

di CEREZO BARREDO



Processione nel Nicaragua rivoluzionario, murales di Maximino Cerezo Barredo.

Murales e liberazione

«**L**a nascita della Chiesa della liberazione, con la sua corrispondente teologia, rappresenta, prima di tutto, una rivoluzione spirituale. A provocarla è stata l'imruzione dei poveri nella società e nella Chiesa. Questa rivoluzione spirituale ha inciso anche sulle sacre. Così Leonardo Boff, presentando il volumetto *Murales da libertação* sui dipinti delle chiese della prelatura di São Felix do Araguaia, retta dal 1971 al 2005 da don Pedro Casaldaliga, spiega il sorgere in America latina, dopo il Concilio Vaticano II, di un'iconografia cristiana autoctona. Questa, attraverso disegni, pitture, manifesti, illustrazioni per opuscoli e riviste, mosaici, opere architettoniche e arredi per chiese, si è emancipata da quella devozionale e oleografica importata dall'Europa ai tempi della Controriforma, caratterizzandosi per l'appello a scoprire la presenza viva del Cristo crocifisso e risorto nelle vicende degli uomini e delle donne di oggi.

di MAURO CASTAGNARO

Negli anni successivi al Concilio Vaticano II, in America latina non si è andata affermando soltanto una teologia e una visione di Chiesa "incarnata" nel contesto storico del continente, ma anche un'iconografia cristiana autoctona. È il caso, in particolare, dell'arte muralistica, che ha tra i suoi rappresentanti Maximino Cerezo Barredo e l'italiano Sergio Michilini.

Massima espressione di questa innovazione artistica sono i murales che riempiono chiese, case religiose e scuole, il cui più prolifico autore è il claretiano spagnolo Maximino Cerezo Barredo, soprannominato «il pittore della liberazione». In quarant'anni egli ne ha dipinti oltre duecento in 30 Paesi di quattro continenti, ma la stragrande maggioranza in America latina, soprattutto in Perù, Colombia, Brasile, Panama e Venezuela. Coi suoi 680 metri quadri di pitture murali, altorlievi e sculture in ceramica, l'opera più monumentale è però probabilmente il ciclo pittorico di integrazione plastica *Storia del Nicaragua*, realizzato dall'italiano Sergio Michilini nella chiesa di Santa Maria de los Angeles a Managua, su richiesta del parroco, il francescano Uriel Molina, una delle figure simboliche della partecipazione dei cristiani alla rivoluzione sandinista.

Queste opere si inseriscono a pieno titolo nella tradizione del muralismo



di CEREZO BARREDO

latinoamericano che, a partire dai «Tre grandi» messicani – Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros –, ha segnato l'arte del XX secolo in tutto il continente. Al contempo vi introducono un'innovazione, frutto proprio dell'inedita partecipazione di settori ecclesiali ai processi di liberazione: l'elemento religioso, in passato assente o identificato come forza di conservazione (in Messico, per esempio, gli ecclesia-

risti erano solitamente rappresentati al fianco degli esponenti dell'oligarchia), viene incorporato come fattore di trasformazione sociale, alla luce di una fede cristiana vissuta e letta «dalla parte degli oppressi».

Come rileva Mario Sartor, docente di Storia dell'arte latinoamericana alla Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Udine, con un riferimento al Nicaragua estensibile al resto del continente,

di SERGIO MICHELINI

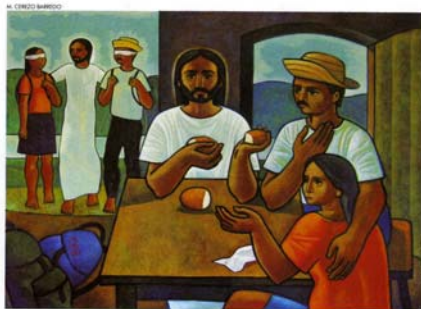


Due opere di Cerezo Barredo: qui sopra, la Croce del Santuario dei martiri di Barbastro (Spagna); a sinistra, Trinità.

«l'adesione al movimento politico sandinista di molti cristiani impose per la prima volta e spontaneamente tematiche connesse con la religione come elementi vivi della comunità. L'espressione di cicli religiosi si andò arricchendo grazie a una componente creativa che, quasi sincreticamente, poneva a fianco del martirio tradizionale e canonico del cattolicesimo i martiri laici morti negli eventi recenti della infelice storia nicaraguense».

Nella nuova iconografia i contenuti tradizionali (Dio, Gesù Cristo, lo Spirito Santo, Maria, episodi della Bibbia o della storia della Chiesa, ecc.) vengono rilette in collegamento con la vita della società, coniugando memoria e denuncia dell'ingiustizia, imruzione del Dio dell'amore e del suo Regno nella storia, celebrazione della fede e della speranza in un futuro migliore.

Quindi Dio è colui che si prende cura dei propri figli e al contempo spezza le catene dell'oppressione, come nel Magnificat della chiesa di Luciana, nel Mato Grosso, dove «con le sue mani materne la Trinità ci fa comunità», mentre «col suo braccio potente» distrugge una banca, un'antenna parabolica e un missile,



In questa pagina, altre due opere di Cerezo Barredo: qui sopra, *Emmanuel* (Centro Gatur, Panama); a sinistra, *Spirito di Libertà* (chiesa di Colon, Panama). Nella pagina successiva, in alto: *Magnificat* (chiesa di Luciana, Brasile); sotto, particolare del murale di Sergio Michilini nella chiesa di Santa Maria de los Angeles, a Managua.



simboli del capitale, delle bugie dei mass media e delle armi. Maria è identificata nelle madri del vitigno della violenza del potere e, più in generale, nelle donne del popolo, che vendono frutta al mercato, accusarono i figli, si organizzano per la propria emancipazione sociale. La Chiesa è il popolo di Dio (una «Chiesa che è popolo, popolo che è Chiesa», come nel murale della chiesa di Cocleto a Panama), i poveri sono i protagonisti della comunità cristiana. La fede ispira l'impegno per un mondo più giusto e fraterno, anticipo del Regno. Il Regno di Dio e gli ultimi sono una presenza costante. Da una parte, infatti, lo spazio delle celebrazioni cristiane deve evocare una profonda esperienza di fede; dall'altra questa trova la sua verifica storica nella partecipazione ai movimenti popolari: «La vita dei poveri, le loro lotte per il diritto a vivere dignitosamente, le loro speranze e sofferenze, le loro vicissitudini di popolo escluso sono i luoghi teologici e cristologici privilegiati. Perciò dipingere la storia del popolo, il suo martirio, le sue tentazioni, la *comincho* del suo lungo processo di liberazione è profondamente cristiano» (Cerezo).

Protagonista principale è comunque Gesù, la cui incarnazione ne fa «uno del popolo», per cui è «Cristo contadino, afroamericano, indigeno, che si carica del dolore, delle gioie, delle speranze del nostro popolo, delle sue lotte per la liberazione piena, della sua profonda visione cristiana della vita» (Cerezo). Crocifisso tra le vittime della repressione, inchiodato a un albero alle cui radici stanno zaini militari o i simboli del profitto, nelle innumerevoli *Via crucis*, la sua Passione è archetipo e orizzonte di senso di quella che il popolo vive nell'ingiustizia e nell'oppressione, così come la sua Resurrezione è garanzia e compimento ultimo della speranza in una società migliore. Contro le vecchie immagini «imperiali» della cristianità trionfante o quelle stucchevoli di una spiritualità fatalista, questo Gesù cammina in mezzo al popolo, accompagna all'occupazione della terra; da parte dei contadini nella cattedrale di São Felix do Araguaia, guida i poveri verso la terra promessa.

Temi privilegiati sono le Beatitudini e l'Esodo, la lotta tra Davide e Golia e il Magnificat, riproposti in chiave solidale. Questa sensibilità marca la rappresentazione dei momenti salienti della vita di fede e dei sacramenti, «dono e impegno per la costruzione del Regno», come recita il murale della navata della chiesa di Taguatinga, in Brasile: la Bibbia aperta che nasce dal ventre della donna nera, a

simboleggiare il legame Parola di Dio-vita; l'Eucarestia con Gesù e la comunità che mangiano insieme pani e pesci, a ricordarne la moltiplicazione derivante dalla condivisione, nonché cibi locali; il Battesimo come ricevimento dello Spirito, sotto forma di colomba, che inserisce nella comunità e sostiene l'impegno sociale, ecc. Nei dipinti compaiono leaders e martiri popolari: da Augusto Sandino, «padre della patria» nicaraguense, a padre Josimo Moraes Tavares, «martire della Commissione pastorale della terra» brasiliana, ucciso nel 1986, e soprattutto a monsignor Oscar Romero, onnipresente a San Romero de Arriero.

La denuncia dell'ingiustizia e la de-sacrazione dell'«anti-Regno» del peccato ha punte di grande forza espressiva, come nella chiesa del Morro de Arica, a Santa Teresinha, dove il grande capitale agrario viene rappresentato come un trattore che schiaccia le persone, come un'enorme buca che se ne ciba e come un idolo cui ci si inginocchiava, mentre Gesù difende i poveri dall'enorme braccio del sistema che li vorrebbe ghemire. Nella cattedrale di Quibó, in Colombia, la schiavitù degli ebrei in Egitto è messa in parallelo con la conquista e col latifondismo moderno, nelle piramidi dipinte insieme al nobile spagnolo cui gli schiavi offrono l'oro, sotto lo sguardo dell'oligarca che vorrebbe appropriarsi

della terra servendosi dei militari e con la benedizione di un membro del clero. Anche la visione della Chiesa, infatti, non è apologetica e nelle raffigurazioni compaiono la bolla *Inter coetero* con cui Alessandro VI legittimava l'appropriazione delle terre indigene da parte degli spagnoli, ma anche Bartolomé de las Casas e Antonio de Valdivieso, vescovi protettori degli indigeni nel XVI secolo.

Le scritte richiamano versetti biblici, scelti tra quelli che più esplicitamente evocano l'impegno per la liberazione («Ho visto l'oppressione del mio popolo e sono sceso per liberarlo», «Inviato a evangelizzare i poveri», ecc.), frasi che sintetizzano messaggi catechici («La Trinità è la migliore comunità», «Dio è per la vita», ecc.) e slogan di contenuto politico-religioso («Un popolo organizzato non muore mai», «Giovanni Paolo: benvenuto nel Nicaragua libero grazie a Dio e alla rivoluzione», ecc.). Numerosi sono i riferimenti a istituzioni considerate oppressive (il Fondo monetario inter-

nazionale, l'esercito, ecc.) o alle forme di autorganizzazione del popolo (Comunità ecclesiali di base, ecc.), e le scene della vita quotidiana (il lavoro, la festa, l'incontro comunitario, ecc.), i personaggi (compresi Cristo e Maria) hanno colore della pelle, volti e tratti somatici dei nativi, degli indigeni o dei neri, e abbondanti sono gli elementi della natura (animali e piante tipiche, come i pappagalli, l'agave o il caffè) e delle culture (maschere, balli, ecc.) locali.

La preoccupazione per i contenuti stimola soluzioni tecniche audaci, come spiega Michilini rispetto al grande murale absidale dedicato alla Resurrezione in Santa Maria de los Angeles: «In questa opera ci siamo proposti il massimo del fazzoletto rispetto al movimento dello spettatore e alle deformazioni ottiche che ciò provoca nella sua percezione dello spazio espressivo. Come supporto della pittura murale abbiamo "inventato" una superficie di compensato concava, realizzando una composizione pittori-

ca convessa, per cui la croce e il Cristo sono le figure più vicine allo spettatore che entra nella chiesa. Inoltre il dipinto è basato sulle linee diagonali e oblique. Questo provoca milioni di spostamenti di chi guarda, che dà un effetto "cinematografico". Né minore è l'attenzione alle cromie: il verde scuro domina all'ingresso riferendosi al passato, alla nascita del popolo nicaraguense; nella zona mediana i toni caldi del giallo, arancio e rosso richiamano il presente fatto della lotta quotidiana contro le ingiustizie. Infine, verso la parete absidale, prevalgono il viola e l'azzurro, che inducono alla speranza del futuro ancora da compiersi.

Questa tensione ideale si rivela anche nel metodo con cui gli artisti realizzano i dipinti, coinvolgendo la gente del luogo nella scelta e nello sviluppo dei temi da rappresentare. Così l'opera diventa a tutti gli effetti «collettiva» perché il pittore, come il teologo, della liberazione mette la propria competenza al servizio della comunità, sistematizzandone e traducendone nel linguaggio simbolico l'esperienza di vita e di fede. È quindi naturale che anch'egli sperimenti il conflitto e la repressione, nelle minacce di morte contro padre Cerezo, «prete sovversivo», o nelle censure delle autorità ecclesiastiche, per cui, per esempio, l'intero ciclo pittorico nella chiesa di Santa Maria de los Angeles è oggi coperto e rischia di finire distrutto, come sta avvenendo nel silenzio in queste settimane per gli edifici di quella che fu la Scuola nazionale di arte pubblica monumentale. □