

Il culto delle immagini sacre

Il concilio di Trento si sofferma, in una sessione conclusiva del 1563, a riflettere sul valore educativo ed edificante dell'arte religiosa. La questione, non dibattuta in quella sede, viene risolta con alcune rapide indicazioni che intendono replicare alla condanna del culto delle immagini e della decorazione delle chiese, sollevata dai protestanti, e riconoscono anzi all'arte la specifica finalità di diffondere in modo immediato ed efficace la conoscenza della storia sacra, rafforzando così la fede in Dio, nella Vergine, nei santi. Queste sintetiche indicazioni affidano ai vescovi il compito di favorire – e sorvegliare – la corretta rappresentazione artistica della storia sacra: «I vescovi insegnino – afferma il decreto conciliare – diligentemente che attraverso la storia dei misteri della nostra redenzione espressi con pitture o altri analoghi mezzi si istruisce e si conferma il popolo nel continuo ricordo e meditazione degli articoli della nostra fede e che si trae gran frutto da tutte le sacre immagini, non solo perché si ricordano al popolo i benefici e i doni che ha ricevuto da Cristo, ma anche perché si presentano ai fedeli per mezzo dei santi i miracoli di Dio ed esempi salutari, affinché ringrazino Dio per queste cose e imitino nella vita e nei costumi gli esempi dei santi e siano stimolati ad adorare e amare Dio, e a esercitare la pietà».

Solo accennate nel testo conciliare, le norme per una "corretta" raffigurazione della storia sacra vengono specificate in modo analitico e argomentato in trattazioni specifiche (come le Istruzioni di Carlo Borromeo e il Discorso intorno alle immagini sacre e profane di Gabriele Paleotti). In esse si condanna la raffigurazione di soggetti classici o profani, di scene allegoriche, di paesaggi esotici, di personaggi nudi, buffi, sensuali; nulla deve distogliere l'attenzione dal messaggio religioso e spirituale che l'immagine porge al suo fruitore: l'arte non deve suscitare diletto o seminare il dubbio, ma favorire la preghiera, il raccoglimento, l'adesione alla fede e ai suoi sacri misteri.

Convinti del valore formativo ed edificante dell'arte, ecclesiastici e studiosi dell'età della riforma cattolica "regolamentano" ogni dettaglio dell'architettura delle chiese (dalla posizione centrale dell'altare, alla collocazione e foggia del tabernacolo, dall'illuminazione delle navate all'ubicazione del pulpito); inoltre mirano a definire ogni aspetto delle raffigurazioni pittoriche (soggetti, misure, composizione, collocazione, iconografia).

Particolare attenzione e insistenza è dedicata alla raffigurazione dei soggetti sui quali più forte è la controversia con i protestanti. Al fine di ribadire la posizione della Chiesa cattolica, l'artista è invitato a curare con particolare scrupolo la raffigurazione della Madonna (di cui i riformati negano l'elezione divina, l'immacolata concezione), dei santi (a giudizio dei protestanti troppo numerosi e oggetto di un culto fanatico da parte dei cattolici), dei sacramenti dell'eucarestia e del battesimo (sui quali le Chiese riformate esprimono posizioni divergenti da quella romana). All'arte si affida così il compito di ribadire, con l'immediatezza e la semplicità delle immagini, la posizione della Chiesa tridentina sui dogmi e sui valori religiosi che il protestantesimo ha posto in discussione.

L'iconografia della Vergine offre un significativo esempio della cura riservata dalle autorità della Chiesa cattolica al rilancio e al controllo dell'ortodossia. I protestanti contestano l'elezione di Maria, mettendo in discussione la sua origine immacolata da Gioacchino e Anna (che, secondo il testo sacro, l'avrebbero concepita in tarda età, grazie all'intervento divino), negano la pienezza della sua grazia (poiché essa limiterebbe quella di Dio), condannano l'importanza che il suo culto ha assunto presso i cattolici (a detrimento di quello per Cristo).



Per questo insieme di motivi, le istruzioni impartite dalle autorità ecclesiastiche agli artisti che intendono raffigurare la Madonna sono severe e dettagliate. Essi devono rappresentare la dimensione celeste, spirituale, gloriosa della Madonna; in quanto concepita senza peccato, deve essere collocata in cielo (manifestazione visibile dell'invisibile), tra schiere di angeli e santi; il suo sguardo deve esprimere la sua luce interiore e la sua spirituale bellezza; con la sua maestà deve dominare il male, il peccato, l'eresia iconoclasta dei protestanti che la oltraggiano. Se si osservano il dipinto di Caravaggio La vergine con il bambino che schiaccia il serpente (riprodotto a sinistra) e quello di Murillo L'Immacolata di Soult (vedi, a p. 515, l'immagine in alto a destra) è facile comprendere i motivi per cui il primo fu oggetto di immediata e forte riprovazione da parte della Chiesa, mentre il secondo fu ammirato e celebrato. La tela di Caravaggio, commissionata dal pontefice per un altare della basilica di san Pietro a Roma, fu infatti esposta in pubblico solo poche ore: i canonici,

accortisi subito dell'inadeguatezza del dipinto agli scopi edificanti per cui era esposto, si rifiutarono di lasciare sull'altare un'opera il cui soggetto pareva privo di sentimento religioso; a loro avviso, la Madonna che collabora con Gesù nella lotta contro il Male (forse l'eresia), poteva persino apparire alla stregua di una popolana che cerca con il proprio bambino di schiacciare una vipera che si è introdotta nel fienile. Nelle forme procaci della Madre, nella nudità del bambino, nell'interno buio in cui si svolge la scena, sotto gli occhi di un'enigmatica figura di donna anziana, nessun fedele avrebbe riconosciuto la Vergine, Gesù, sant'Anna. Perfettamente conforme ai canoni richiesti dall'iconografia sacra post-tridentina è invece la tela di Murillo, l'Immacolata di Sout (Nicolas Sout è il nome del generale francese che nel 1813 trasferì l'opera dalla Spagna alla Francia). Qui la Vergine appare in cielo, tra nuvole e angeli; l'intento è di ribadire, contro la posizione dei protestanti, che Maria fu scelta da Dio per i suoi meriti: Maria, dunque, non è una semplice donna di Galilea resa santa dal suo parto divino. In atto di raccoglimento estatico, avvolta in candide e morbide vesti che non ne segnano la figura (come a ribadire l'assenza di un corpo e quindi di una tangibile fisicità), la Vergine è ritratta nella sua natura immacolata e celeste. Al fruitore dell'opera non resta che accogliere il mistero della sua spiritualità.



Un altro tema su cui l'arte è sollecitata dalle autorità ecclesiastiche a intervenire per contrastare le posizioni dei protestanti e per rafforzare la devozione dei fedeli è quello della santità. In risposta alle posizioni espresse dai protestanti che contestano ai cattolici l'eccessivo numero di santi (peraltro in continuo e rapido aumento), la Chiesa cattolica favorisce la produzione di dipinti agiografici.

Raffigurando infatti le azioni compiute dai santi nel corso della loro vita, la Chiesa legittima la devozione dovuta nei confronti di coloro che hanno saputo testimoniare la loro fede con atti concreti, con rinunce personali, con sacrifici, con il martirio; sottolineando i





meriti acquisiti dai santi, la Chiesa romana intende inoltre salvaguardare, in polemica con i protestanti, il valore delle opere che concorrono, con la fede, alla salvezza.

Quando poi, come nel caso del ciclo di grandi tele dedicate alla vita del beato Carlo Borromeo (commissionate per il Duomo di Milano ai primi del secolo XVII ai pittori Camillo Landriani, Gian Battista della Rovere, Carlo Buzzi, Domenico Pellegrini, Giovan Battista Crespi), oggetto della raffigurazione è la vita di un ecclesiastico che per la sua vita esemplare verrà di lì a poco santificato, allora la pittura si arricchisce di una funzione: celebrare la gloria della Chiesa, mostrando le straordinarie virtù dei suoi membri (dissacrati invece dalle taglienti critiche dei protestanti).

Ogni episodio della vita del Borromeo documenta la grandezza esemplare dell'uomo di Chiesa. La prima tela raffigura il Borromeo che vende i suoi beni, (vedi p. 515, in basso a sinistra), ne trae denaro, lo affida alla Chiesa che lo devolve a opere di carità (come testimonia la scena dipinta sotto l'arco); nella Visita agli appestati (p. 515, in basso a destra) il Borromeo fa generosamente distribuire ai malati, perché si proteggano dal freddo, tessuti, drappi, tendaggi che ha fatto togliere dalla sua residenza. La suora raffigurata nella terza tela (vedi l'immagine in alto a sinistra) ha ottenuto la guarigione da una grave malattia grazie alle preghiere che essa ha rivolto all'immagine del santo: il semplice culto dell'immagine di Carlo Borromeo offre dunque, a chi le si rivolge con animo devoto, la possibilità di un intervento miracoloso.