



Controriforma nella storia dell'arte

Tutto il XVI secolo è stato segnato da contrasti religiosi sorti a seguito della riforma protestante avviata nel 1517 da Martin Lutero. L'Europa fu spaccata a metà, protestante la parte centro-settentrionale cattolica quella meridionale, e le conseguenze furono notevoli anche sul piano culturale e sociale. In gioco non c'era solo un contrasto ideologico, ma uno scontro di potere che determinò un clima di guerra (molto simile alla «guerra fredda» avutasi dopo la Seconda Guerra Mondiale) combattuta con le armi della feroce Santa Inquisizione, dello spionaggio e della caccia alle streghe. Questa guerra diventò sempre più cruenta con la conclusione, nel 1563, del Concilio di Trento. Come è noto, questo concilio, convocato nel 1545 per tentare una ricomposizione tra cattolici e protestanti, di fatto diventò il luogo d'elaborazione della nuova ideologia della Chiesa romana che, con la sua Controriforma, dava una risposta alla Riforma proposta dai protestanti. Il Concilio di Trento dettò norme anche per la produzione artistica commissionata dalla Chiesa: maggior rispetto delle fonti, bando alle invenzioni gratuite e alle immagini di nudi. Più in generale la Controriforma determinò una radicale svolta dei tempi, che finì per influenzare l'arte ben al di là delle indicazioni precettistiche date. In sintesi è come se improvvisamente la festa fosse finita. Quel clima di gioiosa eleganza e di sensuale bellezza, che si era respirato per tutto il periodo del Rinascimento, era tramontato, per lasciare al suo posto un nuovo clima di rigore morale e di paura. I protestanti accusavano la Chiesa romana di aver perso il senso di umiltà e povertà che aveva la chiesa delle origini, per inseguire solo potere, ricchezza e piaceri terreni. In realtà, se pensiamo a papi quali Alessandro VI, forse non avevano tutti i torti. La Chiesa romana non poteva non fare un'autocritica su questo argomento, ma il risultato fu essenzialmente un clima di maggior severità, applicato soprattutto verso gli altri. La risposta della Controriforma fu l'intolleranza. Si poteva essere imprigionati, torturati e condannati a morte per semplici reati di opinione. In tal modo, più che vivificare la fede dei credenti, fu instaurato un clima di terrore che servì a arginare la diffusione dello scisma riformistico. Casi emblematici di questa intolleranza furono le note vicende di Giordano Bruno e di Galileo Galilei. In pratica bastava avere idee diverse da quelle delle gerarchie ecclesiastiche per andare incontro ad accuse, processi, terrore e morte. Questo clima controriformistico di fatto perdurò per tutto il XVII secolo, cominciando a diradarsi agli inizi del Settecento per scomparire definitivamente nel corso del secolo, soprattutto con l'avvento dell'Illuminismo.

L'arte dopo il Concilio di Trento

La Chiesa cattolica ha sempre avuto un rapporto fecondo e produttivo con l'arte. Da non dimenticare che la religione cristiana è stata l'unica grande religione monoteistica a non bandire, per motivi ideologici, la rappresentazione artistica di figure umane e di storie. Di fatto, se nell'Occidente europeo, dopo il tramonto dell'età classica, l'arte non scomparve, lo si deve soprattutto alla Chiesa. Questa, pur avendo una posizione quasi di monopolio sulla produzione artistica, di fatto ha avuto sempre un atteggiamento tollerante verso la creatività degli artisti. Tolleranza che ebbe anche con l'avvento dell'umanesimo, quando il ritorno al mondo classico, ai suoi precetti estetici, nonché al racconto di quei Dei e Eroi della mitologia combattuti proprio dal cristianesimo, portarono l'arte a lidi che non sembravano molto ortodossi da un punto di vista religioso. Ecco perché l'improvviso atteggiamento di intolleranza che la Chiesa assunse, condizionò l'arte in maniera più profonda di quello che può apparire a prima vi-



sta. Non dobbiamo dimenticare che all'epoca gli artisti erano ancora al servizio delle classi dominanti (Chiesa e aristocrazia) e non si sognavano minimamente di svolgere un ruolo da intellettuali controcorrente. Gli artisti si adeguarono prontamente a questo nuovo clima: non più immagini che potevano inneggiare alla gioia e alla felicità, ma immagini che suscitavano necessità di pentimento e di sacrificio. Il martirio dei santi divenne uno dei temi più ricorrenti fino a tutto il Seicento, quasi a testimoniare una nuova visione della religione basata soprattutto sul dolore e sulla mortificazione. In un certo senso, in questa atmosfera buia, anche i colori si scurirono: sono sempre più gli artisti che, sulla scia di Caravaggio, affondano le loro immagini in una cornice di oscurità avvolgente. Il Concilio di Trento si occupò delle arti nella sua ultima sessione di lavori. Il problema non era minimo, in quanto i protestanti avevano una posizione decisamente iconoclasta: soprattutto nei paesi tedeschi si diffuse la tendenza a produrre immagini, spesso a stampa, di carattere irriverente o decisamente blasfemo nei confronti della religione cattolica. Non si poteva ignorare il problema di un controllo sull'ortodossia delle immagini prodotte a fini religiosi. In realtà il Concilio di Trento non fornì norme precise, ma introdusse il principio che le opere destinate alle chiese dovevano essere approvate dal vescovo della diocesi: se le opere non erano conformi alle aspettative, queste potevano essere rifiutate o si poteva richiederne la modifica. L'azione di controllo, e potenzialmente di censura, fu quindi demandata ai vescovi, i quali ebbero atteggiamenti diversificati. In alcuni casi l'azione fu più diretta e incisiva. San Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano dal 1560 al 1584, pubblicò nel 1577 delle precise istruzioni (*Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae*) destinate a architetti, pittori e scultori di soggetti sacri, che rimasero come modello di rigore per l'arte del periodo successivo. Già nel 1624 il cardinale Federico Borromeo, con il suo «De pictura sacra», mostrava un atteggiamento di maggiore tolleranza. In campo artistico, in realtà, non ci furono atteggiamenti fortemente intolleranti o di censura, come avvenne invece nel caso della produzione a stampa di libri o di opere scientifiche. Unico caso noto di procedimento inquisitorio nei confronti di un artista è quello a carico di Paolo Veronese, per l'opera «Cena in casa Levi», dove non vi furono soluzioni radicali e il compromesso fu presto raggiunto, con qualche piccola modifica e con il cambio del titolo all'opera. Alla fine gli artisti cercarono di non usare eccessivamente il nudo, soprattutto femminile, che, se non scomparve del tutto, risultò più castigato e meno lascivo. I soggetti mitologici, che neppure scomparvero, furono riservati solo alle opere laiche per la committenza privata.

La pittura tra fine 1500 e inizio 1600

Dopo il Concilio di Trento lo spirito del Rinascimento si è decisamente esaurito, non però la pittura, definita «manierista», che ne era derivata. Il superamento di questa pittura avvenne in un paio di decenni tra fine Cinquecento e inizio Seicento, grazie soprattutto a tre pittori: Annibale Carracci, Michelangelo Merisi detto il Caravaggio e il pittore fiammingo Pieter Paul Rubens. Annibale Carracci è il più giovane di un terzetto di artisti bolognesi formato, oltre che da lui, dal fratello Agostino e dal cugino Ludovico. Questi tre artisti diedero vita a Bologna all'Accademia degli Incamminati che fu il baricentro di quella tendenza dell'arte seicentesca che definiamo «classicismo». Nei loro insegnamenti si cercava di coniugare il modello dei grandi maestri cinquecenteschi, quali Raffaello e Tiziano, con un rinnovato studio del vero: in pratica una pittura che coniugasse l'idealismo (fatto di armonia, proporzione, decoro, misura, ecc.) con il naturalismo (fatto soprattutto di ispirazione e studio della realtà). L'artista che più rappresentò il naturalismo fu sicuramente Caravaggio, autore di un'autentica rivoluzione pittorica, dimostrando la forza



che poteva avere una rappresentazione esatta della realtà, senza alcuna trasfigurazione o aggiustamento. Il suo stile, unito anche ad una grandissima qualità pittorica innata, gli permise di produrre opere che ebbero un'influenza grandissima su tutta la pittura europea del XVII secolo. Il fiammingo Pieter Paul Rubens fu il pittore che, unendo in una originale sintesi spunti realisti tipici dell'arte nordica con gli ultimi virtuosismi dell'arte manierista, creò la pittura barocca, pittura molto esuberante giocata sempre su composizioni molto complesse. Questi sono in sintesi i tre maggiori percorsi lungo i quali si snoda l'arte europea del Seicento: il classicismo, il naturalismo e il barocco. Per capire la differenza tra il classicismo di matrice carraccesca e naturalismo alla Caravaggio è utile un esempio. Un pittore rinascimentale come Raffaello quando doveva dipingere una Madonna usava probabilmente una modella, ma l'immagine che ne derivava non era il ritratto della donna in carne e ossa che lui aveva davanti, altrimenti la finzione non sarebbe passata. Il quadro doveva raffigurare un'immagine femminile idealizzata alla Madonna e non una figura di una donna reale appartenente a tempo e luogo relativi. Questo procedimento di passare dal reale all'ideale lo possiamo chiamare di «trasfigurazione». In questo modo la realtà era aggiustata a quelle che sono le «regole dell'arte»: decoro, compostezza, ordine e armonia. Questo è il processo che attuavano i Carracci, mentre Caravaggio abolì dalla sua pittura qualsiasi «trasfigurazione»: la realtà rappresentata nei suoi quadri appariva nuda e cruda come l'immagine reale che si presentava agli occhi del pittore. I modelli e le modelle erano rappresentati con tale verismo da sembrare quasi foto reali. L'effetto, per il pubblico del tempo, fu quasi sconvolgente: non erano abituati a veder rappresentata la realtà senza il filtro della «trasfigurazione» e ciò che vedevano nei quadri di Caravaggio era troppo forte da essere immediatamente accettato. Altra differenza notevole tra lo stile dei Carracci e quella di Caravaggio è ancora una volta, come già tra fiorentini e veneziani, il diverso rapporto tra disegno e pittura. Mentre per i Carracci l'arte nasce soprattutto dal disegno, che rimane la trama logica, razionale e visibile, dell'immagine costruita, Caravaggio costruì i suoi quadri solo con gli strumenti della pittura: cioè luce e colore. Nella sua evoluzione stilistica Caravaggio accentuò sempre più il contrasto tra luce e ombra, al punto che l'immagine non poteva più essere costruita con gli strumenti razionali del disegno. In pratica nei suoi quadri ciò che appare non è la struttura dei corpi, ma solo quel tanto che opportuni effetti di luce ci permettono di vedere. Questi effetti di luce, quasi lampi che appaiono nell'oscurità per mostrarci un'immagine affogata nel buio, diventarono una delle cifre stilistiche più forti di Caravaggio. Lo stile di Caravaggio ebbe un'influenza enorme nei pittori a lui posteriori, che compresero la grande forza di un'arte che riesce a drammatizzare la realtà con il semplice ricorso alla rappresentazione veritiera e a un sapiente uso della luce e dell'ombra. La sua influenza fu recepita da pittori spagnoli, Zurbarán e Velázquez su tutti, da pittori francesi quali George De La Tour e anche da quello che rimane sicuramente il maggior pittore olandese del Seicento: Rembrandt.

UN EDIFICIO DELLA CONTRORIFORMA: LA CHIESA DEL GESU' A ROMA

LA STORIA

Ignazio di Loyola, fondatore dell'ordine dei Gesuiti, nel 1551 stabilì che fosse costruita a Roma una chiesa per la Compagnia del Gesù. Il progetto fu assegnato all'architetto fiorentino Nanni di Baccio Biggio. Questo progetto presentava una pianta con un'unica navata e un'abside poco profonda. Nel 1554 però Michelangelo propose un secondo progetto che avrebbe dovuto sostituire l'originario ma che in realtà non venne mai realizzato. Fu infine, nel 1561, il cardinale Alessandro Farnese, futuro papa Paolo III, a fornire il finanziamento per la realizzazione della chiesa dei gesuiti, chiamando alla sua realizzazione Jacopo Barozzi detto il «Vignola». Gli architetti Gesuiti Giovanni Tristano e Giovanni de' Rosi, contribuirono alla progettazione dell'ambiente interno e supervisionarono l'attuale costruzione. Per la facciata venne scelto il progetto di Giacomo della Porta. La costruzione della chiesa iniziò nel 1568 e terminò con la consacrazione nel 1584.



ANALISI STILISTICA

La chiesa del Gesù venne realizzata seguendo uno stile a metà strada tra il rinascimentale e il barocco. La sua costruzione ebbe un grande influsso sull'arte sacra posteriore rappresentando un importante simbolo dell'architettura della controriforma.

La facciata, saggiamente rivolta verso la piazza e le vie circostanti, crea giochi di luci ed ombre attraverso i volumi imponenti e maestosi. Su di essa si apre un gran portale che segna in modo forte la divisione dello spazio religioso da quello quotidiano. Un austero clima di spiritualità individuale e introspezione è favorito anche dalla pianta semplice dell'edificio: longitudinale, costituita da una sola navata (secondo le regole tridentine), è coperta da una volta a botte, affiancata da tre cappelle su ogni lato.

ARCHITETTURA NEL '600

Il 1600 vede senza dubbio l'affermarsi dell'architettura barocca grazie alla quale gli spazi urbani assumono caratteri scenografici o si alimentano dell'«effetto sorpresa» diventando quinte teatrali. In particolare si realizzano prestigiosi palazzi nobiliari che presentano un ampio e scenografico atrio d'ingresso da cui si accede, attraverso altrettanto scenografici scaloni, al piano nobile e sontuosi giardini. Vengono rivisti anche i fronti principali delle chiese che si movimentano grazie alla prevalenza di sinuose linee curve, di complesse figure geometriche e di decorazioni scultoree e si arricchiscono di forti effetti chiaroscurali. Inoltre alcune facciate, per esaltare il senso di verticalità, assumono un assetto piramidale e si portano in alto attraverso imponenti scaloni di ingresso. Infine cambia anche il modo di concepire gli interni e le piante delle chiese assumono contorni sinuosi secondo una alternanza di pieni e di vuoti. Tali sviluppi sembrano assecondare le tematiche socio-politiche e culturali del tempo divenendo strumento della controriforma cattolica. Infatti, nel Seicento, centro propulsore del barocco è Roma sede dei Papi anche se poi si diffonderà in molte altre città dove adatta gli edifici al contesto urbano senza attuare sconvolgimenti eccessivi degli ambiti preesistenti. Il Barocco espresse dunque i valori di una società che aveva perduto le certezze. In architettura, la concezione rinascimentale dell'uomo centro dell'universo, venne infatti definitivamente superata e questo ebbe come esito soprattutto la modificazione della pianta centrale in senso ellittico dove il fuoco della composizione si scisse in due punti. Analogamente si sviluppò anche il concetto di copertura sostituita da sistemi di volte o di cupole assecondanti la sezione ellittica attraverso un raccordo delle curve con pennacchi. I principali esponenti dell'architettura barocca furono Pietro da Cortona, Bernini, Borromini e Guarini e in particolare va ricordato l'immediato barocco siciliano che ebbe la tendenza ad innestare il nuovo linguaggio in schemi compositivi di stampo rinascimentale e ad usare numerose forme che sicuramente gli conferirono un aspetto singolare.



IL LESSICO DELLA FACCIATA DEGLI EDIFICI RELIGIOSI A NAVATA UNICA



- S. Agostino: convento (1550), chiesa (1570)
- S. Sepolcro: facciata (1574)
- S. Vincenzo: chiesa (1595-1612)
- S. Giuseppe all'Ospedale: chiesa (1566-1568)
- S. Maria della Pace: convento (1567), chiesa (1587-1589)
- S. Rocco: chiesa (1577)
- S. Raimondo: convento (1574-1597)
- S. Maria della Neve: chiesa (1583), convento (1616-1662)
- S. Francesco di Paola: chiesa (1587), convento (1598)
- S. Bernardo: chiesa (?-1590), convento (1605)
- S. Ulderico: chiesa (1590-1596)
- S. Pietro: chiesa (1585-1587)
- S. Sisto: facciata (1589-1591)
- S. Chiara: chiesa (1565-1605)