrice per gli artisti, influenzando stili, soggetti e tecniche. Nel corso dei secoli, questo rapporto ha subito variazioni significative: dalle rappresentazioni iconografiche sacre del medioevo alla glorificazione umana del Rinascimento, fino alle sfide concettuali

¹³ Massimo Naro, *Dentro ogni cosa mostrare Dio. Chiesa e artisti insieme per educare alla fede: tematiche, indicazioni, prospettive nel magistero contemporaneo*, consultabile su <https://www.viedellabellenza.it/wp-content/uploads/2015/11/Artisti-e-ChiesaMODENA.pdf>. (data di ultima consultazione 19/01/2023)

¹⁴ Umberto Galimberti, *Orme del Sacro*, Feltrinelli, Milano 2000, pag.12.

dell'arte moderna e contemporanea.¹⁵ Non vi è dunque un unico momento di incontro con il sacro, poiché questa relazione è stata costante nel corso della storia, nonostante periodi in cui altri punti di vista e valori hanno prevalso, come durante l'Illuminismo.¹⁶ Anche nell'arte dell'Ottocento, sebbene a volte per ragioni di convenienza o di genere, vi è stata una costante attenzione verso temi sacri, insieme a varie forme di committenze. Inoltre, nel corso dell'Ottocento, emerge un tipo di spiritualismo¹⁷ che si distingue dall'ambito religioso esplicito, una forma che ha guadagnato rilevanza nel primo Novecento, diventando uno dei principali motori della rivoluzione artistica delle Avanguardie,¹⁸ che emergono come risposta al conservatorismo accademico, mirando a rinnovare il linguaggio artistico.

La discussione sulle sfide tra arte contemporanea e sacro si era già aperta in Francia all'inizio del Novecento, con la nascita di alcuni gruppi di artisti attivi e impegnati. Tra questi vi erano *Les Catholiques des Beaux-Arts*, fondato nel 1909 da Paul Regnault, *L'Arche* e *Les Artisans de l'Autel*. In un contesto molto simile, Maurice Denis e Georges Desvallières istituirono nello stesso anno gli *Ateliers d'Art Sacré*, con l'obiettivo di formare una generazione di artisti cattolici capaci di coniugare la qualità esecutiva con l'efficacia comunicativa. Attraverso il loro lavoro, ispirato ai grandi cantieri medievali e rinascimentali, si mirava a fornire all'uomo contemporaneo un nuovo accesso alle verità delle Sacre Scritture. La critica nei confronti delle immagini convenzionali e prive di valore artistico rappresentò senza dubbio un primo e significativo passo avanti.¹⁹ Sfortunatamente però, per Maurice Denis e i suoi seguaci, lo stile e i temi ispirati a una concezione ideologica così distante dal proprio tempo si sono rivelati - inevitabilmente - ripetitivi e, soprattutto,

¹⁵ Per un approfondimento sulla storia del rapporto tra arte, teologia e sacro, si vedano i seguenti testi: Jan van Laarhoven, *Storia dell'Arte Cristiana*, Mondadori, Milano 1999; Timothy Verdon, *Breve storia dell'arte sacra cristiana*, Queriniana, Brescia 2012 e *L'arte sacra in Italia: dal paleocristiano al postmoderno*, Mondadori, Milano 2001; Juan Plazaola, *Arte cristiana nel tempo* (Volume I e Volume II), Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2002.

¹⁶ Questo aspetto verrà approfondito ed esplicitato nel sottocapitolo *Breve storia della scissione tra arte e Chiesa cattolica*.

¹⁷ Lo "spiritualismo" qui menzionato si riferisce a una dimensione di ricerca interiore, di connessione con l'essenza spirituale dell'individuo e del mondo, che si distingue dall'ambito religioso tradizionale e istituzionale. Questo tipo di spiritualismo non è strettamente legato a pratiche religiose organizzate o a credenze dogmatiche, ma piuttosto alla ricerca di significati profondi, alla riflessione sull'esistenza umana e sulle dimensioni più sottili dell'esperienza umana.

¹⁸ Francesco Tedeschi, in: *Sacro Contemporaneo...op.cit.*, pag. 41.

¹⁹ Renato Diez. *Il sacro e l'arte contemporanea*, in: *Cattedrali d'arte...op.cit.*, pag.103.

estranei alla tumultuosa evoluzione dell'arte contemporanea. Tuttavia, l'importante era aver aperto la strada.

Nel secondo dopoguerra, i frati domenicani Pierre Régamey e Marie-Alain Couturier, direttori della rivista *L'Art Sacré*, hanno spinto il dibattito verso un passo decisivo, sostenendo che la decorazione dei luoghi di culto doveva essere affidata ai grandi artisti, indipendentemente dalle loro convinzioni religiose. Infatti, solo i grandi artisti, con il loro senso metafisico del mistero, possono comunicare emozioni e, di conseguenza, la fede. Couturier già nel 1936 aveva sostenuto la possibilità che un artista non credente potesse raggiungere uno stato di grazia ispirato da Dio attraverso l'azione contemplativa e trascendente che si verifica durante il processo creativo.²⁰ Da questa prospettiva, infatti, sono nate importanti commissioni sacre come Assy, Vence e Audincourt, inaugurate nell'arco di un anno, tra il 1950 e il 1951. Alcuni dettagli di questi tre progetti, come il crocifisso di Germaine Richier per Assy, considerato troppo moderno, non mancarono di suscitare polemiche all'epoca. Tuttavia, al di là di queste controversie, rimane un fatto di estrema importanza per gli sviluppi successivi: per la prima volta in molto tempo, la pittura e la decorazione, affidate a maestri contemporanei come Fernand Léger, Henri Matisse e Georges Rouault, sono diventate il fulcro della scena, trasformando da sole le sedi che le ospitavano, anche se architettonicamente modeste, in veri e propri capolavori artistici.²¹

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, gli artisti sentono la necessità di esaminare nuovamente la propria pittura e il suo significato più profondo, cercando rifugio in posizioni più solide per recuperare la certezza perduta. L'arte del XX secolo, infatti, esplorerà le due facce complementari ma contrastanti del sacro: quella della trasgressione e quella dell'elevazione, traendo beneficio proprio da questa sua natura dualistica. Questo "rapporto ambivalente è l'essenza di ogni religione che, come vuole la parola, recinge, tenendola a sé raccolta (re-legare), l'area del sacro, in modo da garantirne ad un tempo la separazione e il contatto."²² Il concetto di sacro però non è esclusivo della religione e dell'arte cristiana in particolare, ma si

²⁰ Elena di Raddo, *L'arte per la Chiesa. La ricezione del Concilio attraverso alcuni recenti interventi artistici*, consultabile su https://www.academia.edu/20222323/Larte_per_la_Chiesa_La_ricezione_del_Concilio_attraverso_alcuni_recenti_interventi_artistici. (data di ultima consultazione 13/03/2023).

²¹ Renato Diez, *Il sacro e l'arte contemporanea*, in: *Cattedrali d'arte..op.cit.*, pag.105.

²² Umberto Galimberti, *Orme del Sacro, op.cit.*, pag.13.

estende a qualsiasi forma espressiva che esplori in profondità la dimensione umana.²³

Secondo una prospettiva antropologica, generalmente accettata nel campo accademico, il concetto di sacro trascende una definizione strettamente religiosa, come comunemente interpretato nell'ambito culturale occidentale. Mircea Eliade, uno dei più influenti storici delle religioni e studiosi di mitologia del XX secolo, sostiene che il sacro costituisce il fondamento ontologico della realtà, stabilendo un ponte tra l'ambiente umano, la natura e le sue molteplici manifestazioni, sia vitali che letali. Il sacro, quindi, non si limita esclusivamente alla sfera divina e ai suoi misteri, ma si estende anche ai luoghi fisicamente consacrati, come i siti di culto. Senza dubbio, associare arte e sacro in un contesto secolarizzato si rivela un compito notevolmente più complesso e delicato rispetto alla connessione tra architettura e sacro. In quest'ultimo caso, ci troviamo di fronte a una relazione privilegiata, avviata per necessità e gestita con attenzione sin dagli inizi della nostra civiltà. Al contrario, definire un concetto tanto complesso e stratificato come il sacro, risulta essere un compito più arduo. In esso, elementi razionali e metafisici coesistono con elementi irrazionali e ineffabili, dando vita a una dimensione in parte incomprensibile che riguarda l'esperienza religiosa effettiva della coscienza individuale.²⁴

L'esigenza di un immaginario che dialoghi con l'eternità, l'adattamento della tradizione a un linguaggio che interagisca con l'essere umano contemporaneo e tenga conto della liturgia, l'architettura sacra quale scenario fondamentale per l'espressione artistica, e il delicato equilibrio tra l'autonomia dell'arte e il suo ruolo al servizio della Chiesa, delineano le linee guida della relazione tra arte e religione. Particolarmente significativo è riflettere su quest'ultimo aspetto, per evitare di cadere in un'analisi superficiale delle differenze, ormai consuete, tra *ars religiosa*, *ars liturgica* e *ars sacra* nell'epoca contemporanea.²⁵

²³ Andrea Dell'Asta, *Eclissi*, op.cit., pag. 7.

²⁴ Marta Gabriele, *Drammaturgia del sacro...op.cit.*, pp.12-13.

²⁵ Marco Sammiceli, *Disegnare il sacro*, Rubettino, Soveria Mannelli 2016, pag.91.

A delineare la distinzione tra arte religiosa e arte sacra è il Concilio Vaticano II,²⁶ all'inizio del celebre capitolo VII della *Sacrosanctum Concilium*,²⁷ al numero 122. Per il Concilio, l'arte sacra si riferisce specificamente all'arte liturgica, ovvero quell'arte che, con espressioni ormai tipicamente cristiane, guida le persone nel rapporto con Dio,²⁸ mentre l'arte religiosa, al contrario, si riferisce più genericamente alle opere artistiche che esprimono i sentimenti religiosi cristiani dell'uomo contemporaneo.²⁹ Vi è quindi l'indicazione che l'arte sacra deve incorporare elementi interpretativi in riferimento ai misteri celebrati e non deve limitarsi a essere illustrativa, mirando alla catechesi o alla comunicazione di un messaggio religioso.

Pertanto, si potrebbe tentare di rispondere all'interrogativo su cosa esattamente si intenda per arte sacra. Daniel Estivill, in un saggio sul Concilio Vaticano II, sostiene che "la specificità non può trovarsi nel soggetto, che è comune all'arte sacra e a quella religiosa, ma nell'ordinamento della prima ai misteri celebrati nella liturgia, ordinamento che si manifesta nelle scelte iconografiche e iconologiche."³⁰ Così ad esempio, mentre un'opera d'arte religiosa tende a illustrare scene ispirate alla storia della salvezza, alle vite dei santi o agli eventi della Chiesa, con l'obiettivo principale di insegnamento catechistico o di trasmissione di un messaggio religioso, un'opera d'arte sacra può condividere lo stesso soggetto iconografico ma, essendo progettata per l'integrazione nella celebrazione liturgica con lo scopo di innalzare lo spirito alla contemplazione, incorpora elementi unici che devono essere interpretati in relazione ai misteri celebrati. L'attributo "sacro" di un'opera d'arte, legato all'orientamento liturgico, non è determinato né dalla committenza ecclesiastica, che decide la sua collocazione in uno spazio consacrato, né dall'artista che la realizza con l'intento di inserirla in tale contesto, ma emerge piuttosto come una

²⁶ Il *Concilio Vaticano II*, tenutosi dal 1962 al 1965, è stato un importante incontro della Chiesa Cattolica che ha introdotto significative riforme in dottrina, liturgia e rapporti con il mondo moderno. L'argomento verrà ripreso in modo più dettagliato in seconda sede.

²⁷ La *Sacrosanctum Concilium* è una delle costituzioni conciliari emanate dal Concilio Vaticano II. Ufficialmente nota come "Constitutio Sacrosanctum Concilium de Sacra Liturgia", è la Costituzione sulla Sacra Liturgia del Concilio. Promulgata il 4 dicembre 1963 da Papa Paolo VI, la *Sacrosanctum Concilium* mirava a riformare e promuovere la liturgia nella Chiesa Cattolica.

²⁸ Massimo Naro, *Dentro ogni cosa mostrare Dio*, op. cit., pag.1.

²⁹ Elena di Raddo, *L'arte per la Chiesa*, op.cit., p.369.

³⁰ Daniel Estivill, *La Chiesa e l'arte secondo il Concilio Ecumenico Vaticano II. Note per un'ermeneutica della riforma nella continuità*, Lateran University Press, Città del Vaticano 2012, pag.28.

qualità intrinseca dell'opera stessa, quando questa riflette quella sacralità che è al cuore di ogni rito liturgico. Perciò, è fondamentale mantenere una chiara distinzione tra arte sacra e arte religiosa, non solo per valutare l'adeguatezza di un'opera intesa per l'uso liturgico, ma anche per conservare il principio che l'arte diventa "sacra" proprio in virtù della sua separazione da ogni altra forma d'arte, sia religiosa sia profanamente generica. Non a caso è stato appropriato non utilizzare l'aggettivo "sacra", ma piuttosto "religiosa", per definire la *Collezione di Arte Religiosa Moderna*, istituita da Papa Paolo VI presso i Musei Vaticani. Questa collezione, oggi nominata *Collezione di Arte Contemporanea*, accoglie opere che riflettono la sensibilità religiosa dell'uomo contemporaneo, ma che non rientrano nella categoria di arte sacra nel senso definito dal Concilio.³¹

Prima di analizzare il percorso che ha portato alla situazione attuale, risulta essenziale delineare le tappe chiave del dialogo storico tra arte e Chiesa cattolica. Questo ci permetterà di fornire punti critici di riflessione e di confronto, fondamentali per comprendere l'evoluzione di questa relazione nel tempo.

1.2 Breve storia della scissione tra arte e Chiesa cattolica

Nel contesto dell'evoluzione dell'arte prima del XV secolo, emerge un ruolo predominante della religione e della Chiesa nel determinare il linguaggio artistico. La Chiesa cattolica, così come le gerarchie di tutte le altre religioni conosciute, si è da sempre interrogata sulle immagini: sul loro significato, sulla loro accettabilità, sul loro valore come strumenti di persuasione o come potenziali veicoli di peccato. Tale dibattito, condotto ufficialmente sin dalle origini della Chiesa, ha trovato una pietra miliare nel 787 con il secondo Concilio di Nicea.³² In particolare, esso pose fine all'iconoclastia cristiana, causando la distruzione di un patrimonio inestimabile di opere d'arte e l'esodo di moltissimi artisti verso l'Occidente. Inoltre affrontò la questione della rappresentazione della Fede all'interno di un contesto teologico, stabilendo le sue normative basandosi sul mistero dell'incarnazione del Verbo e sulla sua manifestazione umana. Da quel momento, infatti, nell'Oriente si sviluppò un linguaggio artistico che definiva anche le regole per questa rappresentazione. Poiché l'immagine era considerata una sorta di scrittura visiva del Vangelo, della Fede e delle vite dei Santi, il principale dilemma in questa cultura artistica era

³¹ *Ivi*, pp.29-31.

³² Renato Diez, *Il sacro e l'arte contemporanea*; in: *Cattedrali d'arte...op.cit.*, pag.101.

stabilire ciò che era considerato “canonico”. Fondamentalmente, si trattava di “trasporre” un testo nell’immagine scelta e determinare quali segni, colori e materiali meglio rispecchiassero le parole.³³

Nel corso dei secoli, la contemplazione dell’immagine nell’ambito del cristianesimo è stata di fondamentale importanza. Per la fede cristiana, l’arte rappresenta la memoria e la trasmissione di un’esperienza di fede. Attraverso l’influenza della riflessione greca, l’arte è stata concepita come mimesi, ossia come imitazione del mondo. La Chiesa ha adottato questo concetto, permettendo così che le verità della fede fossero comunicate attraverso l’uso dell’immagine.³⁴ Mentre in Oriente l’iconologia fissava i suoi canoni basati sulla verticalità e bidimensionalità, in Occidente li fissava sulla orizzontalità e tridimensionalità. L’arte nell’Occidente ha adottato una prospettiva diametralmente opposta a quella dell’Oriente: mentre in Oriente era la Teologia a rivolgere l’attenzione verso l’uomo, nell’Occidente è stato l’Umanesimo a rivolgere lo sguardo verso Dio.³⁵

Fino al XIV secolo, la maggior parte delle opere pittoriche erano destinate a un contesto religioso, e riflettevano quindi la visione del mondo ecclesiastica. Tuttavia, nel XV secolo, con l’emergere dell’influenza del ricco ceto borghese nel campo dell’arte, si verificò un significativo mutamento: ci fu una crescente domanda di commissioni di opere religiose da parte delle famiglie benestanti, che desideravano esprimere la propria ricchezza e il proprio status sociale attraverso l’arte. I soggetti religiosi, che prima di allora erano relegati principalmente alle chiese, diventavano adesso parte integrante delle dimore borghesi, con altari e dipinti commissionati per adornare gli interni delle case.

Un elemento significativo di questa trasformazione è l’inclusione esplicita del committente nelle opere d’arte, spesso ritratto all’interno dei dipinti o delle sculture. Questo fenomeno riflette sia un desiderio di identificazione personale con le scene bibliche rappresentate, sia una testimonianza della crescente importanza del mecenatismo individuale nell’arte religiosa. Tale presenza del committente nei dipinti non solo testimonia una maggiore partecipazione individuale nell’arte sacra, ma indica anche un cambiamento nel carattere stesso dell’arte religiosa. Se da un

³³ Francesco Buranelli, *Riflessioni sul dialogo tra i Musei Vaticani e l’Arte Contemporanea*, in: *I Musei Vaticani e l’arte contemporanea...op.cit.*, pp.11-12.

³⁴ Andrea Dell’Asta SJ, *op.cit.*, pp. 13-14.

³⁵ Francesco Buranelli, *Riflessioni sul dialogo tra i Musei Vaticani e l’Arte Contemporanea*, *op.cit.*, pag.12.

lato questa presenza rifletteva l'antica tradizione di immaginare le scene sacre come esperienze personali, dall'altro segnala una perdita del carattere sacrale dell'arte religiosa, ora sempre più associata anche alla glorificazione del committente terreno.

Di grande rilievo è stato il Concilio di Trento (1545-1563), specificamente durante la sua venticinquesima ed ultima seduta, ove si affrontò il tema del rapporto tra la Chiesa e l'arte sacra, delineando principalmente ciò che era proibito e tralasciando indicazioni precise su ciò che era consentito. Infatti, successivamente furono redatti manuali più dettagliati, tra cui il Dialogo degli errori de' pittori di Giovanni Andrea Giulio (1564), De Historia Imaginum di Molanus (1570) e il Discorso intorno alle immagini sacre e profane del cardinale Gabriele Paleotti (1582). Queste opere delineavano i compiti dell'arte sacra contemporanea, tra cui la funzione didascalica per la propaganda cristiana, la comprensibilità dell'opera per i teologi della Controriforma, l'irrepresentabilità di Dio, il divieto di dipingere nudi (con esempi come la copertura dei nudi di Michelangelo nella Cappella Sistina), l'uso dei testi sacri come base per le immagini e il divieto di inserire immagini profane nelle chiese.³⁶

Durante il Rinascimento, gli innumerevoli conflitti bellici che coinvolsero le nazioni europee trascinarono con sé la conseguenza di un affievolimento del potere ecclesiastico e delle sue autorità. Nel panorama culturale, in Italia si sviluppò notevolmente la scoperta e l'interesse per la cultura classica. Sia leader laici che ecclesiastici assunsero il ruolo di mecenati per poeti, filosofi e artisti, e persino alcuni pontefici sembrarono prediligere il ruolo di umanisti piuttosto che di riformatori della Chiesa. Nel frattempo, il popolo dei credenti cercò di appagare la propria sete di spiritualità evangelica attraverso la devotio moderna, un movimento che ebbe origine nei Paesi Bassi e perseguì l'ideale della Chiesa primitiva promuovendo una vita interiore individualista, una devozione quasi monastica e una pietà principalmente emotiva. Questo cambiamento trasforma il significato da sempre associato all'arte, poiché durante il Rinascimento diventa possibile, per la

³⁶ Jan Van Laarhoven, *Storia dell'Arte Cristiana*, Mondadori, Milano 1999, pp. 218-236.

prima volta, creare opere che esaltano l'artista e invitano gli spettatori ad ammirare maggiormente l'abilità dell'artista rispetto al soggetto dell'opera.³⁷

Tuttavia, fu soprattutto il Settecento a rendere sempre più visibile questa frattura: l'Illuminismo disseminò tra molte menti il dubbio verso la religione e gettò le fondamenta per l'atteggiamento ufficiale di indifferenza della società nei confronti della Chiesa cristiana, e nei confronti di qualsiasi forma di cristianesimo o di prospettiva religiosa sulla vita e il mondo. Questo cambiamento di visione del mondo è stato chiamato secolarizzazione. Comunemente, si ritiene che la causa di questo fenomeno sociale, maggiormente diffuso in Occidente, risieda nello sviluppo della scienza e della tecnologia, che nel corso degli ultimi due secoli hanno gradualmente e profondamente mutato le condizioni dell'esistenza umana. La scienza ha razionalmente spiegato fenomeni inspiegabili che un tempo erano accettati unicamente attraverso la fede religiosa; e la moderna tecnologia ha in gran parte risolto gli angoscianti problemi e le dolorose situazioni per cui in passato si cercava risposta, rifugio e conforto nelle verità del cristianesimo. L'evoluzione della fede religiosa verso una funzione meno rilevante avrebbe inevitabilmente portato a un progressivo declino del coinvolgimento religioso, prospettiva considerata una sorta di inevitabile sviluppo storico da figure come Karl Marx (1818-1883) e Sigmund Freud (1856-1939), e resa in termini di "morte di Dio"³⁸ nell'affermazione di Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Max Weber sottolineava che l'evoluzione intellettuale della visione del mondo mostra che più questa razionalizzazione si sviluppa, più la religione perde terreno e viene relegata all'interno del dominio dell'irrazionale. Parafrasando Weber, si può affermare che l'essenza del nostro tempo è definita dalla razionalizzazione e dall'ascesa dell'intellettualismo, e in particolare, dal disincanto del mondo.³⁹

³⁷ J. Elkins, *Lo strano posto della religione nell'arte contemporanea*, Johan & Levi Editore, Milano 2021, pag.26.

³⁸ Friedrich Nietzsche parla del concetto della "morte di Dio" principalmente nelle sue opere *La gaia scienza* (1882) e *Così parlò Zarathustra* (1883). Nel celebre aforisma 125 de "La gaia scienza", intitolato "L'uomo folle", un personaggio grida che Dio è morto e che noi lo abbiamo ucciso. Questo simbolo rappresenta la crisi dei valori tradizionali, soprattutto cristiani, che avevano guidato l'Occidente per secoli. Per Nietzsche, la morte di Dio è una metafora della perdita di significato e fondamenti morali assoluti, aprendo la strada a nuove possibilità ma anche a un vuoto di valori da affrontare. "Così parlò Zarathustra" sviluppa ulteriormente l'idea, proponendo la necessità di un superuomo (Übermensch) che possa creare nuovi valori in un mondo privo di trascendenza.

³⁹ Il concetto di "disincanto del mondo" fu introdotto dal sociologo tedesco nel suo saggio (prima uscita in tedesco): Max Weber, *Wissenschaft als Beruf [La scienza come professione]*, in *Geistige Arbeit als Beruf: Vier Vorträge vor dem Freistudentischen Bund [Il lavoro intellettuale come*

Questo disincanto è descritto da Weber come la scomparsa della magia, la diminuzione della fede negli spiriti e nei demoni, il trionfo della razionalità strumentale e il predominio di una cultura pragmatica guidata dalla scienza e dalla tecnologia. Tuttavia, ogni processo di disincanto del mondo comporta anche l'emergere di nuove forme di reincidentamento:⁴⁰ in altre parole, la religione non scompare completamente, bensì si trasforma. Potremmo dire quindi che la religione persiste e, allo stesso tempo, coesiste con il fenomeno della secolarizzazione, assumendo forme diverse a seconda dei paesi e delle culture. La secolarizzazione, che si manifesta attraverso la diminuzione della fede, l'aumento dell'indifferenza religiosa, la diminuzione della partecipazione alle pratiche religiose e la disaffezione verso le istituzioni ecclesiastiche, è un fenomeno di grande rilevanza nei paesi considerati tra i più sviluppati del mondo. Oggi persino il cristiano più credente mostra una maggiore fiducia nella scienza e nella medicina rispetto alla preghiera rivolta al suo santo preferito.

Da secoli, la Chiesa ha riconosciuto che Dio vuole che ci sentiamo liberi dall'obbligo di credere per fede ciò che possiamo comprendere attraverso la ragione che lui stesso ci ha donato. La realtà terrena possiede una propria coscienza, una propria verità, un proprio ordine e un proprio meccanismo con cause e condizioni che l'uomo deve esaminare, studiare, senza timore che l'uso della ragione possa condurre a conclusioni in contrasto con la fede.⁴¹ Questo principio viene espresso all'interno del Concilio Vaticano II:

Se per autonomia delle realtà terrene intendiamo che le cose create e le stesse società hanno leggi e valori propri, che l'uomo gradatamente deve scoprire, usare e ordinare, allora si tratta di una esigenza legittima, che non solo è postulata dagli uomini del nostro tempo, ma anche è conforme al volere del Creatore. Infatti è

professione : Quattro conferenze per la Libera alleanza studentesca], München und Leipzig, Verlag von Duncker & Humblot, 1918.

⁴⁰ Quello del "reincidentamento" è un concetto che nasce per opposizione rispetto alla nozione di "disincidentamento" elaborata da Max Weber. Significa recuperare una dimensione di stupore, spiritualità, sacralità e connessione con il mistero del mondo. Per un approfondimento sul tema si veda: Alberto Meschiari, *Riprendersi la vita. Per un'etica del reincidentamento*, ed. Tassinari, 2010; Mariano Longo, *L'ambivalenza della modernità. La sociologia tra disincidentamento e reincidentamento*, ed. Manni, 2005; Fabio Minazzi, Demetrio Ria, *Realismo, illuminismo ed ermeneutica: percorsi della ricerca filosofica attuale : atti del primo Seminario salentino di filosofia Problemi aperti del pensiero contemporaneo*, ed. Franco Angeli, 2004.

⁴¹ Juan Plazaola, *Arte cristiana nel tempo* (II), Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2002, pp.469-472.

della stessa loro condizione di creature che le cose tutte ricevono la loro propria consistenza, verità, bontà, le loro leggi proprie e il loro ordine; e tutto ciò l'uomo è tenuto a rispettare, riconoscendo le esigenze di metodo proprie di ogni singola scienza o arte. Perciò la ricerca metodica di ogni disciplina, se procede in maniera veramente scientifica e secondo le norme morali, non sarà mai in reale contrasto con la fede, perché le realtà profane e le realtà della fede hanno origine dal medesimo Iddio.⁴²

1.2.1 Rinnovare il legame tra Chiesa cattolica e arte

Il Concilio Ecumenico Vaticano II fu il ventunesimo concilio ecumenico, convocato inizialmente da Papa Giovanni XXIII il 25 dicembre del 1961. Il concilio si articolò in quattro sessioni: la prima sessione, indetta dall'11 al 12 dicembre del 1962, ma fu interrotta a causa della morte del Papa; la seconda, indetta dal suo successore Paolo VI, nel 1963; la terza nell'anno successivo e l'ultima sessione, infine, si svolse nel 1965.

Il Concilio Vaticano II risulta una tappa fondamentale per comprendere la storia della relazione tra arte e Chiesa poiché segna, per la prima volta dopo secoli, un primo tentativo di riconciliazione tra queste due realtà.

Uno degli interventi più rilevanti e specifici riguardo al rapporto tra la Chiesa, l'arte e gli artisti è da attribuire a Papa Paolo VI. Durante il suo mandato come Arcivescovo di Milano, il Cardinale Giovanni Battista Montini tenne numerosi discorsi sulla questione, intervenendo in varie occasioni per esprimere non solo il suo profondo e sensibile interesse per il mondo della cultura e delle arti, ma anche per incoraggiare gli artisti a rinnovare il loro legame con la comunità cristiana.⁴³ Il 7 maggio 1964, Papa Paolo VI ha avuto un incontro con gli artisti nella Cappella Sistina e nel celebre discorso pronunciato in quell'occasione ha delineato i principi fondamentali e paradigmatici di un'autentica alleanza tra la Chiesa e gli artisti, sottolineando l'importanza del rinnovamento e del rafforzamento di questa collaborazione da parte di entrambe le parti.⁴⁴ Il cuore del discorso si concentra

⁴² *Udienza generale di Giovanni Paolo II*, 2 aprile 1986, consultabile su https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/audiences/1986/documents/hf_jp-ii_aud_19860402.pdf. (data di ultima consultazione 10/12/2023).

⁴³ Mons. Pasquale Iacobone, *Il dialogo tra la Chiesa e gli Artisti nel Magistero più recente, da Paolo VI a Benedetto XVI*, consultabile su http://www.cultura.va/content/cultura/it/dipartimenti/arte-e-fede/testi-e-documenti/vari/sulla-via-della-bellezza--fede--arte-e-artisti-nel-magistero-di-/jcr_content/innertop-1/download/file.res/Sulla%20via....pdf. (data di ultima consultazione 1/12/2023).

⁴⁴ *Ibidem*

sulla volontà di “ristabilire l’amicizia tra la Chiesa e gli artisti”,⁴⁵ un’amicizia che era stata in qualche modo compromessa da entrambe le parti: da un lato, a causa dell’uso di un’arte distante dalla vita e dall’esperienza religiosa, rendendola quasi incomprensibile; dall’altro, a causa della richiesta di aderire a cliché e modelli “di pochi pregi e di poca spesa”.⁴⁶ Paolo VI ammette che anche la Chiesa ha le sue colpe, poiché per secoli essa ha “imposto come canone primo la imitazione, a voi che siete creatori, sempre vivaci, zampillanti di mille idee e di mille novità. Noi abbiamo questo stile, bisogna adeguarvisi; noi abbiamo questa tradizione, e bisogna esservi fedeli; noi abbiamo questi maestri, e bisogna seguirli; noi abbiamo questi canoni, e non v’è via di uscita”.⁴⁷

Nel suo impegno a ristabilire la pace e rinnovare l’amicizia tra la Chiesa e gli artisti, Paolo VI ha suggerito due percorsi di collaborazione che possono essere seguiti da entrambe le parti. La prima via è la catechesi, che richiede che essa sia integrata con l’istruzione religiosa, in quanto non è permesso inventare una religione; è essenziale conoscere ciò che è accaduto tra Dio e l’umanità, come Dio ha stabilito specifici rapporti religiosi che è necessario comprendere per evitare risultati ridicoli, confusi o distorti.⁴⁸ La seconda via è il laboratorio, ossia l’arte di padroneggiare la tecnica per produrre opere di alta qualità, che richiede abilità e una profonda comprensione della materia da parte dell’artista. Paolo VI sottolinea che queste due componenti, per quanto importanti, non sono sufficienti da sole: l’elemento essenziale è la sincerità, che conferisce all’arte un carattere spirituale. Egli afferma infatti che “non si tratta più solo di arte, ma di spiritualità”.⁴⁹

Le riflessioni e l’appello di Paolo VI sono state ribadite nel Messaggio finale del Pontefice, che è stato rivolto agli artisti l’8 dicembre 1965, al termine del Concilio Vaticano II. In questo messaggio, Paolo VI esprime con profonda empatia i principi chiave del suo discorso nella Cappella Sistina:⁵⁰

⁴⁵ Papa Paolo VI, *Messa degli Artisti. Omelia di Paolo VI*, pronunciato il 7 maggio 1964 e consultabile su https://www.vatican.va/content/paul-vi/it/homilies/1964/documents/hf_p-vi_hom_19640507_messa-artisti.html. (Data di ultima consultazione 15/12/2023).

⁴⁶ Mons. P. Iacobone, *Il dialogo tra la Chiesa e gli Artisti nel Magistero più recente...*, *op.cit.*

⁴⁷ Paolo VI, *Messa degli artisti...*, *op. cit.*

⁴⁸ Daniel Estivill, *La Chiesa e l’arte secondo il Concilio Ecumenico Vaticano II*, *op.cit.*, pag. 87.

⁴⁹ Paolo VI, *Messa degli artisti...*, *op. cit.*

⁵⁰ Mons. P. Iacobone, *Il dialogo tra la Chiesa e gli Artisti nel Magistero più recente...*, *op. cit.*

Se voi siete gli amici della vera arte, voi siete nostri amici!...Oggi come ieri la Chiesa ha bisogno di voi...Non lasciate che si rompa un'alleanza tanto feconda!...Ricordatevi che siete custodi della bellezza nel mondo. [...] Questo mondo nel quale viviamo ha bisogno di bellezza per non sprofondare nella disperazione. La bellezza, come la verità, è ciò che infonde gioia nel cuore degli uomini, è quel frutto prezioso che resiste al logorio del tempo, che unisce le generazioni e le fa comunicare nell'ammirazione.⁵¹

1.2.2 Uno sguardo sul contemporaneo

Paolo VI non è stato l'unico a cercare di ristabilire il rapporto tra la Chiesa e gli artisti. Dopo di lui, anche Giovanni Paolo II, Benedetto XVI e l'attuale pontefice Papa Francesco hanno lavorato in questa direzione.

In occasione del discorso di Pasqua del 1999, Giovanni Paolo II ha scritto la Lettera agli Artisti, discorso divenuto ormai celebre, in cui egli dapprima definisce l'artista "immagine di Dio Creatore", quindi motiva l'essenza dell'arte cristiana a partire dal mistero del Verbo Incarnato e riflette sulla vocazione dell'artista, sulla sua missione e sulla sua responsabilità sociale ed ecclesiale.⁵² Interessante è la connessione tra la sfera artistica e morale, tra la soggettività dell'individualità artistica e l'oggettività dell'opera d'arte che viene creata: "attraverso le opere realizzate, l'artista parla e comunica con gli altri. La storia dell'arte, perciò, non è soltanto storia di opere, ma anche di uomini".⁵³

Il punto cruciale della Lettera è rappresentato dai paragrafi in cui, seguendo l'insegnamento di Paolo VI e del Concilio, Papa Giovanni Paolo II propone un nuovo dialogo che si basa su una dichiarazione chiara e precisa: "La Chiesa ha bisogno dell'arte", e pone una domanda fondamentale: "L'arte ha bisogno della Chiesa?".⁵⁴ La domanda, "se intesa nel giusto senso, ha una sua motivazione legittima e profonda. L'artista è sempre alla ricerca del senso recondito delle cose, il suo tormento è di riuscire ad esprimere il mondo dell'ineffabile. Come non vedere allora quale grande sorgente di ispirazione possa essere per lui quella sorta di patria dell'anima che è la religione? Non è forse nell'ambito religioso che si pongono le

⁵¹ Paolo VI, *Messa degli artisti*, op. cit.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Papa Giovanni Paolo II, *Lettera agli artisti*, pronunciato il 4 aprile 1999 e consultabile su https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/letters/1999/documents/hf_jp-ii LET_23041999_artists.html. (Data di ultima consultazione 4/01/2024).

⁵⁴ *Ibidem*.

domande personali più importanti e si cercano le risposte esistenziali definitive?”.⁵⁵

Anche Papa Benedetto XVI ha dimostrato un notevole interesse sia per il patrimonio artistico del Vaticano che per l'arte contemporanea, ponendosi in continuità con il magistero dei suoi predecessori. Il 21 novembre 2009, ha tenuto un incontro nella Cappella Sistina con un gruppo diversificato di artisti provenienti da varie discipline. In questa occasione, ha ribadito l'importanza del legame tra la Chiesa e l'arte, sottolineando la necessità di adattamento reciproco tra le due realtà: “questa amicizia va continuamente promossa e sostenuta, affinché sia autentica e feconda, adeguata ai tempi e tenga conto delle situazioni e dei cambiamenti sociali e culturali”.⁵⁶

Rievocando gli appelli dei suoi predecessori, Benedetto XVI ha avviato una riflessione sulla bellezza e sulla sua relazione con l'esperienza di fede. Egli suggerisce che la bellezza ha la capacità di allargare gli orizzonti della coscienza umana, di trascenderla e di aprirla all'Infinito, aprendo così una via verso il Trascendente, il Mistero ultimo, ossia Dio. L'arte, quando si confronta con le grandi domande dell'esistenza e con i temi fondamentali che danno senso alla vita, può assumere una dimensione religiosa, diventando un mezzo per esplorare le profondità dell'esistenza umana e intraprendere un percorso di riflessione interiore e spiritualità. Questa idea è espressa attraverso il concetto di *via pulchritudinis*, ossia “via della bellezza”. Questa via non è solo un percorso estetico o artistico, ma anche un itinerario di fede e ricerca teologica, un modo per avvicinarsi a Dio attraverso l'esperienza della bellezza. La bellezza può essere vista come un ponte tra l'umano e il divino, una connessione tra l'arte e la fede.

È importante riconoscere che fino al XVIII secolo, gli stili artistici sono emersi e si sono sviluppati all'interno di una cultura profondamente influenzata dalla religione. Solo a partire dall'Ottocento, si sono delineate per la prima volta correnti artistiche al di fuori del contesto ecclesiale e, in alcuni casi, in netto contrasto con la visione religiosa. Questo cambiamento storico riflette il consolidato distacco tra fede e ragione all'interno della cultura occidentale, una separazione che ha avuto origine

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Papa Benedetto XVI, *Discorso con gli Artisti nella Cappella Sistina*, pronunciato il 21 novembre 2009 e consultabile su https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/it/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html. (Data di ultima consultazione 10/01/2024).

con l'era dell'Illuminismo. È proprio da questa svolta epocale, che perdura fino ai giorni nostri, che possiamo comprendere l'obiettivo del Concilio Vaticano II: avviare un processo di riconciliazione con il mondo dell'arte, con l'intento di ripristinare l'antica amicizia tra la Chiesa e le arti, una collaborazione che aveva dato frutti significativi nel corso dei secoli passati.⁵⁷

A cinquant'anni dalla dichiarazione di Paolo VI, sarebbe sbagliato non riconoscere quanti sforzi abbia fatto la Chiesa nei confronti delle espressioni artistiche contemporanee. Se l'apporto degli artisti agli obiettivi della Chiesa tramite l'arte religiosa e sacra è stato scarso, la ragione va ricercata principalmente nella crescente secolarizzazione che ha permeato la società.⁵⁸ Allora, è fondamentale adesso porsi in ascolto e "aprire" le porte.

Il 23 giugno 2023, in occasione del 50° anniversario dell'inaugurazione della Collezione d'Arte Contemporanea dei Musei Vaticani, Papa Francesco ha incontrato più di 200 artisti provenienti da più di 30 paesi. Nel pronunciare il suo discorso, il Papa ha sottolineato il rapporto speciale tra la Chiesa e gli artisti. Questo legame è definito "naturale" perché gli artisti affrontano la profondità dell'esistenza umana e del mondo, spesso svelando aspetti che possono sfuggire a conoscenze specializzate.

L'artista, custode della bellezza, è paragonato ad un bambino che "si muove anzitutto nello spazio dell'invenzione, della novità, della creazione, del mettere al mondo qualcosa che così non si era mai visto".⁵⁹ Il processo di creazione è visto come un atto di fecondità, in cui gli artisti sono incoraggiati a sondare le profondità della condizione umana, a svelare le tenebre, contribuendo a illuminare il mondo e a suscitare la speranza.

⁵⁷ Daniel Estivill, *La Chiesa e l'arte secondo il Concilio Ecumenico Vaticano II...*, op.cit., pp. 41-42.

⁵⁸ Juan Plazaola, *Arte cristiana nel tempo*, op. cit., pag. 497.

⁵⁹ Papa Francesco, *Discorso del santo Padre Francesco agli artisti partecipanti all'incontro promosso in occasione del 50° anniversario dell'inaugurazione della collezione d'arte moderna dei Musei Vaticani*, pronunciato il 23 giugno 2023 e consultabile su <https://www.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2023/june/documents/20230623-artisti.html>, (Data di ultima consultazione 18/01/2024).

In risposta a questo incontro, l'artista Gian Maria Tosatti⁶⁰, presente all'udienza, ha elogiato il discorso di Papa Francesco, sottolineando quanto egli fosse “consapevole del lavoro dell'artista più di tanti artisti che conosco”.⁶¹

In una recente intervista per l'Avvenire, egli ha affermato che adesso è necessario stabilire un ascolto reciproco tra la Chiesa e gli artisti, in modo che possano collaborare in un contesto in cui gli artisti sono chiamati a “porsi delle questioni e capire dove la Chiesa sta andando e cosa sta dicendo”⁶², mentre la Chiesa è invitata a mettersi “in ascolto ai nuovi linguaggi”.⁶³

Il discorso di Papa Francesco promuove quest'apertura; apertura che dovrebbe partire innanzitutto -e soprattutto- dall'interno della comunità cattolica. Quanto prezioso potrebbe essere il contributo degli artisti, con la loro abilità di sognare nuove interpretazioni del mondo? È così negativa la loro presenza all'interno di ambienti e situazioni in cui si auspica una rinnovata diffusione del messaggio evangelico?⁶⁴ In questa fase, la Chiesa è chiamata a sforzarsi di adottare un approccio creativo e a concepire pensieri innovativi e inesplorati.

C'è bisogno di aprire nuovi spazi ed abitarli.

La crescente separazione tra arte e fede è principalmente attribuibile alla superficialità del mondo contemporaneo, che ha infettato anche il campo dell'arte. Juan Plazaola affermava come l'arte fosse diventata vuota perché “è vuota la vita dell'uomo artista”⁶⁵, quella vacuità a cui alludeva Max Weber con la sua teoria del disincanto del mondo.

Pertanto, bisognerebbe imparare a re-incantarsi, a riscoprire il significato dello stupore, a lasciarsi andare al mistero del trascendente. Perché l'arte, come la Chiesa,

⁶⁰ Gian Maria Tosatti è un artista visivo, giornalista e saggista italiano, noto per essere stato protagonista del Padiglione Italia alla 59. Esposizione Internazionale d'Arte, e per aver ricoperto il ruolo di direttore artistico della Quadriennale di Roma. La sua produzione artistica è spesso caratterizzata dall'esplorazione del concetto di “fede”. Per un approfondimento generale si veda: <https://www.treccaniarte.com/artista/gian-maria-tosatti>.

⁶¹ Gian Maria Tosatti, in “Avvenire”, 23 giugno 2023. Consultabile su <https://www.avvenire.it/agora/pagine/gian-maria-tosatti-papa-francesco-discorso-agli-artisti-cappella-sistina>. (Data di ultima consultazione 18/01/24).

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Alberto Beltrami, *Aprire nuovi spazi. Papa e artisti, onda di bellezza che adesso interroga la Chiesa*, in “Avvenire”, 28 giugno 2023. Consultabile su <https://www.avvenire.it/opinioni/pagine/papa-e-artisti-onda-di-bellezza-che-adesso-interroga-la-chiesa>. (Data di ultima consultazione 18/01/2024).

⁶⁵ Juan Plazaola, *Arte cristiana nel tempo*, op.cit., pag.493.

pone domande e fornisce risposte. Solo tendendo “il dialogo su questo piano, allora ci sarà sempre spazio”.⁶⁶

⁶⁶ Gian Maria Tosatti, in “l’Avvenire”, *op.cit.*

CAPITOLO SECONDO

2. Sviluppi postconciliari verso l'arte contemporanea

2.1 La Collezione di Arte Contemporanea dei Musei Vaticani. Tra storia e acquisizioni

Se si parla di apertura, il punto di partenza è stato senza dubbio l'istituzione della Collezione di Arte Religiosa Moderna dei Musei Vaticani, voluta fortemente da Papa Paolo VI. I Musei Vaticani, inizialmente, si formarono come raccolte di sculture classiche, rispecchiando il desiderio dei Pontefici di affermare il loro ruolo come eredi della tradizione romana. Questa tradizione ebbe inizio nel 1506, quando Papa Giulio II della Rovere decise di esporre una prestigiosa collezione di sculture antiche nel Cortile delle Statue, oggi noto come Cortile Ottagono, includendo opere di grande valore come l'Apollone del Belvedere e il Laocoonte, recentemente scoperto sull'Esquilino.

Durante il XVIII secolo, le collezioni pontificie si arricchirono notevolmente grazie a nuove scoperte archeologiche nel territorio romano e all'acquisizione di opere da collezionisti e antiquari. L'influenza del pensiero illuminista trasformò i "Musei del Papa" in un'istituzione museale moderna, con l'obiettivo di preservare e promuovere lo studio delle opere d'arte antica. In questo periodo di grande fervore culturale nacque il Museo Pio Clementino, il cuore storico delle collezioni vaticane. Tuttavia, nel 1797, a seguito del Trattato di Tolentino, lo Stato Pontificio fu costretto a cedere alla Francia napoleonica molti dei suoi capolavori, tra cui opere del Museo Pio Clementino e numerosi dipinti.

Con il contributo di Pio VII Chiaramonti, le collezioni di antichità classiche furono notevolmente ampliate, grazie alla fondazione del nuovo Museo Chiaramonti nel 1806. Grazie alla sua abilità diplomatica, molte opere sequestrate furono restituite dopo il Congresso di Vienna del 1815, arricchendo ulteriormente il Museo Chiaramonti con capolavori di inestimabile valore. L'ordinamento del museo, concepito da Antonio Canova, aveva l'intento di riunire "le tre arti sorelle" (scultura, architettura e pittura) per offrire al pubblico una visione integrata dell'arte.

Nel XX secolo, sotto i pontificati di Giovanni XXIII e Paolo VI, i Musei Vaticani subirono importanti ampliamenti e trasferimenti. Le collezioni dei Musei Lateranensi furono spostate in un nuovo edificio appositamente costruito in Vaticano, e il Museo Gregoriano Profano e il Museo Pio Cristiano furono inclusi nel percorso generale dei Musei Vaticani, rendendoli così accessibili a un pubblico più ampio. Infine, nel 1973, venne inaugurato il Museo Missionario-Etnologico, oggi chiamato solo Museo Etnologico, completando il progetto di una sede unificata per tutte le collezioni Lateranensi.⁶⁷

L'origine del primo gruppo di opere d'arte del Novecento inserite nei Musei Vaticani risale alla seconda metà degli anni Cinquanta. Nel 1956, Papa Pio XII, rispondendo alle richieste di rinnovamento, decise di aprire le collezioni vaticane all'arte contemporanea, rimaste statiche per decenni. Due furono i criteri principali per l'inclusione di queste opere: il primo riguardava il tema, preferendo soggetti paesaggistici e non figurativi, per evitare temi inadatti al contesto sacro e il confronto con le interpretazioni moderne delle iconografie religiose, potenzialmente problematiche in un ambiente ecclesiastico. Il secondo criterio si basava sulla qualità delle opere e sulla notorietà internazionale degli autori, molti dei quali donarono le loro creazioni.

La gestione del progetto, affidata alla Direzione dei Musei Vaticani, era stata supervisionata da una commissione iniziale composta da Mons. Ennio Francia, Deoclecio Redig de Campos e Mario Salmi. Questa commissione si era dedicata alla stesura di un elenco di artisti italiani e internazionali, selezionati per rappresentare gli elementi più rilevanti della cultura artistica del primo Novecento. Una lista preliminare, consegnata nel febbraio del 1957, identificava tre aree geografiche: Francia, Italia e, più ampiamente, il Nord Europa. Questi artisti erano stati catalogati in due gruppi: da un lato, quelli già consolidati e riconosciuti a livello internazionale, da considerare per acquisizioni future, e dall'altro, artisti con potenziale di partecipazione diretta al progetto.

Tra il 1957 e il 1960 furono selezionate diverse opere per arricchire le collezioni Vaticane. Il processo di selezione era inizialmente focalizzato su una promozione

⁶⁷ *La Storia dei Musei Vaticani*, consultabile su <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/musei-del-papa/storia.html#niccolo-v--1447-1455--e-alessandro-vi--1492-1503-> (Data di ultima consultazione 25/04/2024).

dell'arte moderna e cambiò nel corso del tempo. Mons. Francesco Ricci, all'epoca alla guida della Pontificia Commissione per l'Arte Sacra, giocò un ruolo significativo in queste acquisizioni, che includevano opere di Georges Rouault (1871-1958), come *L'Automne* (1938), e un *Paesaggio* (1922) di Mario Sironi (1885-1961), così come *Natura morta con pesci* (1962) di Carlo Carrà, *Natura morta* (1943) di Giorgio Morandi, e opere di Filippo de Pisis, Gaetano Previati, Giorgio de Chirico e altri.⁶⁸

Il processo di acquisizione non fu esente da polemiche, di cui abbiamo parziale testimonianza sulla stampa dell'epoca,⁶⁹ soprattutto per il dibattito acceso sui cambiamenti radicali nella comprensione dell'arte sacra e sul ruolo che l'arte contemporanea doveva giocare nella Chiesa. Nel 1957, ci fu un articolo abbastanza polemico sul giornale "Il Borghese" sull'incapacità di comprendere le avanguardie storiche in relazione all'arte sacra, posizione che Mons. Ricci contestò, difendendo l'apertura della Chiesa verso l'arte contemporanea.

Nel 1963, con l'elezione di Giovanni Battista Montini come Paolo VI, iniziò una fase fondamentale per la Collezione d'Arte Contemporanea dei Musei Vaticani. Durante il suo pontificato, Paolo VI, insieme al suo segretario Mons. Pasquale Macchi, raccolse oltre 900 opere d'arte moderna, gettando le basi per l'espansione delle collezioni vaticane con un museo dedicato al Novecento. Fino al 1973, anno in cui la collezione divenne parte dei Musei Vaticani, le opere erano parte della collezione personale del Papa, il cui archivio è tuttora riservato. Montini aveva manifestato interesse per l'arte e l'estetica fin dai tempi universitari, affrontando il rapporto tra arte sacra e liturgia, e il significato espressivo dei linguaggi artistici moderni. Già nel 1929, pubblicò un articolo su "Studium" in cui analizzava la "Scuola di Beuron",⁷⁰ dimostrando una profonda comprensione del dibattito internazionale sull'arte sacra. Montini mantenne stretti contatti con intellettuali e artisti francesi come Jacques Maritain (1882-1973), Jean Guitton (1901-1999), e

⁶⁸ Micol Forti, *Arte moderna e contemporanea nei Musei Vaticani: storia di una collezione museale*, in: *I Musei Vaticani e l'arte contemporanea, op.cit.*, pp.19-21.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Gruppo di monaci-artisti fondato nel 1868 nell'abbazia benedettina di Beuron, in Germania, con lo scopo di rinnovare l'arte sacra cattolica. Per un approfondimento si veda: Desiderius Lenz, *Canone Divino. L'arte e la regola nella scuola di Beuron*, Castelvechi, Roma 2020.

artisti surrealisti, e partecipò attivamente al dibattito sul ruolo dell'arte sacra nel contesto contemporaneo.

Grazie all'impulso decisivo di Paolo VI, si tenne il Concilio Vaticano II che, come sappiamo, promosse un nuovo rapporto tra la Chiesa e l'arte, sottolineando la necessità di accogliere stili artistici diversi.

Gli interventi successivi di Paolo VI su temi legati all'arte contemporanea, inclusi i suoi approfondimenti sui caratteri soggettivi e arbitrari dei linguaggi artistici e l'acuta analisi dei conflitti psicologici e ontologici dell'artista, rappresentano un contributo significativo alla comprensione dello spirito artistico. Il trasferimento della collezione, frutto di un impegno decennale, ai Musei Vaticani da parte di Paolo VI, non solo segnò il passaggio della raccolta in una dimensione pubblica, ma sollevò anche questioni riguardanti la sua integrazione in un contesto museale. Questo contesto doveva non solo accogliere, ma anche arricchire e consolidare l'iniziativa, rappresentando solo l'inizio di un percorso lungo e complesso.

Nel suo discorso inaugurale, Paolo VI affrontò le prevedibili perplessità e critiche sull'apertura al pubblico della collezione, delineando i principi guida del progetto. Al centro della sua iniziativa non vi erano norme tecniche o regole formali, bensì la distinzione tra arte religiosa, espressione libera dell'artista, e arte sacra, opere destinate e qualificate per il culto. Tale distinzione enfatizzava l'autonomia dell'opera d'arte e dell'artista al di fuori di un contesto sacro, mentre all'interno di tale contesto l'opera doveva rispondere alla sua funzione intrinseca. Inoltre, Paolo VI delineò una visione del museo non come custode "rigido" delle opere passate o come filtro di un concetto schematico di bellezza, ma come luogo "dinamico", aperto alle diverse sfaccettature della storia, della civiltà e del divenire, accogliendo anche ciò che non era universalmente riconosciuto o codificato. Questa visione rivoluzionaria rompeva con i tradizionali canoni estetici e apriva la strada a una comprensione più profonda della bellezza, non più legata alla ripetizione di forme classiche, ma capace di esprimere l'essenza e la verità spirituale, offrendo così un nuovo sguardo sulla relazione tra arte e fede.

La collezione doveva dunque rappresentare non solo un'arte religiosa, ma anche una religiosità nell'arte, testimoniando gli aspetti individuali attraverso i quali si manifesta la spiritualità.

Negli ultimi decenni, le acquisizioni di opere d'arte effettuate dai Musei Vaticani si sono concentrate principalmente attorno a tre fonti principali: la prima è costituita

dalle donazioni di artisti che fin dall'inizio hanno avuto un rapporto stretto con la collezione vaticana e hanno contribuito significativamente al patrimonio di arte sacra, specialmente nel contesto romano del dopoguerra. Tra questi, occorre citare figure di artisti quali Enzo Assenza (1915-1981), Francesco Messina (1900-1995), Giuliano Vangi (1931-2024) e Cecco Bonanotte che si sono distinti per il loro contributo volontario o attraverso lasciti da parte dei diretti eredi.

Il secondo flusso di opere proviene da donazioni internazionali, segno dell'interesse e del desiderio di creare una collezione che avesse un respiro globale fin dalla sua genesi. Questa visione si è riflessa anche nelle acquisizioni più recenti, che hanno esteso il raggio di opere provenienti da varie nazioni e hanno evidenziato l'importanza di mantenere relazioni internazionali per poter espandere continuamente la collezione in nuove direzioni storiche e artistiche.

Infine, il terzo gruppo di importanti acquisizioni deriva dalle donazioni collettive di opere, che hanno significativamente arricchito la collezione dei Musei Vaticani. Si evidenziano quelle di Mons. Pasquale Macchi del 1987, opere d'arte di Marino Marini donate dalla sua vedova nel 1989, e nel 1997 l'ingresso di una collezione appartenuta all'imprenditore Aldo Rondo, che ha ulteriormente ampliato la varietà e profondità della raccolta artistica dei Musei Vaticani.

All'interno della loro Collezione di Arte Contemporanea, la sezione più ampia e articolata, che va dagli anni Dieci agli anni Sessanta del XX secolo, ha avuto sviluppo, come si è già detto, grazie al coinvolgimento di artisti, eredi, istituzioni, collezionisti italiani e mostre nazionali. Numerosi eventi espositivi hanno contribuito in modo significativo ad arricchirla, grazie alle mostre nazionali ed internazionali, come ad esempio la "Biennale nazionale d'arte sacra", istituita a Bologna nel 1954 e successivamente estesa a Roma e Milano nel 1966 grazie all'intervento degli editori milanesi Anselmo e Virginio Motta. La VII edizione del 1966 e l'VIII del 1968, in particolare, rappresentano tappe fondamentali nella storia della collezione, poiché segnano il periodo successivo al Concilio Vaticano II.⁷¹ Ricordiamo anche l' "Esposizione d'Arte Moderna Italiana 1915-1935",⁷² curata da Carlo Ludovico Ragghianti e tenutasi nel 1967 a Palazzo Strozzi a Firenze, che

⁷¹ Micol Forti, *Arte moderna e contemporanea nei Musei Vaticani: storia di una collezione museale*, in: *I Musei Vaticani e l'arte contemporanea*, op.cit., pp.26-34.

⁷² Per un approfondimento consultare il catalogo: *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Marchi e Bertolli Editori, Firenze 1967.

ha raccolto un vasto numero di opere ed ha permesso di mettere in luce le singole personalità artistiche attive in Italia durante quel periodo. Alcune di queste opere sono poi entrate a far parte delle collezioni vaticane, dimostrando così l'importanza della comprensione di un'arte italiana che non si limita solo ai movimenti di avanguardia.⁷³

Un momento significativo nella storia della nuova Collezione d'Arte Contemporanea è stato la realizzazione della mostra "Acquisizioni della Collezione Vaticana d'Arte Religiosa Moderna",⁷⁴ Roma 1980, ideata e organizzata da Mons. Pasquale Macchi e inaugurata presso il braccio di Carlo Magno.⁷⁵ Le opere esposte, provenienti da diverse parti del mondo, mettevano in luce la varietà delle acquisizioni e attraversavano diverse correnti artistiche, dal tardo Ottocento agli anni Settanta del Novecento. Tra gli artisti rappresentati si annoveravano nomi come Jean-Baptiste Guillaumin (1841-1927) con l'impressionismo, Piet Mondrian (1872-1944) con il neoplasticismo, Werner Otto Leuenberger (1932-2009) con l'astrattismo e Salvador Dalí (1904-1989) con il surrealismo. Un'attenzione particolare fu riservata ai bozzetti per L'Arbre de Vie (1949) di Henri Matisse (1869-1954): quattordici pannelli a grandezza naturale creati per le vetrate della Cappella del Rosario delle suore di Vence.⁷⁶

Attualmente, la Collezione d'Arte Contemporanea dei Musei Vaticani è composta da circa 9.000 opere, tra sculture, dipinti e stampe, che abbracciano un periodo che va dall'arte moderna a quella contemporanea.

Concepita con l'intento di raccogliere un ampio spettro di interpretazioni della spiritualità contemporanea attraverso diverse forme d'arte, la Collezione è stata ideata per essere dinamica, pronta a espandersi e arricchirsi, proiettando il suo sguardo verso un futuro promettente. Qui ci troviamo di fronte a numerose opere

⁷³ Micol Forti, *Arte moderna e contemporanea nei Musei Vaticani: storia di una collezione museale*, in: *I Musei Vaticani e l'arte contemporanea*, op.cit., pp. 35-36.

⁷⁴ L'evento fu organizzato per presentare le acquisizioni inedite fino al 1980. Per un approfondimento consultare il catalogo: *Acquisizioni della Collezione Vaticana d'Arte Religiosa Moderna*, De Luca Editore, Roma 1980.

⁷⁵ Micol Forti, *Arte moderna e contemporanea nei Musei Vaticani: storia di una collezione museale*, in: *I Musei Vaticani e l'arte contemporanea*, op.cit., pag.37.

⁷⁶ *Acquisizioni della Collezione Vaticana d'Arte Religiosa Moderna*, consultabile su: http://shop.museivaticani.va/kkshop/Cataloghi/Cataloghi--di--Mostre-/Musei-Vaticani/Acquisizioni-della-Collezione-vaticana-d%E2%80%99Arte-Religiosa-Moderna/D697/2_383.do (Data ultima consultazione 22/05/2024).

che offrono spunti ideali per avviare discussioni riguardo il legame tra arte e spiritualità, di comprendere e riflettere sull'evoluzione in atto dell'arte contemporanea.⁷⁷ La riflessione su questi temi invita a considerare non solo il passato e il presente, ma anche le potenziali direzioni future del fatidico dialogo. Vedremo adesso come le dinamiche postconciliari hanno plasmato la relazione tra la Chiesa e il mondo artistico, e quale ruolo ha avuto l'arte contemporanea nel rinnovare e arricchire la comprensione della spiritualità nel contesto attuale.

2.2 Rinnovamenti postconciliari

Gillo Dorfles (1910-2018) nel 1998 avviò un dibattito attraverso le pagine del giornale "Il Corriere della Sera", intitolato Religione e modernità. L'arte sacra contemporanea? Che orrore, ponendo due domande cruciali: "È sufficiente la fede per giustificare la mediocrità di molte opere d'arte sacra contemporanee?"⁷⁸ E, ancora, "è possibile concepire un'arte contemporanea autentica che sia anche sacra?"⁷⁹ Dorfles, impressionato dalla scarsa qualità di molte opere destinate ai luoghi di culto e dalla facile accettazione del kitsch all'interno delle chiese,⁸⁰ si chiedeva come mai "l'arte religiosa, che pure dominò (almeno nell'Occidente cattolico) un'ininterrotta serie di secoli, abbia perso oggi quasi ogni diritto di cittadinanza e abbia dato ben poche prove se non in qualche opera architettonica".⁸¹ A distanza di anni, la domanda rimane la stessa: è possibile oggi un'arte sacra contemporanea? In accordo con quanto afferma lo storico dell'arte Timothy Verdon,⁸² un'arte sacra contemporanea è possibile, ma non è semplice. È

⁷⁷ *Collezione Vaticana d'Arte Religiosa Moderna*, a cura di Mario Ferrazza, Patrizia Pignatti, Silvana Editoriale, Milano 1974, pag.9.

⁷⁸ Gillo Dorfles, *L'arte sacra contemporanea? Che orrore*, in "Corriere della sera", 3 aprile 1998, p. 31.

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ Nel contesto del dibattito avviato da Gillo Dorfles, il termine "kitsch" si riferisce a opere d'arte sacra di bassa qualità estetica, spesso caratterizzate da una superficialità emotiva, un gusto banale e una mancanza di profondità artistica e spirituale. Dorfles criticava la facile accettazione di queste opere kitsch nei luoghi di culto, sottolineando come molte chiese avessero adottato immagini religiose e oggetti decorativi di scarso valore artistico, spesso prodotti in massa, che non riflettono il rigore estetico o la spiritualità autentica.

Il kitsch nelle chiese è associato a rappresentazioni stereotipate e semplificate della religione, che, secondo Dorfles, sviliscono sia l'arte sacra sia l'esperienza spirituale. Per un approfondimento si veda: Gillo Dorfles, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Bompiani, Milano 2023.

⁸¹ Gillo Dorfles, *L'arte sacra contemporanea?*, *op.cit.*, p.31.

⁸² Timothy Verdon è uno storico dell'arte formatosi alla Yale University. È sacerdote a Firenze, dove dirige sia l'Ufficio Diocesano dell'Arte Sacra e dei Beni Culturali Ecclesiastici, sia il Museo del Duomo di Firenze. Per un approfondimento, consultare il saggio: T. Verdon, *Una tradizione di contemporaneità*, in: *È possibile un'arte veramente attuale che sia anche sacra? Atti del dibattito*

possibile perché, come dichiarato dalla Sacrosanctum Concilium n.123 del Concilio Vaticano II, la Chiesa non ha mai scelto uno stile artistico specifico, ma ha accolto le espressioni artistiche di ciascun periodo, adattandole alla cultura e alle condizioni dei popoli, oltre che alle necessità dei diversi riti.⁸³ Un'arte autenticamente "attuale" e al contempo "sacra" è quindi possibile. Tuttavia, è anche "difficile", principalmente perché la tradizione ecclesiastica ha privilegiato quasi esclusivamente la raffigurazione, che finisce per assumere un linguaggio privilegiato. Un'arte sacra autenticamente contemporanea, inoltre, è difficile da realizzare, in gran parte a causa della tendenza conservatrice di molti fedeli, che ritengono che un'opera d'arte sacra debba necessariamente essere creata da un artista credente.⁸⁴ Secondo questi fedeli, l'opera d'arte deve trasmettere il *sensus fidei*,⁸⁵ ovvero la capacità dell'uomo di fede di riconoscere la verità, manifestando un'intima connessione con la fede. Pertanto, ne consegue che gli artisti che creano opere sacre devono essere uomini di fede e cristiani, impegnati nella produzione di opere concepite per il servizio del culto divino fin dall'inizio.

Come si è già trattato nel primo capitolo, il concetto di sacro ha una radice antica che denota la separazione di un oggetto dalla sfera ordinaria e la sua consacrazione al servizio divino. Tuttavia, questa nozione non riguarda solamente la percezione dell'osservatore, poiché anche l'artista stesso può essere animato da una fede personale. In tal caso, il suo processo creativo, così come le scelte relative alle tecniche e ai materiali impiegati, possono essere influenzati dalle sue convinzioni religiose.⁸⁶ Così, un'opera d'arte può essere considerata "sacra" non solo per la sua intrinseca spiritualità, ma anche per l'intenzionalità con cui l'artista si avvicina al soggetto e all'espressione della sua fede. Anche quando un artista non credente si impegna nella creazione di opere sacre, magari soddisfacendo le richieste di committenti devoti, può comunque emergere un senso di sacralità derivato dall'ampia dimensione antropologica del cristianesimo o da altri elementi culturali

svolto il 10 giugno 1998 al museo Diocesano di Milano, a cura di P. Biscottini, Museo Diocesano di Milano, Milano 1998, pp.15-25.

⁸³ *Sacrosanctum Concilium n.123*, cit.in: *Sacro Contemporaneo...op.cit.*, pag.50.

⁸⁴ *Ivi*, pag.51.

⁸⁵ In merito al dibattito sulla fede dell'artista, Daniel Estivill all'interno del suo saggio *La Chiesa e l'arte secondo il Concilio Ecumenico Vaticano II. Note per un'ermeneutica della riforma nella continuità* (2012), sostiene che: "una sacralità è possibile solo allorché le forme raffigurate mostrino un legame inscindibile e ontologico con la celebrazione dei divini misteri: la redenzione in Cristo, la Chiesa, i sacramenti", p.30.

⁸⁶ Timothy Verdon, *Breve storia dell'arte cristiana, op.cit.*, pag.6.

piuttosto che da motivazioni strettamente religiose.⁸⁷ In questo senso, la riforma liturgica, originata dalla Costituzione *Sacrosanctum Concilium* del Concilio Vaticano II, ha rappresentato un significativo percorso di innovazione nella mentalità e nelle pratiche ecclesiali. L'adeguamento liturgico delle chiese costituisce un aspetto cruciale di questa riforma, che ha prodotto un doppio impatto: da un lato, ha influenzato il design architettonico delle nuove chiese; dall'altro, ha promosso la riconsiderazione della funzione permanente delle chiese antiche attraverso interventi di riorganizzazione degli spazi, coniugando creatività, conservazione e adattamento nella loro preservazione. In questo contesto, si è anche registrato un crescente interesse per la ricerca e lo sviluppo di soluzioni relative all'illuminazione, all'acustica e al riscaldamento dei luoghi di culto.⁸⁸

Vedremo, in questo secondo capitolo, come si sia risposto in modo convincente alle richieste di adeguamento liturgico emerse dalle riflessioni del Concilio Vaticano II. Il panorama è estremamente complesso e sarebbe impossibile creare una mappatura esaustiva delle diverse realizzazioni in tutte le chiese.⁸⁹ Tuttavia, analizzeremo alcuni casi particolarmente esemplificativi degli ultimi anni, che ci permetteranno di comprendere meglio la posta in gioco, considerando le produzioni di artisti internazionali che hanno creato opere in dialogo con spazi sia liturgici che laici.

2.2.1 Nuove committenze

In Italia, si possono individuare alcuni esempi di successo nell'interazione tra arte contemporanea e spazi liturgici, con una crescente predilezione per una struttura astratta sia nei contenuti che nell'espressione formale. Un esempio significativo di questa interazione è l'installazione luminosa *Untitled* (1996) di Dan Flavin (1933-1996) per la chiesa di Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa a Milano (fig.1). Questo progetto rappresenta la conclusione di un percorso iniziato nel 1963, in cui le luci al neon, disposte strategicamente nell'ambiente, creano uno spazio saturo di energia. L'immaterialità della luce e del colore contribuisce a indurre uno stato di contemplazione, con tubi al neon azzurri disposti orizzontalmente nella navata, neon rosati verticali nel transetto e una serie di tubi dorati nell'abside.⁹⁰

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ Marco Sammiceli, *Disegnare il sacro, op.cit.*, pag. 17.

⁸⁹ Andrea Dell'Asta S.J., *Eclissi...op.cit.*; pag.76.

⁹⁰ Marta Gabriele, *Drammaturgia del sacro...op.cit.*, pag.141.

Il colore mutevole della luce, che varia con le fasi del giorno, ridefinisce gli spazi architettonici essenziali e puliti, conferendo loro una dimensione esperienziale personale, quella vissuta dal fedele durante la sua permanenza in chiesa. Pur non essendo credente, Flavin non intendeva celebrare o narrare la divinità di Cristo; ha sempre evitato l'uso simbolico dell'arte. Invece, ha voluto permettere a ciascun individuo di cercare il divino dentro di sé e negli altri, durante i momenti di celebrazione e preghiera. Flavin si è ispirato alla filosofia di Guglielmo di Ockham (ca. 1280-1347), secondo cui “la realtà è essenzialmente individuale e gli universali sono meri segni astratti”,⁹¹ separando così questioni come l'esistenza di Dio dal regno della conoscenza razionale, relegandole esclusivamente all'ambito della fede. Grazie alla luce al neon, lo spazio appare trasfigurato e trasfigura anche l'individuo. La trasformazione spaziale creata dal neon ricorda l'effetto delle vetrate gotiche colorate, che favoriscono la contemplazione nel luogo liturgico.⁹² Il progetto è stato sviluppato in collaborazione con la comunità dei fedeli, riflettendo la ricerca dell'individuo nel contesto della vita quotidiana e della periferia industriale.

In alcuni rari casi, si trovano nelle chiese opere realizzate con tecnologie moderne, come il video, che dagli anni Settanta è diventato parte integrante del contesto storico-artistico. Un esempio emblematico è l'installazione video-sonora di Bill Viola (1951-2024), *The Messenger* (1996), esposta temporaneamente nella Cattedrale di Durham in Gran Bretagna. Il video mostrava un giovane uomo che emergeva dall'acqua di una piscina, riprendeva fiato e si immergeva nuovamente, ripetendo il processo quattro volte. Il ritmo lento e ripetitivo dell'opera permetteva allo spettatore di osservare dettagli minimi, come il modo in cui le bolle creavano aloni intorno alla testa dell'uomo, il gioco dell'acqua sul corpo mentre emergeva, e il fatto insolito che la figura non sbatteva le palpebre quando apriva gli occhi. Viola ha affermato spesso che l'arte e la conoscenza devono essere vissute e sperimentate sensorialmente, piuttosto che essere puramente dominio dell'intelletto. La metafora visiva della figura umana sommersa nell'acqua è evidenziata dal titolo dell'opera. Il messaggero emerge dalle profondità, avendo acquisito conoscenza attraverso un'immersione totale⁹³ (fig.2).

⁹¹ Michael Govan, *Dan Flavin: sacro e profano*, in: *Cattedrali d'arte*, op.cit., p. 186.

⁹² Elena di Raddo, *L'arte per la Chiesa*, op.cit., p. ?

⁹³ Russell Storer, *The Messenger. Bill Viola*, consultabile su: <http://www.artdes.monash.edu.au/globe/issue9/bvtxt.html> (data di ultima consultazione 2/07/2024).

Un'altra opera significativa dello stesso artista per comprendere il nostro contesto, è *Study for The Path* (2002), una videoinstallazione sul tema del pellegrinaggio, situata nella chiesa di San Marco a Milano:

È il periodo del solstizio d'estate alto sulle montagne. La prima luce del mattino svela un flusso compatto di persone che si muovono lungo un percorso attraverso la foresta. Arrivano da tutte le età della vita, ciascuno percorrendo il sentiero alla sua velocità e col suo modo unico. Non c'è inizio né fine nella processione degli individui – essi stanno camminando già a lungo quando li vediamo qui, e cammineranno ancora a lungo dopo che avranno lasciato la nostra visuale. Il flusso costante di persone non suggerisce alcun ordine o sequenza apparente. Come viaggiatori sulla strada, essi si muovono in uno spazio intermedio tra due mondi. Un piccolo segno nella foresta garantisce loro un passaggio sicuro attraverso questa situazione vulnerabile.⁹⁴

Viola ha immaginato il viaggio dei pellegrini contemporanei verso una meta sconosciuta, con l'obiettivo di evidenziare come il viaggio, inteso sia in senso fisico che spirituale, sia l'elemento cruciale, rappresentando appieno il concetto secondo cui ciò che conta è il viaggio e non la destinazione finale.

L'opera installata a San Marco è lo studio preparatorio di *The Path*, parte di un ciclo commissionato a Viola dal Guggenheim Museum di New York, visibile nella sua interezza su cinque pannelli solo lì. Collocata in una cappella del transetto della chiesa, quest'opera presenta in un trittico una sequenza estremamente rallentata di persone che camminano, emergendo da un bosco, da sinistra a destra: il lento, ma inesorabile flusso continuo attraverso i tre video evoca idealmente il cammino dei pellegrini attraverso i secoli della storia cristiana⁹⁵ (fig.3).

Attraverso elementi visivi e simbolici, Viola stabilisce un legame con la storia cristiana, ricordando il valore dell'esperienza condivisa nel corso dei secoli.

L'apertura verso linguaggi artistici, non solo non figurativi, ma anche ambientali o tecnologici, rappresenta ancora una sfida per gli artisti che desiderano confrontarsi con contesti come quello della Chiesa, che non appartiene al circuito tradizionale

⁹⁴ Bill Viola a proposito del suo lavoro *The Path*, cit. in: <http://www.artache.it/study-for-the-path.html> (ultima data di consultazione 20/07/2024).

⁹⁵ E. di Raddo, *L'arte per la Chiesa...op.cit.*, p.367.

dell'arte contemporanea. Allo stesso tempo, questo costituisce un ostacolo per i fedeli che vogliono comprendere tali forme d'espressione.⁹⁶ Queste perplessità poi diventano particolarmente evidenti quando lo spettatore si trova davanti ad un'opera non esplicitamente iconica,⁹⁷ ovvero quando non viene usata una narrazione figurativa immediatamente comprensibile per illustrare visivamente i testi liturgici o i temi religiosi, o quando l'opera è particolarmente "astratta" o "concettuale". Quello della presenza di opere astratte nelle Chiese è un tema molto dibattuto,⁹⁸ e nonostante la poca fiducia esistono molti casi ben riusciti. Infatti:

Occorre smetterla con gli ossessivi ritornelli sulla necessità della figura umana, del volto quale fondamento dell'incarnazione: anche l'arte astratta può trovare posto nella liturgia! Non lo dicono forse la Rothko Chapel di Houston, le vetrate di Kim En Joong nella chiesa del monastero di Ganagobie, quelle di Pierre Soulages nella chiesa abbaziale di Conques, quelle di Claude Viallat nella cattedrale di Nevers?⁹⁹

Poiché la dimensione spirituale dell'uomo trova espressione più ampia nell'arte contemporanea, soprattutto nell'arte non figurativa, diventa inevitabile il coinvolgimento di artisti non necessariamente legati alla figurazione tradizionale per soddisfare le esigenze della Chiesa nell'arte contemporanea.¹⁰⁰ Ne è un chiaro esempio la *Rothko Chapel* di Mark Rothko (1903-1970).

Progettata dall'architetto Philip Johnson (1906-2005) all'interno dell'Institute of Human Development a Houston, la Rothko Chapel è stata inaugurata nel 1971, dopo la morte dell'artista. Mark Rothko ha lavorato ai grandi dipinti dal 1964 al 1967, e ha curato nei minimi dettagli la loro installazione - distanze, luci, colore - concependo questo lavoro come un'opera d'arte totale. L'artista ha pensato alla cappella come a una sorta di "macchina per pregare", usando una definizione coniata dall'architetto razionalista Cesare Cattaneo (1912-1943) per descrivere i suoi progetti di chiese alla fine degli anni Trenta. La quasi impercettibile variazione

⁹⁶ *Ivi*, p.368.

⁹⁷ E. di Raddo, *L'arte per la Chiesa...op.cit.*, p.375.

⁹⁸ Per un approfondimento sul tema si veda: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/arte-sacra-astratta> e https://www.avvenire.it/agora/pagine/astratto-in-chiesa-ma-chi-lo-capisce_201006030813530670000.

⁹⁹ Enzo Bianchi, *Discorso in apertura del convegno*, in: Carlotta Zanoli, *Sacro e religioso, op.cit.*, pag.186.

¹⁰⁰ E. Di Raddo, *L'arte per la Chiesa...op. cit.*

della tonalità dei pannelli colorati crea uno spazio percettivo all'interno dello spazio architettonico, favorendo la meditazione e contribuendo a creare un luogo contemplativo¹⁰¹ (fig.4).

Un altro esempio rilevante è il lavoro di Gerhard Richter nella Cattedrale di Colonia nel 2007. Richter è stato chiamato a creare delle nuove vetrate per sostituire quelle gotiche originali, distrutte durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. Ha realizzato un'opera costituita da piccoli riquadri di vetri antichi in settantadue colori, disposti come pixel colorati elaborati al computer. Questo intervento, nonostante le critiche dell'arcivescovo di Colonia, che le riteneva più adatte a una moschea, riesce a evocare la stessa misticità delle vetrate gotiche originali. La rifrazione colorata della luce attraverso i vetri suscita uno spirito contemplativo e mistico nei fedeli (fig.5).¹⁰²

Analogamente, si potrebbe considerare astratto anche il lavoro di Pierre Soulages (1919-2022) nell'Abbazia di Sainte-Foy a Conques che, tra gli anni Ottanta e Novanta, realizzò delle vetrate pressoché prive di iconografia. Questo rappresenta un interessante caso in cui l'artista è riuscito a far coesistere due correnti artistiche molto distanti tra loro: l'arte romanica e l'arte astratta. Nelle centoquattro vetrate, tutte di diverse dimensioni, le linee rappresentano tensioni e forze attraversate da un'energia spirituale che può essere definita "sacra" in senso lato (fig.6).¹⁰³ Anche in questo caso, la luce costituisce la materia prima dell'opera, rendendo l'installazione essenzialmente astratta.

Nel contesto del sacro, il linguaggio astratto può fungere da analogia al processo di interiorizzazione delle Scritture, in cui il significato emerge dal collegamento tra indizi parziali. Tuttavia, l'astrazione non dovrebbe spaventare il cristiano, poiché Cristo stesso, pur incarnandosi in un corpo umano, si presentò con concetti astratti come "via", "verità", "vita" e "luce" degli uomini. Nei contesti liturgici, dove l'arte accompagna riti che trascendono l'aspetto esteriore, linguaggi artistici contemporanei come l'astrattismo possono celebrare il mistero della vita spirituale in modo significativo.¹⁰⁴

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² Elena Di Raddo, *L'arte per la Chiesa...op. cit.*, p.373.

¹⁰³ Maurizio Cecchetti, *Pierre Soulages, la ricerca della luce nel nero*, in "Avvenire", 27 luglio 2018. Consultabile su: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/soulages-nero-conques-vetrate-pittura-astratta> (Data ultima consultazione 25/05/2024).

¹⁰⁴ Timothy Verdon, *Breve storia dell'arte cristiana, op.cit.*, pag.18.

Secondo Andrea Dall'Asta, l'arte astratta e quella figurativa non sono in conflitto, ma offrono due percorsi differenti per esplorare il mistero divino. L'arte figurativa lo fa attraverso forme visibili e concrete, mentre l'astrattismo invita a contemplare l'invisibile e l'ineffabile. L'astratto non esclude il sacro, ma lo presenta in modalità nuove, invitando il fedele a una riflessione personale e a un'esperienza trascendente.¹⁰⁵ Questo è esemplificato dal lavoro *Gerusalemme celeste* (1995) dell'artista minimalista David Simpson, installato nella Chiesa di San Fedele nel 2012 (fig.7). Le sue tre tele monocromatiche, realizzate con pigmenti speciali che riflettono la luce, incarnano simbolicamente la Trinità (Padre, Figlio e Spirito Santo). Le tele, capaci di mutare con il variare della luce, simboleggiano l'idea di un Dio infinito e incontenibile, alludendo alla trascendenza divina che non può essere confinata in una forma definitiva. Le opere, quindi, sono aniconiche e vibrano di luce, offrendo un'esperienza visiva in continuo mutamento.¹⁰⁶

Il Centro Culturale San Fedele¹⁰⁷ di Milano è stato fondato nei primi anni Cinquanta come spazio di incontro culturale, con l'obiettivo di esplorare e promuovere le più vivaci correnti del pensiero artistico contemporaneo, ponendo particolare attenzione alla loro dimensione spirituale e al dialogo con la fede. Il suo impegno si rivolge in particolare alla formazione dei giovani artisti e all'utilizzo dell'arte come mezzo di riflessione sui temi sociali e politici del nostro tempo, denunciando le ingiustizie, promuovendo la pace e favorendo un messaggio di solidarietà e fratellanza universale.¹⁰⁸ Accanto al Centro Culturale, opera la Galleria San Fedele, fondata poco dopo la Seconda Guerra Mondiale per iniziativa del gesuita Padre Arcangelo Favaro. Nel corso degli anni, la galleria ha svolto un ruolo significativo nella promozione dell'arte contemporanea, ospitando opere di importanti artisti internazionali, tra cui Mark Rothko, Franz Kline, Robert Rauschenberg, Lucio Fontana, Marc Chagall, Robert Ryman, Henri Matisse e Mario Sironi.

¹⁰⁵ Giulia Valsecchi, *E l'arte astratta debutta in una chiesa cattolica*, in "Linkiesta", 21 ottobre 2012. Consultabile al seguente link: <https://www.linkiesta.it/2012/10/e-larte-astratta-debutta-in-una-chiesa-cattolica/> (data di ultima consultazione 24/09/2024).

¹⁰⁶ Andrea Dell'Asta in conversazione con Michela Beatrice Ferri, in: *Sacro Contemporaneo...op.cit.*, p. 18.

¹⁰⁷ Per un approfondimento sulle mostre e le iniziative del Museo, consultare il seguente link: <https://www.sanfedeleartefede.it/>.

¹⁰⁸ Michela Beatrice Ferri, *Sacro contemporaneo...op.cit.*, pag.17.

Un'altra realtà tutta italiana è rappresentata dal Museo Diocesano Adriano Bernareggi di Bergamo che, come la Galleria San Fedele, si pone come committente basandosi sulla volontà di creare un ponte tra arte e fede, invitando artisti a riflettere sulla spiritualità contemporanea e coinvolgendo la comunità in un percorso di riscoperta e valorizzazione della cultura religiosa.

Giuliano Zanchi, teologo e direttore del Museo Diocesano Adriano Bernareggi, ha promosso il dialogo tra numerosi artisti (tra cui Andrea Mastrovito, Mario Airò, Jannis Kounellis, Stefano Arienti, Claudio Parmiggiani) e la Chiesa. Il lavoro svolto con questi artisti rappresenta un esempio di come stimolare riflessioni profonde, suscitare interrogativi e offrire un'educazione autentica alle forme dell'arte contemporanea in una dimensione spirituale. Questo approccio ha coinvolto la diocesi in varie occasioni, come l'allestimento in una chiesa del XV secolo a Sedrina, nella provincia bergamasca. In quest'ultimo caso, il parroco ha compreso l'importanza di un'adeguata integrazione dell'arte contemporanea nello spazio sacro e si è rivolto a un solido collezionista e costruttore, Tullio Leggeri, affiancato dall'architetto Guglielmo Renzi. Questi ha delineato i confini dell'intervento artistico in accordo con il parroco, garantendo una consulenza preziosa per evitare incertezze formali e mediocrità nel progetto. La scelta finale è ricaduta su Mario Airò per l'ambone e la pedana, e Stefano Arienti per l'altare (fig.8).¹⁰⁹ In questo progetto, oltre agli elementi formali, sono stati cruciali anche gli aspetti metodologici: la determinazione della committenza nel combattere le resistenze istituzionali si è unita alla consulenza di un esperto, che ha garantito un progetto d'interni preciso e discreto, coinvolgendo due artisti capaci di esprimere il proprio linguaggio in modo deciso e coerente con la liturgia.¹¹⁰

Grazie all'impulso dato da Zanchi, il Museo Diocesano Adriano Bernareggi ha avviato iniziative di promozione culturale e ha ridefinito lo spazio della fondazione che ora ospita regolarmente installazioni d'arte nell'ex oratorio di San Lupo. L'iniziativa di Zanchi ha trasformato questo luogo in un ambiente ideale per le installazioni d'arte e per favorire il dialogo tra un'istituzione ecclesiale e le espressioni di alta qualità dell'arte contemporanea. Un esempio significativo di

¹⁰⁹ Per un approfondimento, consultare il seguente link: <https://www.abitare.it/it/design/2010/12/16/il-nuovo-altare-a-sedrina/> (data di ultima consultazione 20/09/2024).

¹¹⁰ Marco Sammiceli, *Disegnare il sacro, op.cit.*, pag.94.

questo connubio è rappresentato dall'intervento di Jannis Kounellis (1936-2017), artista greco naturalizzato italiano, esponente di spicco dell'Arte Povera. Le sue opere combinavano materiali poveri e industriali per esplorare temi legati alla storia, alla memoria e all'identità. Nel 2009, negli spazi dell'ex oratorio di San Lupo, l'artista ha presentato un lavoro che dialogava con l'ambiente circostante: cappotti, simboli della presenza umana, disposti sull'intero pavimento sotto il quale un tempo venivano sepolti i defunti, con un'imponente croce in ferro in bilico nello spazio (fig.9).¹¹¹ Al di sotto della mostra, precisamente nell'antico ossario, vi era proiettato un video, girato nel medesimo posto, in cui l'artista rispondeva a domande sul rapporto tra arte e religione, in particolare sull'arte sacra. Le domande, poste da Simone Facchinetti e Giuliano Zanchi, non sono udibili nel video¹¹² ma appaiono sotto forma di scritte, permettendo a Kounellis di emergere con ancora più forza. Kounellis affronta il tema della libertà conquistata dagli artisti, sottolineando come la Chiesa non debba considerarla una minaccia, ma piuttosto accoglierla e interpretarne i significati più profondi.

Negli stessi spazi nel 2014 è stata allestita Parmiggiani a San Lupo (17 maggio - 30 settembre 2014), con l'installazione di Claudio Parmiggiani, tra i più importanti artisti italiani, noto per la sua esplorazione del tempo, della memoria e dell'assenza attraverso opere che utilizzano polvere, cenere e fumo. Esponente di un'arte concettuale, poetica e simbolica, Parmiggiani ha esposto in importanti musei e gallerie internazionali. Il suo lavoro sfida i confini tra pittura, scultura e installazione. Per San Lupo, l'artista ha collocato una serie di antiche campane, sospese nell'aria, impolverate e disposte in tutti gli spazi dell'oratorio, evocando una memoria del sacro ridotta al silenzio, riportata in vita da oggetti che possono solo suscitare nostalgia (fig.10).¹¹³

¹¹¹ Per un approfondimento si consulti il sito della Fondazione: <https://www.fondazionebernareggi.it/it/cultura/iniziative/jannis-kounellis-san-lupo-a-bergamo-904> e si veda: *Kounellis a San Lupo. Catalogo della mostra*, catalogo della mostra a cura di G. Zanchi, S. Facchinetti, (Bergamo, Oratorio di San Lupo), Mondadori Electa, 2009.

¹¹² Due parti del video sono disponibili su *youtube* ai seguenti link: <https://www.youtube.com/watch?v=MHSw1vKIuIs> (1); <https://www.youtube.com/watch?v=yezrYCZeCpc> (2).

¹¹³ *Parmiggiani a San Lupo*, <https://www.fondazionebernareggi.it/it/cultura/iniziative/claudio-parmiggiani-in-san-lupo-3299> (data di ultima consultazione 22/09/2024) Per un approfondimento si veda: *Claudio Parmiggiani a San Lupo*, catalogo della mostra a cura di Giuliano Zanchi (Bergamo, oratorio San Lupo), Silvana Editoriale, Milano 2014.

Tutti i lavori realizzati all'interno dell'ex oratorio di San Lupo riflettono una profonda ricerca sul sacro contemporaneo, ponendo l'arte come strumento privilegiato di riflessione e dialogo.

L'idea di fondo è che la testimonianza dei credenti deve fare i conti con la cultura contemporanea, quindi anche con quella forma della cultura contemporanea che è l'arte contemporanea, di cui è una delle più dirette espressioni. Si tratta anche in fondo del tema di *Gaudium et Spes*, del rapporto fra Chiesa e mondo contemporaneo, del loro incontro non più pregiudicato da incomprensioni e risentimenti. Noi lo facciamo nel contesto del confronto con l'arte. Il confronto in effetti si rivela anche una sfida. La media cultura credente nutre proprio di un distacco dall'arte contemporanea, una disaffezione polemica, una taciturna indifferenza. Questo perché in realtà non la conosce. Quindi la giudica a partire dai luoghi comuni sull'arte contemporanea come un mondo di giochi senza senso. In realtà, come tutte le cose umane, anche il fenomeno contemporaneo dell'arte va conosciuto con competenza, con la disponibilità a farsi gli strumenti per poter capire, per poi discernere nel modo giusto, essere critici nei confronti delle cose di poco valore, ma poi riconoscere quelle esperienze che hanno un alto senso culturale. Con le mostre in San Lupo cerchiamo di favorire questo processo di conoscenza.¹¹⁴

Quello della comprensione è un tema molto delicato per tutta l'arte contemporanea e uno degli ostacoli maggiori per la sua presenza nelle chiese e negli ambiti ecclesiali in generale. La difficoltà risiede nella mancanza, ancora oggi, di una normativa che fornisca linee guida chiare sull'inserimento di opere artistiche nelle chiese, oltre all'assenza di una visione comune che possa orientare vescovi e diocesi nel concretizzare segnali di apertura nelle commissioni delle comunità religiose.¹¹⁵ È inoltre essenziale supportare gli artisti nel loro processo creativo, affinché comprendano che le loro opere non sono destinate a un pubblico indistinto e privo di aspettative, ma a una comunità di fedeli, impegnata nella preghiera. In questo contesto, iniziative come quelle realizzate dal Museo di Bergamo e dal Museo San

¹¹⁴ Giuliano Zanchi in conversazione con Michela Beatrice Ferri, in: *Sacro Contemporaneo...op.cit.*, p. 61.

¹¹⁵ Elena di Raddo, *L'arte per la Chiesa...op. cit.*, p.368.

Fedele, rappresentano un eccellente esempio di questo incontro tra committenza e artisti, ponendosi come base d'ispirazione per future commissioni artistiche.

2.2.2 Simboli religiosi tra contaminazione e dissacrazione

Abbiamo osservato che il dialogo tra arte e fede è possibile, ma nella maggior parte dei casi si realizza solo nel contesto dello spazio liturgico e quando esiste una committenza religiosa che sostiene e facilita la realizzazione del progetto. L'arte, infatti, si trasforma in un problema per la Chiesa “nel momento in cui essa maneggia quei codici secondo canoni propriamente estetici, e non secondo l'ordine dogmatico della fede”.¹¹⁶ Quando l'arte utilizza codici differenti o si dedica a trasformazioni profonde e non immediatamente riconoscibili, la Chiesa spesso non se ne rende conto e non considera tali espressioni significative per sé e per la propria fede.¹¹⁷ Numerosi sono gli esempi emblematici che tratteremo in questa sede, che hanno suscitato polemiche e proteste, generando indignazione e richieste di rimozione da parte delle autorità religiose. Le opere sacre di arte contemporanea vengono talvolta considerate blasfeme e strumentalizzate per vari motivi, legati a diversi contesti culturali, politici e religiosi. Le controversie spesso sorgono quando tali opere trattano temi religiosi o sacri in modi percepiti come irriverenti, offensivi o provocatori. È successo anche che le controversie riguardanti opere d'arte sacra contemporanea siano state strumentalizzate dai politici sia per fini politici che ideologici. Ad esempio, la condanna di opere come *Piss Christ* (1987) di Andres Serrano e *The Holy Virgin Mary* (1996) di Chris Ofili è stata sfruttata in senso critico da politici conservatori per ottenere consenso elettorale, alimentando dibattiti culturali che hanno reso queste opere ancora più famose e dibattute.¹¹⁸ Negli anni tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, il senatore americano Jesse Helms sfruttò la mostra del 1989 che includeva *Piss Christ* nel suo stato natale, la Carolina del Nord, come pretesto per chiedere severi tagli ai finanziamenti destinati al National Endowment for the Arts, un'agenzia federale americana e principale finanziatore delle arti e dell'educazione artistica nelle

¹¹⁶ Marcello Neri, *Il fantasma dell'immagine. Istantanee di un rapporto inquieto. Chiesa e arte contemporanea*, p.3. Consultabile al seguente link: https://www.academia.edu/7481688/Il_fantasma_dellimmagine_Istantanee_di_un_rapporto_inquieto_Chiesa_e_arte_contemporanea (Data ultima consultazione: 28/05/2024).

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Aaron Rosen, *Art+Religion, op.cit.*, pag.10.

comunità di tutto il paese. Questo fu parte di un più ampio attacco a ciò che il senatore considerava una diffusione di valori anticristiani.

Successivamente, il sindaco di New York, Rudolph Giuliani, trovò un'opportunità simile dopo aver letto un rapporto scandalistico che descriveva in modo improprio *The Holy Virgin Mary* di Chris Ofili, una delle opere presenti nella mostra "Sensation" del 1999-2000 al Brooklyn Museum of Art. Giuliani, riconoscendo la possibilità di rafforzare il sostegno della destra religiosa nella sua campagna al senato contro Hillary Clinton, lanciò una crociata fallita per tagliare i finanziamenti pubblici al museo come rappresaglia per la mostra che considerava aggressivamente "antireligiosa".¹¹⁹

Tuttavia, come è comune in casi di censura delle opere d'arte, l'era contemporanea amplifica la sua portata grazie al suo legame con la dittatura mediatica. La battaglia culturale sulle immagini blasfeme ha prodotto immensi profitti: il senatore Helms, denunciando *Piss Christ*, ha inavvertitamente favorito Serrano più di qualsiasi altro critico o gallerista, conferendo all'opera l'etichetta di simbolo della libertà artistica, portando incassi notevoli ai musei che lo espongono. In questo sistema complesso, composto da politici, media e musei, in cui tutti sembrano trarre vantaggio, l'artista contemporaneo viene spesso associato al desiderato stereotipo dell'eversivo, del blasfemo, anche se questa irriverenza potrebbe non appartenere realmente all'artista stesso. Le controversie, mentre attirano l'attenzione e gonfiano i prezzi delle opere, raramente contribuiscono alla comprensione autentica delle stesse.¹²⁰

Riguardo a *Piss Christ*, per esempio, secondo i critici e la stampa, è possibile interpretarlo come un'opera dissacrante. Tuttavia, può essere altrettanto facilmente considerato come un'immagine devozionale creata da un artista cresciuto in un quartiere di Brooklyn fortemente influenzato dal cattolicesimo.¹²¹ Per realizzare la sua controversa opera, Serrano ha immerso un crocifisso in un bicchiere contenente una miscela di urina e sangue, catturando l'immagine con uno scatto teatrale e ambiguo che mette in risalto la sua bellezza pittorica (fig.11). Premiato nel 1989 con l'Awards in the Visual Arts del Southeastern Center for Contemporary Art, l'opera ha suscitato profonde reazioni di indignazione, scatenando risposte violente e viscerali da parte dei fedeli più conservatori, che in alcuni casi sono

¹¹⁹ *Ivi*, pag.13.

¹²⁰ Marta Gabriele, *Drammaturgia del sacro...op.cit.*, pag.88.

¹²¹ Aaron Rosen, *Art + Religion...op.cit.*, pag.15.

arrivati a vandalizzarla, in due episodi distinti -nel 1997 in Australia e nel 2011 in Francia- l'opera è stata attaccata sia verbalmente sia fisicamente, ritenuta troppo irriverente e offensiva.

Per molti critici e contestatori, questa fotografia rappresenta un insulto a Dio e alla loro fede, percepita come una profanazione. L'associazione di una delle immagini più sacre della tradizione cristiana con i fluidi corporei, in particolare l'urina, è vista come una blasfemia. Se Serrano avesse utilizzato solo il sangue, probabilmente le reazioni sarebbero state diverse. I fluidi corporei hanno una lunga storia simbolica nella dottrina cattolica, che include riferimenti al latte, al sudore e alle lacrime, molte delle quali sono state elevate a simboli sacri nel corso dei secoli. Ma l'urina non ha subito lo stesso processo di "nobilitazione" ed è ancora percepita come un rifiuto, un segno vergognoso della corporeità.¹²² Si potrebbe argomentare che non c'è modo migliore di meditare sui tormenti e il degrado di Cristo - sia nel suo tempo che oggi - che contemplare il suo corpo immerso nell'urina. Allo stesso tempo, la luminosità dell'immagine, sfocata e dorata come un'icona, sembra indicare la capacità di Cristo di trionfare sull'ignominia.¹²³

Allo stesso modo, l'opera di Ofili (fig.12), *The Holy Virgin Mary*, è stata creata utilizzando sterco di elefante, un materiale che ha ispirato l'artista attraverso i suoi studi in Zimbabwe e che rappresenta positivamente la sua eredità africana, facendo riferimento a proprietà sacre ad esso attribuite. Tuttavia, anche come semplici escrementi, lo sterco può simboleggiare il potere della Vergine di elevarsi al di sopra del terreno e del mondo materiale, mantenendo e irradiando la sua immacolata purezza in un mondo che spesso è rappresentato da elementi come quelli degli escrementi.¹²⁴

Gran parte dell'arte contemporanea sembra indagare allora l'ambito religioso attraverso l'esplorazione di temi quali l'impurità, la violenza, la contaminazione, l'erotismo, la sofferenza, il sangue e le feci, spingendo il limite verso l'eccesso. In molti casi, l'espressione del religioso assume una connotazione di trasgressione, blasfemia e provocazione.¹²⁵ Un esempio emblematico è rappresentato da *Feet*

¹²² Carlotta. Zanolì, *Sacro e religioso...op. cit.*, pag.181.

¹²³ Aaron Rosen, *Art + Religion...op.cit.*, pag.16.

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ Ivan Bargna, *Forme del Sacro e Arte Contemporanea*, 2019, consultabile su [https://www.academia.edu/40827265/Forme del sacro e arte contemporanea fra materiale e immateriale](https://www.academia.edu/40827265/Forme_del_sacro_e_arte_contemporanea_fra_materiale_e_immateriale). (data di ultima consultazione 22/03/2024)

first (1990) di Martin Kippenberger (1953-1997), in cui l'artista affronta le ansie e i disagi dell'uomo contemporaneo attraverso l'immagine di una rana crocifissa con una birra in una mano, e un uovo nell'altra (fig.13). Kippenberger ha creato il suo autoritratto come il suo alter ego, Fred la rana, dopo aver superato un periodo oscuro legato alla dipendenza da alcool e droghe. Ha scelto di rappresentarsi disteso su un crocifisso, simbolo tradizionalmente associato alla sofferenza, ma interpretato come momento di personale dolore trasformato in trionfo. Come Cristo morto e risorto, Kippenberger, nel ruolo di Fred la rana, tiene in mano due simboli che rappresentano sia la distruzione (la birra) che la rinascita (l'uovo). Il vescovo di Bolzano, Wilhelm Egger, si era lamentato dell'opera, sostenendo che offendesse il sentimento religioso del 99% della popolazione, di religione cattolica. La controversia fu così accesa da portare alla sospensione dell'esposizione e al licenziamento della direttrice del Museion di Bolzano, Corinne Diserens, nel 2008.¹²⁶

Sebbene le intenzioni degli artisti non fossero necessariamente blasfeme, è legittimo avere il dubbio. Essi hanno sfruttato il meccanismo della dissacrazione e della trasgressione per catturare e stimolare l'interesse morboso del pubblico, ottenendo notevole visibilità e fama. Come afferma il critico e giornalista Angelo Crespi, "la dissacrazione è uno dei meccanismi di provocazione più utilizzati dall'arte contemporanea proprio perché va a intaccare il senso del sacro che ha radici profonde nell'umano e nella comunità".¹²⁷ Questo ricorso al sensazionale, ormai comune nella nostra epoca, è ciò che viene criticato dai critici, dai conservatori e dai religiosi in primis: mentre gli esponenti delle avanguardie storiche utilizzavano tali mezzi per una critica sincera della società, spesso a costo di isolamento o persecuzione, l'artista contemporaneo, con astuto calcolo, utilizza le strategie del marketing per generare clamore e scandalo come garanzia di promozione commerciale, ignorando il sentimento religioso e il rispetto dovuto alla potenza dei simboli.¹²⁸

¹²⁶ Alessandra Mangiarotti, *Rana crocifissa e bandiera con svastica. Via la direttrice delle mostre scandalo*, in "Corriere della Sera", 29 ottobre 2008.

Consultabile al seguente link:

https://www.corriere.it/cronache/08_ottobre_29/rana_croce_fd7ec046-a57f-11dd-8fd0-00144f02aabc.shtml (data ultima di consultazione 24/09/2024).

¹²⁷ Angelo Crespi, *Ars Attack. Il bluff del contemporaneo*, Johan & Levi, Milano 2013, p. 38.

¹²⁸ Alessio Santiago Policarpo, *Sul blasfemo nell'arte contemporanea*, "Nipoti di Maritain", Anno V numero 09, 20 luglio 2020.

Un'altra opera che ha destato scalpore, soprattutto in merito alla sua collocazione nello spazio religioso, è la *Pietà* (2007) di Paul Fryer, controversa scultura raffigurante Cristo morto su una sedia elettrica e installata nel 2009 nella cattedrale di Gap, in Francia (fig.14). Dopo la sua installazione, i parrocchiani protestarono. La statua è stata difesa dal vescovo della cattedrale, Jean-Michel di Falco, che affermò con fermezza che:

Lo scandalo non è dove si pensa che sia. Ho voluto che lo shock provocato ci rendesse di nuovo consapevoli dello scandalo di qualcuno inchiodato a una croce. Di solito, non si provano vere emozioni di fronte a qualcosa di veramente scandaloso, come la Crocifissione. Se Gesù fosse stato condannato oggi, avrebbe dovuto fare i conti con la sedia elettrica o altri metodi barbarici di esecuzione. Quindi, lo scandalo non è Gesù sulla sedia elettrica, ma l'indifferenza verso la sua crocifissione.¹²⁹

Quest'opera, così come il *Piss Christ* di Serrano, mira a suscitare una reazione, forse impetuosa ma necessaria, per risvegliare gli ormai indolenti osservatori che, una volta scossi, diventano nuovamente recettivi. Nonostante intenti simili, questi lavori operano su piani diversi e hanno avuto destini differenti. Mentre Fryer fornisce un'immagine cruda della pietà, Serrano compie un'azione potenzialmente offensiva. Eppure, mentre la crocifissione di Serrano è stata ritenuta dissacrante e non adatta al contesto religioso, la *Pietà* di Fryer, non senza polemiche, è stata esposta in cattedrale. La risposta sta nel ruolo del clero nella selezione delle opere per gli spazi sacri. Purché l'istituzione definisca un'opera "capolavoro", essa diventa idonea allo spazio sacro. Il clero attua una selezione, determinando se un lavoro sia liturgico o meno, buono o cattivo, religioso o blasfemo, con enorme potere e responsabilità.

Un altro esempio di come l'istituzione possa selezionare le opere d'arte è rappresentato dalla chiesa londinese di St. Bartholomew the Great, nel cui transetto

¹²⁹ "The scandal is not where one believes it to be. I wanted the provoked shock to make us once again conscious of the scandal of someone being nailed to a cross. Usually, one does not feel any real emotions in front of something really scandalous: the Crucifixion. If Jesus had been sentenced today, he would have to reckon with the electric chair or other barbaric methods of execution. Scandalous is therefore not Jesus in the electric chair, but the indifference to his crucifixion." (traduzione mia). Jean-Michel di Falco in: Sjoren ten Kate, *Art, Religion and Shock*, RSA, disponibile al link: <https://www.thersa.org/blog/2009/04/art-religion-and-shock> (data di ultima consultazione 24/09/2024).

meridionale troneggia la scultura *Saint Bartholomew, Exquisite Pain* (2006) di Damien Hirst (fig.15). Quest'opera, prestata dall'artista stesso, raffigura San Bartolomeo con bisturi e forbici, una reinterpretazione della tradizionale rappresentazione del santo con la propria pelle. La collocazione di questa statua in un luogo di devozione istituzionalizzato come la chiesa conferma la sua funzione culturale. Nonostante Hirst sia noto per la sua antireligiosità, l'opera stessa si adatta ai bisogni rituali, integrandosi nello spazio circostante.

Un ulteriore esempio opportuno è rappresentato dall'installazione *For You* (2010) di Tracey Emin,¹³⁰ esposta nella cattedrale di Liverpool (fig.16). La sua collocazione all'interno di questo spazio sacro è cruciale per definirla, senza riserve, come opera religiosa. Il vetro colorato, la luce e il testo sono stati da secoli il fulcro dell'arte nel culto cristiano, e quest'opera li combina tutti e tre, ma in forma di neon rosa. La calligrafia femminile dell'artista, elemento raro nell'iconografia cristiana, recita: *I Felt You And I Know You Loved Me* (Ti ho sentito e so che mi amavi). Questo messaggio d'amore è indiscutibilmente potente, ma lascia spazio a molte interpretazioni.¹³¹ Potrebbe essere visto come una dichiarazione rivolta a Dio, ma la sua ambiguità permette anche altre letture. Se questa stessa opera fosse esposta in una casa privata, infatti, l'interpretazione sarebbe completamente diversa. È la specifica collocazione all'interno di una chiesa che rende l'allusione al divino esplicita e immediatamente riconoscibile.

Tuttavia, questa collocazione non diminuisce la sacralità dell'opera, poiché l'amore, in qualsiasi forma, ha il potere di elevare lo spirito e può essere considerato sacro. Nonostante ciò, il legame tra l'opera e la religione tradizionale non è

¹³⁰ Tracey Emin, nata nel 1963, vive e lavora a Londra, dove si è formata al Maidstone College of Art e al Royal College of Art. La sua opera è spesso altamente personale e confessionale, spaziando da modalità tradizionali di produzione artigianale a pittura, scultura e installazione.

¹³¹ "Coloured glass, light and text have been the cornerstone of art in Christian worship for centuries and this work combines all three but as pink neon. The artist's own feminine handwriting – a rare element of Christian iconography – reads "I Felt You And I Knew You Loved Me". Its material and the fact that it is not functional nor built into the fabric of the building might suggest that it is temporary... The permanence of the Liverpool commission is significant and indicates risk-taking with conviction on the part of the Cathedral. The material and the message are ambiguous – by which I mean they could exist with equal weight in a secular setting – but set above the red sandstone of the west door the work carries a very simple and direct message, intimate as well as contemplative." Gill Hedley a proposito dell'opera di Tracey Emin, in: <https://artandchristianity.org/ecclesiart-listings/tracey-emin-for-you> (data di ultima consultazione 22/09/2024).

immediatamente evidente senza la conoscenza del contesto in cui il neon è inserito.¹³²

Data questa carrellata di casi specifici di opere d'arte, possiamo constatare che il cristianesimo conserva ancora un ricco patrimonio iconografico, immagini e simboli che sono profondamente radicati nella cultura e facilmente riconoscibili anche dai media. Sebbene sarebbe riduttivo considerare queste opere come mere provocazioni vuote, sarebbe altrettanto sbagliato sovraccargarle di significati nascosti. In realtà, si tratta di dispositivi che possono essere interpretati in modi diversi a seconda del contesto, degli attori coinvolti e degli spettatori,¹³³ e la loro capacità di essere reinterpretati e riadattati in contesti sempre nuovi dimostra non solo la loro rilevanza storica, ma anche la loro attuale carica culturale. Ciò che conta è che, invece di essere un semplice retaggio del passato, questo patrimonio iconografico -comprendente immagini di Gesù Cristo, della Madonna, della crocifissione et alia- continua a stimolare riflessioni profonde e a suscitare emozioni. Dimostra così come l'arte possa ancora fungere da ponte tra tradizione e modernità, tra sacro e profano, tra il visibile e l'invisibile.

¹³² Carlotta Zanoli, *Sacro e religioso...op.cit.*, pp.182-187.

¹³³ Ivan Bargna, *Forme del Sacro e Arte Contemporanea...op.cit.*

CAPITOLO TERZO

3. Dalle grandi esposizioni alla Biennale di Venezia

3.1 Il ruolo della Santa Sede nelle Esposizioni nazionali ed internazionali

Nei paragrafi precedenti, abbiamo esplorato le opere e le iniziative che hanno alimentato il dibattito sull'arte sacra e sugli sviluppi postconciliari. Abbiamo ricordato come la Chiesa si sia storicamente espressa attraverso l'arte figurativa e come le opere d'arte e i simboli cristiani continuino, ancora oggi, ad essere una fonte inesauribile di ispirazione e riflessione. Il Concilio Vaticano II ha condotto indubbiamente a un rinnovamento degli aspetti architettonici e liturgici nelle chiese (a livello nazionale e internazionale), ha promosso un nuovo dialogo tra la Chiesa cattolica e gli artisti, ed ha aperto gli orizzonti verso nuove realtà. Arrivati a questo punto, ci chiediamo quali mostre e iniziative abbiano concretamente segnato questo cambio di rotta, testimoniando la rinnovata relazione tra Chiesa e contemporaneità. Un momento chiave fu la partecipazione dello Stato Pontificio alla Grande Esposizione Universale di Londra del 1851 (nota anche come Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations), evento cruciale che segnò l'inizio di una tradizione significativa per la Santa Sede, aprendo la strada alle sue future presenze in manifestazioni internazionali.¹³⁴

Queste esposizioni, spesso avvenute in contesti storici delicati per la Chiesa, rappresentarono un'opportunità preziosa per confrontarsi con altre nazioni, dialogare sulla modernità e sul progresso, discutere temi sociali e politici, favorire il dibattito ecumenico e interreligioso, e promuovere l'identità spirituale della Chiesa attraverso i suoi tesori artistici e culturali. In questo contesto, si vuole mettere in luce l'enorme valore culturale, politico, sociale e religioso di tali attività, fortemente promosse dai pontefici.

La rivoluzione industriale e l'ascesa della borghesia capitalista stavano trasformando l'Europa, e le esposizioni universali riflettevano questo

¹³⁴ Federica Guth, *Le Esposizioni dell'Ottocento. Il Vaticano al grande appello per lo sviluppo e il progresso delle nazioni*, in: *Attraversare la storia. Mostrare il presente. Il Vaticano e le esposizioni internazionali (1851-2015)*, a cura di Micol Forti, Federica Guth, Rosalia Pagliarani, 24ore cultura, Milano 2017, p.21.

cambiamento. L'idea di organizzare a Londra la prima esposizione universale era legata alla posizione di assoluta egemonia dell'Inghilterra come centro dell'industria. Londra era il fulcro del mercato internazionale e l'Expo (lo utilizzeremo come abbreviazione di Esposizione Universale) rappresentava un'occasione per promuovere il progresso e legittimare i poteri costituiti. La partecipazione del Vaticano all'Expo di Londra comprendeva una vasta gamma di oggetti, tra cui sculture, mosaici e manufatti artigianali, riflettendo le predilezioni culturali dello Stato Pontificio. La presenza della Chiesa non si limitava però all'arte, ma comprendeva anche campioni di minerali, tessuti e altri prodotti artigianali, mostrando un interesse per il progresso tecnico-scientifico.

Le successive partecipazioni del Vaticano alle esposizioni universali continuarono a testimoniare l'importanza di queste manifestazioni per la Chiesa. La Grande Esposizione di Londra del 1851 ebbe oltre sei milioni di visitatori e fu seguita da altre esposizioni importanti, come l' "Exposition Universelle des produits de l'agriculture, de l'industrie et des beaux-arts" di Parigi del 1855, dove lo Stato Pontificio partecipò con una propria sezione, consolidando il legame con la Francia. Queste partecipazioni dimostrarono l'importanza di tali eventi per la diplomazia e la promozione della cultura e dell'arte dello Stato Pontificio.

Le opere degli États Pontificaux furono esposte nel Palais des Beaux-Arts e nel Palais de l'Industrie. Gli allestimenti, iniziati a giugno, furono completati rapidamente e ricordati per la loro eleganza, esponendo sete, broccati e fiori. Vennero esposti anche oggetti tecnologici e materiali come seta, canapa, legni e minerali delle province pontificie.

La partecipazione del Vaticano continuò a crescere nelle esposizioni successive, ad esempio nella "International Exhibition" di Londra del 1862, nella "Centennial Exhibition of Arts, Manufactures and Products of the Soil and Mine" di Philadelphia nel 1876, o ancora, nella "World's Fair: Columbian Exposition" a Chicago del 1893, dove le opere inviate erano quasi il doppio rispetto a quelle precedenti. La presenza del Vaticano era ben strutturata e organizzata, segnalando un aumento significativo del numero e della varietà degli oggetti inviati, mantenendo un'identità articolata e una visione ad ampio raggio dello Stato Pontificio. L'artigianato, cruciale per l'Italia, fu ampiamente rappresentato con cammei, mosaici, vasi, candelabri, e vari lavori in metallo e marmo. Tra i tessuti, vennero esposti merletti, tappeti e arazzi. La Commissione vaticana, composta

prevalentemente da artisti e archeologi, rifletteva un legame con la ricerca archeologica e una produzione artistica accademica, riservando una piccola sezione agli aspetti tecnologici e scientifici.¹³⁵

Nel 1870, con l' "Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite nel culto cattolico", promossa da papa Pio IX a Roma, la Santa Sede inaugura un nuovo capitolo nella sua storia espositiva. In un momento in cui Roma faceva ancora parte del territorio vaticano, la Chiesa, che fino ad allora aveva partecipato alle principali esposizioni internazionali in Europa, diventa essa stessa promotrice di eventi espositivi di rilevanza mondiale. Questo fenomeno, che si estende durante i pontificati di Pio IX, Leone XIII e Pio X, culmina nel 1936 con l' "Esposizione Mondiale della Stampa Cattolica", ricordata particolarmente per i moderni allestimenti razionalisti dell'architetto milanese Gio Ponti (1891-1979).¹³⁶

Nell' "Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite nel culto cattolico" del 1870, considerata la prima vera mostra organizzata dalla Santa Sede, Pio IX volle ribadire l'importanza di Roma come centro della cultura cristiana. Organizzata in occasione dell'apertura del Concilio Vaticano I, esponeva opere d'arte sacra e prodotti artigianali e tecnologici, sia locali che internazionali. Come tutte le grandi esposizioni universali, furono pubblicati un catalogo generale -oltre ai cataloghi per ogni espositore internazionale- e un giornale illustrato che ne descriveva il regolamento. Inoltre, una commissione nominata dal papa assegnò premi e onorificenze. Gli oggetti erano suddivisi in quattro categorie divise in utensili sacri e vasi d'altare, opere d'arte o manufatti industriali destinati all'ornamento delle chiese.

All'inizio del Novecento, il Vaticano continuò la sua attività espositiva sotto il pontificato di papa Pio X (1903-1914), organizzando una mostra dedicata alla

¹³⁵ *Ivi*, pp.22-52.

¹³⁶ Giovanni Ponti, in arte Gio, è stato un architetto, designer e artista italiano di fama internazionale. Fondatore della rivista "Domus" nel 1928, ha giocato un ruolo chiave nel promuovere il design moderno in Italia. Tra le sue opere più celebri, spicca il Grattacielo Pirelli a Milano (1956-1958). Oltre all'architettura, ha influenzato il design di interni, mobili e ceramiche, con un approccio innovativo che univa funzionalità ed estetica. Ponti ha contribuito significativamente alla definizione del design italiano del XX secolo. Per una vasta bibliografia, si veda: Fulvio Irace, *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Electa, Milano 1988; Fulvio Irace (a cura di), *Gio Ponti*, Cosmit, Milano 1997; Gio Ponti, *Cento lettere*, Archinto, Milano, 2004; Mauro Pratesi, *Gio Ponti, vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo*, Pisa University Press, Pisa 2016; Silvia Cattiodoro, *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo*, In Edibus, Vicenza 2016; Gio Ponti, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Quodlibet, Macerata 2022.

celebrazione dell'antico culto mariano, che in quel periodo stava vivendo un rinnovato fervore. Nel 1904, sotto Pio X, si organizzò l' "Esposizione Mariana" per celebrare l'Immacolata Concezione, esponendo opere artistiche mariane nel Palazzo Lateranense. Questa mostra segnò il confine con le successive esposizioni organizzate da Pio XI nel Novecento, come l' "Esposizione Missionaria" del 1925 e la già citata "Esposizione Mondiale della Stampa Cattolica" del 1936.¹³⁷ La prima celebrava la Chiesa e dimostrava il contributo delle missioni in termini di scienze e tecnologie. Alla chiusura dell'evento, circa 40.000 manufatti rimasero in Vaticano, costituendo il nucleo del futuro Museo Etnologico del Vaticano, aperto al pubblico nel 1927.¹³⁸

Le mostre di Pio XI, con scopi politici e di promozione della stampa cattolica, adottarono allestimenti più moderni e complessi, anticipando il dibattito museologico contemporaneo sull'importanza del design espositivo.¹³⁹

Con l'espressione "ho lavorato a Corte",¹⁴⁰ Gio Ponti descriveva la sua esperienza in Vaticano per l'Esposizione della Stampa Cattolica, organizzata in un periodo in cui il regime fascista influenzava profondamente il panorama della stampa cattolica. Questo incarico rappresenta la sua prima collaborazione con la Chiesa, la prima grande esposizione interamente affidata a lui, e il suo primo contatto con gli spazi del Vaticano. L'allestimento di Gio Ponti era, in essenza, una singola grande opera d'arte moderna, caratterizzata da giochi di luce e prospettive, angolazioni e dislivelli, e linee pure accentuate dai colori dei diversi marmi delle scale. Le sculture, inserite nelle gallerie come punti di fuga prospettici, contribuivano a creare un ambiente eccezionalmente moderno. In questo allestimento, architettura

¹³⁷ Per un approfondimento, si veda, dall'Archivio Luce: <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000024591/2/tutte-organizzazione-cattoliche-hanno-inviato-i-loro-artisti-all-esposizione-mondiale-della-stampa-cattolica-vaticano.html&jsonVal=> (data di ultima consultazione 20/09/2024).

¹³⁸ Federica Guth, *Le Esposizioni internazionali organizzate dalla Santa Sede: dall'Esposizione del 1870 all'Esposizione Mondiale della Stampa Cattolica del 1936*, in: *Attraversare la storia...op.cit.*, p.79.

¹³⁹ Federica Guth, *Le Esposizioni internazionali organizzate dalla Santa Sede: dall'Esposizione del 1870 all'Esposizione Mondiale della Stampa Cattolica del 1936*, in: *Attraversare la storia...op.cit.*, p.80.

¹⁴⁰ Gio Ponti, *Mostra Universale della Stampa Cattolica, Città del Vaticano*, in: gioponti.org, consultabile al seguente link: https://www.gioponti.org/it/archivio/scheda-dell-opera/dd_161_5924/mostra-universale-della-stampa-cattolica-citta-del-vaticano (data di ultima consultazione: 20/07/2024).

razionalista e design, tratti distintivi dell'architetto milanese, si integravano in uno spazio minimalista ed essenziale (fig.17).

I lavori di costruzione per l'evento iniziarono nel settembre 1935 e rappresentarono un significativo progresso tecnologico rispetto alle esposizioni precedenti. Si utilizzarono materiali moderni come ferro, tubi metallici e celotex, e fu adottato il principio del recupero dei materiali.

La mostra era divisa in sei sezioni principali, e comprendeva temi come le missioni, l'Azione Cattolica e gli ordini religiosi. Il percorso espositivo, situato tra i prati esterni e le mura di Giulio II, includeva arazzi di Raffaello e varie sale con fotomontaggi e grafici che documentavano la storia del giornalismo, dal passato fino a "L'Osservatore Romano". L'evento, che si concluse il 31 maggio 1937, segnò la fine delle esposizioni organizzate dal Vaticano.¹⁴¹

Con la morte di Leone XIII nel luglio 1903 e l'elezione di Pio X, che adottò una posizione più conservatrice e si concentrò sulla riforma interna della Chiesa, il progetto di partecipazione del Vaticano all'Expo subì un colpo significativo e, a partire dal 1906, la partecipazione del Vaticano alle esposizioni internazionali è stata sporadica, soprattutto a causa della Prima e della Seconda Guerra Mondiale.¹⁴²

L' "Esposizione Internazionale di Arte Sacra" del 1950, organizzata in occasione del Giubileo, e il padiglione Civitas Dei all'Expo di Bruxelles nel 1958 rappresentano tappe significative nella storia delle esposizioni del Vaticano nel XX secolo. L'Esposizione Internazionale di Arte Sacra, promossa da Papa Pio XII, si distinse per la sua ambizione e organizzazione, nonostante non fosse una manifestazione internazionale. Sotto la direzione del Comitato Centrale e del governo italiano, l'evento puntava a dimostrare la vitalità della Chiesa e a integrare le novità espositive del tempo. Le opere, provenienti da 37 paesi, furono esposte in nuovi edifici su Piazza Pio XII, realizzati in breve tempo su progetto di Marcello Piacentini e Attilio Spaccarelli. La mostra comprendeva cinque sezioni: arte sacra contemporanea, attività cattoliche, arte sacra dei paesi di missione, chiese di rito orientale e una mostra sulla carità. Queste esposizioni furono inaugurate il 9 luglio

¹⁴¹ Federica Guth, *Le Esposizioni internazionali organizzate dalla Santa Sede...* in: *Attraversare la storia...op.cit.*, pp.83-87.

¹⁴² Micol Forti, *Le sfide del Novecento tra Stati Uniti d'America e Europa (1904-1942)*, in: *Attraversare la storia...op.cit.*, pp.93-117.

1950 e rimasero aperte fino alla fine del Giubileo. La mostra sulla carità, organizzata dalla Pontificia Commissione di Assistenza, e quella sulle attività cattoliche, offrirono una panoramica dettagliata delle opere di sostegno della Chiesa. La mostra di Arte Sacra Contemporanea, la più complessa, comprendeva opere realizzate tra il 1900 e il 1950, tutte con funzione liturgica. La mostra mirava a “dimostrare tangibilmente la continuità e la viva presenza, nell’ultimo cinquantennio, dell’aureo filone dell’Arte figurativa Sacra, e reagire, al tempo stesso, [...] alla tendenza deformatrice, che non aveva mancato di inquinare, con tutta l’arte contemporanea, anche quella Sacra.”¹⁴³ Nonostante la condanna delle avanguardie artistiche, la mostra aprì la strada a future riflessioni e discussioni sul rinnovamento dell’arte sacra. L’esposizione comunque ricevette grande attenzione internazionale e si collegò con la partecipazione del Vaticano all’Expo di Bruxelles del 1958.

A livello internazionale, la partecipazione del Vaticano all’Esposizione Universale di Bruxelles del 1958 segnò un cambiamento significativo. Il tema dell’esposizione, “Bilan d’un monde, pour un monde plus humain”, rifletteva il contesto della guerra fredda e l’intento di mettere la scienza al servizio dell’umanità. Significativa fu la partecipazione della Santa Sede con il padiglione Civitas Dei, un imponente progetto realizzato con la collaborazione di 72 paesi e gestito da Paul Heymans e padre Jan Joos. Il padiglione rifletteva un approccio moderno all’allestimento espositivo, con un’attenzione particolare alla presentazione visiva e alla luce artificiale per coinvolgere il pubblico. Il padiglione era composto da vari edifici e includeva una chiesa, un auditorium, e diverse sezioni espositive. Queste sezioni trattavano temi come “L’Uomo e Dio”, “Caritas”, “Educazione e Insegnamento” e “Arte”, con esposizioni di opere che spaziavano dalla paleocristiana alla contemporaneità, tra cui pezzi dei Musei Vaticani come La Pietà (ca. 1465-1470) di Giovanni Bellini (1430-1516) e L’incredulità di Tommaso (1621) del Guercino (1591-1666). La sezione “Arte” fu concepita come una rassegna storico-didattica sulla rappresentazione di Cristo, dimostrando l’intervento diretto di Pio XII e la sua attenzione alla qualità e al messaggio dell’esposizione.¹⁴⁴

¹⁴³ S. Pignedoli, *Preparazione e svolgimento del Grande Giubileo*, in *L’Anno Santo 1950*, cit., vol.1, pp.169-221; 184, cit.in: *Attraversare la storia...op.cit.*, p. 129.

¹⁴⁴ Micol Forti, *Il grande impegno del dopoguerra*, in: *Attraversare la storia...op.cit.*, pp.123-139.

Sempre al pontificato di papa Pio XII si deve una partecipazione molto importante. Nel 1956, l'Istituto Internazionale di Arte Liturgica¹⁴⁵ lanciò un appello per la 29. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1958, proponendo un padiglione di Arte Sacra per affrontare la frattura tra spiritualità religiosa e artistica. Il progetto fu affidato a Vladimiro d'Ormesson e dalla Presidenza dell'Istituto, e, sebbene si limitasse a sezioni di arte sacra in vari padiglioni, segnò un significativo passo avanti nella considerazione dell'arte sacra, poiché si dava un'occasione per affrontare la questione nella "sede più alta in cui l'arte dei nostri tempi periodicamente manifesti il proprio linguaggio e vi presenti la produzione dell'epoca in cui viviamo"¹⁴⁶. Alla XXIX Biennale Arte furono esposte 98 opere ispirate al tema del sacro, distribuite nei padiglioni di 17 paesi. Tra queste, ricordiamo opere come Concetto Spaziale. Golgotha (1954) e Le Tavole di Mosè (1954) di Lucio Fontana e Ecce Homo (1958) di Carlos Orozco Romero. Altre opere invece ricevettero premi speciali finanziati dall'Istituto stesso, assegnati da una commissione composta da critici e artisti italiani e internazionali, incaricata di "premiare le più significative opere di arte sacra - e non liturgica",¹⁴⁷ una distinzione importante se si considerano le opere vincitrici: Corona di spine (1952) di Alfred Manessier (1911-1993) (Francia); Crocifissione (1957) di Angelo Biancini (1911-1988) (Italia); il bronzo Golgota (1957) di Fritz Koenig (1924-2017) (Germania); il bronzo Cristo fra i due ladroni (1955) di Carmelo Cappello (1912-1996) (Italia); la serie di illustrazioni Apocalisse (1932) di Stanley William Hayter (1901-1988) (Gran Bretagna); l'incisione Verso Emmaus (1918) di Karl Schmidtrötluff (1884-1976) (Germania); la litografia Tre Re (1958) di Marcelo Grassmann (1925-2013) (Brasile); la xilografia Fuga in Egitto (1947) di Ernst Zmetak (1919-2004) (Cecoslovacchia) e l'incisione Geremia (1957) di Jakob Steinhardt (1887-1968) (Israele).¹⁴⁸

¹⁴⁵ L'Istituto Internazionale di Arte Liturgica fu un autonomo fondato a Roma nel 1955 con il compito di seguire la progettazione e la decorazione di nuovi edifici sacri.

¹⁴⁶ *Arte sacra alla Biennale di Venezia*, in: Istituto Internazionale di Arte Liturgica, Roma, s.d. (1959), pp.40-42; in: *In principio. Padiglione della Santa Sede, 55. Esposizione internazionale d'arte della Biennale di Venezia 2013*, catalogo della mostra a cura di Micol Forti, Paolo Jacobone, (Venezia, Biennale di Venezia), San Lazzaro di Savena (BO) 2013, pag.53.

¹⁴⁷ *Ibidem*

¹⁴⁸ Micol Forti, Rosalia Pagliarani, *Le partecipazioni del Vaticano alle Esposizioni Internazionali*, in: *In Principio...op.cit.*, pp.53-54.

Nel 1961, il Vaticano partecipò all'Esposizione Universale di Torino, organizzata in occasione del centenario dell'Unità d'Italia. Il tema centrale era su simboli nazionali e progressi sociali ed economici, con strutture iconiche come il Palazzo del Lavoro di Pierluigi Nervi (1891-1979) e il Palavela di Annibale (1870-1968) e Giorgio Rigotti. La Santa Sede partecipò con una sezione intitolata Presenza della Chiesa Cattolica nel mondo del lavoro, e presentò una mostra simbolica composta da tre opere: un crocifisso bizantino dell'XI secolo, Cardinale seduto (1954) di Giacomo Manzù (1908-1991) e un dipinto murale di Domenico Cantatore (1906-1998).

Dopo l'Unità d'Italia nel 1861 e la presa di Roma nel 1870, la prima partecipazione del Vaticano in un evento così importante su suolo italiano rifletteva un dialogo intenso tra la Chiesa e il contesto sociale del paese: è il periodo post-bellico in cui la cultura di massa inizia a emergere in risposta alla richiesta di libertà e informazione, contribuendo alla ripresa del dialogo politico e alla creazione di nuove strutture sociali. Questi temi saranno centrali nella riflessione innovativa della Chiesa, culminando nel Concilio Vaticano II, inaugurato da Papa Giovanni XXIII nel 1963, segnando un momento cruciale nella storia del Novecento.¹⁴⁹

Proprio in continuità al Concilio Vaticano II e per sottolineare l'apertura al mondo, una delle più discusse ed importanti esposizioni oltreoceano alla quale il Vaticano partecipò fu la World's Fair di New York del 1964. L'invito ufficiale a Giovanni XXIII per partecipare all'Esposizione venne esteso nel 1960 e la decisione di esporre la Pietà di Michelangelo fu finalizzata nel 1962. Questo prestito divenne un'importante attrazione per l'Esposizione, conferendo all'evento una dimensione storica e artistica. La concessione del prestito, avvenuta sotto papa Giovanni XXIII, rifletteva un gesto di pace e apertura internazionale, allineandosi con gli obiettivi del Concilio Vaticano II e le iniziative di Giovanni XXIII per la costruzione di un clima di pace globale. Paolo VI confermò il prestito poco dopo la morte di Giovanni XXIII, sottolineando l'importanza culturale e spirituale della *Pietà*. La direzione della World's Fair supportò attivamente la costruzione del padiglione vaticano e il trasporto dell'opera, offrendo agevolazioni e cercando sponsorizzazioni. Tuttavia, l'Arcidiocesi di New York rifiutò l'idea di un biglietto d'ingresso per il padiglione,

¹⁴⁹ M. Forti, *Il grande impegno del dopoguerra*, in: *Attraversare la storia...op.cit.*, pp.139-142.

insistendo sulla gratuità per i visitatori. Alla fine, con 27 milioni di biglietti stampati, il padiglione fu il più visitato in assoluto.

La movimentazione della Pietà fu gestita con grande attenzione dal personale vaticano, anche se l'operazione suscitò preoccupazioni e polemiche, soprattutto per i rischi associati al trasporto di un capolavoro così fragile e prezioso. In Italia, la notizia del prestito generò critiche, con alcuni osservatori che mettevano in dubbio la compatibilità dell'opera con una manifestazione commerciale come la World's Fair. Le polemiche influenzarono anche la disponibilità di altre opere d'arte per le celebrazioni del quarto centenario di Michelangelo in Italia.

Il dibattito sul trasporto della Pietà di Michelangelo a New York per la World's Fair del 1964 rifletteva una tensione tra capolavori artistici e cultura di massa emergente. Il trasporto della scultura sollevò controversie tra le tecniche di imballaggio proposte dai tecnici vaticani e quelli americani. I vaticani preferivano il tradizionale metodo di bendaggio, mentre gli americani optavano per il polistirolo, considerato più sicuro ma non testato su grandi opere d'arte. La soluzione finale fu un compromesso che combinava entrambi i metodi. Il trasporto, che avvenne nella notte tra il 3 e il 4 aprile 1964, coinvolse una vasta squadra, tra cui esperti e media, e la Pietà fu spedita a New York tramite il transatlantico "Cristoforo Colombo". Il viaggio durò nove giorni e il 13 aprile la statua arrivò senza danni. A New York, un comitato di accoglienza festeggiò l'arrivo della scultura, che fu esposta con grande attenzione mediatica.

L'allestimento della *Pietà* al padiglione vaticano fu curato dallo scenografo Jo Mielziner (1901-1976), il più grande scenografo di Broadway, che puntò a creare un ambiente intimo e simbolico, utilizzando luci e colori per richiamare il manto blu della Vergine e l'effetto delle candele votive, e innovò con un allestimento che enfatizzava la scultura in un ambiente sobrio e suggestivo, utilizzando nuove tecnologie per gestire l'afflusso di visitatori e proteggere l'opera, installando degli schermi antiproiettile in plexiglass (fig.18). Paolo VI fu il primo pontefice a visitare gli Stati Uniti e, il 4 ottobre 1965, fece tappa al padiglione.

Quando l'opera fu accolta a Roma un mese dopo, il 15 novembre 1965, senza danni, il Vaticano stabilì per decreto il divieto del prestito di opere d'arte.

Il padiglione vaticano alla *World's Fair* attirò l'attenzione per il suo allestimento particolarmente teatrale, che suscitò sia ammirazione che critiche. Personalità come Irving Stone ed altri del mondo dello spettacolo legati a Mielziner lodarono

l'esposizione, mentre John Canaday del "New York Times" la trovò inappropriata e poco rispettosa,¹⁵⁰ soprattutto per l'uso di luci blu e di effetti teatrali. Anche la rivista "Life" criticò il padiglione, considerandolo freddo e di cattivo gusto.¹⁵¹ Nonostante le critiche negative, l'allestimento di Jo Mielziner rappresentò sicuramente un importante tentativo di integrare l'arte classica con le tecniche contemporanee, cercando di creare una dimensione devozionale moderna. La scenografia, caratterizzata da un "teatro al contrario", mise la Pietà al centro dell'attenzione, mentre il pubblico osservava da una posizione subordinata, suggerendo un'interazione tra l'opera e i visitatori.¹⁵²

Le successive esposizioni universali riflettevano l'influenza del Concilio Vaticano II, dando enfasi al carattere evocativo e simbolico come nuova forma di comunicazione. Da ricordare l'Expo di Montréal del 1967, intitolata "Terre des Hommes / Man and His World", e l'Esposizione Universale di Osaka del 1970, intitolata "Progresso e armonia per l'Umanità". Entrambe trattavano il rapporto tra l'uomo e il suo ambiente con un forte focus sull'armonia tra natura, umanità e tecnologia. I progetti si distinguono per una forte componente multimediale: percorsi irregolari, sotterranei, con muri e soffitti inclinati o obliqui, vengono combinati con filmati, suoni e giochi di luci, che accentuano e modellano lo spazio, dando vita a vere e proprie mise-en-scène, anticipando concetti che ritroviamo nei più moderni allestimenti museali.¹⁵³

Negli anni Ottanta e Novanta, i padiglioni vaticani hanno puntato sull'arte come mezzo di comunicazione e elevazione spirituale, sperimentando nuove modalità espositive per coinvolgere il pubblico. Le recenti esposizioni hanno iniziato a esplorare l'interazione del pubblico con gli oggetti sacri, anticipando tendenze innovative nel museo religioso.

La partecipazione vaticana alle esposizioni internazionali del XX secolo ha mostrato un'evoluzione nell'uso degli oggetti esposti, con una preferenza per opere

¹⁵⁰ John Canaday definì l'allestimento fuori luogo ("so out of key"), affermando di aver provato alla sua vista un senso di violazione. J. Canaday, *Setting for the Pieta. A critique*, in "New York Times", 20 aprile 1964, p.24.

¹⁵¹ "è tipicamente americano prendere un'opera d'arte come questa e sottoporla a un allestimento così terribile", *Outcry over Pieta*, in "Life", 5 giugno 1964, pp.55-56.

¹⁵² Rosalia Pagliarani, *Gli anni Sessanta e il volto internazionale della Chiesa*, in: *Attraversare la storia...op.cit.*, pp.145-180.

¹⁵³ Micol Forti, Rosalia Pagliarani, *Le partecipazione del Vaticano alle Esposizioni Internazionali*, in: *In Principio...op.cit.*, pp.58-59.

simboliche e pratiche, come arazzi e riproduzioni di arte sacra. Negli anni Novanta, le esposizioni hanno seguito più da vicino i temi delle Esposizioni Universali ospitanti, come dimostrano le partecipazioni di Siviglia e Genova nel 1992, Lisbona nel 1998, Saragozza nel 2008¹⁵⁴, e così via, incentrate tutte sul tema dell'acqua. Il padiglione del 2015 a Milano, rappresenta un'importante evoluzione. Il tema "Nutrire il Pianeta. Energia per la vita" è stato esplorato attraverso una progettazione accurata che ha incluso riflessioni etiche e antropologiche sulla nutrizione e la solidarietà. La struttura del padiglione, era caratterizzata da una sobrietà funzionale e da un uso significativo della parola scritta per stimolare la riflessione sul tema trattato.

All'interno, le aree tematiche trattavano la custodia del creato, la condivisione del cibo, la presenza di Dio nel pane e l'educazione attraverso i pasti. Il padiglione ha utilizzato tecniche moderne di esposizione e comunicazione, come fotografie e video, per sottolineare la disarmonia globale legata al cibo e proporre un percorso educativo. Il progetto ha mirato a stimolare un dialogo attivo con i visitatori, affrontando temi di giustizia alimentare e solidarietà. Inoltre, ha evidenziato una crescente attenzione verso la comunicazione digitale e l'inclusione di temi globali nelle esposizioni, continuando così la tradizione di evoluzione e innovazione dei padiglioni vaticani.¹⁵⁵

Dalla rassegna qui presentata, che si configura come un vasto campo di indagine troppo ampio per essere trattato in modo esaustivo in questa sede, emerge chiaramente l'interesse costante, accurato e consapevole dei pontefici verso queste manifestazioni internazionali,¹⁵⁶ accompagnato da una crescente apertura a nuovi temi e sfide. La partecipazione vaticana alle Esposizioni Universali e alle mostre di stampo internazionale, ha dimostrato un continuo adattamento alle tematiche proposte, contribuendo a un'integrazione narrativa del patrimonio artistico e spirituale, rispecchiando le trasformazioni del panorama globale e sottolineando l'importanza della comunicazione culturale nella società moderna.

¹⁵⁴ A Lisbona la mostra "Fons Vitae" ha affrontato il tema dell'acqua attraverso una collezione di manufatti liturgici e opere d'arte; a Saragozza invece, il padiglione ha affrontato lo stesso tema sotto tre prospettive: immanente, trascendente ed etica, presentando una selezione di opere e installazioni artistiche.

¹⁵⁵ Rosalia Pagliarani, *Dagli anni Ottanta ai giorni nostri. Nuovi obiettivi e nuovi temi*, in: *Attraversare la storia...op.cit.*, pp.189-225.

¹⁵⁶ Micol Forti, Rosalia Pagliarani, *Le partecipazioni del Vaticano alle Esposizioni Internazionali*, in: *In Principio...op.cit.*, p.63.

3.2 Le collaborazioni tra la Biennale di Venezia e la Santa Sede

Nei capitoli precedenti abbiamo analizzato la storia e lo sviluppo del rapporto tra l'arte contemporanea e il Vaticano, considerando iniziative, acquisizioni e il supporto a teorie e artisti. In questo capitolo, ci focalizzeremo sulla presenza concreta del Vaticano in una manifestazione di grande rilievo come la Biennale di Venezia. L'obiettivo di questa partecipazione è superare la distanza con gli artisti e ristabilire opportunità di dialogo con un contesto sempre più ampio e diversificato.¹⁵⁷ La partecipazione da parte del Vaticano ad un evento così importante non rappresenta tuttavia un caso isolato: abbiamo già potuto constatare quanto il Vaticano fosse attivo sul fronte internazionale, non solo attraverso la partecipazione ad eventi mondiali, ma dando anche il proprio contributo attraverso l'organizzazione di vere e proprie mostre.

Anche se il 2013 ha segnato l'inizio ufficiale della partecipazione della Santa Sede con un proprio padiglione alla 55a Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, il rapporto tra la Chiesa cattolica e la Biennale di Venezia risale già agli inizi del XX secolo, quando, in occasione della prima esposizione, venne esposto a Venezia un quadro che scatenò le prime accuse e richieste di rimozione da parte del mondo ecclesiastico.

Fin dall'inizio, dunque, la relazione tra queste due realtà è stata segnata da criticità, tra accuse di blasfemia e vere e proprie provocazioni da parte del mondo artistico nei confronti di quello cattolico, e la presenza della Chiesa cattolica in un contesto così irriverente e laico come quello della Biennale di Venezia, ha suscitato parecchi dubbi. Negli anni Cinquanta, tra l'altro, il Patriarca di Venezia arrivò a vietare al clero e ai religiosi di entrarci, ma pochi anni dopo, tra il 1958 e il 1962, l'Istituto Internazionale di Arte Liturgica organizzò mostre e premi dedicati all'arte sacra liturgica, proprio mentre infuriavano le dispute tra sostenitori del realismo e dell'astrattismo. Le gerarchie cattoliche insistevano sull'importanza del contenuto delle opere, criticando l'idea di una sacralità addirittura impossibile per l'arte non figurativa. Nonostante ciò, il Patriarca visitò le mostre e furono premiati lavori in stile informale. Dopodiché, tutto si fermò, anche se ci furono altre occasioni in cui

¹⁵⁷ Marta Gabriele, *Drammaturgia del sacro*, op. cit., pag.193.

alcune opere esposte alla Biennale di Venezia suscitarono forti reazioni pubbliche.¹⁵⁸

Nonostante le premesse particolarmente critiche su questa relazione storica, ci chiediamo come si è giunti all'apertura e soprattutto tolleranza da parte della Chiesa Cattolica.

3.2.1 La Biennale di Venezia: brevi cenni storici

Fondata nel 1893, la Biennale di Venezia è, ad oggi, una delle manifestazioni artistiche più prestigiose e longeve al mondo, con i suoi 129 anni di storia. È nata molto prima di internet e decenni prima dei viaggi commerciali in aereo. L'anno della sua inaugurazione coincise con la prima proiezione di un film in celluloide.¹⁵⁹

L'obiettivo iniziale della manifestazione era ridefinire la percezione di Venezia, che, dopo la caduta della Serenissima, si trovava in una posizione culturale e geografica periferica nello Stato italiano unificato, legata a un'immagine di città romanticamente decadente. Per favorire un risanamento culturale, politico e finanziario, fu approvata l'istituzione di una rassegna artistica mirata ad attirare un pubblico nazionale e internazionale, dimostrando che Venezia era una città viva e in costante evoluzione. In linea con le caratteristiche innovative della manifestazione, fu scelta come sede una zona lontana dai tradizionali circuiti turistici ma facilmente raggiungibile dal centro storico, ovvero la zona dei Giardini Napoleonici¹⁶⁰ nel sestiere di Castello.

La prima Esposizione Internazionale d'Arte ebbe luogo il 30 aprile 1895. L'inaugurazione fu programmata in concomitanza con la celebrazione delle nozze d'argento del re Umberto I e della regina Margherita, e registrò un totale di 224.327 visitatori.¹⁶¹ Alla base della nascita della Biennale di Venezia vi era la volontà del sindaco Riccardo Selvatico (1849-1901), che si avvale della collaborazione di

¹⁵⁸ Paolo Baratta, *Il Giardino e l'Arsenale. Una storia della Biennale*, Marsilio Editori, Venezia 2021, pp-271-272.

¹⁵⁹ Nina Siegal, *Dissent, Diplomacy and Drama at the Venice Biennale*, in "New York Times", 19 Aprile 2024. Consultabile al seguente link: <https://www.nytimes.com/2024/04/19/arts/design/venice-biennale-history.html> (Data ultima consultazione 10/08/2024).

¹⁶⁰ Vittoria Martini, Federica Martini, *Just Another Exhibition. Histories and politics of Biennials*, Postmedia, Milano 2011, p. 74.

¹⁶¹ Enzo Di Martino, *La Biennale di Venezia, 1895-2013: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, Papiro art, 2013, p.16.

influenti veneziani di diversa estrazione politica e di un nutrito gruppo di artisti veneti. La prima esposizione, progettata per il 1895 ai Giardini, vide Selvatico insistere affinché l'evento avesse una dimensione internazionale. Questo intento era chiaro già dalla prima bozza del regolamento, che prevedeva un'esposizione delle più importanti opere d'arte veneta, italiana e mondiale. Nella seconda bozza fu introdotta l'idea di una "selezione" delle opere aperta a tutti e presieduta da una giuria. Fu anche istituito un ufficio vendite, trasformando la Mostra in uno strumento non solo di confronto artistico internazionale, ma anche di promozione degli artisti nel mercato.¹⁶² Anche a causa di alcuni scandali che investirono la prima esposizione, l'evento guadagnò rapidamente notorietà, diventando un punto di riferimento per le tendenze artistiche emergenti.

Nel 1930, con il Regio Decreto-legge n.33163, la Biennale fu trasformata in ente pubblico statale, assumendo nuovi compiti e dimensioni. Durante questi anni, la Biennale si ampliò avviando nel 1930 il settore dedicato alla Musica, nel 1932 inaugura la prima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica e nel 1934 inizia il Festival dedicato al Teatro.

Durante il periodo bellico, la Biennale di Venezia tentò di mantenere le proprie attività fino al 1942, quando fu costretta a interrompere le manifestazioni, che ripresero solo nel 1946. In questo periodo storico, essa si trovò ad affrontare significative sfide, ma riuscì a riprendersi, introducendo nuove sezioni e aumentando il numero di paesi partecipanti.

Alla volta delle contestazioni studentesche del 1968, la Biennale di Venezia fu oggetto di aspre critiche. Le proteste denunciavano la gestione obsoleta dell'ente, ancora basata sullo statuto degli anni '30, e il suo distacco dalla realtà artistica contemporanea. In quegli anni particolarmente dinamici, essa veniva percepita come più attenta a interessi commerciali che culturali, operando di fatto come un "ufficio vendite", promuovendo la mercificazione dell'arte. In risposta alle

¹⁶² Paolo Baratta, *Il Giardino e l'Arsenale*, op.cit., pp-17-20.

¹⁶³ "Con il regio decreto-legge del 13 gennaio 1930 n. 33, convertito nella legge n. 504 del 17 aprile 1930, venne regolamentata la Biennale. La raccolta delle leggi e dei decreti che hanno regolato la Biennale fino al 1973 è documentata nel volume di W. Dorigo, *Biennale di Venezia. Leggi e decreti concernenti la Biennale di Venezia (1928-1973)*, pubblicato a Venezia dall'Archivio storico delle arti contemporanee nel 1974." cit.in: Maria Elena Righini, *La Biennale di Venezia espone la propria storia: edizioni commemorative e mostre d'archivio dell'ASAC*, [tesi di laurea magistrale] Venezia: Ca' Foscari, 2023, p. 7.

polemiche, furono aboliti i Gran Premi¹⁶⁴ e l'ufficio vendite. Le contestazioni evidenziarono la necessità di una riforma legislativa, che si concretizzò con l'approvazione di un nuovo statuto nel 1973 (legge 26/07/1973 n.438).¹⁶⁵

Nel 1998, con il Decreto legislativo n.19, la Biennale di Venezia fu trasformata in ente pubblico governato dal diritto privato, dotato di grande autonomia. Questa riforma segnò un cambio significativo nella gestione, con la creazione di nuovi spazi espositivi permanenti come il Padiglione Centrale e l'Arsenale, e l'adozione di un formato espositivo a carattere internazionale curato da un singolo curatore, affiancato dai padiglioni dei paesi partecipanti.¹⁶⁶

Attraverso i suoi 129 anni di attività, la Biennale di Venezia ha dovuto fare i conti con la storia nelle sue incarnazioni più drammatiche, adottando nuovi linguaggi artistici e diventando palcoscenico per manovre diplomatiche, alleanze politiche, proteste e celebrazioni. Decennio dopo decennio, essa ha documentato le trasformazioni culturali e delle norme sociali, attraversando scandali, censure e l'emergere di nuovi linguaggi.

3.2.2 La Biennale di Venezia sotto accusa

Fin dalla sua prima edizione nel 1895, la storia della Biennale di Venezia è stata segnata da scandali mediatici, intrighi politici, tentativi di censura da parte della Chiesa e contestazioni da parte del pubblico e della critica. Queste dinamiche, amplificate da scoop giornalistici, cinegiornali e comunicati stampa, hanno caratterizzato molti altri eventi nella storia della Biennale di Venezia nei decenni successivi.

Il primo episodio rilevante è rappresentato dal *Supremo Convegno* (1895), dipinto dell'allora noto artista e professore dell'Accademia Albertina di Torino Giacomo Grosso (1860-1938), esposto alla prima Biennale di Venezia del 1895. Fu il presidente dell'Accademia Albertina, il conte di Sambuy, a consigliare al sindaco di Venezia, Riccardo Selvatico, di assicurarsi che il quadro fosse ben esposto al

¹⁶⁴ I Gran Premi verranno reintrodotti negli anni Ottanta.

¹⁶⁵ Con essa si allargano gli organi di rappresentanza, immettendovi rappresentanze amministrative provenienti dal governo e dall'amministrazione dello stato e rappresentanze politiche provenienti da organi elettivi dagli enti locali, nonché di rappresentanti sindacali. Il consiglio direttivo risulta così composto di 18 membri. (Debora Rossi, *Gli Statuti della Biennale di Venezia*, in: *Le Muse Inquiete: La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, catalogo della mostra a cura di Cecilia Alemani, Hashim Sarkis, Alberto Barbera, Marie Chouinard, Ivan Fedele e Antonio Latella, (Venezia, La Biennale di Venezia), Venezia 2020, pag.37).

¹⁶⁶ *Ibidem*.

pubblico.¹⁶⁷ Il 10 aprile 1895, l'opera arrivò all'Esposizione e, una volta estratta dalla grande cassa, lasciò tutti abbastanza meravigliati¹⁶⁸: ambientato in una chiesa, nel dipinto vi era raffigurata una cappella ardente, adornata con manti neri cosparsi di fiori. Al centro, un feretro con il volto di un uomo defunto; attorno a lui, cinque donne completamente nude in varie posizioni seducenti, elevate in un lamento funebre. Il tema era chiaramente la morte di un dongiovanni (fig.19). La notizia che la Biennale stesse per esporre un'opera del genere raggiunse presto le orecchie del Patriarca di Venezia, Giuseppe Sarto, futuro Papa Pio X. Preoccupato, Sarto scrisse al sindaco, il quale, con l'aiuto di quattro intellettuali, chiese loro di esprimere un giudizio. Tra questi, lo scrittore Antonio Fogazzaro (1842-1911) riassunse il 15 aprile 1895 il parere unanime favorevole all'esposizione del quadro. Fogazzaro si esprime con queste parole: "Il dipinto del signor Grosso rappresenta in modo violento un nesso stretto e pauroso tra la libidine e la morte, suscitando orrore per le nudità esibite bestialmente in un atto orribile (...) Ci sembrerebbe ingiusto condannare questo Supremo Convegno in nome della morale, mentre altrove passano senza accuse scene impregnate di lascivia che invitano."¹⁶⁹

Il patriarca Sarto rispose al sindaco due giorni dopo, ringraziandolo per avergli comunicato il giudizio di persone di alto profilo, pur esprimendo preoccupazione che il pubblico potesse ricevere un'impressione negativa. Il compromesso fu di esporre il Supremo Convegno in una sala a parte, isolata dal percorso principale delle altre sale del padiglione. Il risultato fu che i visitatori, giunti ai Giardini, chiedevano subito ai custodi dove fosse il quadro di Grosso. Fu soprattutto grazie a quest'opera, che la fama della Biennale di Venezia si diffuse rapidamente in tutto il mondo.¹⁷⁰ La stampa clericale denunciò lo scandalo, e la vicenda fu ampiamente trattata dai giornali italiani e stranieri, alimentando ulteriormente la curiosità del pubblico. Alla fine dell'Esposizione, l'opera di Grosso vinse il premio assegnato tramite un referendum popolare con un'ampia maggioranza, suscitando ulteriori polemiche. Nel frattempo, Selvatico perse le elezioni comunali contro una

¹⁶⁷ *Storia della Biennale Arte*, consultabile al seguente link: <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte> (ultima consultazione in data 4/08/2024).

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Antonio Fogazzaro, in: Sandro Meccoli, *Concorrenza*, in "Il Corriere della sera", 11 giugno 1972, pag.5.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

coalizione clericico-moderata, sostenuta dalla curia veneziana.¹⁷¹ Il quadro fu poi venduto a una società americana per 15.000 lire, con l'intento di farlo conoscere anche negli Stati Uniti. Tuttavia, durante il viaggio attraverso l'oceano, il Supremo Convegno ebbe una tragica fine e venne distrutto in un incendio.

Durante la 44. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia¹⁷², all'interno delle Corderie dell'Arsenale, fu allestita Aperto 90¹⁷³, la sezione di artisti emergenti curata da Renato Barilli, Bernard Blistène, Jacob Wenzel, Stuart Morgan (1948-2002), e Linda Shearer. Probabilmente questa fu tra le più controverse e contestate di tutte le edizioni. In questa sezione, 104 artisti sotto i 35 anni di età, di 27 Paesi diversi, furono scelti da una commissione internazionale. "La figura emblematica della presente edizione"¹⁷⁴ è rappresentata da Jeff Koons¹⁷⁵ il quale, per l'occasione, presentò *Jeff e Ilona (Made in Heaven)* (1989-1991), che comprendeva fotografie e statue in vetro e marmo che ritraevano lo stesso Koons con la moglie Ilona Staller, in arte Cicciolina, nota attrice pornografica e allora parlamentare nel governo italiano, in atti sessuali espliciti (figg.20 a-b). Koons era già conosciuto come artista ready-made, avendo presentato in precedenti mostre oggetti prodotti

¹⁷¹ Debora Rossi, *Gli Statuti della Biennale di Venezia*, in: *Le Muse Inquiete...op.cit.*, p.36.

¹⁷² La XLIV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, inaugurata il 23 maggio 1990, ebbe come curatore Giovanni Carandente che la intitolò *Dimensione Futuro*. La strategia curatoriale di Carandente si focalizzava sulla promozione delle tendenze più contemporanee nell'arte, puntando a coinvolgere giovani artisti attivi a livello internazionale.

¹⁷³ Aperto fu la sezione dedicata all'arte emergente della Biennale di Venezia, attiva dal 1980 al 1993. Organizzata per la prima volta nella sede esterna dei Magazzini del Sale alle Zattere in occasione dell'edizione della Biennale del 1980, introdotta da Bonito Oliva e Harald Szeemann per dedicare uno spazio di rilievo ad artisti giovani e esordienti che non abbiano mai preso parte ad altre edizioni della rassegna e che verrà riproposta fino al 1993. (Sabina Laura De Stefano, *Jeff Koons alla XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia (1990)*, p.214, cit.in: *Storie della Biennale*, a cura di Stefania Portinari, Nico Stringa, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2019). La rassegna si distinse tra le mostre più innovative e controverse organizzate in laguna, guadagnando notorietà sin dalla prima edizione per aver portato gli artisti italiani della transavanguardia alla ribalta internazionale. *Aperto* rappresentò un trampolino di lancio internazionale per artisti come Anish Kapoor, Alfredo Jaar, Rirkrit Tiravanija, John Currin, Maurizio Cattelan e Lorna Simpson. Allo stesso modo, curatori come Dan Cameron e Francesco Bonami videro decollare la loro carriera internazionale grazie al loro coinvolgimento nella mostra dedicata ai giovani talenti a Venezia. L'ultima del 1993 fu tra le più riuscite di tutte, tanto che Harald Szeemann volle celebrare la serie degli *Aperto*, intitolando la Biennale del 1999 *dAPPERTutto*. (Clarissa Ricci, *Aperto, 1980-1993: la mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia*, Milano Postmedia Books, 2022, p.7)

¹⁷⁴ Renato Barilli, *Verso un barocco freddo?*, cit.in: *Dimensione futuro: l'artista e lo spazio. 44. Esposizione internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Catalogo generale 1990*, Venezia 1990, p.255.

¹⁷⁵ Aperto '90 ha rappresentato l'esordio italiano dell'artista.

in serie come palloni da basket e lavasecco, utilizzati come cameo e come materiale per installazioni. Inoltre, aveva lavorato con temi già esistenti, copiando immagini da cartoline kitsch nelle sue opere di porcellana e incorporando marchi famosi nelle sue creazioni artistiche.¹⁷⁶

Per questi lavori provocatori, Jeff Koons ha utilizzato sia il fotografo che gli sfondi tipici dei film di Ilona, per ricreare l'estetica. L'opera si compone essenzialmente di una scultura in legno policromo, ispirato dallo stile barocco, e di dipinti che lo ritraggono insieme alla moglie Ilona, vista come un'eterna vergine, con richiami evidenti alla religione.¹⁷⁷

Sfocando i confini tra arte e pornografia, in *Made in Heaven* Jeff Koons ha sfidato le convenzioni del gusto artistico, invitando il pubblico a formare le proprie opinioni su ciò che è accettabile e ciò che non lo è. Koons percepisce la sua esistenza in una dimensione altra, vivendo la sua relazione come qualcosa che trascende tutto e tutti, elevandosi persino al di sopra di Dio. "Io e Ilona siamo davvero degli Adamo ed Eva contemporanei",¹⁷⁸ afferma l'artista in un'intervista per *Flash Art Italia* con il curatore Andrew Renton. L'opera è stata concepita per trasmettere un senso di serenità assoluta, come se si fosse immersi nell'aura del Sacro Cuore di Gesù, rappresentando una sorta di ritorno all'Eden dopo la caduta. Così prosegue Koons: "L'opera finisce con l'occuparsi dello spirituale e con l'affrontare i territori effimeri della religione. Certamente la religione è uno dei mezzi che sono stati usati."¹⁷⁹

Nonostante le richieste di censura, le opere rimasero esposte, ma il 3 settembre 1990 alcune di queste vennero sfregiate: un ragazzo sui 25 anni, armato di coltello, provocò dei tagli lunghi anche un metro e mezzo, tagliando le tele in diagonale e rovinandole irrimediabilmente.

Nella stessa edizione di *Aperto 90* che vide il clamore suscitato dalle opere di Jeff Koons, un'altra installazione americana scatenò la reazione della Chiesa: si trattava

¹⁷⁶ Max Ryyänen, *The double life of Jeff Koons' Made in Heaven glass artworks*, in "The Nordic Journal of Aesthetics", 2004.

¹⁷⁷ Andrew Renton, *Jeff Koons. Sono in competizione con il Vaticano: ho già le mani nell'eternità*, *Flash Art Italia*, anno XXIII - n.156, 1990, giugno-luglio, p.108.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

di un'opera del collettivo newyorkese Gran Fury,¹⁸⁰ composto da artisti e attivisti per i diritti dei malati di AIDS, formatosi nel 1988 negli Stati Uniti per rispondere alla politica americana dell'epoca. Il gruppo si è dedicato a sensibilizzare il pubblico sulla crisi dell'AIDS, utilizzando tecniche e immagini della pubblicità per diffondere informazioni. La loro arte, presente in spazi pubblici attraverso manifesti, adesivi e video, ha avuto l'obiettivo di educare, ottenere sostegno e promuovere cambiamenti, evidenziando la mancanza di adeguato supporto pubblico e privato per la ricerca, l'informazione e l'assistenza sull'AIDS.¹⁸¹

All'interno degli spazi delle Corderie, il gruppo espose *The Pope and the Penis* (1990), formato da due grandi poster: uno raffigurava Giovanni Paolo II accompagnato da un testo critico nei confronti della posizione della Chiesa cattolica sull'epidemia di AIDS, mentre l'altro presentava un fallo circondato da slogan che promuovevano l'uso del preservativo (fig.21). Nonostante le proteste e le forti condanne da parte del Vaticano e dell'opinione pubblica, il direttore del Settore Arti Visive, Giovanni Carandente, valutò la possibilità di rimuovere l'opera, ma alla fine decise di mantenere l'integrità della Mostra e di sostenere i principi di libera espressione che caratterizzano da sempre la Biennale.¹⁸²

Più recentemente, un'altra opera che ha provocato scalpore e destato controversie nel pubblico cattolico, è stata *La Nona Ora* (1999) di Maurizio Cattelan,¹⁸³ controversa statua che raffigura Papa Giovanni Paolo II colpito da un meteorite (fig.22). A prima vista, la scultura sembra essere una mera provocazione, un affronto diretto alla Chiesa cattolica, soprattutto in prossimità del Giubileo del

¹⁸⁰ Il collettivo è formato da 11 membri: Richard Elovich, Avram Finkelstein, Amy Heard, Tom Kalin, John Lindell, Loring McAlpin, Marlene McCarty, Donald Moffett, Michael Nesline, Mark Simpson e Robert Vazquez-Pacheco.

¹⁸¹ Linda Shearer, *Verso una prospettiva "internazionale"?*, in: *Dimensione futuro...op.cit.*, p.270.

¹⁸² Henri Neuendorf, *The 5 Biggest Controversies in Venice Biennale History*, in "Artnet", 9 Maggio 2017, consultabile su: <https://news.artnet.com/art-world/top-venice-biennale-controversies-952733>. (Data ultima consultazione 7/08/2024).

¹⁸³ Maurizio Cattelan, nato a Padova nel 1960, è oggi uno degli artisti più controversi sulla scena artistica internazionale. Attraverso l'uso di immagini iconiche e un linguaggio visivo provocatorio, le sue opere generano intensi dibattiti pubblici, affrontando i paradossi della società contemporanea. Per un approfondimento bibliografico, si consiglia: *Maurizio Cattelan: biologia delle passioni*, catalogo della mostra itinerante tenuta a Verona, Bologna, Ravenna, maggio 1989, Ravenna, Essegi, 1989; *Maurizio Cattelan: catalogo della mostra*, Milano, Charta; Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea, 1997; Francesco Manacorda, *Maurizio Cattelan*, Milano, Electa, 2006; Francesco Bonami, *Maurizio Cattelan: autobiografia non autorizzata*, Milano, Mondadori, 2011; Nancy Spector, *Maurizio Cattelan: all*, New York, Guggenheim Museum, Milano, Skira, 2011; *Maurizio Cattelan*, a cura di Elio Grazioli, Bianca Trevisan, Riga n. 39, Quodlibet, Roma, 2019.

2000, con l'intento di sfidare l'autorità ecclesiale.¹⁸⁴ Concepita per la mostra *Apocalypse* (Londra, Royal Academy, 2000), fu successivamente esposta a Varsavia nel 2001 alla Galleria Zacheta, dove suscitò critiche da parte dei conservatori polacchi per ragioni ovvie. Successivamente, su impulso di Harald Szeemann, venne presentata alla Biennale d'Arte di Venezia del 1999 e presentata come "opera religiosa", come dichiarato dal curatore stesso, per poi essere messa all'asta da Christie's per la cifra record di 886 mila dollari.¹⁸⁵ Cattelan, manipolatore consapevole del valore pubblicitario e scandalistico dei suoi lavori, scelse un titolo dal significato strettamente biblico per destabilizzare e creare uno straniamento tra ciò che viene visto e ciò che viene letto. *La nona ora*, facendo riferimento all'antica divisione dei Vangeli sinottici, allude all'ora in cui Cristo, sulla croce, chiese al Padre perché l'aveva abbandonato. L'opera voleva rappresentare un lavoro spirituale che parla di sofferenza, un'immagine del vicario di Dio sulla terra colpito dal profondo disagio spirituale della comunità cattolica, simboleggiato da un meteorite proveniente da chissà quale angolo dell'universo, che irrompe nell'escatologia cristiana.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Marta Gabriele, *Drammaturgia del sacro*, op.cit., pag.95.

¹⁸⁵ In occasione delle varie esposizioni dell'opera, si veda: Paolo Vagheggi, *Cattelan, il sogno di Hollywood*, in "La Repubblica", 14 maggio 2001; Rossella Verga, *Opera di Cattelan su Wojtyła, via libera dalla Curia*, in "Il Corriere della sera", 31 luglio 2010.

¹⁸⁶ Marta Gabriele, *Drammaturgia del sacro*, op.cit., pag.96.

CAPITOLO QUARTO

4. I padiglioni della Santa Sede. Le partecipazioni alla Biennale d'Arte di Venezia

4.1 Verso una nuova Genesi – La Biennale d'Arte di Venezia 2013

“È necessario il dialogo, andremo alla Biennale”.¹⁸⁷ Con queste parole il cardinale Gianfranco Ravasi annunciava, nel 2009, l'intenzione di prendere parte alla 55. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1 giugno - 22 novembre 2013). La decisione, concordata con il ministro Sandro Bondi e il presidente della Biennale Paolo Baratta, segnava l'inizio di una sfida in uno dei contesti più complessi per la Chiesa cattolica: quello dell'arte contemporanea.

Mentre l'architettura sacra è riuscita ad effettuare il passaggio alle forme della modernità sin dai tempi di Le Corbusier e, poi, a quelle della contemporaneità, come mostrano le chiese di Richard Meier, Tadao Ando, Mario Botta e altri, non è stato così per l'arte figurativa. [...] E così, nelle chiese di architettura contemporanea, i parroci spesso collocano all'interno riproduzioni di grandi quadri religiosi del passato in stile Guido Reni oppure opere di semplice artigianato perché non ci sono proposte in linguaggio contemporaneo di arte sacra.¹⁸⁸

Il cardinale Ravasi dimostrò grande coraggio nel promuovere un'iniziativa del genere. Non si trattava di sostenere l'arte liturgica o sacra, né di difendere un'ortodossia religiosa. Gli artisti non furono scelti in base alla loro fede, né tantomeno si conoscevano le opere che sarebbero state esposte. Si volle inoltre specificare pubblicamente che tutti i costi erano stati coperti da sponsor,¹⁸⁹ citati in tutti i comunicati stampa. Il cardinale Ravasi sottolineò che la Biennale di Venezia rappresentava una delle manifestazioni culturali più rilevanti degli ultimi decenni e che la partecipazione, una novità assoluta, era pienamente in linea con

¹⁸⁷ Parole del monsignor Gianfranco Ravasi, cit. in: Pierluigi Panza, *Il Vaticano sfida l'arte contemporanea*, tratto da “Il Corriere della sera”, 8 gennaio 2009, pag.41.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ I costi per il Padiglione ammontarono a 750 mila euro. Tra gli sponsor, Eni e Intesa Sanpaolo.

uno degli obiettivi del suo dicastero: promuovere e rafforzare le opportunità di dialogo con un contesto sempre più ampio e diversificato.¹⁹⁰ La partecipazione, inizialmente programmata per la 54ma Biennale di Venezia, fu posticipata al 2013 (1 giugno - 24 novembre 2013), per garantire un lavoro accurato e permettere una selezione attenta delle migliori espressioni artistiche a livello internazionale. I lavori esposti per il padiglione dello Stato Vaticano o della Santa Sede riflettevano un sentimento profondamente religioso che, affrontato intenzionalmente o meno, si allontanava dalla prospettiva liturgica, inserendosi in continuità con l'intero progetto curatoriale della Biennale di Venezia: curata da Massimiliano Gioni e ispirato dal *Libro Rosso* (2009) di Carl Gustav Jung (1875-1961), il progetto, incentrato sull'uomo, esplorava un ritorno a una visione arcaica dell'esistenza. Il titolo dato al padiglione della Santa Sede, *In Principio...*, andava oltre le questioni legate alla rappresentazione della tradizione cristologica, concentrandosi invece sull'idea dell'origine della creazione. Questa è una metafora particolarmente adatta all'arte, che consiste nel dare forma al caos e all'astratto dell'ispirazione iniziale, trasformandolo in un cosmo ordinato, per poi tornare al caos, in un ciclo triadico che richiama tanto la filosofia quanto le religioni.¹⁹¹

Il tema scelto fu invece quello della Genesi, con un focus sui primi undici capitoli, quelli in cui vi è descritta la soprannominata "preistoria biblica" che, come affermato dalla curatrice del padiglione, Micol Forti: "parlano del mistero delle origini (la Creazione dell'universo e dell'uomo), della incursione del Male nella Storia (il Peccato Originale, il Diluvio) e della Speranza che mai ha abbandonato e mai abbandonerà la vita e i progetti degli uomini (la Vocazione di Abramo, la Ricerca della Terra Promessa)".¹⁹² A rappresentare il padiglione, gli artisti scelti furono il collettivo Studio Azzurro per il tema della "Creazione", Josef Koudelka per la "De-Creazione" e Lawrence Carroll (1954-2019) per la "Ri-Creazione". Tre linguaggi diversi, tre sfide accomunate da un unico obiettivo: esprimere il linguaggio universale dell'arte e della Chiesa cattolica, ristabilendo un legame spezzato ormai da tempo.

¹⁹⁰ P. Baratta, *Il Giardino e l'Arsenale... op.cit.*, pp-271-273.

¹⁹¹ M. Gabriele, *op.cit.*, p.160.

¹⁹² Micol Forti, Antonio Paolucci, *In Principio: dal tema delle opere*, p.29, in: Forti M., Iacobone P. (a cura di) *In principio. Padiglione della Santa Sede, 55. Esposizione internazionale d'arte della Biennale di Venezia 2013, FMR-ART'E'*, San Lazzaro di Savena (BO) 2013.

In apertura del Padiglione, sono stati esposti tre lavori dell'artista romano Tano Festa (1938-1988),¹⁹³ noto per aver presentato, in occasione del quarto centenario della morte di Michelangelo Buonarroti, *La Creazione dell'Uomo (in bianco e nero)* (1964) e *La Creazione dell'Uomo (a colori)* (1964) alla 32. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (20 giugno - 18 ottobre 1964).

Nei tre dipinti esposti alla Biennale di Venezia del 2013, realizzati con tecniche diverse alla fine degli anni Settanta, Festa approfondisce il suo dialogo con l'opera di Michelangelo, esaltando le soluzioni formali e intensificando il contrasto tra il riferimento storico e la forza della figurazione contemporanea. Due di questi lavori erano dedicati alla figura di Adamo. Il primo, *Senza Titolo* (1979), è un'emulsione fotografica su tela applicata su tavola e smaltata, dove un intenso sfondo rosso, che incornicia la composizione solo nell'angolo in basso a destra, crea un forte contrasto con l'immagine in bianco e nero di Adamo. Il secondo dipinto, *Il Miliziano Morente* (1979), raffigura sempre il volto di Adamo, reinterpretato dall'artista secondo i canoni classici, intrecciando simbolicamente la nascita e la morte e trasformando così radicalmente il suo significato (fig.23). Anche in questo caso, l'immagine è posta su uno sfondo rosso acceso, che modifica i valori formali dell'iconografia originale. Il terzo dipinto, un olio su tela del 1976, prende spunto dalla scena del Peccato Originale, in particolare dalla figura del serpente demoniaco avvolto intorno all'albero a destra nella composizione di Michelangelo. In quest'opera, il simbolo del peccato viene spogliato dei colori originali e reinterpretato in una sorta di controcampo cromatico, dominato da tonalità scure di nero e marrone, enfatizzando il contrasto tra luce e ombra.¹⁹⁴

Successivamente a questa anticamera, si accedeva al percorso espositivo vero e proprio, che si snodava in tre sale principali.

La prima, dedicata al tema della Creazione:

Il tema si concentra sulla prima parte del racconto biblico, quando l'atto creativo prende forma, tramite la Parola, nel soffio dello Spirito, generando

¹⁹³ Per una vasta bibliografia dell'artista, consultare il seguente link:

www.tanofesta.it/bibliografia/

¹⁹⁴ Francesca Boschetti, *Tano Festa e Michelangelo*, cit.in: *In Principio...op.cit.*, pp.66-68.

le dimensioni del tempo e dello spazio e ogni forma di vita, fino agli esseri umani.195

L'opera era frutto del lavoro di Studio Azzurro, collettivo milanese formatosi nel 1982 da Paolo Rosa, venuto a mancare lo stesso 2013, Fabio Cirifino e Leonardo Sangiorgi, con l'obiettivo di esplorare le possibilità poetiche ed espressive offerte dai nuovi linguaggi tecnologici. Negli anni, hanno sviluppato un percorso artistico che attraversa diverse discipline, tra cui videoambienti, installazioni interattive, percorsi museali, performance teatrali e film.¹⁹⁶ La loro ricerca iniziale si è concentrata sulla creazione di video ambientazioni che integrano immagini tecnologiche e ambienti fisici, mettendo al centro l'esperienza dello spettatore. Negli anni '90, Studio Azzurro ha iniziato a sperimentare con tecnologie di sorveglianza, come camere termiche e camere a infrarossi, utilizzandole per rivelare aspetti del mondo normalmente invisibili ai sensi umani. Queste sperimentazioni si sono estese anche alle arti performative, creando un'interazione innovativa tra attori e video in tempo reale. Con il tempo, il collettivo ha sviluppato una crescente attenzione verso l'interattività, realizzando appunto, come li definiscono loro stessi, degli "ambienti sensibili" in cui la tecnologia risponde grazie alle azioni degli spettatori. Parallelamente alla loro produzione artistica, Studio Azzurro ha documentato le opere di altri artisti, contribuendo a creare una collezione significativa di video-documenti che testimoniano momenti cruciali per la storia culturale di Milano e dell'Italia.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Discorso di presentazione durante la conferenza stampa del Cardinale Gianfranco Ravasi www.cultura.va/content/dam/cultura/docs/comunicatistampa/PressPack.pdf (data di ultima consultazione 14/08/2024)

¹⁹⁶ Per un approfondimento su Studio Azzurro, si veda: Valentina Valentini (a cura di) *Studio Azzurro. Percorsi tra video, cinema e teatro*, Electa, Milano 1995; Maria Grazia Mattei (a cura di) *Studio Azzurro. Opere tra partecipazione e osservazione*, Fondazione Umbria spettacolo, Perugia 1999; Studio Azzurro, *Immagini vive*, Electa, Milano 2005; Studio Azzurro, *Musei di narrazione. Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011; Valentina Valentini (a cura di) *Studio Azzurro. L'esperienza delle immagini*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine 2017; AA.VV., *Studio azzurro. Portatori di storia. Portatori di storie*, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni 2023. Per un'ampia bibliografia si veda anche studioazzurro.com/category/pubblicazioni/.

¹⁹⁷ Studio Azzurro, *biografia*, consultabile al seguente link: <https://www.studioazzurro.com/biografia/> (data di ultima consultazione 16/08/2024).

Ad accogliere i visitatori vi era uno spazio sensibile¹⁹⁸ di 120 mq, ovvero un'installazione interattiva formata da quattro proiezioni su lastre di pietra sulle quali apparivano dei personaggi che lo spettatore poteva "attivare" toccando le superfici e ascoltando le loro storie. I racconti, espressi sia verbalmente che visivamente, erano storie di persone la cui percezione dello spazio e del tempo è fortemente limitata, come i detenuti del carcere di Milano-Bollate, o da coloro che hanno difficoltà a esprimersi verbalmente, come i sordomuti. Le storie dei detenuti esplorano le loro origini e vissuti personali, tentando idealmente di riconnettersi con miti primordiali, mentre i racconti dei sordomuti evocano il mondo animale e vegetale attraverso gesti che danno forma a immagini visive.¹⁹⁹ L'essere umano è qui rappresentato come un custode di storie e narrazioni che, tramite l'uso di linguaggi multimediali, si intrecciano nel vasto racconto delle origini, instaurando un dialogo tra l'uomo, il tempo e lo spazio.²⁰⁰ La lastra centrale, inizialmente vuota come una lavagna, memorizzava le interazioni dei visitatori, trasformandole in scie di luce che creavano, a loro volta, un cosmo in continua evoluzione. Lo spettatore, interagendo con i personaggi, attivava non solo le loro storie ma anche la propria, generando un processo di riflessione e introspezione. Questa dinamica superava la semplice riproduzione formale, immergendo il visitatore nel concetto di origine e ravvivandolo attraverso la relazione attiva con l'opera. Il risultato è un'esperienza immersiva, che va oltre la rappresentazione statica, dando vita a un dialogo fluido tra passato e presente (fig.24).²⁰¹

La seconda sala era dedicata al momento della De-creazione:

La De-creazione intende focalizzare l'attenzione sulla scelta dell'uomo di contrapporsi al progetto originario di Dio, attraverso forme di distruzione etica e

¹⁹⁸ Gli "ambienti sensibili" sono appunto degli ambienti che reagiscono e si muovono mediante le sollecitazioni di chi li pratica, in cui la tecnologia si fonde con la narrazione e con lo spazio. Per un approfondimento, si veda: <https://www.studioazzurro.com/category/opere/ambienti-sensibili/>.

¹⁹⁹ Studio Azzurro a proposito della loro opera. Consultabile al seguente link: <https://www.studioazzurro.com/opere/in-principio-e-poi-2/> (data di ultima consultazione 15/09/2024).

²⁰⁰ M.Gabriele, *op.cit.*, p.162.

²⁰¹ Per un approfondimento consultare il seguente link: <https://www.studioazzurro.com/opere/in-principio-e-poi-2/> (data di ultima consultazione 15/09/2024).

materiale come il peccato originale e il primo omicidio (Caino e Abele), che ci permettono di riflettere sulla “disumanità dell’uomo”.²⁰²

Così la De-creazione prendeva forma attraverso le fotografie dell’artista ceco Josef Koudelka, nato in Repubblica Ceca nel 1938. Scoperto la fotografia in giovane età, è rimasto da subito affascinato da questo mezzo espressivo. Dopo aver iniziato con una semplice macchina biottica reflex, ha sviluppato rapidamente una maestria nel campo, esponendo le sue prime fotografie già nel 1961 al teatro Semafor di Praga. Le sue immagini teatrali, lontane dalle convenzionali foto di scena, catturavano l’essenza tragica e stilizzata degli attori in forme quasi geometriche. Tuttavia, è nel 1968, durante l’invasione sovietica della Cecoslovacchia, che Koudelka si fa conoscere a livello internazionale. Le sue fotografie dei carri armati nelle strade di Praga, pubblicate anonimamente, rivelano la brutalità dell’occupazione e confermano il suo talento unico nel catturare momenti di grande dramma e significato storico.

Un anno dopo la Primavera di Praga, Koudelka lascia il suo paese, scegliendo l’esilio per documentare la vita degli zingari in Europa occidentale. Questa scelta segna l’inizio di un periodo di peregrinazione continua, con la fotografia come unica compagna di viaggio. L’esilio si concluse nel 1986, quando divenne cittadino francese e iniziò un nuovo capitolo della sua carriera: grazie alla missione DATAR, un progetto statale francese per documentare il paesaggio. Koudelka adottò il formato panoramico, che gli permise di sviluppare una visione più rigorosa e concreta, eliminando il superfluo e concentrandosi su una composizione densa e precisa.²⁰³

Per la Biennale di Venezia, Koudelka presentò una sequenza di fotografie panoramiche che coprivano un arco temporale dal 1986 al 2012 (fig.25).²⁰⁴ Questa selezione includeva opere celebri accanto a fotografie meno note, accostando immagini che mettevano in risalto il potere di trasformazione dell’uomo sull’ambiente. Attraverso queste fotografie, l’artista rifletteva sulla distruzione

²⁰² Discorso di presentazione durante la conferenza stampa del Cardinale Gianfranco Ravasi www.cultura.va/content/dam/cultura/docs/comunicatistampa/PressPack.pdf (data di ultima consultazione 14/08/2024)

²⁰³ Alessandra Mauro, *De-creazione di Josef Koudelka*, cit.in: *In Principio, op.cit.*, pp.103-110.

²⁰⁴ Per un approfondimento, si veda: Josef Koudelka (a cura di) *De-creazione*, Contrasto, Roma 2013.

operata dal tempo, dalla natura e dalla guerra, così come sul rapporto tra natura e mondo industriale in varie aree geografiche,²⁰⁵ conducendo lo spettatore in “un viaggio in cui non si incontra mai l’uomo, ma solo la sua ombra remota, e in cui il protagonista assoluto della scena è il silenzio.”²⁰⁶

Le rovine fotografate da Koudelka non sono solo segni del passaggio del tempo, ma anche testimonianze delle azioni distruttive della storia, simboli di dolore e violenza inflitti dall’umanità. Queste rovine diventano, nelle sue fotografie, una meditazione sulla capacità dell’uomo di stravolgere e annientare il paesaggio che lo circonda. Koudelka non si limita a documentare un mondo in rovina; le sue fotografie, ruvide e drammatiche, trasformano il paesaggio in una narrazione potente che sfida il tempo, unendo l’arte antica, silenziosa e spoglia, con la sua visione fotografica contemporanea.²⁰⁷ In questo dialogo tra passato e presente, l’arte fotografica diventa il ponte che collega epoche distanti, permettendo all’uomo contemporaneo di riscoprire e reinterpretare l’eredità storica. Attraverso questa traduzione visiva, l’arte non solo preserva la memoria, ma la rinnova, aprendo nuovi spazi di riflessione e comprensione.²⁰⁸ È un processo che va oltre la semplice conservazione, trasformandosi in un atto creativo che mantiene viva la connessione con le radici profonde della nostra cultura, proiettandole nel futuro.

La terza e ultima tappa, la Ri-Creazione, rappresenta una nuova via per ricomporre una sacralità frammentata, incarnata nell’installazione *Another Life* (2013) dell’artista australiano Lawrence Carroll:

La violenza e la disarmonia che ne scaturiscono (dalla De-Creazione) innescano un nuovo avvio nella storia umana, che inizia con l’evento di punizione-purificazione del diluvio universale. Il momento del viaggio, della ricerca, della speranza, rappresentato dalla narrazione biblica dalle figure di Noè e della sua famiglia e poi da Abramo e dalla sua discendenza, porta infine a disegnare una

²⁰⁵ M. Gabriele, *op.cit.*, p.163.

²⁰⁶ Andrea Pomella, *Ara Pacis. Le Radici di Josef Koudelka*, Doppiozero, 17 febbraio 2021. Consultabile al seguente link: <https://www.doppiozero.com/le-radici-di-josef-koudelka> (Data ultima consultazione 15/08/2024)

²⁰⁷ Alessandra Mauro, *De-creazione di Josef Koudelka...op.cit.*, pp.109-110.

²⁰⁸ A. Pomella, *Ara Pacis. Le Radici di Josef Koudelka, op.cit.*

Nuova Umanità e una creazione rinnovata, dove un profondo e interiore mutamento restituisce senso e vitalità all'essere e all'esistere.²⁰⁹

Nato a Melbourne e formatosi all'Art Center College di Los Angeles, Carroll si trasferì a New York nel 1984, dove entrò in contatto con il vivace ambiente artistico e le gallerie della città. Qui lavorò come illustratore per il "New York Times" e nel 1988 realizzò la sua prima personale alla Stux Gallery. Sebbene i suoi esordi siano legati agli Stati Uniti, fu in Europa, e in particolare in Italia, che maturò la sua cifra stilistica. Dopo la mostra collettiva *Einleuchten*, organizzata da Harald Szeemann (1933-2005) nel 1989 ad Amburgo, Carroll iniziò a gravitare attorno alla scena europea, dividendo il suo tempo tra Venezia, dove insegnava alla IUAV, e Roma, dove stabilì il suo studio artistico.

Lo stile di Carroll si basa su una poetica del recupero, lontana da ogni forma di spettacolarizzazione. Questo approccio, ispirato dalle esperienze di artisti come Robert Rauschenberg (1925-2008), Mark Rothko, Joseph Beuys (1921-1986) e Giorgio Morandi (1890-1964), integra il minimalismo americano con i processi e i materiali dell'Arte Povera. La sua opera si fonda sulla possibilità di donare nuova vita agli oggetti, trattati come ready-made, ricchi di memoria e di un potere attrattivo verso gli elementi esterni.²¹⁰ Materiali come ghiaccio, cera, plastica e luce formano l'alfabeto simbolico di Carroll, incarnando la mutevolezza e la capacità rigenerativa della vita stessa. Questo tema di rigenerazione, che trascende il religioso, è centrale in *Another Life*, realizzata per il Padiglione della Santa Sede alla 55ma Biennale di Venezia. L'opera, composta da quattro grandi *wall painting* e un *floor piece*, si distingueva per l'importanza dell'illuminazione naturale, che valorizzava i colori tenui e le superfici materiche delle tele (fig.26). Un elemento veramente innovativo fu il *freezing painting*,²¹¹ ovvero un pannello alto tre metri contenente 800 kg d'acqua, che ciclicamente si scongelava e ricongelava, rievocando in questo modo le idee di genesi e di glaciazione. L'installazione di Carroll cercava di creare uno spazio spoglio in cui le opere

²⁰⁹ Discorso di presentazione durante la conferenza stampa del Cardinale Gianfranco Ravasi www.cultura.va/content/dam/cultura/docs/comunicatistampa/PressPack.pdf (data di ultima consultazione 14/08/2024)

²¹⁰ M. Gabriele, *op.cit.*, p.163; M. Forti, *op.cit.*, pp.176-177.

²¹¹ È stato girato un cortometraggio (Italia, 17 minuti) da Luigi Scaglione e prodotto da Oltrecielo.com, a proposito del processo di produzione del *freezing painting*. Il trailer è disponibile su *youtube* al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=brmE6FujjRs>.

fossero le vere protagoniste. L'uso del colore come misura dell'assenza e la creazione di uno spazio contemplativo evocavano l'esperienza della Rothko Chapel a Houston, con l'opera che assorbiva lo sguardo e coinvolgeva completamente corpo e mente. L'apparente ieraticità delle tele di Carroll celava un'intima fragilità, conferendo loro una dimensione scultorea e oggettuale che riaffermava la fisicità materica del passato, mentre il lirismo del gesto pittorico emergeva in ogni dettaglio. Le opere, in continuo divenire, incarnavano la tensione tra il fugace e l'eterno, tra il presente e il passato, in un processo artistico allo stesso tempo labile, fragile e potente.²¹²

²¹² Jacopo de Blasio, *Una mostra al Madre di Napoli / Lawrence Carroll: realtà distorte, lucidi incubi*, Doppiozero, 30 maggio 2022.

4.2 La parola si fa carne - La Biennale d'Arte di Venezia 2015

Nel 2015 il Vaticano confermava la sua presenza alla 56. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (9 maggio - 22 novembre 2015) con un proprio padiglione, questa volta dedicato al tema del verbo e della parola incarnata. “Così, dopo le pagine iniziali della Genesi, si è voluto ora presentare alla lettura, all’ascolto e all’emozione degli artisti proprio le righe sacre che aprono un Vangelo straordinario com’è quello di Giovanni”,²¹³ affermava il cardinale Gianfranco Ravasi. Anche in questa edizione, gli artisti incaricati di interpretare la Parola erano diversissimi tra loro: Monika Bravo, Mário Macilau e Elpida Hadzi-Vasileva.

La prima artista, Monika Bravo, di origine colombiana residente a New York, presentava l’opera *ARCHE-TYPES. The Sound of the World is Beyond Sense* (2015), un’installazione multimediale che esplorava il concetto della Parola come origine della creazione e della storia. Bravo utilizzava un sistema semplice ma efficace di proiezioni per scomporre e ricomporre le parole del Prologo in greco antico, proiettandole su sei pannelli di circa 4 metri per 2. Su questi pannelli scorrevano delle immagini statiche di elementi naturali come acqua, foglie, alberi e cielo, creando un effetto visivo straordinario, simile a un telaio che rievocava i colori e le forme della tessitura colombiana. Le parole del Vangelo in greco si intrecciavano con queste immagini, simili a fili di un ordito, suggerendo l’idea della Parola che, facendosi carne, dava nuova forma e sostanza al Creato (fig.27).²¹⁴ Influenzata dall’astrattismo di Vasilij Kandinskij (1866-1944) e dal suprematismo di Kazimir Malevič (1879-1935), per *ARCHE-TYPES* Monika Bravo utilizzava pannelli di vetro sovrapposti agli schermi, scomponendo il testo del prologo di Giovanni in greco, “In principio era il Verbo” (Λόγος), per riattivarlo come immagine, offrendo nuove prospettive visive allo spettatore. La sua voce era presente nell’opera in tre punti specifici, pronunciando parole del testo in modo libero, svincolato dal rigore sintattico..²¹⁵

²¹³ Gianfranco Ravasi, *Tra verbo divino e carne mortale*, cit.in: Micol Forti (a cura di) *In Principio...la Parola si fece carne. Padiglione della Santa Sede. 56 Esposizione Internazionale d'arte della Biennale di Venezia 2015*, Gangemi Editore, Roma 2015, p.10.

²¹⁴ Roberto Zanini, *Forti: l'arte si fa carne nelle periferie del globo*, da “Avvenire”, 4 maggio 2015. Consultabile al link: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/arte-si-fa-carne> (Data ultima consultazione 16/08/2024).

²¹⁵ M. Gabriele, *op.cit.*, p.168.

Attraverso la sua arte, Bravo cerca di integrare tutti gli aspetti della sua esistenza, riconoscendo che ogni azione e ogni scelta contribuiscono a creare la realtà. La sua opera non è solo un'esplorazione estetica, ma anche un'indagine profonda sul valore che diamo alle cose, su come le nostre credenze e intenzioni plasmano la nostra realtà e su come possiamo attingere al nostro potere interiore per creare significato e bellezza nel mondo. In questo contesto, ARCHE-TYPES non è semplicemente un'installazione multimediale, ma un mezzo attraverso il quale l'artista esplora e manifesta la sua visione del mondo, dove il corpo e lo spirito sono strettamente legati, e dove l'arte diventa un modo per trascendere la materia e connettersi con qualcosa di più grande. La sua pratica artistica riflette una profonda integrazione tra la ricerca spirituale, la meditazione, l'esplorazione dei valori personali, rendendo la sua arte un'espressione autentica di fede e potere interiore.²¹⁶

Il secondo artista, Mário Macilau, fotografo trentenne originario del Mozambico, trovava ispirazione nella parabola del Buon Samaritano per realizzare il suo progetto. Cresciuto nelle periferie di Maputo e avendo vissuto un'infanzia difficile, Macilau ha sempre considerato la fotografia non solo come una professione, ma come una forma di espressione artistica. A 15 anni, decise di dedicarsi alla fotografia, utilizzandola per esplorare le dure realtà dei bambini che vivono nelle periferie africane. Infatti, il suo lavoro per la Biennale di Venezia si focalizzava sull'infanzia negata e sull'emarginazione. Macilau si ispirava inoltre alla parabola del Buon Samaritano, poiché in quest'ultima il gesto del “prossimo” (il Buon Samaritano) non genera ulteriore “prossimità”. L'artista denunciava questa dinamica, affermando che, nella sua esperienza di vita, “i gesti di aiuto sono rari e spesso non ne generano altri”.²¹⁷

Attraverso la serie *Growing on Darkness* (2015), nove fotografie in bianco e nero di grandi dimensioni, Mario Macilau raccontava la vita dura e spesso invisibile dei bambini di strada di Maputo. Le immagini catturano la cruda realtà dei “fantasmi” urbani: bambini costretti a sopravvivere in ambienti degradati, in cui cercano riparo

²¹⁶ Monika Bravo in conversazione con Elena Pakhoutova, consultabile al seguente link: <https://rubinmuseum.org/spiral/accidentally-on-purpose-conversations-with-monika-bravo-and-youzhi-maharjan/>. (Data ultima consultazione 12/08/2024).

²¹⁷ Mário Macilau, cit.in: R. Zanini, *Forti: l'arte si fa carne nelle periferie del globo*, da “Avvenire”, 4 maggio 2015. Consultabile al link: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/arte-si-fa-carne> (Data ultima consultazione 16/08/2024).

tra i rifiuti e tra le auto abbandonate (fig.28). Il lavoro di Macilau non cerca di abbellire la realtà e la sofferenza, ma invita lo spettatore a confrontarsi con la brutalità della marginalizzazione e a riconoscere la dignità delle vite che essa consuma.²¹⁸ Macilau ha sempre compreso come la fotografia possa erigere una distanza mentale ed emotiva tra il fotografo e il soggetto. L'atto di impugnare una macchina fotografica può facilmente creare una barriera tra le persone, che spesso percepiscono il fotografo come un intruso, qualcuno che cattura i loro momenti più privati senza una vera connessione o comprensione. Per superare questo ostacolo:

[...] ho fotografato prima con la mente. Ho frequentato i loro alloggi senza la macchina fotografica, trascorrendo con i bambini tutti i momenti che il tempo mi permetteva. A poco a poco si è creata una fiducia reciproca. Dopo aver appreso i valori dell'altro, si è creato un senso di sicurezza tra noi. Finalmente avevano incontrato qualcuno che non li molestava, qualcuno che li rispettava, che si fidava di loro. Questa relazione non è stata costruita con una transazione di denaro. Dall'esterno, potrebbe sembrare che sia il denaro a motivare le loro azioni quotidiane. Tuttavia, passare del tempo con loro rivela la loro affascinante sensibilità, i gesti umani e l'immensità del loro cuore. È da questa posizione - quella di un amico - che sono riuscito a catturare la loro esistenza: le avversità dei loro ambienti, la resistenza dei loro corpi giovani ma forse condannati e la resilienza che, quotidianamente, sfida la disumanità delle loro difficoltà.²¹⁹

La terza ed ultima artista chiamata a concludere la rappresentanza del Padiglione della Santa Sede è Elpida Hadzi-Vasileva. Cresciuta in un paese comunista, la Macedonia, dove molte questioni all'epoca venivano censurate, la sua arte riflette una costante ricerca di libertà espressiva e un interesse per ciò che viene nascosto o trascurato, prediligendo materiali vari ed includendo elementi naturali, alimentari e persino metalli. Il suo lavoro si concentra principalmente su temi complessi e spesso difficili da affrontare, come la morte, la malattia e la religione.

Per il padiglione, Hadzi-Vasileva ha scelto di interpretare il tema del Verbo incarnato attraverso un'architettura suggestiva realizzata con interiora di animali. Questi materiali, raccolti e trattati, sono stati trasformati in funi e tessuti trasparenti

²¹⁸ M. Gabriele, *op.cit.*, p.172.

²¹⁹ Lens culture, consultabile al seguente link: <https://www.lensculture.com/articles/mario-macilau-growing-in-darkness> (Data ultima consultazione: 20/08/2024).

dai colori vivaci, creando un effetto visivo unico. L'opera, intitolata *Haruspex*, trae ispirazione dall'Adorazione dell'Agnello Mistico di Jan van Eyck, con l'Agnello al centro e le stirpi che convergono dai quattro angoli della Terra per adorarlo. Hadzi-Vasileva ha rappresentato questo scenario come una grande tenda, simile alla biblica tenda del Convegno, realizzata con un telo trasparente intessuto dalle sottili membrane degli intestini, fissate insieme per formare un delicato tessuto.²²⁰ Gli intestini, provenienti da diversi animali, venivano puliti, filtrati, purificati chimicamente, poi aperti e incollati su teli di plastica trasparente per creare tessuti organici. Questi tessuti, che ricordano immagini microscopiche ma in scala macroscopica, sono caratterizzati da un bianco latteo, interrotto da sfumature ambrate dovute alla diversa provenienza degli organi. I filamenti e le trame che componevano lo spazio fisico dell'opera convergevano in un unico grande nodo centrale, che evocava in modo inquietante la forma dello stomaco di una mucca. Questo riferimento organico amplifica il senso di trasformazione della materia, che nell'opera si manifesta come una sorta di "incarnazione", assumendo una forma definita pur mantenendo la possibilità di infinite variazioni.²²¹ L'ambiente era attraversato da funi colorate, fatte anch'esse di interiora, che simboleggiavano le persone che si avvicinavano e si allontanavano dall'Agnello. Questi materiali, considerati scarti, venivano trasformati dall'artista in un ricamo straordinario, un merletto che, attraversato dalla luce, assumeva una varietà di colori (fig.29).

L'artista ha approfondito il tema della resurrezione e della trasfigurazione, e ha scelto di includere nel catalogo della Biennale un saggio del teologo britannico Ben Quash, che esplora il significato delle viscere come simbolo di interiorità nel contesto biblico.²²²

Il lavoro di Hadzi-Vasileva, con la sua qualità carnale e epiteliale evidente nella texture e nell'olfatto, non è semplicemente un'esplorazione materiale, ma una trasformazione alchemica in cui l'artista rende visibile l'invisibile e trasforma il repellente in attraente. Tuttavia, nonostante la trasmutazione della materia, la componente perturbante rimane evidente, coinvolgendo lo spettatore in un'esperienza intensa e coinvolgente. La struttura che Hadzi-Vasileva crea ingloba lo spettatore, catturandolo in una sorta di trappola che non è immediatamente

²²⁰ R. Zanini, *op.cit.*

²²¹ M. Gabriele, *op. cit.*, pp.169-170.

²²² R. Zanini, *op.cit.*

riconoscibile come un luogo solenne, ma piuttosto come una rete avvolgente e inquietante.

In tutti e tre i casi, il sacro emerge più come un concetto intellettuale che come un'esperienza sensoriale o emotiva. Sebbene la visione visiva sembri dominante, la comprensione profonda delle origini religiose è essenziale per una reale comprensione.

Questa triade, come nell'edizione precedente, si manifesta attraverso una varietà di espressioni artistiche, come la fotografia, la pittura e l'architettura. La scelta di rifarsi di nuovo alle origini del Cristianesimo, come nella prima edizione, riflette una volontà di mantenere viva l'interazione tra la Chiesa e la cultura contemporanea, affidando agli artisti il compito delicato di tradurre temi complessi in forme artistiche che rispettino una linea tematica ben definita. Gli artisti devono trovare un equilibrio tra la loro visione laica e le aspettative di una committenza ecclesiastica che, pur concedendo una certa libertà creativa, rimane comunque un'istituzione con una lunga storia e radicate tradizioni. Non sorprende, quindi, che l'iconografia tradizionale della narrazione biblica sia assente, e non si faccia riferimento ad aspetti devozionali o liturgici.²²³

Tutti questi aspetti riemergeranno nove anni più tardi, nella successiva partecipazione della Santa Sede alla 60. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia.

²²³ M. Gabriele, *op.cit.*, p.173.

4.3 Con i miei occhi – La Biennale d’Arte di Venezia 2024

Dopo un periodo di stallo, che ha visto l’istituzione religiosa partecipare sporadicamente alla Biennale Arte del 2013 e a quella del 2015, nel 2024 il Vaticano ha annunciato la sua partecipazione alla 60. Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia (20 aprile -27 novembre 2024). Curata da Andrea Pedrosa, la mostra, intitolata Stranieri Ovunque - Foreigners Everywhere, prende il nome da una serie di opere realizzate dal collettivo Claire Fontaine.²²⁴ In questa edizione, l’istituzione religiosa cambia sede, scegliendo un posto insolito rispetto ai consueti spazi della Biennale di Venezia, sottolineando la sua straordinaria capacità di adattarsi a contesti e forme sempre diversi:

L’intenzione della Santa Sede, nei prossimi anni, è di partecipare regolarmente alla Biennale di Venezia, sebbene sappiamo che si tratta di uno stato singolare, privo di una scena artistica nazionale e di uno spazio espositivo proprio. Date le premesse, come si può interpretare in questo caso il concetto e la tradizione di “padiglione nazionale” storicamente tramandato? Invece di considerarlo come un problema, questa peculiarità ci ha spinto a sperimentare una formula completamente nuova, grazie al sostegno del Cardinale de Mendonça che ci ha fortemente incoraggiati a uscire da ogni formula convenzionale. La decisione di coinvolgere nel progetto la Casa di Reclusione Femminile di Venezia Giudecca è stata una risposta a questa particolare situazione.²²⁵

La scelta della Santa Sede di presentare il proprio padiglione nell’anno del sessantesimo anniversario dell’evento non è casuale: essa coincide con i 60 anni dalla prima proiezione del film *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini, avvenuta sempre a Venezia, e la scelta del carcere, invece, richiama il Capitolo 25 del Vangelo secondo Matteo, che recita: “Ho avuto fame e mi avete dato da mangiare, ho avuto sete e mi avete dato da bere, ero straniero e mi avete accolto, nudo e mi avete vestito, malato e mi avete visitato, ero in carcere e siete venuti a trovarmi.”²²⁶ Il titolo del padiglione, *Con i miei occhi*, trova ispirazione da un

²²⁴ La mostra chiuderà i battenti il 27 novembre 2024.

²²⁵ Chiara Parisi, Bruno Racine, *con i miei occhi*, in: Chiara Parisi, Bruno Racine (a cura di) *Con i miei occhi - Padiglione della Santa Sede alla 60. Biennale d’Arte di Venezia*, Marsilio Arte, Venezia 2024, pag.16.

²²⁶ Matt. 25, 35-36;

Alessandro Beltrami, *Alla Biennale il padiglione della Chiesa è un’opera di misericordia*, tratto da

frammento poetico che intreccia un antico testo sacro con una poesia elisabettiana. La frase “Non ti amo con i miei occhi” (Shakespeare, Sonetto 141), trova un’eco nei versetti 42.5 del Libro di Giobbe: “I miei occhi ti hanno veduto”.²²⁷ Con i miei occhi sottolinea l’importanza del modo in cui costruiamo il nostro sguardo sociale, culturale e spirituale, sguardo che dipende direttamente dalla nostra volontà. In un’epoca dominata dal digitale e dalle tecnologie di comunicazione a distanza, lo sguardo umano rischia di diventare sempre più distaccato dalla realtà, favorendo una visione indiretta e astratta. Tuttavia, vedere con i propri occhi attribuisce alla visione una qualità unica, coinvolgendoci direttamente e trasformandoci da semplici spettatori in veri e propri testimoni. Questa esperienza di coinvolgimento è ciò che accomuna l’esperienza religiosa a quella artistica: entrambe valorizzano l’impegno totale del soggetto.²²⁸ Il progetto è incentrato sui diritti umani e sulla figura degli ultimi, una tematica centrale del Pontificato di Papa Francesco, che ha visitato il Padiglione il 28 aprile 2024 (fig.30). Un dato veramente importante, poiché è il primo Pontefice nella storia a visitare la Biennale di Venezia. Ciò conferisce al progetto una grande rilevanza, coinvolgendo artisti e curatori di fama internazionale,²²⁹ oltre a personalità di rilievo del mondo ecclesiale. Il Padiglione è un luogo eclettico e dinamico che accoglie una varietà di espressioni artistiche, tra cui pittura, danza, cinema, installazioni, workshop e performance. Curato da Chiara Parisi, direttrice del Centre Pompidou-Metz e Bruno Racine, direttore di Palazzo Grassi-Punta della Dogana, accoglie i lavori di otto artisti:

“Avvenire”, 17 marzo 2024. Consultabile al seguente link:

<https://www.avvenire.it/opinioni/pagine/un-incontro-unico-tra-chiesa-e-arte-che-parla-di-sacro> (Data ultima consultazione: 25/08/2024).

²²⁷ Santa Sede, *Stranieri Ovunque, La Biennale di Venezia. Partecipazioni Nazionali ed eventi collaterali (Vol II)*, La Biennale di Venezia 2014, pag.72.

²²⁸ Intervento del cardinale José Tolentino de Mendonça durante la conferenza stampa di presentazione del Padiglione della Santa Sede alla 60. Esposizione Internazionale d’Arte, 11 marzo 2024. Consultabile al seguente link:

<https://press.vatican.va/content/salastampa/it/bollettino/pubblico/2024/03/11/0204/00429.html> (ultima data di consultazione: 22/08/2024).

²²⁹ Emma Drocco, *Con i miei occhi: perché il Padiglione della Santa Sede alla Biennale di Venezia è così importante*, Exibart, 25 aprile 2024. Consultabile al seguente link: <https://www.exibart.com/mostre/con-i-miei-occhi-perche-il-padiglione-della-santa-sede-alla-biennale-di-venezias-e-cos-importante/> (data di ultima consultazione 20/09/2024).

Bintou Dembélé,²³⁰ Simone Fattal, Claire Fontaine, Sonia Gomes, Corita Kent, Marco Perego e Zoe Saldana, Claire Tabouret e Maurizio Cattelan.²³¹

“Non si tratta di una semplice mostra dentro il carcere” – spiega Chiara Parisi, curatrice del Padiglione – “ma di una passeggiata insieme alle stesse detenute, un percorso senza barriere nella prigione, all’interno della quale nascono e prendono vita forme espressive diverse a opera degli artisti coinvolti.”²³² Alla “passeggiata” il visitatore potrà accedervi lungo un percorso guidato dalle detenute stesse. Questa è “un’esperienza per gli artisti, le detenute e i visitatori, che dovranno capire che attraversano un confine, in sintonia con il tema generale della Biennale, Stranieri ovunque.”²³³

Ancor prima di entrare, ad accogliere i visitatori vi è un grande murale realizzato sulla facciata esterna della Cappella incorporata nell’edificio del carcere (era un ex convento). L’opera, di Maurizio Cattelan, si chiama *Father* (2024) e raffigura in bianco e nero le piante dei piedi di un uomo, richiamando alla mente iconografie rinascimentali come il Cristo morto (1470-1474 ca.) di Andrea Mantegna (1431-1506), la Crocifissione di San Pietro (1600) di Caravaggio (1571-1610), o persino scene di cadaveri nei film. I piedi nudi diventano una metafora per rappresentare il corpo umano con tutta la sua mortalità e la sua vulnerabilità, segnano “un memento mori, ma anche un memento carceri, se così si può dire.”²³⁴ (fig.31). Nel 1999 l’artista presentò, alla 48. Esposizione Internazionale d’Arte, l’azione *Mother* (1999-2000) negli spazi dell’Arsenale, durante i tre giorni dell’inaugurazione della mostra. L’artista coinvolse un fachimio indiano, chiedendogli di farsi seppellire sotto la sabbia per tre ore, lasciando visibili solo le mani in segno di preghiera. L’opera potrebbe richiamare le performance di Body Art, in cui gli artisti mettono alla prova il proprio corpo. Tuttavia, a differenza delle crude immagini tipiche di quel

²³⁰ Bontou Dembélé, coreografa e ballerina hip hop francese, conduce, in occasione della 60. Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia, un laboratorio solo per le detenute e si esibirà per il pubblico in un’unica data il 27 settembre 2024 presso Palazzo Grassi (Venezia).

²³¹ Paolo Conti, *Con i piedi in faccia*, tratto da “Il Corriere della sera”, 24 aprile 2024, p.33.

²³² Chiara Parisi, in: Alessandro Beltrami, *Chiara Parisi: “Con il Vaticano nel carcere una mostra senza precedenti”*, Avvenire, 11 marzo 2024.

²³³ Bruno Racine, in: Gianni Cardinale, *Biennale. Il Padiglione Vaticano a Venezia: l’arte intreccia cultura e società*, Avvenire, 11 marzo 2024.

²³⁴ Maurizio Cattelan, *battiti*, in: Chiara Parisi, Bruno Racine (a cura di) *Con i miei occhi - With my eyes. 60. Biennale d’Arte di Venezia*, Venezia 2024, p.26.

movimento,²³⁵ *Mother* rappresenta un gesto impossibile che annulla l'effetto di documentazione della fotografia. L'opera si trasforma così in un simbolo paradossale, una metafora della fragilità umana.²³⁶ Così, venticinque anni dopo, l'artista presenta *Father*, “la sua controparte”.²³⁷ È quasi inevitabile chiedersi perché la Santa Sede abbia scelto di affidare il sacro compito di autorappresentarsi a un artista di tale calibro, che in passato ha suscitato le ira della Chiesa attraverso le sue provocazioni artistiche. “Quella di Cattelan – spiega Chiara Parisi – non è un arte provocatoria, lui lavora sui tabù, è molto malinconico e ha una diffidenza per cui mai accetta inviti e invece ha detto sì in modo spontaneo”²³⁸. Il commissario a cui è stato affidato l'intero progetto, José Tolentino de Mendonça, ha precisato che gli “interrogativi che possiamo in un primo momento giudicare come radicali sono modi di ricostruire la visione del sacro, e questo fa parte dell'incontro della Chiesa con il mondo artistico, le sue categorie, le sue logiche. Perché – ha puntualizzato – non è che la Chiesa si aspetti che gli artisti siano cassa di risonanza immediata dei suoi valori e delle sue idee, un dialogo è polifonia, incontro nell'inatteso, ma un vero incontro.”²³⁹

La visita prende avvio nella caffetteria del carcere, che accoglie le opere di Corita Kent (1918-1986) (fig.32), l'unica artista non vivente presente nel Padiglione e l'unica legata a una comunità religiosa. Suora californiana divenuta nota per le sue opere grafiche pop e coloratissime, fu anche attivista e insegnante, e dedicò la sua arte e la sua vita agli ultimi. La maggior parte delle opere presentate in questa esposizione risale agli anni Sessanta, un periodo segnato da intense tensioni sociali e politiche negli Stati Uniti. A partire da quegli anni, il lavoro di Corita Kent divenne sempre più politico, spingendo gli spettatori a riflettere su temi come la povertà, il razzismo e l'ingiustizia sociale, temi legati alla sua idea di arte quale strumento di impegno sociale. Urgenza del cambiamento, collaborazione, comunità

²³⁵ Per un approfondimento sulla Body Art consultare i seguenti testi: G. Dorflès (a cura di) *La Body art*, Milano, Fabbri, 1975; Lea Vergine (a cura di) *Il corpo come linguaggio. La body art e altre storie simili*, Milano, G. Prearo, 1974.

²³⁶ Dall'archivio RAAM, consultabile al seguente link: <https://archivioraam.org/opera/mother> (data di ultima consultazione 20/09/2024).

²³⁷ Maurizio Cattelan, in: P. Conti, *Con i piedi in faccia*, op. cit., p.33.

²³⁸ Chiara Parisi, cit. in: Gianni Cardinale, *Il Padiglione Vaticano a Venezia: l'arte intreccia cultura e società*, tratto da “Avvenire”, 11 marzo 2024. Consultabile al seguente link: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/il-vaticano-a-venezias-l-arte-intreccia-cultura-e> (data ultima consultazione 23/08/2024).

²³⁹ *Ibidem*.

e promozione del dialogo erano aspetti fondamentali del suo approccio alla vita, all'arte e all'insegnamento.²⁴⁰ Ci ha lasciato innumerevoli opere su commissione, sia pubbliche che private, oltre che manifesti, serigrafie, acquerelli e cartelloni pubblicitari. Il suo lavoro, perfettamente in linea con il tema del Padiglione, rimane estremamente attuale.

Dopo la caffetteria, la visita prosegue alla volta di Simone Fattal. Nata a Damasco, in Siria, e cresciuta in Libano, ha una formazione filosofica. Dopo un periodo di studi a Parigi, tornò a Beirut nel 1969 e iniziò la sua carriera come artista visiva, esponendo i suoi dipinti fino allo scoppio della guerra civile libanese. Nel 1980 lasciò il Libano e si stabilì in California, dove fondò la Post-Apollo Press, una casa editrice dedicata alla pubblicazione di opere letterarie innovative e sperimentali. Nel 1988 si iscrisse all'Art Institute di San Francisco per riprendere la sua pratica artistica, dedicandosi con rinnovata passione alla scultura e alla ceramica. Attraverso la scultura, la pittura, la fotografia e altri mezzi, Fattal esplora i confini della figurazione, attingendo a figure che attraversano la storia del Mediterraneo: una cosmogonia di corpi eretti e architetture resistenti.²⁴¹

Il lavoro di Simone Fattal riflette la situazione emotiva in cui si ritrovano a vivere ogni giorno le carcerate: l'artista ha chiesto loro di scrivere delle poesie, dei racconti, dei frammenti di vita, e le ha trascritte su blocchi di pietra lavica appesi in tutto lo spazio (fig.33). Sono versi toccanti, dedicati agli amori lontani, così come è lontana la loro libertà. Fattal crede che questa iniziativa sia per le donne un'occasione di far parte del mondo esterno,²⁴² mondo alla quale loro sono consapevoli di non avere accesso.

Il percorso prosegue all'esterno, dove ad attendere i visitatori vi è un grande occhio sbarrato, frutto del lavoro del collettivo artistico Claire Fontaine, nato a Parigi nel 2004 per iniziativa di James Thornhill e Fulvia Carnevale. *Sensitive Content* (2024) riproduce il simbolo che compare sulle immagini sfocate di Instagram e Google, quando ci avvertono della censura di contenuti violenti, offrendoci la possibilità di scegliere se visualizzarli o meno. Questa possibilità di scelta rappresenta un

²⁴⁰ Olivian Cha, Nellie Scott, *pensando a corita*, in: C. Parisi, B. Racine, *Con i miei occhi...op.cit.*, pp.50-56.

²⁴¹ <https://kaufmannrepetto.com/artist/simone-fattal/>

²⁴² Simone Fattal, *lettere dalla giudecca*, in: Chiara Parisi, Bruno Racine (a cura di) *Con i miei occhi - Padiglione della Santa Sede alla 60. Biennale d'Arte di Venezia*, Marsilio Arte, Venezia 2024, pag.38.

privilegio e una forma di tutela per la sensibilità del pubblico. L'opera, installata sulla torre di guardia, allude al fatto che chi sorveglia non riesce a cogliere davvero l'interiorità delle persone, e che chi è recluso viene escluso dalla società, rendendosi invisibile sia fisicamente sia sui social. Questa invisibilità trova un'eco nella seconda opera presente nel Padiglione, collocata nel cortile interno del carcere: una scritta al neon che recita *Siamo con voi nella notte* (2007-2020) (fig.34), la quale, in questo contesto carcerario, assume un significato ancora più profondo. “Non è la prima volta che viene esposta ed è ispirata a una scritta su un muro apparsa negli anni '70 vicino a una prigione”, spiega Fulvia Carnevale.²⁴³ L'uso dei pronomi “noi” e “voi” evoca un senso di comunione emotiva, un senso di solidarietà.²⁴⁴

I principi di comunione e solidarietà sono stati alla base della creazione del cortometraggio *Dovecote* (2024) (fig.35), realizzato da Marco Perego in collaborazione con sua moglie, l'attrice Zoe Saldana, che qui recita nei panni di una detenuta, accanto alle vere detenute. Proiettato nella sala delle videochiamate del carcere, il corto racconta la storia di una donna che esce dal carcere della Giudecca con in mano ciò che le era stato tolto prima della reclusione, mentre un'altra entra, vestita in modo inadeguato per l'ambiente carcerario. Una ha lo sguardo fisso, con occhi gonfi, l'altra versa lacrima incessante. Una affronta la libertà e, allo stesso tempo, la solitudine, l'altra, negli occhi degli agenti penitenziari, intravede già le regole e i metodi che dovrà imparare in fretta. Si tratta di un passaggio di testimone, un ciclo che si ripete senza fine, fatto di emozioni intense e un senso palpabile di ineluttabilità.²⁴⁵

Attraverso il mezzo filmico, Perego avvia una riflessione sui temi centrali della sua ricerca artistica: libertà, dignità, resilienza e rassegnazione. I suoi film invitano lo spettatore a interrogarsi sul costante mutamento del mondo, sia esterno che interiore, e sulla continua ricerca di trasformazione e trascendenza, offrendo una prospettiva profonda e universale.²⁴⁶

²⁴³ Fulvia Carnevale, in: Adelaide Barigozzi, *Abbiamo visitato il Padiglione della Santa Sede per la Biennale dentro un carcere*, “Elle”, 18 aprile 2024. Consultabile al seguente link: <https://www.elle.com/it/magazine/arte/a60534281/padiglione-santa-sede-biennale-2024/> (data di ultima consultazione 20/09/2024).

²⁴⁴ Claire Fontaine, *siamo con voi nella notte*, in: C. Parisi, B. Racine, *Con i miei occhi...op.cit.*, pp.62-66.

²⁴⁵ Benedetta Capelli, *Vicini alle loro anime*, “L'Osservatore Romano”, 6 luglio 2024. Consultabile al seguente link: <https://www.osservatoreromano.va/it/news/2024-07/ods-023/vicini-alle-loro-anime.html> (data di ultima consultazione 20/09/2024).

²⁴⁶ Marco Perego, *dovecote*, in: C. Parisi, B. Racine, *Con i miei occhi...op.cit.*, p.124.

La passeggiata prosegue, nella prossima saletta che ospita l'opera *Quadreria* (2024) della pittrice figurativa francese Claire Tabouret. Appesi su una intera parete, ritratti di bambini e bambine, delicati e toccanti, rievocano ricordi e sensazioni passate (fig.36). Per realizzarli, l'artista si è servita delle foto delle detenute -quando erano piccole- e dei loro figli.²⁴⁷

Il percorso si conclude con *Sinfonia das Cores* (2023) di Sonia Gomes (fig.37), che ha creato un'installazione composta da gruppi di accordi la cui quantità segue la serie di Fibonacci e la sezione aurea, studi matematici che esprimono l'armonia e la bellezza della natura. Ogni sinfonia è formata da accordi sospesi che alternano altezza, voluminosità, suoni²⁴⁸ e silenzi, creando un ritmo che dà vita a una "partitura fluttuante nello spazio".²⁴⁹ L'opera invita lo spettatore a sollevare lo sguardo per ammirarla, proprio come accade osservando i soffitti delle chiese. Riportando le parole dell'artista:

"Sinfonia das cores è un esercizio di contemplazione della bellezza, della delicatezza del movimento e di una melodia silente ma visibile".²⁵⁰

Un percorso artistico allestito all'interno di un carcere offre caratteristiche singolari. In primo luogo, nel penitenziario sono vietati smartphone e videocamere, quindi le opere vengono osservate direttamente, senza mediazioni digitali, se non attraverso il filtro delle detenute, che svolgono il ruolo di guide della mostra. Questa condizione non solo favorisce un'esperienza personale e diretta, ma invita soprattutto a "guardare con i loro occhi". L'interazione con l'arte diventa esclusivamente individuale.²⁵¹

Il Padiglione della Santa Sede non si limita a rappresentare, attraverso l'arte, la sesta opera di misericordia, cioè visitare i carcerati: è esso stesso un atto di misericordia.

²⁴⁷ Adelaide Barigozzi, *Abbiamo visitato il Padiglione della Santa Sede...op.cit.*

²⁴⁸ La musica, che risuona ogni sei minuti, è *Prelude n.4 in mi minore* composto da Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e interpretato da Plinio Fernandes, un giovane musicista brasiliano con base a Londra.

²⁴⁹ Sonia Gomes, *sinfonia das cores. 34 acordes*, in: C. Parisi, B. Racine, *Con i miei occhi...op.cit.*, p.148.

²⁵⁰ *Ibidem.*

²⁵¹ Davide Milani, *Con i nostri occhi*, "Cinematografo", 2 maggio 2024.

Consultabile al seguente link: <https://www.cinematografo.it/riflettori/con-i-nostri-occhi-ikx6coir>. (data di ultima consultazione 20/09/2024).

A differenza di molte riflessioni sull'arte spirituale, che spesso si concentrano su bellezza, elevazione e trascendenza, questo Padiglione ci riconduce alla dimensione concreta del sacro cristiano: non ha senso cercare il volto di Dio in un'icona dipinta, se prima non lo riconosciamo nei nostri fratelli, che sono essi stessi icone viventi.²⁵²

Questo è il vero sacro cristiano.

²⁵² Alessandro Beltrami, *Alla Biennale il padiglione della Chiesa è un'opera di misericordia*, tratto da "Avvenire", 17 marzo 2024. Consultabile al seguente link: <https://www.avvenire.it/opinioni/pagine/un-incontro-unico-tra-chiesa-e-arte-che-parla-di-sacro> (Data ultima consultazione: 25/08/2024).

Conclusione

Alla luce del rinnovato interesse nei confronti del dibattito sull'arte sacra contemporanea e sui rinnovamenti postconciliari, si è voluto qui indagare la situazione in cui verte la delicata relazione che da sempre affligge la Chiesa cattolica e l'arte contemporanea.

Dopo aver analizzato alcuni scenari, possiamo affermare con certezza che oggi l'esistenza di un'arte sacra contemporanea, autonoma e slegata da specifici credi o religioni, non solo è concepibile, ma anche concretamente realizzabile.²⁵³ Le numerose iniziative di successo, tra cui quelle svoltesi nell'ambito della kermesse veneziana, testimoniano che un proficuo dialogo tra le due parti è ancora possibile. Che l'arte possa inserirsi in qualsiasi contesto è ormai un dato di fatto, ma che il Vaticano sia riuscito a integrarsi nella realtà della Biennale di Venezia non era affatto scontato, segnando una presenza in un territorio particolarmente rischioso. I padiglioni, inoltre, realizzati in luoghi e contesti sempre diversi, dimostrano la capacità di un'istituzione singolare, come la Santa Sede, di confrontarsi con i vari scenari culturali e ambientali che caratterizzano ogni Esposizione Internazionale. I lavori presentati nei Padiglioni, ci hanno dato prova del fatto che il concetto di sacro, oggi, spesso si distacca dalle tradizionali nozioni teologiche, arrivando a includere una dimensione spirituale che non necessariamente ha Dio al suo centro. Questo sacro può coinvolgere l'idea del divino, ma senza che ciò rappresenti un vincolo imprescindibile. L'artista è libero di esplorare il sentimento religioso in maniera soggettiva e indipendente, senza dover per forza riconoscere un legame diretto con la religione. Anzi, oggi il sacro sembra emergere non solo nei luoghi tradizionali della fede, come le Chiese, ma nella vita quotidiana, nei gesti comuni, nelle esperienze personali, e nell'universo simbolico di ciascun individuo, proprio come ci hanno comunicato i lavori degli artisti che hanno partecipato a quest'ultima Esposizione d'Arte. In tal modo, la spiritualità contemporanea si configura come uno spazio di ricerca interiore, dove la trascendenza può assumere forme nuove e inaspettate,²⁵⁴ divenendo pura gestualità (Studio Azzurro, Bintou Dembélé),

²⁵³ C. Zanoli, *Sacro e religioso...op. cit.*, pag.168.

²⁵⁴ *Ivi*, pp.168-169.

architettura (Elpida Hadzi-Vasileva), parola (Simone Fattal), movenza (Marco Perego e Zoe Saldana), abbracciando ogni forma espressiva possibile.

Le opere che abbiamo analizzato (di tutte le edizioni della Biennale di Venezia) sembrano accomunate da un unico filo conduttore: non si conformano alle esigenze del Cristianesimo, sono del tutto aconfessionali e prive di connotazioni liturgiche specifiche, riescono a rispecchiare il sentire dell'uomo contemporaneo e, a loro volta, a essere comprese da esso. Se il concetto di sacro -e di arte in generale- muta con il mutare delle epoche, adeguandosi alle necessità del tempo, nella contemporaneità esso non può essere ridotto a qualcosa di banale o puro, poiché il postmoderno è caratterizzato dalla complessità, dalla malizia e dal sincretismo.²⁵⁵ Per questo motivo, i lavori nei padiglioni della Biennale Arte sono un esempio eclatante di studio per approfondire gli sviluppi di questa nuova ricerca.

In conclusione, la ricerca sull'arte sacra contemporanea, così come esemplificata dalle opere presentate alla Biennale di Venezia, dimostra come la Chiesa cattolica si sia trasformata in un terreno di esplorazione artistica aperto e plurale, capace di dialogare con le complessità del nostro tempo. Oggi il legame tra arte e sacro si è svincolato dalle strutture religiose tradizionali, rivelandosi più inclusivo e fluido, in completa sintonia con la sensibilità e con l'individualismo spirituale dell'era contemporanea. Tuttavia, rimane aperta la questione su come questa evoluzione possa continuare a svilupparsi e come l'arte contemporanea potrà contribuire, in futuro, a una rinnovata riflessione sul sentimento religioso, senza perdere la sua indipendenza e complessità. Ci troviamo di fronte a un momento cruciale in cui il legame, felicemente rinnovato, non si limita a spazi definiti, ma può essere reimmaginato e reinterpretato, aprendo a nuove riflessioni sul significato del trascendere e sull'essenza della condizione umana. È fondamentale però procedere con molta cautela.

Non ci resta che attendere in che modo la Chiesa, le istituzioni e soprattutto la comunità saranno disposte a confrontarsi con queste nuove espressioni del sentimento religioso.

²⁵⁵ *Ivi*, pp.174-175.

Tavole



Figura 1 - Dan Flavin, Untitled, 1996, installazione, luci al neon. Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa: Milano.



Figura 2 - Bill Viola, The Messenger, video-installazione, 1996.



Figura 3- Bill Viola, Study for the Path, video-installazione, 2002. Chiesa di San Marco: Milano.



Figura 4 - Mark Rothko, Rothko Chapel, 1970, Huston.



Figura 5- Gerhard Richter, veduta delle vetrate realizzate per la Cattedrale metropolitana di San Pietro, 2007, Colonia.



Figura 6- Pierre Soulages, veduta delle vetrate realizzate per l'Abbazia di Saint-Foy, 1987-1994, Conques.



Figura 7- David Simpson, Gerusalemme Celeste, 1995, acrilico su tela, Chiesa di San Fedele: Milano.



Figura 8 - Mario Airò, pedana vetrata e ambone; Stefano Arienti, altare.



Figura 9- Jannis Kounellis, 2009, tecnica mista. Oratorio di San Lupo: Bergamo.



Figura 10 - Claudio Parmiggiani, Melodie Inascoltate, Tecnica mista, 2014. Oratorio di San Lupo: Bergamo



Figura 11 - Andres Serrano, Piss Christ, 1987, fotografia, [152.4 x 101.6 cm].

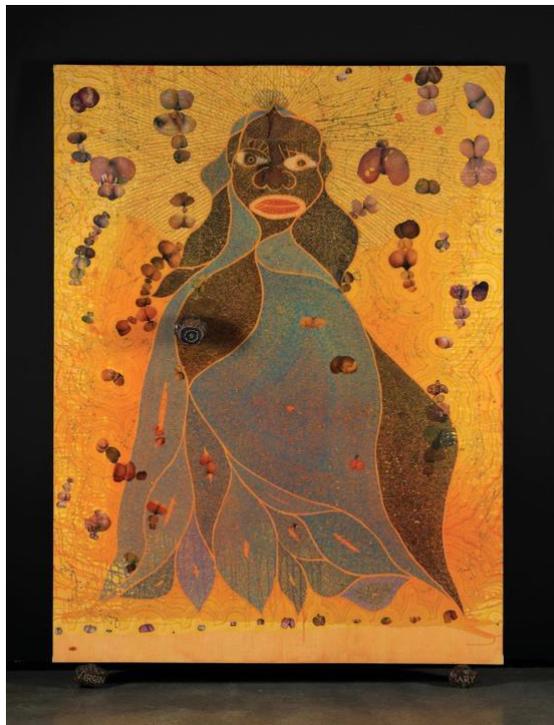


Figura 12 - Chris Ofili, The Holy Virgin Mary, 1996, collage di carta, pittura ad olio, glitter, resina poliestere, spilli di mappa e sterco di elefante su lino [243,8 x 182,9 cm].



Figura 13- Martin Kippenberger, Feet First 1990, legno intagliato, vernice per autoveicoli e chiodi d'acciaio [130.8 x 104.7 x 22.2 cm].



Figura 14- Paul Fryer, Pietà, 2007, Personaggio in cera, legno, pelle, metallo, tessuto, capelli [122 x 71 x 87 cm].



Figura 15 - Damien Hirst, Saint Bartholomew, Exquisite Pain, 2006, bronzo [250 x 110 x 95 cm].

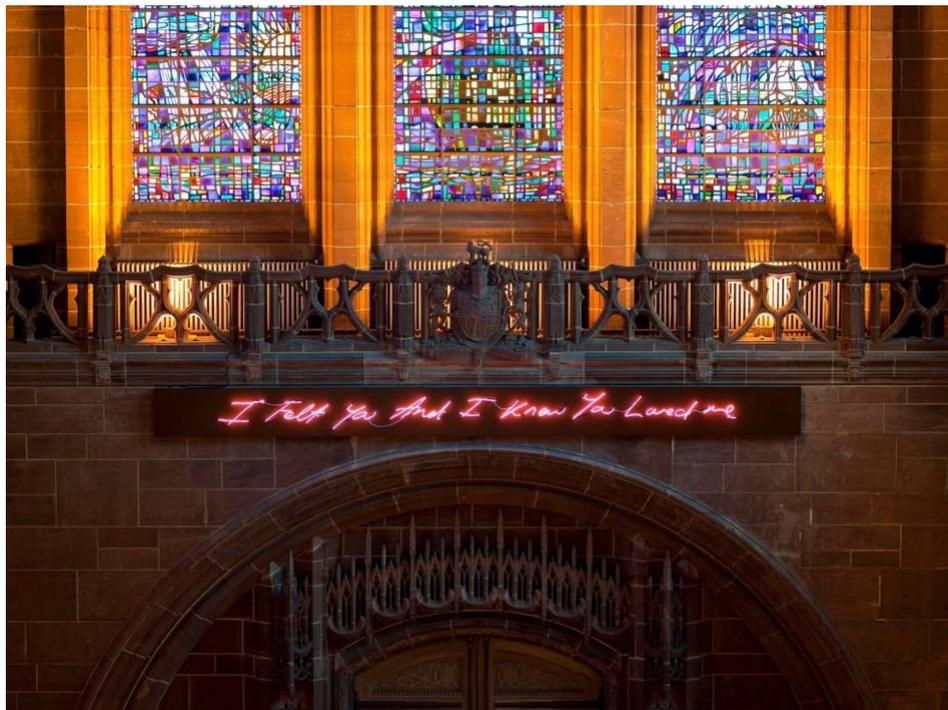


Figura 16 - Tracey Emin, For You, 2010, tubi al neon.

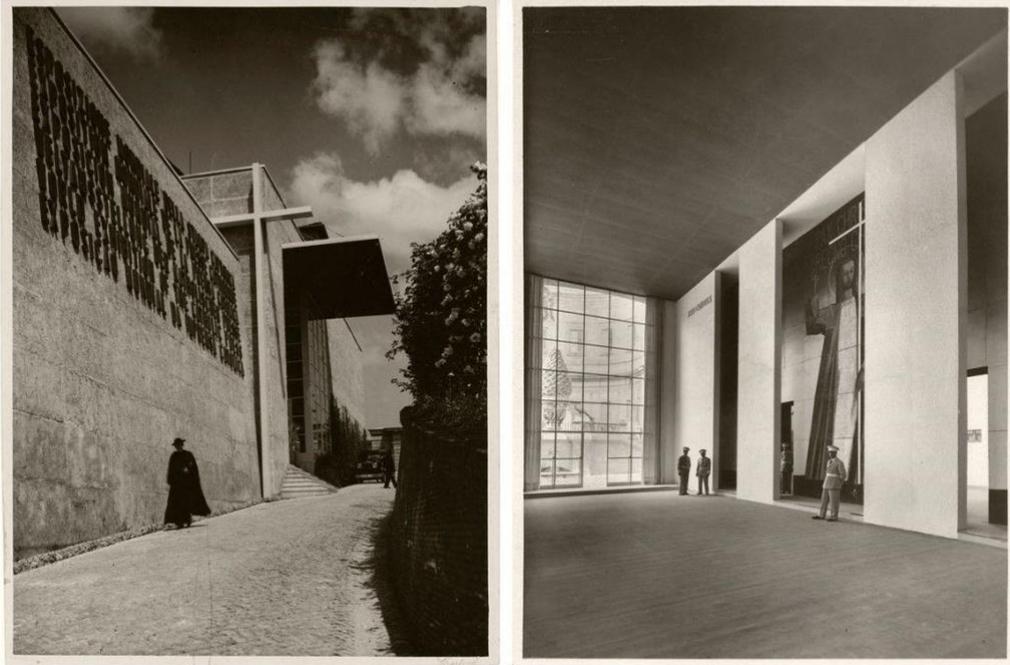


Figura 17- Vedute dell'allestimento di Gio Ponti in occasione dell'Esposizione della Stampa Cattolica, 1936.

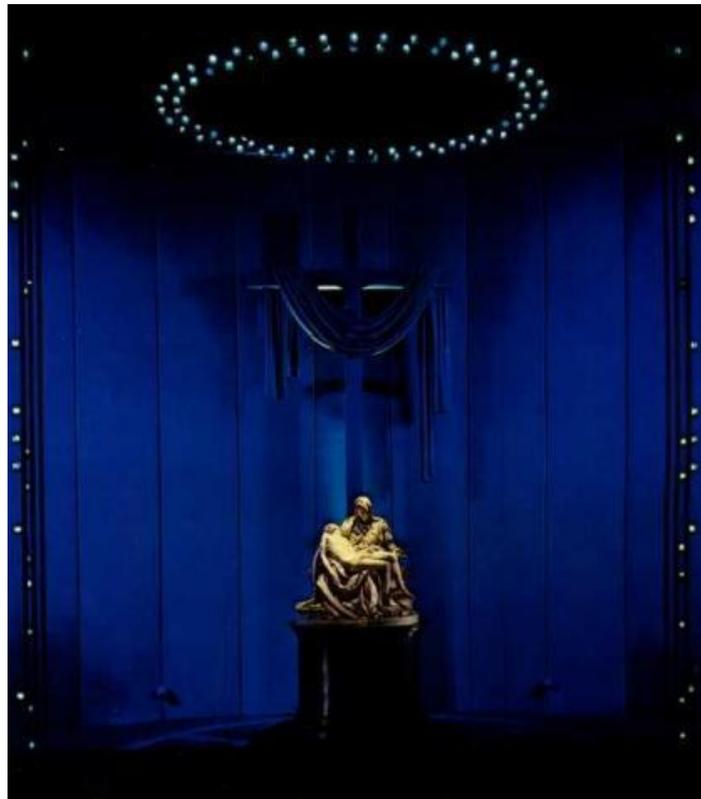


Figura 18 - La Pietà di Michelangelo Buonarroti in mostra a New York in occasione dell'Expo del 1964.



Figura 19 - Giacomo Grosso, Il Supremo Convegno, 1895, olio su tela.



Figura 20a - Jeff Koons, Made in Heaven, 1989-1991, legno policromo [167.6 x 289.6 x 162.6 cm].

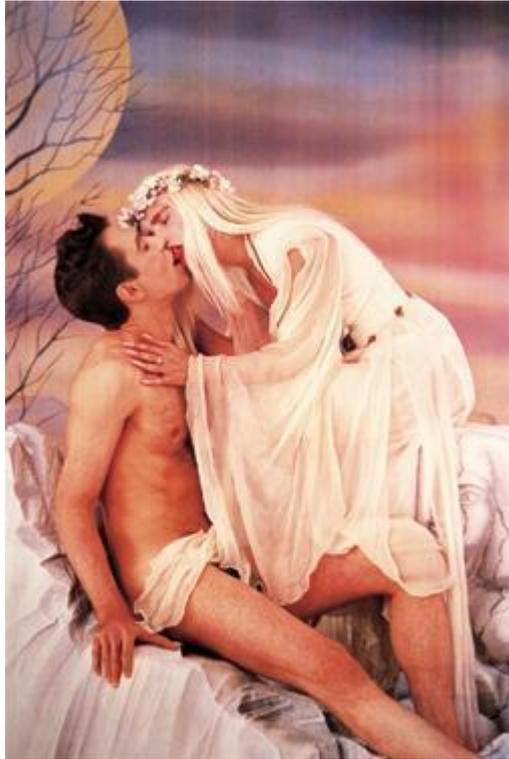


Figura 20b - Jeff Koons, *Kiss with Diamonds (Made in Heaven)*, 1989-1991, inchiostri ad olio serigrafati su tela [228.6 x 152.4 cm].

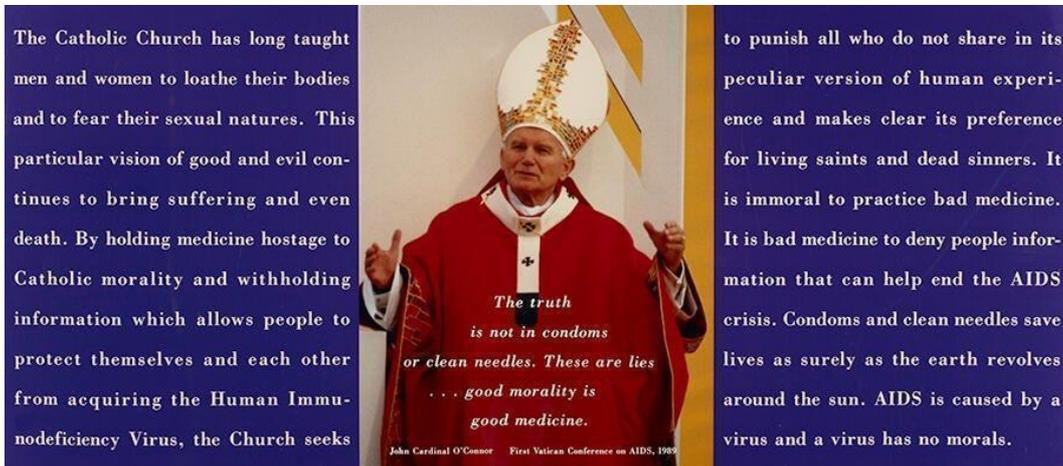


Figura 21- *Gran Fury, The Pope and the Penis*, 1980.



Figura 22- Maurizio Cattelan, La nona ora, 1999, lattice, cera, poliestere, roccia vulcanica, tessuto, pastorale in argento, tappeto, vetro.



Figura 23 - Tano Festa, 2013, 55. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, "In Principio...", veduta dell'installazione.



Figura 24 - Studio Azzurro, In Principio (e poi), 2013, 55. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, "In Principio...", veduta dell'installazione



Figura 25 - Josef Koudelka, 2013, 55. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, "In Principio...la parola si fece carne", veduta dell'installazione.



Figura 26 - Lawrence Carroll, 2015, 56. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, "In Principio...la parola si fece carne", veduta dell'installazione.



Figura 27 - Monika Bravo, Arche-Types, 2015, 56. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, "In Principio...la parola si fece carne", veduta dell'installazione.



Figura 28 - Mario Macilau, Growing on darkness, 2015, 56. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, "In Principio...la parola si fece carne", veduta dell'installazione.



Figura 29 - Elpida Hadzi-Vasileva, Haruspex, 2015, 56. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia, "In Principio...la parola si fece carne", veduta dell'installazione.



Figura 30 - Papa Francesco in visita al carcere di reclusione femminile di Venezia Giudecca, 28 aprile 2024.



Figura 31 - Maurizio Cattelan, Father, 2024, Padiglione della Santa Sede, 60. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, "Con i miei occhi", veduta dell'installazione.



Figura 32 - Corita Kent, Padiglione della Santa Sede, 60. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, "Con i miei occhi", veduta dell'installazione.

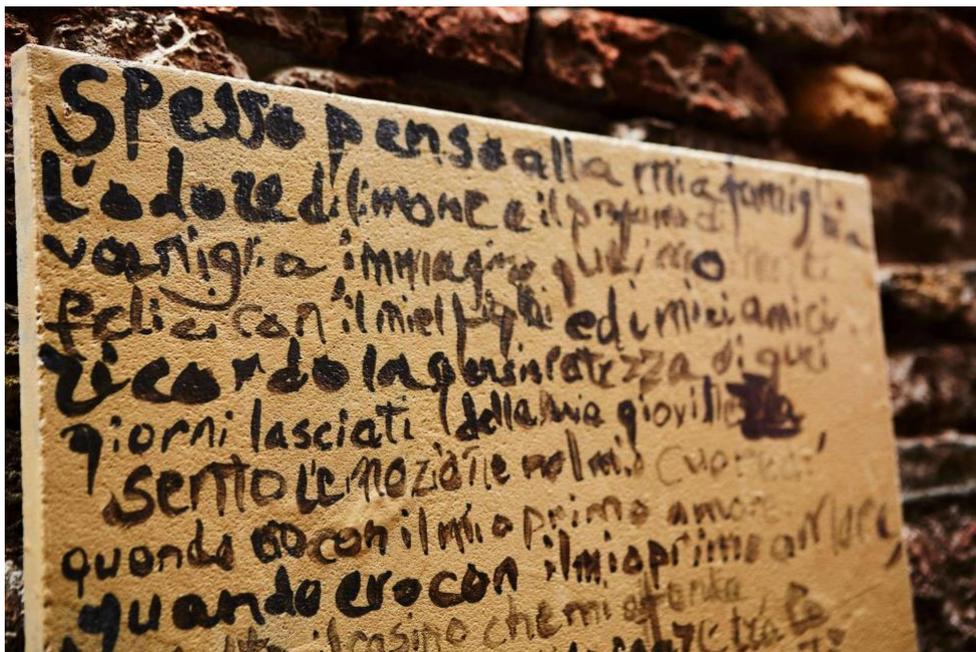


Figura 33- Simone Fattal, 2024, Padiglione della Santa Sede, 60. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, "Con i miei occhi", veduta dell'installazione.



Figura 34 - Claire Fontaine, 2024, Padiglione della Santa Sede, 60. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, "Con i miei occhi", veduta dell'installazione.



Figura 35 - Marco Perego & Zoe Saldana, Dovecote, 2024, 17 minuti, Italia.



Figura 36 - Claire Tabouret, Padiglione della Santa Sede, 60. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, "Con i miei occhi", veduta dell'installazione.



Figura 37 - Sonia Gomes, Padiglione della Santa Sede, 60. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, "Con i miei occhi", veduta dell'installazione.

Bibliografia

Attraversare la storia. Mostrare il presente. Il Vaticano e le esposizioni internazionali (1851-2015), a cura di Forti Micol, Guth Federica, Pagliarani Rosalia, 24ore cultura, Milano 2017.

Baratta Paolo, Il Giardino e l'Arsenale. Una storia della Biennale, Marsilio Editori, Venezia 2021.

Bœspflug François, Le immagini di Dio. Una storia dell'Eterno nell'arte, Torino, Einaudi 2012.

Bœspflug François, Ravasi Gianfranco, Liturgia e arte. La sfida della contemporaneità, Qiqajon, Magnano (Bose) 2011.

Celant Germano (a cura di), Cattedrali d'arte. Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa, Fondazione Prada, Milano 1998.

Collezione Vaticana d'Arte Religiosa Moderna, a cura di Ferrazza Mario, Pignatti Patrizia, Silvana Editoriale, Milano 1974.

Conti Paolo, Con i piedi in faccia, in "Il Corriere della sera", 24 aprile 2024.

Crespi Angelo, Ars Attack. Il bluff del contemporaneo, Johan & Levi, Milano 2013.

Dell'Asta SJ Andrea, Eclissi. Oltre il divorzio tra arte e Chiesa, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2016.

Di Martino Enzo, *La Biennale di Venezia, 1895-2013: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, [S.l.] Papiro art, 2013.

Dimensione futuro: l'artista e lo spazio. 44. *Esposizione internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Catalogo generale 1990*, Venezia 1990.

Dorfles Gillo, *L'arte sacra contemporanea? Che orrore*, in "Corriere della sera", 3 aprile 1998.

Elkins James, *Lo strano posto della religione nell'arte contemporanea*, Johan & Levi Editore, Milano 2021.

Estivill Daniel, *La Chiesa e l'arte secondo il Concilio Ecumenico Vaticano II. Note per un'ermeneutica della riforma nella continuità*, Lateran University Press, Città del Vaticano 2012.

Farchione Antonio, *Arte e Chiesa. La volontà di un incontro della Chiesa, l'attrazione per lo scontro dell'arte contemporanea*, Fede e Cultura, Verona 2011.

Ferri Michela Beatrice, *Sacro Contemporaneo. Dialoghi sull'arte*, Ancora, Milano 2016.

Fogliadini Emanuela, *L'invenzione dell'immagine sacra. La legittimazione ecclesiale dell'icona al secondo concilio di Nicea*, Jaca Book, Milano 2015.

I Musei Vaticani e l'arte contemporanea. Acquisizioni dal 1980 al 2003, a cura di Forti Micol, De Luca, Roma 2003.

In principio. Padiglione della Santa Sede. 55. Esposizione internazionale d'arte della Biennale di Venezia 2013, catalogo della mostra a cura di Forti Micol, Iacobone Paolo (Venezia, La Biennale di Venezia), FMR, Parma 2013.

In principio...la parola si fece carne. 56. Esposizione internazionale d'arte della Biennale di Venezia 2015, catalogo della mostra a cura di Forti Micol, Cristallini Elisabetta (Venezia, La Biennale di Venezia), Gangemi Editore, Roma 2013.

Con i miei occhi. 60. Esposizione internazionale d'arte della Biennale di Venezia 2024, catalogo della mostra a cura di Parisi Chiara, Racine Bruno (Venezia, La Biennale di Venezia), Marsilio Arte, Venezia 2024.

Gabriele Marta, Drammaturgia del sacro. Immagini contemporanee a confronto, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni 2017.

Galimberti Umberto, Orme del Sacro, Feltrinelli, Milano 2000.

Jan Van Laarhoven, Storia dell'Arte Cristiana, Mondadori, Milano 1999.

Le Muse Inquiete: La Biennale di Venezia di fronte alla storia, catalogo della mostra a cura di Cecilia Alemani, Hashim Sarkis, Alberto Barbera, Marie Chouinard, Ivan Fedele e Antonio Latella, (Venezia, La Biennale di Venezia), Venezia 2020.

Martini Vittoria, Martini Federica, Just Another Exhibition. Histories and politics of Biennials, Postmedia, Milano 2011.

Meccoli Sandro, Concorrenza, in "Corriere della sera", 11 giugno 1972.

Panza Pierluigi, Il Vaticano sfida l'arte contemporanea, in "Corriere della sera", 8 gennaio 2009.

Palmieri Liborio, Se Dio non vale un quadro. Crisi dell'arte sacra, eclisse dell'immagine di Dio e persistenza del Sacro nello sviluppo della cultura visiva occidentale. Dal IV secolo d.C. al Novecento, Gangemi, Roma 2021.

Plazaola Juan, Arte cristiana nel tempo II, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2002.

Ravasi Gianfranco, *Le meraviglie dei Musei Vaticani*, Mondadori, Milano 2015.

Renton Andrew, Jeff Koons. Sono in competizione con il Vaticano: ho già le mani nell'eternità, *Flash Art Italia*, anno XXIII - n.156, 1990, giugno-luglio.

Ricci Clarissa, *Aperto, 1980-1993: la mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia*, Milano Postmedia Books, 2022.

Ries Julien, Delahoutre Michel, Varenne Jean, *Le Religioni e l'Arte*, Jaca Book, Milano 2019.

Sammicheli Marco, *Disegnare il sacro*, Rubettino, Soveria Mannelli 2016.

Storie della Biennale, a cura di Portinari Stefania, Stringa Nico, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2019.

Stranieri Ovunque. La Biennale di Venezia. Partecipazioni Nazionali ed eventi collaterali (Vol II), Catalogo della 60. Esposizione Internazionale d'Arte (Venezia, La Biennale di Venezia), Venezia 2024.

Verdon Timothy, *Breve storia dell'arte sacra cristiana*, Queriniana, Brescia 2012.

Verdon Timothy, *L'arte sacra in Italia: dal paleocristiano al postmoderno*, Mondadori, Milano 2001.

Sitografia

Adelaide Barigozzi, Abbiamo visitato il Padiglione della Santa Sede per la Biennale dentro un carcere, in “Elle Italia”, 18 aprile 2024. Consultabile al seguente link: <https://www.elle.com/it/magazine/arte/a60534281/padiglione-santa-sede-biennale-2024/> (data di ultima consultazione 20/09/2024).

Alessandra Mangiarotti, Rana crocifissa e bandiera con svastica. Via la direttrice delle mostre scandalo, in “Corriere della Sera”, 29 ottobre 2008. Consultabile al seguente link:

https://www.corriere.it/cronache/08_ottobre_29/rana_croce_fd7ec046-a57f-11dd-8fd0-00144f02aabc.shtml (data ultima di consultazione 24/09/2024).

Bargna Ivan, Forme del Sacro e Arte Contemporanea, 2019, consultabile su [https://www.academia.edu/40827265/Forme del sacro e arte contemporanea fr a materiale e immateriale](https://www.academia.edu/40827265/Forme_del_sacro_e_arte_contemporanea_fr_a_materiale_e_immateriale). (data di ultima consultazione 22/12/2024).

Beltrami Alberto, Aprire nuovi spazi. Papa e artisti, onda di bellezza che adesso interroga la Chiesa, in: l’Avvenire, del 28 giugno 2023 e consultabile su <https://www.avvenire.it/opinioni/pagine/papa-e-artisti-onda-di-bellezza-che-adesso-interroga-la-chiesa>. (Data di ultima consultazione 18/01/2024).

Benedetta Capelli, Vicini alle loro anime, L’Osservatore Romano, 6 luglio 2024. Consultabile al seguente link: <https://www.osservatoreromano.va/it/news/2024-07/ods-023/vicini-alle-loro-anime.html> (data di ultima consultazione 20/09/2024).

Cecchetti Maurizio, Pierre Soulages, la ricerca della luce nel nero, in “Avvenire”, 27 luglio 2018. Consultabile su: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/soulages-nero-conques-vetrate-pittura-astratta> (Data ultima consultazione 25/05/2024).

Collezione di arte moderna e contemporanea, consultabile su https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/collezione-d_arte-contemporanea/collezione-d-arte-contemporanea.html. (data di ultima consultazione 2/02/2024).

Di Raddo Elena, L'arte per la Chiesa. La ricezione del Concilio attraverso alcuni recenti interventi artistici, consultabile su https://www.academia.edu/20222323/Larte_per_la_Chiesa_La_ricezione_del_Concilio_attraverso_alcuni_recenti_interventi_artistici. (data di ultima consultazione 1/12/2023).

Emma Drocco, Con i miei occhi: perché il Padiglione della Santa Sede alla Biennale di Venezia è così importante, Exibart, 25 aprile 2024. Consultabile al seguente link: <https://www.exibart.com/mostre/con-i-miei-occhi-perche-il-padiglione-della-santa-sede-alla-biennale-di-venezias-e-cosi-importante/> (data di ultima consultazione 20/09/2024).

Fogliadini Emanuela, Teologia, Cristianesimo e Arte, consultabile su <https://www.ftismilano.it/wp-content/uploads/sites/2/2019/05/09.TEOLOGIA-CRISTIANESIMO-E-ARTE.pdf>. (data di ultima consultazione 1/02/2024).

Giovanni Paolo II, Lettera agli artisti, pronunciato il 4 aprile 1999. Consultabile su https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html. (Data di ultima consultazione 4/01/2024).

La Storia dei Musei Vaticani, consultabile su <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/musei-del-papa/storia.html#niccolo-v--1447-1455--e-alessandro-vi--1492-1503-> (Data di ultima consultazione 25/04/2024).

Mons. Pasquale Iacobone, Il dialogo tra la Chiesa e gli Artisti nel Magistero più recente, da Paolo VI a Benedetto XVI, consultabile su <http://www.cultura.va/content/cultura/it/dipartimenti/arte-e-fede/testi-e-documenti/vari/sulla-via-della-bellezza--fede--arte-e-artisti-nel-magistero-di->

[/_jcr_content/innertop-1/download/file.res/Sulla%20via....pdf](#). (data di ultima consultazione 1/12/2023).

Naro Massimo, Dentro ogni cosa mostrare Dio. Chiesa e artisti insieme per educare alla fede: tematiche, indicazioni, prospettive nel magistero contemporaneo, consultabile su <https://www.viedellabellezza.it/wp-content/uploads/2015/11/Artisti-e-ChiesaMODENA.pdf>. (data di ultima consultazione 19/01/2023).

Neri Marcello, Il fantasma dell'immagine. Istantanee di un rapporto inquieto tra Chiesa e arte contemporanea. Consultabile al seguente link: https://www.academia.edu/7481688/Il_fantasma_dellimmagine_Istantanee_di_un_rapporto_inquieto_Chiesa_e_arte_contemporanea (Data ultima consultazione: 28/05/2024).

Papa Benedetto XVI, Discorso con gli Artisti nella Cappella Sistina, pronunciato il 21 novembre 2009 e consultabile su https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/it/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html. (Data di ultima consultazione 10/01/2024).

Papa Francesco, Discorso del santo Padre Francesco agli artisti partecipanti all'incontro promosso in occasione del 50° anniversario dell'inaugurazione della collezione d'arte moderna dei Musei Vaticani, pronunciato il 23 giugno 2023 e consultabile su <https://www.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2023/june/documents/20230623-artisti.html>, (Data di ultima consultazione 18/01/2024).

Paolo VI, Messa degli Artisti. Omelia di Paolo VI, pronunciato il 7 maggio 1964 e consultabile su https://www.vatican.va/content/paul-vi/it/homilies/1964/documents/hf_p-vi_hom_19640507_messa-artisti.html. (Data di ultima consultazione 11/01/2024).

Siegal Nina, Dissent, Diplomacy and Drama at the Venice Biennale, “New York Times”, 19 Aprile 2024. <https://www.nytimes.com/2024/04/19/arts/design/venice-biennale-history.html> (data ultima consultazione 6/08/2024).

Sjoren ten Kate, Art, Religion and Shock, RSA, disponibile al link: <https://www.thersa.org/blog/2009/04/art-religion-and-shock> (data di ultima consultazione 24/09/2024).

Storer Russell, The Messenger. Bill Viola, consultabile su: <http://www.artdes.monash.edu.au/globe/issue9/bvtxt.html> (data di ultima consultazione 2/07/2024).

Tosatti Gian Maria, intervista per l’Avvenire del 23 giugno 2023. Consultabile su <https://www.avvenire.it/agora/pagine/gian-maria-tosatti-papa-francesco-discorso-agli-artisti-cappella-sistina>. (Data di ultima consultazione 18/01/24).

Udienza generale di Giovanni Paolo II, scritta il 2 aprile 1986 e consultabile su https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/audiences/1986/documents/hf_jp-ii_aud_19860402.pdf. (data di ultima consultazione 10/12/2023).

Zanini Roberto, Forti: l’arte si fa carne nelle periferie del globo, in “Avvenire”, 4 maggio 2015. Consultabile al link: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/arte-si-fa-carne> (Data ultima consultazione 16/08/2024).

Zanoli Carlotta, Sacro e religioso: una dicotomia artistica post-cristiana, consultabile al seguente link: <https://doi.org/10.6092/issn.2974-7287/15960>. (Data di ultima consultazione 17/05/2024).

Indice delle figure

Fig.1 - Dan Flavin, *Untitled*, pag. 38.

fig.2 - Bill Viola, *The Messenger*, pag.39.

fig.3 - Bill Viola, *Study for the Path*, pag.40.

fig.4 - Mark Rothko, *Rothko Chapel*, pag.41.

fig.5 - Gerhard Richter, vetrate realizzate per la Cattedrale Metropolitana di San Pietro a Colonia, pag.42.

fig.6 - Pierre Soulages, vetrate realizzate per l'Abbazia di Saint-Foy a Conques, pag.42.

fig.7 - David Simpson, *Gerusalemme Celeste*, pag.43.

Fig.8 - Mario Airò, pedana vetrata e ambone; Stefano Arienti, altare, per la Chiesa di San Giacomo Maggiore, pag.44.

Fig.9 - Jannis Kounellis, *Untitled*, pag.45.

Fig.10 - Claudio Parmiggiani, *Melodie Inascoltate*, pag.44.

fig.11 - Andres Serrano, *Piss Christ*, pag.47.

fig.12 - Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary*, pag.48.

fig.13 - Martin Kippenberger, *Feet First*, pag.49.

fig.14 - Paul Fryer, *Pietà*, pag.50.

fig.15 - Damien Hirst, *Saint Bartholomew, Exquisite Pain*, pag.51.

fig.16 - Tracey Emin, *For You*, pag.51.

fig.17 - Vedute dell'allestimento di Gio Ponti in occasione dell'Esposizione della Stampa Cattolica (1936), pag.57.

fig.18 - La Pietà di Michelangelo Buonarroti in mostra a New York in occasione dell'Expo del 1964, pag.61.

fig.19 - Giacomo Grosso, *Il Supremo Convegno*, pag.68.

fig.20.a - Jeff Koons, *Made in Heaven*, pag.70.

fig.20.b - Jeff Koons, *Kiss with Diamonds (Made in Heaven)*, pag.70.

fig.21 - Gran Fury, *The Pope and the Penis*, pag.71.

fig.22 - Maurizio Cattelan, *La nona ora*, pag.72.

fig.23 - Tano Festa, veduta dell'installazione alla 55. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, pag.75.

fig.24 - Studio Azzurro, *In Principio (e poi)*, veduta dell'installazione alla 55. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, pag.77.

fig.25 - Josef Koudelka, veduta dell'installazione alla 55. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, pag.78.

fig.26 - Lawrence Carroll, *Another Life*, veduta dell'installazione alla 56. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, pag.80.

fig.27 - Monika Bravo, *Arche-Types*, veduta dell'installazione alla 56. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, pag.80.

fig.28 - Mario Macilau, *Growing on darkness*, veduta dell'installazione alla 56. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, pag.84.

fig.29 - Elpida Hadzi-Vasileva, *Haruspex*, veduta dell'installazione alla 56. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, pag.85.

fig.30 - Papa Francesco in visita al carcere di reclusione femminile di Venezia Giudecca, 28 aprile 2024, pag.88.

fig.31 - Maurizio Cattelan, *Father*, pag.89.

fig.32 - Corita Kent, veduta dell'installazione alla 60. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, pag.90.

fig.33 - Simone Fattal, particolare dell'installazione alla 60. Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia, pag.91.

fig.34 - Claire Fontaine, *Siamo con voi nella notte*, pag.92.

fig.35 - Marco Perego & Zoe Saldana, *Dovecote*, pag.92.

fig.36 - Claire Tabouret, *Quadreria*, pag.93.

fig.37 - Sonia Gomes, *Sinfonia das cores*, pag.93.