

Centro culturale Paolo VI

A 500 ANNI DALLA RIFORMA. LITURGIA E ARTE PER UNA PRESENZA

Sintesi degli interventi di Andrea Straffi e Giorgio Carini

8 maggio 2017 – Como, Biblioteca comunale

A 500 anni dalla Riforma. Liturgia e arte per una Presenza è il titolo dell'incontro proposto dal Centro culturale Paolo VI, con il patrocinio della Diocesi di Como e del Comune di Como, lo scorso 8 maggio. Un titolo solo all'apparenza secondario rispetto alla tematica storico-teologica con cui si affronta generalmente la svolta epocale segnata dalla figura di Lutero.

Nel prendere la parola don Andrea Straffi, direttore dell'Ufficio arte sacra della Diocesi di Como, ha subito chiarito che il 1517 segnò un cambiamento per la storia religiosa, politica e sociale dell'Europa, ma anche per le architetture e le immagini sacre. E si trattò, rispetto a queste ultime, non di uno dei tanti risvolti che la Riforma introdusse, bensì della manifestazione "visibile" di un diverso modo di concepire il Divino e la sua presenza. Un cambiamento liturgico-artistico che non era – e non è – accessorio in ordine all'esperienza della fede cristiana.

Tutto questo anche nell'antica diocesi di Como, che comprendeva parte dei territori svizzeri del Ticino e dei Grigioni, in una zona di confine, una zona di incontro e – diciamo pure, ha aggiunto don Straffi – di contrasto. Diventa allora interessante guardare di nuovo all'arte e all'architettura religiosa dei nostri territori, i cui esiti sono ancora sotto i nostri occhi.

Quali sono i principali elementi di questo cambiamento? E soprattutto quali le ragioni?

Con la ben nota chiarezza e, nello stesso tempo, capacità di sorpresa, don Andrea ha fatto conoscere al numeroso pubblico presente tre edifici di culto cattolico risalenti all'epoca di Lutero (in particolare ai primi decenni del XVI secolo).

Si tratta di architetture antecedenti la cosiddetta "Controriforma" – che sarebbe più corretto chiamare Riforma cattolica – seguita al Concilio di Trento e alle celebri *Istructiones* di san Carlo Borromeo sugli edifici e suppellettili sacre del 1577.

Tre chiese che presentano caratteristiche morfologiche, artistiche, simboliche e culturali singolari.



Santa Maria degli Angeli di Lugano, ovvero lo spazio sacro



La chiesa di Santa Maria degli Angeli fu costruita dalla comunità luganese a partire dal 1499, in ringraziamento per la presenza dei frati minori osservanti che avevano favorito la pace tra le fazioni cittadine avverse e assistito la popolazione durante la peste del 1498.

L'edificio, consacrato nel 1515, si caratterizza per la presenza di un elemento architettonico imponente e tipico delle chiese francescane dell'osservanza: un'ampia parete, chiamata "tramezzo", che divide distintamente la chiesa in due parti, una riservata ai fedeli e l'altra al culto (e al coro dei frati).

La parete muraria, che mostra tre aperture ad arco nella zona inferiore, sale sino al soffitto ed è interamente rivestita di affreschi, come in molte chiese dell'osservanza nell'area lombardo-piemontese costruite tra il 1420 e il 1500.

Sul tramezzo si trova una delle più importanti opere pittoriche di Bernardino Luini, realizzata negli ultimi anni di vita, tra il 1529 e il 1532, raffigurante scene della passione di Cristo.

Due sono gli elementi tipici di questa chiesa, elementi che diverranno critici per la teologia e l'estetica luterana (o riformata):

1. la separazione tra lo spazio dei fedeli e lo spazio rituale;
2. l'ampio uso di immagini, che qui travalicano – anche solo per la loro imponenza – il semplice scopo didattico o di supporto alla predicazione.

Beata Vergine Assunta di Morbegno, ovvero le immagini

Sorto sull'area di un edificio precedente, ma ricostruito e consacrato nel 1506, il santuario, posto all'inizio della Valtellina, si caratterizza per una straordinaria eleganza formale, frutto dell'intervento dell'architetto e scultore Tommaso Rodari, già attivo presso il duomo di Como. Lo stesso artista realizzò il rosone e il portale architravato tra il 1515 e il 1518.

Paolo Montesanto, studioso dell'architettura protestante, afferma che «l'estetica riformata riflette la modernità innescata dal Rinascimento, riproponendone i concetti neoplatonici di semplicità e sobrietà».



Ma a caratterizzare il santuario non è tanto la forma esterna, quanto l'interno con la straordinaria ancona lignea dedicata all'Assunta che la Compagnia dei Battuti commissionò a Giovan Angelo del Maino nel 1516 e che occupa la parete di fondo del tempio (occorre però immaginare l'opera senza la fastosa cornice successiva, risalente al Settecento).

L'ancona richiese diversi anni di lavoro, sia per l'esecuzione scultorea, che per quella pittorica. La doratura e la decorazione policroma furono realizzate da Gaudenzio Ferrari e da Fermo Stella nel 1526.

L'altare dorato costituisce la grandiosa cornice di un'effigie mariana tardo-gotica, affrescata sulla parete: *La Madonna in trono col Bambino*. Un'immagine che la devozione locale riteneva miracolosa e che divenne quindi il fulcro visivo e culturale del santuario.



Il riformatore Calvino, pochi anni più tardi, avrebbe dichiarato: «Quanti si lasciano andare ad adorare le immagini proponendosi di adorarvi Dio, la Madre di Gesù oppure i suoi santi sono già sotto l'incantesimo della superstizione».

Anche per questo raffronto don Straffi ha evidenziato due criticità:

1. che spazio possono avere le immagini in un luogo di culto? Hanno solo uno scopo didattico o catechetico?
2. quale ruolo può occupare la Vergine Maria?

Santa Maria delle Grazie di Gravedona, ovvero il tabernacolo

La chiesa e l'annesso convento agostiniano vennero fondati nel 1467 appena fuori il borgo storico di Gravedona, in una zona panoramica. Nel 1474 anche il duca di Milano Galeazzo Maria Sforza sostenne la costruzione del convento, rendendolo un punto di riferimento importante per il territorio. La comunità era legata all'osservanza agostiniana, cui apparteneva anche il convento di Erfurt, lo stesso di Martin Lutero.

La chiesa presenta un'architettura ad aula unica (monoaula), scandita da archi trasversali, secondo un modello usuale per gli edifici dell'epoca. Sulla parete di fondo si aprono tre absidi, di cui quella centrale con volta a vele.



La chiesa si distingue per una ricca e articolata serie di affreschi sulle pareti laterali, realizzati tra il 1496 e il 1520 da artisti e botteghe diverse (tra cui Bernardino e Alvise de' Donati, Sigismondo de Magistris, Bartolomeo de Benzi e altri) e che costituisce un saggio degli orientamenti dell'arte rinascimentale tra Milano e Como nei primi anni del Cinquecento.

Uno dei temi principali si trova sugli archi trasversali: una sequenza di profeti con cartigli annuncianti l'Incarnazione e una teoria di beati e santi agostiniani che introducono la figura dell'Assunta, affrescata sulla parete presbiteriale. Autore è Bartolomeo de' Benzi, che li realizzò nel 1496.

Nel deambulacro che porta verso il chiostro e la sala capitolare si trova un affresco risalente agli anni Venti del Cinquecento, dal soggetto e dal titolo singolare, *La doppia intercessione*: Cristo mostra al Padre le ferite della passione e Maria mostra al Figlio il seno scoperto; ambedue quindi intercedono presso il Padre per ottenere misericordia e salvezza ai fedeli, come spiega l'iscrizione sottostante che rimanda a san Bernardo.



Tutti gli studiosi concordano nel riconoscere che Lutero non fu in linea di massima contrario all'uso di immagini, purché avessero uno scopo didascalico o catechetico. Furono altri riformatori – in particolare Carlostadio, Zwingli e Calvino – ad essere più radicali e talvolta violenti nel rifiuto di ogni figurazione nelle chiese, fino alla distruzione di molte opere.

Tuttavia proprio questo soggetto – *La doppia intercessione* – fu uno dei più avversati dallo stesso Lutero, che lo riteneva un'aberrazione, un'eresia: il ruolo di mediatrice assegnato alla Madre di Gesù era per lui semplicemente inaccettabile.

Ma c'è un altro aspetto della chiesa di Gravedona, che venne a costituire uno dei punti di distinzione più decisivi tra le chiese riformate e quelle cattoliche: la presenza imponente del tabernacolo.

In questo caso la monumentale ancona lignea, scolpita e dorata, decorata con statue a tutto tondo e tavole dipinte, risale al primo decennio del Seicento e quindi è più tarda di un secolo rispetto alla costruzione dell'edificio.

Resta il fatto che questo elemento, come la spettacolare macchina architettonica dell'altare di Mezzegra, scelta quale immagine dell'incontro, diverrà preponderante nello spazio e nel culto cattolico.



In ambito riformato, viceversa, come scrive ancora Paolo Montesanto, «la centralità attribuita alla riunione dei fedeli è fin dall'inizio fondamentale nella nuova concezione liturgica. Essa diviene l'elemento generatore e centrale di un nuovo spazio, nel quale non è più importante la "visuale", ma l'ascolto di un sermone (*verbum audibile*)».

Ed ecco quindi le ultime questioni proposte dal relatore:

1. l'incontro con il Mistero di Dio avviene solo nel momento della convocazione dell'assemblea?
2. la chiesa è unicamente il luogo dell'ascolto oppure è il luogo di una Presenza permanente?

Per precisare questo aspetto, che è il vero punto distintivo tra le due "Riforme", don Andrea si è rifatto a un episodio della vita di Edith Stein.

La giovane studiosa e filosofa tedesca, di famiglia ebraica, durante il periodo tormentato della sua ricerca religiosa che l'avrebbe portata ad aderire alla fede cattolica, descrisse la sorpresa provata durante la visita a una cattedrale:

«Entrammo per qualche minuto nel duomo e mentre eravamo lì in rispettoso silenzio entrò una donna con il suo cesto della spesa e si inginocchiò in un banco per una breve preghiera.

Per me era una cosa del tutto nuova.

Nelle sinagoghe e nelle chiese protestanti che avevo visitato ci si recava solo per la funzione religiosa. Qui invece qualcuno era entrato nella chiesa vuota, nel mezzo delle sue occupazioni quotidiane, come per andare a un colloquio confidenziale.

Non ho mai potuto dimenticarlo» (*Storia di una famiglia ebraica*, vol. II, cap. 10).

Dalla sorpresa di Edith Stein – Il Mistero era lì! Una presenza con cui si poteva colloquiare – ha preso avvio l'intervento di Giorgio Carini, sacerdote della diocesi di San Benedetto del Tronto e docente di teologia dell'arte presso l'Istituto teologico marchigiano di Ancona. Architetto, esperto di iconografia orientale ed egli stesso artista, è fondatore dei Musei Sistini del Piceno.

Ma perché l'uomo desidera questa presenza? E dove possiamo trovarla?

Attraverso un percorso suddiviso in tre momenti si è andati al cuore di quelle domande che le tre chiese della diocesi comasca hanno evidenziato.

I. MOSTRAMI IL TUO VOLTO E IO SARÒ SALVATO (*Salmo 80,4*)

Desiderio di immortalità

Sempre l'uomo è stato consapevole della propria condizione limitata e mortale, un dato di realtà che noi moderni censuriamo in mille modi. Per chi viveva, anche solo fino a sessant'anni fa, era evidente che la vita è soggetta all'aggressione del tempo. Una semplice ferita poteva diventare letale. Gli alimenti deperivano facilmente, non c'erano frigoriferi, conservanti. I metalli si corrodevano (doveva ancora arrivare l'acciaio inox!). Tutto questo faceva fare esperienza della caducità, o meglio della corruttibilità. Da qui l'esigenza di andare oltre tale condizione, di poter partecipare all'eternità, cioè vivere in pienezza.

Parentesi: capiamo allora perché in questo orizzonte esistenziale l'oro, il metallo prezioso per eccellenza, era considerato un elemento divino, l'unico elemento che non invecchiava e non si corrodeva.

E per poter partecipare all'eternità si cominciò a definire uno spazio sacro attraverso il tracciamento di un solco: "tem" è la radice indoeuropea che sta per "tagliare", da cui deriva τέμενος (temenos), tempio. Veniva delimitato così uno spazio partecipe della realtà divina, appunto per questo sacro. Essere all'interno di questo spazio voleva dire essere permeati dalla dimensione ultraterrena: da un lato la realtà profana (*pro-fanum*, cioè fuori dal tempio), soggetta a morte e corruzione, dall'altra la realtà divina del tempio, dove è la vita in pienezza, eterna e incorruttibile.

Il sacrificio per nutrirsi del divino

Ma basta tracciare un solco perché si generi uno spazio sacro?

Il tempio, dove è possibile contemplare (*cum-temno*, essere nello stesso luogo, condividere la medesima condizione ontologica) Dio, generato attraverso un taglio – il tempio è il *luogo tagliato*, *ritagliato* –, si lega indissolubilmente al gesto sacro per eccellenza del tagliare, ovvero il rimando inequivocabile al sacrificio.

Per comprendere a pieno il sacrificio offerto alla divinità don Carini ha fatto riferimento al sacrificio che serve per la sopravvivenza. È Eliade ad aver messo in luce che «l'uomo è il prodotto finale di una decisione presa "al principio del tempo": uccidere per poter vivere. Di fatto gli uomini riuscirono a superare i loro "antenati" divenendo carnivori» (*Storia delle credenze*, vol. I). L'uccisione dell'animale e l'inevitabile scorrere del sangue determinerà la nascita di un nuovo mondo simbolico che accompagnerà praticamente la storia umana di ogni tempo.

L'uomo desidera vivere e per vivere deve necessariamente compiere un atto violento, che diventa un atto sacro: occorre che qualche essere vivente muoia per lui, fossero anche i vegetali che vengono strappati alla vita. Da questa consapevolezza, che portava anche a un profondo rispetto per l'animale da uccidere, nasceva una gratitudine quasi naturale. Altra dimensione che è andata perdendosi: l'uomo moderno crede di non dover gratitudine a nessuno per la sua vita, nessun essere vivente deve sacrificarsi per lui, non vede lo scorrere del sangue trovando tutto pronto sul banco del supermercato. Non è forse qui l'origine di tanto spreco nelle nostre case?

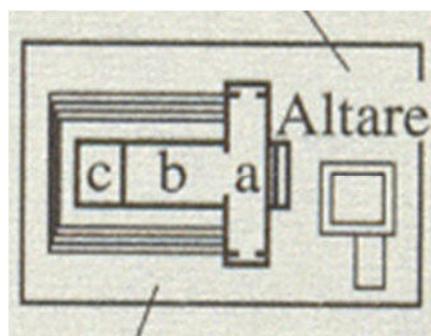
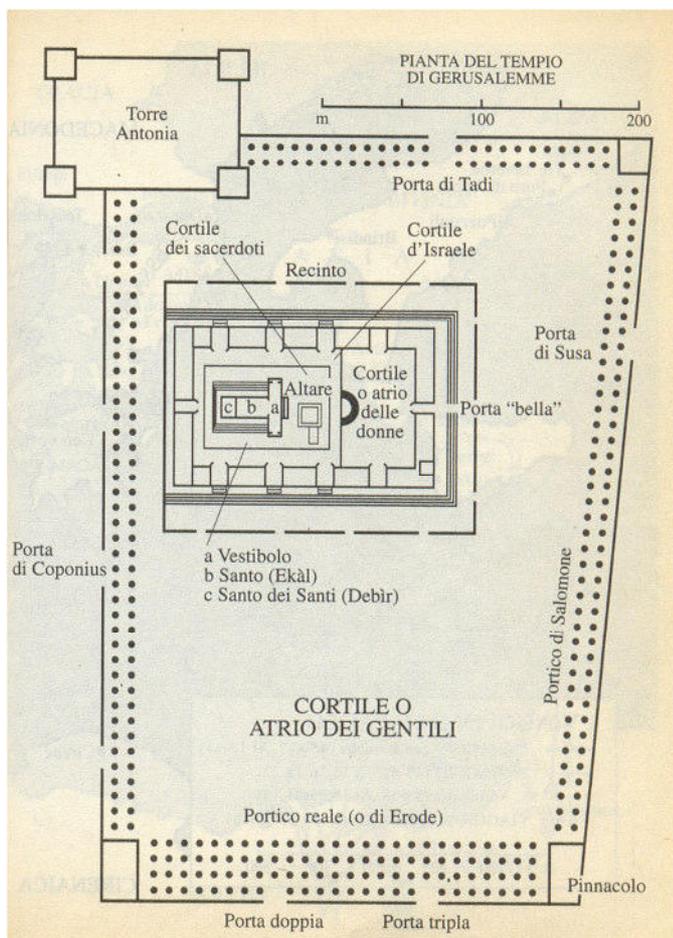
Ma torniamo al significato più letterale di sacrificio, ovvero l'uccisione, l'offerta e la consumazione di un animale "per" un dio. È proprio cibandosi della carne "votata" alla divinità che l'uomo si nutre del divino. E così si attua una piena *com-union*: con l'ingresso nel tempio l'uomo entra nella realtà divina, attraverso il sacrificio è il divino che entra nell'uomo.

Abbiamo *in nuce* tutti gli elementi che ritroveremo nella tradizione ebraica e poi, in pienezza, in quella cristiana.

Dio tocca la storia dell'uomo

Un grido attraversa tutta la storia del popolo di Israele: «Il tuo volto, Signore, io cerco. Non nascondermi il tuo volto» (*Salmo 26, 8-9*). È il volto di un Dio che tocca la storia dell'uomo, stringe un'alleanza con lui, ma, nello stesso tempo, non può ancora essere visto (*Esodo 33, 23*). Il desiderio dell'uomo per una "visione" rimane non esaudito.

Questo duplice aspetto – un Dio conosciuto, ma non visto – si riflette nel luogo privilegiato dell'incontro con l'Altissimo: la tenda dell'alleanza, prima, il tempio di Gerusalemme, poi. Attraverso l'immagine di uno schema del tempio don Carini ha messo in luce da una parte la continuità con il tempio pagano – uno spazio delimitato, intriso di sacralità –, dall'altra il sorgere di un'articolazione più sottile. Al suo interno la tenda/tempio racchiude uno spazio ulteriore, ancora più sacro: il "Santo dei Santi" che custodisce l'arca dell'alleanza. Tra questi due ambienti esiste un velo, oltre il quale risiede la divinità. All'interno dell'edificio il sacerdote è davanti a questo velo, non può vedere Dio, ma sa che al di là c'è Lui, Dio è presente.



c = Santo dei Santi

La dinamica che definisce il tempio di Israele non fa che confermare la dinamica vista nel sorgere degli antichi templi: l'uomo desidera contemplare il divino per partecipare alla sua realtà ultraterrena e quindi essere salvato. Il tempio è il luogo che ci permette di contemplare, di partecipare alla divinità, anche se non è possibile vedere Dio pienamente. Nel tempio rimane un velo che si frappone tra l'uomo e Dio. Resta l'attesa, l'attesa di qualcuno, di là dal cielo, da quell'oltre in cui è la pienezza: un essere divino qui nella realtà terrena e mortale.

Visibile perché presente

Secondo una modalità inimmaginabile per l'uomo accade, appunto, l'inimmaginabile: Dio si incarna, si fa uomo. Non solo, sarà presente tutti i giorni sino alla fine del mondo (*Matteo 28, 20*). Dunque la presenza di Dio permane ed è questa presenza che fonda la visibilità di Dio.

Il relatore, a questo punto, ha scandito bene la voce per sottolineare che ciò che è visibile è visibile perché presente, al contrario ciò che è presente può non essere visibile per l'incapacità a vedere di chi dovrebbe riconoscere.

In attesa del pieno compimento della visibilità di Dio alla fine dei tempi, la Chiesa garantisce la possibilità del "già e non ancora" di questa visibilità, garantisce la possibilità della redenzione per ogni uomo e quindi la partecipazione al Divino.

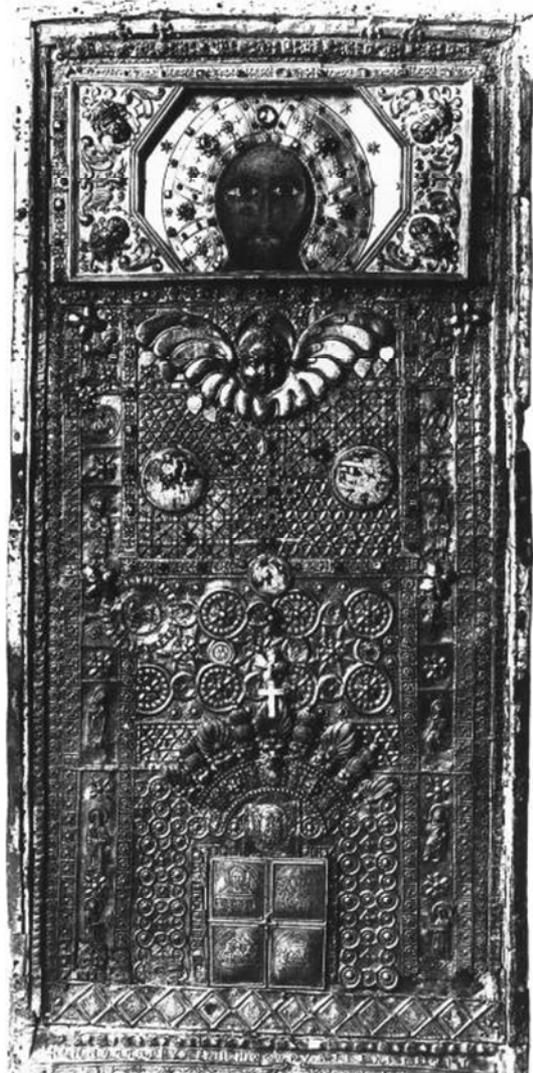
Come dunque è possibile per noi vedere Dio?

Ripercorrendo i primi secoli del cristianesimo don Giorgio ha ricordato l'ultimo grande concilio che pose termine a discussioni, perfino lotte animate, sulla natura di Cristo e la sua incarnazione: il Concilio Niceno II del 787 con a tema la validità o meno della venerazione delle immagini.

Da quel concilio scaturì chiaramente il significato del rapporto tra incarnazione di Cristo e immagine: l'incarnazione fonda la possibilità di realizzare l'immagine di Cristo, ma, allo stesso tempo, questa immagine attesta, certifica la realtà dell'incarnazione.

Di conseguenza, si verificò in tutta la cristianità una diffusione del culto delle immagini. Tale diffusione spaziale fu accompagnata da una crescente intensità degli atti cultuali e liturgici che ruotavano attorno a una determinata immagine. Due gli esempi riportati dal relatore.

Estremamente significativa è l'*Acheropita del Santissimo Salvatore*, la venerata icona di Cristo custodita nella cappella del *Sancta Sanctorum* in Laterano.



La potente carica di sacralità che emanava questa immagine, come altre analoghe, non la rendeva facilmente accessibile. Vi era infatti una complessa modalità di custodia e venerazione che, a sua volta, amplificava ulteriormente il potenziale soprannaturale. All'acheropita del Salvatore era legata la "processione di Ferragosto", che si svolgeva la notte precedente la festa dell'Assunzione.

Lungo il percorso si lavavano i piedi dell'icona con unguenti, come aveva fatto la Maddalena; per far memoria della "dormizione" della Madonna che era stata visitata dal Figlio si portava l'icona davanti all'immagine mariana nella chiesa di Santa Maria Nova in Roma (oggi chiesa di Santa Francesca Romana). Da ultimo, all'alba, con il sorgere del sole che segnava la salita al cielo di Maria, si giungeva in Santa Maria Maggiore.

La processione si configurava così, gradualmente, come una vera e propria, straordinaria epifania del divino, che aveva il cardine nelle immagini di Cristo e della Vergine, le quali agivano come potenti presenze reali.

Successivamente, a partire dal secolo XII, la carica sacrale dell'acheropita diverrà così forte da ridurre la visibilità. L'immagine fu rivestita di una coperta d'argento dorato (1198-1216) che consentiva di vedere il volto, mentre i piedi erano accessibili tramite due sportellini per permettere le unzioni rituali.

L'acheropita era ormai una potente reliquia.

Tale processo di sacralizzazione è presente anche nell'altra icona sopra ricordata – secondo esempio – la Madonna nella chiesa di Santa Maria Nova.

Durante i restauri del 1950 si sono scoperti, sotto una ridipintura duecentesca, i volti del Bambino e della Vergine risalenti alla seconda metà del VI secolo.

Cosa significa questo restauro del XIII secolo?

Il dato reale dell'immagine era legato alla sua visibilità e quando l'immagine, per il degrado del tempo, diventava meno visibile, si procedeva a una nuova ridipintura.

In questo modo, mantenendo la leggibilità del dato visivo nella sua interezza, si garantiva la densità ontologica e quindi la venerabilità.

Possiamo comprendere allora cosa rappresenti l'immagine nel contesto cristiano: l'immagine non è semplicemente un appagamento della vista con la sua bellezza, non è nemmeno solo un aiuto catechetico, ma è strettamente legata al poter vedere Dio, in particolare durante l'azione liturgica, azione dove Cristo si rende presente sacramentalmente.



II. L'ALTARE, IL LUOGO DELLA PRESENZA

A partire dal Medioevo, all'interno del tempio cristiano, emerge sempre più come punto focale di grande densità simbolica la pala d'altare, una tavola con immagini che, come indica il termine stesso, è unita all'altare, il luogo del sacrificio. E il sacrificio, riprendendo il percorso iniziale proposto da don Carini, è il gesto supremo che mette l'uomo in contatto con Dio, anzi lo rende addirittura partecipe del suo essere potendolo mangiare.

Questo spiega l'importanza della struttura liturgico-spaziale costituita dall'altare sovrastato dalla pala, luogo privilegiato dove si manifesta il legame tra sacrificio/presenza e immagine/visibilità.

Illuminanti alcune opere, più o meno famose, presentate dal relatore, con il sacerdote che eleva l'Eucaristia davanti a segni visibili della divinità: *I sette sacramenti* (particolare) di Rogier van der Weyden ad Anversa (circa 1453-1455), la *Celebrazione eucaristica* di Turone di Maxio, una miniatura conservata nella Biblioteca capitolare di Verona (ultimi decenni secolo XIV), la *Messa di Sant'Egidio* del Maestro di Saint Giles a Londra (1480-1490).



Nella tradizione della Chiesa di rito orientale questa stretta unione fra presenza del Divino e immagine è rappresentata dall'iconostasi, una parete collocata tra il presbiterio e le navate e predisposta per accogliere le icone.

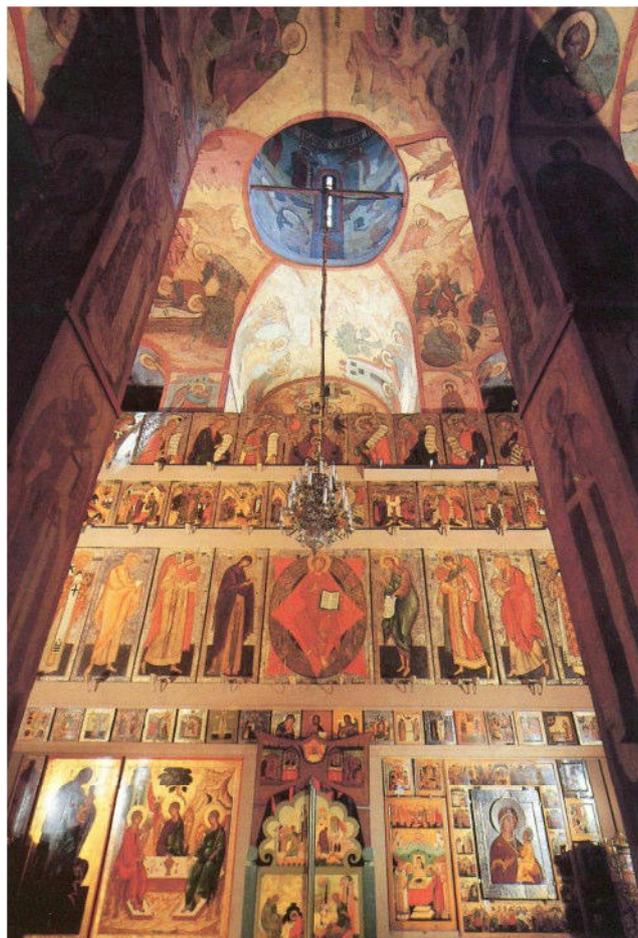
L'iconostasi – come questa nella chiesa della Deposizione della Veste della Vergine sulla piazza della Cattedrali del Cremlino di Mosca (1627) – non nasconde ciò che c'è dietro, mostra visibilmente ciò che è reale e presente, ma che i nostri occhi terreni non riescono a vedere. È una parete decorata che rende visibile ciò che è presente e appartiene a un ordine superiore.

Nello stesso tempo questa parete “collabora” nel tener viva la memoria della diversità fra il luogo della terra, la navata, e il luogo anticipo del divino, il presbiterio, detto anche *niebo*, ovvero cielo. E infatti il cielo da sempre è stato interpretato come il luogo della divinità, “Padre nostro che sei nei cieli”.

A questo proposito, il relatore ha fatto menzione a una teoria affascinante secondo la quale la posizione eretta dell'*homo erectus* deriverebbe proprio dai tentativi di guardare il luogo che stava sopra di lui, per il desiderio di scoprirne la bellezza, il mutare di forme, colori e luci (J. Ries, *Homo religiosus e homo christianus. L'esperienza vissuta del sacro*). Il senso di questa esperienza ci arriva dall'etimologia della parola “desiderio”, appunto *de-siderus*, “dalle stelle”.

Alla luce di quanto appena detto diventa chiaro – ha commentato don Giorgio – il significato del tramezzo della chiesa di Santa Maria degli Angeli in Lugano.

Quel tramezzo ricorda il velo del tempio di Gerusalemme e le iconostasi orientali, ma anche segna la pienezza che Cristo porta. Non è quindi un caso che lì ci sia una Crocifissione: è il sacrificio di Cristo che ha squarciato il velo del tempio il venerdì santo e che squarcia la separazione fra Dio e l'uomo ogniqualvolta, al di là di quella parete, si rinnova sull'altare il sacrificio eucaristico.



È la manifestazione solenne del Dio che opera: il pane e il vino diventano corpo e sangue di Cristo. Nutrendoci di quel pane, Dio entra nell'uomo. Dio abita in noi. Non si compie così quanto l'uomo di tutti i tempi ha desiderato? Nutrirsi di Dio per avere una vita in pienezza?

III. IL RINASCIMENTO

A partire dagli ultimi decenni del Quattrocento, ma in particolar modo dal Cinquecento, proprio per evidenziare la manifestazione di Cristo, che si rende presente con il sacrificio eucaristico, la pala d'altare diventa sempre più complessa, come nelle chiese di Morbegno, Gravedona, Mezzegra.

Qui don Carini ha fatto un *excursus* sull'introduzione della prospettiva rinascimentale. È anche per tale scoperta che divenne necessario, proprio per rendere visibile la Presenza, avere pale d'altare elaborate.

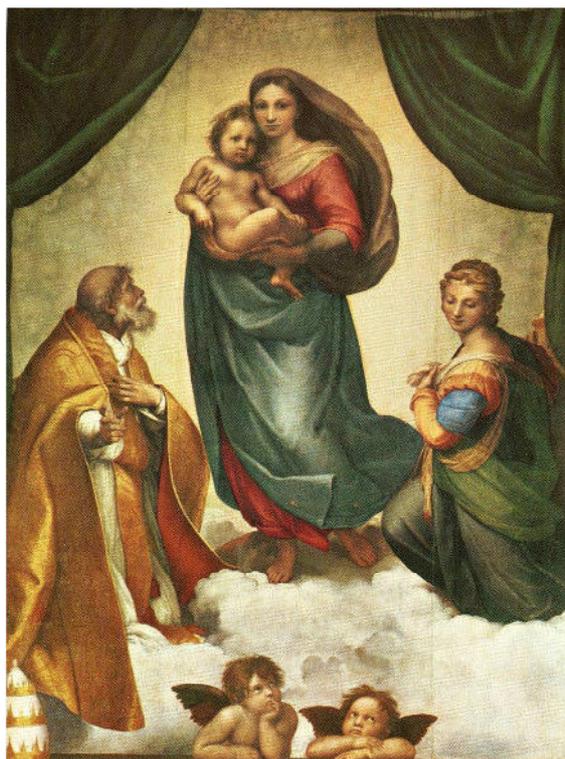
La prospettiva, infatti, come evidenziato da alcuni studiosi quali Panofsky e Florenskij, inietta nell'immagine un germe di radicale novità che, pur esaltandone esponenzialmente le potenzialità espressive, ne svuota in radice ogni capacità di attestare la presenza. Diversamente da quanto si potrebbe pensare la prospettiva non crea una copia perfetta della realtà, bensì una sua illusione, facendo credere all'uomo di possedere la realtà tutta; inesorabilmente, invece, la realtà si va perdendo. Le leggi matematiche che regolano la prospettiva ci restituiscono un simulacro, che per sua natura non è l'oggetto rappresentato.

Se l'opera d'arte fino ad allora ci permetteva di contemplare qualcosa che era davanti a noi presente, sacramentalmente partecipa della persona rappresentata, ora l'immagine allontana il soggetto nella sua realtà ontologica, "divorzia" dall'essere. Le immagini diventano sempre più impalpabili, non partecipano della persona rappresentata.

Cinquecento anni dopo sarà Magritte, con salutare realismo, a svelare la trappola nel quadro intitolato *Il tradimento delle immagini* con la scritta «Questa non è una pipa» (il quadro venne realizzato in diverse versioni dal 1927 al 1952).

Singolare conferma si ha, ad esempio, con la *Madonna Sistina* di Raffaello, anni 1513-1514.

Lo sguardo della Madonna lascia trapelare un'intima sofferenza, un'angoscia che sembra legata a un'emozione interiore per qualcosa che è accaduto piuttosto che per qualcosa che è davanti agli occhi.



Ciò che irrompe con una evidenza sorprendente, però, è l'atteggiamento dei due angeli alla base, un'immagine-icona molto diffusa ai nostri giorni.

Se d'istinto ci colpisce favorevolmente la familiarità, senza timori, di questi due teneri angioletti con l'Assoluto, a ben guardare risalta invece come le figure si trovino in pose rilassate e comode al limite della stanchezza, con uno sguardo distratto e quasi annoiato, partecipano della scena senza alcun entusiasmo.



Qui non c'è più venerazione, pietà, quel senso di sacro che le immagini rendevano visibili. Quanta distanza dagli anni in cui era stata messa una coperta d'argento sull'acheropita del Laterano per proteggere i fedeli dalla travolgente maestosità di quell'icona! La Chiesa percepisce che l'immagine diventa evanescente: la realtà sacramentale del sacrificio della Messa («Questo è il mio corpo») non può aver luogo davanti a un'illusione. Anche per contrastare questa evanescenza cominciano ad apparire sportelli dipinti che si aprono e talora presentano all'interno statue di Maria e di santi, come nell'*Altare dell'Immacolata* della chiesa di Santa Lucia in Grottamare, facendo sì che l'immagine illusoria davanti alla quale avviene il sacrificio eucaristico custodisca dietro l'immagine della divinità, la sua statua. Nelle occasioni solenni, poi, lo sportello si apre, la statua portata in processione, venerata, toccata. Si tratta di una vera e propria epifania, di una solenne manifestazione.



Altro esempio, in tutt'altro contesto, è il celebre altare ligneo a sportello di Hans Klockner, *La Natività*, nella chiesa di San Francesco a Bolzano, risalente al 1500 circa.

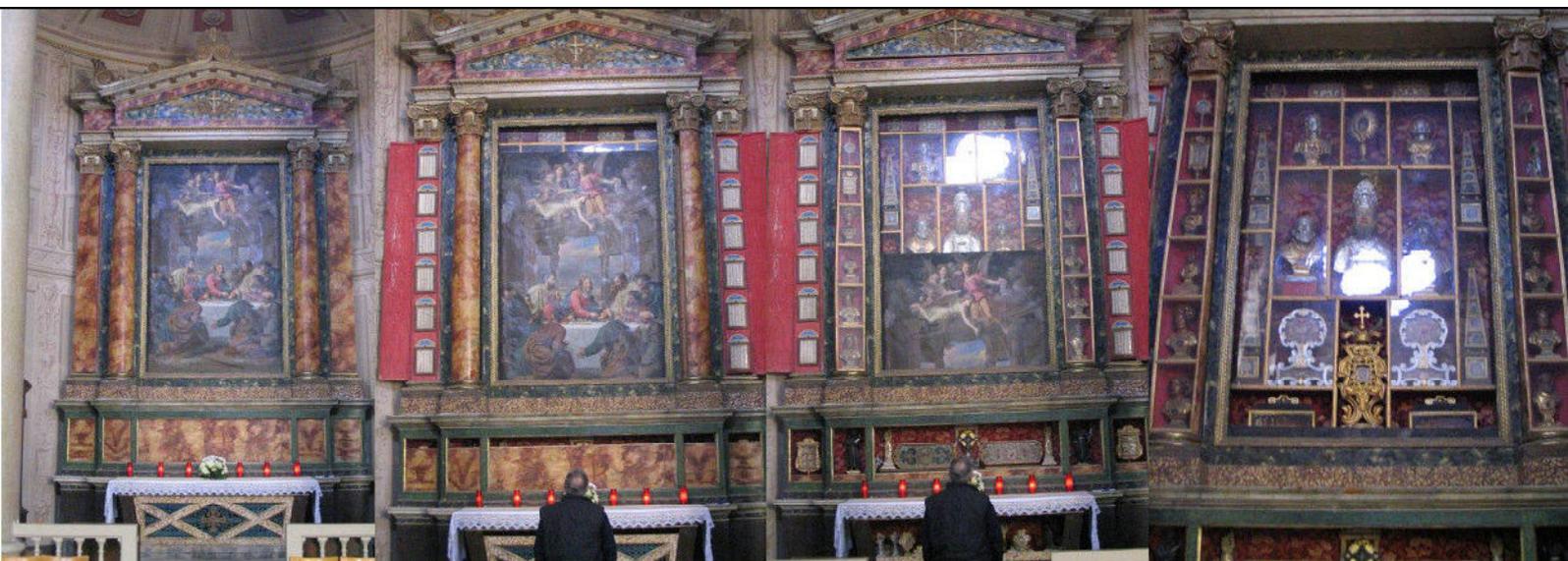


Nel momento della manifestazione del Divino, le ante esterne dipinte con scene legate alla Sacra Famiglia si spalancavano rivelando l'interno del battente in bassorilievo, fino a esaltare il culmine

della presenza nella parte centrale con la scena della nascita di Gesù in altorilievo. È come se l'immagine gradualmente prendesse forma vitale generando la persona sacra, che ora si staglia davanti a noi sull'altare. Tutto questo in un'unica, spesso sontuosa struttura, resa ancora più imponente dall'abbondante uso dell'oro, uso che accentua il valore simbolico di "presenza" di questa complessa macchina culturale.

Un ulteriore sviluppo della pala d'altare nel senso sopra indicato si avrà – ed è stato l'ultimo accenno fatto dal relatore sulla presenza e sulla visibilità di Dio – con l'uso di collocare le reliquie, precedentemente custodite in appositi armadi ed esposte in particolari occasioni, dietro agli altari. Anche le reliquie, in particolare quelle dei martiri che, con l'effusione del loro sangue, in qualche modo sono immagine di Cristo stesso, rispondono a questa necessità del divino presente e tangibile.

Esempio "estremo" di questa tendenza sarà un singolare e straordinario altare ottocentesco, *L'ultima cena*, a Monte San Pietrangeli, un paese delle Marche. A prima vista appare un altare esattamente come tutti gli altri, in realtà si tratta di una macchina che trasforma radicalmente la struttura architettonica: non solo la tela centrale scorre, ma anche il timpano, il paliotto d'altare, le paraste, le colonne stesse si girano fino a mostrare una incredibile varietà di reliquie e reliquiari di tutti i tipi, con anche dodici tabelle divise per mesi e relative reliquie dei santi di ogni giorno dell'anno.



Con tale "uso" delle sacre reliquie, nella loro materialità, si giunge al culmine di un processo volto a far «irrompere di fronte a noi frammenti della sostanza divina ultraterrena, veicolo della grazia soprannaturale», ha chiarito ancora una volta il relatore.

L'augurio di don Carini di poter entrare il giorno dopo in una chiesa con ancora maggior consapevolezza della presenza reale di Cristo nei nostri edifici di culto e nelle liturgie ha chiuso la serata. Era questo il messaggio che maggiormente gli stava a cuore al termine di un percorso che ha attraversato tutta la storia dell'uomo.

Centro culturale Paolo VI

V.le C. Battisti, 8 - 22100 Como 3318573594 segreteria@ccpaolosesto.it
www.ccpaolosesto.it - www.facebook.com/ccpaolosesto