



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 Facoltà 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 – <i>Variazioni sulla sovrabbondanza</i>	
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





FACOLTÀ TEOLOGICA
DI SICILIA

Saluto del Preside

Consentitemi di poter dare avvio 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. Benjamin, 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 Casaro, 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 baroccheggianti 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 di

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

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 (moralì 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: *"Laspra tragedia". Poesia e sacro in Torquato Tasso* (1996), *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato* (2003), *Il Seicento*

(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 testimonia. 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 Spelman-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 II

Articolazioni espressive nel Barocco



FIGURA 1 G. B. Gaulli, detto "Il Baciccia", *Trionfo del Nome di Gesù*, volta della navata centrale. Chiesa del Gesù, Roma (con autorizzazione del F.E.C.).

Composizione di luogo e presenza. Gli spazi religiosi dei Gesuiti

Francesca Paola Massara

Le forme e le declinazioni che il Barocco assume, dalle prime espressioni agli esiti più originali e sorprendenti, trovano ampia cittadinanza nelle invenzioni architettoniche e figurative nel contesto degli spazi religiosi dei Gesuiti. C'è un legame autentico, spontaneo e indissolubile tra la Compagnia di Gesù e l'arte, che mostra, in modalità diverse, il valore della complementarità tra Parola e immagine; esso è frutto non solo della spiritualità ignaziana, ma anche del pensiero complessivo e articolato della Chiesa in età barocca, a partire dalle suggestioni della Controriforma. Nonostante l'apparente scarsità, nei testi del fondatore, di espliciti riferimenti alle rappresentazioni figurative, la ricerca artistica e architettonica diventa in breve tempo un elemento costitutivo delle attività dell'Ordine. L'immagine e lo spazio di cui si dispone negli ambienti sacri diventa, infatti, luogo privilegiato di relazione tra Dio e l'uomo di fede. Osserva acutamente Peter-Hans Kolvenbach, teologo, orientalista e Preposito Generale della Compagnia dal 1983 al 2008:

La Compagnia non inventò il Barocco, ma certamente aiutò a portare alle estreme conseguenze, anche mediante l'articolazione di un preciso e unitario programma iconografico-spirituale, le diverse componenti teologiche, antropologiche e politiche di questa straordinaria espressione artistica. Insomma, a differenza di quanto tendeva ad affermare la Riforma protestante, tra Parola e immagine non ci può essere contrapposizione ma integrazione e [...] complementarità. [...]. Tutti gli aspetti della vita dell'uomo sono convocati a dare gloria, a lodare il Dio della vita.¹

Val la pena di ricordare che la Compagnia, sin dalle origini, è stata in contatto con gli ambienti artistici più rilevanti del tempo (da Michelangelo a Rubens al Bernini), e in generale era solita valorizzare e coinvolgere gli artisti

¹ Peter-Hans Kolvenbach, "I Gesuiti e l'arte. La gloria di Dio abita fra gli uomini", *Il Regno* 2 (2006): 56-63.

più rappresentativi del territorio dove operava. All'artista si richiedeva di rappresentare efficacemente le contempezioni proposte negli *Esercizi Spirituali*; infatti, per Sant'Ignazio l'immagine è fondamentale per il coinvolgimento globale dell'esercitante. Gli *Esercizi* propongono la contemplazione delle diverse scene evangeliche: servendosi dell'immaginazione e dell'"affettività profonda", all'esercitante si propone di attuare la "composizione di luogo", ossia la ricostruzione mentale degli scenari dei Vangeli, entrando lui stesso, figurandosi i luoghi, i personaggi, le relazioni fra di loro, le azioni, i pensieri, i sentimenti di ciascun attore.² Un efficace esempio è nel primo preambolo della II settimana:

Il settimana: /91/1° preambolo: Il primo preambolo consiste nella composizione visiva del luogo; qui sarà vedere con la vista immaginativa sinagoghe, città e castelli dove Cristo Nostro Signore andava predicando.³

La finalità della composizione di luogo è quella di favorire l'entrata in preghiera da parte dell'esercitante con tutto se stesso: la dimensione intellettuale e quella corporale sono entrambe chiamate in causa. In particolare, è l'immaginazione ad essere usata. La "composizione di luogo" pone ciascuno direttamente di fronte ai protagonisti dei Vangeli: Gesù, la Madonna, gli Apostoli, con tutti i dettagli della scena (colori, odori, suoni); la carica evocativa di questa ricostruzione aiuta il contemplante a "sentire e gustare le cose interiormente" (espressione che ricorre negli scritti di S. Ignazio).

Quando negli *Esercizi* l'immaginazione si attiva nell'esercitante che si pone davanti al mistero cristiano, si cominciano a formare diverse immagini mentali e rappresentazioni; alcune provengono dal patrimonio sociale e culturale proprio della persona, altre invece emergono come totalmente nuove. In ogni caso, l'attività immaginativa produce uno spazio virtuale, un mondo interiore dove si susseguono le visioni teofaniche, una dimensione intermedia tra il sensibile e l'intellettuale.

2 Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI^e siècle* (Parigi: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales et Librairie Vrin, 1992); Antonio Spadaro, "Gli "occhi dell'immaginazione" negli *Esercizi* di Ignazio di Loyola", *Rassegna di Teologia* 25 (1994): 687-712; Peter-Hans Kolvenbach, *Immagini e immaginazione negli *Esercizi Spirituali*. Discorso indirizzato ai partecipanti al IX Corso Ignaziano il 30 gen. 1986* (Roma: Centrum Ignatianum Spiritualitatis, 1986); Peter-Hans Kolvenbach, *Decir... al Indecible* (Bilbao-Santander: Sal Terrae Editorial, 1999), 47-61.

3 Ignazio di Loyola, *Esercizi Spirituali*, ed. Pietro Schiavone (Roma: ed. Paoline, 1980), 122-123.

La tradizione teologico-spirituale, dal tempo di Sant'Agostino e dei Padri della Chiesa fino alle espressioni più dense di San Bonaventura nel pieno Medioevo, attesta l'importanza dell'occhio interiore come "occhio della fede, occhio del cuore, occhio della mente". Il filo conduttore è costituito dalla progressiva apertura dello sguardo mistico verso il materializzarsi della presenza immediata/immanente di Dio.

È stato opportunamente osservato come il vocabolo "immaginazione" pervada l'architettura degli ES e costituisca una delle "operazioni spirituali" attraverso le sue diverse formulazioni testuali. Ma non si tratta solo di un percorso spirituale: il 5° esercizio della II Settimana "consisterà nell'applicare i cinque sensi sulla prima e la seconda contemplazione" (ES 121). E ancora: l'attività immaginativa non risiede unicamente nella composizione di luogo, ma anche in altre parti del percorso degli *Esercizi*, come il colloquio interiore, il discernimento degli spiriti e tutte le attività del pensiero e dell'anima che sostengono la meditazione e la contemplazione. La "vista immaginativa", come esercizio teologico-spirituale nonché esperienziale, traccia un modo di comprendere il mistero cristiano e di trasformare il soggetto che esercita la fede: la "teopoetica" dell'immaginazione ignaziana.⁴

Nell'antropologia cristiana, la persona è immagine del Dio creatore – *imago Dei* o *Trinitatis* – cosa che suppone l'essere interlocutori della divinità, l'essere "immagine dell'Immagine", il relazionarsi come tale con Lui.⁵ Le immagini e le visioni, ossia le rappresentazioni mentali, hanno un carattere epifanico e rivelatore, che fanno riferimento, in ultima analisi, al processo di conversione e trasformazione avvenuto nello stesso Ignazio. L'occhio passa attraverso tre fasi: nella prima si dirige su se stesso, con una sorta di autoesame; in un secondo momento si volge ai misteri della fede (occhio "teologale"); infine, l'occhio "cristico" si apre alla comprensione dell'uomo nuovo in Cristo.⁶ In sostanza, la poetica della vista immaginativa si costruisce con un processo oculare, visivo, che presiede al percorso degli *Esercizi*, in cui

4 Richard A. Blake, "Listen with your eyes. Interpreting images in the Spirituales Exercises", *Studies* 31 (2000): 1-43; Frick Eckhard, "Imaginación", in *Diccionario de Espiritualidad Ignaciana* (Bilbao-Santander: Grupo de Espiritualidad Ignaciana, 2007), vol. II, 987; Eduard Lòpez Hortellano, "Imaginación figurativa, abstraída y discernida. Una aproximación al oculus imaginationis de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio", *Gregorianum* 99, no. 1 (2018): 67-85, in particolare pagina 70.

5 José Ramon Busto, "Teología Dogmática y Espiritualidad", in *Experiencia y Misterio de Dios. Congreso Internacional en el 25 aniversario del Instituto Universitario de Espiritualidad de la Universidad Pontificia Comillas* (Madrid, 24-25 oct. 2007) (Madrid: Comillas, 2009), 315-317.

6 Eduard Lòpez Hortellano, "Imaginación figurativa, abstraída y discernida. Una aproximación al oculus imaginationis de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio", *Gregorianum* 99,

un ruolo speciale è rivestito dalla tridimensionalità della posizione dell'esercitante, che progressivamente avanza nella conoscenza e nel suo itinerario interiore.

Gli *Esercizi*, come testo-guida, possono essere strutturati come tre cerchi concentrici:⁷

- 1) un primo “circolo mistico”, vero punto centrale e nodale, si concentra sul *Principio e fondamento* (ES 23); a questo si aggiunge la *Contemplazione per raggiungere l'amore* (ES 230-237), tendenti entrambi all'unione immediata con Dio, Creatore e Signore.
- 2) in un “circolo figurativo”, configurato dalle quattro settimane degli ES, si concatenano una serie di figure bibliche, esemplificative, simboliche, che accompagnano nell'esercizio teologico-spirituale.
- 3) il “circolo ermeneutico” comprende l'insieme di riflessioni, preghiere, regole e indicazioni che hanno per obiettivo illuminare l'esercitante sull'itinerario e dare una metodologia pneumatologica.

Dato questo schema, l'immaginazione ignaziana risulta un esercizio diretto, a tre dimensioni, corrispondenti a questi cerchi concentrici: la raffigurazione, l'astrazione e il discernimento. Per “immaginazione figurativa” si intende, in tutti i commenti, l'attività mentale che forma immagini interiori bibliche, secondo la propria storia personale. Le figurazioni infondono una serie di movimenti spirituali (consolazioni e desolazioni) che marciano il cammino del discernimento, unito ad una apertura progressiva dell'occhio del discernimento spirituale, diretto a conoscere la volontà divina. La struttura interiore dello stesso carisma della Compagnia di Gesù non si comprende senza l'immaginazione, elemento costitutivo degli *Esercizi*.⁸

In realtà, Ignazio non dichiara esplicitamente che l'immaginazione ed i

no. 1 (2018): 76-77.

7 Ignacio Imparraguirre, *Practica de los Ejercicios de San Ignacio de Loyola en vida de su autor (1522-1556)*, (Bilbao e Roma: Mensajero del Corazón de Jesús – Institutum Historicum Societatis Iesu, 1955), 34-40; José Calveras, *Ejercicios espirituales. Directorio y Documentos de S. Ignacio de Loyola, glosa y vocabulario de los Ejercicios* (Barcelona: Editorial Balmes, 1958); Luigi Di Pinto, “Rinnovamento degli Esercizi spirituali di S. Ignazio”, *Rassegna di Teologia* 7 (1966): 181-188; Luigi Di Pinto, “Gli Esercizi Spirituali di S. Ignazio”, *Rassegna di Teologia* 9 (1968): 336-349; Pietro Schiavone, “Gli Esercizi Spirituali oggi”, *Rassegna di Teologia* 16 (1975): 342-362.

8 Gli *Esercizi Spiritualis* risultano in assoluto uno dei pilastri della sua pneumatologia. Altri tre testi sono basilari per la conoscenza della sua vita e della sua missione: *Constitutiones, Directoria, Ratio Studiorum*.

suoi aspetti spirituali siano i pilastri pneumatologici dei suoi *Esercizi*, ma essi sono di fatto i fondamenti di questa esperienza teologico-spirituale. Mediante la figurazione, l'occhio interiore inizialmente si addentra in se stesso, poi sui misteri della vita di Cristo, infine si focalizza su Cristo stesso, modello e archetipo da seguire. Il rapporto indissolubile tra "visione", immaginazione e conoscenza è efficacemente espresso dalla pericope paolina: "avete rivestito l'[uomo] nuovo, che si rinnova per una piena conoscenza, ad immagine di Colui che lo ha creato" (Col 3, 10). In ambito gesuitico questo pensiero è costitutivo di una poetica che ha per elementi fondamentali la "visione per immagini" e l'"ortoprassi della conoscenza interiore". Uno dei più efficaci commentatori degli *Esercizi* afferma che essi non sono altro che un cammino mistagogico dell'occhio interiore nella conoscenza interna della vita di Cristo, affinché l'esercitante metta ordine a sua volta nella propria vita, spirituale e temporale, e la orienti a Dio.⁹

L'ultimo *gradus* della "teopoetica" della "vista immaginativa", ossia della visione per immagini, e della ortoprassi della conoscenza interiore, si caratterizza per l'atto creatore. Infatti, durante le quattro settimane degli *Esercizi*, mediante l'occhio dell'immaginazione, si creano nella mente scenari figurativi; alcuni sono proposti espressamente dagli *Esercizi*, altri emergono dalla memoria e dal vissuto stesso dell'esercitante. Durante il procedere del percorso, avviene una selezione di immagini in ordine al colloquio con Dio. Bisogna sottolineare che l'"atto creatore" è quello secondo cui l'immaginazione non crea semplici immagini: la spiritualità ignaziana la dota di uno *status* teologico-spirituale tale da emanciparla dall'ambito psicologico ed emotivo, dichiarandola capace di accedere all'invisibilità di Dio.

Il percorso di preghiera, con questa formula, può essere proposto ad ogni categoria di cristiano, colto o illetterato, purché voglia dialogare con Cristo. L'immagine ha potere reale, trasporta l'esercitante in una dimensione diversa: fa entrare l'uomo nella vita di Cristo e, specularmente, Cristo nella vita di ciascuno. La presenza di opere di pittura e scultura è adiuvante nella missione degli *Esercizi*: l'osservatore diventa contemporaneo alle scene rappresentate: "si crea una continuità di senso tra quello che accade nel quadro" – o nello spazio architettonicamente definito – "e il momento presente del fedele".¹⁰ In tal modo, il virtuale diventa reale, l'Invisibile si rende visibile,

9 Eduard López Hortellano, "Imaginación figurativa, abstraída y discernida. Una aproximación al oculus imaginationis de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio" *Gregorianum* 99, no. 1 (2018): 82.

10 Kolvenbach, *I Gesuiti e l'arte*, 4.

l'Inaccessibile accessibile; il divino entra nella storia particolare dell'esercitante, gli spazi architettonici diventano spazi di relazione autentici e veri, l'immagine diventa presenza.

Si è definito questo spazio come “teatrale”, anche in virtù delle scelte decorative e compositive realizzate all'interno degli edifici di culto della Compagnia.¹¹ Occorre però puntualizzare che in questa “rappresentazione”, l'esercitante non è uno spettatore, ma attore anch'esso, protagonista del proprio incontro con Dio. Sant'Ignazio suggerisce di figurare se stessi nel luogo e nel contesto sacro scelto, osservando dettagli, ambienti, luoghi, personaggi (ES, 47; 91); questo consente di interpretare lo spazio come luogo sacro, supporto al luogo interiore dell'anima, e il tempo come *kairòs*, ossia come tempo favorevole per l'incontro con Dio.

1. Gli edifici di culto della Compagnia di Gesù

Negli edifici di culto fondati dai Gesuiti si coglie un'assoluta continuità tra dimensione terrestre e ultraterrena: lo spazio della chiesa si fa “epifania del divino”, emblema di quella “teologia della visione” tipica del Barocco. Ne sono efficaci strumenti la resa naturalistica degli ambienti, l'uso attivo del chiaroscuro, l'illusionismo delle fughe architettoniche, le audacie prospettiche, le scelte di luci e colori, la preferenza per la scultura a tutto tondo, la creazione di veri e propri scenari teatrali: “la manifestazione del divino assumerà quella stessa evidenza fisico-materiale che noi attribuiamo alla visione della natura, per ricordarci che il divino non si situa in un improbabile aldilà, ma nell'*hic et nunc* della nostra esistenza”.¹²

I Gesuiti sviluppano una spiritualità civica e culturalmente consapevole, che estende le sue espressioni nella cultura, nelle scienze e nelle arti; tuttavia, si manifesta più attraverso le azioni e gli *exempla* che attraverso sistematizzazioni esplicite della dottrina dell'arte. Questo approccio proprio della Compagnia è da loro stessi definito *modus noster procedendi*.¹³ Il dinamismo proprio degli apparati decorativi delle chiese della Compagnia rivela Dio come motore di un ordinamento perfetto, opposto al caos ed al nonsenso;

11 John W. O'Malley, Gauvin A. Bailey e Giovanni Sale edd., *The Jesuits and the Arts. 1540-1773* (Philadelphia: Saint Joseph University Press, 2005); John W. O'Malley, Gauvin A. Bailey e Steven Harris edd. *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts. 1540-1773* (Toronto: University of Toronto Press, 2006).

12 P. - H. Kolvenbach, *I Gesuiti e l'arte...*, 5.

13 Giovanni Sale, “Pauperismo architettonico e architettura gesuitica”, in *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, ed. Giovanni Sale (Milano: Jaca Book, 2003), 32-46.

la dialettica tra tenebre e luce, peccato e redenzione, bene e male mostra con estrema vivacità non solo la vita della Chiesa militante, ma anche la vita di ogni cristiano. Lo spazio della chiesa diventa spazio di tutti e di ciascuno.

La Compagnia di Gesù del Cinquecento e del Seicento non ha l'obiettivo esplicito di aggiornare o interpretare le precedenti modalità d'espressione architettonica e iconografica, ma di fatto ne opera un vero e proprio ripensamento.¹⁴ Il punto di partenza è proprio l'esperienza personale di Dio, come suggerito dagli *Esercizi*. La *visio* del Nome è già anticipazione terrena della beatitudine della salvezza futura. Le Chiese della Compagnia sono spesso dedicate al SS. Nome di Gesù, perché pronunciare il nome di qualcuno è già renderlo presente. La decorazione interna ne è logica conseguenza. In esse, la rigorosa sobrietà esterna corrisponde ad una sovrabbondanza decorativa e comunicativa all'interno; la facciata, simile al fondale di un teatro classico, si staglia su quello che è il "teatro del mondo", dove si svolge l'ordinaria esistenza dell'umanità. Dentro l'edificio, invece, inizia il percorso di un'esperienza spirituale eccezionale per impatto emotivo e valore salvifico, tutto ordinato attorno al cardine cristologico. Al tema del Nome si associa indissolubilmente quello dell'Eucarestia, fulcro della celebrazione liturgica.¹⁵ Per i Gesuiti la riforma della Chiesa passa attraverso l'annuncio della Parola e l'offerta del Corpo stesso di Gesù Eucarestia.

1.1 La Chiesa del Gesù a Roma

La Chiesa del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina venne edificata per volontà dello stesso fondatore Sant'Ignazio, che però non la vide mai realizzata.¹⁶ La finanzia il cardinale Alessandro Farnese tra il 1568 ed il 1584, con la collaborazione degli architetti Jacopo Barozzi, "il Vignola", e poi Giacomo della Porta; si optò per uno schema basilicale, a unica navata, con volta a

14 La critica ha discusso in diverse occasioni sulla volontà d'arte espressa dalla Compagnia, schierandosi in maniera contrastante; per una efficace sintesi, Sandro Benedetti, "Gesuiti, arte dei. Architettura", in *Iconografia e Arte cristiana*, ed. Roberto Cassanelli e Elio Guerriero (Cinisello Balsamo: San Paolo, 2004, vol. I, 699-706).

15 Gauvin A. Bailey, "Il contributo dei Gesuiti alla pittura italiana e il suo influsso in Europa, 1540-1773", in *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, ed. Giovanni Sale (Milano: Jaca Book, 2003), 125-168.

16 Pio Pecchiai, *Il Gesù di Roma* (Roma: Civiltà Cattolica, 1952); Karl Rahner e Paul Imhof, *Ignazio di Loyola* (Roma: Paoline, 1979), 67-71; Antonio Maria de Aldama, *Guida a Roma ignaziana. Sulle orme di Sant'Ignazio di Loyola* (Roma: Piemme, 1990), 35-37; Luciana Gaudenzi ed., *La Chiesa del SS. Nome di Gesù. Gli ultimi restauri*, (Viterbo: Betagamma, 1996); Cecilia Pericoli Ridolfini, *La Chiesa del Gesù* (Bologna: Il Resto del Carlino, 1997); Giovanni

botte. La larga navata centrale, con pulpito laterale per *lectiones* e *sermones*, viene strutturata per la migliore resa acustica, mentre il grande altare maggiore si sopraeleva, sviluppandolo in ampiezza per una più solenne celebrazione dell'Eucarestia.

La Chiesa del Gesù interpreta brillantemente l'architettura e l'arte della Controriforma, rilevando già nella struttura e nella decorazione quell'aspetto pastorale, missionario ed educativo che stava a cuore al Papa Paolo III non meno che al fondatore Sant' Ignazio. È non solo il monumento simbolo del barocco romano, ma anche dell'epifania del Nome di Gesù, secondo la visione della Compagnia. Qui vengono ripensati anche i ruoli dei partiti decorativi: l'affresco con il *Trionfo del Nome di Gesù* si apre sulla volta della navata centrale (Figura 1), mentre tradizionalmente un'immagine tanto pregnante avrebbe trovato collocazione nell'area presbiterale; la visione divina è concepita come anticipazione della pienezza della vita futura e si sceglie di porla lungo la navata, spazio usualmente percorso dal cammino del fedele peregrinante. Il nome di Gesù è al centro, anzi, è il centro che conferisce senso a tutte le cose. Il Dio della storia continua ad essere presente nell'oggi. È indicativo il fatto che nella navata centrale della chiesa del Gesù, quest'ultimo non compaia affatto, affidando tutta la forza comunicativa al solo Nome.

Nella cupola, poi, la colomba dello Spirito Santo scende verso l'ostensorio sorretto da S. Francesco Borgia (Figura 2); il riferimento eucaristico continua nell'abside, dove si trova l'agnello mistico. Il cammino di fede va seguito anche attraverso le cappelle, che continuano ad indirizzare agli *Esercizi*.¹⁷

La pittura del Gesù è stata definita "pittura di luce:" il Baciccia, artista e stratega di questo complesso apparato decorativo, si astiene dal rappresentare Dio, ma di fatto la Sua luce pervade ogni cosa (*ego sum lux mundi*), poiché Egli sostanzia ogni realtà vivente. Il pittore genovese Giovan Battista Gaulli, detto "il Baciccia" (o "Baciccio", Genova 1639-Roma 1709), allievo del Bernini, affresca la Chiesa del Gesù realizzando, di fatto, il capolavoro della sua vita.¹⁸ All'influsso del grande maestro egli deve l'arte dei lacunari dorati e della disposizione delle figure, mentre l'iconografia dei cieli aperti richiama

Sale, *Il pauperismo architettonico nella Compagnia di Gesù. Dalla chiesa ad aula al Gesù di Roma*. (Roma: PUG, 1997); Giovanni Sale, "Il progetto del 'Gesù' di Roma. Breve storia di una difficile collaborazione tra committente e fruitore d'opera", in *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, ed. Giovanni Sale (Milano: Jaca Book, 2003), 49-64; Jean-Paul Hernández, *Dove pose il Suo Nome. La Chiesa del Gesù di Roma* (Roma, Quaderni di Pietre Vive, 2017?).

17 Bailey, "Il contributo dei Gesuiti alla pittura italiana e il suo influsso in Europa, 1540-1773", 137-142.

18 Maria Vittoria Brugnoli, "Baciccia", in *Enciclopedia Cattolica* (Città del Vaticano: Ente per l'Enciclopedia Cattolica, 1949), vol. II, 658-660; Maurizio Fagiolo Dell'Arco, "Strutture del Trionfo gesuitico: Baciccio e Pozzo", *Storia dell'Arte* 38-40 (1980): 353-369.



FIGURA 2 G. B. Gaulli, “Il Baciccia”, *Trionfo dell’Eucarestia*, cupola della navata centrale. Chiesa del Gesù, Roma (con autorizzazione del F.E.C.).

il monumentale squarcio in cui si staglia il “Trionfo della Provvidenza” realizzato da Pietro da Cortona tra il 1632 ed il 1639 a Palazzo Barberini a Roma.¹⁹ Il Baciccia imposta una visione simile sull’intera navata centrale del Gesù, in un fantasmagorico trompe-l’oeil.

Se dal punto di vista tecnico, stilistico e iconografico è possibile riconoscere tali illustri ascendenti all’opera dell’artista, sotto il rispetto teologico ed esegetico l’affresco è puntuale traduzione in immagine della predicazione e dei temi oratori del Padre Giampaolo Oliva,²⁰ anch’egli genovese, Padre Generale dei Gesuiti dal 1664 al 1681, predicatore nel Palazzo Apostolico, fine conoscitore della Bibbia e autore di molti volumi, tra cui i *Sermoni*, opere pastorali e omiletiche.

Si tratta di un programma decorativo organico e unitario, una “gigantesca predica figurata, eseguita dalla mano del pittore che “dipingendo commenta Evangelii”.²¹

19 Bailey, “Il contributo dei Gesuiti alla pittura italiana e il suo influsso in Europa, 1540-1773”, 157-168.

20 Gualberto Giachi, *Una parabola di luce. Lettura pasquale dei restaurati affreschi del Baciccio* (Roma: ADP, 2000), 23-24, 47-55, 117-126; Mario Fois, “Oliva Giampaolo”, in *Diccionario Histórico della Companhia de Jesús. Biografico-tematico*, ed. Charles E. O’Neill-Joaquin Maria Domínguez, (Madrid - Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu, 2001), vol. II, 1633-1642.

Il grande tema identificato è quello della salvezza, declinata attraverso i tre grandi tempi della Storia: passato (navata), presente (cupola) e futuro (abside): la Chiesa, presenza sempre attuale nel mondo, si interpone tra il trionfo pasquale di Cristo, evento antico ma sempre nuovo, e l'Agnello escatologico, fine ultimo del destino dell'uomo.²² In particolare, gli studiosi evidenziano la presenza di un itinerario architettonico "a terra", indicato dalla sequenza delle cappelle e orientato iconograficamente ai Misteri cristologici, ed un itinerario pittorico "in alto", un viaggio verso la luce, che guida il cristiano alla sequela di Cristo, verso la salvezza e la Vita eterna.

Gli affreschi mostrano, secondo i *Sermones* di P. Oliva ed in accordo con gli orientamenti tridentini, una Chiesa eucaristica, pasquale ed escatologica. Nella navata centrale, la *Gloria di Gesù* è individuata in una sorgente di luce abbagliante che nasce da un cartiglio formato dalle lettere IHS, il cui fulgore allontana le oscurità del male e tutti i figli delle tenebre, che fuggono stretti in una sorta di piramide rovesciata.²³ Attorno all'emblema di Cristo si ingiunocchiano Santi, angeli, re (compresi i Magi), la personificazione della Chiesa e del casato dei Farnese; ai margini, in stucco sopra le finestre, le personificazioni delle terre di missione. Suggestioni teologiche e liturgiche hanno identificato in questa prospettiva iconografica uno scenario di Quarantore, esercizio di devozione all'Eucarestia propugnato e sostenuto dalla Compagnia.²⁴ Il "trionfo della luce" nella navata è un esempio di simbiosi tra accettazione e rifiuto della superficie, tra pittura fortemente prospettica e stucchi a rilievo, che fuoriescono dalla cornice per invadere lo spazio con forte oggetto tridimensionale, provocando di fatto l'irrompere del cielo sulla terra. La spiritualità ignaziana esprime così il suo nucleo fondativo, il cristocentrismo degli *Esercizi*.

La cupola è iconograficamente costituita da tre cerchi, secondo un movimento circolatorio che parte dalla lanterna, su cui è raffigurato lo Spirito

21 Fagiolo Dell'Arco, "Strutture del Trionfo gesuitico: Baciccio e Pozzo", 354.

22 Giachi, *Una parabola di luce*, 17-20.

23 Brigitte Ott, "IHS", in *Lexicon der christlichen Ikonographie*, ed. Engelbert Kirschbaum (Roma, Freiburg, Basel e Wien: Herder, 1970), vol. II, 337.

24 Mark Steinberg Weil, "L'orazione delle Quarantore come guida allo sviluppo del linguaggio barocco", in *Il Barocco romano e l'Europa. Centri e periferie del Barocco*, ed. Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna (Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992), 675-694; Gualberto Giachi e Heinrich Pfeiffer, "Eucaristia e arte nella C.d.G.", in *Una parabola di luce. Lettera pasquale dei restaurati affreschi del Baciccio*, ed. Gualberto Giachi (Roma: ADP, 2000), 103 e 119-121; Marcello Fagiolo, "La scena della Gloria: il trionfo del Barocco nella teatralità dei Gesuiti", in *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, ed. Giovanni Sale (Milano: Jaca Book, 2003), 209-211.

Santo, attraversa le figure dei santi Ignazio e Pietro, Saverio e Paolo, per concentrarsi sulla figura di S. Francesco Borgia, che eleva l'ostensorio, vero baricentro teologico del dipinto. La Chiesa militante e quella celeste sono descritte nella "composizione di luogo" (ES, *Il preludio*), focalizzando il cammino del Popolo di Dio sull'Eucarestia. La venerazione per i "principi degli apostoli" Pietro e Paolo si estende al coinvolgimento di tutti i battezzati nell'evangelizzazione e nella testimonianza, elementi basilari del carisma della Compagnia. L'abside è animata dalla Gloria dell'Agnello mistico, al centro di una liturgia celeste, ispirata al racconto dell'Apocalisse. Il messaggio teologico di P. Oliva, mediato dalla creativa interpretazione artistica del Gaulli, pone al centro la luce salvifica di Cristo che passa per la mediazione della Chiesa con i sacramenti.²⁵ La liturgia nella "comunione dei Santi" è richiamata ancora negli Esercizi, con il suggerimento di figurarsi davanti alla corte celeste che intercede per noi.²⁶

Ancora una volta, la *compositio loci* è guida preziosa all'itinerario spirituale dell'esercitante.

1.2 La Chiesa di Sant'Ignazio a Roma

La Chiesa di Sant'Ignazio viene eretta nell'area del Collegio Romano, tra il 1625 ed il 1695, animata dagli immensi affreschi di Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709).²⁷

Nella navata centrale si trova l'affresco con l'allegoria dell'*Opera missionaria della Compagnia di Gesù o Trionfo di Sant'Ignazio*, celebrativa della straordinaria opera della Compagnia nel mondo e realizzata da Andrea Pozzo, fratello gesuita (molti artisti e architetti erano appartenenti alla Compagnia).²⁸ (Figura 3) La Trinità si colloca in uno spazio prospetticamente impostato, popolato da angeli, santi e personificazioni; lo squarcio che sfonda il soffitto si apre quasi come il palcoscenico di un teatro, per permettere la visione della dimensione ultraterrena. L'architettura simula uno spazio reale, ad indicare che non si tratta di un luogo immaginario, ma di un reale contatto

25 Pietro Tacchi Venturi, "Le convenzioni tra G. B. Gaulli e il Generale dei Gesuiti G. P. Oliva per le pitture della cupola e della volta del tempio farnesiano", *Roma. Rivista di studi e vita romana* 13 (1935): 147-156.

26 Hernández, *Dove pose il Suo Nome*, 31.

27 Heinrich Pfeiffer, *Andrea Pozzo a Mondovì* (Milano: Jaca Book, 2010), 68-69; Richard Bösel, e Lydia Salviucci Insolera, "Andrea Pozzo", in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma: Treccani, 2016), vol. 85, 196-203.

28 De Aldama, *Guida a Roma ignaziana*, 16-17; Bailey, "Il contributo dei Gesuiti alla pittura italiana e il suo influsso in Europa, 1540-1773", 158-168.



FIGURA 3 Andrea Pozzo, *Opera missionaria della Compagnia di Gesù o Trionfo di Sant'Ignazio*, volta della navata centrale. Chiesa di Sant'Ignazio, Roma (con autorizzazione del F.E.C.).

con lo spazio storico. Il fulcro della rappresentazione è Sant'Ignazio, da cui irradia una luce che si estende ai confini della volta come la sua opera evangelizzatrice si allarga agli estremi confini della terra, rappresentata dalle personificazioni dei continenti di missione. L'affresco sembra attraversato da sei fasci di luce, il primo dei quali parte dal costato di Cristo e giunge al cuore di Ignazio; da qui si rifrange in cinque direzioni, sui quattro continenti e infine, in basso, su un grande specchio recante la scritta IHS e sorretto da un angelo.

Qui la teologia dell'immagine è tutt'uno con l'audace e vertiginoso illusionismo prospettico, che immagina un'architettura monumentale complessa ed elaborata destinata ad espandersi *ad infinitum*. Raffigurazioni di questo tipo sono state assimilate alla complessità degli apparati effimeri commissionati dai Gesuiti per le celebrazioni delle Quarantore e talvolta davvero sorprendenti per fasto e creatività. Le opere di Baciccio e Pozzo sono state identificate come "il più grande affresco dell'Europa barocca", non solo per le dimensioni, ma anche per il tono eroico e coinvolgente.²⁹

A proposito delle fondazioni romane, è stato osservato che:

Il tempio farnesiano del Gesù esalta la memoria storica del carisma ignaziano, ma risente della fastosità pomposa dei cardinali protettori [...]; il tempio ludovisiano di S. Ignazio esprime meglio la linearità sobria e semplice dell'architettura gesuitica [...]; il tempio pamphiliano di S. Andrea al Quirinale disegna uno spazio accurato, prezioso e raccolto, per proporre a tutti la priorità dei valori spirituali [...]³⁰

1.3 La Chiesa del Gesù Nuovo a Napoli

Aperta al culto nel 1597, viene realizzata dall'architetto gesuita Giuseppe Valeriano, che aveva lavorato a molti dei progetti romani della Compagnia.³¹ Insieme alla chiesa del Gesù di Genova, il Gesù di Napoli è considerata una delle pietre miliari nella storia dell'architettura dell'Ordine, un esempio dell'uso del modello del *quincunx*, una croce inscritta in un quadrato (Figura 4).

Qui il padre Valeriano, architetto e pittore, elabora con i pittori Scipione Pulzone e Gaspare Celio un programma iconografico che si sofferma su alcune delle più dibattute questioni teologiche ed ecclesiologiche che avevano animato le dispute tra Cattolici e Protestanti: il ciclo delle *Storie della Vergine*; la condizione delle anime purganti; l'Eucarestia.³² Il fine prevalente è quello apologetico e didattico, insieme a quello più strettamente devozionale.³³

Riveste un singolare interesse la cappella di San Francesco De Geronimo, o cappella Ravaschieri, dal nome della famiglia committente. Di imponente impatto architettonico, essa funge da abside della navata sinistra e mostra una decorazione marmorea elaborata da Giuseppe Bastelli, Domenico di Nardo e Donato Gallone, mentre fu il celebre pittore Francesco Solimena a

29 Fagiolo, "La scena della Gloria", 213.

30 Giachi, *Una parabola di luce*, 29.

31 A. De Biase, "Il Gesù Nuovo a Napoli", *La Civiltà Cattolica* 103, IV (1952): 278-292; Pietro Pirri, *Giuseppe Valeriano architetto e pittore: 1542-1596* (Roma: Officina edizioni, 1970); Silvana Savarese, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli* (Roma: Officina Edizioni, 1986), 20-37; Gaetana Cantone, *Napoli barocca* (Roma-Bari: Laterza, 1992), 41-46; Isabella Balestreri, Cristiana Coscarella e Luciano Patetta, *I Gesuiti e l'architettura. La produzione in Italia dal XVI al XVIII secolo* (Milano: Edizioni San Fedele, 1997); Richard Bösel, "L'architettura della Compagnia di Gesù in Europa", in *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, ed. Giovanni Sale (Milano: Jaca Book, 2003), 82-85; Daniela Del Pesco, "Giuseppe Valeriano e le chiese a pianta centrale (tra Napoli e Genova)", *Confronto* 14-17, (2009-2011): 138-147.

32 Michele Errichetti, "La Chiesa del Gesù Nuovo in Napoli. Note storiche", *Campania Sacra* 5 (1974): 34-75 (con disamina critica dei documenti d'archivio).

33 Roberta Felici, "Gesuiti, arte dei. Pittura e scultura", in *Iconografia e Arte cristiana*, ed. Liana Castelfranchi, Maria Antonietta Crippa, Roberto Cassanelli e Elio Guerriero (Cinisello Balsamo: San Paolo, 2004) vol. I, 706-709.

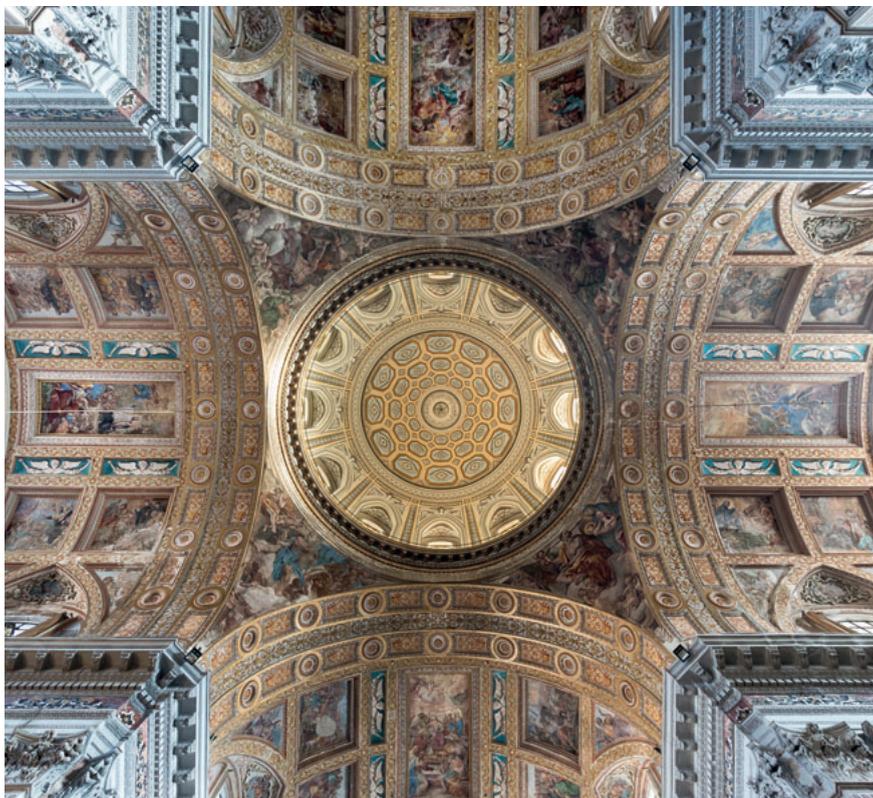


FIGURA 4 Incrocio delle volte. Chiesa del Gesù Nuovo, Napoli.

ideare e realizzare l'apparato degli affreschi, oggi frammentario. Il Santo epónimo della cappella, Francesco De Geronimo, è protagonista del gruppo scultoreo centrale, scolpito nel 1932 da Francesco Jerace. Chiamata anche "Cappella della Lipsanoteca", le sue pareti laterali ospitano due monumentali pannelli-reliquario in legno dorato, realizzati dall'architetto, nonché argenteriere e scultore, Giovan Domenico Vinaccia alla fine del XVII secolo. Di impressionante suggestione visiva, la cappella presenta su ciascuna parete 34 grandi busti che contengono reliquie dei Santi, molte delle quali dono della benefattrice principessa di Bisignano. Al centro dei pannelli, le statue lignee di Sant'Ignazio di Loyola e di San Francesco Saverio (Figura 5).³⁴

La presenza di questa folta schiera di reliquiari antropomorfi non è casuale: dal punto di vista teologico, i santi erano stati definiti *vasa auri excelsa et eminentia* e pertanto quasi "reliquiari viventi".³⁵ Fin dall'età paleocristiana, gli altari e le teche avevano cercato di avvicinare il più possibile il martire ai



FIGURA 5
G. D. Vinaccia,
cappella Ravaschieri.
Chiesa del Gesù Nuovo,
Napoli.

fedeli ed ai pellegrini, per renderlo accessibile e fornire un'immagine presente e reale della famiglia dei Santi e della città di Dio. Il reliquiario è la casa terrena del Santo, ma i preziosi materiali di cui è fatto rinviano anche alla "città celeste" come vera patria del Popolo di Dio.

Non sono trascurabili, in monumentali realizzazioni come quella nel Gesù Nuovo, anche allusioni di natura apologetica alle polemiche che contrapponevano cattolici e luterani riguardo al culto dei Santi e delle reliquie: sappiamo che il protestantesimo lo rifiutava con decisione, tanto da distruggere i resti venerati, anche quando ciò comportava la perdita di importanti opere di arte e storia.³⁶ Il valore ecclesiologico, oltre che antropologico, della devozione ai Santi attraverso il "segno" del reliquiario non è ignoto ai Gesuiti, che ne amplificano il potenziale comunicativo. La diffusione del reliquiario antropomorfo o "parlante", in incremento sempre maggiore dal Medioevo in poi, attesta il desiderio di un contatto visibile con i contenuti, a cui è attribuito un potere taumaturgico e salvifico. La schiera dei busti cessa di essere una sequenza di legni inanimati e assume "carattere di realtà", evocando anche i grandi padri fondatori dell'Ordine, in mezzo ai quali l'orante si ritrova, esattamente come nella *compositio loci*.

34 Sale, "Il progetto del 'Gesù' di Roma", 63.

35 Teofrido di Echternach, *Flores epitaphii sanctorum*, II, 1 (PL, CLVII, col. 339).

36 Il Concilio di Trento dichiarò e formulò la dottrina cattolica sul culto dei santi e delle loro reliquie nella sessione 25 (*De invocatione et veneratione Sanctorum*).



FIGURA 6 Chiesa del Gesù di Casa Professa, Palermo (con autorizzazione del F.E.C.).

1.4 La Chiesa del Gesù di Casa Professa a Palermo

Capolavoro della Compagnia in Sicilia, vi emergono le caratteristiche dell'arte e dello stile Barocco e Rococò, non ultimo il desiderio di suscitare la meraviglia dell'osservatore, per potenziare il potere di persuasione e di coinvolgimento emotivo nel percorso di fede.³⁷ Si inizia a costruire la Chiesa del Gesù nel 1564; nel 1591 è già fundamentalmente completata, quando si modifica l'aula di culto, inizialmente ad unica navata, con un intervento che la trasforma in una chiesa a tre navate, abbattendo i muri divisorii tra le cappelle laterali. I lavori architettonici si concludono nel 1633, mentre si continua a

37 Diana Malignaggi, "La scultura della seconda metà del Seicento e del Settecento", in *Storia della Sicilia*, (Palermo: Società Editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 1981) vol. X, 73-118; Marcello Fagiolo e Lucia Trigilia edd. *Lo spazio sacro: immagini delle architetture religiose del Barocco siciliano* (Siracusa: Lombardi Arnaldo Editore, 1989), 7-8; Antonietta Iolanda Lima, *Architettura e Urbanistica della Compagnia di Gesù in Sicilia: Fonti e documenti inediti secoli XVI-XVIII* (Palermo: Novecento, 2001), 41-62, 476-478 e 517-519.

38 Gaetano Filiti, *La chiesa della Casa Professa della Compagnia di Gesù in Palermo: notizie storiche, artistiche, religiose* (Palermo: Bondì, 1906); Diana Malignaggi, "Influssi berniniani

lavorare sull'apparato decorativo ancora per tutto il XVIII secolo, con interventi fino al XIX.³⁸ La stesura onnipresente di quel particolare tipo di spettacolare commesso marmoreo costituito dai “marmi mischi, tramischi e rabischi”, caratteristica del Barocco della Sicilia occidentale, connota in maniera peculiare questa chiesa, in cui si creano composizioni di grande suggestione emotiva, grazie all'uso della scultura e del colore.³⁹ Alcuni spazi e cappelle sembrano impostati secondo una prospettiva teatrale, in cui lo spazio suggerito si sovrappone a quello reale (Figure 6 e 7).

Il rapporto tra l'arte gesuitica, gli *Esercizi* e le rappresentazioni teatrali è stato oggetto di diversi studi specialistici, che hanno osservato quale ruolo avesse il sacro teatro nella pastorale della Compagnia.⁴⁰ Sicuramente la presenza negli apparati decorativi di quinte tridimensionali e personaggi a tutto tondo si conferma parte integrante di un itinerario spirituale volto a inserire l'orante in un percorso quanto più possibile “reale”. Nella Chiesa del Gesù di Palermo lavorano i più importanti architetti, pittori e scultori del tempo: la Compagnia sceglie il meglio che la piazza siciliana possa offrire, selezionando non solo gli artisti, ma anche le più aggiornate e moderne forme espressive della Riforma cattolica. La comunicazione della fede attraverso le arti è un elemento fondamentale, tanto che lo stesso Preposito Generale P. Oliva dichiara, a proposito delle scelte architettoniche da operare nelle chiese:

negli apparati di Giacomo Amato”, in *Barocco romano, barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, ed. Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna (Roma: Gangemi, 1985), 283-292; Marcello Fagiolo e Lucia Trigilia edd., *Il Barocco in Sicilia: tra conoscenza e conservazione* (Siracusa: Ediprint, 1987), 102-105; Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme: il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia al museo* (Milano: Lybra, 2001); Alfonso Giannino, *La Chiesa del Gesù a Casa Professa. Palermo*, ed. Francesco Salvo (Palermo: tip. Aiello, 2003); Stefano Piazza, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento* (Palermo: Flaccovio, 2007), in particolare 11-12, 23-26, 51-56 e 83-85.

39 Giuseppe Lojacono, “I ‘marmi mischi’ siciliani nella chiesa di Casa Professa a Palermo”, *Paladio* 3 (1939): 113-122; Rosario La Duca, “Ricerche, criteri e metodi per lo studio di monumenti storici, in relazione all'impiego dei marmi e delle pietre”, *Marmo tecnica architettura* 6 (1965): 5-24; Stefano Piazza, *I marmi mischi delle chiese di Palermo* (Palermo: Sellerio, 1992); Giuseppe Montana e Valentina Gagliardo Briuccia, *I marmi e i diaspri del Barocco siciliano* (Palermo: Flaccovio, 1998); Helen Hills, *Marmi mischi siciliani. Invenzione e identità* (Messina: Società messinese di storia patria, 1999), 197-244; Donald Garstang, “Marmi mischi a Palermo: dalla nascita del vernacolo all'abside di Casa Professa”, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, ed. Maria Concetta Di Natale (Palermo: Charta, 2000), 152-169.

40 John O'Malley, *The first Jesuits* (London: Harvard University Press, 1993), 37-50; Giovanni Isgro, *Festa, teatro rito nella storia di Sicilia: storia dello spettacolo in Sicilia* (Palermo: Cavalotto Vito, 1981), 280-293; Giovanni Isgro, *Il sacro e la scena* (Roma: Bulzoni, 2011), 187-209 e 224-237 (con sintesi degli studi precedenti).



FIGURA 7
La Vergine e l'unicorno,
 particolare dei marmi
 della zona presbiterale.
 Chiesa del Gesù
 di Casa Professa, Palermo
 (con autorizzazione del F.E.C.).

[...] dedicate a Dio, non possono in alcun modo, o con la maestà o con la ricchezza dei suoi muri come dell'arredo, non conformarsi all'infinito mistero della Trinità. Onde in esse tanto Ignazio nostro padre, quanto tutti noi suoi figlioli, procuriamo di corrispondere alla grandezza della eterna onnipotenza con quegli apparati di glorie che possiamo maggiori.⁴¹

La peculiarità ignaziana delle scelte decorative della Chiesa si concentra sui diversi livelli di lettura del percorso, in linea con le indicazioni suggerite dagli *Esercizi*. In particolare, sembra evocata con forza quella “composizione di luogo” che, insieme ai numerosi aspetti “teatrali” presenti nella chiesa, consente al fedele di sentirsi parte integrante di un vero e proprio itinerario di fede e spiritualità che attraversa tutte e quattro le settimane di preghiera previste dal percorso degli *Esercizi*.

Si parte dall'ingresso e controfacciata, dove si collocano i simboli del conflitto tra ragione e istinto (lotta con i leoni) e dell'acqua purificatrice / battesimale (miracoli della Samaritana e del cieco nato), per poi continuare nella navata centrale, con la *Imago mundi*, ossia la complessa rappresentazione della natura e dell'intero creato che l'uomo pellegrino è condotto ad incontrare, fino a giungere ai quattro pilastri che sostengono la cupola, dove si trovano i simboli dei quattro elementi naturali. Il percorso iniziatico si estende alle navate laterali: in quella di destra (lato S. Francesco Saverio) gli affreschi raffigurano episodi della vita di Maria e dell'Infanzia di Gesù, corrispondenti

41 Sale, “Pauperismo architettonico e architettura gesuita”, 45.



FIGURA 8
Storie di David,
 “teatro” della zona
 presbiterale.
 Chiesa del Gesù di
 Casa Professa, Palermo
 (con autorizzazione
 del F.E.C.).

ai Misteri gaudiosi ed alla II settimana di Esercizi spirituali; nella navata di sinistra (lato S. Ignazio), invece, gli affreschi mostrano episodi della Passione, in accordo ai Misteri dolorosi ed alla III settimana di Esercizi. Anche l'apparato scultoreo di angeli e trionfi fitomorfi si accorda con i temi pittorici, lieti o tristi.

I temi della IV settimana sarebbero invece espressi nella complessità del presbiterio, in cui le paraste sono rivestite da temi simbolici fortemente cristologici: dalla fenice, animale allusivo alla resurrezione, ai temi eucaristici del grano e del vino, ai simboli delle virtù e della giustizia, alla sconfitta del male e dell'eresia, fino ai grandi e piccoli “teatri” che hanno per protagonista Davide (le due offerte di Achimelech e Abigail a Davide, nei teatri grandi) e altri personaggi dell'Antico Testamento legati al tema del sacrificio e dunque prefiguratori di Cristo (Figura 8).

Al centro, il grande e prezioso pannello ad altorilievo con la rappresentazione della Trinità e del momento dell'Incarnazione, che avviene quando Gesù tocca con la croce il globo del cosmo. Gesù è dunque elemento unificatore e fulcro della Chiesa: a Lui è orientato l'articolato percorso del “pellegrino”, che muove dall'ingresso con un progressivo cammino di consapevolezza e superamento del confuso stadio iniziale. Emerge anche la funzione insostituibile della Chiesa nell'indirizzare e governare questo complesso tragitto interiore. Il nome di Gesù è principio (Gesù Bambino sulla controcappata) e conclusione del viaggio interiore:

- 9 Per questo Dio l'ha esaltato
 e gli ha dato il nome
 che è al di sopra di ogni altro nome;
- 10 perché nel nome di Gesù
 ogni ginocchio si pieghi

- nei cieli, sulla terra e sotto terra;
 11 e ogni lingua proclami
 che Gesù Cristo è il Signore, a gloria di Dio Padre.⁴²

La complessità e la ricchezza “sovrabbondante” della raffigurazione si colloca nell’ottica di quella rivoluzione del linguaggio visivo che ha come obiettivo l’incontro quasi fisico tra Dio e l’uomo. Tutto parla di Dio, ogni aspetto del reale ne è coinvolto; questo spiega anche la presenza di immagini teriomorfe e teratomorfe, non solo personificazioni di vizi e virtù, secondo una lunga tradizione medievale, ma espressioni di un creato a volte misterioso ed enigmatico, che pure loda il Signore, motore immobile e principio ordinatore del caos primordiale. In questo percorso assume valore fondamentale la *Sequela Christi*, un cristocentrismo pedagogico che costituisce l’asse portante di ogni scelta architettonica e iconografica.

2. Conclusioni

I caratteri del Barocco formano le coordinate di una “teologia della visione” in cui le immagini si presentano come “epifanie”, secondo i parametri di una scena reale, per affermare che la presenza del divino non è da collocare in un evanescente ed inattuabile mondo ultraterreno, ma in un *hic et nunc* concreto, quello della nostra esistenza terrena. Le chiese edificate dalla Compagnia organizzano spazi e partiti decorativi secondo un principio ritmico, che è stato definito “il teatro della luce e della gloria”, per la forza comunicativa che sprigiona. La Compagnia di Gesù opera una vera rivoluzione del linguaggio visivo per rendere possibile l’incontro reale tra Dio e l’uomo. Dice Sant’Ignazio:

ES /23/ L’uomo è creato per lodare, riverire e servire Dio Nostro Signore e per salvare, in questo modo, la propria anima; e le altre cose sulla faccia della terra sono create per l’uomo affinché lo aiutino al raggiungimento del fine per cui è stato creato.⁴³

Questa affermazione rende ragione anche della molteplicità di artifici e invenzioni artistiche che sono strumento per permettere un dialogo efficace e concreto tra il Creatore e la creatura. Contemplazione e azione liturgica costituiscono così un’ineguagliabile esperienza spirituale, invito alla meditazione personale e comunitaria, esperienza di ascolto e dialogo con la Parola

42 Fil 2, 9-11.

43 Ignazio di Loyola, *Esercizi Spirituali*, ed. Pietro Schiavone (Roma: Paoline, 1980), 58.

anche attraverso contesti e personaggi evocati dalla presenza delle raffigurazioni di un complesso apparato decorativo e simbolico (statue, composizioni di scene, pareti reliquiario). Attraverso il coinvolgimento del senso della vista e della capacità creativa, mediante immaginifici artifici tridimensionali, si prepara quasi l'allestimento di un'articolata *machina* teatrale.⁴⁴

La composizione di luogo suggerisce alla mente una scena, resa reale dalla pittura/scultura; la costruzione binaria di coppie di personaggi mostra evidenti suggestioni dialogiche e teatrali; i punti classici delle meditazioni ignaziane vengono tradotti in immagine dalla retorica barocca, secondo una rappresentazione dinamica. La meraviglia, la commozione degli spiriti, il coinvolgimento emozionale, sono strumenti tipicamente seicenteschi per *delectare* e, nello stesso tempo, *docere*, ossia fornire un insegnamento; l'arte è strumento didattico e catechetico.⁴⁵ Vale la pena di segnalare, per inciso, anche l'interesse della cultura sei-settecentesca per la rappresentazione della figura umana nella sua complessità e per gli *automata*, ossia gli automi a figura umana, evocatori del mistero dialettico tra creazione vivente e meccanismo.⁴⁶

Il tema della sovrabbondanza nel Barocco, dunque, sembra potersi declinare, nell'ambito dell'arte della Compagnia di Gesù, in special modo proprio attraverso quella "composizione di luogo" che mette in opera una presenza di Dio non allegorica, simbolica o virtuale, ma reale e contestuale, ricollegendosi spesso, secondo un rimando speculare d'immagini, al mistero eucaristico. Attraverso i multiformi artifici delle arti figurative e delle invenzioni architettoniche, essa si struttura come il metodo per sperimentare la presenza reale di Dio nella storia di ogni singolo cristiano, a sua volta coinvolto in prima persona nella storia della salvezza da protagonista. Attorniato da un universo tridimensionale costruito dalle abili mani dei più importanti artisti, egli può avvertire la dimensione ultraterrena già nella vita presente, dove è chiamato ad agire ordinando il suo mondo interiore e quello che lo circonda secondo Dio: *ad maiorem Dei gloriam*.

44 La *Ratio Studiorum* nei Collegi dei Gesuiti comprendeva anche attività teatrali e *certamina* oratori, con finalità didattiche e ludiche.

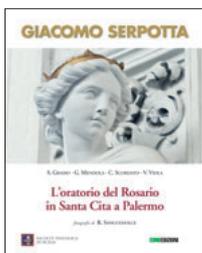
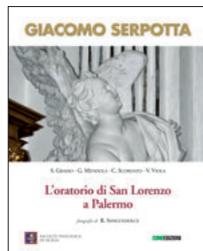
45 Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme*, 60-61.

46 Il rapporto tra arte e scienza è attestato anche dalle scelte didattiche della Compagnia: il primo museo "moderno", nell'accezione che si ha oggi del suo ruolo, viene fondato a Palermo dal gesuita Ignazio Salnitro nel Collegio Massimo nel 1730. Francesca Paola Massara, "Salnitro, Ignazio", in *Dizionario Enciclopedico dei pensatori e dei teologi di Sicilia. Dalle origini al sec. XVIII*, ed. Francesco Armetta (Caltanissetta - Roma: Salvatore Sciascia Editore, 2018), vol. X, 4232-4235.

SICILIAE 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.



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



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

euro 25,00

SICILIAE MIRABILIA 8