

LA MOSTRA. A Roma l'iconografia religiosa nei dipinti dell'epoca di San Filippo Neri

Quando l'estasi diventò un'arte contro la Riforma

Si inaugura oggi a Roma, a Palazzo Venezia dove rimarrà aperta fino al 10 dicembre (orario: dalle 9 alle 20), una grande mostra intitolata «La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte» (catalogo Electa), curata dalla Soprintendenza ai beni artistici e storici di Roma. Sono esposti quadri e sculture che consentono di analizzare e apprezzare l'iconografia dei santi e delle madonne all'epoca della Controriforma.

CARLO ALBERTO RUCCI

ROMA. Il tema principale della mostra che si apre oggi a Palazzo Venezia è, come recita il titolo, «La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte»: fa perno, dunque, sulla figura del santo fiorentino nato nel 1515 e morto il 26 maggio 1595 a Roma, città nella quale era giunto nel 1534. Una mostra che non segue il filo di una scuola pittorica o di uno stile, ma che fa diventare protagonista l'oggetto della rappresentazione artistica: un uomo con Filippo, le sue idee e il suo tempo. La mostra si compone di due sezioni. La prima è dedicata alla nascita e allo sviluppo dell'iconografia di San Filippo (con in catalogo un saggio di Olga Melasechi) la cui immagine tuttavia tracciamo ampiamente nella seconda sezione espositiva dal momento che il santo è spesso presente nelle opere che documentano la diffusione delle idee - in materia di religiosità e di arte - portate avanti dalla Congregazione dell'Oratorio: l'istituzione da lui creata nel 1575 e dall'epicentro romano della chiesa di S. Maria della Vallicella, diffusasi nei secoli per il resto d'Italia.

Da Caravaggio a Guido Reni

Le due sezioni sono composte da molti dipinti, sculture, disegni e incisioni, che coprono un arco di circa due secoli, dal Cinque al Settecento: compaiono dipinti dei tardomanieristi Pomarancio e Francesco Vanni, presente con molte opere tra cui il gigantesco dipinto su ardesia raffigurante «La caduta di Simon Mago»; e poi opere di Barocci, Caravaggio (la celebre «Deposizione» dei Musei Vaticani), Guido Reni, Pietro da Cortona e Rubens; e sculture di Bernini, accanto a dipinti dei seicenteschi napoletani Solimena, Conca e Giordano, e a quelli del Settecento veneziano di Piazzetta, Tiepolo e Pittoni, e di molti altri ancora.

In molte delle opere presenti in mostra, accanto a Filippo troviamo l'immagine della Madonna. Le due sante figure sono anzi spesso, le protagoniste dei quadri, esposti. Maria Vergine ha avuto infatti un ruolo fondamentale nella vicenda personale e religiosa di San Filippo.

Questo feeling introduce a uno dei temi più interessanti della mostra - e al quale è dedicato in catalogo un saggio di Costanza Barbieri - ossia la visione dell'opera d'arte come stimolo per la visione celestiale.

Scrivono i contemporanei che San Filippo cadeva spesso in uno stato estasi profonda davanti alle immagini sacre, in particolare davanti a quelle della Vergine e soprattutto di fronte alla «Visitazione di Maria ed Elisabetta» dipinta nel 1586 da Federico Barocci per uno degli altari di S. Maria in Vallicella. Una testimone al processo di canonizzazione del santo, avvenuta nel 1622, ricorda di averlo visto una mattina, davanti alla pala del Barocci, «che era fuori di sé, era freddo e non sentiva niente». In occasione di un'altra «dolcissima estasi», così la chiama il biografo Bacci, davanti al medesimo dipinto, Filippo venne disturbato da alcuni fedeli accorsi nel vederlo in quella stato, e cominciò a gridare e a chiamare il Figliolo, che mandasse via quelle donne perché gli davano fastidio». Infatti, il «santo della letizia», come ci viene tramandato da molti testi e immagini, era un uomo dolce ma al tempo stesso molto duro; un uomo per molti aspetti lontano dal clima affaristico della Roma cardinalizia del Cinquecento, ma comunque un personaggio che aveva grande credito nei confronti dei papi. E in fatto di visioni era una vera autorità: venne chiamato a decidere se l'eremita napoletana Orsola Benincasa fosse un'indemoniata o una mistica, e per giudicarla la sottopose ad insulti e umiliazioni. E anche per questa sua ferrea intransigenza nei confronti dei seguaci dell'Oratorio, oltre che per le sue doti apostoliche e umane, lo ricorda Goethe nel suo «Viaggio in Italia».

San Filippo aveva un debole per le immagini sacre. Non si trattava però della sindrome di Stendhal. Le visioni estatiche di cui era preda avvenivano infatti indistintamente davanti a un capolavoro come la «Visitazione» del Barocci oppure dinanzi a una delle molte immagini più o meno dozzinali di cui

amava circondarsi. Filippo e i suoi dotti seguaci dell'Oratorio non fecero del resto scelte univoche quando commissionarono le pale d'altare per la chiesa di S. Maria in Vallicella. Chiamarono artisti di ambienti e scuole diversi: dal tardo manierista Nebbia, Pomarancio e Cavalier d'Arpino, al fiammingo Rubens (si veda a questo proposito il saggio di Alba Costamagna), al lombardo Caravaggio. E a tutti chiesero comunque di fare uno sforzo per rendere semplice, diretto e didascalico il messaggio da inviare ai fedeli in preghiera, in accordo con l'apostolato portato avanti dalla congregazione.

La devozione di Filippo nei confronti della Vergine entrò di conseguenza nella prassi devozionale degli Oratoriani. Il culto mariano è stato al tempo stesso uno dei cavalli di battaglia della Controriforma cattolica della seconda metà del '500, momento storico al quale la vicenda di San Filippo intimamente si lega per tempi e assonanze di vedute.

Il ruolo della Madonna

Non erano forse i fautori della Riforma protestante a ridimensionare il ruolo della Madre di Cristo? Ed ecco che i Filippini dedicano alla Vergine programmaticamente tutti gli altari della Vallicella (si vedano in proposito i saggi di Sofia Barchiesi e Daniele Ferrara). Negavano i Luterani il valore delle opere ai fini della salvezza eterna e la funzione dei santi e del culto, tale è il ruolo di Filippo Neri rappresentato in un'opera come «santo nei quadri» esattamente l'opposto: basti pensare all'opera caritativa svolta da lui e dai suoi adepti in favore dei pellegrini giunti a Roma e degli ammalati, oppure alle immagini in mostra che lo rappresentano mentre offre ricovero ai pellegrini, salva un viandante, induce alla conversione - un maomettano; oppure mentre sta accanto a Ignazio di Loyola, e prega con San Carlo Borromeo, gli altri due campioni della Controriforma.

Gli «eretici» Luterani ce l'avevano anche con la venerazione delle immagini sacre, tanto che ne promossero una feroce campagna di distruzione. Contro questa iconoclastia la Chiesa controriformista assegnò alle arti figurative un altissimo valore, sia ai fini dell'educazione dei fedeli, sia in vista della mediazione tra il credente e il cielo. Gli Oratoriani, in particolare nella figura di Cesare Baronio, furono inoltre i promotori di quel revival dell'arte paleocristiana che rientrava nella riscoperta delle più antiche e autentiche radici cattoliche (si veda in catalogo il saggio di Alessandro Zuccari).



Il «Martirio di S. Agata» di Grazio Cossali (1563-1629)

Un restauro pesante per «La caduta di Simon Mago»

Tra le molte opere esposte a Roma nella mostra dedicata a San Filippo e gli Oratoriani, spicca, per le ciclopiche dimensioni, il dipinto su ardesia raffigurante «La caduta di Simon Mago». Eseguita nel 1603 dal senese Francesco Vanni per uno degli altari di San Pietro e parcheggiata nei depositi della basilica vaticana, la pala è stata ora restaurata e viene presentata al pubblico per la prima volta dopo due secoli. «Le difficoltà maggiori di questo restauro - dice Gianluigi Colalucci che con lo staff vaticano ha eseguito il lavoro - le abbiamo avute nello spostamento dei singoli pannelli, che arrivano a pesare anche 280 chili. Si tratta di supporti tanto pesanti quanto delicati. Abbiamo poi studiato la soluzione di ancorare ognuno dei 24 pannelli ad altrettanti teli in acciaio che vanno ad inserirsi nelle anse delle vecchie grappe in ferro. Il tutto viene poi fissato su di una più grande struttura di acciaio che ricompono, mettendo in fila per 4 i pannelli, la pala originaria. Altro problema è stato quello di pensare ad una soluzione che tenesse presente che, finita la mostra, «La caduta di Simon

Mago» dovrà essere rismontata. Sul piano della pittura - prosegue Colalucci - è stato tutto molto più semplice. È bastato togliere lo strato di colla, dovuto ad una tela protettiva che era stata applicata sopra, ed eseguire piccole integrazioni ad acquarello visto che il dipinto si presentava in buone condizioni. È stato interessante notare come il Vanni abbia adoperato per la sua pittura ad olio una preparazione di colore bruno, sempre ad olio, stesa con la spatola. Una preparazione grossa, diversa da quella finissima usata sull'ardesia da Sciolante da Sermoneta in S. Maria Maggiore. La verità è che, quando alla fine del Cinquecento si cominciarono a richiedere opere su lavagna affinché si potessero ottenere le dimensioni di un affresco senza rinunciare alla brillantezza del colore ad olio, gli artisti si trovarono senza una manualistica codificata. E adottarono ciascuno soluzioni sperimentali diverse per dipingere su questo nuovo supporto che, grazie al fondo nero, aveva anche la dote di aumentare le tonalità profonde dell'olio. □ C.A.B.

IL CONVEGNO. I nuovi nazionalismi al centro del congresso di studi etno-antropologici

Qual è la medicina per il complesso d'identità?

MARINO NICOLA

ROMA. Che cosa lega l'ecatombe tribale del Burundi alla guerra di Bosnia? Cosa hanno in comune i campi palestinesi, Villa Literno e i tanti ghetti extracomunitari che, sempre più numerosi, sorgono nelle periferie delle nostre città? E la questione irlandese quanto paragonabile è alle spinte autonomiste e separatiste che attraversano, e ridefiniscono, le «nazionalità» a Nord e a Sud del mondo? E ancora, le «sottoculture» giovanili hanno qualche analogia con le «culture» della differenza sessuale che hanno arricchito il nostro orizzonte politico negli ultimi vent'anni? Certo, si tratta di realtà e di fenomeni lontani e diversi fra loro per la natura e per l'origine dei problemi che vi sono implicati. Tuttavia un'aria di famiglia li unisce: in ciascuno di tali fenomeni sono infatti in questione gli stessi termini: identità, differenza e conflitti. Chi siamo noi, chi sono gli altri, che cosa ci fa simili e diversi e, infine, cosa ci oppone in

maniera spesso insanabile. Proprio «Identità - Differenze, Conflitti» era intitolato il congresso annuale dell'Aisea, l'associazione italiana degli studi etno-antropologici, svoltosi in questi giorni a Roma. Si può dire che la storia stessa dell'antropologia consista nell'elaborazione e nell'evoluzione teorica di questi tre termini. Sin dalla sua nascita come studio di società esotiche, dei cosiddetti «primitivi», le scienze antropologiche hanno interrogato gli altri per cercare, proprio nella loro differenza, la definizione dell'uomo occidentale e della sua identità. E se all'inizio a tale gioco di immagini riflesse sembrava estranea la dimensione del conflitto, all'ombra di una neutralità ed oggettività scientifica falsa, ciò era solo un'illusione. Tale falsa neutralità, poiché l'antropologo stesso era un esponente dell'Occidente dominatore, occultava di fatto una situazione di squilibrio e di conflitto per effetto dei quali gli

«oggetti» di studio non avevano neanche la possibilità di sottrarsi all'invadenza dello sguardo occidentale. E poi per il fatto che molte ricerche obbedivano direttamente ad esigenze di ordine politico-militare. Basti l'esempio di un classico come *Il crisantemo e la spada* di Ruth Benedict, uno dei più bei libri di antropologia sulla società giapponese, che fu commissionato dal generale americano MacArthur per meglio comprendere le debolezze del nemico. Per tanto, la stessa dichiarazione di resa a cui vennero costretti, dopo Hiroshima, l'imperatore giapponese - cui la tradizione attribuiva una ascendenza divina - rivela una chiara ispirazione antropologica. L'imperatore dovette infatti dichiarare solennemente di non essere il figlio di Dio, bensì un uomo come tutti gli altri, facendosi crollare così il simbolo supremo dell'identità nazionale nipponica.

Oggi l'antropologia, proprio in quanto indagine sull'identità e sulle differenze, diviene soprattutto analisi dei conflitti. La definizione stessa, oltre che l'affermazione del «noi», prende oggi sempre più i connotati della guerra anche dove c'è in gioco una posta immateriale, di sola immagine. Non a caso i media, accanto alle armi, hanno una parte sempre maggiore nei conflitti che fondano l'affermazione dell'identità e la negazione dell'altro: differenza: come mostra lo stesso imbarbarimento della nostra vita politica. Questa è oggi caratterizzata più che dal confronto di idee e di programmi, da una continua aggressione che si estende ai modelli di vita e di cultura degli avversari, cioè alla loro stessa identità. A tutto questo certo non è estranea la crescita esponenziale delle identità, la cui definizione diviene sempre più problematica, più sincretica, sempre più meticcica: per questo forse l'armamentario concettuale e critico dell'antropologia, da sempre avvezzo a riconoscere e ad interpretare le differenze, può rivelarsi prezioso per orientarsi nel groviglio delle identità. In questo groviglio, di cui si è ampiamente dibattuto

DALLA PRIMA PAGINA

La moda verde

Le piantagioni di legname per l'esportazione non risolvono il problema ecologico ma lo creano. E lo creano nei quattro punti cardinali del mondo.

Due o tre esempi: nella regione di Madhya Pradesh, al centro dell'India, che è stata, celebre, per l'abbondanza di sorgenti, il taglio dei boschi naturali e delle distese di eucalipti ha gettato, come un'impiacabile carta assorbente che ha prosciugato le sorgenti. In Cile, al sud di Concepcion, i boschi di pini forniscono legname ai giapponesi causando siccità in tutta la regione. Il presidente dell'Uruguay gonfia il petto d'orgoglio: i finlandesi stanno producendo legname nel nostro paese. Vendere alberi alla Finlandia, paese produttore di legname, è una prodezza, come vendere ghiaccio agli eschimesi. Succede in realtà che i finlandesi piantano boschi artificiali in Uruguay perché in Finlandia le leggi per la tutela ambientale lo proibiscono. [Eduardo Galeano] © IPS. Traduzione di Francesca Palazzo

RITRATTI

Tecchi, lo scrittore di un'Italia minore

MASSIMO ONOFRI

SECONDO QUANTO scriveva qualche mese fa su «Tuttolibri» uno dei nostri più attendibili cronisti culturali, Oreste Del Buono, l'anno 1945 consacra Bonaventura Tecchi come lo scrittore più presente in libreria. Erano apparsi infatti, per editori prestigiosi, i due diari *Vigilia di guerra 1940* e *Un'estate in campagna*, insieme a *L'isola appassionata*, uno dei suoi testi più felici, ove filtrava l'esperienza che lo scrittore aveva fatto in Sicilia, come censore postale, durante l'ultima guerra. Era l'avvisaglia di una fama che, di lì a poco, con *La presenza del male* (1949), *Valentina Velier* (1950) e *Gli egoisti* (1959), avrebbe incontrato il favore del grande pubblico. Un successo largo e incontrastato almeno quanto oggi è l'oblio che è caduto come una greve nebbia sulla sua opera, se è vero che, dopo aver goduto della stima di Cecchi Pancrazi e De Robertis, Solmi e De Benedetti, Rocelli, Sapegno e Petrocchi, i suoi libri sono pressoché introvabili ed il suo nome trova posto, sempre più raramente, nelle storielle letterarie.

Sono in pochi a ricordarsi che il compagno di prigionia di Gadda e Betti nel lager di Celle è stato pure l'autorevole direttore del «Gabinetto Vieusseux» prima di Montale, il germanista colto ed elegante che congedò alcuni importanti saggi su Wackenroder, Carossa, Goethe, Hoffman e Mann. Eppure: che la memoria di quest'uomo schivo sia sul punto di dileguarsi non è cosa che ci potrebbe offendere per ingenuo senso di ingiustizia nelle tante ingiuste faccende letterarie di casa nostra. Se, infatti, Tecchi fu uno scrittore minore, lo fu anche perché si scoprì cittadino di un'Italia altrettanto minore che non poteva essere abiturata, lui che scelse di morire, dopo aver molto viaggiato fino all'Europa brumosa di Berlino Brno e Bratislava (si leggano i delicati e nervosi *Idilli moravi*), tra le punte secche e cretose ove era nato, a Bagnoregio, di fronte a quella Cività metafisica e pericolante che aveva dato i natali anche a S. Bonaventura.

NON CI MANCA certo il suo modo un po' ottocentesco, ma sempre caibratissimo, di diagnosticare, con scabra reticenza, il conflitto tra onestà e sensualità che ritroviamo nei suoi romanzi più noti. Ma se si ha a cuore, come noi l'abbiamo, una storia della luce italiana, e dei paesaggi in cui quella luce si riflette, allora Tecchi non può mancare all'appello, per un'ostinata fedeltà a quell'Alto Lazio, in sospetto d'Umbria stretto tra la Sarmetta e gli Appennini. La sua prosa, come la più attenta critica ci ha insegnato, vince meglio nel racconto che nel romanzo, e nell'idillio meglio che in entrambi: senza spingere mai troppo, sono parole di Cecchi, sul «pedale della lirica»; e non era facile. Basterà stogliere, per rendersene conto, *Il nome sulla sabbia* (1928), ove si trova quel *Donna nervosa* giustamente celebrato dallo stesso Cecchi. Ma è un libricino quasi clandestino, *Antica terra* (1967), che il genere così antico dell'idillio ritrova un'impensata e fresca semplicità, quasi non avesse mai conosciuto la terribilità di cui lo gravò Leopardi.

Esolo in questi idilli, macerati in un'agra malinconia, che il paesaggio desertico e infelcondo, quasi apocalittico, di Civita di Bagnoregio diventa finalmente lo schermo sul quale un'evanescente figura di donna riesce a rappresentare una promessa di felicità, forse la più fulgida e duratura: «È rimasta un attimo così, lieta e pensosa, contro quello sfondo balenante di scrimi bianchi e di abissi paurosi, come se la bellezza di un viso di donna che scende nel cuore di un uomo sia veramente una delle cose più dure a morire in questa breve fuggevole vita». Quella promessa, aggiungiamo, che inseguono con rimorso e terrore tutti i personaggi femminili che affollano le sue opere, alcuni dei quali, come l'Amalia di *Tre storie d'amore* (1931), indimenticabili.

Interi romanzi di celebrati narratori contemporanei non potrebbero essere barattati con una sola di queste pagine in cui la Tuscia s'incendia nelle sue più ipocrite verità. Ed è giudizio, questo, da non dimenticare: non nel conto del valore di Tecchi, che interessa fino a un certo punto, ma in quello della nostra presente miseria.