

La Passione

Arte italiana del '900
dai Musei Vaticani

Da Manzù a Guttuso,
da Casorati a Carrà



SilvanaEditoriale

“Oltre l’umano autentico, il religioso, il divino, il cristiano”*: dialogo tra Chiesa e arte sacra in Italia nel Novecento

*Micol Forti**

È stato un cammino tortuoso e accidentato quello percorso dall’arte italiana del XX secolo nel suo dialogo con la Chiesa, la religione e il sacro. Approssimazioni e reciproche diffidenze, immobilismo nel nome della “tradizione” e sperimentazioni autoreferenziali in nome dell’“innovazione”, sono i poli estremi intorno ai quali ruota una relazione storicamente complessa che, nella spericolata parabola del secolo scorso, ha vissuto un’intensa stagione, formulando dubbi e domande alla luce dei radicali cambiamenti storici e sociali. Le tante sfaccettature di cui si compone questa impegnativa relazione testimoniano certo il radicarsi di quello che viene emblematicamente definito come un “divorzio” tra arte e Chiesa¹, ma parallelamente rendono conto di quanto fosse necessario affrontare e mantenere vivo il fuoco di questo dialogo.

Le opere prodotte a cavallo tra XIX e XX secolo, nell’alveo della fertile stagione realista, divisionista e simbolista, dimostrano il sincero e profondo interesse per i temi e i soggetti sacri da parte di molti protagonisti della scena artistica italiana. Pellizza da Volpedo, Segantini e Previati, solo per citare i nomi più noti, hanno realizzato intensi capolavori mai approdati, tuttavia, all’interno di una chiesa e agli onori di un altare.

La straordinaria *Via Crucis* che Previati realizza in apertura di secolo, tra il 1901 e il 1902 (fig. 1), opera che rappresenta una potente lettura iconografica, stilistica e teologica, quasi una “omelia” sul racconto evangelico, non è mai stata accettata all’interno di un edificio sacro nonostante gli espliciti sforzi dell’artista e del suo mecenate, Alberto Grubicy².

La Chiesa sta allora muovendo i primi passi in una direzione prevalentemente organizzativa, per tutelare e conservare il patrimonio presente nelle chiese e per incrementare l’insegnamento della storia dell’arte nei seminari. È datata 12 dicembre 1907 la circolare che la Segreteria di Stato indirizza alle Diocesi italiane, invitandole a istituire la figura di un duplice commissario permanente a supervisione dei fondi archivistici e dei monumenti custoditi dal clero³. Un’iniziativa promossa dall’azione di monsignor Celso Costantini, uno dei principali protagonisti e sostenitori, nella prima metà del Novecento, del dibattito sull’arte sacra⁴.

Oltre agli aspetti legati alla tutela, Costantini si impegna a rivitalizzare il terreno del confronto attraverso la costituzione di movimenti associativi e di riviste specializzate, con l’obiettivo di raggiungere un ampio coinvolgimento della società civile e laica, oltre che religiosa. A Milano nel 1912 viene fondata la Società degli amici dell’arte cristiana per incentivare e sensibilizzare, sull’esempio di esperienze maturate in Francia e in Germania⁵, l’interesse generale intorno all’arte religiosa moderna attraverso la promozione di iniziative espositive. L’anno successivo, sotto la direzione dello stesso Costantini, nasce la rivista “Arte Cristiana”, la cui attività editoriale prosegue, senza soluzione di continuità, anche durante le due guerre. Nel



testo programmatico, firmato da Filippo Crispolti, presidente degli “amici dell’arte cristiana”, e pubblicato sul primo numero della rivista, si sottolinea la volontà di raccogliere le energie per promuovere un’arte sacra arginando una decadenza innescata in parte da un diffuso scetticismo religioso, in parte dall’abbandono di una promozione intelligente e consapevole, che ha provocato l’invasione nelle chiese di oggetti pseudo-artistici e di immagini oleografiche⁶.

La critica alla sclerosi delle forme artistiche contemporanee si snoda parallelamente alla riflessione sul confronto con la tradizione, aspetto centrale nel dibattito in seno alla Chiesa in questi anni. I riferimenti a modelli formali spesso radicalmente divergenti e risalenti a diverse epoche del passato, si inseriscono nella ricerca di una sorta di “via mediana” dell’espressione artistica nel contesto sacro, ancora indefinita nella sua *pars construens*, ma rispetto alla quale sono chiari gli estremi della *pars destruens*, se prendiamo a mo’ di esempio il titolo della conferenza che Costantini tiene a Trento il 26 giugno 1914: *Né passatisti né futuristi*⁷.

Un auspicato quanto fragile equilibrio, come è confermato dalla apertura, nel 1921 dell’Istituto di arte sacra Beato Angelico a Milano, sorto nell’alveo della più ampia e autorevole azione dell’Università Cattolica del Sacro Cuore. L’iniziativa rappresenta proprio il desiderio e il tentativo di definire delle regole procedurali, attraverso una pianificata educazione religiosa e soprattutto un apprendistato tecnico-manuale per i futuri “artigiani” dell’arte liturgica, quasi a voler far rivivere l’arcaico modello delle botteghe medievali e rinascimentali, ma di fatto contribuendo ad aumentare le distanze tra arte e arte sacra⁸.

1. La *Via Crucis* di Gaetano Previati esposta a Milano nelle sale del Museo Diocesano Carlo Maria Martini, 2018

Anche la critica e la ricerca artistica ragionano intorno alla possibilità di definire “formule” figurative adeguate ad affrontare il messaggio cristiano e il racconto delle Sacre Scritture. Alcuni interventi di Ardengo Soffici su “La Voce”, intorno al 1910, o gli scritti di Carlo Carrà (*Arte moderna e arte popolare* del 1914 o suoi successivi studi su Giotto o Paolo Uccello) promuovono l’interesse per una pittura ingenua e popolare che affonda le radici nella cultura dell’arte medievale o protorinascimentale italiana, distanziandosi allo stesso tempo dalle proposte avanguardiste, cui entrambi gli artisti partecipano in questi stessi anni, e dai modelli che vengono da oltralpe.

Parallelamente un intellettuale cattolico come Ugo Ojetti, nel 1913, per contrastare la produzione “oleografica”, schiacciata su prototipi mediocri e falsi, sostiene l’espressione di un sentire più autentico, affidato sia a una linea più storicistica e archeologica, d’impeto romantico, sia a una linea più visionaria e simbolica, portando ad esempio i nomi di Segantini e Puvis de Chavannes, i quali “cantano [...] il loro sogno e le loro ansie e le loro speranze”⁹.

Un’egregia sintesi di questo contesto multiforme e piuttosto complesso è racchiusa in un interessante articolo, del 1920, di Gino Damerini sull’Esposizione d’Arte Sacra organizzata nel Palazzo Reale a Venezia¹⁰, aperta pochi giorni dopo l’inaugurazione della Biennale, la prima del dopoguerra. Il critico e drammaturgo veneziano individua le responsabilità del “divorzio” tra arte e Chiesa equamente divise tra la proposta artistica, con “cose di scarto o di nessun valore e, ciò che è peggio, di cose nelle quali di evidente non c’è che la incapacità dell’esecutore [...] incapacità tecnica, spirituale e mistica”; e la diffidenza e l’ignoranza del clero che deve liberarsi “da concezioni retrive o convenzionali per cui ‘moderno’ è aprioristicamente sinonimo di brutto nell’ordine estetico, sinonimo di peccato nell’ordine morale!”¹¹. Da un lato, dunque, Damerini evidenzia il mancato investimento da parte del mondo dell’arte delle sue migliori energie, di qualità nella ricerca e della sincera partecipazione intellettuale e spirituale nelle opere di soggetto o di destinazione sacra; dall’altro accende i riflettori su una questione cruciale: la sovrapposizione, spesso frutto di ignoranza e impreparazione da parte del clero, del piano estetico e di quello etico, la facile equivalenza della nozione di moderno con quelle di brutto e falso. Una sovrapposizione che accende una pesante ipoteca sulla valutazione, accettazione o rifiuto di un’opera d’arte, rappresentando forse uno dei nodi più difficili da sciogliere di questo difficile rapporto.

In realtà le ricerche artistiche non registrano un reale disinteresse nei confronti dell’arte sacra e religiosa che, in questo tempo ricco di suggestioni simboliste e letterarie, di impegno per i temi sociali ancor più stravolti dal primo conflitto mondiale, di slancio dirompente per la spinta delle avanguardie, percepisce l’urgenza di affrontare, in modo sempre diverso, il confronto con la tradizione iconografica, che nei soggetti sacri trova la sua manifestazione più alta e calda. Una produzione che trova spazio quasi esclusivamente nelle occasioni espositive o rimane confinata nel privato degli studi, accedendo raramente allo spazio pubblico di un edificio sacro. Opere come *Figure e crocifisso* di Aldo Carpi, del 1911 (cat. 3), *Il bacio di Giuda* di Giuseppe Montanari (cat. 21) e *L’Ascensione* di Antonio Santagata (cat. 24), entrambe del 1918, o la splendida *Deposizione*, acquaforte e

puntasecca, eseguita dal giovane Marino Marini nel 1923 (cat. 18), che presentiamo in apertura della mostra, rappresentano diverse declinazioni della fertile tensione interna a una ricerca che rimane di fatto individuale e “privata”.

Tra gli anni venti e trenta¹² le mostre di arte sacra valicano i confini della Società degli amici dell’arte cristiana e si diffondono in contesti più ufficiali, come la Mostra di Arte Decorativa di Monza (1923) o le Biennali romane (1925), ma soprattutto si moltiplicano le occasioni sull’intero territorio nazionale.

Merita, però, di essere ricordata in questa sede la Mostra d’Arte Sacra di Padova del 1931, perché frutto della diretta organizzazione delle gerarchie ecclesiastiche e perché, all’interno di una manifestazione dominata dal genere paesaggistico, è presente una sala dedicata al gruppo futurista, gruppo che, a poche settimane dall’apertura della mostra, pubblica il *Manifesto dell’arte sacra futurista*¹³ (fig. 2). Tra le opere esposte la *Crocifissione* di Gerardo Dottori¹⁴ (cat. 8), del 1927, le cui complesse vicende legate alla genesi dell’opera e alla ricezione critica sono sintetizzate in questo volume da Gloria Raimondi e più ampiamente in due suoi interventi del 2003 e del 2011¹⁵.

Come noto, l’anticlericalismo marinettiano¹⁶, esplicito fin dagli esordi del movimento, non negò mai il divino e molti futuristi, tra cui Fillia¹⁷, Oriani e lo stesso Dottori, che si definisce “artista cattolico e credente”, riflettono ampiamente su un’arte sacra capace di svincolarsi dalle iconografie tradizionali e dagli schemi narrativi.

Il dipinto di questo “futurista mistico”¹⁸ è descritto da Marinetti che ne evidenzia la “affascinante fluidità dei corpi delle donne piangenti ai piedi della croce” quali “dolorosi prolungamenti del corpo stesso di Cristo tutto imbevuto di una luce extra-terrestre [...]”¹⁹.

La sala del gruppo è naturalmente oggetto di infinite discussioni, ma registra anche una forma di consenso da parte della critica cattolica che coglie la tensione spirituale di molte delle opere presentate²⁰. Tuttavia, un intellettuale raffinato come Edoardo Persico, che sta elaborando, sulla scia dell’estetica di Maritain, la possibilità di un’arte sacra contemporanea, rimprovera di “indifferenza morale” l’atteggiamento dei futuristi presenti alla mostra²¹. La critica di Persico si estende anche ad altre contraddizioni colte nella rassegna padovana, quali “il sensismo” che si è messo “a descrivere le lodi della spiritualità, e l’idealismo plastico [che] si è adattato alla ‘realtà’ cattolica. Ne è derivata una mascherata indescrivibile in cui il danno è tutto per l’arte sacra che si voleva esaltare”²².

Nello stesso 1931, un ancor giovane sacerdote, Giovanni Battista Montini, scrive sulle pagine della rivista “Arte Sacra”, caratterizzata da posizioni



2. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto dell’arte sacra futurista*, pubblicato sulla “Gazzetta del Popolo”, 23 giugno 1931, p. 3

fortemente antinovecentiste, un articolo dal titolo *Su l'arte sacra futura* partendo da una domanda: "Quale sarà l'indirizzo dominante l'arte sacra del nostro secolo rinnovato e rinnovatore?". La risposta di Montini non può prescindere dal ventaglio di tendenze e di influenze di cui si compone la cultura contemporanea, cui l'arte, e con essa anche l'arte sacra, appartengono:

"La nostra età è l'età della scienza... l'età della critica... l'età della storia... l'età dell'essenziale, dove le retoriche sono stonature e le lungaggini insopportabili: e dove d'ogni cosa complessa si cerca il nocciolo, il sistema, la forza primigenia, la logica fondamentale [...]. L'arte sacra si affranca così da ogni vincolo puramente formale al passato che più non la sovrasta, che più non le intima imitazioni manierate [...]. L'arte sacra si trova davanti al problema di esprimere l'ineffabile"²³.

Di fronte alle radicali trasformazioni della società contemporanea, Montini sembra spingere l'arte sacra a un rinnovamento altrettanto profondo anche rinunciando a seguire i binari già tracciati dalla tradizione, che in quegli anni di "Ritorno all'ordine" ha visto rinvigorire la forza dei modelli. Un tema, quello della tradizione, sul quale Montini torna in questi anni in alcuni appunti e in particolare in uno schema, databile tra il 1931 e il 1932, nel quale sottolinea l'instabilità e la mutevolezza del nostro legame con il passato e soprattutto con il concetto di "classicità", strettamente legato a quello di "bellezza", variamente intesi nelle diverse fasi storiche:

"Quale influenza deve esercitare la tradizione su l'artista moderno

- a) conoscenza storica
- b) conoscenza tecnica, spec.[ifica]
- c) abilità nel disegno
- d) dipendenza dai 'classici'

Ma quali sono i classici?

E fissati quali siano, tra essi quali scegliere? Difficile

Ecco perché anche nell'uso dell'elemento deve intervenire un altro criterio

(gusto, critica, ecc.) determinante.

Per noi ora: i primitivi, come ricercatori del "sostanziale"²⁴.

All'interno di questo contesto alquanto confuso, nel quale si stanno ipotizzando diversi modelli stilistici e formali e altrettanti principi teorici a motivarne l'applicazione, ha sicuramente un ruolo dirompente il discorso pronunciato il 28 ottobre del 1932 da papa Pio XI all'inaugurazione del nuovo edificio della Pinacoteca vaticana, progettato dall'architetto Luca Beltrami. La condanna per le opere d'arte sacra contemporanea, che non richiamano il sacro anzi "lo sfigurano fino alla caricatura, e bene spesso fino a vera e propria profanazione", è senza appello e la loro presenza dichiaratamente bandita dalle chiese, sulla base del Codice di Diritto Canonico²⁵. L'eco di questa posizione deve aver avuto un forte impatto se si è reso immediatamente necessario contestualizzare le parole del pontefice all'interno di un più morbido perimetro, che esclude solo le "arditezze artistiche"²⁶, lasciando spazio all'elaborazione di proposte autentiche nel solco della grande tradizione italiana e nel rispetto dei vincoli e delle esigenze liturgiche.

Una linea rigidamente difensiva che è però sostenuta, almeno in parte,

dal regime fascista che mostra un interesse crescente per l'arte sacra²⁷. L'apertura di apposite strutture organizzative, l'incremento delle occasioni espositive e degli acquisti da parte dello Stato anche di opere a carattere religioso agevolano la partecipazione e l'interesse di un ampio ventaglio di artisti a queste tematiche.

La V Triennale di Milano del 1933, con il Padiglione di arte sacra edificato nel parco e il dipinto murale di Aldo Carpi in facciata, raffigurante una *Crocifissione*; l'istituzione del Premio Cremona (1939-1941), voluto dal gerarca Roberto Farinacci; il Premio Bergamo²⁸ (1939-1942), sostenuto da Giuseppe Bottai, ministro dell'Educazione Nazionale, sono solo gli eventi più noti in cui si radunano soluzioni stilistiche, proposte narrative, inclinazioni espressive con cui molti artisti italiani affrontano il tema sacro.

Le opere di Marino Marini (in mostra un rilievo in gesso colorato, graffiato del 1939 – cat. 19); di Giacomo Manzù, che in quegli stessi anni realizza le sue *Crocifissioni e Deposizioni* (qui esponiamo un magnifico *Crocifisso* del 1937 – cat. 17); o di Renato Guttuso, la cui *Crocifissione* completata nel 1941 ed esposta al Premio Bergamo nel 1942, scatena una vera “rissa” politica oltre che religiosa (di cui presentiamo due intensi disegni preparatori – cat. 14-15), testimoniano un clima che sostiene un maggiore e più intenso coinvolgimento degli artisti, anche dei non credenti come Manzù, incoraggiando un'arte sacra in direzione anticlassicista, in accordo con la lettura spiritualista di Edoardo Persico e di Lionello Venturi, che nel 1926 aveva pubblicato un testo fondamentale come *Il gusto dei primitivi*²⁹.

Tali aperture registrano dure opposizioni, come ben evidente dalla messa all'indice, nello stesso 1942, di Guttuso e di Manzù, una condanna causata soprattutto dal valore politico delle opere e dagli espliciti riferimenti alla guerra e al regime fascista. È importante però ricordare una voce che si leva dall'interno della Chiesa, in quella occasione, in difesa dell'arte: quella di don Giuseppe De Luca, fondatore della casa editrice di Storia e Letteratura, raffinato intellettuale e figura dirimente per la felice conclusione della *Porta della Morte* nella basilica di San Pietro da parte dell'artista bergamasco: “Noi non vogliamo difendere Manzù, né Guttuso [...] Quel che ci angoscia e ci rivolta è ben altro fatto [...] La ostilità, la diffidenza, la volontaria inintelligenza del nostro clero verso ogni tentativo d'arte, a noi reca un dolore come se fossimo orfani”³⁰.

Un'ostilità e una diffidenza ribadita con forza direttamente dal soglio pontificio, con la celebre enciclica *Mediator Dei*, promulgata da Pio XII il 20 novembre 1947. Nel paragrafo dedicato a “Le arti liturgiche”³¹, la posizione di papa Pacelli è immediatamente chiarita dal riferimento ai dettami dei suoi predecessori, Pio X e Pio XI, e dalla conferma del ruolo centrale attribuito all'arte del passato quale modello etico prima che formale, unica strada maestra per impostare le ricerche future. Nelle pieghe del testo, denso e impetuoso, sono comunque presenti timidi segnali di apertura nei confronti delle sperimentazioni artistiche del presente: “Non si devono disprezzare e ripudiare genericamente e per partito preso le forme ed immagini recenti, più adatte ai nuovi materiali [...]”. Prosegue poi con l'auspicio di poter raggiungere un sano equilibrio tra la ormai consolidata contrapposizione di “realismo” e “simbolismo” e la raccomandazione a tenersi lontani da un mondo di immagini che va inevitabilmente verso la “deformazione” e il tradimento della “vera arte”.

Il ricorrente concetto, sfuggente e insidioso, di “vera arte”, sembra specificato nel successivo discorso indirizzato agli organizzatori della VI Quadriennale romana del 1952, quando il pontefice parla di una “intrinseca ‘affinità’ dell’arte con la religione, che fa gli artisti in qualche modo interpreti delle infinite perfezioni di Dio [...] La funzione di ogni arte sta infatti nell’infrangere il recinto angusto e angoscioso del finito, in cui l’uomo è immerso [...] e nell’aprire come una finestra al suo spirito anelante verso l’infinito”³². Da un lato, dunque, il ruolo dell’arte sacra è subordinato e vincolato al servizio della fede, dall’altro l’artista sembra poter assolvere a un compito di intermediazione e di accoglienza dell’umano anelito verso il divino.

Le fitte maglie di questa contrapposizione si allentano in contesti internazionali come l’organizzazione delle celebrazioni per l’Anno Santo del 1950 cui Pio XII dedica un intenso impegno personale³³. Per l’occasione vengono realizzate ben quattro esposizioni che trovano collocazione, dopo varie ipotesi, nei nuovi palazzi dei Propilei che si affacciano su piazza Pia, da poco terminati. Tra queste, la Mostra d’Arte Sacra Contemporanea, organizzata dalla Pontificia Accademia dei Virtuosi del Pantheon, mira a un duplice obiettivo: “Dimostrare tangibilmente la continuità e la viva presenza, nell’ultimo cinquantennio, dell’aureo filone dell’Arte figurativa Sacra, e reagire, al tempo stesso, nel rispetto delle direttive anche recentemente emanate dai Pontefici, alla tendenza deformatrice, che non aveva mancato di inquinare, con tutta l’arte contemporanea, anche quella Sacra”³⁴. Il riferimento all’enciclica del 1947 non è ricordato solo nel testo introduttivo di Celso Costantini, nel suo ruolo di presidente generale delle Esposizioni dell’Anno Santo, ma un passo è riportato sulla parete della sala d’ingresso della mostra (fig. 3). Carlo Mezzana, che cura la sezione italiana, sottolinea in catalogo il disinteresse della Chiesa per le proposte delle avanguardie, del novecentismo e, prima ancora, del simbolismo e dell’espressionismo, salvando, almeno in parte, la figura di Gaetano Previati³⁵. Nonostante il reiterare delle solite condanne, l’esposizione raccoglie di fatto un interessante ventaglio di opere a dimostrare da un lato l’impossibilità di definire dall’esterno un complesso di regole e norme capaci di contenere e corrispondere al sentire di ogni artista, dall’altro la ricchezza delle diverse proposte artistiche, nel loro aperto confronto con la tradizione, nella varietà dei codici stilistici e formali, nella volontà di affrontare con una sensibilità nuova le Sacre Scritture.

Al fine di esemplificare questa molteplicità abbiamo selezionato in mostra opere di grande importanza come *L’uomo crocifisso* di Ottone Rosai del 1943 (cat. 23), la *Deposizione* di Felice Carena, del 1938-1939 (cat. 2), la *Pietà* di Francesco Messina, del 1947-1948 (cat. 20), la *Crocifissione* di Felice Casorati (cat. 6), databile agli inizi degli anni cinquanta, la *Pietà* del 1948 (cat. 4) e il *Crocifisso* del 1955 (cat. 5) di Carlo Carrà e la *Flagellazione* di Salvatore Fiume del 1954 (cat. 13). Ogni opera apre orizzonti di riflessione, nei diversi riferimenti alla tradizione (Michelangelo delle *Pietà* Bandini o Rondanini³⁶ nella tela di Carena o nel bronzo di Messina; Piero della Francesca citato da Fiume nella sua *Flagellazione*); nell’urgenza di trasportare il tema sacro nel tempo presente (nel povero operaio posto sulla croce in un desolante paesaggio industriale, nel cui volto Rosai inserisce il suo autoritratto); nel desiderio di rivitalizzare la forza, spirituale e universale,



3. Atrio d'onore della
Mostra d'Arte Sacra
Contemporanea, Roma,
Anno Santo 1950

del messaggio cristiano attraverso una pittura antiaccademica e anticlassica (nella essenzialità compositiva di Casorati o nello spazio privo di qualunque riferimento descrittivo o didascalico delle figure di Carlo Carrà). In questo ventaglio di opere che appartengono alla produzione dei singoli artisti o rispondono a committenze private, abbiamo pensato di inserire anche lavori che hanno trovato posto all'interno di due edifici ecclesiastici. Si tratta di due *Via Crucis*, la prima in bronzo eseguita da Pericle Fazzini per la chiesa di Santa Barbara a San Donato Milanese, nel 1957-1958 (cat. 9-10), la seconda di Guido Strazza che realizza le quattordici Stazioni per la chiesa del Sacro Cuore nel quartiere di Ponte Lambro a Milano tra il 1960 e il 1961 (cat. 25.1-12). Entrambi gli edifici sono frutto del progetto voluto, tra il 1954 e il 1963, dall'allora arcivescovo Giovanni Battista Montini, che diede vita all'iniziativa denominata "22 chiese per 22 concili", in risposta alla espansione demografica e urbana della città. In particolare per la chiesa di Santa Barbara a San Donato Milanese sono coinvolti diversi artisti, dai fratelli Pomodoro ai Cascella, che danno vita a interessanti soluzioni decorative grazie alla diversità dei loro linguaggi. Nella *Via Crucis*, di cui in mostra presentiamo solo due Stazioni di una seconda fusione, Fazzini affronta il racconto della Passione scegliendo inquadrature molto ravvicinate, che pongono lo spettatore e il fedele "fisicamente" a contatto con i personaggi raffigurati. Il linguaggio figurativo

4a-b. Paolo VI consegna a Jacques Maritain e a Giuseppe Ungaretti la *Lettera agli artisti* nel giorno di chiusura del Concilio Vaticano II, 8 dicembre 1965



di questo eccellente maestro della scultura italiana, sempre caratterizzato da una straordinaria incisività espressiva, fonde i diversi piani della composizione senza per questo rinunciare ai dettagli narrativi: la grande croce che domina le Stazioni fa da sfondo, spaziale e simbolico, ai personaggi di Maria e della Veronica che incontrano Gesù lungo il suo calvario, ma non esclude lo sfondo paesaggistico fatto di alberi inclinati sotto la forza del vento, lo stesso che avvolge e sconvolge i protagonisti della scena.

Della *Via Crucis* di Guido Strazza presentiamo una serie di bozzetti su carta preparatori delle quattordici Stazioni, che documentano il suo lungo e meditato percorso creativo. Il codice espressivo dell'artista, nato a Santa Fiora, in provincia di Grosseto, ma romano di adozione, è quello dell'astrazione segnica, perseguita con coerente eleganza alla ricerca di un nuovo alfabeto visivo. Ma nel momento in cui Strazza affronta la realizzazione di un'opera liturgica, la cui destinazione sarà l'aula di una nuova chiesa sorta in un'area urbana alle propaggini sud-est della tangenziale milanese, egli deve trovare una risposta a due questioni fondamentali: rispettare la propria ricerca estetica ed entrare in dialogo con la sensibilità, la percezione, le attese, di quanti frequenteranno quella chiesa³⁷. Una polarità che non rappresenta un'insanabile dicotomia, un ostacolo al riconoscimento delle reciproche specificità, piuttosto offre un terreno di amplificazione alle potenzialità sottese a quell'incontro. È su quel terreno, teorico e pratico, che si sviluppa il magistero di papa Paolo VI Montini, il suo insegnamento e le sue riflessioni sull'arte contemporanea, i cui principi ed esiti sono ancora oggi esemplari per lungimiranza e coraggio.

Un percorso avviato lungo il cammino che ha condotto al Concilio Vaticano II, aperto da papa Giovanni XXIII nell'ottobre del 1962 e da Paolo VI solennemente chiuso l'8 dicembre 1965. Come è stato evidenziato, il Concilio "non ha detto nulla di nuovo dal punto di vista dogmatico e disciplinare" in merito alle immagini sacre, confermando in sostanza "l'insegnamento del Niceno II sulla legittimità delle immagini a soggetto religioso e del tridentino che ribadisce lo stesso punto e affida ai vescovi la



5. Paolo VI durante il discorso agli artisti in Cappella Sistina, 7 maggio 1964

disciplina della materia artistica”³⁸. Tuttavia, il Vaticano II ha trattato l’arte per la prima volta in una dimensione globale e in senso pastorale, apprezzando l’operato degli artisti e riconoscendone l’importanza sia rispetto alla Chiesa sia rispetto alla loro personale ricerca estetica. I testi che affrontano le tematiche legate all’arte e all’architettura sacra³⁹ (da *Sacrosanctum concilium* a *Lumen gentium* a *Gaudium et spes*) aprono al rinnovamento della liturgia, ma soprattutto riconoscono dignità e autonomia al processo della creazione artistica, spingendo il clero a incentivare il dialogo pastorale con gli artisti, unica strada affinché un’opera sacra possa essere, almeno in parte, il frutto di un consapevole scambio culturale, come esplicitamente sostenuto dal cardinale Giacomo Lercaro, arcivescovo di Bologna dal 1952 al 1968, figura di primo piano all’interno di questa ricca riflessione⁴⁰.

Dalla *Lettera agli artisti* simbolicamente consegnata alla chiusura del Concilio nelle mani di Jacques Maritain, Giuseppe Ungaretti, Pier Luigi Nervi e Gian Francesco Malipiero (fig. 4a-b), al celebre discorso in Cappella Sistina del 7 maggio 1964 (fig. 5), a quello, ugualmente fondamentale, dell’inaugurazione della Collezione d’Arte Religiosa Moderna dei Musei Vaticani il 23 giugno 1973, Paolo VI affronta la questione del rapporto tra arte e Chiesa introducendo aspetti profondamente innovativi, intorno ai quali ancora oggi è necessario riflettere.

Oltre alle celebri critiche indirizzate agli artisti e alle autocritiche rivolte al clero e più in generale alla Chiesa, espresse con tanta forza e lucidità⁴¹, papa Montini utilizza nel discorso del 1964 il termine “laboratorio”. L’arte non è un prodotto le cui caratteristiche si selezionano da un listino di buoni principi. L’arte è una sfida, audace e imprevedibile, un rischio, una missione. Soprattutto quando sceglie di farsi linguaggio simbolico e di confrontarsi con la trascendenza, con il mistero di quanto non è razionalmente conoscibile e dicibile, con ciò che è Oltre e Altro. È allora che l’arte, attraverso il processo trasfigurativo che le è proprio, riesce a rendere visibili, misteriosamente afferrabili, effabili, risonanze segrete del testo sacro. Per comprendere meglio questo laboratorio senza fine e la sua capacità

6. Paolo VI incontra
Giacomo Manzù
durante l'inaugurazione
della Collezione d'Arte
Religiosa Moderna,
23 giugno 1973



di affrontare la pienezza del messaggio religioso, Paolo VI introduce un altro concetto chiave del suo discorso: il ruolo dell'Io, di una interiorità spesso lacerata, scavata, eppure piena, attraverso cui l'uomo del Novecento ha affrontato l'orrore delle dittature, l'abisso dell'Olocausto e il dramma di due guerre mondiali, ma attraverso cui egli trova "la sua sintesi più piena e più faticosa, se volete, ma anche la più gioiosa"⁴². Riconsiderare e accogliere l'individuo, le sue mancanze e le sue unicità, impone di valutare sotto una nuova luce tutti quegli elementi che hanno impedito una più graduale evoluzione del rapporto tra la Chiesa e l'arte contemporanea: l'idea di uno stile conforme e uniforme; il ruolo granitico dei maestri e della tradizione; i canoni della bellezza attraverso l'imitazione. Svincolata da regole aprioristiche, l'arte può generare opere incomprensibili, ardue, financo ostili, ma è proprio quella spinta interiore che non deve essere sottovalutata: "In ogni caso, codesta Arte, che nasce più dal di dentro che dal di fuori, è documento che non solo ci interessa, ma ci obbliga a conoscerla"⁴³, dichiara nel 1973.

È sulla base di queste importanti aperture che nasce il primo nucleo della Collezione d'Arte Religiosa Moderna, fin dall'inizio pensata per confluire all'interno dei Musei Vaticani⁴⁴. Una scelta che si distingue radicalmente dal precedente tentativo di ampliare le collezioni della Pinacoteca vaticana avviata da Pio XII sulla spinta dell'operato di monsignor Ennio Francia⁴⁵. Paolo VI agisce, infatti, nella convinzione, anch'essa di straordinaria modernità, che il museo sia un luogo aperto, un dispositivo in costante movimento, in dialogo con le domande, i dubbi, le trasformazioni della società nel presente. Volerlo immaginare come un luogo immobile, nel quale lo stesso passato rimane imbalsamato in una visione granitica, è un errore e un'utopia: "Dov'è, ad esempio, in questo domicilio delle sue glorie artistiche dei secoli andati un posto per noi moderni?". Essere custodi della propria memoria, di questo "giardino terrestre dell'Arte religiosa" che sono i Musei Vaticani, di un'arte che "assilla ed incanta l'occhio, ed anche lo spirito dell'uomo del nostro secolo", è possibile solo se si concede fiducia



all'arte di ogni tempo di avere la "capacità prodigiosa (ecco la meraviglia che andiamo cercando!) di esprimere, oltre l'umano autentico, il religioso, il divino, il cristiano"⁴⁶.

Dotare i Musei Vaticani di una collezione *in progress* significa investire questa istituzione secolare di un compito arduo che dilata in modo radicale ed emblematico, per la prima volta nella sua storia, le ragioni del suo operato e gli obiettivi della sua missione. Non si tratta, infatti, di un interesse occasionale o di una isolata committenza, ma dell'impegno e del dovere di mantenere vivo il contatto con le ricerche contemporanee, di stimolare dubbi e confronti, di registrare contraddizioni e contrasti, di ascoltare, conoscere, scegliere. Un luogo in cui la ricca e fertile memoria del passato conferma e amplifica la sua vitalità anche grazie alla luce del presente.

Le celebrazioni dell'apertura della Collezione sono condotte personalmente da Paolo VI che saluta davanti alle opere esposte ogni artista, ogni erede, ogni donatore (fig. 6-7). La risposta degli artisti e del mondo intellettuale italiano è tra le più significative per quantità e qualità, consentendo di costituire uno dei nuclei più ricchi e preziosi della Collezione. Nel citato discorso di inaugurazione, nuovamente pronunciato in Cappella Sistina a suggellare la concretizzazione della sfida lanciata da quello stesso luogo simbolico nove anni prima, il pontefice sottolinea il carattere "documentario" della raccolta, consapevole di quanto fosse complesso anche solo rendere conto delle tante proposte di arte sacra del panorama internazionale, e della distanza, ancora siderale, con quelle contemporanee. Saper riconoscere i limiti di questo primo, autorevole, passo compiuto dalla Chiesa

7. Paolo VI incontra Renato Guttuso (a sinistra nella foto) durante l'inaugurazione della Collezione d'Arte Religiosa Moderna, 23 giugno 1973



8. Il concerto diretto da Leonard Bernstein in occasione dell'inaugurazione della Collezione d'Arte Religiosa Moderna, 23 giugno 1973

nella sua sede più alta, significa ipotizzarne il superamento, affidato all'evoluzione della storia e all'istituzione museale chiamata non solo a custodire, ma a trasformare e a far maturare la struttura di questo composito organismo di forme, di idee, di tensioni spirituali.

Molti artisti italiani rispondono con consapevole entusiasmo, con opere spesso audaci e innovative di cui solo una piccola selezione è stata scelta per costruire, a partire dal tema della Passione, il percorso di questa mostra. Molti gli artisti, anche non credenti o non praticanti, che hanno confermato, con i loro lavori, l'importanza del confronto diretto con la Chiesa e l'interesse a mantenere viva la riflessione sui temi sacri e sulla tradizione che custodiscono. A titolo esclusivamente esemplificativo, ricordiamo un'opera che appartiene agli anni della formazione di questo importante progetto, nella quale si legge una peculiare declinazione del rapporto tra contemporaneità e tema sacro da un lato, e tra modello e autonomia dell'espressione dall'altro. Si tratta della *Crocifissione, omaggio a Martin Luther King Jr.* (cat. 1) realizzata da Mirko Basaldella subito dopo l'assassinio del leader afroamericano il 4 aprile 1968, mentre l'artista si trova negli Stati Uniti. Il modello, a cui rimandano sia l'impianto stilistico sia alcuni dettagli, è *Guernica* di Picasso (1936-1937), opera-manifesto, sintesi estrema ed espressione insuperata della cecità che guida ogni forma di violenza, ogni sopruso e ogni guerra. A partire da quello spunto iniziale, Mirko crea un nastro narrativo, una sorta di concitata processione che, da sinistra verso destra, impone al nostro sguardo di raggiungere il corpo martirizzato di Cristo, dalle cui mani sgorgano flutti di denso sangue. La folla è indistinta, senza volto, è un unico corpo che si agita, urla e piange, accusa e condanna, è sgomenta e si dispera, mentre in cielo soli e lune ricordano che davanti all'ingiustizia e alla sofferenza il tempo si annulla. Per celebrare il drammatico evento politico, esplicitamente richiamato nell'iscrizione, l'artista non

deve modificare né inserire alcun elemento specifico: l'iconografia della Crocifissione è universale.

Apice degli eventi organizzati per celebrare l'apertura della Collezione è il grande concerto diretto da Leonard Bernstein tenuto nell'Aula Paolo VI (fig. 8), completata da Pier Luigi Nervi nel 1971. A quella data era ancora in lavorazione la monumentale *Resurrezione* di Pericle Fazzini, elaborata su specifica committenza del pontefice che la inaugura il giorno del suo ottantesimo compleanno, il 28 settembre 1977 (cat. 11-12). È con uno studio su carta da lucido e uno splendido bozzetto in bronzo di questa grande opera scultorea che chiudiamo la mostra, perché la *Resurrezione* rappresenta il compimento del disegno divino e la vittoria sull'umana sofferenza offerta quale sommo gesto di amore e di salvezza a tutta l'umanità, attraverso un'opera nella quale Fazzini sceglie di eliminare i tradizionali dettagli del racconto sacro (il sepolcro aperto o i soldati addormentati), ambientando l'evento, come ricorda lo stesso artista, al centro dell'Orto di Getsemani, in uno spazio quasi postatomico, tragicamente contemporaneo.

*Curatore della Collezione d'Arte Moderna e Contemporanea
dei Musei Vaticani

* Paolo VI, *Discorso dell'inaugurazione della Collezione di Arte Religiosa Moderna nei Musei Vaticani*, 23 giugno 1973.

¹ Per un inquadramento storico sul tema cfr. *Bellezza divina, tra Van Gogh, Chagall e Fontana*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2015 – 24 gennaio 2016), a cura di C. Sisi *et al.*, Venezia 2015. Per una lettura critica si veda il bel volume di G. Zanchi, *Un amore inquieto. Potere delle immagini e storia cristiana*, Bologna 2020.

² Cfr. M. Forti, "Il suo è un tramonto ancora imbevuto nel giorno": la pittura sacra di Gaetano Previati e la Via Crucis dei Musei Vaticani, in Id. (a cura di), *Gaetano Previati. Dalla mistica della Via Crucis alla sinfonia dei Notturmi*, Città del Vaticano 2021, pp. 35-111. L'opera è stata esposta integralmente nel 2018, dopo cinquant'anni dall'ultima mostra, nelle stesse sale del Museo Diocesano di Milano che oggi ospitano questa nuova rassegna. Cfr. *Gaetano Previati. La Passione*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano Carlo Maria Martini, 20 febbraio – 20 maggio 2018), a cura di M. Forti, N. Righi, Cinisello Balsamo 2018.

³ Cfr. G. Mariani, *La legislazione ecclesiastica in materia d'arte sacra*, Roma 1945, pp. 48-61, e i fondamentali contributi di Celso Costantini, eletto alla porpora cardinalizia da Pio XII nel 1953, e del fratello, il vescovo Giovanni: C. Costantini, G. Costantini, *Fede ed Arte. Manuale per gli artisti. I. L'artista cristiano*, Roma 1945; *II. Costruzione dei sacri edifici*, Roma 1946; *III. Decorazione e arredamento delle chiese*, Roma 1949.

⁴ Sulla figura di Celso Costantini cfr. in particolare R. Simonato, *Celso Costantini tra rinnovamento cattolico in Italia e le nuove missioni in*

Cina, Pordenone 1985, che mette in evidenza le componenti rosminiane e moderniste della formazione culturale di Costantini. Si vedano anche i più recenti: B.F. Pughin, *Il ritratto segreto del cardinal Celso Costantini in 10.000 lettere dal 1892 al 1958*, a cura di C. Gabrieli, A. Marcon, Venezia 2012; Id., *Celso Costantini nell'arte sacra del XX secolo*, in "Arte Cristiana", CII, 886, gennaio-febbraio 2015, pp. 9-17.

⁵ Cfr. C. Costantini, *Nozioni per il clero* [1907], Firenze 1912, p. 451.

⁶ Cfr. F. Crispolti, *Il nostro programma*, in "Arte Cristiana", 15 gennaio 1913, p. 2.

⁷ Cfr. *Notizie – Conferenza*, in "Arte Cristiana", 15 luglio 1914, p. 224.

⁸ L. Mangoni, *L'Università Cattolica del Sacro Cuore. Una risposta della cultura cattolica alla laicizzazione dell'insegnamento superiore*, in *La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di G. Chittolini, G. Miccoli, Torino 1986, pp. 975-1014.

⁹ U. Ojetti, *La Bibbia nell'arte, cento intagliotipie dai disegni originali di grandi maestri contemporanei*, Bergamo 1913, p. 7. Si veda anche Id., *Arte, chiesa e fede*, in "Corriere della Sera", 31 gennaio 1923, p. 3.

¹⁰ La mostra, introdotta in catalogo da un testo di Giovanni Costantini, è particolarmente importante perché indirizzata alle attività di ricostruzione delle aree colpite dalla Prima Guerra Mondiale, proponendo così progetti che vedevano integrate pittura, scultura e architettura, finalizzati alla realizzazione di nuove chiese. Analoga impostazione ha avuto la Prima Mostra Nazionale di Arte Sacra che si è tenuta nel chiostro di Santa Maria delle Grazie a Milano del 1922. Cfr. P. Mezzanotte, *La Prima Mostra Nazionale di Arte Sacra in Milano*,

in "Architettura e Arti Decorative", fasc. 1, maggio-settembre 1922, pp. 22-45.

¹¹ G. Damerini, *L'esposizione d'arte sacra nel Palazzo Reale di Venezia*, in "Emporium", LII, 310, 1920, pp. 206-211, citazioni pp. 206, 208. Sull'opera critica e letteraria di Damerini, cfr. F.M. Paladini (a cura di), *La Venezia di Gino Damerini (1881-1967). Continuità e modernità nella cultura veneziana del Novecento*, numero speciale di "Ateneo Veneto", CLXXXVII (XXXVIII n.s.), vol. 38, 2000.

¹² Rimane fondamentale la sintesi di P. Vivarelli, *Dibattito sull'arte sacra in Italia nel primo Novecento*, in *E42. Utopia e scenario del regime*, catalogo della mostra (Roma, Archivio centrale dello Stato, aprile-maggio 1987), a cura di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, vol. II. *Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, Venezia 1987, pp. 249-260.

¹³ *Manifesto dell'arte sacra futurista*, in "Gazzetta del Popolo", 23 giugno 1923, a firma del solo Marinetti, ma "ideato e scritto in collaborazione con Fillia".

¹⁴ Il corposo articolo di Beatrice Gia sulla mostra padovana (*L'esposizione Internazionale d'Arte Sacra Cristiana Moderna di Padova nel 1931-32*, in "Il Santo", LII, 2012, pp. 397-434) presenta una grave imprecisione a p. 430, nota 180: citando la *Crocifissione* di Dottori, datata erroneamente al 1928, l'opera è indicata come "inserita a pieno titolo, benché in copia, nella collezione vaticana". Evidente frutto di una svista terminologica (un museo non conserva copie, ovvero opere non eseguite dall'autore e, ove si verificasse, è espressamente indicato: forse l'autrice intendeva usare il più adeguato "versione"), va specificato che la tela è esattamente quella presentata alla Prima Mostra Internazionale di Roma nel 1930 e a Padova nel 1931. Per la ricostruzione completa della genesi del dipinto e la bibliografia si veda la nota seguente e la scheda in catalogo.

¹⁵ G. Raimondi, *Scheda storico-critica*, in *I Musei Vaticani e l'Arte Contemporanea. Acquisizioni dal 1980 al 2003*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Musei Vaticani, Sala Polifunzionale, 23 maggio - 27 luglio 2003), a cura di M. Forti, Roma 2003, pp. 114-115; Id., *Il primo quadro religioso futurista: 1927 La Crocifissione di Gerardo Dottori tra cronaca e critica*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", XXIX, 2011, pp. 207-218.

¹⁶ C. Salaris, *Il futurismo e il sacro*, in F.T. Marinetti, *L'aeropoema di Gesù*, Montepulciano 1991, pp. 81-83.

¹⁷ Cfr. in particolare il testo fondamentale di Fillia, *Spiritualità aerea*, in "Oggi e domani", 4 novembre 1930 e Id., *Architettura sacra futurista (predominio del vetro e dell'alluminio)*, in "Futurismo", 2 ottobre 1932.

¹⁸ Cfr. A.G. Bragaglia, *Un pittore: Gerardo Dottori*, in "Augustea", 15 gennaio 1932.

¹⁹ F.T. Marinetti, *Manifesto dell'arte sacra futurista* cit.

²⁰ F. Margotti, *La Mostra Internazionale d'Arte Sacra a Padova*, in "Arte Cristiana", settembre 1931, p. 246.

²¹ E. Persico, *Arte sacra a Padova*, in "L'Ambrosiano", 19 agosto 1931.

²² E. Persico, *Arte Sacra a Padova. II*, in "La Casa Bella", ottobre 1931.

²³ G.B. Montini, *Su l'arte sacra futura*, in "Arte Sacra", I, 1, 1931, pp. 39-45, in particolare pp. 44-45. Cfr. anche *Paolo VI e l'arte. Il coraggio della contemporaneità*, catalogo della mostra (Brescia, chiesa di Santa Giulia, 9 novembre 1997 - 25 gennaio 1998), a cura di C. De Carli, Milano 1997.

²⁴ Citato in P.V. Begni Redona (a cura di), *Inediti e rari di Paolo VI. Note sull'arte*, in "Istituto Paolo VI", notiziario n. 22, novembre 1991, p. 13.

²⁵ Il discorso *Abbiamo poco* è pubblicato in "Arte Sacra", luglio-dicembre 1932, pp. 293-295. I capitoli del Diritto Canonico che sanciscono la natura, i caratteri e il fine dell'arte cristiana sono in particolare i nn. 1161, 485, 1178. Cfr. C. Costantini, G. Costantini, *op. cit.*; C. Costantini, *L'Istruzione del S. Offizio sull'arte sacra*, Roma 1952; U. Ojetti, *Arte e Chiesa*, in "Corriere della Sera", 10 dicembre 1932.

²⁶ *Le esigenze religiose e l'arte sacra*, in "Corriere della Sera", 27 dicembre 1932.

²⁷ I futuristi non furono inseriti nella II Mostra Internazionale d'Arte Sacra di Roma, nel 1934.

²⁸ V. Scheiwiller, *La committenza religiosa negli anni del Premio Bergamo*, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea e Accademia di Carrara, 25 settembre 1993 - 9 gennaio 1994), a cura di AA.VV., Milano 1993, pp. 63-74; M. Lorandi, F. Rea, C. Tellini Perina (a cura di), *Il Premio Bergamo 1939-1942. Documenti, lettere, biografie*, Milano 1993; S. Salvaghi, *Il Sistema delle arti in Italia - 1919-1943*, Bologna 2000.

²⁹ L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926.

³⁰ Cfr. M. Roncalli, *Manzù: la pietà nel bronzo*, in *Giacomo Manzù 1938-1965. Gli anni della ricerca*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 1° ottobre 2008 - 8 febbraio 2009), a cura di M. Cattaneo, M.C. Rodeschini, Milano 2008, pp. 44-58; citazione p. 50.

³¹ Pio XII, "Mediator Dei". *Lettera Enciclica ai venerabili fratelli patriarchi primati arcivescovi vescovi e agli altri ordinari aventi con l'apostolica sede pace e comunione*, "Sulla Sacra Liturgia", 20 novembre 1947. Cfr. anche M. Tantardini, *In margine all'Enciclica di S.S. Pio XII sulla Sacra Liturgia*, in "Arte Cristiana", XXXV, 5-6, maggio-giugno 1948, pp. 37-39; M. Forti, *Pio XII e le arti: dalla tutela del patrimonio artistico italiano all'ingresso dell'arte contemporanea nei Musei Vaticani*, in *Pio XII: l'uomo e il pontificato*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 4 novembre 2008 - 6 gennaio 2009), a cura di G. Morello, Roma 2008, pp. 68-87.

³² *Il Discorso del S. Padre agli organizzatori ed espositori della VI Quadriennale Romana*, pubblicato in "Arte Cristiana", XL, 5, maggio 1952, pp. 75-77.

³³ Per una cronaca completa delle celebrazioni cfr. *L'Anno Santo 1950. Cronistoria del Grande Giubileo*, 2 voll., a cura del Comitato Centrale A.S., Città del Vaticano 1952.

³⁴ S. Pignedoli, *Preparazione e svolgimento del Grande Giubileo*, in *L'Anno Santo 1950...* cit., pp. 169-221; p. 186.

³⁵ C. Mezzana, *Presentazione*, in *Esposizione Internazionale di Arte Sacra 1900-1950*, catalogo a cura di G. Barluzzi, Roma 1950, pp. 232-234. Cfr. M. Forti, F. Guth, R. Pagliarani, *Attraversare la storia, mostrare il presente. Il Vaticano e le Esposizioni internazionali (1851-2015)*, Città del Vaticano-Milano 2016, pp. 123-131.

³⁶ R. Pagliarani, A. Felice, *Storie del Novecento: i calchi della Pietà vaticana e della Pietà Rondanini nei musei del papa*, in *Le tre Pietà di Michelangelo: "Non vi si pensa quanto sangue costa"*, catalogo della mostra (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, 23 febbraio - 1° agosto 2022), a cura di AA.VV., Cinisello Balsamo 2022, pp. 99-105.

³⁷ Riflessioni che Guido Strazza ha recentemente ricordato in una intervista curata da Francesca Boschetti, riportata nella scheda.

³⁸ Cfr. G. Santi, *Arte e artisti al Concilio Vaticano II. Preparazione, dibattito, prima attuazione in Italia*, Milano 2014, p. 27.

³⁹ Cfr. *Nobile semplicità. Liturgia, arte e architettura del Vaticano II*, Atti del XI Convegno liturgico internazionale "Il Concilio Vaticano II. Liturgia, architettura, arte" (Bose, 30 maggio - 1° giugno 2013), Bose 2014.

⁴⁰ La promozione di nuovi complessi religiosi nella periferia bolognese, per la qualificazione delle nuove centralità urbane, è basata sulla diretta partecipazione dei fedeli e sul dialogo attivo di architetti, liturgisti e artisti, e sostenuta dalle pagine della rivista "Chiesa e quartiere" che esce dal 1957 al 1968.

⁴¹ "Vi vediamo intenti a certe espressioni artistiche che offendono noi, tutori dell'umanità intera [...] vi abbiamo peggio trattati, siamo ricorsi ai surrogati e all'oleografia, all'opera d'arte di pochi pregi e di poca spesa", *Messa degli Artisti nella Cappella Sistina, Omelia di Paolo VI*, solennità dell'Ascensione di Nostro Signore, 7 maggio 1964.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Discorso di Paolo VI in occasione dell'inaugurazione della Collezione di Arte Religiosa Moderna nei Musei Vaticani*, 23 giugno 1973.

⁴⁴ Per la storia della Collezione d'Arte Moderna e Contemporanea dei Musei Vaticani si rimanda in particolare ai seguenti testi: G. Fallani, V. Mariani, G. Mascherpa, *Collezione vaticana d'arte religiosa moderna*, Milano 1974; G. Fallani, M. Ferrazza (a cura di), *Artisti per l'Anno Santo 1975*, Città del Vaticano 1976; M. Ferrazza, *Reperto Arte dell'Ottocento e Contemporanea (1984-85)*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", XII, 1992, pp. 143-173; M. Ferrazza, *Collezione d'Arte Religiosa Moderna. Catalogo*, Città del Vaticano 2000; M. Forti, *Arte moderna e contemporanea nei Musei Vaticani: storia di una collezione museale*, in *I Musei*

Vaticani e l'arte contemporanea... cit., pp. 19-42; M. Forti, *Riconquistare il Novecento: Paolo VI e la Collezione d'Arte Religiosa Moderna*, in *I Musei Vaticani nell'80° Anniversario della firma dei Patti Lateranensi. 1929-2009*, a cura di A. Paolucci, C. Pantanella, Firenze 2009, pp. 248-262; *Paolo VI e gli artisti. "Siete i custodi della bellezza nel mondo"*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 16 ottobre - 15 novembre 2014), a cura di F. Boschetti, Città del Vaticano 2014.

⁴⁵ Un'iniziativa promossa, nel 1956, dalla Unione Nazionale delle Messe per gli artisti guidati da monsignor Ennio Francia e avviata nel 1958 con il compito di acquisire nuove opere per la Pinacoteca vaticana espressamente non di soggetto sacro. Le due nuove sale sono inaugurate da Giovanni XXIII nel 1962. Cfr. M. Forti, *Arte moderna e contemporanea nei Musei Vaticani...* cit., pp. 20-24.

⁴⁶ *Discorso di Paolo VI...* cit.