

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 73 (2004)
Heft: 1

Artikel: Ferdinand Gehr e il rinnovo dell'arte sacra
Autor: Maranta, Giovanni
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-55710>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ferdinand Gehr e il rinnovo dell'arte sacra

Alla memoria
del vescovo di Coira Dott. Christian Caminada

La crisi dell'arte sacra

La crisi dell'arte sacra è evidente già nel Rinascimento, quando il tema religioso diventa un pretesto o per glorificare i committenti o per sfoggiare le proprie capacità in un virtuosismo abile, ma vuoto¹. Questa crisi si aggravava verso la metà del Settecento e perdura fino verso la prima metà del secolo scorso.

Per capire la causa di questa così lunga crisi dobbiamo ritornare alla metà del Settecento e immedesimarci nel mondo culturale dell'Illuminismo.

Il Settecento, specie in Francia, è il secolo dei filosofi e degli eruditi. Non è il secolo dei poeti. Nel Settecento la Francia ha avuto con Andrea Chénier un solo poeta degno di questo nome. Gli altri non erano che degli epigoni. I versi e le tragedie di Voltaire, per nostra e sua fortuna, dormono il meritato sonno eterno nell'edizione completa delle sue opere. Cosa è la sua prosa, così levigata e a puntino, paragonata al vigore travolgente di un Bossuet o di un Pascal o alla precisione caustica di un Saint-Simon?

Nell'arte pittorica e scultorea le cose non stavano meglio. La forza esuberante del barocco – si pensi al Davide del Bernini – era degenerata nel rococò sovraccarico e dolciastro. Per di più lo stile barocco era lo stile dell'Assolutismo che si protraeva nel rococò del Settecento. Ed ambedue gli stili, proprio perché espressioni dell'Assolutismo, erano esecrati dai filosofi e dagli eruditi dell'Illuminismo. Nella loro critica contro l'Assolutismo essi reclamavano delle fondamentali riforme dello Stato e chiedevano in pari tempo il rinnovo dell'arte all'insegna delle semplicità e della naturalezza.

Fu in questo clima culturale che nel 1748 iniziò la scoperta di Pompei, la città sepolta dal 60 dopo Cristo sotto le ceneri del Vesuvio. Questa scoperta fu per l'architettura e per l'arte figurativa un vero disastro. Non che la scoperta fosse di per se una catastrofe. Infatti per l'arte occidentale l'antichità greca e romana fu sempre una fonte di rinnovo.

Ma la situazione culturale nel Gotico e nel Rinascimento era completamente diversa da quella del Settecento.

¹ La *Trasfigurazione di Cristo* di Raffaello è un esercizio di virtuosità pittorica. L'affresco di Benozzo Gozzoli, *La visita dei Re Magi*, nella capella del Palazzo Medici-Riccardi a Firenze, serve a glorificare i Medici. Maria, Giuseppe e il bambino Gesù sono soltanto delle comparse.

Durante il Gotico e il Rinascimento la pittura e la scultura venivano esercitate nelle botteghe. Le botteghe, capeggiate dai maestri, erano delle imprese che stavano in continua concorrenza fra di loro. In questa libera concorrenza i maestri gotici e rinascimentali abordavano le opere dell'antichità greca e romana in piena libertà artistica. Giovanni Pisano (1248 – 1314) si lasciò ispirare dalle sculture antiche dei sarcofaghi nel Camposanto a Pisa. Ma poi, dopo averle assimilate, le dimenticò per creare del suo. Le sculture dei sarcofaghi risorsero nel pulpito del Duomo di Pisa a nuova vita. Erano certo delle opere ispirate dall'antichità, ma erano opere genuine.

La situazione sul piano artistico e culturale al momento della scoperta dei Pompei era da tempo completamente cambiata.

Nel 1635 il Cardinale Richelieu, Ministro onnipotente del Re di Francia, aveva fondato l'*Académie française*, non tanto per interesse letterario, ma piuttosto nell'intento di servirsene per rafforzare l'unità dello stato monarchico, seguendo la massima «Un roi, une loi, une foi». Al medesimo scopo fu poco dopo fondata l'Accademia delle belle arti. Anche se ambedue le istituzioni proclamavano di voler perseguire un unico ideale, gli antichi («les anciens»), esse servivano il potere assolutista della monarchia francese. La struttura stessa dell'Accademia delle belle arti la dice lunga su questo punto. Alla sua testa stavano i professori, nominati dal Re. Loro subordinati erano gli «*élèves-maitres*», gli assistenti. Seguivano poi nell'ordine gerarchico i «*médailleurs*», cioè gli scolari che si erano distinti e avevano conseguito delle medaglie di riconoscimento. In fondo c'erano «*les élèves*» o i principianti, ammessi ai corsi dell'Accademia su raccomandazione di un professore dell'Accademia stessa. Egli aveva esaminato i loro lavori e aveva giudicato che corrispondevano ai canoni accademici. La vita artistica dunque si svolgeva in un circolo chiuso, al quale veniva ammesso soltanto chi si sottometteva agli ideali canonizzati dall'Accademia. Solo così l'artista poteva sperare di far carriera e di conseguire un giorno quello che era ritenuto il più alto riconoscimento artistico, «*Le prix de Rome*», cioè il privilegio di recarsi a Roma per uno o due anni, stipendiato dallo Stato francese, e studiare «*les anciens*», cioè l'arte greco-romana. Chi sgarrava e si attirava i fulmini dell'Olimpo accademico era escluso dal mondo dell'arte.

In un simile ambiente stagno non c'era evidentemente posto per uno spirito innovatore. A questa mancanza di libertà artistica si aggiungeva l'influsso dell'Illuminismo che era, come detto sopra, essenzialmente anti-poetico e al medesimo tempo nutriva una fede senza limiti nelle possibilità educative dell'uomo. Rousseau predicava: «L'uomo è buono». Ebbene: Dategli un buon esempio, lo imiti e infallibilmente creerà delle opere d'arte. La scoperta di Pompei fornì questo esempio da imitare.

Si leggano i seguenti due brani di Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) nella sua opera pubblicata nel 1775 *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Winckelmann, dal 1755 bibliotecario a Roma, diresse gli scavi di Pompei. Il suo trattato riscontrò ampi consensi e divenne la base ideologica del Classicismo. I due seguenti brani furono addirittura elevati al rango di dogmi della nuova arte.

La caratteristica particolare delle opere dell'arte greca consiste in una semplicità autentica e una grandezza contenuta, sia nella composizione che nell'espressione

delle figure. Come il fondo del mare rimane calmo anche quando la superficie è agitata dalla bufera, così in queste opere d'arte l'espressione delle figure anche nella più grande passione – è magnanime e contenuta².

Ed ora la frase fatale:

L'unica via per noi per diventare grandi o se fosse possibile, addirittura insuperabili, sta nell'imitare gli antichi.³

Per capire l'effetto di questa tanto decantata imitazione sull'architettura e sull'arte figurativa basta guardare quello che era accaduto e ancora accadeva a quei tempi nella letteratura all'insegna di tale imitazione.

La tragedia classica francese lo dimostra. Partendo da una frase poco chiara di Aristotele sull'*Edipo Re* di Sofocle i letterati francesi stabilirono che una tragedia, per essere secondo le regole formulate dagli antichi, doveva avere una sola azione e per di più doveva svolgersi in un solo luogo e in solo giorno. Racine fu l'unico a trovarsi a suo agio in questi «stivali accademici». Quelli che vennero dopo di lui seguirono queste regole. Emularono la tragedia antica nella sua meccanica, ma non nella sua vita. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), paragonando Corneille e Shakespeare nel loro rapporto con i poeti antichi, dirà giustamente:

Anche a giudicare paragonandoli con gli antichi poeti, Shakespeare è di gran lunga un poeta più tragico di Corneille, anche se questi conosceva i poeti antichi a memoria e Shakespeare quasi non li conosceva. Corneille li imita nella meccanica del dramma. Shakespeare ne raggiunge l'essenziale. L'inglese raggiunge infatti quasi sempre lo scopo della tragedia, anche se quando segue le sue vie più strane, mentre il francese non le raggiunge quasi mai, anche se segue le vie spianate dagli antichi.⁴

L'architettura e l'arte figurativa, sempre all'insegna dell'imitazione degli antichi, ebbero il medesimo destino nel Classicismo.

Il Classicismo

Non si creava, si ricalcava! Questa è la verità. Si pensi soltanto alle statue di Antonio Canova (1757-1822) fatte di marzapane, non di marmo, non scolpite, ma leccate con la lingua e noiose da morire. Vi si aggiungano le messe in scena mitologiche dell'Ingres, del David, del Thorvaldsen e della nostra Angelika Kaufmann. Sono opere di una vuotaggine tronfa. Non c'è dunque da meravigliarsi se l'attività artistica, in barba agli antichi, scese ad un livello plateale, quando l'evoluzione politica se ne impossessò per i propri interessi. La Rivoluzione francese aveva bisogno di uno stile per identificare se

² Johann, Jakob WINCKELMANN. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* Berlino. Heilbronn-Verlag der Gebr., Henninger 1885, p. 24.

³ WINCKELMANN. *Op. cit.*, p. 8.

⁴ Gotthold Ephraim LESSING. *Gesammelte Werke*. II. Insel Verlag, Frankfurt am Main, p. 616.

stessa. «Così facevano i Romani dell'antica Repubblica», era uno degli slogan dei Rivoluzionari francesi. Ed ecco: i deputati all'Assemblea Nazionale, ora promossa a Senato, vestiti con tanto di toga; la libertà abbigliata come Minerva. Non mancarono nemmeno i fasci.

Quando Napoleone arrivò al potere, il suo impero doveva necessariamente avere uno stile imperiale. E che c'era di più ovvio che emulare l'antichità greco-romana? La Chiesa di St. Madeleine a Parigi fu eretta nel 1807 qual tempio greco. Il monumento dell'Impero, *l'Arc de Triomphe*, nel cuore di Parigi, emula l'arco di Tito a Roma. Il piccolo caporale Bonaparte, ora Napoleone I, raffigurato da David, accede, trasportato da una biga, in nudità olimpica alle dimore di Giove. E questa mascherata non fu soltanto francese, ma purtroppo divenne europea. Il Classicismo, come un'epidemia, si propagò dappertutto. Si pensi soltanto al «tempio greco» del «Walhalla» nelle vicinanze di Monaco in Baviera o al monumento nazionale italiano a Roma (dai Romani giustamente nominato «la dentiera» o «la macchina da scrivere»).

Ma questo non è stato l'unico effetto nefasto del Classicismo. Il proverbio secondo il quale un male non viene mai da solo, ma sempre in compagnia di altri vale purtroppo anche nella storia dell'arte.

Il Romanticismo. Il Neo-Romanico e il Neo-Gotico

Nel Classicismo avviene una svolta fatale per l'arte. L'arte si separa dalla vita contemporanea per rifugiarsi, attraverso l'imitazione degli antichi, nel monumentale e nel mitologico. Questa fuga nelle forme artistiche del passato si protrae nel Romanticismo.

Il giogo napoleonico induce i popoli a riscoprire nella loro storia la loro identità nazionale. Il Romanticismo riscopre il Medioevo e la sua arte. Ma purtroppo, in questo punto, anche il Romanticismo è un degno figlio dell'Illuminismo. Come Winckelmann aveva promosso l'arte greco-romana a canone assoluto, così il Romanticismo promuove lo stile romanico e gotico ad ideale assoluto dell'arte cristiana. In pieno Romanticismo si termina la costruzione del Duomo di Colonia e in seguito si costruiscono chiese e palazzi in stile neo-romanico e neo-gotico, sempre nella convinzione profonda, di servire l'arte e la Chiesa.

A seguito del Classicismo e del Neo-Romanico e del Neo-Gotico, l'arte veniva dunque a trovarsi in una situazione ibrida. Si viveva in un'era moderna. Nell'Ottocento si costruirono reti ferroviarie e telegrafiche. Il motore a vapore rivoluzionò l'industria. Si scoprì che, rigando le canne dei fucili e dei cannoni, ci si poteva ammazzare l'un l'altro con maggior precisione. Ma quando nei momenti solenni della vita si doveva ricorrere all'arte, ci si impaludava di indumenti e di forme antiche oppure, trattandosi di cose di Chiesa, si imprestavano, come fossero dei requisiti da teatro, le forme dell'arte romanica o gotica. L'istorismo, il prendere in prestito forme e stili di tempi passati, dunque storici, è una caratteristica del Classicismo, del Neo-Romanico e del Neo-Gotico.

Questa evoluzione fu particolarmente nefasta per l'arte sacra. Le forme neoromaniche e neogotiche la dominavano e la dominavano tanto più che i committenti ecclesiastici

facevano ricorso ai produttori in serie d'arte ufficiale e questi, nell'intento di vendere e fare i loro affari, facevan di tutto per secondare «il gusto dei devoti» e tener intatte «le sante tradizioni». Non stupisce affatto se questa produzione in serie, attenendosi a forme stereotipate e svuotate da ogni senso religioso, degenerò nel kitsch. La Madonna non era più la madre di Dio della fede, la *Theotokos*. Era una bella donna e basta. L'Annunciazione? Un idillio e niente di più. Gli angeli, da potenti spiriti, si erano tramutati in dolci amorini. Cristo stesso era diventato «il buon Gesù» dai capelli ondulati.

Il rinnovo dell'arte sacra nel contesto dell'arte moderna

Di fronte ad un simile stato di cose non c'è da meravigliarsi se il rinnovo dell'arte sacra agli inizi fu dettato da motivi finanziari e non da considerazioni estetiche o religiose. Quando a Parigi nel 1899/1901 si costruì la Chiesa «Notre-Dame du Travail», usando la stessa costruzione di ferro come per la vicina stazione ferroviaria, lo si fece perché, mancando i soldi, si doveva ricorrere a questo materiale moderno e pagano.⁵ Ma non mancò la rivincita. La chiesa fu ornata, secondo il gusto dei devoti, con quadri e statue neo-romaniche e neo-gotiche. I primi artisti che osarono rinnovare l'arte figurativa sacra furono derisi. Paul Gauguin (1848-1903) fu deriso quando dipinse Cristo in croce. Georges Rouault (1871-1958) meditò per tutta la sua vita sulla figura di Cristo, della Madonna, della Veronica ecc. Ma le sue opere non si trovano nelle chiese, ma nei musei e nelle collezioni private. Il rinnovo dell'arte figurativa sacra, sia pittorica che scultorea, dovette sostenere per decenni una dura lotta per affermarsi, perché questo rinnovo era connesso all'arte moderna, fundamentalmente contraria all'istorismo e dunque al gusto dei devoti di allora.

«Arte moderna» significa nel senso proprio della parola un'arte «modi hodierni», cioè un'arte che sia espressione della vita contemporanea e delle sue esigenze. L'arte nel concetto moderno non è qualche cosa «accanto alla vita», è vita della vita contemporanea. Non può dunque vivere ricalcando forme e espressioni di tempi passati.

L'arte moderna, se merita questo nome, vive in un continuo paradosso: rispondere nel linguaggio e nelle forme contemporanee ai perenni interrogativi degli uomini. Questo è l'intento dell'arte moderna. Questo è anche l'intento dell'arte sacra moderna, cioè di esprimere nel linguaggio e nelle forme del nostro tempo verità che sono perenni.

È dunque sciocco voler credere che si possa rinnovare l'arte sacra con artifici formali, come è falso credere che si possa rinnovare la Chiesa limitandosi a degli espedienti esterni e giuridici. «Il rinnovo nel senso oriundo della parola è un processo spirituale, del tutto vicino al ravvedimento e alla conversione e appartiene di conseguenza al centro del Cristianesimo».⁶ La base del rinnovo dell'arte sacra cristiana è la fede cristiana stessa.

La vita e l'opera di Ferdinand Gehr lo dimostrano.

⁵ Joseph PICHARD. *Eglises du temps présent. Eglises du monde entier*. Editions des deux mondes, Parigi 1960, p. 19.

⁶ Joseph RATZINGER: *Warum ich noch in der Kirche bleibe*. In: H.U. von BALTHASAR/J. RATZINGER: *Zwei Plädoyers*, Kösel-Verlag, München 1971, p. 60.

La via artistica di Ferdinand Gehr

Ferdinand Gehr nasce nel 1896 a Wilen, Niederglatt, nel Canton San Gallo. Il padre era ricamatore e tutta la famiglia lavorava nell'industria tessile. All'età di 15 anni vuol diventare ricamatore come suo padre. Ma la mostra di quadri del pittore tedesco Emil Nolde a San Gallo nel 1922 segna una svolta definitiva nella vita del Gehr. Decide di dedicarsi alla pittura. Nell'inverno dal 1922 al 1923 soggiorna a Firenze. Visita Roma e specialmente Assisi dove ammira gli affreschi di Giotto. Dal 1923 al 1924 è a Parigi, allievo di André Lhote, e studia le opere di Cézanne, Matisse, Braque, Picasso e Kandinsky. Durante la sua vita eseguì numerosi affreschi in chiese e scuole. Fu uno dei grandi acquarellisti e grafici del secolo scorso. Morì, a cento anni passati, nell'estate del 1996.⁷

Ferdinand Gehr, per tutta la sua vita, è stato in dialogo con l'arte moderna e ha intrattenuto amicizie con i suoi grandi rappresentanti. Lo fece da cristiano convinto. Infatti prima di iniziare la sua carriera pittorica, per due anni, dal 1924 e 1925, ha interrotto ogni e qualsiasi attività artistica, per trovare se stesso e scegliere la strada giusta.

Per due anni si dedicò esclusivamente allo studio della Bibbia, del poeta francese Paul Claudel, del poeta e scrittore Hugo Ball e degli scritti di St. Teresa di Avila.

La Bibbia lo seguì per tutta la vita e prese corpo nei suoi dipinti. Infatti, quando uno criticava un suo quadro sostenendo che ledeva la «giusta tradizione», Gehr lo metteva a tacere con un'argomentazione teologica che sarebbe stata di onore a tanti pastori, preti e vescovi. Non fu dunque a caso che la facoltà teologica dell'Università di Friburgo gli conferì il titolo di Dottore in teologia honoris causa.

Da Paul Claudel imparò che un cristiano è fratello di tutto il Creato. Gehr conosceva di certo il seguente passo dalla grande ode *Magnificat* del poeta francese. È di una potenza travolgente:

Que m'important vos fables! Laissez-moi seulement
aller à la fenêtre et ouvrir la nuit e éclater à mes yeux en
un chiffre simultané

L'innombrable comme autant de zéros après le 1
Coefficient de ma nécessité!

Il est vrai! Vous nous avez donné la Grande Nuit après
le jour et la réalité du ciel nocturne.

Comme je suis là. Il est là avec les milliards de sa
Présence.

Et il nous donne signature sur le papier photographique
avec les 6'000 Pléiades.

Comme le criminel avec le dessin de son pouce enduit
d'encre sur le procès-verbal.

...

Ainsi le chrétien dans le ciel de la foi sent palpiter la
Toussaint de tous ses frères vivants.⁸

⁷ Franz ZELGER: *Ferdinand Gehr 1891-1996*. Offizin Verlag, Zurigo 1998.

⁸ Paul CLAUDEL. *Oeuvre poétique*. Editions de la Pleiade Gallimard, Parigi 1957, p. 252.

Da Hugo Ball, specie dal suo libro *Il Cristianesimo bizantino*, Gehr imparò che il cristiano vive ogni giorno la realtà di due mondi, quello visibile e quello invisibile. Ed infine da Santa Teresia di Avila imparò ad aver coraggio e pazienza e a dire quello che aveva da dire «senza mezzi termini». I frutti di questo lungo periodo di riflessione seguirono il Gehr in tutta la sua opera pittorica e fecero sì che anche ad alta età mantenne una freschezza creativa straordinaria.

Ed ora invito i lettori a considerare con me le caratteristiche della sua opera.

Le caratteristiche dell'opera di Ferdinand Gehr

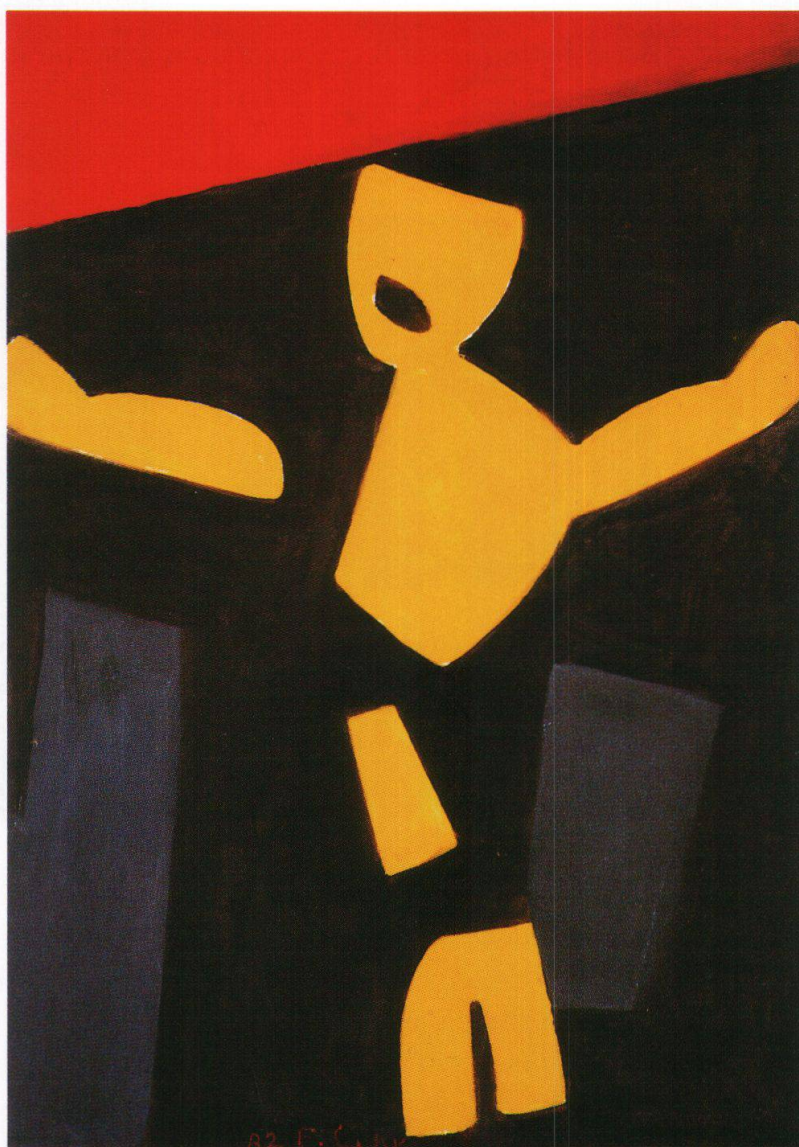
La visione cristiana del Creato ha precluso al Gehr qualsiasi fuga da questo mondo e gli ha insegnato, più di tanti altri argomenti, cosa sia «la redenzione e la liberalizzazione del colore». Ammiratore di Gauguin e di Matisse. Gehr ha amato fin dall'inizio della sua pittura i colori puri e decisi.



Si guardi come primo esempio il quadro *Sulamita*, dipinto nel 1951. Il dipinto è ispirato dal *Cantico dei Cantici*. Nel cuore della notte, accennata dalla mezza luna, Sulamita danza, ambo le braccia alzate. Il bacino è mosso dal ritmo. Nella mano sinistra tiene una mela, simbolo della fertilità. A sinistra vediamo due gigli, simbolo della bellezza e della purezza. Il quadro – chi osa negarlo – ha una potente carica erotica. E perché no? Gehr non si è mai stancato di sostenere che nell'opera della redenzione è incluso anche l'Eros fra uomo e donna. Durante un mio colloquio con lui aggiunse, non senza malizia: «Non sarebbe male se la Chiesa si ricordasse di questo».

Il termine di «astratto» nei discorsi sull'arte ha causato grandi confusioni. «Astratto», dal latino «abstrahere», significa «tirar via» per arrivare, una volta levate le contingenze, all'essenziale di una cosa. I termini di «astratto» e di «non figurativo» non sono dunque la medesima cosa.

Guardiamo ora un secondo esempio, tolto anche questo dalla Sacra Scrittura per capire quale sia il senso dell'astrazione nell'opera del Gehr.



Nella tenebre dell'ora nona, l'Uomo-Dio sulla croce gridò: «Dio mio, perché mi hai lasciato? (Matt. 27.45). Gehr nel suo quadro ha soppresso il solito attributo del sole oscurato. Il cielo ha il colore del sangue. Il resto è tenebre. La croce è assorbita dalla tenebre e sul nero della tenebre si stacca, nel contrasto pittorico più stridente che sia possibile, il corpo giallo straziato del Cristo. Tutto il corpo è un grido di solitudine e di paura. «Dio mio. Dio mio, perché mi hai lasciato?»



L'astrazione serve dunque al Gehr ad arrivare all'essenziale del tema religioso svolto nel dipinto. Si guardi ora il quadro *Diesseits und Jenseits*, l'al di qua e l'al di là». Gehr lo dipinse pochi giorni dopo i funerali di sua moglie. La figura a destra, avvolta nel nero e nel blu della tristezza, si volge timida verso l'al di là, perché davanti a lei c'è la tomba, raffigurata da un rettangolo nero. Ma al di là della tomba, avvolta in un caldo colore arancione c'è la persona defunta, ora rinata alla vita eterna. Il quadro è ridotto ai suoi elemen-

ti essenziali. I colori, l'arancione e il blu, sono complementari. L'uno chiama l'altro, come nella realtà della fede la morte chiama la vita eterna.

Il rapporto fra liturgia e astrazione nell'arte è sempre soltanto motivo di apprensioni. Il decreto del Concilio Vaticano II sulla liturgia non ne è esente, laddove invita i vescovi «a tener lontano dalle chiese le opere di artisti che ledono la devozione cristiana, perché nei loro dipinti le forme sono deformate».⁹

Ferdinand Gehr fu più volte tacciato di ledere la devozione cristiana perché appunto nei suoi quadri le forme sarebbero deformate e pertanto non corrisponderebbero alla sana tradizione della Chiesa. Nel 1957/1958 i suoi affreschi nella Chiesa di San Nicolao a Oberwil suscitarono uno scandalo da non dire, paragonabile solo a quello che suscitò ai suoi tempi l'affresco di Ferdinand Hodler *La ritirata di Marignano* nel Landesmuseum a Zurigo. Il Prof. Dott. Linus Birchler, docente di storia d'arte al Politecnico federale, dall'alto della sua cattedra tuonò contro questa opera ritenuta da lui una porcheria barbara e accusò il Gehr di compire addirittura un sacrilegio. Gehr soffrì sotto questi attacchi, ma non si lasciò scoraggiare o vincere dall'amarrezza. Difese la sua opera con parole ferme e chiare e trovò nell'allora vescovo di Coira Christian Caminada un fervente sostenitore. Non era la prima volta che Caminada difendeva un'artista moderno.

Quando Richard Seewald, un pittore tedesco, nel 1937 illustrò la Bibbia, le sue illustrazioni furono proibite dai nazisti, perché secondo loro erano dell'arte «degenerata». Caminada lo difese, incaricandolo, non appena diventato vescovo, di affrescare una chiesa nella diocesi di Coira. Non ci si meraviglia dunque che nella polemica in merito agli affreschi di Oberwil il vescovo Caminada prese le difese del Gehr. «Se questa chiesa fosse nella mia diocesi, la difenderei» E chi l'ha conosciuto, sa ancora oggi che in simili frangenti sapeva difendere la sua opinione. Anche egli contribuì a salvare questi affreschi dalla distruzione ed è in segno di gratitudine che dedico questo articolo alla sua memoria.

Oggi, a distanza di quasi cinquant'anni, non si capisce più come questi affreschi abbiano potuto suscitare tante polemiche. Il tempo ha dato ragione a Gehr. Non perse mai la speranza che gli artisti sarebbero riusciti un giorno a riportare l'arte nella Chiesa. Ciò che caratterizza il cristiano, dice il Gehr, è la fede senza limiti nella vita eterna e nei misteri che ha imparato a conoscere tramite la Chiesa. L'artista vive dunque nel mondo terreno, ma si sente legato ad una realtà superiore e ben più ampia, della quale lui, nella sua opera, umilmente, con dei segni e dei simboli, rende testimonianza. La sua arte deve dunque a chi guarda comunicare dei segni o dei simboli di questa realtà e deve essere per tanto necessariamente spoglia da tutto ciò che potrebbe offuscare questa testimonianza. In questo senso l'arte sacra deve essere necessariamente astratta. In questo intento Gehr vive nella tradizione cristiana, perché richiama a nuova vita i segni e i simboli già in uso nell'arte paleocristiana delle catacombe, nell'arte carolinga e romanica. Non si tratta per Gehr di dare, tramite l'astrazione, via libera all'arbitrario per raggiungere poi il «Nir-

⁹ *Costituzione sulla Liturgia* in: Karl RAHNER/Herbert VORGRIMMLER: *Kleines Konzilskompendium*. Verlag Herder KG, Freiburg im Breisgau, 1966. p. 8.

vana del Surrealismo». Si tratta bensì di comunicare a chi guarda il dipinto la realtà del mondo invisibile che ci circonda. Si tratta, per dirla senza mezzi termini, di testimoniare attraverso l'arte figurativa la verità che domenica per domenica si professa con la parola: «Credo in Dio padre onnipotente, creatore del cielo e della terra, del mondo visibile e invisibile».



E così termino questo articolo sul Gehr con un affresco che si può considerare il suo capolavoro. Si trova nel Duomo di Trier in Germania e ha per oggetto l'ultima frase del Credo, cioè «Credo alla vita del mondo che verrà». Il Gehr si è ispirato al seguente brano dalla prima lettera dell'Apostolo Paolo ai Corinzi:

Ma quando tutto gli sarà sottomesso, anche il figlio si sottometterà a Colui, che tutto gli ha sottomesso, e Dio sarà tutto e in tutto.

(1. Cor. 15.28)

La rivelazione di Dio è evocata da un cerchio di un giallo caldo, simbolo della luce. Gehr seguendo una antica tradizione, ha scelto il cerchio quale simbolo di Dio, perché il cerchio non ha né principio, né fine; è eterno. In questo cerchio ci sono, pure a forma di cerchio i tre colori base: il rosso, il blu e il giallo, come simbolo delle tre persone della Trinità. Sopra il bordo superiore del cerchio Gehr ha raffigurato la sfera degli angeli, i quali, potenti spiriti, non hanno un corpo. Inserita nel bordo inferiore del cerchio c'è la figura di Cristo, così come descritta nell'Apocalisse di Giovanni, con la tunica bianca e dal corpo come di fuoco. Davanti a lui è radunata l'umanità all'ultimo giudizio, quello di essere ammessi o esclusi per sempre dalla comunione con Dio.

Questa arte sacra è accessibile a tutti, ma necessita uno sforzo, anzitutto quello di non fermarsi ad una sensazione superficiale del bello e del gradevole, ma di chiedersi quale sia la realtà contenuta in una verità della fede che il quadro vuole esprimere. Il rinnovo dell'arte sacra richiede da tutti uno sforzo, da chi dipinge e da chi guarda il dipinto.

Ed ora, prima di chiudere queste riflessioni, voglio rispondere ad una domanda che di sicuro ognuno che ha letto l'articolo si pone. L'artista, per operare sul campo dell'arte sacra deve appartenere alla Chiesa? Deve, se vuol affrescare una chiesa cattolica necessariamente essere cattolico? No! Infatti le chiese moderne che hanno un alto valore artistico – Vence, Audincourt, Ronchamp – furono costruite da architetti e ornate da artisti che esternamente non appartenevano a nessuna Chiesa. Ma avevano il senso e il rispetto del sacro e in questo senso e rispetto spirava l'alito di Dio.