

Facoltà Teologica
di Sicilia

# La "sovrabbondanza" nel Barocco

*a cura di*

Valeria Viola
Rino La Delfa
Cosimo Scordato

EUNOEDIZIONI

© 2019 Euno Edizioni / Siké Edizioni
94013 Leonforte (Enna) - via Campo Sportivo, 21 tel. e fax 0935.905877
e-mail: info@eunoedizioni.it web: www.eunoedizioni.it

© 2019 Euno Edizioni
ISBN 978-88-6859-170-0
© 2019 Siké Edizioni
ISBN 978-88-3334-040-1

I edizione, novembre 2019

Si ringrazia il Fondo Edifici di Culto (FEC)
per l'autorizzazione alla riproduzione delle immagini degli edifici amministrati
dalla Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno.

Referenze fotografiche:
le immagini appartengono agli autori se non altrimenti specificato.

In copertina:
dettaglio del reliquiario (seconda metà XVIII sec.)
nella chiesa della Madonna di Monte Oliveto detta "Badia Nuova" a Palermo,
per gentile concessione del Seminario Arcivescovile "San Mamiliano" di Palermo.

Realizzazione grafica: Pietro Lupo - quicksicily.com, Palermo
Stampa: Priulla Print, Palermo, novembre 2019

# La “sovrabbondanza” nel Barocco

*Atti del convegno tenutosi a Palermo il 22 Giugno 2018*
*presso la Facolta Teologica “San Giovanni Evangelista”*

*a cura di*
Valeria Viola, Rino La Delfa, Cosimo Scordato

*scritti di*
Erminia Ardissino, Francesco Benigno, Alessandra Buccheri,
Gilles Drouin, Helen Hills, Rino La Delfa,
Francesca Paola Massara, Pierfrancesco Palazzotto,
Cosimo Scordato, Pietro Sorci, Cordula van Wyhe, Valeria Viola

Facoltà Teologica
di Sicilia

EUNOEDIZIONI

# INDICE

Saluto di
**Francesco Lomanto**,
Preside della Facoltà Teologica di Sicilia 6

Introduzione 8

Note sugli autori 11

## Sezione I – *Variazioni sulla sovrabbondanza*

Una politica barocca?
**Francesco Benigno**, Scuola Normale Superiore di Pisa 18

"Quelle arpie barbaramente ignoranti".
Southern Baroque Decoration, Excess and the Obscene
**Helen Hills**, University of York 32

Cielo rovesciato sulla piazza.
Identità ecclesiale e spazio pubblico in età barocca
**Rino La Delfa**, Facoltà Teologica di Sicilia 66

Sovrabbondò la grazia.
"… suscitando il volere e l'operare"
**Cosimo Scordato**, Facoltà Teologica di Sicilia 106

La réception architecturale du Baroque en France.
Une surabondance bridée
**Gilles Drouin**, Institut Catholique de Paris 140

Tipologia della santità in epoca barocca
**Pietro Sorci**, Facoltà Teologica di Sicilia 152

## Sezione II – *Articolazioni espressive nel Barocco*

"Esprimendo la gioia barocca".
Abbondanza e grazia nella letteratura italiana di primo Seicento
**Erminia Ardissino**, Università di Torino 164

I teatri delle Quarantore. Il popolo testimone dell'epifania del divino
**Alessandra Buccheri**,
Accademia delle Belle Arti di Palermo 190

Composizione di luogo e presenza. Gli spazi religiosi dei Gesuiti
**Francesca Paola Massara**, Facoltà Teologica di Sicilia 208

La committenza confraternale. Giacomo Serpotta
e il fasto degli oratori palermitani tra XVII e XVIII secolo
**Pierfrancesco Palazzotto**, Università di Palermo 230

Matter over Mind.
The Resurrected Body in Rubens' *Great Last Judgement*
**Cordula van Wyhe**, University of York 248

Excess without Display.
The Chapel of Palazzo Scordia in Palermo (c. 1680-1760)
**Valeria Viola**, University of York 286







## *Saluto del Preside*

Consentitemi di poter dare avvìo al percorso del nostro Simposio con quattro brevi testi di Angelo Silesio (1624-1677), poeta, mistico e religioso tedesco del Seicento, tratti da *Il Pellegrino Cherubico*, che ci aprono alla gratuità del mistero e alla sovrabbondanza del Barocco e ci offrono motivi di suggestione per entrare nello spirito del Barocco che ci accingiamo a studiare.

. . .
La rosa è senza perché: fiorisce perché fiorisce,
a se stessa non bada, che tu la guardi non chiede.

. . .
Imparate, uomini, dai fioretti del prato
come a Dio si possa piacere ed essere belli
perché non si curano della loro bellezza.

. . .
La bellezza è una luce: quanto più ti manca la luce
tanto più sei orribile in corpo e anima.

. . .
Maria è alto valore: ma posso giunger più in alto
di dove sono ascese lei e le schiere dei santi.
Cristo è il nostro più alto fine.

Come si può notare, in questi testi si intravedono vari temi presenti ne *La "sovrabbondanza" del Barocco*: la gratuità, la bellezza, la luce e l'immensità.

Il Simposio intende approfondire questi aspetti, confermare dati acquisiti e offrire nuove chiavi ermeneutiche. Con questi brevi suggerimenti voglio semplicemente invitarvi ad aprire mente e cuore per accogliere le riflessioni dei nostri illustri relatori che diligentemente – intellettualmente e spiritualmente – ci introdurranno nel vivo dell'eccedenza, del pensiero, dell'espressione e del protagonismo dei soggetti del Barocco.

Francesco Lomanto

# Introduzione

## Il contesto del simposio

Parlando di Barocco includiamo la produzione artistica e architettonica di tutto il Seicento e di gran parte del Settecento. Tuttavia, la notevole complessità delle manifestazioni artistiche e culturali che coesistono in questi secoli ci orienta a circoscriverne l'ambito di riferimento proprio intorno a quella generazione di architetti e artisti attivi a Roma dalla fine del secolo XVII.

La nostra attenzione alla tematica nasce dal fatto che a Palermo (e in Sicilia) assistiamo a una produzione di costruzioni barocche, che costellano l'ambiente cittadino e, col loro linguaggio, riescono a dare un'impronta unificante alla vita della città e all'immaginario collettivo; basti pensare al fervore edilizio col sorgere di dimore nobiliari, di chiese nuove o ricostruite nel nuovo stile, sugli assi principali che vengono appositamente marcati da una certa ricollocazione sociale, quasi in una riscrittura dell'identità politica, sociale e culturale.

Sorge la domanda sulla collocazione del presente Simposio all'interno della storia della interpretazione dell'arte barocca.

> I nuovi studi di carattere storico-teologico sulla Riforma promossa dal Concilio di Trento hanno orientato alla ricomprensione del Barocco all'interno della complessa comunicazione della fede, quasi concreta attuazione di un'efficace 'politica del consenso' (Nicola Spinosa 1981); mentre altre pubblicazioni di carattere storico-culturale (W. Beniamin, 1974; J. A. Maravall, 1975; G. Deleuze, 1988) hanno sollecitato un vero e proprio 'Rethinking' (H. Hills, 2016), attraverso il quale superare le pregiudiziali contenutistiche per recuperare l'idea del Barocco in tutta la rete di correlazioni (filosofiche, scientifiche, socio-politiche…), che rendano conto del suo immenso valore creativo, non disgiunto dalle sue altrettanto profonde ambiguità (St. Hoppe, 2003).

In sintonia con alcune intuizioni di E. Mâle,[1] la rilettura dell'arte barocca va ricondotta ai motivi religiosi, che ne hanno costituito la temperie culturale respirata in epoca post-tridentina; la riproposizione della dottrina della grazia, secondo il dettato conciliare, consente di cogliere nella produzione artistica i suoi motivi ispiratori. Sulla sua linea ritroviamo altri autori che, ora in maniera sintetica ora in maniera monografica, approfondiscono detta prospettiva (H. U. von Balthasar 1971, 1980; T. Verdon, 2001; E. Ardissino, 2001; C. Scordato, 2001; M. C. Ruggieri Tricoli, 2001; J. Plazaola, 2001, 2002; M. C. Ruggieri Tricoli, 2002; T. Verdon, 2007; G. Bonanno, 2010; J. Baersch, 2014; G. Bonanno - G. Mendola - S. Grasso - G. Rizzo - V. Viola - C. Scordato, 2015).

## La prospettiva del Simposio

Per certi versi il collante di tutto è il dato religioso in quanto capace di tenere insieme, finché ci riesce, istanze di vario genere, sintetizzate dalla interpretazione religiosa di una società che, nonostante le svolte e gli sconvolgimenti vissuti a livello europeo, si riconferma nella sua identità di *societas Christiana* e *Catholica*.

Può risultare indicativo il fatto che nella produzione barocca le comunità religiose sono pienamente coinvolte; pur segnate dalla condizione di clausura o comunque di vita organizzata *ad intra*, quasi tutte le comunità religiose sentono il bisogno di adeguarsi al nuovo spirito dell'epoca, come a darsi un'esperienza di rinnovamento, legittimata, alle spalle, dal Concilio di Trento. In questo, sia gli ordini religiosi antichi che quelli nuovi si ritrovano sollecitati a assecondare l'istanza della Riforma cattolica, esprimendola anche sul piano architettonico; a Palermo, pensiamo alle Benedettine della chiesa della Concezione al Capo, alle Basiliane della chiesa del Santissimo Salvatore sul Cassaro, alle Domenicane di Santa Caterina, alle Benedettine che rifanno l'abside della chiesa della Martorana; ma altrettanto ai Teatini di San Giuseppe, ai Gesuiti di Casa Professa, ai Domenicani con i vari oratori del Rosario nella zona di San Domenico, ai Francescani e alla nuova cappella dell'Immacolata in San Francesco; per non dire della cappella barocchegiante di Santa Rosalia in cattedrale.

Ebbene, nell'interpretazione di questa esplosione di espressioni d'arte, di vita sociale e di organizzazione degli spazi comunitari (piazze, feste barocche, teatralità, apparati scenici…), tutti segnati da quella sovrabbondanza

1 E. Mâle, *L'arte religiosa nel '600*, Jaca Book, Milano 1984 (ed. or. 1932; ed. succ. 1972).

di forme che caratterizza il mondo barocco, non si può prescindere dall'istanza religiosa, che in qualche modo la legittima e la sostiene. Detta istanza non va intesa nel senso di una immediata corrispondenza tra grazia ed espressione artistica; piuttosto prospetta una possibilità di senso dell'arte da integrare rispetto alle letture, che spesso la risolvono (in qualche modo banalizzandola) come pura espressione appariscente della vanità umana e dell'auto legittimazione del sistema politico (e religioso); piuttosto, nell'orizzonte della nuova tematica antropologica non possiamo escludere che l'importanza ribadita della grazia (sia da parte protestante che da parte del Concilio di Trento) ha potuto manifestare, tra i suoi effetti, anche una capacità di invenzione di nuove forme, una dirompenza espressiva; il tutto non esente dai rischi sopra paventati.

La specificità teologica (e interdisciplinare) del Simposio si intravede dal titolo; esso vuole indagare il senso della 'sovrabbondanza' nell'orizzonte ampio (e problematico) del dibattito sulla grazia, prendendo spunto dall'affermazione paolina di Romani 5, 20: "Dove ha abbondato il peccato ivi ha sovrabbondato la grazia". Il Simposio dà spazio alle sollecitazioni del dibattito teologico sulla grazia tra le istanze della Riforma protestante e quelle della Riforma cattolica. Il Concilio di Trento recepisce la priorità della grazia così come l'aveva rivendicata M. Lutero; infatti, ribadisce il valore sanante della grazia rispetto al peccato; ma, afferma altrettanto il suo valore trasfigurante come filiazione divina: "ci ha liberati dal potere delle tenebre e ci ha trasferiti nel regno del suo Figlio diletto" (Col 1, 12-14 cit. in DS 1523). La grazia divina è capace di cambiare l'uomo dal suo intimo in una sinergia con l'azione preveniente, accompagnante e conseguente di Dio: "mai un cristiano deve confidare o gloriarsi in se stesso e non nel Signore (cf 1 Cor 1, 31; 2 Cor 10, 17), il quale è talmente buono verso tutti gli uomini, da volere che diventino loro meriti quelli che sono suoi doni" (DS 1548).

Sullo sfondo della benefica polarità tra la *sola gratia* dei Riformati e la *tota gratia* del Concilio ci si interroga: fino a che punto la grazia, considerata necessaria a sanare l'uomo, possa intervenire a perfezionare la natura umana potenziandone e dilatando, sorprendentemente, le sue capacità? Più specificamente il Simposio assume la *quaestio*: fino a che punto la sovrabbondanza della grazia potè avere una qualche connessione con la sovrabbondanza nell'arte (e nella vita) barocca?

La chiave di lettura che sollecita la ricerca, pur nella libertà dei vari interventi, è quella di ripensare il Barocco nelle sue molteplici manifestazioni anche come espressione della gratuità e della sovrabbondanza della grazia di Dio; detta sovrabbondanza favorisce l'idea di una sua 'sporgenza' che si

realizza prioritariamente nel vissuto di santità, ma che può investire l'ambito delle opere (morali e… artistiche) come accondiscendenza umana alla sollecitazione divina; essa, però, si presta parimenti a legittimare, non senza qualche ambiguità, la fitta e ridondante strutturazione della vita sociale, politica e religiosa.

L'organizzazione interna del Convegno scandisce alcuni ambiti significativi, nei quali il Barocco ha potuto dare spazio all'esperienza culturale della grazia nell'intreccio tra forma di pensiero, *opus* e organizzazione socio-religiosa; ciò nel rispetto di quanto i diversi approcci prospettici possono e intendono rilevare. Il Simposio propone l'apporto teologico in una circolarità ermeneutica inter- e pluri-disciplinare. Le sessioni consentono di sfaccettare diversi aspetti da metodologie diverse: Variazioni sull'eccedenza nella società; Il pensare e l'agire barocco; Articolazioni espressive nel Barocco; Il protagonismo dei soggetti. Le esemplificazioni proposte hanno il compito di contribuire a verificare possibilità e limiti della prospettiva scelta, fermi restando la piena libertà di indagine e il conseguimento di risultati diversi.

La connessione tra sovrabbondanza della grazia ed eccedenza barocca ci pone dinanzi a un'esperienza, esaltante certamente, ma non senza qualche ambiguità. Non ci riferiamo soltanto a quella ambiguità 'religiosa', che ha provocato le lotte tra le confessioni cristiane, quanto piuttosto a quella ambiguità che qualsiasi realizzazione dell'uomo si porta appresso con inevitabili esposizioni a fraintendimenti.

Ma i contributi del Simposio aiutano a riequilibrare tutto questo!

*I Curatori*

## Note sugli autori

*Erminia Ardissino*

(Ph.D. Yale University; Dottorato di Ricerca, Università Cattolica, Milano) è professore associato presso l'Università di Torino. Ha insegnato anche in diverse università statunitensi. Si occupa prevalentemente della letteratura da Dante al Seicento, con particolare attenzione al rapporto con la storia delle idee e l'esperienza religiosa.

Tra i suoi libri si ricordano: *"L'aspra tragedia". Poesia e sacro in Torquato Tasso* (1996), *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato* (2003), *Il Sei-*

*cento* (2005), *Tempo storico e tempo liturgico nella "Commedia" di Dante* (2009), *Galileo. La scrittura dell'esperienza* (2010), *Narrativa italiana. Storia per generi* (2011), *L'umana Commedia di Dante* (2016). Ha pubblicato anche edizioni critiche di testi antichi (*Ovidio Metamorphoseos Vulgare, Operetta* di A. Galli, *Dicerie sacre* di G. B. Marino, *Poemetti biblici* di L. Tornabuoni), edizioni commentate (in particolare una silloge di lettere di Galileo, 2008) e contributi sulla didattica della letteratura e dell'Italiano per stranieri. Recentemente ha esteso i propri interessi di ricerca alla letteratura biblica della prima età moderna e al contributo delle donne. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti tra cui la nomina come Fulbright Distinguished Lecturer.

*Francesco Benigno*

è professore di storia moderna presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Si è occupato di storia politica europea della prima età moderna, di storia economica e sociale del Mediterraneo occidentale, di metodologia della ricerca storica, dei processi di costruzione dei gruppi sociali. Recentemente ha studiato la storia del crimine organizzato italiano e il terrorismo in prospettiva storica.
Ha pubblicato sulle principali riviste italiane ed internazionali. Scrive abitualmente sulle pagine di «Alias», il supplemento culturale de «Il Manifesto». Tra i suoi libri ricordiamo: *L'ombra del Re. Ministri e lotta politica nella Spagna del Seicento*, Marsilio 1992; *Specchi della rivoluzione. Conflitto e identità politica nell'Europa moderna*, Donzelli 1999; *Favoriti e ribelli. Stili della politica barocca*, Bulzoni 2011; *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia*, Viella 2013; *La mala setta. Alle origini di mafia e camorra*, Einaudi 2015; *Terrore e terrorismo: Saggio storico sulla violenza politica*, Einaudi 2018.

*Alessandra Buccheri*

è professore di Storia dell'arte moderna e Storia della scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo. Completa il suo dottorato in Storia dell'arte nel 2009 presso l'Università di Oxford con una tesi sul rapporto tra arte e teatro nell'arte italiana (relatore prof. Martin Kemp), alla quale segue, nel 2014, la pubblicazione del libro *The Spectacle of Clouds, 1439-1650. Italian Art and Theatre* (Ashgate). L'interesse per lo studio di arte e teatro comincia già a Firenze, con la tesi di laurea sullo scenografo Giulio Parigi e i suoi rapporti con la pittura fiorentina del 1600 (1999, relatrice prof.ssa Mina Gregori) e successivamente nella ricerca portata avanti come vincitrice della fellowship della Fondazione di Studi di Storia dell'arte Roberto Longhi (anno accademico 2002-2003). Ha pubblicato diversi saggi e articoli sull'arte e il teatro in Italia.

*Gilles Drouin*

è un presbitero della diocesi di Evry, nei pressi di Parigi. Dottore in teologia, dirige l'Istituto Superiore di Liturgia di Parigi. I suoi campi di ricerca riguardano l'articolazione tra architettura e liturgia e il periodo post-tridentino francese. Ha appena pubblicato "Architettura e liturgia nel XVIII secolo: offrire con o per il popolo".

*Helen Hills*

è professore ordinario di Storia dell'Arte presso l'Università di York. Ha pubblicato estensivamente sull'architettura barocca. Tra le sue pubblicazioni più rilevanti sono *Marmi Mischi Siciliani: Invenzione e Identità*, Società Messinese di Storia Patria 1999; *Invisible City: The Architecture of Devotion in Seventeenth-Century Neapolitan Convents*, Oxford University Press 2004; *The Matter of Miracles. Neapolitan Baroque Architecture & Sanctity*, Manchester University Press 2016. È stata curatrice di *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, Ashgate 2003; P. Gouk & H. Hills (eds), *Representing Emotions: New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine* (Ashgate, 2005); *Rethinking the Baroque*, Ashgate 2011; M. Calaresu & H. Hills (eds), *New Approaches to Naples 1500-1800: The Power of Place*, Ashgate 2013. I suoi più recenti articoli includono 'Introduction: Directions to baroque Naples', *OpenArts Journal*, n. 6, 2017-18, pp. 1-20 e 'Dislocating holiness: city, saint and the production of flesh', *OpenArts Journal*, n. 6, 2017-18, 39-65.

*Rino La Delfa*

è presbitero dal 1982. Ordinario di ecclesiologia e mariologia nella Facoltà Teologica di Sicilia, ha insegnato nel St Bernard's Institute di Rochester, New York, e presso l'University College dell'Università di Maryland. La sua formazione teologica fino alla licenza è avvenuta negli Stati Uniti. Ha conseguito il dottorato in teologia dogmatica alla Pontificia Università Gregoriana nel 1988. Ha curato diverse pubblicazioni nell'ambito dell'ecclesiologia e degli studi sul Card. J. H. Newman. È stato preside della Facoltà Teologica di Sicilia.

*Francesca Paola Massara*

è docente di Archeologia Cristiana ed Arte ed Iconografia Cristiana presso la Pontificia Facoltà Teologica di Sicilia, dove dal 2009 ricopre anche il ruolo di Direttore della Biblioteca. È Direttore del Museo Diocesano di Mazara del Vallo dal 2008. Si è specializzata presso il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana a Roma e ha conseguito il Dottorato in Storia dell'Arte Medievale,

Moderna e Contemporanea presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Palermo, con cui ha collaborato per attività didattiche e scientifiche.
Tra le sue pubblicazioni, saggi e contributi di archeologia e iconografia cristiana e medievale, oltre che studi iconografici specifici, relativi all'arte dei Gesuiti ed alle loro scelte iconologiche e simboliche.

*Pierfrancesco Palazzotto*

è professore associato di Museologia e Critica artistica e del Restauro e Presidente del CdS in Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Palermo. Dal 2004 è vicedirettore del Museo Diocesano di Palermo, di cui dal 2010 è curatore scientifico per il nuovo allestimento.
Dal 1992 pubblica ricerche sull'evoluzione del gusto in ambito locale e internazionale dal XVI al XIX secolo, con specifici approfondimenti su Giacomo Serpotta e su temi di museologia, storia del collezionismo, restauro e neostili. Ha pubblicato saggi, monografie e articoli in riviste e in atti di convegno internazionali. Tra le monografie: *Gli oratori di Palermo* (1999 e 2016), *Giacomo Serpotta nella chiesa di S. Orsola* di Palermo (2012); *Anton van Dyck e la Crocifissione Villafranca di Palermo* (2012) e *Palazzo Termine Pietratagliata tra tardogotico e neostili* (2013). Ha curato in collaborazione i volumi *Abitare l'Arte in Sicilia* (2012) e *Archivi di Architettura a Palermo. Memorie della città* (*XVII-XX secolo*) (2012).

*Cosimo Scordato*

Presbitero della Chiesa Palermitana, è rettore della chiesa S. Francesco Saverio e di S. Giovanni Decollato; con un gruppo di amici e amiche ha fondato il Centro sociale "S. Francesco Saverio" e il Centro di volontariato "Il parco del sole", impegnati nel risanamento del quartiere Albergheria. È docente presso la Facoltà Teologica di Sicilia; insegna Iconografia biblica nel corso di laurea in arte sacra presso l'Accademia di Belle arti di Palermo. Tra i suoi contributi *Il settenario sacramentale* 3 voll. con quarto volume di antologia, *Il pozzo di Giacobbe*, Trapani 2007-2008; diverse voci del *Dizionario enciclopedico dei pensatori e dei teologi di Sicilia* (a cura di F. Armetta), Caltanissetta 2010 e 2018; diversi saggi di estetica teologica e di riflessione socio-religiosa.

*Pietro Sorci*

è dottore in sacra liturgia presso il Pontificio Istituto liturgico Sant'Anselmo di Roma, docente ordinario emerito presso la Facoltà teologica di Sicilia "San Giovanni Evangelista" e membro ordinario della Pontificia Accademia di Teo-

logia. I suoi interessi e i suoi studi gravitano sulla storia e la teologia della liturgia. Una raccolta dei suoi studi sono nel volume *Paschale Mysterium. Studi di liturgia,* Città Nuova, Roma 2014. Ha organizzato 13 dei 15 convegni liturgico-pastorali della Facoltà Teologica curando la pubblicazione degli atti. Lo scorso anno ha partecipato con una relazione al convegno internazionale dell'Università di Palermo su "Inquisizione e testimonio. Graffiti, iscrizioni e disegni delle carceri di Palermo".

*Cordula van Wyhe*

è *senior lecturer* di Storia dell'Arte presso l'Università di York dal 2005. Ha ottenuto il suo dottorato al Courtauld Institute of Art di Londra ed è stata Speelman-Newton Fellow in Olanda al Wolfson College di Cambridge fino al 2005. I suoi interessi di ricerca si inquadrano nella storia culturale della prima età moderna (con particolare riferimento ai Paesi Bassi del Seicento) ed includono le immagini religiose e politiche, il mecenatismo reale e la relazione disciplinare tra storia dell'arte e storia del costume. Tra gli articoli scientifici, ha curato i seguenti libri: *Female Monasticism in Early Modern Europe* (2009), *Isabella Clara Eugenia: Female Sovereignty at the Courts in Madrid and Brussels* (2012) e *Margaret Van Noort: Spiritual Writings of Sister Margaret of the Mother of God* (*1635-1643*), trad. da Susan Smith, con un saggio di Paul Arblaster (2015).

*Valeria Viola*

è dottoranda presso l'Università di York. La sua tesi esplora le interconnessioni tra architettura, devozione e vita familiare nella Palermo barocca. Dal 2018 è Associate Fellow della Higher Education Academy. Ha insegnato presso il Dipartimento di Storia dell'Arte ed il Centro per l'apprendimento permanente dell'Università di York (2017-2018), la Facoltà Teologica di Sicilia (2007-2015, ad anni alterni), la scuola statale italiana (2008-2016) e l'Accademia Abadir (San Martino delle Scale, 2005-2008). Per 18 anni ha lavorato come architetto specializzato in restauro (1997-2015).
Ha pubblicato alcuni saggi sull'architettura religiosa e la sua relazione con il contesto urbano, finanziariamente sostenuta dall'Accademia Abadir (1999-2009) e dalla Facoltà Teologica di Sicilia (2012-2015). La sua pubblicazione più recente è il saggio "Spaces for Domestic Devotion in the Noble Residences of Palermo in the Age of Catholic Reform", in *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, a cura di Maya Corry, Marco Faini e Alessia Meneghin (Brill 2018).

# SEZIONE I

## *Variazioni sulla sovrabbondanza*



FIGURA 1 *Fede e carità*. Abside, dietro l'altare,
chiesa di Casa Professa, Palermo (con autorizzazione del F.E.C.).

# Sovrabbondò la grazia. "... suscitando il volere e l'operare"[1]

*Cosimo Scordato*

Nella storia degli effetti (*Wirkungsgeschichte*) più significativi prodotti dalla Riforma del Concilio di Trento in risposta alle istanze della Riforma Protestante, possiamo certamente annoverare l'esperienza barocca, comprensiva non solo della produzione artistica ma anche di un certo rinnovamento liturgico e di nuove prassi ecclesiastiche e civili.

Nell'interpretazione di questa esplosione di espressioni d'arte, di vita sociale e di organizzazione degli spazi comunitari (piazze, feste barocche, teatralità, apparati scenici...), tutte segnate da quella appariscenza e sovrabbondanza di forme che caratterizza il mondo barocco, non si può prescindere da qualche istanza religiosa che in qualche modo la legittima e la sostiene.

Sul versante teologico possiamo prendere il via dalle intuizioni di Émile Mâle.[2] La sua rilettura dell'arte barocca va ricondotta ai motivi religiosi che ne hanno costituito la temperie culturale respirata in epoca post-tridentina; la riproposizione della dottrina della grazia gli consente di cogliere nella produzione artistica i motivi ispiratori del dettato conciliare. Sulla sua linea ritroviamo altri autori che o in maniera sintetica[3] o in maniera monografica

---

1 *Decretum de justificatione*, cap. 13: DHue, 1541. Sia il *titolo* che il *sottotitolo* sono due citazioni bibliche rispettivamente Rom. 5, 20 e Fil. 2, 13.

2 Vedi Émile Mâle, *L'arte religiosa nel '600* (Milano: Jaca Book, 1984; ed. or. 1932; ed. succ. 1972).

3 Timothy Verdon, *L'arte sacra in Italia. L'immaginazione religiosa dal paleocristiano al postmoderno* (Milano; Mondadori, 2001), 247-305; Erminia Ardissino, *Il barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza* (Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2001); Cosimo Scordato, "L'eucaristia nell'arte barocca", *Ho Théologos* 2 (2001): 163-186; Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme: il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia a museo* (Milano: Lybra, 2001); Juan Plazaola, *Arte cristiana nel tempo. Storia e significato*, vol. I *Dall'antichità al Medioevo* (Cinisello Balsamo: EP, 2001); Juan Plazaola, *Arte cristiana nel tempo. Storia e significato*, vol. II *Dal Rinascimento all'età contemporanea* (Cinisello Balsamo: EP, 2002), 223-334; Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Il Teatro e l'Altare. Paliotti 'd'architettura' in Sicilia* (Palermo: Grifo, 2002); Timothy Verdon, *L'arte cristiana in Italia: età moderna e contemporanea* (Cinisello Balsamo: San Paolo, 2007); Juergen Baersch, "Une réforme liturgique à l'èpoque baroque? Pour un

danno spazio alle suddette suggestioni non senza offrire nuove prospettive.[4] Tra gli autori non possiamo dimenticare Hans Urs von Balthasar il quale sia all'interno della *Estetica Teologica* che della *Teodrammatica* affronta il nostro tema non senza tratti vistosi di originalità.[5]

Interessati al tema della sovrabbondanza della grazia, come possibile (ma non esclusiva) chiave di lettura dell'arte barocca, prendiamo avvio dal contributo del Concilio di Trento sul rapporto tra la grazia e le opere (1.); ricostruiamo il nuovo orizzonte culturale che si va delineando in epoca barocca (2.) per approdare al senso della produzione artistica come esperienza sovrabbondante della grazia (3.), pur nella consapevolezza delle sue ambiguità.

Due precisazioni preliminari: in primo luogo, il nostro approccio utilizza il paradigma della complessità, che si muove non solo in modo lineare ma anche in senso poli-direzionale; inoltre, la rilettura che proponiamo di una tematica storica resta al di qua di ogni atteggiamento apologetico o confessionale, dato che ci muoviamo nel nuovo orizzonte ecumenico, segnato dal passaggio dal conflitto alla comunione, come suona una delle ultime intese ecumeniche.[6]

---

autre regard sur la vie cultuelle aux XVII[e] et XVIII[e] sècles dans l'espace germanophone", *La Maison-Dieu* 278 (2014): 83-106; Giovanni Bonanno et al., *Chiese barocche a Palermo* (Caltanissetta-Roma: Sciascia, 2015); a parte le tante riviste dedicate all'arte e all'architettura, vorremo richiamare l'attenzione a "Homo vivens", che spesso ospita articoli che riguardano il nostro tema.

4 Hubert Jedin, "Genesi e portata del decreto tridentino sulla penetrazione delle immagini", in Hubert Jedin, *Chiesa della fede Chiesa della storia* (Brescia: Morcelliana, 1972), 340-390; Paolo Prodi, *Ricerca sulla teoria delle arti figurative nella Riforma cattolica* (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1984); e soprattutto gli atti di due recenti convegni: Lydia Salviucci Insolera (ed.), *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento. "Per istruire, ricordare, meditare trarne frutti"*, (Roma: Artemide, 2016); Marinella Pigozzi (ed.), *Il Concilio di Trento e le arti 1563-2013* (Milano: Bononia University Press, 2015).

5 Hans Urs von Balthasar, "Nello spazio della metafisica. L'epoca moderna", vol. 5, in *Gloria. Una estetica teologica* (Milano: Jaca Book, 1971); Hans Urs von Balthasar, "Introduzione al dramma", in *Teodrammatica* (Milano: Jaca Book, 1980), 1:127 e seguenti.

6 Commissione luterana-cattolica sull'unità e sulla commemorazione comune della Riforma nel 2017, *Dal conflitto alla comunione* (Bologna: Dehoniane, 2014).

7 Ci riferiamo ai diversi documenti di intese ecumeniche: Dichiarazione congiunta sulla dottrina della giustificazione (31 ottobre 1999); La comunione eucaristica è possibile. Tesi sulla ospitalità eucaristica, in "Il Regno-att." 10 (2003) 308; Dichiarazione Dal conflitto alla comunione. Commemorazione comune luterana-cattolica della Riforma nel 2017; Conferenza episcopale cattolica degli Stati Uniti e Chiesa evangelica luterana in America, Dichiarazione lungo il cammino: Chiesa, ministero ed eucaristia (Declaration on the Way: Church, Ministry and Eucharist) 31 ottobre 2015. Per un inquadramento generale vedi Giovanni Ancona ed., *La giustificazione* (Padova: Edizioni Messaggero 1997); Otto Herman Pesch, *Martin Lutero. Introduzione storica e teologica* (Brescia: Queriniana, 2007); Antonio Spadaro e Carlos Maria Galli edd., *La riforma e le riforme nella Chiesa* (Brescia: Queriniana, 2016); La Riforma, "Concilium" 2 (2017).

## 1. La grazia e le opere

Il rapporto tra la grazia e le opere dell'uomo, tema oggi in buona parte superato a livello ecumenico, non lo era al tempo della Riforma luterana e della Riforma tridentina.[7]

Lutero afferma la priorità assoluta della grazia di Dio rispetto a ogni merito dell'uomo e mette in crisi ogni iniziativa umana, che presuma di essere gradita a Dio in forza della bontà dell'azione umana, anziché del pieno abbandono in Dio. La posizione di Lutero riecheggia critiche presenti in autori come Taulero, il quale aveva messo in guardia dalle opere dell'uomo in quanto rischiano di essere sempre bacate se non vengono alimentate alla radice dalla grazia, che sgorga da Dio.[8] Tra queste opere esplicitamente vengono menzionate certe pratiche religiose (costruzione di chiese, altari o cappelle realizzate da nobili); esse non solo non sono in grado di giustificare l'uomo dinanzi al Signore, ma prestano il fianco alla tentazione della vanagloria e dell'autoesaltazione.[9] Questa critica riguarda non soltanto la committenza, ma implicitamente anche gli artisti/artigiani che vengono coinvolti nella loro realizzazione.

Circa le immagini, Lutero approda alla loro valenza pedagogica in quanto chiamate a rappresentare i temi biblici o argomenti di fede.[10]

In risposta a Lutero e ai *Novatores* riprendiamo il *Decreto sulla giustificazione* e il *Decreto sulle immagini*, pur consapevoli dell'importanza degli altri decreti.[11] Il Concilio di Trento intende salvaguardare la possibilità di realiz-

8 Ci riferiamo soprattutto a Giovanni Taulero, *I Sermoni* (Milano: Paoline, 1997). Sulla conoscenza e la stima di Lutero nei confronti di Taulero, oltre che del cosiddetto Anonimo Francofortese, *Teologia tedesca. Libretto della vita perfetta*, (Milano: Bompiani, 2009), cf Marco Vannini, *Introduzione* in Taulero, *I Sermoni*, 90-95.

9 "Se per te non è indifferente che gli uomini lo sappiano, che nessuno lo comprenda o se ne accorga, in modo che tutto ciò sia noto soltanto a Dio, sappi che tali doni e tali servizi sono bacati. Molte persone danno le loro elemosine e vogliono che la gente lo sappia perché preghi per loro. Così offrono vetrate, altari, ornamenti sacerdotali, e vogliono che si sappia, e segnano tutto col loro stemma affinché tutti lo vedano. Sappiate: costoro hanno già ricevuto la loro ricompensa [...] E a questo riguardo vi sono molti uomini che hanno rovinato e sciupato tutte le loro opere, cosicché in tutta la loro vita hanno compiute solo poche opere veramente buone"; *Sermone 43 Coloro che sono mossi dallo Spirito di Dio sono figli di Dio*, in Taulero, I Sermoni, 397-398.

10 Sul tema delle immagini la posizione di Lutero si diversifica rispetto agli altri riformati; basti ricordare la collaborazione con artisti come L. Cranach (*Senior e Junior*) e H. Timmermann.

11 Ci riferiamo ai decreti sui sacramenti e sull'Eucaristia in particolare, oltre che sulla riforma della Chiesa.

zare le opere materiali (chiese, cappelle, tele...) legittimandole nell'unico senso possibile, ovvero orientando i linguaggi dell'arte nella loro giusta direzione e quindi alla gloria del Signore e non a quella dell'uomo. Su questo sfondo dobbiamo fare un passo avanti in direzione di quella sovrabbondanza, oggetto della nostra indagine. Il *Decretum de invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus* va contestualizzato nella tematica più generale della giustificazione e del culto cristiano.[12]

### 1.1 Il *Decretum de justificatione*

Il concilio di Trento nel *Decreto sulla giustificazione* recepisce in qualche modo le istanze di Lutero, ma all'interno di una prospettiva più ampia della salvezza; la grazia, infatti, comporta, oltre alla liberazione dal peccato, la trasfigurazione dell'uomo, ovvero la vita nuova in Cristo. Il processo salvifico viene interpretato attraverso la categoria della causalità (efficiente, finale, meritoria e strumentale) e questo consente il complesso intrecciarsi dell'azione di Dio con quella dell'uomo.[13] Il Concilio non si limita alla *sola Gratia* di Lutero, punta alla *tota Gratia*, ovvero alla sinergia divino-umana; non è detto che il giusto pecchi almeno venialmente in ogni sua opera buona; piuttosto il Concilio aggiunge che Dio, come ha cominciato l'opera buona, così la porterà a compimento perché è lui che suscita il volere e l'operare; si tratta di una citazione di Paolo:

> Attendete alla vostra salvezza con timore e tremore. È Dio infatti che suscita (*estin o en-ergòn*) in voi il volere e l'operare (*en-erghein*) secondo i suoi benevoli disegni (*eudokìa*).[14]

La sin-*ergia* tra l'azione di Dio e il coinvolgimento interiore ed esteriore dell'uomo non poteva essere formulata in maniera più intrinseca! Questa si-

12 Per un ragguaglio sul dibattito e il significato del documento sulle immagini, vedi Salviucci Insolera, *Immagini e arte sacra*; e Pigozzi, *Il Concilio di Trento e le arti*.

13 "Cause di questa giustificazione sono: causa finale, la gloria di Dio e del Cristo e la vita eterna; causa efficiente la misericordia di Dio, che gratuitamente ci purifica e ci santifica (1 Cor. 6,11), segnando e ungendo (2 Cor. 1,21s) 'con lo Spirito Santo che era stato promesso, il quale è caparra della nostra eredità' (Ef. 1,13); causa meritoria è il suo dilettissimo unigenito e Signore nostro Gesù Cristo, il quale, pur 'essendo noi suoi nemici' (Rom. 5,10), 'per il grande amore con il quale ci ha amati (Ef. 2.4), ci ha meritato la giustificazione con la sua santissima passione sul legno della croce e ha soddisfatto per noi Dio padre; causa strumentale è il sacramento del battesimo, che è il 'sacramento della fede', senza la quale nessuno ha mai ottenuto la giustificazione;" *Decretum de justificatione*, cap. 7; DHue, 1529. Il decreto è stato approvato nella sesta sessione il 13 gennaio 1547.

14 Fil. 2, 12-13.

nergia divino-umana privilegia la dimensione etico spirituale; ma va riconosciuto che essa è avvolgente e in qualche modo copre tutto il pensare e l'agire dell'uomo a partire dagli atti di fede *charitate formata*, ma includendo anche le manifestazioni alte dell'agire umano, ovvero quelle espressive della sensibilità artistica.

## 1.2 Il *Decretum de invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*

Il *Decreto... sulle sacre immagini* nella sua formulazione, come ha fatto notare F. Boespflug, per giustificare il culto delle immagini deve presupporre la venerazione dei santi e delle loro reliquie.[15] Ma va premesso che

> si dovrà insegnare che i santi, regnando con Cristo, offrono a Dio le loro orazioni per gli uomini; che è cosa buona e utile invocarli umilmente e ricorrere alle loro preghiere al loro potere e aiuto per ottenere benefici da Dio, per mezzo del figlio suo Gesù Cristo, nostro Signore, che è l'unico salvatore e redentore.[16]

I santi, regnando con Cristo, si uniscono alla sua preghiera, come suo corpo;

> vivono con Cristo, corpi che un tempo sono stati membra vive del Cristo stesso e tempio dello Spirito Santo (cf 1 Cor. 3,16; 6,15.19; 2 Cor. 6,16), e che saranno da lui risuscitati per la vita eterna e glorificati, per mezzo dei quali Dio concede agli uomini molti benefici.[17]

Il legame con Cristo è la premessa teologica conducente perché, venerando i santi, si riconosce in loro la presenza di Cristo e del suo Spirito. La venerazione delle immagini è resa possibile

> non solo perché vengono ricordati al popolo i benefici e i doni che gli sono stati fatti da Cristo, ma anche perché attraverso i santi gli occhi dei fedeli possono vedere le meraviglie e gli esempi salutari di Dio, così da ringraziarlo, da modellare la vita e costumi a imitazione dei santi, da adorare e amare Dio e esercitare la Pietà.[18]

---

15 Francois Boespflug, "Le manteau des saints, ou comment le Concile de Trente a placé les images sous leur protection", in Salviucci Insolera, *Immagini e arte sacra*, 17-34.

16 *Decreto sull'invocazione...*: DHue, 1821. Il Decreto viene pubblicato il 3 dicembre 1563 insieme col *Decreto sul purgatorio* nella Sessione 25° del Concilio; vedi Hue 1821-1825; Salviucci Insolera, *Immagini e arte sacra*; Pigozzi, Il Concilio di Trento e le arti.

17 Ibid., 1822.

18 Ibid., 1824.

Circa la venerazione delle immagini di Cristo, della Vergine Maria e degli altri santi il Concilio sulla linea del concilio di Nicea II precisa che a esse è dovuto la venerazione e l'onore

> non certo perché si crede che vi sia in esse qualche divinità o potere che giustifichi questo culto o perché si debba chiedere qualche cosa a queste immagini o riporre fiducia in loro, come un tempo facevano i pagani che riponevano la loro speranza negli idoli (vedi Sal 135, 15-17), ma perché l'onore loro attribuito si riferisce ai prototipi che esse rappresentano. Dunque, attraverso le immagini che noi baciamo e dinanzi alle quali ci scopriamo e ci prostriamo, noi adoriamo Cristo e veneriamo i santi, di cui Esse mostrano l'immagine.[19]

L'intenzionalità della venerazione è rivolta al Figlio di Dio, alla Madonna e ai santi, in quanto resi partecipi dell'evento cristologico, si cerca di rendere visibile la sovrabbondanza della grazia invisibile; e questo sulla linea della grande tradizione. Il Concilio avvicina parola e immagine perché entrambe parlano del mistero di Cristo, della mediazione della parola e dell'immagine in ordine alla salvezza.

> In quanto le immagini 'sono dipinte come memoriale della salvezza' (Trento, Quinta sessione, *Atti*, v. II, p. 254), la loro venerazione è legata a quella della croce, dei vangeli, dei santi e delle loro reliquie che hanno lo stesso ruolo di custodire l'orientamento alla conversione.[20]

Sul rapporto immagine-Scrittura il Molano aveva ribadito l'alto valore formativo delle immagini, la grande utilità di questa "scrittura vivente": *Quid enim differunt picturae a scripturis? Quid est aliud pictura quam picta scriptura? quam picta historia?*[21]

Non senza lasciare aperto uno spiraglio alla stessa creatività degli artisti:

---

19 *Decreto sull'invocazione…*: DHue 1823. "E in questa adoratione non ha altra parte la immagine che rappresentare la cosa che significa, tirando la mente non a sé, ma a essa, Di modo che ancora che io mi inginocchio verso la Imagine, non m'inginocchio alla imagine, ma a Dio o al santo che essa mi rappresenta". P. Diego Lainez citato da Salviucci Insolera, *La formulazione del Decreto sulle immagini nei manoscritti di P. Diego Lainez*, in Salviucci Insolera, *Immagini e arte sacra*, 113-114. L'autore ha molto collaborato alla stesura del *Decreto* oltre ad avere affrontato dibattiti col mondo protestante. La sua determinazione non escludeva, però, che bisognasse anche prevenire eccessi e scantonamenti a livello popolare e non. Ma sulla continuità e le differenze rispetto a Nicea, vedi Michelina Tenace, "All'origine del Decreto sulle immagini a Trento", in Salviucci Insolera, *Immagini e arte sacra*, 47-50.

20 Tenace, "All'origine del Decreto", 46.

21 Jean Vermeulen Molanus, *De Historia SS. Imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusus Libri IIII* (Lugduni: Sumptibus Laurentii Durand, 1619; qui II, 2, 46).

*non est reprehendendum si quid convenienter pictura exprimatur, quod in historica narratione deest.*[22]

Le reliquie, a loro volta, sono il segno tangibile della vicinanza attraverso quello che resta del corpo del santo nell'attesa della risurrezione. Va ricordata l'importanza che esse hanno assunto sia nel segnare anche in senso urbanistico il territorio (processioni, pellegrinaggi), sia nel dare identità alle comunità, arricchite e protette dalla loro presenza. Da qui la ricchezza di ornamenti delle teche, nelle quali vengono custodite, o di veri e propri altari ad esse riservate.[23]

Il modello di santità. Se Lutero aveva insistito sul valore della fede, sulla

22 Ibid., II, 19, 100. Possiamo riprendere la proposta della *Spiegazione della dottrina cristiana in forma dialogica* di Roberto Bellarmino.

D. Desidero sapere, come non sia contro questo comandamento l'onore, che noi facciamo ai Santi, ed alle loro reliquie ed imagini; perciocché pare, che noi adoriamo tutte queste cose, poiché ad esse c'inginocchiamo e a loro facciamo orazione, come facciamo a Dio. M. La Santa Chiesa è sposa di Dio, ed ha per maestro lo Spirito Santo. Onde non ci è pericolo che sia ingannata, né che faccia o insegni a far cosa la quale sia contro i comandamenti di Dio. E per venire al particolare noi onoriamo ed invochiamo i santi, come amici di Dio; e che ci possono ajutar co' loro meriti ed orazioni appresso Dio; ma non li teniamo per Dii, né importa che a loro ci inginocchiamo: perciocché questa riverenza non è propria di Dio solo; ma si fa anche alle creature molto sublimi, come al Papa, ed in molti luoghi i religiosi s'inginocchiano a' loro superiori; sicché non è meraviglia, se si fa ai Santi, i quali regnano con Christo in cielo, quello che si fa ad alcuni uomini in terra.

D. Ma che diremo delle reliquie dei Santi, le quali non sentono niente, e pure ad esse c'inginocchiamo e facciamo oratione? M. Non facciamo orazione alle reliquie, le quali ben sappiamo che non sentono, ma onoriamo le sante reliquie, come quelle che furono istrumenti delle anime sante a far molte opere buone, e saranno al tempo suo corpi vivi e gloriosi, ed ora sono a noi come cari pegni dell'amore, il quale ci portarono e ci portano i Santi, E però noi avanti di esse reliquie facciamo orazione ai Santi, pregandoli per questi cari pegni, quali di loro teniamo, che si ricordino di aiutarci, come noi ci ricordiamo di onorarli.

D. Il medesimo si potrà forse dire delle immagini? M. Così è, perché le imagini del Signore, della Madonna, e de' Santi non sono tenute da noi per dii, e perciò non si possono chiamare idoli, come quelle de gentili; ma sono tenute per imagini, che ci fanno ricordare del Signore, della Madonna, e de' Santi; così servono a quelli, che non sanno leggere, in cambio de' libri, perché dalle imagini imparano molti misteri della nostra santa Fede, e la vita, e morte di molti Santi. E l'onore, che adesso facciamo, non lo facciamo perché siano figure di carta o di metallo, o perché siano ben colorite e ben formate; ma perché ci rappresentano il Signore, la Madonna, e gli altri Santi; e perché noi sappiamo, che le imagini non vivono, né sentono, essendo fatte per mano di uomini, non dimandiamo da loro niente; ma avanti di loro preghiamo quelli; i quali essi ci rappresentano; cioè il Signore, e la Madonna e gli altri Santi". James Brodrick, *S. Roberto Bellarmino* (Milano: Ancora, 1965), 198-199.

23 Ricordiamo, per esempio, la cappella del Tesoro di S. Gennaro nel duomo di Napoli. Helen Hills, "Taking Place: Architecture and Religious Devotion in Seventeenth-Century Italy", in *Renaissance and Baroque Architecture*, ed. Alina A. Payne (Chichester and Malden: Wiley/Blackwell, 2017), 315 e seguenti.



FIGURA 2 Giacomo Serpotta, *Opere di misericordia*. Oratorio di San Lorenzo, Palermo. FOTO: ROSARIO SANGUEDOLCE.

linea del Concilio, la Riforma Cattolica insiste sulla *fides charitate formata*, ovvero sulla forma piena della fede che rende partecipi alla carità di Dio, che è stata versata nel cuore degli uomini (Figura 1). Superando il conflitto tra fede e opere, viene aperto lo spazio per l'agire a servizio della sofferenza umana.[24] Da qui, l'attenzione alle opere di misericordia (corporale e spirituale), che, nella esperienza di alcuni santi e nella vita di diverse congregazioni laicali, prendono la consistenza di vere e proprie istituzioni (Figura 2).

24 Cosa che lo stesso Lutero, comunque, aveva recuperato. Per una ricomprensione ecumenica della suddetta tematica, vedi Otto H. Pesch, *Martin Lutero. Introduzione storica e teologica* (Brescia: Queriniana, 2007), 185-209. "Precisamente in questo senso e, soprattutto, precisamente entro questi limiti vale per Lutero così come per l'odierno cristiano cattolico la



FIGURA 3 Gian Lorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa*, particolare.
Chiesa di Santa Maria della Vittoria, Roma (con autorizzazione del F.E.C..).

Visione e assimilazione. Altro dato importante è che non basta guardare le immagini; esse vanno contemplate perché l'uomo diventi ciò che contempla. La visione dell'immagine deve produrre la memoria dell'azione di Dio, il desiderio della sua santità.

> Non basta avere delle immagini, venerarle, contemplarle, baciarle; tutto questo deve essere l'espressione di un'autentica comunione con Dio e dell'impegno di una vita trasfigurata ad immagine, secondo l'immagine dei santi. Con la venerazione non solo si partecipa della santità di coloro che sono rappresentati nell'immagine (Trento, Sesta sessione, *Atti*, v. II, p. 315) ma si è anche invitati a una vita simile. L'immagine partecipa, in questo modo, al dinamismo della divinizzazione dell'uomo.[25]

---

proposizione: la fede è forza di amare. Essa *non è solo* forza di amare e neppure la *mia* forza di amare, bensì la forza di amare di Dio in noi, però forza di amare. Non bisognerebbe sospettare che questa sia una formulazione non pienamente all'altezza dell'autentico pensiero di Lutero. Chi tiene presente con quanta insistenza e nella migliore tradizione della 'parenesi' cristiana egli esorta letteralmente a compiere le opere della fede, di più ancora: quanto egli esorti ad avere una *fede* forte, fiduciosa, capace di superare tutti i dubbi, come se essa stessa fosse un'opera buona, potrà considerare un simile sospetto più luterano di Lutero." *Ibid.*, 209.

25 Tenace, "All'origine del Decreto", 47.

Su questa linea troviamo anche i santi in contemplazione, come per esempio quelli realizzati da Annibale Carracci, Gian Lorenzo Bernini (Figura 3).

> Si registra qui anche il profondo mutamento del modello mistico: l'esperienza di Dio si realizza nell'assolutezza della passività, il *pati divina*: amare significa patire. È questo il prezzo che la mistica femminile paga per la sua stessa sopravvivenza: l'esilio dalla storia. Ciò che resta, è solo quel dardo d'oro dell'angelo che colpisce Teresa, un attimo, come il lampo improvviso della comunicazione e dell'incontro, che strappa l'uno al cielo e l'altro alla terra, il momento divino.[26]

Qui siamo posti dinanzi alla 'forzatura' della materia che l'artista deve operare per piegarla oltre se stessa al fine di evocare l'irruzione indeducibile della grazia di Dio nel corpo del santo/santa; egli viene rappresentato nel lasciarsi andare e quindi nello sporgere verso la grazia che lo attrae irresistibilmente e lo trasfigura; mentre colui che guarda è sospinto vero una visione partecipativa in una sorta di sospensione del tempo e dello spazio.

Visione e luce: *velut splendor et lux*. Nell'arte barocca la luce modula la materia come a sostanziarla di se stessa; è un tentativo di tradurre l'esperienza della grazia nella bellezza del corpo. Nella *Vocazione di Matteo* di Caravaggio la luce promana da Gesù, asseconda il suo sguardo e la sua mano, raggiunge Matteo nel banco dei tributi e, impregnandolo di luminosità, ne evoca la conversione interiore (Figura 4).

Un testo semplice ma efficace del *Catechismo del Concilio di Trento* ci viene incontro per farci comprendere in profondità quanto stiamo rilevando. Laddove il Concilio spiega gli effetti salutari del sacramento del battesimo (la grazia e le virtù infuse), offre la seguente affermazione che preferiamo citare in latino per la pregnanza semantica del testo: la grazia non è soltanto remissione dei peccati ma

---

26 Alessandra Bartolomei Romagnoli, "Rappresentazione della santità mistica prima e dopo il Concilio di Trento", in Salviucci Insolera, *Immagini e arte sacra*, 70; ma vengono citati anche l'Estasi della beata Ludovica Albertoni dello stesso Bernini, oltre che Santa Cecilia di Stefano Maderno. L'osservazione va ampliata come ricordava Émile Mâle: "Vi sono delle chiese che, quasi ad ogni altare, hanno uno di questi dipinti di estasi, opere piene di mistero, come avvolte da un raggio di luce. Questi soggetti, per la più gran parte, rappresentano degli enigmi agli occhi del visitatore. Per comprenderli, bisognerebbe aver vissuto in una lunga familiarità con i santi del XVI e del XVII secolo; suscitano strane emozioni perché ci conducono ai confini di un altro mondo e crediamo di respirare un'aria nuova carica di un fluido ardente". Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente. Etudes sur l'iconographie de la fin du XVI^e^ siècle, du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle: Italie, France, Espagne, Flandres* (Paris: A. Colin, 1932), 151-152.



FIGURA 4 Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, particolare.
Cappella Contarelli, chiesa di San Luigi dei Francesi, Roma.

> *Divina qualitas in anima inhaerens, ac velut splendor et lux, quae animarum nostrarum maculas omnes delet, ipsasque animas pulchriores et splendidiores reddit.*[27]

Ci chiediamo fino a che punto è stata messa a tema questa asimmetria che il testo di Paolo afferma; è nostra convinzione che non è stata focalizzata abbastanza lasciando invece sullo sfondo un certo parallelismo sbilanciato tra il peccato di Adamo, che consegue i suoi effetti in tutti gli uomini in quanto nascono da lui; e la redenzione di Cristo e gli effetti che essa consegue solo nella vita dei credenti e quindi dei cristiani. Tutt'al più ci troviamo dinanzi a una concezione che potremmo chiamare 'intensiva' della grazia in quanto essa si realizza come pienezza di vita. Il suo compimento è la cosiddetta vita eterna, come nel caso di S. Tommaso;[28] la gratuità totale della giu-

27 "La grazia è qualità divina che inerisce all'anima, e, come splendore e luce, che distrugge tutte le macchie delle nostre anime e rende le anime più belle e più splendide". *Catechismus ex decreto Conciliii Tridentini ad parochos Pii Quinti Pont. Max...* (1 luglio 1566), n. 185. *Il Catechismo Romano del Concilio di Trento*, n. 185 (Città del Vaticano: Ed. Civitas Gentium, 1946), 180.

28 Tommaso d'Aquino nel suo commento alla *Lettera ai Romani* coglie una doppia ragione della sovrabbondanza della grazia. La prima va compresa nell'ordine dei suoi effetti; infatti, come soltanto una efficace forte medicina può sanare la gravità di una malattia così solo l'abbondanza della grazia può sanare l'abbondanza dei peccati. L'altra ragione è relativa alla disposizione del peccatore; infatti, posto dinanzi alla moltitudine dei suoi peccati egli,

stificazione, come nel caso di Lutero;[29] o 'dialettica' come nel caso di K. Barth, che evidenzia la radicalità del passaggio.[30] Istituito il parallelismo a favore del nuovo Adamo e nonostante il primato assoluto del Cristo non viene ben focalizzata la sovrabbondanza che da lui promana, capace di scardinare la condizione precedente di miseria umana.

Sullo sfondo delle acquisizioni conciliari possiamo rileggere l'affermazione di Rom 5,20:

> La Legge poi è sopravvenuta perché abbondasse il peccato. Ma dove ha abbondato il peccato ha *sovrabbondato* la grazia, affinché come il peccato ha regnato nella morte, così anche la grazia regni mediante la giustizia per condurre alla vita eterna in virtù di Gesù Cristo Signore nostro.

Cornelio a Lapide nel suo commentario biblico esplicita il senso di detta sovrabbondanza:

> dopo che il mondo sotto la legge era giunto al sommo dei mali e dei peccati, allora viene il Cristo, come medico potentissimo e clementissimo, il quale manifesta l'abbondanza e l'efficacia della grazia curando e abolendo il peccato e il regno dei peccati (…); la grazia di Cristo so-

---

anziché disperare della sua condizione, può piuttosto riconoscere la propria umiliazione per accogliere maggiormente la grazia di Dio; infine, riprendendo il parallelismo, se all'effetto del peccato corrisponde la morte eterna all'effetto della grazia si addice la vita eterna, che con essa coincide, procurata dal Signore risorto. sovrabbondante della grazia di Dio. *In epistolam ad Romanos*, c. V, in *Divi Thomae aquinatis, Commentaria in epistolas omnes divi Pauli*, t. I., (Napoli 1779), 200-201.

29 Anche il commento di Lutero non riesce a venir fuori dalla simmetria del parallelismo, salvo ad affermare che è più ragionevole la giustificazione della grazia anziché la condanna per il peccato. Egli cita un testo di Crisostomo, a sua volta citato da Agostino. "Se un Giudeo ti chiedesse: com'è possibile che il mondo e salvo in virtù del solo Cristo? Potresti rispondere: com'è possibile che il mondo è condannato a causa della disobbedienza del solo Adamo? […] Se infatti è stato potente il peccato, anzi è peccato d'un solo uomo, non riuscirà forse più potente la grazia di Dio, anzi la grazia di quest'unico uomo? Questo, in effetti, è molto più ragionevole. Che uno sia condannato a causa d'un altro non sembra avere una giustificazione particolarmente valida. Ma che uno ha motivo d'un altro sia salvato, questo appare di gran lunga più conveniente ed anche più ragionevole". Franco Buzzi ed., *Martin Lutero, Lettera ai Romani* (*1515-1516*) (Cinisello Balsamo: Edizioni Paoline, 1991), 438.

30 Il commento di Karl Barth insiste soprattutto sulla radicalità del passaggio dalla condizione religiosa a quella credente, individuata, in maniera esemplare, nella vita dello stesso Paolo. "È dunque necessaria la soppressione anche dell'ultimo dato concreto, la catastrofe anche e appunto della possibilità religiosa umana, affinché il rovesciamento del 'No' di Dio nel 'Sì' di Dio possa compiersi, affinché la grazia possa essere grazia […] Questa è la soppressione e la catastrofe che trasforma Saulo in Paolo, e che al tempo stesso gli dà il diritto, anzi gli impone il dovere, di essere, anche come Paolo, veramente Saulo. Poiché, quello che egli è come Paolo, lo è come quello che egli *non* è, è il 'sovrabbondare della grazia che in ogni

> vrabbonda a che distrutto il regno della morte del peccato, sia istaurato il regno della giustizia e della vita eterna e si propaghi in lungo e in largo attraverso Cristo.[31]

Il battesimale con-morire e il con-risorgere con Cristo innesca il processo di santificazione della grazia (*in sanctificationem*), "affinché chi l'ha, viva puramente e santamente, compia opere sante preclare, si santifichi maggiormente con le continue opere delle virtù…" [32]

Nella dinamica santificazione-vita eterna l'autore precisa:

> i meriti (acquisiti) promanano dalla grazia come dal seme e dalla radice (…) e Dio quando corona i nostri meriti, cosa corona se non i suoi doni (con citazione di Agostino)? (…). Così la grazia che ci libera dal peccato ci fa servi di Dio, della giustizia e della santità e ci conduce alla vita eterna come al fine, al suo termine e alla corona.[33]

La vita eterna è "pace perenne, gloria solenne, sempiterna letizia, solennità continua".[34] Pur nella continuità discontinua emerge una certa omogeneità tra la vita di grazia e la vita della gloria in Dio.

## 2. Variazioni tra gloria di Dio, del mondo e dell'uomo

### 2.1 Il nuovo orizzonte culturale e religioso

Non possiamo ricostruire la complessità del contesto culturale che si va delineando in epoca barocca; ci basti qualche breve riferimento.

> L'infinita vastità dell'universo come segno dell'infinita bontà e misericordia del divino, riflettentesi e percepibile nell'infinita grandezza dell'anima (…). Un'illusione di infinito o, meglio, di continuità tra finito

attimo del tempo non può accadere senza 'l'abbondare' del peccato nella religione. […] La grazia non è grazia se colui che riceve grazia non è il *condannato*. La giustizia non è giusti tizia, se non è imputata al peccatore. La vita non è vita se non è vita che sorge dalla *morte*. Dio non è Dio, se il principio di Dio non è la fine dell'uomo". Karl Barth, *L'epistola ai Romani* (Milano: Feltrinelli, 1974), 165-166 *passim*.

31 Cornelio Cornelii a Lapide [1567-1637], *Commentaria in Sacram Scripturam*, t. IX (Napoli: Nagar Edizioni, 1858; ed. or. 1614), 72/A e B *passim.* In verità, andrebbe approfondita la riflessione sulla produzione biblica intorno alla *Lettera ai Romani* in epoca barocca; per gli scrittori dal secolo XV al XVIII. Joseph A. Fitzmyer, *Lettera ai Romani. Commentario critico-teologico* (Casale Monferrato: Piemme, 1999), 228-238; si tratta comunque di decine di titoli.

32 Ibid., 78/C.

33 Ibid., 79/A.

34 Ibid., 79/D.

> e infinito, che non annulla le sensazioni, anzi le esalta e le prolunga, le acuisce e le accelera, tutte indirizzandole sia *ad majorem Dei gloriam* che *ad majorem gloriam mundi*. Ogni dubbio, ogni ansia, ogni angoscia è vinto e superato proprio da questa certezza e pienezza dei sensi e dei sentimenti, da questo fiducioso lasciarsi andare all'infinito e mutevole fluire delle sensazioni e delle emozioni suscitate dalla varietà e bellezza dello spettacolo naturale, illusoriamente ricreato dall'artista nella successione spaziale di un interno di chiesa, nelle morbide o agili forme di un'immagine marmorea, nella calda cromia di un bronzo lucente o nella vertiginosa luminosità di una volta affrescata.[35]

La nostra riflessione va inserita nel nuovo contesto/orizzonte culturale, che si va delineando da quando le nuove scoperte geografiche e scientifiche vanno dilatando la conoscenza dell'uomo nei confronti del mondo; il mondo, geograficamente, non è più soltanto l'Europa; la stessa Europa si va riconfigurando non più in maniera unitaria: sul piano politico assistiamo alla messa in crisi irreversibile della forma imperiale con l'affermarsi degli stati nazionali; a livello religioso va nascendo l'Europa delle diverse confessioni cristiane (con concomitanti tensioni e guerre); sul piano scientifico la terra non è più al centro ma gravita nel sistema solare.

Così, sul piano dell'oggetto, la scoperta che il mondo è più grande, seppure può dare un senso di iniziale smarrimento e di sgomento, a poco a poco si può risolvere nella esaltazione dell'azione creatrice di Dio, immensamente sorprendente.

Parimenti, sul piano del soggetto, si fa strada la ricerca di un metodo nuovo nel processo conoscitivo, tanto più che l'uomo ha cominciato a sperimentare nuove scoperte a partire dalle osservazioni del nuovo metodo scientifico; ma, prevenire inganni e superare limiti dell'attuale conoscenza non è un attentato all'umiltà, piuttosto si può risolvere in ulteriore glorificazione di Dio, che ha fatto l'uomo di poco inferiore agli angeli.[36]

Ma siccome l'uomo è chiamato ad esprimere se stesso oltre che col pensiero anche attraverso la materia, allora assistiamo a un potenziamento dell'*instrumentum* quanto più esso deve dare corpo alla intenzionalità credente.

---

35 Nicola Spinosa, *Spazio infinito e decorazione barocca,* in *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento I. Cinquecento e Seicento* (Torino: Einaudi, 1981), 290-293 *passim*.

36 Ma tutto questo, seppure ha dei contraccolpi in alcune vicende di persone (persecuzioni e condanne) e di nazioni (in conflitto) si inscrive ancora dentro l'orizzonte di una concezione cristiana del mondo come creazione che, insieme con la Scrittura, costituisce ancora uno dei due libri scritti da Dio; essi si illuminano a vicenda, non senza le inevitabili tensioni che implicano l'esigenza di una reinterpretazione della stessa Scrittura. In questo modo il

### 2.1.1 Principio y fondamento (Ignazio di Loyola)

La formula "a maggior gloria di Dio" deve orientare il cammino del credente; qui possiamo citare il *Principio y fundamento* dell'inizio degli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio:

> 1. El hombre es criado para alabar, hazer reverencia y servir a Dios nuestro Senor y, mediante esto, salbar su anima; y las otras cosas sobre la haz de la tierra son criados para el hombre, y para que la ayuden en la prosecuciòn del fin para que es criado.
> 2. De donde se sigue, que el hombre tando a de usar dellas, quanto le ayudan para su fin, y tanto deve quitarse dellas, quanto para ello le impiden.
> 3. Por lo qual es menester hazernos indiferentes a todas las cosas criadas, en todo lo que es concedido a la libertad de nuestro libre albédrio, y no le esta proibido.[37]

Il testo di Ignazio, sulla linea agostiniana della famosa distinzione tra il *frui* e l'*uti* del *De doctrina cristiana,* chiama espressamente in causa la libertà dell'uomo, rinforzata dal tema della *adiaphoria* (indifferenza), tipicamente ignaziana.[38]

> Il *Principio y fundamento* ne contiene ed esprime il nucleo essenziale, incentrato sulla libertà (potenzialmente infinita) dell'uomo rispetto alle cose create, nei confronti delle quali instaura un rapporto di *indifferenza*, pronto a servirsene se lo avvicinano al fine per cui è creato, e pronto a lasciarle se lo allontanano da quello stesso fine.[39]

---

delinearsi della immensità della creazione di Dio e lo scandaglio della profondità del pensare umano possono essere salutati come espressioni di una sovrabbondanza dell'azione creatrice di Dio, che con la sua grazia viene a sostenere questa dilatazione dell'esperienza umana.

37 *Esercitia spiritualia*, 164-166. "L'uomo è creato per lodare, riverire e servire Dio nostro Signore e per salvare, in questo mondo l'anima; e la altre cose sulla faccia della terra sono create per l'uomo affinché lo aiutino al raggiungimento del fine per cui è stato creato. Da qui segue che l'uomo deve servirsene, tanto, quanto lo aiutino a conseguire il fine per cui è stato creato e tanto deve liberarsene quanto glielo impediscano. Per questa ragione è necessario renderci indifferenti verso tutte le cose create in tutto quello che è consentito alla libertà del nostro libero arbitrio e non le è proibito". S. Ignazio di Loyola, *Esercizi spirituali* (Cinisello Balsamo: EP, 1978), 58.

38 "Il *Principio y fundamento* ne contiene ed esprime il nucleo essenziale, incentrato sulla libertà (potenzialmente infinita) dell'uomo rispetto alle cose create, nei confronti delle quali instaura un rapporto di *indifferenza*, pronto a servirsene se lo avvicinano al fine per cui è creato, e pronto a lasciarle se lo allontanano da quello stesso fine". Guido Mongini, *Ad Christi similitudinem. Ignazio di Loyola e i primi gesuiti tra eresia ed ortodossia. Studi sull'origine della Compagnia di Gesù* (Alessandria: Ed. dell'Orso, 2011), 150.

39 Idem.

Se l'indifferenza in qualche modo può rappresentare la cifra del rapporto dell'uomo con le creature, essa può però sperimentare il superamento del limite nella misura in cui le cose create (tutti gli elementi costitutivi della creazione) devono essere orientate al loro fine. E cosa non c'è di più opportuno che tradurre nella costruzione di una chiesa questo movimento che conduce e orienta ogni creatura verso di lui? Attraverso l'intenzionalità credente dell'uomo, in quanto graziato da Dio e celebrante del creato, la realtà creaturale, assunta nell'interezza di conoscenze umane e di materiale di costruzione, viene a far parte di questo impulso 'edificante' nel suo significato costruttivo e in quello più profondo spirituale.

### 2.1.2 A Dio simile e unanime (Tommaso Campanella)

La prospettiva di Tommaso Campanella si sviluppa in senso naturalistico.

> Io imparo più dall'anatomia d'una formica o d'un'erba (lascio quella del mondo mirabilissima) che non da tutti i libri che sono scritti sin a mo', dopo che imparai a filosofare e legger il libro di Dio: al cui esemplare correggo i libri umani malamente copiati o a capriccio, e non secondo sta nell'universo libro originale.[40]

Nel contesto della rinnovata prospettiva sensistica di Campanella,

> il senso, dunque, ha qui un significato diverso dall'empirismo aristotelico e si presenta come intrinsecazione e quindi compartecipazione con la cosa, e cioè con quella intimità della cosa che è lo stesso processo espressivo di Dio, il fare divino, che è l'Essere che adegua Potenza e Amore. Non è un vedere, quindi, o specchiare, riproducendo immagini, ma un compenetrare il processo vitale del tutto; un gustare, insomma la soavità della vita universale (*hic in mundo, Deus... Verbum ipsum esprimit...*). L'esperienza, che abbatte le barriere tra interno ed esterno, fa intima l'intimità della cosa, riconducendoci a quella reale espressione divina attraverso la cui compartecipazione ci facciamo in qualche modo equivalenti a Dio.[41]

La *senziente conoscenza* tocca le cose e le slega dal loro limite per ricollegarle nella realtà divina del tutto,

40 Tommaso Campanella, *Lettere* (Bari: Laterza, 1927), 134.
41 Ibid., 249.

> Il Mondo, dunque, tutto è senso e vita e anima e corpo, statua dell'Altissimo, fatto a sua gloria con potestà senno e amore. (…) Così a tutto il mondo tutte cose son gaudio e servono, e ogni cosa è fatta per lo tutto e il tutto per Dio a sua gloria (…) Il Mondo è statua, imagine, Tempio vivo di Dio, dove ha dipinto li suoi gesti e scritto li suoi concetti, l'ornò di vive statue, semplici in cielo, e miste e fiacche in terra; ma da tutte a Lui si camina. Beato chi legge in questo libro (…) e impara l'arte e il governo divino, e per conseguenza si fa a Dio simile e unanime, e con lui vede ch'ogni cosa è buona e che il male è rispettivo e maschera delle parti che rappresentano gioconda comedia al Creatore (…) e l'arte del Creatore, nelle cose innestate, sente, e per quella ogni cosa al gran fine guida e muove, finché ogni cosa sarà fatta e mostrarà ad ogni altra cosa la bellezza dell'eterna idea.[42]

Emerge un profondo ottimismo; l'appello all'uomo a diventare "simile e unanime" a Dio non è in concorrenza con la sua sapienza infinita ma è un appello alla partecipazione ad essa.

### 2.1.3 "Come si vadia in cielo" (Galileo Galilei)

L'interesse di Galileo Galilei è rivolto quasi esclusivamente alla ricerca scientifica.

Premesso che quando la Scrittura si occupa delle creature lo fa col primario interesse "al culto divino ed alla salute dell'anime"

> stante, dunque, ciò mi par che nelle dispute di problemi naturali non si dovrebbe cominciare dalle autorità di luoghi delle Scritture, ma dalle sensate esperienze e dalle dimostrazioni necessarie: perché, procedendo di pari dal Verbo divino la Scrittura Sacra e la natura, quella come dettatura dello Spirito Santo, e questa come osservantissima esecutrice de gli ordini di Dio (...) pare che quello degli effetti naturali che o la sensata esperienza ci pone dinanzi agli occhi o le necessarie dimostrazioni ci concludono, non debba in conto alcuno essere revocato in dubbio, non che condennato, per luoghi della Scrittura che avessero nelle parole diverso sembiante; poi che non ogni detto della Scrittura è legato a obblighi così severi com'ogni effetto di natura, né meno eccellentemente ci si scuopre Iddio negli effetti di natura che ne' sacri detti delle Scritture: il che volse per avventura intender Tertulliano in

42 Tommaso Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, cit. in *Storia della filosofia. 4. Umanesimo, Rinascimento e rivoluzione scientifica*, ed. Giovani Reale and Dario Antiseri (Milano: Bompiani, 2008), 431-432 *passim*.

> quelle parole: *Nos definimus Deum primo natura cognoscendum, deinde doctrina recognoscendum: natura, ex operibus; doctrina, ex predicationibus*.[43]

L'uomo, a sua volta, ha il dovere di obbedire con la conoscenza scientifica agli ordini di Dio, che la natura realizza; lo Spirito Santo nelle Scritture 'ha pretermesso' di insegnare proposizioni relative al movimento dei cieli o alla forma della terra perché non considerate essenziali alla salvezza:

> Io qui direi quello che intesi da persona ecclesiastica costituita in eminentissimo grado (card. Baronio), ciò è l'intenzione dello Spirito Santo essere d'insegnarci come si vadia al cielo, e non come vadia il cielo.[44]

L'uomo ha il diritto/dovere di esplorare la natura, nelle cui leggi si realizzano i comandi di Dio; da qui la bella esclamazione:

> E chi vuol por termine alli umani ingegni? Chi vorrà asserire, già essersi veduto e saputo tutto quello che è al mondo di sensibile e di scibile?[45]

Galileo, a conforto di quanto va osservando, cita più volte il commento di Agostino *In Genesis ad literam* sia per rilevare la circospezione con la quale egli tratta le difficili tematiche connesse al tema della creazione, sia per mettere in guardia da atteggiamenti (che oggi chiameremmo 'fondamentalistici'), che, facendo appello alla Scrittura, si impuntano su conoscenze di tipo naturale (cielo, terra, elementi, animali, piante…) che altri conoscono meglio;

> quando infatti colgono in errore qualche cristiano in cosa che essi conoscon benissimo, e dichiarano il suo vano parere preso dai nostri libri, come potranno credere alla resurrezione dei morti, alla speranza della vita eterna e del regno dei cieli, quando avranno giudicato erronei i nostri libri circa le cose che essi han potuto già verificare e conoscere con ragioni indubitabili?[46]

Posizione analoga quella di Francesco Bacone.[47]

---

43 *Lettera a Cristina Lorena*, in Galileo Galilei, *Opere* (Torino: Utet, 1980), 1:559-560. La *Lettera* riprende e approfondisce quanto Galileo aveva già scritto nella *Lettera a Benedetto Castelli* nel 1613.

44 Ibid., 563.

45 Ibid., 564.

46 Ibid., 585, n. 39.

47 Secondo lui la teologia è volta a conoscere il libro della *parola* di Dio mentre la filosofia naturale quello delle sue *opere*. Lo studio della natura non offre alcuna conoscenza sulla volontà di Dio, ma produce solo *meraviglia* di fronte all'ordine e all'armonia del creato; le

### 2.1.4 L'eccesso d'Essere (Francisco Suarez)

Oltre a quanto detto, vale la pena ricordare una messa in guardia da parte di H. U. von Balthasar a proposito delle *Disputatones Metaphysichae* di F. Suarez; egli rileva che l'essere univoco da lui tematizzato come oggetto adeguato della metafisica, rischia di compromettere la differenza di Dio; infatti, dalla sua ragione adeguata discendono tutti i suoi logici *inferiora*, ovvero questo concetto deve *comprehendere Deum*, poi gli angeli e tutte le sostanze materiali e gli accidenti.

Da una simile impostazione ci si vuole impadronire speculativamente dell'essere, illuminato a giorno fin nei suoi abissi; non sappiamo fino a che punto possiamo spingere la presente considerazione, ma intravediamo che la prospettiva dell'Essere, capace di comprendere Dio e le creature, pericolosa certamente sul piano della riflessione teologica, potè favorire, probabilmente, l'arditezza e una certa spregiudicatezza della ricerca barocca.[48]

### 2.1.5 L'amplissima accezione della grazia (Roberto Bellarmino)

La riflessione teologica di Bellarmino cerca di portare chiarezza proponendo una distinzione all'interno delle tre accezioni di grazia.[49]

La prima accezione riguarda i doni dei quali viene dotata ogni creatura; nel caso dell'uomo oltre ai sensi, egli riceve in dono l'intelligenza e la volontà; le altre due accezioni riguardano i doni con cui Dio arricchisce la natura umana fin dal momento della creazione (la condizione di grazia originaria); o, in seguito al peccato, i doni apportati dalla redenzione di Cristo.[50] La prima accezione va considerata *amplissima* e in qualche modo non propria; solo la seconda e terza accezione vanno considerate come proprie.

Lasciamo sullo sfondo questa tematica complessa (la distinzione tra natura e grazia, il tema del soprannaturale etc.); e puntiamo l'attenzione sui

---

opinioni scientifiche moderne non vanno ritrovate nel testo sacro e non ha senso la ricerca di un significato del testo che si accordi con le verità scoperte dalla scienza; quest'ultima, piuttosto, può rafforzare la verità cristiana alimentando il senso della meraviglia. Paolo Rossi, "Lo scienziato", in *L'uomo barocco*, ed. Rosario Villari (Bari: Laterza, 1998), 323.

48 Non abbiamo bisogno di aspettare la denunzia di K. Barth per mettere in guardia da una pretesa che porterà agli esiti immanentistici ed idealistici della filosofia moderna, pregiudicando l'atteggiamento intellettualmente corretto che su Dio non possiamo vantare alcuna pretesa di conoscenza e di accaparramento; laddove, invece, *a partire da lui* ogni discorso e possibilità vengono rese possibili e dispiegate… gratuitamente.

49 Vedi Roberti Bellarmini, *Opera omnia* t. 7 (Neapoli: Pedone Lauriel, 1872).

50 Impostazione certamente rigorosa e tendenzialmente corretta, anche se oggi ci rendiamo conto che la visione biblica è più unitaria e quindi include tutti i diversi aspetti all'interno dell'auto donazione di Dio in Gesù Cristo e nel suo Spirito.

due temi che ci interessano. Il primo è il tema della *sovrabbondanza*; riferito alla grazia, esso comprende la liberazione dal peccato ma ancor più la partecipazione alla filiazione divina, in un cammino di apertura sconfinata. Il secondo tema è quello della *sinergia* tra l'azione divina e la risposta umana; molta riflessione teologica è stata dedicata al rapporto tra azione di Dio e libero arbitrio.

Siamo dinanzi a una nuova interpretazione dell'adagio teologico *gratia perficit naturam*, già formulato da Tommaso D'Aquino e ripreso da altri autori del Medioevo. In questo *perficit* si crea lo spazio per un dinamismo che tende a dilatare le possibilità della natura e che vive il confine come qualcosa che va superato, non in una *hybris* di autoesaltazione, ma in una risposta con la quale l'uomo accondiscende all'azione di Dio.

L'opera d'arte va ripensata nell'orizzonte di una perfezione, che in qualche modo trascende la natura. Infatti, il verbo *perficit* non allude soltanto alla restaurazione del dato creaturale, sgombrato dalla pesantezza del peccato; evoca, piuttosto, il cammino verso la perfezione donata da Dio nello Spirito del suo Figlio; essa può essere sperimentata in sovrabbondanza, ovvero infrangendo le stesse regole della natura per sperimentare una sempre maggiore somiglianza divina; lo splendore della condizione filiale sprigiona una bellezza, che non ha limiti. In questo modo il dibattito faticoso sul rapporto tra grazia di Dio e libero arbitrio trova una soluzione felice nell'opera d'arte; in essa l'azione umana, anticipata, sostenuta e accompagnata dall'iniziativa divina, si può lasciare andare al flusso della grazia, rendendosi ad essa plasmabile.

Ci piace rileggere le suggestioni di Deleuze sulla *piega* in direzione della plasmazione della materia che si piega; l'arte totale inaugurata dal barocco si muove nell'estensione della piega all'infinito; è come se la pittura fuoriesce dal quadro per realizzarsi nella scultura di marmo policromo e la scultura va oltre per realizzarsi nell'architettura, la quale a sua volta si realizza trasformandosi in urbanistica.[51] Il marmo è come se fosse attraversato da un vento che modula le pieghe del vestito sul corpo; ma esse vengono realizzate

> *non per un semplice capriccio decorativo*, ma per esprimere l'intensità di una forza spirituale che si esercita sul corpo, o per rovesciarlo o per raddrizzarlo o per innalzarlo, ma sempre, comunque, per rigirarlo e per modellarne l'interno.[52]

51 Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco* (Torino: Einaudi, 1990), 202-203.

52 "Si assiste, cioè, al prodigioso sviluppo di una continuità tra le diverse arti, in larghezza o in estensione: […] Piegare-dispiegare, avviluppare-sviluppare sono le costanti di questa operazione…" Ibid., 201.



FIGURA 5 Gian Lorenzo Bernini, *Sant'Andrea*.
Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, Roma (con autorizzazione del F.E.C.).

A modo di esemplificazione citiamo il caso del "bel composto" realizzato da Bernini nella chiesa di Sant'Andrea al Quirinale Bergognone (Figura 5). Si tratta di un processo dinamico dove le regole di ogni arte sono spinte fino al loro limite:

> si 'stacca' la figura scolpita dell'anima di Andrea, che, scontrandosi a sua volta col timpano del frontone, rende manifesto quel contrasto tra la struttura tettonica e le figure mosse della Grazia che informa il progetto architettonico dell'intera chiesa.[53]

La figura in stucco dell'anima in apoteosi assume la configurazione armoniosa della gioia estatica; il conflitto prima presente nella pala, viene riformulato nello scontro tra architettura e scultura, dove "il valore di limite corporeo, assunto dal frontone, viene contrastato e vinto dall'ascensione dell'anima.[54]

53 G. Careri, *L'artista*, in ed. Villari, 331.
54 Ibid., 334.



FIGURA 6 Giacomo Serpotta, *Gesù sotto la croce*.
Oratorio di Santa Cita, Palermo. FOTO: PIETRO LUPO.

> Un momento di ricezione della Grazia che i teologi dell'epoca denominano 'conformazione affettiva' per sottolinearne il carattere essenzialmente passionale. Non bisogna dimenticare che nel Seicento l'affetto è il contrario dell'azione: essere appassionato significa essere agito da qualcuno (…) L'abbandono estatico dei corpi dei santi barocchi rappresenta l'abbandono delle loro anime all'azione del Cristo che i mistici descrivono come un'infusione luminosa o, sul modello eucaristico, come incorporazione della Grazia.[55]

L'intendimento della committenza è quello di *docere, delectari, movere* (Figura 6), ovvero comunicare il contenuto della fede (*docere*) non solo in maniera convincente ma anche attraente (*delectari*) e mostrarne anche la ricaduta sul piano dell'agire morale (*movere*).[56]

---

55 Ibid., 333-334.

56 Vedi Carlo Borromeo, G. Paleotti. Per la ricostruzione soprattutto sul piano della retorica, cf Ardissino, spec. 51-81.

A sua volta, il tema dell'*ornatus* è in qualche modo coestensivo con la struttura architettonica; esso però ha una connotazione prevalentemente ecclesiologica. Sullo sfondo della visione apocalittica della Gerusalemme Celeste si intravede la bellezza della Chiesa, nuova Gerusalemme, adorna come una sposa per il suo sposo. L'arte cerca di tradurre tutto questo in un *decorum*, che non ha funzione soltanto estetica. La bellezza si addice come *habitus* di cui deve essere rivestita la sposa: *gratia habitualis*, ovvero profondamente e continuativamente impregnata dall'azione di Dio.

Se è così, allora la preziosità e la ricchezza di marmi, diaspri, pasta vitrea, stucchi… va colta nel tentativo di evocare l'irruzione della grazia, che trascende la condizione umana, la sorprende e la seduce in una attrazione che ha qualcosa di sponsale. La possibilità di questa diversa ermeneutica va riconosciuta quanto più ci aiuta a comprendere l'intenzionalità di coloro che l'hanno posta in essere.

## 3. L'*opus* come esperienza di grazia nell'artista: "Chacun a sa grace" (Rubens)

L'affermazione di Rubens andrebbe approfondita per ricostruire il rapporto tra committenza, artisti e indicazioni prescrittive, tenuto conto che l'opera trova posto o all'interno del luogo di culto o nello spazio della devozione personale.[57] Ci limitiamo solo a qualche testo esemplificativo.

### 3.1 La grazia dell'arte

#### 3.1.1 L'arte tra grazia ed eccellenza

Marsilio Ficino aveva affermato lo stretto legame tra grazia e grandezza:

> Il modo di essere un Pittore Eccellente è di essere un Uomo Eccellente. L'Animo del Pittore deve avere Grazia, e Grandezza; e dev'essere Leggiadramente e Nobilmente formato. Un pittore dovrebbe avere una Soave e Felice Disposizione d'Animo, perché le Grandi e Belle idee vi possano avere Ricetto.[58]

Gli fa eco F. De Hollanda secondo il quale non basta saper usare i pennelli,

57 "Je confesse d'estre par un instinct naturel plus propre à faire des ouvragess bien grandes que des petits curiositez. Chacun a sa grace; mon talent est tel que jamais entreprise encore quelle fust desmesurée en quantité et diversité de suggets a surmonté mon courage"; *Lettera* citata da Rudolp and Margot Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese* (Torino: Einaudi, 1968), 110 [M. Rooses e Ch. Ruelens, *Correspondance de Rubens*, 6 vll, Antwerpen 1887-1909; qui II, pp. 286ss].

58 R. and M. Wittkower, 107.

ma ci vuole una grazia divina conferita dall'alto a pochi:

> è motivo di grande meraviglia che, di quanta gente che vediamo in questo grande mondo rotondo, non siano più di due o tre gli uomini famosi che meritino e sappiano far bene e come si deve il grande ufficio di ritrarre dal vivo, perché la grazia ne è concessa dall'alto a molto pochi tra i mortali.[59]

3.1.2 L'arte come 'ministero'

Vasari nella biografia di Michelangelo, a più riprese parla della sua "rara virtù"; in occasione dei funerali di Michelangelo in Santa Croce a Firenze, sui diversi simboli della morte sovrasta quello dell'Eternità con una palma in mano, accompagnata dal motto: *Vicit inclita virtus*.

La dimensione ministeriale può essere rintracciata nel riconoscere che l'arte è un dono di Dio che deve fruttificare per la comunità; alla dimensione, per così dire, carismatica va affiancata anche la fatica del lavoro; l'arte di Michelangelo è frutto di qualcosa che viene dall'alto, ma anche dell'impegno dello studio e della bottega; infatti "e ciò che era tutto il sapere e potere della Grazia era nella natura esercitata dallo studio e dall'arte perché il Michelangelo faceva ogni dì frutti più divini".[60]

La grazia divina permea la predisposizione e lo studio anche faticoso, che scandisce la vita dell'artista; Michelangelo avverte il dubbio: "e se queste fatiche che io duro non mi giovino all'anima io perdo tempo e l'opera…"; ma gli risponde il papa "voi guadagnate per l'anima e per il corpo non dubitate".[61]

Tema ripreso e sviluppato nell'orazione funebre di B. Varchi; egli, commentando il quadro della *Fama* o del vero *Onore* realizzato da V. Danti nel quale, un giovane con una tromba nella mano destra e con i piedi addosso al tempo e alla morte, mostrava "che la fama e l'onore, mal grado della morte e del tempo, serbano vivi in eterno coloro che virtuosamente in questa vita hanno operato", e in questo modo lasciava intendere che Michelangelo "passasse di questa ad eterna e felicissima vita".[62]

Pittura – Diversi pittori hanno vissuto con sensibilità spirituale detta tensione.

---

59 Francisco de Hollanda, *Del ritrarre dal vivo*, cit. in Elisabetta Di Stefano, *Arte e Idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento* (Palermo: Aestehica Preprint Supplementa, 2004), 110.

60 Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e archi tettori, v. VII (Milano: Club del libro, 1965), 110; cf Timothy Verdon, Michelangelo teologo. Fede e creatività tra Rinascimento e Controriforma (Milano; Ancora, 2005).

61 Vasari, 194.

62 Vasari, 271 e 137.

> Aveva il Dolci fin da fanciullo tolta a frequentare la Compagnia di San Benedetto, nella quale crescendo ogni dì più nella devozione, aveva fatto un molto fermo proponimento di non mai in vita sua voler altro dipignere che Sacre Immagini, o Sacre istorie, talmente rappresentate, che potessero partorir frutti di Cristiana pietà in chi le mirava. Accettò egli però talvolta, così volendo chi guidava l'anima sua, di dipignere cose morali o indifferenti; cioè a dire qualche virtù o arte, le quali però figurava tanto modestamente acconce che era cosa singolare a vedersi. Usò sempre rettificare sua intenzione in ogni opera ch'e' si metteva a fare, notando dietro al quadro il suo intero sentimento quel giorno, nel quale le dava principio, e col nome di quel Santo, di cui in tal dì si celebrava la memoria: e nella Settimana Santa non volle mai dipignere se non cose appartenenti alla Passione del Signore.[63]

Così P. Lomazzo negava che "uno il qual non sia nato per esser pittore, possa mai giungere in quest'arte ad alcun grado d'eccellenza, cioè che non abbia portato seco dalla culla, e dalle fascie, l'invenzione, e la grazia dell'arte".[64] Egli parla del proprio lavoro come vocazione, ministero, talento (con implicita citazione della parabola evangelica), dei quali deve rendere conto a Dio.

Ma forse la formulazione più pertinente la troviamo in un cappuccino, pittore anche lui, ma che ha consapevolezza della diaconia dell'arte, oltre che dell'importanza di poterla insegnare. I *Dialoghi familiari* di padre Fedele da San Biagio (1717-1801), infatti, sono frutto delle sue conversazioni approntate per un gruppo di studenti e successivamente pubblicate.[65] Riprendiamo dal *primo giorno* qualche passaggio significativo.[66]

> Se poi, a forza di gran genio, son finalmente arrivato a dipinger così, come vedete, debbo attribuirlo a particolar grazia di Dio: nè ho motivo

63 Cit. ibid., 137.

64 Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milano 1785 (ed. or. 1590), 34.

65 Vedi: Diana Malignaggi, Padre Fedele da San Biagio (edd.), *Dialoghi familiari sopra la pittura* (Palermo: Biblioteca centrale della Regione Siciliana, 2002); alla curatrice rinviamo per una presentazione e una valutazione complessiva, 15-62.

66 "Onde non mi sazio di ringraziare all'Altissimo, che volle concedermi quel picciolissimo talento, che ho procurato, e procuro di no farlo restare in ozio, ed in incolpevole riposo. A mio credere riesce di non poco spirituale profitto a tutti quelli, che fermano gli occhi e che si raccomandano a Dio per mezzo delle mie dipinte sagre figure, ed avvalorato dalla mia fede, posso assicurami di compiere per una parte l'obbligo mio in servire la diletta mia Madre Religione, e dall'altra sperare dal Cielo l'eterna felicità. […] Ognuno nel proprio stato, e nella grazia dell'impiego, che gli ha dato Iddio, può esser santo, se vuole". Ibid., 2-4 *passim*.

> d'insuperbirmi, e vanagloriarmi, se l'opera è tutta sua. (…) Noi siamo un puro nulla; tutto ciò, che possiamo, fuori del peccato, tutto è di Dio. Né men nello stato nostro naturale noi abbiamo niente, in quanto all'essere. (…) Anche le nostre operazioni, che procedono da un tal'essere. (…) Così tutti noi dipendiamo da Dio, con questa sola differenza, che l'ombra fa le sue operazioni non volendole, e noi volendole. Ma questo voler medesimo ci viene da Dio, perché ci donò la potenza libera e ce la conserva (…) non è grandissima vanagloria la nostra, far pompa della sagacità, de' talenti e dell'ingegno?[67]

Architettura – Venendo all'architettura, scegliamo alcuni architetti siciliani che comunicano quell'*humus* culturale e religioso, che anima la loro produzione e il senso del costruire per Dio.

G. Amico nell'*Architetto pratico* dedica una buona parte alla costruzione delle chiese. Dopo avere chiarito il debito verso le indicazioni di Vitruvio, rivolge l'attenzione alle basiliche cristiane che devono ospitare il "supremo Monarca dell'Universo".[68] La loro collocazione deve essere in un posto eminente perché in questo modo si può offrire "occasione di adorarsi dai Cittadini la maestà dell'Altissimo".[69] Amico precisa che, laddove possibile, l'orientamento della tribuna sia verso Oriente

> seguendo una tale costumanza non solo i Gentili, che forse ciò facevano per riguardo del Sole da loro adorato come Iddio; ma ancora i Cristiani Cattolici, o sia stato questo per la tradizione, che Cristo nostro Redentore nel salire al Cielo mirasse all'Oriente, giusta il detto del Profeta nel suo salmo 67 *Qui ascendit super Coelum Coeli ad Orientem*, overo sia stato per riguardo al medesimo Cristo, che è il mistico Sole di giustizia…[70]

E cosa non c'è di più opportuno che tradurre nella costruzione di una chiesa questo movimento che conduce e orienta ogni cosa verso di lui?

> Non occorre qui dimostrare quanto convenevol cosa sia che i sacri Tempj siano al possibile ricchi, magnifici, e sontuosi essendo questa una verità incontrastabile, e da per se manifesta, né questo appartiene

67 Ibid., 12-13 *passim*.

68 Giovanni Amico, *L'architetto pratico in cui con facilità si danno le regole per apprendere l'Architettura Civile, e Militare* (1750), tomo II, ristampa anastatica (Palermo: Assessorato al centro storico, 1997), 19.

69 Ibid., 20.

70 Idem.

> a chi dà precetti d'Architettura; non mancherà però chi debba sentirsi nello strettissimo obbligo di avvertire le persone ricche a far buon uso de' loro averi, principalmente in ornando le Chiese, scelte per propria abitazione da quel Dio, da cui solamente tutti i lor beni riconoscer debbono, e che ama tanto il decoro della sua casa, che vorrebbe sempre vederla ornata come una Sposa, e per quanto è possibile rassomigliante a quella celeste Gerusalemme, di cui sta scritto: *Lapides pretiosi omnes muri tui, et turres Jerusalem gemmis edificabuntur*.[71]

Non si tratta di mettere in moto un atteggiamento titanico, quasi che si possa adeguatamente attingere o raggiungere la gloria di Dio; piuttosto si tratta di cercarla continuamente considerando ogni realizzazione mai sufficiente. L'espressione artistica, quale che sia (verbale, non verbale, visiva, musicale…) vive intrinsecamente di una tensione mai risolvibile; da un lato, si è consapevoli della inadeguatezza di ogni forma; dall'altro lato, non si può non provare e non sperimentarla perché detto dinamismo porti a evidenza il proprio compito. Forme grandiose di architettura che ridisegnano lo spazio; immagini pittoriche che sfondano la cupola, le volte per far trasparire il cielo; vibrazioni scultoree che piegano la materia marmorea a vitalità e freschezza; svolgimenti musicali che intrecciano melodie che fluiscono e armonie che tessono e così via… sono tentativi ad un tempo necessari, eppure segnati dalla intrinseca limitatezza di ogni linguaggio umano.

Altro dato importante è la *prospettiva*. Si tratta di un'acquisizione che era maturata già dal tempo del Rinascimento, ma che in epoca barocca, per certi aspetti, diventa preoccupazione principale sia nell'ambito dell'architettura che della pittura. L'esplorazione di tutte le sue possibilità è costitutiva della sperimentazione barocca; basti pensare agli affreschi e alle quadrature delle volte e alle cupole che improvvisamente pervadono di colore e di luce lo spazio interno delle chiese, dando quella sorpresa percezione della profondità dello spazio che, seppure è illusoria, ha il compito di aprire lo spazio in direzione dell'invisibile. È talmente forte il riconoscimento della sua importanza che il suo uso diventa criterio di giudizio nei confronti delle esperienze del passato (Figura 7).

> Non haveriano riportati gli applausi universali del mondo, e della fama tanti gran Maestri del dipingere, né correriano i virtuosi per vedere i miracoli dei loro lavori, se quanto sapeano ben colorire le parti, non avessero altre tanto saputo ben disporle per regola, e ragione Ottica, e Prospettiva. Per contrario qual'è la causa di starne neglette, e sprezzate

71 Ibid., 21-22.

> tante, e tante opere malfatte, alle quali non si possono riportare gli sguardi, senza restarvi offesi, per così dire, gli occhi e la mente; se non per avervi vanamente travagliato Artefici ignoranti di tali nobili Scienze? Con quanta noia si vedranno in una Superficie disegnate, e dipinte opere di Architettura, figure e altri oggetti naturali, collocati senza l'osservazione di essere prime, seconde, e terze, e senza considerare, che devono essere disegnati sotto la sezione degli angoli, che si vedono, e colorite in maniera che, per la distanza dell'occhio, e intromissione tra essere dell'aria, vengano li colori ad essere sminuiti, e declinati, e come comunemente si dice, abbagliati. Ed invero con deriso si riguarderanno tali opere, per non essere fatte con la osservazione dei siti, e grandezze; mettendo piuttosto in confusione che in dilettevole curiosità i riguardanti.[72]

Era profonda convinzione che la prospettiva ero un segno di rispetto nei confronti della luce, creatura di Dio. Rispetto alle notevoli affermazioni di Platone nel *Timeo*

> per solo dilettevole esercizio degli occhi Iddio creò la Luce, e poi la racchiuse nel Sole; acciò l'occhio vedesse, e contemplasse la varietà delle fattezze, e de' colori di tutto il visibile. *In unius visu, ex omnibus sensibus, gratiam, lucem, excitatam a Deo, rerum pulcherrimam, negari non potest. Cur enim Solis, Lunae, ceterorumque syderum splendor factus est, nisi in ministerium, ut viderent. Et quis tandem sensus jactabis se tam longe progressum esse?* Or se tra le parti del picciol Mondo, che è l'uomo, non trovasi più degno, più giocondo dell'occhio, qual dignità deve risultarne alla Prospettiva, la quale altro non considera, nel dar le sue regole, se non li raggi visuali, e tutti gli effetti, che si producono dal lume, e dall'occhio nelle cose vedute.[73]

Interessante l'endiadi grazia/luce nel loro rapporto con la visione; l'attenzione alla prospettiva nasce dal rispetto della luce e delle sue regole e lo splendore del sole della luna e delle stelle esercita il suo *ministerium* nel far vedere; il tutto è sollecitato dall'azione di Dio.

---

72 Paolo Amato, *La nuova pratica di prospettiva nella quale si spiegano alcune nuove opinioni, e la Regola universale di Disegnare in qualunque superficie qualsivoglia oggetto*, (Palermo: per Vincenzo Toscano, 1714; Onofrio Gramignani, 1733), 2. Per un approfondimento della figura e dell'opera, vedi Vito Mauro, ed. *Paolo Amato. Il genio di Ciminna nella foelicissima Panormus* (Ciminna: Circolo culturale Paolo Amato, 2017).

73 Ibid., 1-2. Abbiamo sostituito il testo *excitam adeo con excitatam a Deo*.



FIGURA 7 Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio o della Martorana, abside (dopo la trasformazione), Palermo (con autorizzazione del F.E.C.).

> Non è egli un miracolo della Prospettiva rappresentarci sul piano d'una Tavola, d'una Parete, d'una Volta, e in qualunque corpo, quegli Edifici, Paesi, Uomini, Animali, e tutto, con le proporzioni più regolate del sito, e col dilettevole inganno degli sporti, degli scortamenti e delle lontananze?[74]

Come si può notare, il risultato proveniente dalle giuste regole della prospettiva viene salutato come un vero 'miracolo'.

"Il teatro del mondo" – Una trattazione a parte meriterebbe la produzione

74 Ibid., 2. La citazione è a conclusione di una considerazione più ampia nella quale l'autore fa notare che non basta godere della bellezza dei volti, dell'amenità dei giardini e della magnificenza delle fabbriche; "ma v'è ancor bisogno d'un ben istrutto giudicio, per discernere la ragione, e la regola di quelle positure, poste in una superficie piana, e che quando sono lontane digradano, e sminuiscono di grandezza, e di lume; il che dai Pittori si esprime con il disegno e con i colori, secondo le istruzioni dell'Arte". *Idem*.

teatrale, che tanta importanza ha avuto in ambito barocco sia dentro i nuovi spazi architettonici, sia a livello scenografico cittadino. Per quello che ci interessa ci limitiamo a una affermazione di Quevedo:

> Se egli ha richiesto da te che tu la parte / reciti di un povero o di uno schiavo / di un principe o di uno storpio recita soltanto ciò che Dio ti ha assegnato. / Poiché solo una cosa ha peso per te: / eseguire perfettamente la tua parte / in tutto ciò che pensi, fai e dici, / tuttavia distribuire la parte e la fortuna, / lunga o corta che sia la tua entrata in scena, è affare di Dio solo.[75]

Nel teatro il copione è scritto e conosciuto da Dio e i ruoli vengono assegnati da lui. Il comparire nella scena è concepito come un servizio, la cui rilevanza non viene data dall'importanza del ruolo (ricco o povero, re o mendicante), quanto piuttosto dal modo come esso viene vissuto/interpretato.[76] Dall'altra parte, la messa in scena ha per natura sua il carattere della transitorietà; in questo evoca perfettamente la precarietà della condizione umana; alla fine, infatti, l'ultimo atto, è nel ritorno alle origini divine e quindi al motivo dei novissimi e del giudizio di Dio.

*Poeta quasi creator* – Riprendiamo qualche spunto sulla poesia nella produzione del gesuita polacco Mattias Casimir Sabiewski (1595-1640).[77] Il poeta, soprattutto quello epico, si comporta in analogia col *divinus Pictor* nell'atto della creazione; come Dio produce il cosmo come un immenso quadro policromo creando gli elementi, i vegetali, le bestie e alla fine l'uomo per il quale le altre creature hanno motivo di esistere; così il poeta idea e disegna un intero piccolo mondo che ruota intorno all'eroe.[78] Paragoni tra la creazione e la poesia sono presenti in tutta la trattatistica sulla poesia e sull'arte a partire dal XVI secolo sullo sfondo della prospettiva neoplatonica. Anche se

---

75 Quevedo cit. da Balthasar, "Introduzione al dramma", 154.

76 In linea con la precedente citazione di Quevedo troviamo il *Grande teatro del mondo* di Calderon de la Barca; nell'opera il primo atto è il preludio in cielo, ovvero la decisione di Dio di allestire davanti a sé il mondo come spettacolo, secondo la scansione della legge della natura, dell'Antico Testamento e del Nuovo Testamento; l'atto secondo è la distribuzione delle parti da parte di Dio; il terzo atto è la stessa rappresentazione con tutte le peripezie dell'insieme; il quarto atto è il controgioco dell'investitura, che prende la forma della caducità; il quinto atto è il ritorno alle origini divine e al giudizio di Dio; Ibid., 154 e seguenti.

77 Vedi Anna Li Vigni. *Poeta quasi creator. Estetica e poesia in Mathias Casimir Sabierwski* (Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2005).

78 Ibid., 59.

> l'uomo nel formare questo disegno interno è molto differente da Dio: perché ove Iddio ha un sol disegno, quanto alla sostanza compitissimo, comprensivo di tutte le cose, il quale non è differente da lui, perché tutto ciò che è in Dio è Dio; l'uomo in sé stesso forma vari disegni, secondo che sono distinte le cose da lui intese, e però il suo disegno è accidentale, oltre che ha l'origine sua bassa, cioè dai sensi.[79]

## 3.2 Grazia e *fralezza* umana

Specchiati in quei cristalli e nell'istessa
Magnificenza singolar, contempla
Di fralezza mortal l'immago espressa

Questa iscrizione fa da ingresso alla sala degli specchi di Villa Palagonia di Bagheria, ma potremmo citare anche la frase che campeggia sul fronte della scala laterale di accesso al palazzo Branciforti nella stessa città.

Ciò che impressiona in questo testo è l'accostamento tra la realizzazione più bella del palazzo (la sala degli specchi, della rappresentanza e della danza) e il pensiero della fralezza/ fragilità umana. Mentre i corpi danzanti si riflettono sugli specchi, si fa strada la consapevolezza che tutto è destinato a finire; i due estremi coesistono: l'espressione leggera della bellezza e la coscienza etica della finitezza; detta correlazione non necessariamente va pensata come espressione di un radicale pessimismo esistenziale; piuttosto, come probabilmente ha ben intuito W. Benjamin, come "la maniera dilatoria, divagante, voluttuosamente esitante, della formatività barocca" in sospensione tra grazia di Dio e provvisorietà umana.[80]

Il tema della morte è particolarmente avvertito nella cultura barocca come una sorta di contrappeso a quella che è l'esperienza esaltante della creatività sconfinante, da alcuni non a caso interpretata come un tentativo di resistere alla mortalità. In verità sappiamo che le guerre, le malattie, le pesti devastavano la vita dell'Europa e quindi mettevano permanentemente in crisi qualsiasi acquisizione del pensiero umano e della sua produttività anche artistica.

Forse la *melanconia*, tema importante della tradizione occidentale, potrebbe rappresentare la cifra della condizione esistenziale secondo la specificità che essa ha assunto nel Barocco; la sovrabbondanza della grazia, che abbiamo intravisto nella esuberanza delle sue manifestazioni religiose e ci-

79 Francesco Zuccari, *Idea de' pittori e scultori ed architetti* (Roma, 1612), 7.
80 Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* (Torino: Einaudi, 1999), 157.

vili, convive con la fragilità umana: mentre la sostiene, ne mostra anche il limite. L'artista (e il santo), più di ogni altro, diventa testimone della condizione creaturale dell'uomo: immensamente amato da Dio eppure segnato da qualcosa di invalicabile; ne viene fuori quella consapevolezza che ad un tempo tiene unita la compiutezza dell'opera d'arte e nello stesso tempo la sua condizione di 'incompiuta'; per quanto essa raggiunga il vertice della bellezza formale e della maestria, essa resta pur sempre una immagine della Bellezza *tout court*, che compete solo a Dio e verso la quale tende ogni espressione dell'uomo. Quindi l'opera d'arte nel momento stesso in cui viene portata alla luce attraverso quella fatica che trasforma la materia in realtà vivente, si trova sospesa, per così dire, tra la rappresentazione e la sua intrinseca in-compiutezza.

Nella ripresa cristiana dell'arte barocca da un lato non si avverte alcuna difficoltà ad esplorare al massimo la potenzialità della materia e di ogni mezzo espressivo fino a tentare di renderlo materia vivente, realtà trasformata; dall'altro lato, l'artista, in quanto intenziona l'opera verso Dio, da cui tutto proviene e verso cui tutto è incamminato, vive nella sua opera la condizione di sospensione (*da* e *verso*) con quella nostalgia dell'origine e ancor più del compimento, di cui l'opera diventa frammento anticipatore.[81]

## 4. Osservazioni conclusive

Volendo avviarci alla conclusione del nostro lavoro vogliamo distinguere due aspetti. Il primo è relativo alla accezione che il termine sovrabbondanza ha assunto nel nostro percorso. Il secondo è relativo ad alcune ambiguità cui presta il fianco il Barocco.

Per grazia intendiamo la relazione di amore e di misericordia che Dio celebra nei confronti delle sue creature attraverso il dono di Gesù Cristo e del suo Spirito, che è sovrabbondante rispetto all'esperienza del peccato che ha segnato la storia dell'umanità; questa sovrabbondanza riguarda, in primo luogo, il movimento che da Dio viene verso l'uomo.

Il credente coglie questo movimento e lo accoglie con fede nella sua vita; qui l'esperienza della sovrabbondanza tocca soprattutto la vita dei santi in quanto luogo privilegiato in cui la grazia si fa strada, facendo superare le si-

81 "I teologi protestanti sostenevano che, se il dolore, letteralmente, appesantiva una persona, la rendeva umile – dal latino *humus* – … stabilirono l'esistenza di una particolare categoria di tristezza chiamata 'dolore divino', un lutto positivo per chi lo provava, derivante dall'ammettere le proprie carenze spirituali e la propria indegnità rispetto a Dio"; *Tristezza*, in Tiffany Watt Smith. *Atlante delle emozioni umane* (Roma: Gedi, 2018) 301.

tuazioni di peccato e soprattutto attraverso un processo di trasformazione che la rende visibile nelle loro opere e nelle loro manifestazioni più elevate.

La sovrabbondanza, inoltre, prende forma nelle espressioni della vita quotidiana e artistica; nella vita quotidiana essa prende corpo nella esperienza degli atti di amore, secondo l'indicazione della fede formata dalla carità; nell'ambito artistico in diverse direzioni.

La prima è la ricerca delle espressioni sempre più belle da riservare a Dio; è compito dell'artista orientare con la sua capacità creativa la materia verso Colui che è origine e meta della creazione; in questo contesto prendono forma le costruzioni legate alla celebrazione della gloria Divina.

La sovrabbondanza inoltre va riconosciuta all'artista in quanto, pur particolarmente dotato a livello di inclinazione naturale, si sente chiamato a esercitare il suo compito all'interno della comunità ecclesiale e del luogo di culto.

Ci limitiamo a segnalare solo alcune ambiguità del fenomeno barocco.

La prima va individuata in quell'equivoco creatosi intorno all'essere, distinto tra finito e infinito; il rischio è quello di non potere più salvaguardare autenticamente la trascendenza divina e la 'differenza' della rivelazione; infatti, includendo all'interno dell'essere sia l'infinito che il finito si consente una sorta di *omologhia* tra l'esperienza del finito e la realtà di Dio.

La seconda ambiguità è presente nella concezione teatrale prima individuata; la società nella sua organizzazione rispecchia ruoli, dati da Dio e quindi non cambiabili; ognuno deve restare al suo posto, fedele al proprio ruolo e chiamato a interpretarlo in maniera corretta. Ma tutto questo non potrà reggere dinanzi alla rivendicazione dell'autonomia umana e della libertà, messa (da Dio stesso) nelle mani dell'uomo e che il pensiero moderno comincerà a rivendicare.

Infine una certa ambiguità attiene al concetto di Gloria; essa certamente mette in movimento l'agire dell'uomo e lo attrae; ma, mentre la sovrabbondanza prende forma nella gerarchizzazione della società attraverso una differenziazione tra le diverse classi in crescendo; la sovrabbondanza evangelica di questa gloria che si incarna nel Crocifisso, capovolge in maniera radicale le sue modalità sociali e politiche: in verità, la sovrabbondanza dell'amore divino sceglie la strada della chenosi e dell'abbassamento. Nelle feste barocche non mancava la celebrazione della croce e del Crocifisso (anzi, crescono le forme devozionali e le congregazioni), ma la gloria di Dio non viene celebrata in direzione dei poveri e dei Crocifissi di questa terra per condividere un processo di trasformazione e di trasfigurazione verso la novità del Risorto.

# Siciliæ Mirabilia

La collana “Siciliae Mirabilia”,
all’interno delle finalità della “Cattedra
per l’Arte cristiana - Rosario La Duca”,
promuove la pubblicazione di scritti sull’arte
cristiana di Sicilia e su tematiche ad essa
connesse (urbanistica, architettura,
storia dell'arte, restauro, cultura siciliana,
artisti siciliani).

I contributi possono essere di carattere generale
o monografico, frutto della ricerca
di un singolo studioso o di un approccio
inter- o pluri-disciplinare;
si devono caratterizzare, comunque,
per il loro valore di alta divulgazione
e di contributo alla conoscenza qualificata
della presenza cristiana in Sicilia
sia nei diversi aspetti della tradizione
sia nella produzione del presente.


MARIA TERESA RAGUSA
La chiesa
del Monastero Cistercense
del "Santo Spirito"
in Agrigento


La chiesa di San Francesco Saverio
nell'Albergheria
Palermo 1711 - 2011


GIACOMO SERPOTTA
L'oratorio di San Lorenzo
a Palermo


GIACOMO SERPOTTA
Gli oratori di San Mercurio e
del Carminello a Palermo


GIACOMO SERPOTTA
L'oratorio del Rosario
in Santa Cita a Palermo


GIACOMO SERPOTTA
L'oratorio del Rosario
in San Domenico a Palermo


Santa Maria del Piliere


La
"sovrabbondanza"
nel Barocco

Finito di stampare nel mese di novembre 2019
presso lo stabilimento litotipografico Priulla Print
di Palermo.

**Cattedra per l'Arte Cristiana di Sicilia - *Rosario La Duca***



«Centro per lo studio della storia e della cultura di Sicilia "Mons. Travia"»
della Facoltà Teologica di Sicilia

Arciconfraternita S. Maria Odigitria dei Siciliani in Roma

Pietro Lupo - quicksicily.com

Siciliæ Mirabilia 8

© 2019 Euno Edizioni
ISBN 978-88-6859-170-0

euro 25,00

Quicksicily.com

Studio grafico Pietro Lupo - Palermo

www.quicksicily.com info@quicksicily.com – asplupo@libero.it quicksicily.com vers 100320