



VICARIATO DI ROMA  
UFFICIO EDILIZIA DI CULTO  
ARTE SACRA E BENI CULTURALI



OPERA ROMANA  
PELLEGRINAGGI

# XIX CONVEGNO NAZIONALE TEOLOGICO-PASTORALE

•  
*“Il Pellegrinaggio:  
Fede e Bellezza”*

•  
*Fede e bellezza nell'arte*

Prof. Vittorio Sgarbi

•  
Roma, 29-31 gennaio 2017

# XIX CONVEGNO NAZIONALE TEOLOGICO-PASTORALE

## *“Il Pellegrinaggio: Fede e Bellezza”*

### *“Fede e bellezza nell’arte”*

Prof Vittorio Sgarbi  
*Storico dell’arte*

Il tema è quello della fede e della bellezza nell’arte. Un tema che immediatamente richiama, per chi come me ha avuto molta passione per la letteratura, il titolo di un romanzo di Niccolò Tommaseo, pubblicato a Venezia nel 1840, “Fede e bellezza”, e mette insieme due parole così importanti, soprattutto per una persona che ha sempre attribuito ai valori cristiani un significato che va oltre la fede e che va anche oltre la bellezza, qualcosa che ci dà una specie di plastica dimostrazione dell’esistenza di Dio. Quello che io ho detto nel corso di tanti anni: seguendo uno schema indicato da Marziale, e rovesciandolo. Marziale diceva “lasciva pagina sed vita proba”, per giustificare le cose che scriveva, talvolta di una vitalità molto irruenta, e le giustificava davanti al mondo con la correttezza della sua vita; ora, la mia vita è molto conosciuta e non posso immaginare che essa sia stata di per sé un modello, per cui ho pensato di rovesciare il motto di Marziale in “lasciva vita sed pagina proba”. Chi mi legge, pensa che io sia quasi un Monsignore. Chi mi legge, dice ‘guarda Sgarbi com’è buono, com’è probo’, poi vede tutte le cose che dico e che faccio e pensa ad una contraddizione; ma sulla pagina io ho mostrato sempre un atteggiamento non solo ortodosso rispetto alla religione cristiana ma anche di grande rispetto dei valori della bellezza, ispirandomi ad una formula che per primo mi indicò molti anni fa uno dei Vescovi di Como: “nessuna religione ha espresso tanta bellezza come la religione cristiana”. È un dato oggettivo. Non so cosa ci sia in questa religione rispetto alle altre. Certamente c’è una declinazione volta all’amore e non alla violenza, all’odio e alla distruzione come altre religioni hanno manifestato in maniera virale proprio in questi tempi. Ma certamente se uno guarda gli esiti, avendo noi il problema di mostrare il limite della nostra intelligenza e comprensione delle cose rispetto alla grandezza infinita di Dio, non abbiamo un Dio ineffabile, irrapresentabile, escluso da tutte le rappresentazioni sia del mondo musulmano che del mondo ebraico, perché la forza della nostra religione è un Dio nella sua pienezza che si fa uomo e in questa sua azione e determinazione, mostra la sua vera divinità. Cioè, la vera divinità del Cristo non è la resurrezione, il suo

essere Dio insieme al Padre, ma è di essere uomo; aver fatto una scelta che lo pone a fianco degli uomini in una misura diretta, frontale, come la lotta di Giacobbe e l'Angelo, in una condizione in cui Cristo si misura con gli uomini. E nessun pittore lo ha rappresentato meglio di Caravaggio, quando nella sua 'Vocazione di Matteo', Cristo che entra nella locanda, come voi ricorderete, quasi non si vede, si muove una sua mano nel vuoto, che è una mano che richiama quella del Padre Eterno nella 'Creazione di Adamo' ed è una mano che parla e che dice a Matteo che lo vuole, ma lui, il Cristo, quasi non c'è e non si misura in una dimensione sfolgorante e luminosa, che faccia intendere il suo primato tra gli uomini, anzi, la condizione della sua vita e la sua passione ne mostrano una sorta di minorità e perfino di umiliazione, che nessun uomo ha provato più di lui. E quindi, proprio in questa esperienza, che non si capisce cosa abbia ispirato nella mente di Dio, si dà la misura di una divinità attraverso il suo rapporto diretto e la sua coincidenza con la dimensione umana. Quindi la divinità di Cristo è nella sua umanità, nel suo essere uomo. Questo naturalmente consente agli artisti di misurarsi con lui e di darcene migliaia di immagini. Non c'è un'identità rappresentata nell'immagine di Cristo, in una quantità così straordinaria di capolavori assoluti, che vanno da Pietro Cavallini a Bernardo Cavallino, a tutti gli artisti che hanno affrontato il volto e il corpo e le azioni e la vita di Cristo in un tempo ristretto dalla prima parte della sua vita e poi nella sua finale, in un'area misteriosa che è il centro della sua vita, in cui tutto può essere accaduto, e quindi si può dare una dimensione umana anche in quello che non sappiamo. Ma in tutto questo, nella mia convinzione di aver avuto il destino di una religione che ci avvicina a tal punto a Dio da farlo essere noi stessi 'homo homini deus', formula inarrivabile, noi siamo dotati di una religione illustrata, in cui la bellezza serve alla fede più di quanto la fede non serva alla bellezza. Non c'è bisogno di dare per certo un valore, perché il tema del giudizio sull'arte non solo nel mondo ecclesiastico, ma anche nel mondo civile diventerà molto complesso. Quasi nessuno conosce o capisce un'opera d'arte. Nessuno sa insegnarne il significato profondo e tra gli esperti molti sono del tutto privi di capacità di comprensione. Sembrerà strano che io lo dica, ma forse la persona che ha meno inteso il senso profondo dell'arte, non rispetto ad un suo significato filosofico ma rispetto alla sua percezione, al suo essere una realtà come quella della vita davanti a noi, si chiama Giulio Carlo Argan. Io non ho mai visto uno più cieco di lui, eppure tutti penseremmo che è uno storico dell'arte importante. Non c'è nulla che dia la sensazione che lui ha capito un solo quadro di quelli di cui ha parlato. E fa impressione questo, perché comunque si trattava di una personalità che molto ha detto sulla teoria dell'arte e che infatti teoria è rimasta. Viceversa, alcune persone con cui ho avuto controversi rapporti, come Federico Zeri, avevano un rapporto quasi fisico, quasi di contatto con la carne dell'opera, che li rendevano dei veri maestri, come alcuni ve ne sono stati. Ma io nella mia vita ne avrò conosciuti sei e oltre quello che io ho coltivato per ostinazione e per convinzione e per seduzione di un professore che si chiama Francesco Arcangeli, che aveva anche lui un rapporto fisico con le opere d'arte. Dopo quell'esperienza, che è stata iniziatica, io ho conosciuto pochissime persone che sono in grado di capire le opere d'arte.

Dai tempi del collegio ho continuato a cercare testimonianze di fede, trovandole soprattutto nell'arte. Perché quando poi a 18 anni ho incontrato quel Francesco Arcangeli di cui ho ricordato prima, lì ho inteso, attraverso la sua esperienza, che cosa fosse l'arte e come fosse per noi difficile inizialmente, ma poi attraverso un percorso iniziatico, è possibile capire quello che per quasi nessuno è possibile. Tant'è vero che nell'ultimo libro che ho scritto ("Dall'ombra alla luce. Da Caravaggio a Tiepolo") da cui ho preso qualche immagine, diciamo che l'80% degli autori sono completamente ignoti; noi viviamo in una specie di sospensione della coscienza dell'arte, pur sapendo che siamo il paese più ricco del mondo, però gran parte di quello che c'è nelle chiese, nei musei, è ignoto anche a persone di non piccola cultura, che hanno conoscenza sommaria, approssimativa e molto spesso per luoghi comuni.

Vorrei partire nell'ordine delle immagini, che ho pensato fossero utili. Il tema è un tema astratto, che uno affronta in molti possibili modi e quindi avere le immagini forse ci consente di parlare di qualcosa del corpo vivo dell'espressione artistica. Ho pensato di iniziare con un'opera di Morazzone "La lotta di Giacobbe e l'angelo". L'ho voluta scegliere come punto di partenza per questo discorso, perché al versetto 32,25 del *Genesi* si legge: *Giacobbe rimase solo. Ora un uomo lottò con lui fino allo spuntare dell'alba, e, vedendo che non poteva vincere Giacobbe, lo colpì nella giuntura della coscia, sicché la giuntura dell'anca di Giacobbe si slogò nel lottare con lui.* Allora quell'angelo, che aveva fatto questa azione scorretta, come un colpo sottopancia, gli disse: *Lasciami andare perché sta spuntando l'alba.* Ma Giacobbe rispose: *Non ti lascerò finché tu non mi avrai benedetto.* L'altro rispose: *Come ti chiami?* Rispose: *Giacobbe.* Ed egli: *Non ti chiamerai più Giacobbe ma Israele perché sei stato forte contro Dio e con gli uomini, e hai vinto.* Giacobbe gli disse: *Dimmi, ti prego, il tuo nome.* Ma quello rispose: *Perché vuoi sapere il mio nome?* E lo benedisse. Giacobbe pose nome a quel luogo Fanuel perché disse *ho visto Dio faccia a faccia e ho avuto salva la vita.* Ecco, è un passo molto potente, perché ci pone rispetto a tanto racconto dell'esperienza di Cristo e quindi nel racconto evangelico, nella dimensione biblica. Non solo si aspetta che Dio diventi uomo, ma l'uomo, i profeti come Giacobbe, incontrano Dio, cioè l'incontro con l'angelo in realtà è una metafora di Dio. E con Dio si lotta, perché l'uomo comunque non può negare la sua umanità e non può patire un'autorità astratta. Quindi, quando io vedo questo dipinto di Morazzone, pittore lombardo che prende il nome dal paese in cui è nato (il paese di Mazzone, vicino a Varese), ha lavorato nei Sacri Monti - un'esperienza mistica formidabile, salire ai Sacri Monti vuol dire salire verso Dio -, quando ho immaginato delle tante rappresentazioni di Giacobbe e l'angelo, questa lotta vera e propria, come due lottatori, come se avesse messo insieme non la dimensione spirituale ed una fisica ma due dimensioni fisiche; vedete il braccio straordinario dell'angelo che cerca di far cadere Giacobbe, gli fa uno sgambetto, gli colpisce l'anca, anche se alza l'ala, sento una energia, una vitalità, che pochi pittori, come Morazzone, esprimono. E, anche rispetto alle altre rappresentazioni artistiche con questo soggetto o, in generale, rappresentazione di temi analoghi a quelli che ha affrontato Morazzone, l'esempio di una tensione fisica nella quale si proietta una condizione spirituale che è quella di affermare una forza, una forza interiore, una capacità di resistenza. Guardiamo anche una singolare Maddalena, tutto meno che languida, ma neppure sensuale, non possiamo dire che sia un'immagine vagamente erotica, perché c'è energia, nella sinuosità del corpo della



Maddalena nel deserto, con gli angeli che vengono a sollevarla, c'è questa tensione che non troviamo né in Caravaggio né in Guido Reni, né in Guido Cagnacci né in tanti che abbiano affrontato il tema della Maddalena. E tensione, una tensione fisica, quasi agonistica, l'abbiamo nella Maddalena, che non ha bisogno certo di mostrare alcuna tensione, mostra mediazione, pentimento, mostra una condizione di senso di colpa rispetto ad un suo passato. Ma c'è lo stesso spirito, questa specie di arco teso, che vediamo nell'immagine di Giacobbe e dell'Angelo, e le parole del *Genesi* sembrano non trovare migliore presentazione di questa, quando appunto Giacobbe ha mostrato di essere in grado di sostenere la forza di un'espressione di Dio e di un suo mandato, d'un suo inviato quale l'angelo, ottiene il riconoscimento che è quello che Dio attribuisce agli uomini che hanno carattere, forza, volontà e passione. Quindi un quadro come questo, che è stato riscoperto in tempi relativamente recenti, il pittore era stato dimenticato come Caravaggio. Soltanto negli anni '60 / '70 Giovanni Testori, tra l'altro con uno spirito religioso molto forte, si applica alla pittura lombarda e ci ripropone pittori come Cerano, Tanzio da Varallo e questo meraviglioso Morazzone. D'altra parte, parlando di quest'ultimo, che è uno dei grandi pittori dell'umanità, mi sembra giusto mostrarlo perché, anche se con un soggetto ancora una volta biblico, Tanzio da Varallo mostra una fratellanza con Morazzone, perché quello che vediamo in questo efebico, bellissimo, quasi femminile Davide, è l'energia. Nessun pittore come un pittore lombardo, sia Tanzio che Morazzone, sono capaci di dipingere più che la realtà, l'energia, la tensione. Guardate quel braccio potente che tiene Golia. Il quadro sta alla pinacoteca di Varallo, dove è stato lungamente dimenticato, e quello che per primo lo riporta alla nostra attenzione è negli anni '60 Giovanni Testori, forse preso da incanto amoroso per questo volto meraviglioso, questo volto così che sembra quasi indifferente all'atto, non mostra né compiacimento né dolore. Spesso nelle immagini del Davide vediamo che egli fa sentire la coscienza e il senso di colpa di chi uccide, anche in nome di una causa giusta, che è quella che muove oggi una parte del mondo a uccidere, come se Dio potesse autorizzarti a quell'azione. Qui siamo in una dimensione analoga, ma l'espressione imperturbabile, quasi con uno sguardo che si avvia nel vuoto di questo Davide, è abbastanza singolare, come di un distacco dalle cose. In compenso il suo corpo, tutta la sua vitalità, si esprimono in quel braccio potente e indicano energia. Allora mi pare che nel caso di Giacobbe e l'angelo e nel caso di questo Davide di Tanzio da Varallo, sia abbastanza evidente il nesso tra fede e bellezza. Qui c'è una bellezza assoluta e incontaminata, quasi apollinea, come se dovesse essere la rappresentazione biblica di un soggetto mitico pagano e vediamo come nell'espressione della bellezza di quel volto, ci sia un'indomita fede, come c'è un'indomita fede nella vittoria di Giacobbe contro l'angelo. Quindi la pittura tocca anche il tema che ha posto Monsignor Andreatta, nel senso esplicito, non solo come concetto generale 'fede e bellezza' ma come rappresentazione del tema della fede e della bellezza attraverso alcune immagini. E in questo percorso di dipinti che oggi ho immaginato, possiamo vedere come una delle opere più tragiche e terribili di Caravaggio indichi il tema caro al Papa, dell'Anno Giubilare, che sono le *opere di misericordia*. Anche qui, l'intendimento di un pittore come Caravaggio è di rappresentare attraverso le immagini dei valori spirituali. Le sette opere di misericordia sono sette dimostrazioni della divinità dell'uomo, del suo essere disponibile verso l'altro. Le opere di misericordia sono evidentemente testimonianze non tanto di fede quanto di amore per l'uomo. In quell'amore per

l'uomo si esprime la più alta delle determinazioni della fede cristiana. È nel momento in cui ami un uomo e lo dimostri, che tu dimostri di avere fede. E allora la potenza di questo pittore, in una delle opere sue più note, nel Pio Monte di Misericordia, e di aver avuto l'intuizione di raccontarci, in un'unità di tempo e di spazio, sette episodi. Le opere di misericordia si possono immaginare l'una a fianco dell'altra, in una specie di coro in cui ognuna si evidenzia. Qui invece una si confonde nell'altra e in questo maleodorante vicolo napoletano, Caravaggio immagina che stiano compiendo gli atti come quello di aiutare i poveri, di assistere gli infermi, di seppellire i morti, di dar da bere agli assetati, dar da mangiare agli affamati, visitare i carcerati. Ma è talmente formidabile la composizione, che a noi sembra una cosa che accade in un tempo simultaneo, in un solo momento, camminando per strada con un tumulto di incontri e di incroci un gruppo di persone, ognuna delle quali (come se uno prende un momento di un passaggio di un gruppo di persone lungo la strada) non ha niente in comune, ma convivono tutte in quel vicolo, che ha un'unica fonte luminosa, che è quella che viene dalla fiaccola, che porta il chierico là dietro e ognuno di loro sembra incrociarsi con l'altro in un'esperienza realistica; non c'è quadro meno realistico di questo, difficile immaginare che uno descriva sette episodi in uno solo. Caravaggio vi riesce. E, per dare la sensazione che la misericordia degli uomini non basta, ha un'ulteriore declinazione, quella di inserire, come non spesso fa nelle sue opere, una presenza celeste. Per cui arrivano due angeli che portano con sé la Madonna con il bambino. Una Madonna della misericordia, una donna che può dare la grazia, come le Madonne che allontanano la peste dalle città. Ma nessun pittore ha rappresentato una Madonna e un bambino così poco potenti da sperare che nessuno li convochi, perché sarebbero essi stessi impari all'impresa. L'umanità, sembra dire Caravaggio, può aiutarsi in virtù della volontà, della forza e dell'amore dell'uomo. È inutile chiedere aiuto al cielo, perché è difficile vedere, anche se è in distanza, una Madonna più ammaccata, un Bambino più perplesso, come se dicessero 'ripariamoci qua e speriamo che non ci vedano', perché se dovessero chiederci qualcosa non saremmo in grado di fare nulla. Ecco questo riportare anche le figure divine della Madonna e del Bambino, questa dimensione umana, è una delle espressioni più forti di Caravaggio in lode dell'uomo, senza bisogno che Dio intervenga per aiutarlo. E quindi la composizione appare in sé assolutamente perfetta, e indica questa condizione dell'uomo, che diventa come Dio perché aiuta l'altro uomo. D'altra parte Caravaggio ha un modo, rispetto ad ogni altro artista, di concepire l'esistenza, che fa intendere come l'esistenza precede l'essenza. Cioè se c'è un'essenza divina è perché c'è l'esistenza dell'uomo, cioè qualcosa di profondamente scettico nella sua concezione della religione e dell'arte. E, quando noi andiamo a vedere un altro capolavoro, che tutti conoscete, che nei pellegrinaggi coltivati dall'amico Andreatta sicuramente avrete toccato, che è *La decollazione di San Giovanni Battista*, a Malta. Anche qui vedete che non c'è nulla di eroico e non c'è l'esaltazione del martirio, anzi c'è un martirio piuttosto minimalista, portato fuori dal carcere Battista, e davanti al carcere, per l'urgenza di portare la sua testa ad Erodiade, mentre la ragazza aspetta con il vassoio, c'è un ordine perentorio 'metti lì la testa'; la testa ormai è stata tagliata, il boia mette il coltello nella fondina, e intanto deve strappare la testa per metterla nel bacile. Nel sangue il pittore non perde l'occasione per scrivere il proprio nome e, l'unica persona che sembrava provare dolore e soffrire per questa violenza, è la vecchia che porta le mani alla testa. Ma il pittore indugia in un particolare abbastanza singolare per farci capire fino a che punto lui

si occupa dell'umano, ma non di quello che sta sopra l'uomo, e anche dei limiti dell'umano. Per cui in questo carcere con il portale bugnato, c'è una finestra che ci mostra i due compagni di galera di Battista, i quali fino a cinque minuti prima erano con lui e ai quali toccherà probabilmente lo stesso destino - di essere decollati o di essere impiccati, come sembra indicare allusivamente quella corda - e invece, fanno sentire quello che c'è nella nostra indole, cioè la curiosità per il male. Vogliono assistere al supplizio e al sacrificio, e si affacciano dietro le sbarre con la volontà quasi di uscire per potere veder meglio. Ecco, ho sempre osservato che questo particolare attribuisce a questo dipinto qualcosa che va oltre la rappresentazione del soggetto ed entra invece nella psicologia dell'uomo, questo come quando c'è un incidente stradale: ci possiamo fermare, ma saremmo utili ad aiutare o vorremmo vedere se c'è il morto? Una morbosa curiosità che ci prende per istinto. Lì sta capitando esattamente questo, quelli sono morbosi nella morte. Pochi pittori, come Caravaggio, hanno un indole quasi atea, come se la religione si potesse esprimere nella certezza di Dio, ma, come dicevo prima, nella dimensione di valori umani che ci fanno intendere come sia conveniente credere. In lui questa dimensione Pascaliana è abbastanza forte, evidente, l'uomo prima di tutto, l'uomo in qualunque circostanza e azione e diamo per scontato che Dio non ci sia; se c'è è meglio ma non sarà a lui che potremo chiedere aiuto. Questa è la declinazione di Caravaggio. Se ci spostiamo ad un pittore molto meno conosciuto che è Francesco Cozza, un pittore calabrese di cui si è parlato relativamente poco, vediamo come tutto il mondo caravaggesco sia stato dimenticato quando a metà del secolo, nel 1650, la pittura riconquista il cielo, riconquista la dimensione che è quella dove non vivono gli uomini; e guardate questo lampo straordinario, questo squarcio di cielo, per rappresentare un soggetto che è "Il trionfo della divina sapienza". Siamo a Palazzo Panfilì a Roma, nella Biblioteca Innocenziana, e in uno dei due campanili, c'è questa meravigliosa biblioteca in cui Innocenzo X chiamò a lavorare, così come aveva fatto con Bellini, Francesco Cozza, e gli fa rappresentare questo trionfo celeste, questo allontanarsi e proiettarsi verso un cielo sfondato, dove appunto si manifesta la divina sapienza. È chiaro che in questo caso il pittore procede all'opposto di Caravaggio che mette in dubbio la presenza di Dio con gli uomini, salvo che non sia appunto la presenza umanissima di Cristo, per mettere alla prova la nostra fede. Non abbiamo certezza che Dio sia con gli uomini, non c'è un atto di fede, un apriori che invece torna quando Caravaggio viene allontanato ed inizia una lunga *damnatio memoriae*, quando un pittore come questo parla per presupposti che sono quelli della certezza che ci sia il cielo, quindi della nostra fiducia assoluta, della nostra fede. Se questo dipinto dovesse rappresentare qualcosa sarebbe la conferma del primato della fede sulla bellezza, la certezza che prima di tutto, *primum*, c'è Dio e poi tutto il resto ne consegue, è un processo rovesciato rispetto a quello di Caravaggio. Ancora ho voluto mostrarvi altre opere che hanno un peso straordinario nella dimensione dell'umano. Questo è il primo allievo di Caravaggio, quello che prima a Roma poi a Napoli ne continuerà l'impresa, ed è Rivera, un pittore spagnolo che arriva in Italia e si è documentato che era a Roma l'anno della morte di Caravaggio e le sue prime opere risalgono al 1611, subito dopo la morte di Caravaggio. A guardarlo bene, Rivera è un Caravaggio dotato di fede, perché in lui l'afflato rispetto al tema religioso, come la pietà, ha una profondissima umanità. È capace di rappresentare il realismo delle situazioni più di Caravaggio, se guardiamo per esempio il soggetto facile, senza invenzione; quindi in questo, Caravaggio è di gran lunga

più grande perché è un grande inventore, un grande pensatore, poi in questo la pittura procede anche veloce perché deve seguire la velocità del pensiero. Invece Rivera si ferma e le sue composizioni sono piuttosto semplici, come quella di un santo solitario davanti a noi. Tanti santi e tanti Apostoli lui ci mostrerà come un San Girolamo che non prevede una grande elaborazione compositiva, però dovrete vedere la pittura, nessun pittore ha dipinto la carne, nessun pittore ha dipinto le rughe della vecchiaia, le vene, il grasso sotto gli occhi come lui, guardate le mani meravigliose. Cioè, è come se, rispetto a Caravaggio che deve rincorrere il suo pensiero con una pittura veloce, fino quasi ad una sprezzatura rispetto ai dettagli, lui avesse il tempo per descrivere il peso del tempo sulla carta nella vecchiaia. È un pittore assolutamente formidabile e così come fa in questa specie di *perpetua vanitas*, di *memento mori*, di sentimento del limite dell'uomo nel tempo che lo assale, così fa anche quando affronta un soggetto come la deposizione che abbiamo visto. Ecco, una deposizione come questa, vedete il volto al centro della Vergine, il San Giovanni che sostiene, che guarda verso l'alto nella speranza che Cristo non sia morto, la Maddalena ai piedi, una composizione straordinaria, come dire, contenuta nei limiti della descrizione di quello che è necessario perché questa pietà ci comunichi una pietà rispetto quello che vediamo, una comprensione della tragedia di Cristo. È un pittore nel quale avvertiamo, nel lungo percorso della sua opera (la sua vita è stata più lunga di quella di Caravaggio) più fede che bellezza, più fede nei temi della religione cristiana che l'espressione di una bellezza assoluta. Caravaggio invece s'era mosso nella direzione opposta. Andiamo avanti e vediamo un altro pittore in cui la bellezza prevale sulla fede, che è Francesco Furini. Vedete, un tema come questo, in cui si vede una Maddalena, avete visto quella di prima di Morazzone, come nella potenza del suo corpo mostrava una volontà di vincere ogni avversità, era come se avesse uno scudo nel suo corpo; qui invece c'è una faccia malmostosa, una Maddalena che non sembra né pentita né stimolata, è come se avesse uno specie di spleen, di malinconia, di senso di una inutilità delle cose, davanti con un vaso di unguenti, con cui ha accarezzato i piedi di Cristo, nel suo rapporto più fisico che le scritture ci ricordino. È difficile vedere una Maddalena come questa, è una Maddalena umanissima, è quasi distratta dal suo destino e dal suo compito, dalla sua missione. Il pittore la rappresenta con una straordinaria potenza, mi pare che l'accostamento con la precedente sia utile a capire la sensibilità di questo artista, che peraltro poi procede con un tema dell'Immacolata Concezione, con questo bellissimo cielo, con questa luce mentale, è un pittore di testa e non di cuore, mostrandoci l'Immacolata Concezione che sale verso l'alto prima che il dogma fosse stabilito nel 1854, e quindi con una specie di premonizione del dogma. È certo che è un'opera di così alta decorazione da sentirla quasi distante, da non farci partecipare in alcun modo a quel pathos, a quell'emozione che abbiamo visto in Caravaggio e in Morazzone. Troviamo invece, e questo mi sembrava singolare mostrarvelo, per quanto è raro e sconosciuto il pittore, un capolavoro inarrivabile in un artista marginale che si chiama Genovesino. Qui c'era veramente una formidabile tensione tra fede e bellezza, perché a lui tocca il compito di dipingere per la chiesa di Sant'Imerio a Cremona, un soggetto, in uno spazio di quattro metri, del riposo della fuga in Egitto, peraltro già dipinto in un'opera celebre di Caravaggio. E vedete veramente come lui mostra la Sacra Famiglia riparata dietro le colonne di una rovina romana, nella preoccupazione di quello che è accaduto e che induce alla fuga ma con la profonda malinconia e con l'umanità assoluta del rischio;



guardate il volto perplesso di San Giuseppe, la malinconia della Madonna che guarda il bambino e cerca di proteggerlo, quell'angioletto molto equivoco che sembra più minaccioso che confortante, che guarda il gruppo divino, e un po' di angeli protettivi. In fondo, come in un flashback, la fuga in Egitto trova la sua motivazione, perché, in una specie di prefigurazione di quello che abbiamo visto l'11 settembre, il crollo delle Torri Gemelle, vediamo su quel ponte quei criminali mandati da Erode che buttano i bambini giù dal ponte e li fanno cadere, come si buttavano giù dai grattaceli delle due torri i disperati per sfuggire al fuoco e in alto invece gli angioletti che li assistono. Quindi vediamo l'accostamento dell'episodio fondamentale con quello che lo motiva, e poi con un'intuizione assoluta, meravigliosa, che da il senso di cosa sia un grande artista, il ritaglio che riguarda l'asino, che è l'unico imperturbabile. Per l'asino non c'è strage degli innocenti, non c'è preoccupazione, non c'è fuga, non c'è inquietudine, c'è quest'aria un po' malinconica e lugubre che hanno i personaggi principali, e c'è un bambino, un angioletto che tra l'altro lo aiuta, gli dà il fieno, vedete, e sono il particolare di assoluta indifferenza rispetto a quello che accade intorno, che è la catastrofe, la strage, la violenza. Un quadro dal cielo terso, un quadro di una formidabile poesia, la dimostrazione che, dove esiste, se non nella nostra arte, la capacità di raccontare come un momento della vita e le preoccupazioni che hanno i genitori per i figli, e delle minacce che toccano la vita e di quante persone vivono situazioni non di sicurezza, che questo pittore ci comunica. Luigi Miradori, detto il Genovesino, 1651. Con una profonda riflessione su Caravaggio, che però è già superato, ci si avvia ad una nuova luminosità, si passa dall'ombra alla luce, mi sembrava interessante mostrarvelo perché è uno dei tanti episodi sorprendenti dell'arte italiana che, in quelli che riteniamo minori, esprime un vigore, una potenza e una capacità espressiva formidabile. Ancora, superato il Morazzone che abbiamo visto, ho indicato un altro dipinto sublime di un allievo di Caravaggio che rimane fedele quasi per un motivo d'onore. Arrivò a Roma nel 1633/34, ancora l'impressione di Caravaggio era forte ma sarebbe durata poco, perché stavano arrivando nuove suggestioni, di un bello ideale che tornava, per far dimenticare il realismo caravaggesco, ma lui ostinatamente a Caravaggio voleva mostrare la propria fedeltà. Si tratta di Mattia Preti. Il pittore con cui comincia il riscatto di Caravaggio, perché nel 1913 ci fu una mostra in Calabria per celebrare questo pittore che onorava la Calabria. Ma in quel momento Caravaggio era totalmente dimenticato, nessuno ne parlava. Il suo allievo Mattia Preti è lo stimolo per andare a recuperare anche la sua fonte, che è Caravaggio. E vedete come, pur guardando a Caravaggio, ma in una dimensione molto più scenografica e teatrale, egli impagina questo mirabile San Sebastiano, che è un effetto speciale assoluto, cioè vedere questo santo che riceve le frecce, come sempre le riceve, senza essere ferito e turbato ma il cui corpo diventa pura luce in una tempesta del cielo, è un'intuizione teatrale e drammatica straordinaria, è un avanzamento del caravaggismo in una dimensione luminosa, in una dimensione così piena di spiritualità. Un'immagine come questa, un Mattia Preti che affronta un San Sebastiano, tema tra l'altro non particolarmente caro a Caravaggio, vuol dire parto da quel realismo ma lo sublime in questa luce, che fa sentire quello che era il fuoco che aveva dentro il martire, che lo faceva certo di essere in qualche modo intoccabile, che nessuna freccia, che nessuna potenza avrebbe potuto, per fede in Dio, per questa fede che brucia, scalfire il suo corpo. È un'opera di grande forza, che cade intorno al 1650. Ma mentre questi artisti nel filone caravaggesco operano, si insinua un ritorno al

bello ideale, e alcuni pittori, anche durante l'egemonia caravaggesca, anche durante la forza con cui lui aveva contaminato la pittura di mezza Europa, continuano imperturbabili in una dimensione che non investe la realtà, sta in cielo, sta in alto. Uno di questi è il pittore di Nettuno Andrea Sacchi che all'epoca era amato e richiesto non meno di Caravaggio e che ci mostra, in Palazzo Barberini, che è uno dei più notevoli palazzi romani con l'architettura di Bernini, ancora una volta il tema sviluppato in modo molto più barocco, come avete visto Francesco Cozza, della Divina Sapienza. Qui con grande semplicità, in questa proiezione luminosa, sul trono, *la sapienza domina il mondo*. Ed è un pittore che vive in un altro mondo rispetto a Caravaggio, non lo guarda neanche, non vuol essere in alcun modo disturbato dal rumore della strada, disturbato dalla polvere, dalla realtà che avete visto nella magnifica opera delle opere di misericordia, che è appunto un'opera di strada, un'opera in presa diretta sulla realtà, e qui invece la realtà non c'è, tutto è cielo, Dio è un apriori, è una certezza, e tutto si svolge in un cielo in cui la Divina Sapienza governa la vita del mondo, che vedete sottostante. Andrea Sacchi, oggi dimenticato, ma pittore di grande importanza, quando Roma si divideva in fondo tra un'opzione di realtà assoluta e anche drammatica e nello scontro che Caravaggio testimonia e l'idealismo che continuava a sostenere impavido Guido Reni, e dopo la morte di Caravaggio tutti ricordano l'Aurora di Palazzo Pallavicini, era una specie di schiaffo a Caravaggio. Si ritorna in cielo, ma quel cielo in una parte della pittura c'era sempre stato, come indica appunto Andrea Sacchi. Ancora nella stessa direzione un pittore che più di ogni altro può essere definito senza tempo, nel senso che dipinge nel '600, come poteva dipingere nel '400 o nel '500, in una specie di ipostatizzazione, di conferma di valori e di bellezza assoluta, che avevano trovato il loro riferimento più alto in Raffaello. Questo è un Raffaello del '600. Si tratta di Giovanni Battista Salvi, detto il Sassoferrato, una specie di prototipo dei santini, ma con una pittura meravigliosa, di qualità, guardate i panneggi. E sono passati 140 anni da Raffaello ma per lui tutto è fermo lì, non c'è stato nient'altro. Naturalmente lo amplifica, lo rende ridondante, possiamo dire barocco nel panneggio, ma in questa luce assoluta, in questa astrazione, in questa idealizzazione, questa capacità di far vedere che per la dimensione divina il tempo non c'è, che pochi pittori hanno rappresentato con tanta evidenza. E quindi in lui la sintesi tra fede e bellezza è una sintesi tra i valori ideali e la pittura che li rappresenta. La pittura riesce a far diventare reale ciò che è ideale. In Caravaggio diventa reale, diventa vita vera anche quello che appartiene alla dimensione assoluta. C'è un processo rovesciato. Per uno è reale ciò che è ideale, per l'altro è ideale ciò che è reale. E in questo Caravaggio e Sassoferrato sono su posizioni antitetiche. Ma vedete che in questo panorama di tanti artisti, chi più chi meno conosciuto, noi abbiamo la certezza che la bellezza con cui i pittori si esprimono genera una fede incorrotta in Dio. Se esiste una bellezza così alta, non può che esserci una divinità nell'uomo che la esprime. Da sempre ritengo che non c'è nessuna espressione del pensiero umano che indichi la certezza di Dio, come quella della bellezza e della pittura che la manifesta. Davanti a capolavori come questi, noi pensiamo che c'è qualcosa dentro di noi che ci rende divini, che ci rende capaci di esprimere quella condizione. Per questo la bellezza è lo strumento più alto della fede. E da questo punto di vista l'ipotesi di Monsignor Andreatta e l'accostamento di fede e bellezza, trova nell'arte la più forte capacità concreta di dimostrazione che Dio c'è. Dio c'è ed è dentro di noi. Come si manifesti, che cosa faccia per gli uomini, è altra questione, tema di cui parla il vescovo di Noto, di unioni

che sono fatte per capire perché Dio non interviene per aiutare gli uomini quando c'è un terremoto, è una dimensione molto complessa di valutazione dell'interventismo divino, un tema alto, che è quello di capire fino a che punto Dio e l'uomo hanno una relazione diretta. Ma indipendentemente da questo, nella nostra spiritualità, Dio c'è e l'arte lo dimostra fino in fondo.