

PROGRAMMA

27 agosto 1992 - ore 17,30

MEETING DI RIMINI

Conferenza Stampa Sala NERI

Interverranno:

Prof. Enrico Crispolti, Arch. Eugenio Abruzzini e
P. Adriano di Bonaventura.

11 settembre 1992 - ore 10,30

Presentazione della BIENNALE alla stampa Regionale
con interventi delle autorità e dei critici curatori
Teramo Hotel Sporting

14 settembre 1992 - ore 17,30

Presentazione della BIENNALE con interventi delle
autorità e dei critici curatori,
Sala UNO - Roma -

22 settembre 1992 - ore 9,30

Dibattito sull'Arte Sacra

Moderatore: Prof. ENRICO CRISPOLTI (Roma)

Relatori: Prof. GIOVANNI BONANNO (Palermo)

Prof. GIORGIO DI GENOVA (Roma)

Prof. HEINRICH PEEFFER (Roma)

Prof. Arch. PAOLO PORTOGHESI (Roma)

ore 13,00: Colazione

ore 17,00: Inaugurazione e visita alla Mostra

orario mostra : 9,00 - 19,00



STAUROS INTERNAZIONALE

Associazione Italiana "Francesco Crispolti"

04048 SAN GABRIELE (TE)

Segreteria: Tel. 0861/975727 Fax 0861/975655

Segreteria di Roma: Tel. - Fax 06/7008691

QUINTA BIENNALE d'ARTE SACRA

San Gabriele

22 Settembre - 1 Novembre 1992



La V Biennale d'Arte Sacra, coordinata da Enrico Crispolti, è articolata nelle seguenti sezioni:

- 1) **Antologia di opere del Museo d'Arte Contemporanea di Dunkerque**, dal titolo "Passion de Dunkerque" comprendente opere di artisti quali: L. Arickx, F. Amal, M. Aubert, B. Renouart, G. Baseltz, M. Benjamin, J. Buchz, L. Caballero, L. Cane, L. Castelli, I. Champion-Metadler, P. Charpentier, J. Christoforou, C. Teh Chun, V. Corpet, A. Courmes, H. De Chalvron, T. Delaroyere, M. Desgrandschamps, C. Dichgans, B. Faucon, Ferrato, S. Ferro, R. Fetting, P. Franck, Franta, J. Gainon, G. Garwood, M. Hernandez, L. Hoenraet, K.H. Hodicke, I. Hughes, T. Imal, C. Jaccard, P. Jenkins, L. Kijno, P. Klasen, Koberling, J. F. Koenig, L. Lemos, B. Lindstrom, Ljuba, Lukaschewski, R. Nicoidski, I. Marsauche, J. Messagier, P. Moignard, T. Morandi, J.F. Octave, M. Paladino, A. Poupel, A. Revay, M. Rocher, J. Rossakiewicz, E. Sandorff, G. Schneider, H. Weiss, (ancora viventi); Attila, O. Pelayo, M. Frassinòs, A. Wathol; a cura di Mary Angela Schroth.
- 2) **"Beata Passio"**, comprendente opere di artisti italiani e non: M. Altiani, S. Astore, M. Berrettini, C. Campus, P. Cascella, A. Casciello, E. Catamo, B. Ceccobelli, M. De Luca, P. Di Fabio, M. Dompè, G. Fiducia, I. Cadaleta, Y. Kuwahara, B. Liberatore, P. Liberatore, C. Marani, S. Nannicola, F. Narduzzi, L. Pagano, S. Ragalzi, L. Sguanci, F. Somalini, F. Summa, A. Tamilla, S. Tomaino, M. Tirelli, V. Trubbiani, C. Vincenti, Ch. Young-Ja; a cura di Enrico Crispolti.
- 3) **La "Via Crucis"** di Giannetto Fieschi; realizzata in grandi dipinti di forte accento mistico e visionario, nel 1952, a cura di Enrico Crispolti.
- 4) **Arte Sacra Futurista**: un'antologia di quell'insieme di opere che dall'inizio degli anni Trenta in ambito futurista mirano esplicitamente all'affermazione di una nuova prospettiva d'attualismo spirituale nell'ambito di tematiche religiose, nei seguenti artisti: C. Andreoni, L. Angelucci Cominazzini, E. Benedetto, A. Bruschetti, M. Delle Site, R. Di Bosso, G. Dottori, M. Duse, Filia, M. Monachesi, P. Oriani, O. Peruzzi, U. Pozzo, M. Rosso, B. Tano, W. Tulli; a cura di Massimo Duranti.
- 5) **Il "muralismo sacro"** di Gerardo Dottori: la documentazione fotografica di un ambito assai ampio di lavoro, peraltro assai poco noto, del famoso pittore futurista umbro, a cura di Margherita Vagaggini.
- 6) **La Moschea di Roma** di Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti: documentazione fotografica e in plastici della recente realizzazione, a cura di Guglielmo Gigliotti.
- 7) **Realizzazioni e progetti per il Santuario di San Gabriele (TE)**: documentazione del lavoro progettuale propositivo di diversi artisti, in relazione ad interventi nello spazio interno ed esterno del Santuario.

L'Associazione Stauròs, in spirito di servizio prosegue il tentativo di mediazione tra la Passione di Cristo e gli artisti e tra questi e il mondo contemporaneo.

Scopo della manifestazione infatti è di interessare gli artisti alla figura del Cristo, che rappresenta il Sacro per eccellenza, perché essi vi possano cogliere il messaggio per l'uomo moderno; e di facilitare alle nuove generazioni la lettura di questo messaggio nel sublime linguaggio dell'arte.

La presente V edizione della Biennale è inserita nell'ambito del I Centenario della Glorificazione di S. Gabriele.



QUINTA BIENNALE ARTE SACRA "BEATA PASSIO"

San Gabriele (TE) 22 settembre - 1 novembre 1992

- LA PASSIONE DI DUNKERQUE ■ BEATA PASSIO ■ VIA CRUCIS DI FIESCHI ■ ARTE SACRA FUTURISTA
- IL MURALISMO SACRO ■ MOSCHEA DI ROMA ■ CASO BASILICA DI SAN GABRIELE

PATRONATO PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA - PATROCINIO BENI CULTURALI - REGIONE ABRUZZO - PROVINCIA DI TERAMO

STAUROS INTERNAZIONALE

5

B

A

S

QUINTA BIENNALE d'ARTE SACRA *BEATA PASSIO*

San Gabriele - 22 settembre - 8 novembre 1992

ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

PATROCINIO DEL MINISTERO DEI BENI CULTURALI

PATROCINIO DELLA REGIONE ABRUZZO, PROVINCIA DI TERAMO, COMUNI DI ISOLA DEL GRAN SASSO E DI COLLEDARA

Presidente

P. Floriano De Fabris, Provinciale
Presidente di Stauròs Internazionale

Vice Presidente

Prof. Harry Geles CP,
Segretario di Stauròs Internazionale

Segretario

P. Adriano Di Bonaventura CP,
Segretario di Stauròs Italiana

Economo

P. Mario Giovannetti
Economo Provinciale

NEL SEGNO DELLA CONTEMPORANEITÀ Enrico Crispolti

Le precedenti edizioni della Biennale d'Arte Sacra organizzata da Staurós Internazionale, la prima nel 1984, si sono costituite una specifica tradizione d'esperienze che ne ha nettamente distinto i risultati rispetto a quanti offerti da non infrequenti similari iniziative. In modo infatti assai pronunciato tali esperienze sono coraggiosamente andate sotto il segno della problematica contemporanea, non tanto semplicemente scavalcando scadenze di mera corrispondenza iconografica rappresentativa (il che spesso accade tuttavia piombando altrettanto spesso in una genericità dequalificante ed anzi superflua nullificante, di vago modernismo formalistico), ma ponendosi il problema di una nozione del sacro al di là della stessa funzionalità liturgica, in senso stretto, e dunque implicandone un'ampia nozione di spontanea radicata intima partecipazione, certo meno pacifica e certo più proficuamente arrischiata e problematica. Come d'altra parte allargando il raggio d'attenzione, al di là della dimensione dei tradizionali oggetti culturali, ad una prospettiva implicante la situazione ambientale e dunque anche un particolare ambito architettonico.

La V Biennale d'Arte Sacra si innesta consapevolmente in tale specifica tradizione attraverso un ventaglio di documenti di lavoro, sia attuali sia di spessore ormai storico, mirati a stimolare un'ulteriore riflessione su possibilità e condizioni del sacro nell'arte d'oggi. Non soltanto rinnovando l'attenzione anche all'ambito architettonico, ma ponendo la prospettiva di una dimensione ecumenica del sacro. E proprio attraverso un'ampia documentazione della recente grande Moschea romana di Portoghesi e Gigliotti, d'altra parte intessuta sul piano immaginativo progettuale di un intimo dialogo linguistico fra portati dalla cultura architettonica occidentale barocca e tradizione architettonica islamica, nel segno tuttavia inequivocabile del nostro tempo.

E ricordo in proposito che ventinove anni fa, a pochi chilometri dal Santuario di San Gabriele, che con la sua condizione di manufatto architettonico grezzo offre stimolanti prospettive progettuali d'intervento ambientale, nel Castello Spagnolo de L'Aquila la seconda delle grandi rassegne internazionali che vi organizzavo, intitolata *Aspetti dell'Arte Contemporanea*, in un "Omaggio a Ludovico Quaroni", curato da Portoghesi stesso e Sandro Benedetti, documentava fra l'altro un momento d'architettura sacra del secondo dopoguerra quale San Franco a Francavilla al Mare, ove recentemente Pietro Cascella ha collocato alcuni suoi interventi; mentre nella sezione, a cura dei medesimi, dedicata alla nuova architettura in Italia figurava l'ambiente rigorosamente strutturale ligneo di una cappella di Leonardo Mosso. E in quella stessa grande rassegna in un'altra sezione, monografica, figuravano diversi dei dipinti della Via Crucis di Fieschi, del 1952, qui integralmente riproposta, assieme ad alcuni dipinti connessi, proprio come esperienze esemplari della necessariamente arrischiata condizione del sacro contemporaneo, a livello di una sua autonomia estrema-

mente autentica manifestazione.

Se dunque la V Biennale d'Arte Sacra si muove nella prospettiva indicata dalle precedenti edizioni della manifestazione, caratterizzata dall'originalità creativa dei molteplici documenti che adduce, e da una particolare e forse maggiormente consapevole accentuazione problematica della necessaria sfida di contemporaneità da affrontare, proprio attraverso questa tuttavia si connette anche a tempistiche esperienze di riflessione critica vissute una trentina d'anni fa in questa stessa terra, in una circolazione d'interessi non riduttivamente portati alla contemporaneità che includeva naturalmente anche la dimensione del sacro. Quanto mai riduttivamente concepito invece, se inteso entro steccati di una presunta esclusiva specificità che la concretezza dell'esperienza vissuta proficuamente invece sempre trasgredisce.

Il patrimonio storico di esperienze d'arte d'attinenza sacra dimostra come i valori di questa nei suoi momenti più alti, la sua straordinaria rappresentatività mitopoietica, espressivi, non riescano in una mera funzionalità iconica rispetto ad una ritualità liturgica, quanto si fondino su un ben più complesso processo comunicativo d'implicazione emotiva e immaginativa. La mera rappresentazione descrittiva non garantisce infatti alcun clima effettivo di tensione al sacro, e dunque neppure alcun valore di autentica sacralità, così come altrimenti la mera descrizione di un evento eroico altrettanto non ne riferisce certo la più autentica partecipazione ideologica ed emotiva. Per un'arte in qualche modo aggettivata sia essa sacra, civile, o politica, il problema della comunicazione, o meglio dell'invenzione immaginativo-emotiva comunicativa non viene certo meno, anzi s'accentua proprio attraverso tale specificità. Giacché occorre allora realizzare un messaggio comunicativo iconico-formale non in modi di possibilità immaginative a tutto campo, quanto invece tematicamente specificate se non condizionate; e dunque capace di coinvolgere nella dimensione immaginativo-emotiva progettuale comunque determinante un riferimento appunto specifico, autoesaltandosi per comunicare un'autentica partecipazione.

Ponendosi consapevolmente o meno in termini di comunicazione l'arte sacra, come la grande tradizione pittorica, plastica quanto architettonica insegna, comporta un determinante riferimento alla propria contemporaneità: essenziale infatti per garantire un'effettiva fondata apertura comunicativa. Oggi lo scacco di un'arte sacra meramente "tradizionale", vale a dire ridotta a semplice illustrazione, quando non a decorazione a volte addirittura con esiti di pittoresco "kitsch" (ma il più formalizzato e standardizzato, anziché autenticamente espressione d'una realtà antropologica e sociologica nella sua gergale vitalità), è infatti proprio nella ristrettissima portata della sua capacità comunicativa. Come del resto nella sua grande tradizione secolare, anzi millenaria, l'arte sacra non può insomma prescindere oggi dalla propria storicità, cioè dall'assunzione dei rischi della propria contemporaneità. Più che mai oggi del resto i riproposti valori dell'eterno non riescono inelleggibili

se non a misura umana del vissuto quotidiano.

Se tuttavia ogni grande evento d'arte sacra ha sempre fondato il proprio valore sulla più autentica capacità rappresentativa e testimoniale di un profondo rapporto con la propria contemporaneità vissuta attraverso il ruolo assuntosi di una specifica problematica iconico-formale, ci si può chiedere se non sia avvertibile una particolarità di situazione relativamente alle manifestazioni del sacro nel nostro tempo. Entro le quali infatti, al circoscriversi sempre più accentuato come già del resto nel corso del XIX secolo di una preminenza di pratica specifica di arte sacra, corrisponde la realtà dell'estendersi di moti autentici di spontanea sacralità. Vale a dire di situazioni espressive più o meno profondamente, e in misura assolvante, implicanti un'aura di tensione spirituale sacrale, manifestata appunto spontaneamente, del tutto al di dentro dell'autonomia di proprie motivazioni espressive. La cui estensione e complessità e varietà di modi di manifestazione potrebbe persino essere posta in rapporto con una sempre più diffusa e modulata mediazione della realtà di una condizione ecumenica. Si pensi all'itinerario interiore, quasi agostiniano, compiuto quotidianamente da Klee; o altrimenti, per esempio, a quella valenza di attualizzata "strage degli innocenti" in cui può essere letto un pronunciamento sacrale picassiano persino a suo modo sincopatamente narrativo come *Guernica*.

La sacralità è indubbiamente un consistente aspetto della fenomenologia attuale del sacro, senza dunque ruoli specifici preliminarmente affrontati, e verificabile quale esito soltanto entro la circostanza appunto della pressione di autonome motivazioni. Ma proprio perciò l'area di queste non può essere assolutamente sconosciuta oggi in una considerazione del sacro attuale e della stessa attualità del sacro. La cui dimensione più autentica l'artista in questo caso incontra appunto entro l'autonomia di un proprio itinerario, istintuale o intellettuale che prevalentemente risulti essere.

Distinguere sacralità da ciò che tradizionalmente s'intende come ambito dell'arte sacra, è necessario comunque non soltanto per accreditare in tutta la sua valenza spirituale esistenziale la prima, ma anche per porre il problema della seconda alla luce di questa contigua nuova pressione espressiva con la quale non può non fare i conti, e non confrontarsi, pur nella propria natura di corrispondenza anche ad un ruolo specificamente liturgico, quale infine nell'ambito dell'arte sacra resta da assolvere. Se la sacralità rappresenta nel fare artistico un territorio (il più svariato, giacché è questione di aura, e non di specifici modi di linguaggio, di motivazioni e non di modi formali) di esiti relativi appunto ad un proprio itinerario, a propri contenuti, e dunque di genesi, per quanto impervia a volte, comunque più naturale, la pratica dell'arte sacra, come nel passato, comporta invece l'assunzione partecipata e interrogativamente interpretativa di contenuti (e non solo temi) in certo modo dati, oggettivati, sostanzialmente da riattualizzare e rivivere entro il proprio immaginario. È il valore del risultato, che nella sua

specificità non può che essere un valore di efficacia comunicativa emotivo-immaginativa, è affidato interamente alla capacità di risposta interpretativa nell'inventività dell'artista, nella sua partecipata assunzione e reinvenzione.

Se dunque la sacralità è naturalmente riguardata in modi di stretta contemporaneità, anche l'arte sacra tuttavia in realtà si afferma nella sua maggiore efficacia comunicativa attraverso l'attualizzazione che dei contenuti tradizionali (che tali sono inevitabilmente, né altrimenti potrebbe essere) raggiunge la rielaborazione immaginativo-emotiva che se ne compie nel lavoro dell'artista. E dunque in una contemporaneità di evento progettuale e realizzativo, del quale tanto più forte e consistente è il peso comunicativo, rappresentativo e testimoniale, quanto più forte il rischio incondizionatamente affrontato di un confronto con la realtà del proprio tempo. Non si tratta dunque neppure di una mera e magari generica attualizzazione sul piano linguistico (esito modernistico di scarsa portata), ma del segno di un processo di confronto impreggiato quanto anche impietoso con una percezione autentica dello sguardo da un osservatorio coinvolto nei problemi del proprio tempo, nel concreto di un'esperienza esistenzialmente vissuta, individuale o corale.

Nelle imprese specifiche più alte, per accennare qualche esempio fra i numerosi possibili, sul piano architettonico il Le Corbusier a Ronchamp, o altrimenti i momenti più ispirati e inventivi di Michelucci, o sul piano pittorico-plastico le sintesi mistiche di Matisse murale, o certe immagini sacre profondamente inquiete di Arturo Martini, l'assunzione di ruoli iconici funzionali tradizionali in una sfida di contemporaneità è evidente e motiva la qualità coinvolgente dei risultati, cioè la loro efficacia comunicativa emotivo-immaginativa. Il problema se lo porsero anche i futuristi italiani (fra i quali Dottori) affrontando deliberatamente all'inizio degli anni Trenta, come del resto variamente in Europa stava avvenendo, e supportati dal Manifesto specifico di Marinetti e Fillia del 1931, il rinnovamento dell'arte sacra in una prospettiva di attualità appunto futurista, e tuttavia a tale livello cronologico già assai più attenta al proprio rinnovato presente, nel quadro peraltro del sopravvenire nella ricerca avanzata di nuove interrogazioni e avventure motivate da uno spiritualismo cosmico, dialetticamente contrapposte ad una tematica aeropittorica altrimenti soprattutto documentaria, dalla novità di istanza della quale peraltro era originata. E fu proprio un modo di operare, in particolare per Fillia, una "ricostruzione" attualistica anche di quel consistente ambito di comunicazione immaginativa sociale rappresentato appunto dalle manifestazioni specificamente d'arte sacra, nella loro funzionalità liturgica negli spazi offerti dalla nuova architettura ecclesiale "razionalista" (di Sartoris, per esempio, e dallo stesso Fillia episodicamente tentata).

È di "ricostruirlo" futuristicamente (nel quadro dunque di quella "ricostruzione futurista dell'universo" alla quale fin dalla metà degli anni Dieci per bocca di Balla e di Depero avevano teorizzato di aspirare) in

termini di intenso appello spiritualistico. Il loro fu infatti un appello a partire dal trascendentalismo della spiritualità moderna nell'implicazione di un richiamo antropologico primario (dalla maternità alla passione divina, al senso dell'infinito, persino ad immagini di santi in qualche modo esemplari).

A garanzia dell'efficacia della propria intensità di comunicazione immaginativo-emotiva, vale a dire dunque anche di una effettiva e non soltanto burocraticamente nominale efficacia liturgica (nelle intenzioni stesse del rinnovamento, proprio in effetti d'accorciamento della distanza comunicativa, operato dallo spirito del Concilio Vaticano II), l'arte sacra attuale non può dunque non affrontare, pena una sua immediata marginalizzazione ed estrema riduzione di portata comunicativa, il rischio di una propria genesi espressiva nel tessuto reale di una problematica profondamente conflitta entro motivazioni di realtà vissuta. Come del resto può qui dimostrare il patrimonio svariatissimo di proposizioni offerto da quella straordinaria raccolta di opere indubbiamente di travaglio attuale, sia pure in esiti di diversa capacità d'ampiezza di respiro annessivo, esistenti nel singolare Museo della Passione di Dunkerque. Qui esposte per la prima volta in Italia, e dedicate alle motivazioni singole d'un percorso immaginativo che giunge alla partecipata formulazione dell'immagine sacra più drammaticamente monitoria proprio dunque soltanto dal terreno dell'esperienza vissuta individuale e della esistenziale consapevolezza d'una tragedia singola e collettiva del nostro tempo. Molte delle quali opere potrebbero ben avere collocazione ecclesiale, anziché soltanto museale (e sia pure in un museo di fatto sacro come quello). Nessuno credo potrà negarlo.

Un'arte sacra realmente attuale, e dunque realmente testimone del proprio tempo, partecipabile comunicativamente nel riconoscimento drammatico del volto (o di un volto almeno) del proprio tempo, non può non affrontare il rischio d'una tale origine motivazionale individualmente fondata. Il problema della funzionalità liturgica diverrà un "a posteriori", una sorta di verifica di possibilità, ben tenendo presente tuttavia (come del resto sempre avvenuto nel passato) come questa non risulti in realtà a sua volta concepibile al di fuori delle coordinate della propria ineluttabile storicità. Del resto se una tale funzionalità è di riscontro rituale, la ritualità stessa non può che risultare, e più che mai oggi nel tempo delle persuasioni di massa, sollecitatoria, stimolatoria, implicativa, anziché meramente omologativa, e dunque anagogica in senso maleuticamente partecipativo. E non può quindi non porsi sostanzialmente anch'essa se non in termini di rischio comunicativo: rivissuta ogni volta tale ritualità per farla ogni volta rivivere.

Un tale rischio lo fa correre certamente (oggi tuttavia meno drammatico di quando, quarant'anni fa, fu realizzata) la Via Crucis di Fieschi, qui esposta nelle sue quattordici canoniche stazioni assieme ad alcuni dipinti intimamente connessi, come in particolare il grande *Risurrezione* che segue, e la prima autonoma versione che la anticipa. Nata spontanea-

mente nell'immaginazione del suo autore, senza una specifica committenza, come accade cinque anni prima, nel 1947, per la Via Crucis in rutilante scultura ceramica di Lucio Fontana, alcuni anni fa ritrovata e riproposta. Con la differenza tuttavia che l'immaginario di Fontana era profondamente mondano, attento al ritmo vitalistico del divenire della realtà, ed estroverso giacché legato intimamente ad una visione evolutiva del tempo, della materia e dello spazio. Mentre l'immaginario di Fieschi era (ed è) sostanzialmente introverso, anzi introspektivamente visionario, e rapitamente mistico, sul fondamento d'una autenticità di conflittuale vissuto esistenziale.

Dunque la stessa trama specifica al tema vi è esasperata in piena libertà d'ingaggio visionario, profondamente stimolatorio e problematico, insinuante, dunque lacerato e rivelatorio, anziché pacificamente iterativo e consolatorio. Rapitamente mistico e che perciò chiede un'altissima tensione di partecipazione, coinvolta a ripercorrere la complessità persino umorale di esperienze autenticamente vissute che contiene e confessa. Esacerbatamente inerente dal terreno d'una macerazione mistica esistenzialmente individuale d'altissima tensione immaginativa, non v'è dubbio tuttavia insista non meno dei dipinti più intensi e partecipati offerti dalla raccolta di Dunkerque, in quell'ambito di per sé già naturalmente non consolatorio né di slittamento agiografico che le Biennali d'Arte Sacra hanno fin dall'origine prescelto provocando ad ideali riscontri tematici attorno alla vicenda della Croce. La quale, se può ridursi anche a semplice segno simbolico-ideologico elementare (come lo fu per i cristiani delle origini), comporta in realtà il dipanarsi in un insieme di evocazioni che porta subito l'accento sulla realtà esistenzialmente del tutto coinvolta della vicenda che in quel segno fatidico ideologicamente ma anche esistenzialmente si riassume. E che del resto il riferimento tematico ideale specifico di questa Biennale rende del tutto esplicito: la Passione, anzi la "Beata Passio". Momento cruciale nel quale più che mai i valori dell'eterno si manifestano, e dunque si offrono come intelleggibili, entro e soltanto a misura di coinvolgimento esistenziale, di tragedia quotidiana. Una condizione che sotto il profilo della risposta emotivo-immaginativa all'evento massimo del Calvario offre dunque un'ampia agilità di situazioni connesse, fin nel profondo dell'esistenza umana individuale e sociale. Permettendo dunque conseguentemente un'ampia possibilità fenomenologica sia specificamente interpretativa sia di significativa coincidenza, in molti casi non meno stimolante nella sua capacità rappresentativa (che beninteso non significa semplicemente figurativa, documentaria, ma di quantità partecipativa che tocchi una reale profonda tensione emotiva).

Se nelle sezioni della Biennale dedicata a proposte d'arte sacra futurista, a Dottori muralista sacro, alla Via Crucis di Fieschi, e alle opere del Museo di Dunkerque prevale il riferimento specifico all'ambito dell'arte sacra, infatti con precisi riscontri tematici, nella sezione inito-

lata specificamente "Beata Passio" si offrono invece situazioni maggiormente rispondenti a quella ampia fenomenologia della sacralità contemporanea di cui si è prima discusso. "Beata Passio" come condizione d'esistenza profondamente partecipata, la cui attualità si motiva nell'insinuare il proprio richiamo appunto nel concreto del vissuto esistenziale. Offrendo dunque possibilità di risposte appunto le più diverse, in ragione delle individuali motivazioni, in un discrimine che si presenta possibile soltanto di fronte all'autenticità maggiore o minore di queste, e non in ragioni di stile e di forma, né certo in ragioni di narrazione illustrativa, di irrealistica agiografia. Se infatti soltanto in questi termini la componente specificamente sacra, sia di contenuto, sia anche conseguentemente tematica, può risultare di reale e prensile suggestione comunicativa, tanto a maggior ragione lo risulta il libero raggiungimento d'una misura di sacralità, esito autenticamente spontaneo, giacché comunque impregiudicato. Ma proprio perciò

tanto più significativo sotto il profilo della fenomenologia attuale del sacro.

D'altra parte si consideri infine che se l'efficacia comunicativa dell'opera, la sua prensilità emotivo-immaginativa, risiede nel suo risultare esito della capacità di quantità di partecipazione emotiva e di sviluppo immaginativo nel processo di invenzione e reinvenzione, la portata dell'opera stessa attinente specificamente l'arte sacra o la sfera della sacralità supera nei fatti della consistenza comunicativa anche ogni possibile discrimine relativo alla propria origine di credenza o non credenza, attingendo un livello ancor più intimo e inenunciato, preideologico, della psiche del suo autore. E credo ciò rappresenti una lezione nel tempo della caduta delle ideologie e dei relativi steccati di livelli di formalizzazione, a favore della misura più interiore di una partecipazione empatica e simpatetica, vale a dire più autenticamente umana.



CARLO VINCENTI

Da "Il Teologo" (rep. due): Condanna a morte del Cristo, 1976, olio su tavola, cm. 45x40



CARLO VINCENTI

Da "Il Teologo" (rep. due): Prima caduta di Cristo, 1976, olio su tavola, cm. 45x40

Dai "Frammenti"

(...) Ho faticato / Ho solo sofferto / Ho sempre sbagliato / Non ho mal / avuto coraggio / pregherei / se sapessi / amare

Come dissanguati guardiamo / un mondo che muore / pian piano.
Notti lunghe / (...) vennero soli e negri / neri - gialli - pallidi / e d'avorio - io non ero che / una vittima.

Ho sognato di essere / stato condannato a / morte. Attendevo / il momento della / esecuzione assieme / a una anziana si- / gnora. Pensavo; / peccato che non ci / sarò più. Avevo paura.

(...) resta da chiedersi... quali sbocchi abbia la folle corsa verso l'infinito. (...)

Da "Un cane e un sogno"

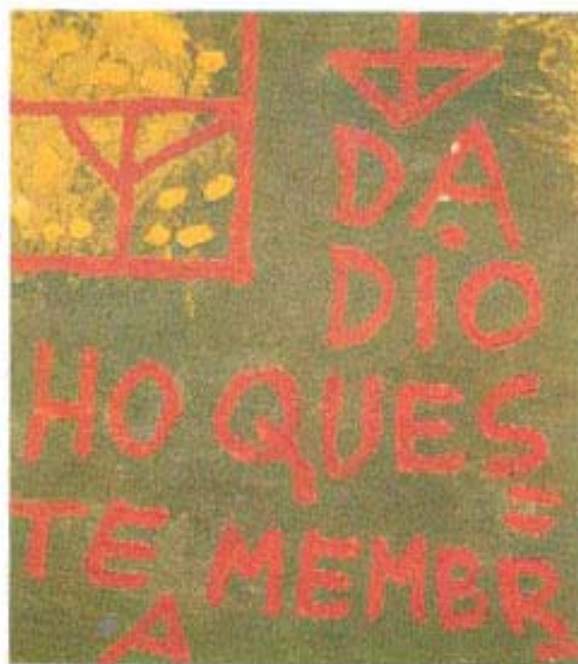
"Caro padre hai messo al mondo una cosa mostruosa che sono io. Ma non mi hai lasciato in eredità che la miseria, la sofferenza, la libertà anche nel dolore e te ne sono grato..."

Carlo Vincenti



CARLO VINCENTI

Da "Il Teologo" (rep. due): Cristo aiutato dal Cireneo, 1976, olio su tavola, cm. 45x40

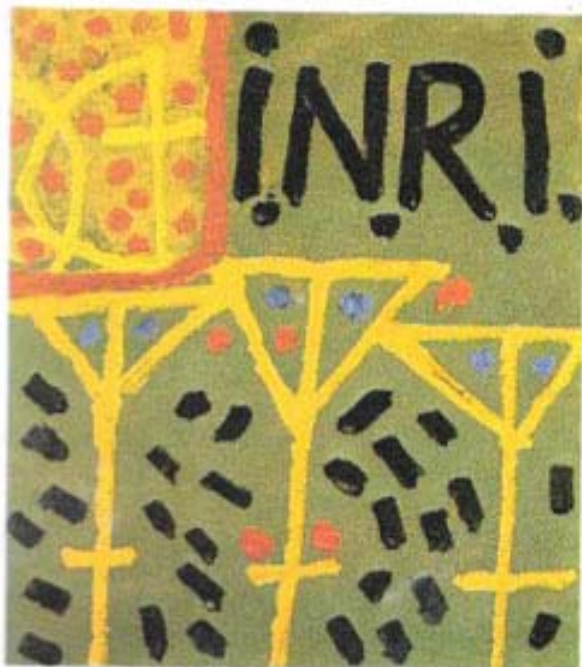


CARLO VINCENTI

Da "Il Teologo" (rep. due): Seconda caduta di Cristo, 1976, olio su tavola, cm. 45x40

CARLO VINCENTI

Da "La tonaca di Gesù" (rep. due): Morte in croce, 1976, olio su tavola, cm. 45x40



CARLO VINCENTI

Da "Il Paradiso" (rep. due): Deposizione di Cristo dalla Croce, 1976, olio su tavola, cm. 45x40