

Romano Guardini

Sc. al cap. VII, 122: “Fra le più nobili attività dell’ingegno umano sono annoverate, a pieno diritto, le belle arti” e a seguire nel 123: “La Chiesa non ha mai avuto come proprio un particolare stile artistico” così la Costituzione – la prima delle quattro del Vaticano II, era il 4 dicembre 1963, e Paolo VI, il 7 maggio 1964 agli artisti in Cappella Sistina, la ribadisce di essere “un grande atto della nuova alleanza con l’artista”. Il futuro e la speranza del futuro – a risolvere violenze e guerre, così la formella “Caino e Abele” di Manzù che Marco Roncalli fa vedere con l’Albertinelli e il Boccaccino in “Carrara” a Bergamo (“Manzù” edito da Morcelliana, con introduzione di M. C. Rodeschini) – sono le “attività dell’ingegno” e le “belle arti” e la Chiesa partecipa del libero ricercare e del sincero ascoltare da parte degli artisti in una conferma della civiltà che è paradigma non ideologicamente identitario ma di plurali vissute antropologie. Questo volume XV della Opera Omnia di Romano Guardini – “Scritti di Estetica, Letteratura, Arte” a cura di Giampiero Moretti (cui si deve l’“Holderlin”, vol. XXI) – è un riferimento importante. Dal 2005 l’edizione critica, nel coordinamento di M. Nicoletti e S. Zucal, afferma di Guardini con l’Opera Omnia, memorie – la benedettina riforma beuronese e lacense nel Movimento Liturgico – e dirompenti visioni a costruire il futuro. Le tematiche artistico letterarie da Guardini sono attraversate come per una ripetuta attualità in una capace spiritualità – magistero di Leone XIV -. Non la manualistica delle tematiche ma Guardini realizza e ci coinvolge nella qualificata argomentazione di arte, architettura, letteratura, poesia, critica, cinema, devozione – alcuni testi tradotti da F. Tomasoni, qui ridefiniti da Giulia Battistoni, sono in “Vita come opera d’arte”, con premessa di Y. Dohna Schlobitten, da Morcelliana nel 2021 -. Michelangelo, Rembrandt, Hopkins e Bernanos e le pagine su Morike – cui lavora Lucia Mor che nel 2020 ha curato il vol. XXIV: “Rainer Maria Rilke” -, nell’arte Guardini ci aiuta a partecipare di Montini Paolo VI e di Ratzinger Benedetto XVI – e con Mario Bendiscioli si vedano i saggi di Massimo Marcocchi e la Morcelliana di Stefano Minelli con don Giuseppe De Luca -. Intimamente sorgivo, nell’argomentare di arte devozione liturgica, è “Madonne di Beuron” del 1910 – di già presentato dalla rivista “Marianum” nel 2008 (“Mariologia dell’arte beuronese in Romano Guardini”, alle pp. 390-397) – a svolgere – questo volume XV – l’incastro con il XXVI/1 nel mondo delle “Lettere a Josef Weiger”, curato dalla Gerl-Falkovitz. Per l’arte di Beuron in Romano Guardini ci si deve rimettere al Montini di “Studium” del 1929 e all’imprescindibile Siebenmorgen del 1983 e, con la citata Cizinska del 1999, al Krins nel londinese 2002 si giunga alla recente Kehrbbaum del 2006 e al Palazzo Strozzi della mostra “Bellezza divina”. Guardini con Lenz, a Beuron e Praga e Montecassino, è il Guardini con Herwegen e Casel a Maria Laach; a Monaco entrando nella Ludwigskirche – sua ultima sepoltura: muore nel 1° maggio del 1968, era nato il 17 febbraio 1885 - ci accoglie il michelangiolesco “Giudizio” del putativo Maestro di Desiderius Lenz, Peter Cornelius. E sembra di ascoltare le omelie nelle celebrazioni di Guardini, dal 1948 al 1963, e si risale da Quickborn alla Rosa Bianca - dove l’impegno del cattolico è una testimonianza - alla Cappella di Rothenfels realizzata da Romano Guardini con Rudolf Schwarz – ai cap. XII e XV e XIX poi in “Costruire la chiesa” curato da Roberto Masiero - nella filigrana della Regola costì Guardini ci apre alla relazione tra Desiderius Lenz e Hans van der Laan. □

addio a Franco Vaccari

Il 12 dicembre scorso è venuto a mancare Franco Vaccari, nato a Modena il 18 giugno del 1936 e scomparso a 89 anni, uno dei più acuti protagonisti dell’arte italiana degli ultimi sessant’anni. Figlio di un fotografo professionista, Vaccari ha dedicato la sua vita a sperimentare con la fotografia, ideatore delle “esposizioni in tempo reale”, autore di libri d’artista, cineasta. Il suo lungo ed intenso percorso fotografico affonda le sue radici nel clima neorealista dei primi anni ’50, a



ridosso della lezione di maestri come Robert Capa, mitico fotoreporter, Cartier-Bresson, teorico della poetica del “momento decisivo”, e dei fotografi di “Life”, nei quali il giovane trova realizzato il sogno, ma anche l’urgenza civile e culturale di “narrare” e interpretare la realtà che si imponeva con forza e chiarezza davanti all’obiettivo. Tempo fa, in una conversazione con Roberta Russo, in occasione di una grande mostra da lei curata nella sua città natale, il grande fotografo ricordava questi esordi, che hanno fruttato immagini indimenticabili testimonianze di un “vero” e di atmosfere ormai così lontane nel tempo, con queste parole: “Le immagini neorealiste erano state l’ultimo momento in cui si pensava ingenuamente che la verità fosse trasparente allo sguardo e si potesse cogliere il senso delle cose attraverso esso. Poi tutto si è venuto intorbidendo”.

“Ingenuamente”: perché la realtà, ad uno sguardo più maturo, ad una proiezione interiore che tradiva sempre più la relatività di una percezione particolare, doveva apparire sempre più difficile da catturare in tutta la sua pregnanza di significati e messaggi. Da una parte; dall’altra il fotografo, sedotto anche dai surrealisti, le cui immagini avevano la capacità di “svelare” quanto l’occhio non era stato capace di cogliere, affermando in sostanza un’indipendenza dell’immagine (e della tecnica) rispetto alla capacità percettiva del suo creatore, giunge “inevitabilmente” ad attribuire all’immagine fotografica un senso ed un ruolo, come annota Russo, di “rivelatore di significato che ha la capacità di rinnovarsi continuamente”.

Si può, e si deve cambiare il “punto di vista” (come racconta la sua “città vista a livello di cane”) per scoprire prospettive inimmaginabili; così come, affidandosi alla casualità di scatti (ricordiamo il suo eccezionale reportage dell’isola di Wight o l’uso della “Photomatic” alla Biennale di Venezia del 1972) si possono cogliere inconsueti dettagli, aprire finestre nuove e assolutamente inattese allo sguardo, rinunciando a priori ad ogni “controllabilità” del risultato; l’idea di Vaccari è quella di dare al mezzo tecnico, anche con la predisposizione di meccanismi automatici di ripresa, una totale “autogestione” e libertà tale da porsi esso stesso come creatore di immagini. Per lui “la tecnologia ha una sua autonomia che funziona quasi a nostra insaputa”. □