

Paesaggio culturale italiano e secolarizzazione. Idiomi e narrazione dei monumenti nella rappresentazione novecentesca del sacro

Saverio Carillo

Volume 41, numéro 1, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1087331ar>
DOI : <https://doi.org/10.33137/q.i.v41i1.35898>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (imprimé)
2293-7382 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carillo, S. (2020). Paesaggio culturale italiano e secolarizzazione. Idiomi e narrazione dei monumenti nella rappresentazione novecentesca del sacro. *Quaderni d'Italianistica*, 41(1), 135–151. <https://doi.org/10.33137/q.i.v41i1.35898>

Résumé de l'article

L'architettura e gli spazi urbani delle città italiane, nei primi decenni successivi al Secondo conflitto mondiale, appaiono rappresentare in chiave figurata i contenuti di un nuovo innesto comportamentale sulla tradizionale edilizia che si confrontava con le coordinate contemporanee del consumismo. La definizione di un'inedita gamma valoriale — suscitata dalla modernità — viene sperimentata nella modifica degli atteggiamenti sottoscritti dalla popolazione rurale, per i quali non mancavano le osservazioni critiche di intellettuali come Pier Paolo Pasolini, che avvertiva, preoccupato, quanto potesse essere infido, per quella umanità, il cedere alla lusinga del comfort. Simili richiami alla responsabilità e al guardare con prudenza ai moderni ritrovati andavano interessando anche i prodotti di architettura, soprattutto per gli edifici sacri — da ricostruire o da realizzare ex-novo — che cedendo il passo alla modernità andavano rinunciando, in molti casi, all'implicita genesi di "opera monumentale," essendo, per antonomasia, i luoghi di culto riconosciuti, da sempre, quali edifici identitari. Il sacro e l'architettura del sacro "subiscono" o "inverano" un processo di "desacralizzazione" per divenire testimonianze secolari.

PAESAGGIO CULTURALE ITALIANO E SECULARIZZAZIONE
IDIOMI E NARRAZIONE DEI MONUMENTI NELLA
RAPPRESENTAZIONE NOVECENTESCA DEL SACRO

SAVERIO CARILLO

Riassunto: L'architettura e gli spazi urbani delle città italiane, nei primi decenni successivi al Secondo conflitto mondiale, appaiono rappresentare in chiave figurata i contenuti di un nuovo innesto comportamentale sulla tradizionale edilizia che si confrontava con le coordinate contemporanee del consumismo. La definizione di un'inedita gamma valoriale — suscitata dalla modernità — viene sperimentata nella modifica degli atteggiamenti sottoscritti dalla popolazione rurale, per i quali non mancavano le osservazioni critiche di intellettuali come Pier Paolo Pasolini, che avvertiva, preoccupato, quanto potesse essere infido, per quella umanità, il cedere alla lusinga del *comfort*. Simili richiami alla responsabilità e al guardare con prudenza ai moderni ritrovati andavano interessando anche i prodotti di architettura, soprattutto per gli edifici sacri — da ricostruire o da realizzare *ex-novo* — che cedendo il passo alla modernità andavano rinunciando, in molti casi, all'implicita genesi di “opera monumentale,” essendo, per antonomasia, i luoghi di culto riconosciuti, da sempre, quali edifici identitari. Il sacro e l'architettura del sacro “subiscono” o “inverano” un processo di “desacralizzazione” per divenire testimonianze *secolari*.

Metamorfosi della narrazione

Il teologo battista americano Harvey Cox, nella descrizione della sua *Città secolare*, introduce per la definizione del contenuto spirituale dell'esperienza di fede il termine *despazializzazione*, quasi a dire che il *Verbo incarnato* che aveva deciso, *sua sponte*, di inserirsi in *uno spazio ed in una storia*, in realtà non poteva più abitare in un *tempio* né poteva accettare di circoscriversi in percorsi narrativi figurati attraverso delle *ritualità*. Il libro di Cox, che risale al 1965, per altri versi non

raccontava cose diverse da quelle che, con i nuovi linguaggi della comunicazione, venivano ad essere messe in evidenza in quel frangente temporale da altri. Alcuni anni prima, nel 1961, cimentandosi con una nuova dimensione di linguaggio per esplicitare la propria cifra espressiva, un intellettuale italiano come Pier Paolo Pasolini adoperò, per il film *Accattone*, un moderno edificio religioso. La chiesa — realizzata in calcestruzzo armato nella periferia romana e dedicata a San Felice da Cantalice, santo della tradizione francescana — utilizzata quale scenografia della piazza, permetteva a Pasolini la rappresentazione dell'avvicendamento dei tempi. Egli spiegava così, attraverso quel nuovo strumento espressivo, il cinema, la mutazione, in chiave iconografica, che stava subendo il patrimonio valoriale italiano, che, nel breve lasso di un decennio, consumava uno stravolgimento estremo, abbandonando tradizionali costumi per inedite forme di relazione tra gli uomini: “I ‘valori’, nazionalistici e quindi falsificati, del vecchio universo agricolo e paleocapitalistico, di colpo non contano più. Chiesa, patria, famiglia, obbedienza, ordine, risparmio, moralità non contano più. E non servono neanche più in quanto falsi. [...] A sostituirli sono i ‘valori’ di un nuovo tipo di civiltà, totalmente ‘altra’ rispetto alla civiltà contadina e paleoindustriale” (130–31).

La città eterna, nel suo rapporto con la modernità, veniva così iconizzata in un monumento di architettura sacra recente — tra i pochi edifici italiani in cemento degni di figurare nel panorama europeo del primo Novecento (Pfammatter 80) — realizzato dallo studio dei professionisti romani Mario Paniconi e Giulio Pediconi (Muntoni 64–67). Già il valore d’immagine del prospetto del sacro luogo sembra contrarre debiti figurativi con uno degli episodi più qualificanti della cultura italiana del Rinascimento, l’albertiana chiesa di Sant’Andrea a Mantova, e forse, per questa ragione, quel pronao con soluzione a loggia suggerita, e con l’effigie del cappuccino laziale realizzata dall’artista Rodolfo Villani, andrebbe letto nel carattere di edificio catalizzatore di tutte quelle contraddizioni che stava vivendo la compagine sociale del Paese. Il sagrato di una chiesa diventa scenario di una trasformazione in atto del *paesaggio umano* del tempo, colto nella sua metamorfosi e sintetizzato, a mo’ di icona, proprio dalla facciata di quell’edificio ecclesiale. Un monumento sacro si trova, così, ad essere figura plastica di una *secolarizzazione* che stava accadendo. Insieme alla modifica della “figura” delle architetture del sacro ed esito della stessa andrebbe letta, come si proverà a fare assai brevemente nella presente trattazione, anche la modifica dell’idea di sacro che, dal punto di vista antropologico, trova nella seconda metà del Novecento occasioni di ripensamenti assai cospicui. Va da sé ricordare che strettamente connesso al tema sacrale è la sua trascrizione architettonica in monumento, ossia nel luogo/ambiente dove si

declina in maniera compiuta la condizione di memoria e dunque di interazione, nello scorrere del tempo, tra gli uomini, anche di temporalità differenti, compreso ciò che da essi è conosciuto o considerato come *Altro da sé*.

Un antropologo come René Girard ricorda che la “violenza costituisce il vero nucleo e l’anima del sacro” (52). Una esposizione di questo tipo muove passi verso la lettura dello spazio sacro non più e non solo come luogo di memoria e, dunque, come monumento, ma anche come ambito di separazione da una posizione arcaica dell’uomo che per rendere sacra la vittima, omaggiando il divino, aveva necessità di toglierle la vita. Adele Colombo osserva che “Il sacro girardiano, com’è stato detto, ha la sua sorgente nella violenza espulsa per mezzo della vittima espiatoria. Esso è dunque una creatura di quell’insieme di soggetti che nel momento dell’umanità violenta, oltre che *ominizzarsi*, nascono come comunità. In quel momento nasce anche il sacro” (169).

Nell’opera pasoliniana l’edificio perdeva l’aura di sacralità, trasformandosi semplicemente in un luogo comunitario, similmente la comunità umana di riferimento, perdendo la propria genuinità rurale, votata e asservita come era alla cultura dei consumi, faceva emergere quel decadimento morale denunciato, con vigore, dal poeta-regista. Il film, da questo punto di vista, appare, inoltre, come itinerario, *collazione di fotogrammi* ricerca di un’aggiornata significazione della complessa, e tutt’ancora da inventare, integrazione tra ambiente naturale e spazi antropizzati. Intanto, anche utilizzando in chiave strumentale l’intuizione girardiana, occorrerà immaginare, o, comunque, supporre che già in antico si sia proceduto ad una prima secolarizzazione: quella cioè che sostituiva al sacrificio cruento l’oblazione artistica attraverso la produzione di finiture architettoniche e scultoree di elaborata perizia tecnica e di cospicua selezione nei materiali rari e preziosi. Una lettura che è, evidentemente, anche esegesi, interpretazione, dei tempi e delle metamorfosi antropologiche che nei tempi si sono andate sviluppando. D’altro canto, anche tenendo a mente l’aggiornamento di riflessione sui linguaggi espressivi e sul cinema introdotto da un noto contributo di Benjamin, la *meditazione per immagini* di Pasolini restituisce un contesto temporale proprio per l’impiego di quell’architettura, segno, essa, di un quartiere-borgata che c’era e si *stava facendo*. Per altri versi ancora, nel linguaggio cinematografico di Pasolini, si può rinvenire anche una mutazione rispetto alla struttura perspicua della narrazione.

Questi mezzi nuovi di un cinema antico, che non rinuncia a essere espressivo o, se si vuole, “espressionistico” come ai tempi del muto, gli permettono di riproporre il mondo dei suoi romanzi, già di per sé

piuttosto “cinematografabile,” in una struttura più spoglia e profonda, plasticamente potenziata da simboli e valori inediti. Cosicché, soprattutto in *Accattone* dove l’approccio è largamente sperimentale e dunque ingenuo e fresco, si crea una tensione interna che, bruciando le scorie della pagina scritta (sceneggiatura inclusa), mira a un altro passaggio ben cospicuo: quello dalla prosa alla poesia.¹ (Casiraghi 10)

Nell’esplicita forma dei contenuti artistici ciò che è memoria appare consegnato al futuro attraverso linguaggi e forme che, distaccandosi dalle modalità espressive storiche, rivendicherebbero sia un *beneficio d’inventario* per essere di nuova sperimentazione, sia una fiduciosa e positiva valutazione circa la capacità di *durata* che questi nuovi idiomi potranno assicurare. Al riguardo appare illuminante una sapida citazione che Benjamin trae, commentandola, da uno scritto di quello che probabilmente è stato il maggiore drammaturgo italiano del Novecento.

Al film importa non tanto che l’interprete presenti al pubblico un’altra persona, quanto che egli presenti se stesso di fronte all’apparecchiatura. Uno dei primi che abbia avvertito questa trasformazione dell’interprete in seguito a un tipo di prestazione fondata sul test è stato Pirandello. Il fatto che le osservazioni su questo argomento, contenute nel suo romanzo *Si gira...*, si limitino a rilevare l’aspetto negativo della cosa, non ne riduce molto l’importanza. Meno ancora il fatto di riferirsi soltanto al cinema muto. Perché per questo riguardo, il sonoro non ha recato nessuna modificazione sostanziale. Decisivo rimane che si recita per un’apparecchiatura — o, nel caso del film sonoro, per due. “Qua, — scrive Pirandello degli attori cinematografici, — si sentono come in esilio. In esilio non soltanto dal palcoscenico, ma quasi anche da se stessi. Perché la loro azione, l’azione viva del loro corpo vivo, là, sulla tela dei cinematografi, non c’è più: c’è la loro immagine soltanto, colta in un momento, in un gesto, in una espressione, che guizza e scompare. (Benjamin 32–33)

¹ Cordazzo osserva che “Pasolini, dunque, offre una costruzione teorico-didascalica del cinema al quale intende dedicarsi, che rievoca il rapporto intrinseco intercorrente tra letteratura e cinema e che costituisce il presupposto per rendere comprensibile che cosa sia nella pratica il *cinema di poesia*, di che cosa esso si occupi e in che maniera possa restituire una sceneggiatura trasposta in un film. L’autore afferma che il cinema rappresenta essenzialmente un mezzo di comunicazione che attinge al mondo delle immagini. (13)”

Peculiare e sintetica considerazione sottolineata da Benjamin/Pirandello è il valore dell'immagine che, in questa circostanza, sortisce l'effetto di surroga similmente al carattere figurale dell'architettura che ha nell'immagine "grammaticale" del prospetto dell'edificio il suo raccontarsi come *monumento*. Al riguardo, per questo parallelo, occorrerebbe formulare riferimenti più circostanziati alla cultura del restauro e conservazione dei monumenti, soprattutto per gli interventi di orientamento ottocentesco che afferiscono alla corrente del *Restauro stilistico*, ma, tale digressione porterebbe troppo lontana la riflessione. Occorre, qui, riprendendo la sintesi pirandelliana di Benjamin, rimarcare il valore di testimonianza del monumento, che, se investito dell'aura della sacralità, apparirebbe di più cospicuo valore e, dunque, si offrirebbe come meritevole di maggior *credito*. Lo svuotamento del contesto sacrale renderebbe la testimonianza di minor impatto e dunque di più ordinaria gestione. Benjamin continua:

Avvertono confusamente, con un senso smanioso, indefinibile di vuoto, anzi di votamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce movendosi, per diventare soltanto un'immagine muta, che tremola per un momento sullo schermo e scompare in silenzio, d'un tratto, come un'ombra inconsistente, giuoco d'illusione su uno squallido pezzo di tela... Pensa la macchinetta alla rappresentazione innanzi al pubblico, con le loro ombre; ed essi debbono contentarsi di rappresentare innanzi a lei". Questo stato di cose può essere definito anche come segue: per la prima volta — ed è questo l'effetto del film — l'uomo viene a trovarsi nella situazione di dover agire sí con la sua intera persona vivente, ma rinunciando all'aura. Poiché la sua aura è legata al suo *hic et nunc*. (Benjamin 32–33)

La nuova cultura del Novecento mostra di potersi esprimere in linguaggi plurali e tuttavia, insieme alla qualità di *performance* che i nuovi mezzi offrono, sussiste la possibilità di rivedere in replica, iterate, le figure che hanno permesso l'inverarsi di una narrazione.

Benjamin spiega che tra le pieghe di questo processo che amplifica gli scenari di racconto si coglie il discrimine tra tradizione e modernità.

L'unicità dell'opera d'arte si identifica con la sua integrazione nel contesto della tradizione. È vero che questa tradizione è a sua volta qualcosa di vivente, qualcosa di straordinariamente mutevole. Un'antica statua di Venere, per esempio presso i greci, che la rendevano oggetto di culto, stava in un contesto tradizionale completamente diverso da quello in cui la ponevano i monaci medievali, che vedevano in essa un idolo maledetto. Ma ciò che si faceva incontro sia ai primi sia ai secondi era la sua unicità, in altre parole: la sua aura. (Benjamin 25–26)

Contemporaneità e valori danno la dimensione plurale della realtà in trasformazione, compresa, evidentemente e soprattutto per il Novecento, che usciva dalla seconda Guerra mondiale, quella di carattere religioso che, per sua natura, aveva necessità di rendere ragione del dolore e del suo valore catartico. Un'esperienza particolarmente complessa in ragione della singolare condizione e attesa che viene dal Cristianesimo, quando pretende di essere contemporaneo alla storia degli uomini. Pieno di pudore, al riguardo, per gli anni in cui è formulato, nella stagione a ridosso dei due referendum sul divorzio e sull'aborto, è un testo di Giovanni Testori: "C'è un personaggio l'*Ambleto* (che è uno stravolgimento dell'*Amleto*), in cui il monologo dell'*essere o non essere*, viene sostituito da un altro, lunghissimo monologo in cui egli torna indietro fino a ritrovare il momento in cui suo padre e sua madre si sono abbracciati, si sono amati; fino a ridiventare goccia; la prima" (*Il Senso Della Nascita* 13–14).

L'intellettuale, nel raccontare una traccia dell'itinerario della sua conversione, evidenzia quasi la scoperta di una nuova significazione del dolore, rappresentata, iconograficamente, dal letto nel quale è stato concepito e che egli, tuttora, utilizza; una sorta di reliquia pregna, quasi una staffetta di una "consegna" temporale tra generazioni che, attraverso l'oggetto, "consegna" anche la fede. Un processo di sacralizzazione, secolarizzata dai gesti del quotidiano e dal vivere un'esperienza d'amore nella secolarità di un quotidiano feriale oggettivato dal talamo nuziale sul quale i genitori hanno generato lo scrittore di Novate Milanese.

Quando ho scritto quel testo c'era in me come l'ombra d'una maledizione; ma, forse, anche in quell'ombra c'era già una speranza. Ed è questa la cosa straordinaria. Che se tu vai indietro nel dolore della nascita incontri un atto d'amore; perché mio padre e mia

madre si sono amati in Dio; in Cristo si sono amati. Bisogna dirlo. Credo che non bisogna aver paura di dirlo: perché sono cose che se si pronunciano nella speranza diventano di per sé sacre. Ecco: c'è un momento di sperdutezza in un uomo e in una donna che si amano; di sperdutezza e di liberazione. Chissà quanto dolore e fatica c'erano dietro e dentro di loro prima di quel momento. Non so se è giusto; io provo a dirlo; poi, magari, lo toglieremo o lo correggeremo. Una giornata di lavoro. Mio padre lavorava; mia madre aveva già altri figli; e poi là, nel letto, dove sono nato che è lo stesso letto dove dormo adesso, lo stesso letto dove sono morti loro, dove si sono amati, dove hanno unito questa loro fatica e questo loro affetto, questo loro amore, e sono diventati secondo quel che è detto anche nei libri santi "un corpo solo e un'anima sola" ed hanno probabilmente liberato la loro fatica nel loro amore, il loro dolore nella loro gioia, perché gioia è, si può dire, anzi credo che si debba dire, che questa è gioia; grande gioia e anche sperdutezza; cioè una gioia che va oltre quella che si sa, quella che si comprende, quella che si conosce. (*Il Senso Della Nascita* 14–15)

L'autore di *Conversazione con la morte*² trova nella secolarizzazione della vita rappresentata, emblematicamente, dal dolore l'esperienza della *monumentalizzazione* dell'esistenza attraverso la riscoperta e il riconoscimento di una nuova significazione della vita medesima per il dono della fede. Il sacro esplicita la consegna del ricordo giacché il *fare memoria* è azione liturgica che nel linguaggio dell'arte costituisce la condizione dinamica affinché, come ricorda Eliot, il tempo abbia significato, "poiché senza significato non c'è tempo" (Eliot 423).

Racconto indifferente ai valori

Appare in questo modo l'ulteriore disagio — sempre in relazione alla rappresentazione attualizzata al momento storico del sacro — dell'uso di linguaggi che proseguano o interrompano il flusso unitario con la tradizione. Problema cogente per tutto il Novecento, basti pensare all'impiego dell'energia elettrica all'interno delle chiese, o alla metafora inverata, con i nuovi ritrovati, nella candela votiva o ai complessi problemi, per certi versi addirittura parateologici, della microfonaione

² Giovanni Testori.

di storicizzate aule di culto assai adatte alla diffusione della musica assai meno, per tempi di riverbero, al parlato.³ Non ci si intrattiene su ulteriori aspetti quali, ad esempio, i fiori finti (di plastica o di carta), sui quali riviste specializzate si soffermavano discutendo l'opportunità o meno del loro impiego già con l'avvento del primo decennio del secolo. Le dinamiche che caratterizzano la secolarizzazione liturgica e il vissuto pubblico del sacro nel corso del Novecento non sarebbero, dunque, dissimili da quelle contemplate da Benjamin per il mondo dell'arte. Su queste coordinate la perdita dell'aura parrebbe costituire la casistica dirimente per più efficacemente saldare le discrasie interne alla più complessa percezione della realtà che le metamorfosi culturali del XX secolo pongono all'uomo del proprio tempo.

Questo fondarsi, per mediato che sia, è riconoscibile, nella forma di un rituale secolarizzato, anche nelle forme più profane del culto della bellezza. Il culto profano della bellezza, che si configura con il Rinascimento per poi restare valido lungo tre secoli, dà a riconoscere chiaramente quei fondamenti, una volta scaduto questo termine, al momento del primo serio scuotimento da cui sia stato colpito. Vale a dire: quando, con la nascita del primo mezzo di riproduzione veramente rivoluzionario, la fotografia (contemporaneamente al delinarsi del socialismo), l'arte avvertì l'approssimarsi di quella crisi che passati altri cento anni è diventata innegabile, essa reagì con la dottrina dell'arte per l'arte, che costituisce una teologia dell'arte. Successivamente da essa è proceduta addirittura una teologia negativa nella forma dell'idea di un'arte "pura", la quale, non soltanto respinge qualsivoglia funzione sociale, ma anche qualsiasi determinazione da parte di un elemento oggettivo. (Nella poesia, Mallarmé è stato il primo a raggiungere questo stadio). (Benjamin 26)

Il tema della secolarizzazione si palesa quale ambito di riflessione interno agli studi più squisitamente afferenti alla dimensione spirituale di accezione occidentale. Come ricordato, con l'avvento del secondo decennio successivo al secondo

³ Sotto l'aspetto teologico sembrerebbe perlomeno di rilievo la considerazione che porta ad evidenziare che se, con il Concilio Vaticano II, si è abbandonato l'uso del latino per avere una partecipazione dell'intera comunità alla preghiera comune, la non corretta o frammentaria ricezione acustica del parlato, in uno spazio sacro con tempi di riverbero lunghi, costituirebbe un assai grave *vulnus* circa la condivisione del *Messaggio che salva*.

conflitto mondiale, il pastore battista Harvey Cox pubblicava *The Secular City*, nel quale si documenta con forza la necessità di una più concreta considerazione della mutazione della società contemporanea.⁴ Egli infatti asseriva: “Gesù riprese la tradizione di opporsi ai luoghi sacri ed alle patrie sante” (Cox 57). Le indicazioni della *Sacra scrittura* erano, a detta di Cox, esplicite giacché il Salvatore: “rifiutò di permettere ai suoi discepoli, nel racconto della Trasfigurazione, di elevargli monumenti permanenti” (58). Le attese del significato profondo della realtà non potevano essere contemplate in un oggetto materiato. Cox specifica: “l’identificazione del nuovo tempio col suo corpo risorto va considerata come il suo modo di portare alla conclusione ultima il motivo della despecializzazione” (58). Secondo Cox, tra l’altro, il taglio di comprensione del carattere della *contemporaneità* fa perno su due “motivi [che] in particolare caratterizzano lo stile della città secolare: li chiamiamo *pragmatismo* e *profanità*” e, più nel dettaglio, “Pro-fano significa, *letteralmente* ‘fuori dal tempio’ [...] Profano significa semplicemente *di questo mondo*” (60–61). Lo scenario che descrive il teologo americano appare di notevole stimolo per poter offrire una comprensione non scontata della complessità esplicita connessa al costruire chiese, dopo la guerra, nella realtà della Vecchia Europa. Quest’ultima si ritrovava costretta a meditare sul suo ruolo di indirizzo culturale nella contemporaneità, in un tempo e un mondo nuovi dove i ricordati valori paleoindustriali evidenziati da Pasolini avevano perso del tutto il proprio carattere attrattivo ed altri, più allettanti, si profilavano all’orizzonte.

Un domenicano francese, Pie Raymond Régamey, rivelava quasi in contemporanea con il poeta e regista italiano, una debolezza implicita nell’approccio cristiano contemporaneo alla non completa lettura delle trasformazioni contemporanee che sopraggiungevano. Le sofferenze patite durante il conflitto non avrebbero dovuto apparire quali *alibi* o, peggio, “giustificazioni” al prevalere della cultura consumistica:

Di fatto, lo spirito si ottenebra. Se l’alta tensione spirituale cui ci eleva il Vangelo preso sul serio ci è apparsa in tanto contrasto con il cristianesimo corrente, è in buona parte a causa del rilassamento che subiamo soddisfacendo a tutti i nostri desideri nell’economia dell’abbondanza. [...] La civiltà dell’abbondanza moltiplica i tipi di *falsa* povertà. Nulla forse dissipa maggiormente il senso della povertà

⁴ Per la differenza tra *Secolarismo* e *Secolarizzazione*, si veda Vanzan “Secolarismo,” Vanzan “Secolarizzazione.”

evangelica. Il più significativo è la situazione di quelle famiglie assillate dalle scadenze degli acquisti fatti a credito per *avere, avere, avere*: automobile, frigorifero, televisione, vacanze al di sopra delle possibilità, ecc. Bisognerebbe analizzare le alienazioni nei falsi beni che procedono da una tale perdita del senso della vita, e che, a loro volta, si allontanano sempre più dalla vera vita. (Régamey 197–98)

La frenetica realtà della contemporaneità interrogava la coscienza europea. Cox, chiamando in causa un altro fattore della città antica trasformata in *Tecnopoli*, ribadisce: “Molti considerano l’alta mobilità della vita moderna nella luce più negativa possibile [...] L’America ha prodotto una serie di scrittori che tendono a celebrare piuttosto che denigrare, la mobilità” (50–51). Celebrazione della tecnica e “monumento” alla mobilità è l’opera più nota di Jack Kerouac, *On the road*, dove i due aspetti della *mobilità* e della povertà si incrociano, rappresentando anche la diversa condizione dell’uomo contemporaneo, soprattutto delle giovani generazioni. Queste, affascinate dalla musica, dall’uso di sostanze stupefacenti e dalla dimensione transeunte dell’esistenza, mostrano, anche nei legami più solidi, una costante fragilità in atto. La nuova dimensione dell’uomo contemporaneo appare come cifra perspicua del disorientamento in atto e rappresenta anche la forte incapacità sociale di creare, con un linguaggio contemporaneo, spazi condivisi entro cui è possibile riconoscersi come comunità. Difficile è, inoltre, immaginare o progettare un’opera che possa essere percepita, come tradizionalmente sarebbe stato inteso il *monumento*. Questa aporia, in realtà, esplicita, in maniera cogente, il travaglio cui va incontro ogni progetto di spazio sacro nel linguaggio del nuovo e negli anni del post-conflitto.

Al riguardo, per le ragioni indicate, appaiono sorprendenti le considerazioni che, nel 1955, al primo Congresso di architettura sacra, svolse il domenicano Tarcisio Piccari: “Creare uno spazio che protegga un’attività interna, di pensiero, di riflessione, di contemplazione; uno spazio che, non dico, blocchi, ma inibisca percezioni, sensazioni ottiche, ed acustiche contrarie ad una fase di raccoglimento psichico, penso equivalga alla produzione di un luogo *favorevole* alla percezione elevata dell’*ubiquità di Dio*” (35).

Quasi aderendo ad un indirizzo di lettura dello spazio sacro più prossimo agli scenari della modernità il padre predicatore rimarcava: “Non ho mai capito la problematica di chi si chiede, in arte, se la colonna, ad esempio, od il pilastro siano espressivamente più religiosi della bifora o del sesto acuto. La religiosità

non sta in cima a una colonna o al centro di un pilastro” (35). L’urgenza che rappresenta il teologo Piccari, in vista di una prospettiva operativa della nuova architettura — egli ribadisce che il suo dire si riferisce esplicitamente al *progetto del nuovo* — è rappresentata dalla necessità di dare “senso” allo spazio che veniva creato *ex-novo* per il culto.

Se noi parliamo di energetica spaziale, di emotività religiosa dello spazio, non intendiamo parlare di un’energia meccanica di un elemento statico o dinamico di un luogo materiale, esteso, configurato in una misura geometrica; noi ci riferiamo ad uno “spazio psicologico” specificato e compreso dall’elemento “percezione”. Religiosità è prontezza del percipiente a sentire, intendere, la *propria consistenza* creaturale rispetto a Dio; è estasi del Nulla davanti al Tutto; è coscienza di un immensurabile divario tra sé e Dio. (35)

Nei temi toccati da padre Piccari vi è esplicitata l’aspettativa di apertura al *nuovo*, anche attraverso metodiche di ricerca sperimentali che trovavano nella prospettiva di un intellettuale come il gesuita Teilhard de Chardin, l’atteggiamento dell’uomo di fede che non ha né *soggezioni* né è *impaurito* dal confrontarsi col *mondo*. Un altro raffinato intellettuale come Ernesto Balducci, su questi aspetti, ricordava che occorreva creare una cesura con la visione tradizionale della realtà e verificare nuovi indirizzi: “le stesse ragioni che nel Medioevo consigliarono la Chiesa ad entrare con tutta se stessa dentro le strutture profane, oggi le consigliano di uscirne, le stesse ragioni che lungo questi secoli l’hanno portata a costruire attorno al suo corpo essenziale, strumenti idonei a mantenere contatto con la realtà storica la portano oggi a rimetterla in discussione e a rinvenirne dei nuovi adatti ai tempi nuovi” (31).

Il paesaggio urbano come monumento

La prospettiva della *desacralizzazione* e dell’ascolto del mondo suggeriva, già in quegli anni, di non immaginare spazi sacri che avessero la preoccupazione di essere essi stessi la *testimonianza* del divino. Si trattava, nell’indirizzo che della realtà contemporanea coglieva il pensiero di Balducci, di abbandonare approcci confessionali, di ragionare in una prospettiva più ampia, inclusiva delle

trasformazioni che la società stava attraversando. Andava addirittura cambiata l'idea stessa di città:

La città moderna è una città disumana, appunto per questo, perché le forze produttive non sono state integrate nella città, non sono state integrate nell'uomo. L'uomo è stato strumentalizzato, strappato dal tessuto tradizionale, rigettato ai margini della città ed inserito in quella paurosa rappresentazione visiva del disordine interno che è la periferia. La città d'oggi è proprio il simbolo pietrificato della disintegrazione umana o, come dicono i marxisti, della alienazione umana. (Balducci 48)

Negli anni in cui la cultura architettonica meglio focalizzava la propria attenzione sul tema della città e del suo valore anche in relazione alla pianificazione territoriale, Balducci ammoniva:

Mentre noi possiamo pensare di superare l'età della organizzazione economica di tipo capitalistico, non è pensabile che si possa superare la condizione del pluralismo ideologico, che forse è la normale condizione umana. Non sarà più possibile trarre ispirazione per la città da una comune ideologia. Noi non avremo più città confessionali: dovremo lottare, forse, contro le città confessionali. Noi non vogliamo né la città cattolica, né la città marxista, noi non vogliamo città in cui una ideologia abbia tale prevalenza da imporre alle minoranze le proprie leggi e le proprie ispirazioni. Noi siamo per la città "pluralistica" ed al di là del lato pluralistico noi scorgiamo una possibilità altamente umana; cioè la possibilità del dialogo. Vogliamo la città del dialogo in cui gli uomini che seguono, secondo una libertà interiore incalcolabile, varie ispirazioni morali e religiose, possano convivere umanamente secondo quel modello che per noi è come una *magna charta* dell'età nuova: la *Pacem in terris*. (48)

Lo spazio sacro di moderna concezione deve dunque configurarsi come adeguato e in dialettico rapporto con gli elementi della città pur mettendo in preventivo di dover perdere suoi caratteri fisiognomici precipui o, peggio, accettando che quei simboli e parti dell'idioma figurale sacro possa rappresentare e significare cose *profane*, ossia diverse da quelle che il lessico religioso per secoli aveva consacrato

come identitarie. Il cardinale di Bologna, Giacomo Lercaro, che, in quegli anni, aveva dato luogo alla creazione di un laboratorio sperimentale di architettura sacra con la realizzazione di nuove aule di culto nella sua diocesi e, soprattutto, con l'allestimento della rivista *Chiesa & Quartiere* (1955–1968), è certamente il primo a sostenere, di fatto, la necessità di superare una concezione dello spazio sacro canonico e, dunque, monumentale, a favore della creazione di una Casa destinata ad accogliere *per prossimità*.⁵ Per questa via, forse utilizzandolo in maniera impropria, pare utile richiamare lo *sfondo indistinto* che Umberto Galimberti usa per definire il sacro. Una frontiera con una porzione di terra di ambigua giurisdizione: “Il sacro è dunque quello sfondo indistinto, quella riserva di ogni differenza, quella indecifrabilità che gli uomini, dopo essersene separati, hanno avvertito come loro sfondo di provenienza e hanno tenuto lontano, fuori dalla loro comunità” (Galimberti 17). Galimberti ricorda che il “mondo che essi abitano è il mondo del simbolo” (17) e l'architettura dello spazio sacro per la cultura tradizionale ha implicito nel simbolo il carattere precipuo della propria ragione figurale. È, evidentemente, necessario trovare una connessione tra la secolarizzazione del culto e la desacralizzazione dell'arte.

Ulteriori profili da tenere in considerazione pertengono, dunque, ad aspetti più minuti del mondo dell'arte. Infatti, di pari passo (o di contro?) alle tematiche di secolarizzazione dell'arte messe in evidenza da Benjamin nei passaggi ricordati in precedenza, la lettura secolare dello spazio di culto, da parte sua, alimenta progetti del nuovo che provano a costruire ambiti di dialogo con il mondo contemporaneo. Se, come ricorda Benjamin, la comparsa della fotografia generò l'approssimarsi della crisi dell'arte, la stessa riproducibilità fedele delle fattezze autentiche del testimone di fede lascia, in sede iconografica per il culto, non pochi temi irrisolti, data la sostanziale scomparsa della *ieraticità* all'interno dell'immagine da sottoporre alla pubblica devozione. Il caso di figure recenti di credenti riconosciuti meritevoli di salire agli onori degli altari e dei quali si possiede l'effigie autentica attraverso la fotografia pone non pochi, irrisolti, problemi di natura iconografica per l'esperienza di culto. L'esposizione dell'immagine secolare del testimone di fede confligge con la grammatica iconologica del porre, in chiave sacrale, il “testo” figurale per il devoto ufficio della pietà singola. Anche lo spazio sacro, o della devozione, così come i larari domestici delle abitazioni dei credenti, laddove siano esposte figure di familiari defunti, diventano ambienti del quotidiano (de Certeau 169–72), generatori di *nonluoghi* spirituali (Augé 84–87). È la perdita del carattere

⁵ Su *Chiesa & Quartiere* si veda Gresleri et al. Si veda anche Lercaro, *La Chiesa*.

ieratico dell'immagine figurata per il culto, nel momento della redazione del testo da sottoporre alla pubblica visione dei fedeli, a lasciare disorientati. Al riguardo riproduzioni fotografiche all'interno di spazi sacri, per testimoni/confessori di fede — senza nemmeno le ratifiche ufficiali delle autorità ecclesiastiche — costituiscono occasioni dialettiche di non del tutto affrontate e risolte tematiche iconologiche che si incentrano, per altri aspetti, su un più largo fronte che è quello dell'ecclesiologia. La dialettica tra ciò che è sacro e ciò che è profano scioglie, in chiave di sostituzione di immagini, il proprio dissidio talvolta attraverso il reciproco sostituirsi o lo scambio dei ruoli. Giorgio Agamben, prefigurando il tema della promiscuità, a proposito dell'atto sacrale per antonomasia che, perché religioso, produce una separazione, scrive: "Sacro e profano rappresentano, cioè, nella macchina del sacrificio, un sistema a due poli, in cui un significante fluttuante transita da un ambito all'altro senza cessare di riferirsi al medesimo oggetto. Ma è proprio in questo modo che la macchina può assicurare la ripartizione dell'uso fra gli umani e i divini e restituire eventualmente agli uomini ciò che è stato consacrato agli dèi" (90).

L'idea e l'immagine che la comunità dei credenti ha di se stessa passa attraverso la sua capacità di rigenerarsi e riconoscersi nella figura di testimoni che inverano la *buona novella* recata a ciascun uomo nel farsi concreto del tempo storico. I valori dell'esperienza di fede, inverati nella esperienza del vissuto in comunità, costituiscono temi dialogici di non immediata soluzione, i quali richiedono occasioni di confronto per meglio coagulare le valenze espressive che nella dimensione pubblica del culto possano connotarsi come esemplari. Scrive Benjamin:

Il modo originario di articolazione dell'opera d'arte dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione nel culto. Le opere d'arte più antiche sono nate, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. Ora, riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza, avvolto da un'aura particolare, non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale. In altre parole: il valore unico dell'opera d'arte *autentica* trova una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso.
(26)

La laica indicazione di Benjamin, nella sottolineatura del valore liturgico dell'opera d'arte, lascia cogliere nell'unicità del valore dell'immagine, anche la dimensione sacrale sottolineata dal suo essere irriprodotta intuizione figurale a servizio di

un'azione rituale. Paradossalmente, per il contemporaneo impiego dell'immagine in ragione del culto, l'intuizione figurale può essere anche riprodotta in maniera meccanica purché, nella veridicità dell'effigie, resti la dialettica possibilità di riconoscersi, per una comunità, nelle coordinate di sensibilità spirituale ed esperienziale a cui l'immagine medesima rimanda. La secolarizzazione che percepisce Benjamin è così espressa:

Tenere conto di queste connessioni è indispensabile per un'analisi che abbia a che fare con l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. Perché esse prefigurano una scoperta decisiva per questo ambito: la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa per la prima volta nella storia del mondo quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale. L'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità. Di una pellicola fotografica per esempio è possibile tutta una serie di stampe; la questione della stampa autentica non ha senso. Ma nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica. (26–27)

Il tema della secolarizzazione porta, dunque, per le considerazioni esposte da Benjamin, ad una sorta di de-costruzione dell'idea di *Monumento*, giacché i linguaggi che l'individuano hanno molto in comune con le connotazioni tipologiche del *sacro*.

In definitiva, con le argomentazioni trattate nella presente esposizione, si è inteso fornire un contributo di lettura all'interno della cultura e della storia dello spazio sacro storicizzato. Si è sottolineato lo stratificarsi di plurali esperienze di *secolarizzazione cogente* funzionali alla condizione umana contemporanea, ovvero al relazionarsi degli uomini tra loro e, come *soggetto associato*, all'interazione con il divino. Quella bellezza, che sarebbe nata — nell'ipotesi qui accettata della tesi girardiana —, in termini risarcitori, di surroga, per supplire al versamento di sangue sacrificale, aveva assunto un suo linguaggio codificato, per il quale occorre sancire la separatezza tra il suo valore effimero *per le belle forme* e la sua pregnanza spirituale. Già nel corso dell'Ottocento un maestro di cultura del restauro come John Ruskin raccomandava di non decorare le stazioni ferroviarie; un secolo dopo

quelle tipologie edilizie verranno annoverate, per le loro caratteristiche intrinseche, nei *non-luoghi*. La bellezza stessa con Ruskin diventerà religione (Carillo 196–98). Un processo di modifica determina la significazione del lemma “monumento” che non pare abbia più necessità di inverare solo un ricordo, ma di attualizzare, secolarizzandola, la dinamica di ricezione ed “invenzione” dei valori nella prospettiva dialogica e diveniente del futuro.

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”

OPERE CITATE

- Agamben, Giorgio. *Profanazioni*. Nottetempo, 2005.
- Augé, Marc. *Non Luoghi. Introduzione a una antropologia della Surmodernità*. Traduzione di Dominique Rolland. Elèuthera edizioni, 2009.
- Balducci, Ernesto. “La Città Integrata.” *Chiesa & Quartiere*, vol. 37, 1965, pp. 48–50.
- Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Traduzione di Enrico Filippini. Giulio Einaudi editore, 2000.
- Carillo, Saverio. *La religione del suo tempo. L'Ottocento, Ruskin e le utopie profetiche*. In *Memories on John Ruskin. Unto this last*. “Restauro archeologico,” anno XXVII, special issue (2019), pp. 196–203.
- Casiraghi, Ugo. “Introduzione.” *Accattone — Mamma Roma — Ostia*. A a cura di Pier Paolo Pasolini, Garzanti Libri, 2006, pp. 8–14.
- Cecconi, Andrea (a cura di). *Ernesto Balducci. Cinquant'anni di attività*. Libreria Chiari, 1996.
- Colombo, Adele. *Il sacrificio in René Girard. Dalla violenza al dono*. Editrice Morcelliana.
- Cordazzo, Isadora. “Accattone” di Pasolini. *Dal testo al film*. Edizioni Pendragon, 2008.
- Cox, Harvey. *La Città Secolare*. Traduzione di Anita Sorsaja. Vallecchi Editore, 1968.
- de Certeau, Michel. *L'invenzione del quotidiano*. Traduzione di Mario Baccianini. Edizioni Lavoro, 2001.
- Eliot, Thomas Stearns. *Poesie*. Traduzione di Roberto Sanesi. Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, 1983.

- Galimberti, Umberto. *Cristianesimo. La religione dal cielo vuoto*. Feltrinelli Editore, 2012.
- Girard, René. *La violenza e il sacro*. Traduzione di Ottavio Fatica e Eva Czerkl. Adelphi, 1980.
- Gresleri, Glauco, et al. *CH+Q. Chiesa e Quartiere 1955 — 1968. Storia di una rivista e di un movimento per l'architettura moderna a Bologna*. Editrice Compositori, 2004.
- Lercaro, Giacomo. *La Chiesa nella città di domani*. Edizioni Dehoniane, 1968.
- Muntoni, Alessandra. *Lo studio Paniconi e Pediconi. 1930–1984*. Edizioni Kappa, 1987.
- Pasolini, Pier Paolo. *Scritti corsari*. Garzanti, 2017.
- Pfammatter, Ferdinand. *Betonkirchen*. Benzinger Verlag Einsiedeln, 1948.
- Piccarì, Tarcisio. “La Chiesa, lo spazio interno, in Atti del Primo Congresso nazionale di Architettura sacra.” *1945–1955: dieci anni di Architettura sacra in Italia*, Edizione dell’Ufficio Tecnico organizzativo arcivescovile, 1956, pp. 33–36.
- Régamey, Pie Raymond. *La Povertà e l'uomo d'oggi*. Traduzione di Carlo Châtel. Borla Editore, 1965.
- Testori, Giovanni. *Conversazione con la morte*. BUR, 2003.
- _____. *Il senso della nascita. Colloquio con don Luigi Giussani*. Rizzoli editore, 1980.
- Vanzan, Piersandro. “Secolarismo.” *Nuovo Dizionario di Mistica*, Eds. Luigi Borriello et al. Libreria Editrice Vaticana, 2016, pp. 1929–32.
- _____. “Secolarizzazione.” *Nuovo Dizionario di Mistica*, Eds. Luigi Borriello et al. Libreria Editrice Vaticana, 2016, pp. 1932–35.