

# MODULO 4

## L'ANIMA BAROCCA

### Roma e la bellezza come risposta

---

#### 1. TEMA CENTRALE

##### **La bellezza come persuasione: il Barocco e la Controriforma**

Quando i giovani stranieri che hanno attraversato il Modulo 3 tornano a Roma per il Modulo 4, si trovano davanti a una città che conoscono già eppure che non hanno ancora visto. Hanno camminato tra le rovine del Foro Romano, hanno contemplato la cupola del Pantheon, hanno sentito la grandezza dell'impero. Ma ora devono guardare un'altra Roma, una Roma che è nata dalla crisi più profonda che l'Europa cristiana abbia mai conosciuto: la rottura della cristianità occidentale operata dalla Riforma protestante nel XVI secolo.

Il 31 ottobre 1517, Martin Lutero affisse le sue novantacinque tesi sulla porta della cattedrale di Wittenberg. Non sapeva – nessuno poteva saperlo – che quel gesto avrebbe spezzato in due l'Europa cristiana per sempre. In pochi anni, metà della cristianità occidentale abbandonò l'obbedienza a Roma: la Germania, la Scandinavia, l'Inghilterra, buona parte della Svizzera e dei Paesi Bassi. Le guerre di religione che seguirono – culminate nella terribile Guerra dei Trent'anni (1618-1648) – devastarono l'Europa e causarono milioni di morti. La certezza medievale di un'unica Chiesa sotto un unico papa era crollata per sempre.

La Riforma protestante non era soltanto una questione teologica astratta: era una rivoluzione che toccava la vita quotidiana della fede. Lutero negava il primato del papa, rifiutava cinque dei sette sacramenti cattolici, aboliva il culto dei santi e della Madonna, negava il purgatorio, proclamava la salvezza per sola fede senza bisogno delle opere, traduceva la Bibbia in tedesco perché ogni credente potesse leggerla senza mediazione clericale. E – ciò che più conta per comprendere il Barocco – denunciava le immagini sacre come idoli, gli ornamenti delle chiese come lusso scandaloso, la bellezza del culto come distrazione dalla Parola di Dio.

In molte città protestanti, turbe di iconoclasti entrarono nelle chiese e distrussero statue, affreschi, vetrate colorate, organi: tutto ciò che appariva superfluo alla semplice predicazione della Parola. La chiesa protestante ideale divenne uno spazio sobrio, quasi vuoto, dove l'attenzione si concentrava sul pulpito da cui il pastore predicava e sulla Bibbia che ogni fedele poteva leggere. La bellezza, secondo questa visione, non era via verso Dio: era ostacolo, seduzione, inganno.

La Chiesa cattolica avrebbe potuto rispondere in molti modi a questa crisi. Avrebbe potuto scegliere la via della semplificazione, riconoscendo le critiche protestanti e abbandonando gli eccessi della tarda scolastica e del lusso rinascimentale. Alcuni riformatori cattolici – i cosiddetti "evangelici" come il cardinale Reginald Pole o il vescovo Giovanni Morone – proposero questa via. Ma la Chiesa scelse un'altra strada: quella della riaffermazione integrale della propria dottrina e della propria tradizione. Il Concilio di Trento (1545-1563) riaffermò tutti e sette i sacramenti, il primato papale, il culto dei santi, il purgatorio, la necessità delle opere oltre alla fede. E – decisivo per comprendere il Barocco – difese con forza il valore delle immagini sacre.

Il decreto tridentino sulle immagini sacre (XXV sessione, 1563) stabiliva che le immagini di Cristo, della Madonna e dei santi erano legittime e utili, che attraverso di esse i fedeli si elevavano mentalmente alla contemplazione delle realtà divine, che le storie rappresentate negli affreschi e nelle pale d'altare insegnavano al popolo analfabeta le verità della fede. Ma il decreto poneva anche delle cautele: nessuna immagine doveva contenere falsa dottrina, nessuna doveva essere lasciva o sconveniente, tutte dovevano essere approvate dal vescovo. L'arte sacra era riabilitata ma doveva essere controllata, doveva servire la fede non corromperla.

Il Barocco è la traduzione visiva di questa dottrina. Se la Riforma aveva scelto la parola senza immagini, la Controriforma sceglie le immagini come parola: l'arte diventa predicazione, la bellezza diventa teologia, lo spazio sacro diventa esperienza totalizzante che coinvolge tutti i sensi. Entrare in una chiesa barocca non è come entrare in una chiesa medievale né in una chiesa rinascimentale: è un'esperienza che ti avvolge, ti stupisce, ti commuove, ti persuade non attraverso argomenti razionali ma attraverso l'emozione estetica.

Roma diventa il cantiere di questa rivoluzione. I papi della Controriforma – Paolo III, Giulio III, Pio V, Gregorio XIII, Sisto V, Paolo V – trasformano la città in un teatro sacro dove ogni piazza, ogni chiesa, ogni fontana parla della gloria di Dio e della legittimità della Chiesa romana. Nascono le grandi basiliche gesuitiche – il Gesù, Sant'Ignazio – che diventano il modello delle chiese cattoliche in tutto il mondo. Vengono costruite le piazze scenografiche – Piazza San Pietro, Piazza Navona – che organizzano lo spazio urbano secondo principi teatrali. Vengono erette le fontane monumentali che trasformano l'acqua – elemento vitale e simbolo dello Spirito Santo – in spettacolo di pietra e movimento.

Gli artisti di questa trasformazione hanno nomi che ancora oggi risuonano come esempi supremi di genio creativo: Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Pietro da Cortona, Andrea Pozzo, il Gaulli, Caravaggio. Ciascuno di loro contribuì, con linguaggio proprio, a costruire quel linguaggio visivo che chiamiamo Barocco: movimento invece di staticità, curva invece di linea retta, luce drammatica invece di illuminazione uniforme, emozione invece di compostezza, teatralità invece di sobrietà.

Ma ridurre il Barocco a una questione di stile sarebbe un errore pedagogico grave. Il Barocco è, nella sua essenza più profonda, una risposta alla domanda che il Rinascimento aveva lasciato aperta e che la Riforma aveva reso drammatica: come l'essere umano fa esperienza di Dio? La risposta rinascimentale – attraverso la ragione, attraverso la contemplazione della bellezza armoniosa – appariva ormai insufficiente. La crisi del XVI secolo aveva mostrato che la ragione poteva condurre a conclusioni opposte (cattolici e protestanti usavano entrambi argomenti razionali per difendere le proprie posizioni), che la fede non era riducibile a convinzione intellettuale.

Il Barocco propone una via diversa: l'esperienza di Dio passa attraverso i sensi, attraverso l'emozione, attraverso lo stupore che apre l'anima a una realtà che la trascende. Questa non è una via irrazionale: è una via che riconosce la complessità dell'essere umano, che non è soltanto ragione ma è anche corpo, cuore, immaginazione. La spiritualità barocca – quella di Ignazio di Loyola, di Teresa d'Avila, di Filippo Neri – è una spiritualità incarnata, che non ha paura dei sensi ma li assume come strumenti della preghiera.

Gli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola (1548) sono il testo fondamentale di questa nuova spiritualità. Ignazio propone un metodo di preghiera che utilizza sistematicamente l'immaginazione: il credente deve "comporre il luogo", cioè visualizzare concretamente la scena evangelica che medita, deve vedere con gli occhi dell'immaginazione i personaggi, udire con le orecchie le loro parole, toccare con le mani gli oggetti, sentire con il gusto e con l'olfatto l'ambiente. Questa "applicazione dei sensi" – così Ignazio chiama questa tecnica – non è una fantasticheria ma è un modo di rendere presente il mistero, di entrare dentro la scena evangelica invece di limitarsi a leggerla dall'esterno.

Teresa d'Avila (1515-1582), la grande mistica spagnola che riformò l'ordine carmelitano, descrive le sue esperienze mistiche con un linguaggio di straordinaria concretezza corporea. La celebre visione della transverberazione – l'angelo che trafigge il suo cuore con una freccia infuocata – è raccontata con dettagli fisici precisi: il dolore acutissimo, il piacere insieme al dolore, la sensazione di essere sollevata da terra. Questa concretezza scandalizzò alcuni contemporanei puritani che vi videro erotismo mascherato da mistica. Ma Teresa non aveva paura: sapeva che l'amore di Dio coinvolge tutto l'essere umano, non soltanto la sua parte "spirituale", e che il corpo non è ostacolo alla contemplazione ma ne è lo strumento.

Filippo Neri (1515-1595), il fondatore dell'Oratorio romano, portò questa incarnazione della spiritualità nella vita quotidiana. Inventò gli "oratori" – assemblee serali dove si cantavano laudi, si

leggevano vite di santi, si suonava musica – che furono l'origine dell'oratorio musicale barocco. Filippo credeva che la gioia fosse parte integrante della vita cristiana, che il credente non dovesse essere cupo e mortificato ma lieto e generoso. La santità non era fuga dal mondo ma trasfigurazione del mondo.

Il modulo propone ai giovani di immergersi in questo mondo barocco con tutti i sensi aperti. Non si tratta di studiare lo stile architettonico di Borromini o la tecnica scultorea di Bernini – questo può essere fatto sui libri. Si tratta di fare l'esperienza di quegli spazi, di lasciarsi coinvolgere dall'emozione estetica, di interrogarsi poi – a freddo, nella riflessione – su che cosa quell'esperienza ha significato. La bellezza barocca commuove, stupisce, talvolta travolge: ma commuove verso che cosa? Stupisce per portare dove? Travolge in quale direzione?

Questa è la domanda critica che il modulo deve mantenere aperta. Il rischio del Barocco – lo videro chiaramente i suoi critici settecenteschi illuministi e poi i romantici – è di ridurre la fede a emozione estetica, di sostituire l'esperienza autentica di Dio con l'emozione prodotta dallo spettacolo. Quando la bellezza serve la fede, quando la persuasione? Quando l'arte sacra eleva davvero l'anima a Dio, quando invece si sostituisce a Dio come oggetto di contemplazione? Queste domande non hanno risposte facili né definitive, ma l'educatore deve creare lo spazio perché possano essere poste e discusse onestamente.

### **Il filo teologico: lo spazio sacro come teofania**

Una delle intuizioni più profonde del Barocco è che lo spazio stesso – non soltanto le immagini che contiene, non soltanto le sculture o gli affreschi – può essere teologia visibile. L'architettura barocca non si limita a costruire edifici funzionali per il culto: costruisce spazi che sono essi stessi rivelazione, che manifestano qualcosa della natura di Dio e del rapporto tra Dio e l'uomo.

Il colonnato di Piazza San Pietro, progettato da Bernini tra il 1656 e il 1667, è l'esempio più potente di questa concezione. Le due ali di colonne che si aprono davanti alla basilica non hanno soltanto una funzione pratica (contenere le folle dei pellegrini): hanno una funzione simbolica che lo stesso Bernini spiegò con chiarezza. La Chiesa, disse, accoglie i credenti "a braccia aperte", li abbraccia maternamente, li include nella comunità. Le colonne sono le braccia della Chiesa che si protendono verso il mondo per attirarlo a sé. Quando il pellegrino entra nella piazza dall'apertura centrale, si sente accolto, abbracciato, incluso in uno spazio che è insieme architettonico e spirituale.

San Carlo alle Quattro Fontane di Borromini, costruita tra il 1638 e il 1641, è un esempio opposto e complementare. Qui lo spazio è piccolo – la chiesa è talmente piccola che si dice potrebbe entrare in uno dei pilastri della cupola di San Pietro – ma Borromini lo trasforma in qualcosa di apparentemente infinito attraverso l'uso di superfici curve, di luci indirette, di proporzioni sapientemente calcolate. Lo spazio dilata, respira, si apre verso l'alto dove la cupola luminosa sembra non avere confini. È la metafora perfetta del paradosso cristiano: Dio è infinito ma si fa piccolo, entra nello spazio ristretto di una chiesa, di un'anima, di un cuore umano, e da dentro lo dilata fino all'infinito.

Questa concezione dello spazio sacro come teofania – manifestazione visibile del divino – ha radici antiche nella teologia cristiana. Già Dionigi l'Areopagita, nel VI secolo, aveva teorizzato che la luce nelle chiese era simbolo della luce divina, che le gerarchie architettoniche rispecchiavano le gerarchie angeliche. Il gotico aveva tradotto questa intuizione nelle cattedrali che sembravano smaterializzarsi in vetrate colorate. Ma il Barocco porta questa intuizione a un livello di autoconsapevolezza e di controllo tecnico che non aveva precedenti: lo spazio è progettato millimetricamente per produrre un'esperienza spirituale precisa.

L'educatore deve aiutare i giovani a comprendere che entrare in una chiesa barocca richiede una disposizione diversa da quella con cui si entra in un museo. Nel museo si guarda dall'esterno, si analizza, si studia. Nella chiesa barocca – se la si vuole comprendere davvero – bisogna lasciarsi coinvolgere, bisogna accettare di essere parte dello spazio invece che osservatori distaccati. Soltanto dall'interno dell'esperienza si può poi uscire per riflettere criticamente su ciò che si è vissuto.

## **La musica barocca: l'altra metà della bellezza**

Il Barocco non è soltanto architettura e scultura: è anche – forse soprattutto – musica. La musica barocca nasce negli stessi anni e dagli stessi impulsi spirituali dell'architettura barocca, e risponde alla stessa esigenza: commuovere per convertire, emozionare per elevare, stupire per aprire l'anima al trascendente.

L'oratorio musicale – una forma musicale che narra storie bibliche o agiografiche attraverso canti, recitativi, cori – nasce proprio a Roma, negli oratori di San Filippo Neri, come forma di predicazione attraverso la musica. I grandi compositori barocchi – Monteverdi, Vivaldi, Corelli, Händel, Bach – crearono opere in cui la parola cantata e la musica strumentale si fondevano in un linguaggio capace di esprimere emozioni complesse che la sola parola non poteva contenere.

La musica barocca ha alcune caratteristiche stilistiche precise: il basso continuo che fornisce l'armonia di base, la preferenza per il contrasto (forte/piano, veloce/lento, solo/tutti), l'uso sistematico dell'improvvisazione ornamentale, la ricerca del "patetico" – la capacità di commuovere. Ma al di là dello stile, ciò che conta è la concezione della musica come via contemplativa: ascoltare musica barocca in una chiesa barocca – la luce che filtra dalle finestre, gli affreschi che decorano la volta, l'acustica che amplifica e trasforma i suoni – può essere un'esperienza spirituale di straordinaria intensità.

Il modulo prevede almeno un concerto di musica barocca in chiesa, preferibilmente un'esecuzione dal vivo piuttosto che una registrazione. L'esperienza dell'ascolto in uno spazio progettato per quella musica è qualitativamente diversa dall'ascolto in cuffia o in sala da concerto moderna. La musica barocca è stata scritta per quegli spazi e quell'acustica: riportarla lì è restituire la sua funzione originaria.

---

## **2. LUOGHI PRINCIPALI**

### **Piazza San Pietro e la Basilica: l'abbraccio della Chiesa**

Chi arriva a Piazza San Pietro per la prima volta attraversa un'esperienza che nessuna fotografia può preparare adeguatamente: quella di essere progressivamente avvolti da uno spazio che si apre, che ti accoglie, che ti include in un movimento che è insieme architettonico e spirituale. Si entra dalla Via della Conciliazione – la strada mussoliniana costruita negli anni Trenta, che ha distrutto il tessuto medievale del Borgo ma ha creato un asse prospettico che incornicia la basilica – e man mano che ci si avvicina, le due ali del colonnato berniniano si aprono come braccia che si allargano per l'abbraccio.

Il colonnato è l'opera che più di ogni altra manifesta il genio di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), l'artista che trasformò Roma barocca da idea in realtà costruita. Quando papa Alessandro VII Chigi gli commissionò la sistemazione della piazza nel 1656, il problema tecnico era complesso: bisognava creare uno spazio che potesse contenere le enormi folle dei pellegrini durante le benedizioni papali, che fornisse un collegamento armonico tra la basilica e la città circostante, che rispettasse l'obelisco egizio che Sisto V aveva fatto erigere al centro nel 1586. Ma Bernini non si limitò a risolvere un problema funzionale: creò uno spazio che è esso stesso teologia incarnata nella pietra.

Il colonnato è composto da 284 colonne doriche disposte in quattro file concentriche che formano un'ellisse perfetta. L'ellisse non fu una scelta casuale: è una forma geometrica che ha due fuochi invece di un unico centro, e i due fuochi della piazza sono segnati da due dischi di marmo sul pavimento, tra l'obelisco e ciascuna delle due fontane laterali. Se ci si posiziona esattamente su uno di questi dischi e si guarda verso il colonnato, accade qualcosa di stupefacente: le quattro file di colonne si allineano perfettamente e ne appare visibile soltanto una, come se le altre tre fossero magicamente scomparse. È un trucco prospettico ma è anche una metafora: da un certo punto di vista, la molteplicità diventa unità, la complessità si rivela ordine.

La balaustra che corona il colonnato è popolata da centoquaranta statue di santi – tutti i santi che la Chiesa venerava all'epoca della costruzione – che guardano la piazza dall'alto come testimoni e intercessori. Queste figure non sono puramente decorative: sono la rappresentazione visibile della "comunione dei santi", la dottrina cattolica secondo cui i credenti sulla terra non sono soli ma sono accompagnati da tutti coloro che li hanno preceduti nella fede. Il pellegrino che entra nella piazza entra dunque in uno spazio abitato, popolato, vivo: non è solo davanti a Dio ma è circondato dalla moltitudine dei testimoni.

La basilica stessa, che domina la piazza dal fondo, ha una storia complessa che attraversa più di un secolo di costruzione. L'antica basilica costantiniana del IV secolo fu demolita sotto Giulio II per costruire una chiesa più grande e più magnifica. Bramante progettò una pianta centrale con cupola, Michelangelo ridisegnò la cupola e la portò quasi a compimento prima di morire nel 1564, Carlo Maderno aggiunse la navata longitudinale e la facciata tra il 1607 e il 1626, infine Bernini aggiunse il baldacchino sull'altare maggiore (1624-1633) e poi il colonnato (1656-1667). Ciò che vediamo oggi è dunque il frutto di stratificazioni successive, di visioni diverse che si sono integrate – non sempre armoniosamente – in un'unica struttura.

La facciata di Maderno, larga e relativamente bassa, è stata spesso criticata perché nasconde parzialmente la vista della cupola di Michelangelo da chi entra nella piazza. È una critica giusta dal punto di vista estetico, ma pedagogicamente interessante: mostra come il Barocco abbia privilegiato l'esperienza dello spazio orizzontale – la piazza come luogo di raduno della comunità – rispetto alla verticalità rinascimentale che puntava verso il cielo. Il colonnato di Bernini è orizzontale, avvolgente, materno; la cupola di Michelangelo era verticale, ascendente, paterna. La sintesi tra le due concezioni non è perfetta, e questa tensione irrisolta è essa stessa eloquente.

Entrare nella basilica dopo aver sostato nella piazza produce uno choc dimensionale. Le proporzioni sono tali che è difficile, inizialmente, valutare le distanze e le dimensioni reali: tutto appare grande ma non si riesce a capire quanto grande finché non si vede un essere umano in scala con l'architettura. La navata centrale è lunga 187 metri – più di due campi da calcio – e può contenere ventimila persone. L'altezza della volta è di quarantasei metri. Questi numeri dicono poco: bisogna camminare per capire.

Il baldacchino bronzeo di Bernini, che sovrasta l'altare papale sotto la cupola, è alto ventinove metri – quanto un palazzo di dieci piani. Le quattro colonne tortili che lo sostengono riprendono il motivo delle colonne antiche che si dicevano provenire dal tempio di Salomone, e che la tradizione cristiana aveva reinterpreto come simbolo dell'unità tra Antico e Nuovo Testamento. Ma Bernini le trasforma in qualcosa di dinamico: le colonne sembrano muoversi, avvolgersi su se stesse, salire verso l'alto con un movimento elicoidale che non ha sosta. Sopra le colonne, il baldacchino è coronato da un intreccio di volute, di angeli, di decorazioni che culminano nel globo sormontato dalla croce. È insieme architettura e scultura, monumento eoreficeria ingigantita.

Sotto il baldacchino, nel pavimento, c'è la confessione: la cripta dove secondo la tradizione è sepolto l'apostolo Pietro, crocifisso nel circo di Nerone che sorgeva dove ora sorge la basilica. Novantanove lampade ardono perennemente attorno alla tomba. Questa è il cuore simbolico di San Pietro: tutto il resto – la basilica immensa, la piazza, il colonnato – si organizza attorno a questo punto, a questo uomo che Cristo chiamò "pietra" e su cui disse di voler fondare la sua Chiesa. Il Barocco magnifico, lo splendore delle decorazioni, l'oro e i marmi policromi, tutto questo esiste per dire una cosa sola: qui riposa Pietro, qui è il centro della cristianità cattolica, qui il papa – successore di Pietro – esercita il ministero che Cristo gli ha affidato.

L'educatore dovrebbe prevedere due visite a San Pietro: una per la piazza e il colonnato, una per l'interno della basilica. La prima dovrebbe concentrarsi sull'esperienza dello spazio esterno: camminare lentamente dal centro della piazza verso le colonne, trovare i due punti focali dell'ellisse e verificare l'allineamento prospettico, sostare sotto il colonnato per percepire come lo spazio coperto ma aperto crei un'atmosfera diversa dalla piazza e diversa dall'interno. La seconda visita dovrebbe prevedere tempo sufficiente per attraversare la basilica con calma, per sostare davanti al

baldacchino, per salire sulla cupola (se il gruppo è fisicamente in grado: sono più di cinquecento gradini, gli ultimi molto ripidi) e vedere Roma dall'alto.

### **Sant'Ignazio di Loyola: il cielo che si apre nella volta**

A pochi minuti di cammino dal Pantheon, quasi nascosta tra i palazzi del centro storico, si trova la chiesa di Sant'Ignazio di Loyola, madre intitolata al fondatore della Compagnia di Gesù e costruita tra il 1626 e il 1650. L'esterno è relativamente sobrio – una facciata a due ordini secondo il modello del Gesù – ma l'interno è uno degli spettacoli più straordinari che l'arte barocca abbia prodotto. Entrando dalla porta principale e avanzando verso il centro della navata, bisogna fermarsi su un disco di marmo incastonato nel pavimento: da quel punto, e soltanto da quel punto, si può vedere l'affresco della volta nella sua gloria.

L'affresco fu dipinto da Andrea Pozzo (1642-1709), gesuita, pittore, architetto e teorico della prospettiva, tra il 1691 e il 1694. Rappresenta l'*Apoteosi di Sant'Ignazio* o, più propriamente, la *Gloria di Sant'Ignazio*: il santo fondatore dell'ordine viene accolto in cielo in mezzo a una moltitudine di figure – angeli, santi, personificazioni delle virtù, rappresentanti dei quattro continenti dove i gesuiti avevano portato il Vangelo. Ma la cosa straordinaria non è il soggetto: è la tecnica con cui è rappresentato.

Pozzo utilizzò la prospettiva illusionistica portandola a un livello di perfezione tecnica mai raggiunto prima. La volta della chiesa è piatta, ma l'affresco crea l'illusione perfetta di una cupola aperta sul cielo: le architetture dipinte sembrano prolungare le architetture reali della chiesa verso l'alto, le colonne dipinte sembrano sollevarsi oltre la volta, e sopra tutto questo si apre un cielo infinito popolato da centinaia di figure che si muovono in una danza ascendente. Se si guarda dal punto giusto – il disco di marmo sul pavimento – l'illusione è perfetta: la volta sembra davvero aprirsi, il cielo sembra davvero essere lì sopra la testa, le figure sembrano davvero fluttuare nello spazio tridimensionale.

Ma se ci si sposta di pochi metri dal punto di vista ideale, l'illusione crolla: le architetture dipinte si deformano, le figure si allungano o si schiacciano, le proporzioni diventano assurde. Questa fragilità dell'illusione – il fatto che funzioni soltanto da un punto preciso – non è un difetto ma è parte del significato dell'opera. Pozzo stesso, nel suo trattato *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700), spiegò che l'artista deve progettare le sue opere avendo in mente un punto di vista privilegiato, così come Dio ha progettato l'universo avendo in mente un punto di vista ultimo che è il suo.

La metafora è potente e problematica insieme. È potente perché suggerisce che esiste una prospettiva dalla quale tutto acquista senso – la prospettiva di Dio – anche se noi mortali possiamo solo avvicinarci a essa senza mai raggiungerla pienamente. È problematica perché introduce il dubbio: se la bellezza che ammiriamo è un'illusione prospettica, se funziona soltanto da un punto di vista specifico, fino a che punto possiamo fidarci di essa? Non è forse tutta la fede barocca un grandioso trompe-l'oeil, un trucco magnifico che crolla quando ci si sposta dal punto di vista ortodosso?

Questa domanda non può essere elusa, e l'educatore dovrebbe affrontarla direttamente. Il rischio dell'arte illusionistica barocca è sempre quello di ridurre la verità a effetto scenico, di confondere la realtà con la rappresentazione. Ma si può anche leggere l'opera di Pozzo in modo diverso: non come inganno ma come pedagogia visiva. L'affresco insegna che per vedere la gloria di Dio bisogna mettersi nel punto giusto – non un punto fisico ma un punto spirituale, una disposizione dell'anima. Chi guarda distrattamente, chi guarda dal punto sbagliato, vede soltanto confusione. Chi guarda dal luogo della fede – rappresentato dal disco sul pavimento – vede il cielo aprirsi.

Sant'Ignazio stesso, negli *Esercizi spirituali*, aveva insegnato la tecnica della "composizione del luogo": prima di meditare una scena evangelica, il credente deve costruire mentalmente il luogo, deve visualizzarlo con tutti i dettagli, deve entrarci con l'immaginazione. L'affresco di Pozzo è la versione visiva di questa tecnica: offre un luogo già costruito dove l'immaginazione può entrare, offre uno spazio dove la fantasia incontra la fede. Non è inganno: è strumento contemplativo.

La chiesa ospita anche altri capolavori barocchi: il finto tamburo della cupola, anch'esso dipinto da Pozzo (la cupola vera non fu mai costruita per mancanza di fondi, e Pozzo dipinse su una tela piatta un tamburo e una cupola illusori che visti da sotto sembrano reali); le cappelle laterali riccamente decorate; l'altare maggiore con le colonne di marmo e gli angeli di stucco. Ma è l'affresco della volta che rimane impresso, che continua a parlare anche dopo che si è usciti, che pone domande che non hanno risposte semplici.

### **Santa Maria della Vittoria e l'Estasi di Santa Teresa: mistica come teatro**

Di tutte le opere che il Barocco ha prodotto, nessuna è più controversa, più discussa, più scandalosa – nel senso etimologico di pietra d'inciampo – dell'*Estasi di Santa Teresa* di Gian Lorenzo Bernini, conservata nella cappella Cornaro della chiesa di Santa Maria della Vittoria. Chi la vede per la prima volta rimane colpito, turbato, affascinato, talvolta imbarazzato: è un'opera che non lascia indifferenti, che costringe a prendere posizione, che obbliga a interrogarsi sul confine tra il sacro e il profano, tra la mistica e l'eroticismo, tra l'autenticità spirituale e la teatralità.

La cappella fu commissionata dal cardinale veneziano Federico Cornaro, che scelse come tema la visione mistica più celebre di Teresa d'Avila: la transverberazione del cuore, l'episodio in cui un angelo trafisse il cuore della santa con una freccia infuocata causandole un dolore acutissimo misto a piacere estatico. Teresa stessa aveva descritto l'esperienza nel capitolo 29 del *Libro della vita* con parole che sono insieme pudiche e sfacciate, spirituali e carnali, e che hanno fatto discutere per secoli i teologi e gli psicanalisti.

Bernini scolpì la scena in marmo bianco tra il 1647 e il 1652: Teresa è distesa su una nuvola, con gli occhi chiusi, la bocca semiaperta, la testa rovesciata all'indietro, il corpo abbandonato sotto il pesante abito carmelitano che cade in pieghe profonde. L'angelo, giovane e bello, sorride con un sorriso ambiguo – malizioso? tenero? crudele? – mentre con la mano destra solleva la freccia che sta per penetrare o che ha appena estratto dal petto della santa. Sopra la scena, nascosti dietro un frontone, raggi di bronzo dorato scendono verso la santa come simboli della luce divina. La luce naturale entra da una finestra invisibile sopra il gruppo scultoreo, creando un effetto di illuminazione dall'alto che rende il marmo quasi trasparente.

La scultura è collocata in una nicchia architettonica che Bernini progettò come un piccolo teatro: sulle pareti laterali della cappella, seduti in palchetti scolpiti in rilievo, otto membri della famiglia Cornaro – compreso il cardinale committente – assistono alla scena come spettatori, discutono tra loro, indicano, commentano. Questa mise en scène – rappresentazione scenica – trasforma la visione mistica in spettacolo pubblico, il momento più intimo e personale dell'esperienza religiosa in qualcosa da guardare, da ammirare, quasi da giudicare. È esattamente questo che fa scandalo: la mistica è diventata teatro.

Le reazioni davanti a quest'opera sono sempre state polarizzate. I contemporanei la celebrarono come un capolavoro sublime che riusciva a rendere visibile l'invisibile, a dare forma carnale all'esperienza spirituale più alta. Gli illuministi del Settecento la condannarono come esempio di cattivo gusto, di confusione tra piani diversi della realtà, di erotismo mascherato da pietà. I romantici dell'Ottocento la riscoprirono come espressione potente di un'emozione autentica. Il Novecento – dopo Freud – ha visto inevitabilmente nella scena una rappresentazione dell'orgasmo, una sublimazione artistica della sessualità repressa.

Tutte queste letture colgono qualcosa di vero, e insieme nessuna esaurisce il significato dell'opera. Teresa stessa, nelle sue opere, aveva insistito che l'amore di Dio e l'amore umano non sono contrari ma sono analoghi: Dio non ha inventato un linguaggio speciale per comunicare con l'anima, usa il linguaggio che gli esseri umani già conoscono, quello dell'amore, del desiderio, dell'unione. Togliere dall'amore mistico ogni risonanza corporea significa spiritualizzarlo in modo astratto e falso. Ma ridurre l'amore mistico a semplice sublimazione sessuale significa materializzarlo in modo altrettanto falso.

Bernini, che era un cattolico devoto e che andava a messa ogni giorno, non voleva scandalizzare: voleva rappresentare con verità ciò che Teresa aveva vissuto e descritto. Se la rappresentazione è

turbante, è perché la realtà stessa era turbante. Se il confine tra estasi mistica ed estasi erotica appare labile, è perché quel confine è realmente labile quando si ha a che fare con l'esperienza umana nella sua concretezza.

L'educatore deve creare lo spazio per una discussione onesta su questa opera. Non si può visitare Santa Maria della Vittoria e fingere che tutto sia chiaro, che tutto sia semplicemente bello e edificante. Bisogna lasciare che emergano il disagio, il turbamento, le domande. Poi si può provare a distinguere: distinguere tra l'esperienza autentica di Teresa – che non abbiamo motivo di mettere in dubbio – e la rappresentazione che Bernini ne ha dato; distinguere tra il coinvolgimento emotivo che l'opera produce e il giudizio critico che possiamo dare di essa; distinguere tra ciò che l'opera voleva comunicare nel suo contesto originario e ciò che comunica a noi oggi.

La cappella Cornaro rimane, in ogni caso, uno dei luoghi dove il Barocco mostra il suo volto più estremo e più sincero: la volontà di rappresentare l'irrappresentabile, di dare forma all'esperienza spirituale più intima, di convincere attraverso l'emozione estetica. È un esperimento rischioso – forse troppo rischioso – ma è un esperimento che vale la pena attraversare per capire fino a che punto il Barocco fu disposto ad andare nella sua ricerca di una bellezza che persuade.

### **San Carlo alle Quattro Fontane: l'architettura come preghiera**

Pochi isolati separano Santa Maria della Vittoria da San Carlo alle Quattro Fontane, la piccola chiesa che Francesco Borromini (1599-1667) costruì tra il 1638 e il 1641 per i Padri Trinitari Scalzi. Le due opere – l'estasi teatrale di Bernini e l'architettura contemplativa di Borromini – rappresentano due poli opposti e complementari del Barocco romano: Bernini estroverso, scenografico, comunicativo; Borromini introverso, geometrico, meditativo. Vedere entrambe nello stesso giorno permette di capire che il Barocco non fu uno stile monolitico ma fu un campo di forze dove talenti diversi esploravano possibilità diverse.

San Carlo alle Quattro Fontane è chiamata affettuosamente dai romani "San Carlino" per le sue dimensioni minuscole. Si dice che l'intera chiesa potrebbe stare dentro uno dei pilastri che reggono la cupola di San Pietro. Eppure quando si entra, lo spazio non appare affatto piccolo: appare raccolto, intimo, ma anche dinamico, respirante, in qualche modo illimitato. Questo è il miracolo di Borromini: trasformare un handicap (la mancanza di spazio e di fondi) in virtù, creare un'architettura che fa della limitazione lo strumento della libertà.

La pianta della chiesa è un ovale complesso – non un'ellisse semplice ma una figura geometrica derivata dall'intersezione di cerchi e triangoli – che crea una sensazione di movimento continuo: lo sguardo non trova un punto di sosta ma è condotto in un percorso circolare che abbraccia tutto lo spazio. Le pareti non sono piatte ma sono concave e convesse, si ritirano e si sporgono secondo un ritmo alternato che ricorda il respiro. Le colonne non sono disposte in file regolari ma sono incorporate nelle pareti ondulate, emergono e si ritirano seguendo il movimento della superficie. Ma è verso l'alto che lo spazio rivela la sua vera natura. La cupola, ovale come la pianta, è decorata con cassettoni esagonali, ottagonali e cruciformi che diminuiscono progressivamente di dimensione man mano che si sale verso la lanterna. Questo effetto prospettico – che Borromini studiò con precisione matematica – crea l'illusione che la cupola sia molto più alta di quanto non sia realmente, che si allontani verso un punto irraggiungibile. La luce entra dalla lanterna centrale e si diffonde sulle superfici curve creando giochi di ombre che cambiano durante il giorno.

La facciata, aggiunta da Borromini negli ultimi anni della sua vita (1665-1667), è ancora più audace: due ordini sovrapposti di colonne che seguono un movimento ondulatorio – convesso al centro, concavo ai lati, di nuovo convesso negli angoli – che dà l'impressione che la facciata stia respirando, che si muova come un organismo vivo. È un'architettura che rifiuta la staticità, che cerca la forma dinamica, che vuole esprimere non la stabilità dell'essere ma il movimento del divenire.

Borromini non lasciò scritti teorici come Bernini o Andrea Pozzo: parlava attraverso le forme, attraverso le linee, attraverso lo spazio. Ma i suoi biografi raccontano che era un uomo tormentato, perfezionista fino all'ossessione, incapace di compromessi, in perenne conflitto con committenti e

colleghi. Il contrasto con Bernini – che era socievole, abile politico, apprezzato dai papi – fu aspro e talvolta feroce. Quando Borromini si suicidò nel 1667, gettandosi sulla propria spada dopo una notte di insonnia e di angoscia, la Roma artistica rimase scossa: non era normale che un architetto di successo, stimato dagli intenditori anche se non popolare come Bernini, scegliesse di togliersi la vita.

Stare in San Carlino dopo aver conosciuto qualcosa della biografia di Borromini cambia la percezione dello spazio. Le pareti curve non appaiono più soltanto come virtuosismo formale ma come espressione di un'inquietudine spirituale, di una ricerca che non trova mai sosta, di un'anima che lotta con Dio e con se stessa. L'architettura di Borromini non è pacificata come quella di Brunelleschi, non è trionfante come quella di Bernini: è preghiera fatta pietra, dubbio trasformato in forma, lotta trasformata in bellezza.

L'educatore dovrebbe prevedere tempo sufficiente per sostare in silenzio in San Carlino. È uno spazio che parla soltanto a chi sa ascoltare, che rivela i propri segreti soltanto a chi accetta di fermarsi. Si può proporre un esercizio contemplativo: sedere su una panca laterale, chiudere gli occhi per alcuni minuti, poi riaprirli e guardare lo spazio come se fosse la prima volta. Spesso, al secondo sguardo, si vedono cose che al primo erano sfuggite: le proporzioni nascoste, i rapporti tra le forme, la logica interna dello spazio. È un modo di educare l'occhio e insieme l'anima alla pazienza del vedere.

### **Piazza Navona: l'acqua, la pietra e il movimento perpetuo**

Piazza Navona è uno degli spazi urbani più perfetti che il Barocco abbia creato: un'ellisse allungata che conserva la forma dell'antico stadio di Domiziano (I secolo dopo Cristo) su cui fu costruita, trasformata nel Seicento in un teatro all'aperto dove l'acqua delle tre fontane e gli edifici che la circondano dialogano in un gioco di richiami e contrasti. Non è un luogo sacro come San Pietro o Sant'Ignazio: è uno spazio civico, una piazza dove la vita quotidiana romana si svolge oggi come si svolgeva quattro secoli fa. Eppure è un luogo profondamente barocco, un luogo dove l'arte trasforma lo spazio pubblico in spettacolo permanente.

La fontana centrale, la Fontana dei Quattro Fiumi, fu realizzata da Bernini tra il 1648 e il 1651 per volontà di papa Innocenzo X Pamphilj, la cui famiglia aveva il palazzo sulla piazza. Rappresenta i quattro grandi fiumi allora conosciuti – il Nilo per l'Africa, il Gange per l'Asia, il Danubio per l'Europa, il Rio de la Plata per l'America – attraverso quattro figure colossali di vecchi barbuti, semidistesi sugli scogli in pose drammatiche. Sopra gli scogli si ergono una palma, un cactus, un leone, un cavallo: la flora e la fauna dei quattro continenti. E sopra tutto questo, un obelisco egizio – recuperato dal Circo di Massenzio e reinterpretato come simbolo della fede cristiana che domina il mondo – svetta verso il cielo sormontato dalla colomba con il ramoscello d'ulivo, emblema della famiglia Pamphilj.

La fontana non è semplicemente un monumento: è un organismo vivo che respira e si muove.

L'acqua sgorga da molteplici punti – dalle rocce, dalla bocca del leone, da fessure nascoste – scende in cascatelle, forma pozze, ribolle, scorre, canta. Il suono dell'acqua è parte integrante dell'opera: è una musica continua che cambia a seconda di dove ci si trova, che si mescola con le voci della piazza, che crea un'atmosfera sonora particolare.

Una leggenda romana racconta che Bernini scolpì la figura del Rio de la Plata con il braccio alzato in gesto di difesa perché temeva che la chiesa di Sant'Agnese in Agone – progettata dal rivale Borromini e situata proprio di fronte alla fontana – potesse crollare addosso alla fontana. È una leggenda falsa dal punto di vista cronologico (la fontana fu completata prima che Borromini cominciasse a lavorare alla chiesa) ma è vera dal punto di vista simbolico: esprime la rivalità feroce tra i due giganti del Barocco romano, il contrasto tra due temperamenti opposti che lavoravano a pochi metri di distanza senza mai parlarsi.

La chiesa di Sant'Agnese in Agone, che domina il lato occidentale della piazza, fu effettivamente riprogettata da Borromini a partire dal 1653 dopo che i lavori erano stati iniziati da altri architetti. La facciata – concava invece che convessa, con due campanili simmetrici ai lati e una cupola

centrale – dialoga con la fontana in un confronto silenzioso ma eloquente. Se la fontana di Bernini è estroversa, spettacolare, esuberante, la facciata di Borromini è contenuta, armoniosa, meditativa. È come se i due artisti, anche senza volerlo, avessero continuato il loro confronto attraverso le pietre. L'educatore può utilizzare Piazza Navona in molti modi. Di giorno, è un luogo perfetto per sostare, per disegnare, per osservare il movimento dei turisti e dei romani che attraversano la piazza. Di sera, quando l'illuminazione artificiale trasforma le fontane in visioni quasi irreali, è il luogo ideale per la passeggiata notturna tra le fontane prevista dal modulo. Si può anche organizzare un momento di riflessione collettiva seduti ai bordi delle fontane: che cosa significa questo uso dell'acqua come elemento architettonico? L'acqua è simbolo biblico dello Spirito Santo, è elemento vitale, è purificazione battesimale: che rapporto c'è tra questi significati spirituali e l'uso spettacolare che il Barocco fa dell'acqua nelle fontane?

### **Il Gesù: la chiesa madre dei Gesuiti e la predicazione visiva**

La chiesa del Santissimo Nome di Gesù, comunemente chiamata semplicemente Il Gesù, fu costruita tra il 1568 e il 1584 su progetto di Giacomo Vignola (la facciata è di Giacomo della Porta) e divenne il modello di tutte le chiese gesuitiche costruite nel mondo nei secoli seguenti. Non è la chiesa più scenografica di Roma, non ha la teatralità di Sant'Ignazio o l'intimità di San Carlino, ma è forse la chiesa che meglio manifesta il programma spirituale e pedagogico della Controriforma: utilizzare l'arte e l'architettura come strumenti di predicazione, creare uno spazio che parli anche a chi non sa leggere, commuovere per convertire.

La pianta è a croce latina con navata unica molto ampia – invece delle navate laterali ci sono cappelle – che concentra l'attenzione dei fedeli sull'altare maggiore e sul pulpito. Questa scelta architettonica riflette l'importanza che i gesuiti attribuivano alla predicazione: la chiesa doveva essere anzitutto un auditorio dove la Parola di Dio venisse annunciata con chiarezza e potesse essere ascoltata da tutti. Le cappelle laterali, riccamente decorate, sono dedicate ai santi dell'ordine gesuitico e fungono da exempla visivi della santità.

Ma ciò che rende Il Gesù unico è l'affresco della volta della navata centrale, dipinto da Giovanni Battista Gaulli detto il Baciccio tra il 1672 e il 1685: il *Trionfo del Nome di Gesù*. L'affresco rappresenta il nome di Gesù – IHS, il monogramma cristologico che è anche l'emblema della Compagnia di Gesù – circondato da una gloria di angeli e di santi che salgono verso la luce divina, mentre i dannati precipitano verso il basso in un vortice di corpi che sembrano cadere fuori dalla cornice dell'affresco ed entrare nello spazio reale della chiesa.

Questo sfondamento della cornice, questa confusione volontaria tra lo spazio dipinto e lo spazio architettonico, è una delle innovazioni più audaci del Barocco maturo. Gaulli non si accontenta di dipingere un'illusione prospettica sulla superficie piatta della volta: fa in modo che le figure dipinte escano dalla cornice dorata che dovrebbe contenerle, si sovrappongano alla cornice stessa, invadano lo spazio reale. Alcune figure sono scolpite in stucco e dipinte, altre sono dipinte su tela sagomata e applicata alla volta: la distinzione tra realtà e rappresentazione, tra scultura e pittura, tra architettura e decorazione, viene deliberatamente annullata.

L'effetto è potente e inquietante. I fedeli che entrano nella chiesa e alzano gli occhi vedono il cielo aprirsi sopra di loro, vedono la gloria di Dio manifestarsi, ma vedono anche i dannati che precipitano – e precipitano verso di loro, verso lo spazio reale della navata dove si trovano. È un monito visivo: la salvezza e la dannazione non sono realtà lontane ma sono possibilità reali, presenti, che riguardano ciascuno personalmente.

L'educatore dovrebbe dedicare tempo alla cappella di Sant'Ignazio, nella navata sinistra, dove si conserva la tomba del fondatore dell'ordine. L'altare è decorato con marmi policromi, lapislazzuli, bronzi dorati: una ricchezza che contrasta volutamente con la povertà che Ignazio stesso aveva praticato in vita. Questa ostentazione di magnificenza non è ipocrisia: è la manifestazione visibile della gloria che la Chiesa attribuisce ai suoi santi, è il modo di dire che ciò che agli occhi del mondo appariva piccolo e spregevole è in realtà prezioso agli occhi di Dio.

Il Gesù è anche il luogo dove si conserva il braccio destro di Francesco Saverio, il grande missionario gesuita morto in Cina nel 1552 mentre tentava di entrare nell'impero per evangelizzarlo. La reliquia è esposta in un reliquiario di cristallo e oro in una cappella dedicata al santo. Per il sensibilità moderna, la venerazione delle reliquie può apparire morbosa o superstiziosa. Ma per la sensibilità barocca – e per la sensibilità cattolica in generale – la reliquia è il segno della permanenza del santo nella storia, della sua continuità di presenza e di intercessione. Il corpo del santo, anche frammentato e trasformato dalla morte, resta veicolo di grazia.

### **Galleria Borghese: Caravaggio e Bernini, luce e forma**

La Galleria Borghese, situata nell'omonima villa immersa nel parco più grande di Roma, è uno dei musei più preziosi e più raccolti che esistano. Fu creata dal cardinale Scipione Borghese (1577-1633), nipote di papa Paolo V, che fu uno dei più grandi collezionisti e mecenati dell'epoca. Scipione non si limitò a comprare opere d'arte: commissionò direttamente ai maggiori artisti del suo tempo – Bernini giovane, Caravaggio, il Cavalier d'Arpino – alcune delle opere più straordinarie del Barocco.

La collezione è vastissima ma il modulo propone di concentrarsi su due nuclei: le opere di Caravaggio al piano superiore (anche se la Galleria espone ora le sue opere anche al piano terra) e le sculture di Bernini al piano terra. Caravaggio e Bernini rappresentano due modi diversi di usare la luce come strumento di rivelazione, due modi di rendere visibile l'invisibile.

Caravaggio (Michelangelo Merisi, 1571-1610) rivoluzionò la pittura europea con un'innovazione apparentemente semplice ma dalle conseguenze enormi: abolì lo sfondo. Nelle sue opere mature, i personaggi emergono da un fondo scuro, quasi nero, illuminati da una luce violenta che proviene da una fonte non identificabile e che crea contrasti drammatici tra zone illuminate e zone in ombra. Questa tecnica – che i contemporanei chiamarono "tenebrismo" e che influenzò pittori in tutta Europa – non era un vezzo formale: era una scelta teologica.

La luce caravaggesca è la luce della grazia divina che irrompe nell'oscurità del peccato, che sceglie chi illuminare, che rivela improvvisamente la verità nascosta. La *Deposizione di Cristo* (1602-1604), che fu dipinta per la chiesa di Santa Maria in Vallicella e si trova ora in Vaticano ma di cui la Borghese conserva opere coeve, mostra il corpo morto di Cristo mentre viene deposto dalla croce: la luce colpisce il corpo con tale intensità che sembra quasi vivo, mentre le figure che lo circondano emergono dall'ombra con espressioni di dolore intenso ma contenuto. Non c'è paesaggio, non c'è cielo, non c'è contesto: ci sono soltanto quei corpi, quella luce, quel momento.

Ciò che rende Caravaggio così potente è la scelta dei modelli. Caravaggio dipingeva dal vero, utilizzando come modelli persone comuni – prostitute, mendicanti, giovani della strada – che faceva posare nel suo studio. I suoi santi hanno piedi sporchi, mani callose, volti segnati dalla fatica. La Madonna ha il volto di una ragazza del popolo. I pellegrini che si inginocchiano hanno i piedi sudici in primo piano. Questo "naturalismo" – così fu chiamato – scandalizzò molti contemporanei che trovavano indecoroso rappresentare il sacro con tale cruda realtà. Ma Caravaggio non era un provocatore gratuito: stava dicendo qualcosa di teologicamente profondo. Il divino non abita un mondo ideale separato dal reale: abita il reale, si incarna nella carne concreta, si manifesta nei volti e nei corpi delle persone comuni. Cristo venne per i poveri, per i peccatori, per gli ultimi: perché allora dovrebbe essere rappresentato con le fattezze idealizzate dei principi?

Le sculture di Bernini esposte alla Borghese appartengono alla sua giovinezza – furono realizzate tra il 1621 e il 1625, quando Bernini aveva poco più di vent'anni – e mostrano già la sua maestria tecnica assoluta e la sua capacità di raccontare storie attraverso il marmo. *L'Apollo e Dafne* (1622-1625) rappresenta il momento metamorfico narrato da Ovidio: Dafne, inseguita da Apollo che vuole possederla, invoca il padre (il dio-fiume Peneo) di salvarla, e viene trasformata in alloro. Bernini coglie l'istante preciso della trasformazione: le dita di Dafne si stanno trasformando in rami, i capelli in foglie, le gambe in tronco. Apollo l'ha quasi raggiunta ma sta toccando già non più una donna ma una pianta. L'espressione di Dafne è di orrore e insieme di sollievo: preferisce perdere l'umanità piuttosto che perdere la libertà.

Il *Ratto di Proserpina* (1621-1622) mostra Plutone, il dio degli inferi, che afferra Proserpina per portarla con sé nel mondo sotterraneo. Le dita di Plutone affondano nella carne della coscia di Proserpina con tale realismo che il marmo sembra effettivamente carne viva, morbida, che cede alla pressione. Proserpina cerca di divincolarsi, spinge con la mano il volto di Plutone, piange. La violenza della scena è resa con tale verità che è quasi insopportabile guardare.

Queste sculture pongono una domanda pedagogica delicata: che cosa ci fanno, in una collezione che dovrebbe celebrare la Controriforma cattolica, scene mitologiche pagane di tale sensualità e violenza? La risposta è complessa. Il cardinale Scipione, come tutti i suoi contemporanei colti, non vedeva contraddizione tra fede cristiana e cultura classica. Il mito pagano poteva essere letto allegoricamente: la trasformazione di Dafne è la trasformazione dell'anima che sfugge alle passioni carnali e si consacra alla virtù, il ratto di Proserpina è l'anima che viene trascinata nel peccato ma che sarà poi riscattata. Questa lettura può sembrare forzata – e forse lo è – ma mostra come il Barocco cattolico non rinunciò all'eredità classica ma la reinterpretasse.

---

### 3. ESPERIENZE PROPOSTE

#### **Concerto di musica barocca in chiesa**

**Obiettivo pedagogico:** Sperimentare la musica barocca nel contesto per cui fu scritta; comprendere come musica, architettura e liturgia formassero un'unità organica; fare esperienza della bellezza sonora come via contemplativa.

**Modalità di realizzazione:** Si organizza la partecipazione a un concerto di musica barocca in una delle chiese barocche di Roma. Roma offre una programmazione ricchissima di concerti in chiesa, specialmente nei mesi estivi. L'ideale sarebbe un concerto di musica sacra – un oratorio di Händel, una messa di Vivaldi, mottetti di Monteverdi – in una chiesa barocca come Sant'Ignazio o Il Gesù. Prima del concerto, l'educatore introduce brevemente il compositore e le opere che si ascolteranno, ma senza eccedere: la musica deve parlare da sé.

Durante il concerto, si ascolta in silenzio, senza prendere appunti né fotografare. L'ascolto deve essere totale, immersivo. Dopo il concerto, se il gruppo è disponibile, si può sostare alcuni minuti nella chiesa ormai vuota per assorbire l'eco dell'esperienza. Il giorno seguente, durante la discussione serale, si apre uno spazio per condividere: che cosa ha suscitato la musica? C'è stata differenza tra ascoltare musica barocca in chiesa e ascoltarla in cuffia o in sala da concerto? La musica ha aperto qualcosa – una commozione, una domanda, un desiderio – che le parole da sole non avrebbero aperto?

#### **Esercizio spirituale ignaziano: la composizione del luogo**

**Obiettivo pedagogico:** Sperimentare concretamente la tecnica ignaziana dell'immaginazione attiva; comprendere come l'immaginazione possa essere strumento di preghiera; confrontare la propria esperienza con la proposta spirituale del Barocco.

**Modalità di realizzazione:** L'educatore introduce brevemente gli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, spiegando che non sono un libro da leggere ma sono un metodo di preghiera che richiede di essere praticato. Si sceglie una scena evangelica semplice e visivamente ricca – ad esempio l'Annunciazione, oppure la tempesta sedata, oppure la pesca miracolosa – e si legge il testo biblico corrispondente. Poi l'educatore guida il gruppo attraverso i passi della composizione del luogo:

1. **Vedere il luogo:** chiudere gli occhi e visualizzare concretamente dove si svolge la scena. Se è l'Annunciazione, vedere la stanza di Maria: com'è fatta? Che colore hanno le pareti? C'è una finestra? Che luce entra? Maria è seduta o in piedi? Che vestito porta?

2. **Vedere i personaggi:** visualizzare le persone presenti. Che volti hanno? Che espressioni? Come si muovono?

3. **Applicare i sensi:** non limitarsi alla vista ma utilizzare tutti i sensi. Che suoni ci sono? Si sente il rumore del vento, il fruscio delle vesti? Che odori? Che temperatura ha l'aria?

4. **Entrare nella scena:** non guardare dall'esterno ma entrare. Che cosa si prova a essere lì? Si può parlare ai personaggi? Si può chiedere qualcosa?

L'esercizio dura circa venti minuti. Poi si apre uno spazio di condivisione volontaria: chi vuole può raccontare che cosa ha visto, che cosa ha provato. Non si giudicano le immagini emerse – non c'è una visualizzazione corretta e una sbagliata – si accoglie semplicemente ciò che ciascuno ha vissuto.

Questo esercizio può essere accolto con scetticismo da alcuni partecipanti, specialmente da quelli cresciuti in culture protestanti o secolarizzate che non hanno familiarità con la preghiera immaginativa. L'educatore non deve forzare nessuno ma deve creare le condizioni perché chi vuole possa provare seriamente. Spesso, anche chi inizialmente è scettico, scopre che l'immaginazione apre dimensioni della fede che la sola ragione non raggiunge.

### **Laboratorio fotografico sulla luce**

**Obiettivo pedagogico:** Educare l'occhio a vedere come la luce naturale trasforma lo spazio durante il giorno; comprendere che la luce barocca non è un effetto speciale ma è l'uso sapiente della luce naturale; sviluppare un'attenzione contemplativa al mutare delle ore.

**Modalità di realizzazione:** Si sceglie una chiesa barocca – idealmente Sant'Ignazio o San Carlo alle Quattro Fontane – e si organizzano tre visite nella stessa giornata: mattina presto (intorno alle 8-9), primo pomeriggio (intorno alle 14-15), tardo pomeriggio (intorno alle 17-18). Ciascun partecipante, munito di macchina fotografica o smartphone, scatta fotografie dello stesso punto della chiesa nelle tre diverse ore, cercando di capire come la luce cambia, da dove entra, che effetti crea.

Dopo le tre visite, si confrontano le fotografie. Si scopre che la luce non è mai statica: entra da finestre diverse secondo l'ora del giorno, crea ombre differenti, illumina zone che prima erano buie e lascia nell'ombra zone che prima erano illuminate. Gli architetti barocchi studiavano con precisione questi effetti e progettavano le finestre in modo che la luce naturale creasse drammi di luci e ombre senza bisogno di illuminazione artificiale.

Il laboratorio può concludersi con una discussione: la luce è soltanto un fenomeno fisico o ha anche un significato simbolico? Nella Bibbia, Dio è luce, Cristo è luce del mondo, i credenti sono chiamati a essere luce. Come si lega questa simbologia teologica con l'uso artistico della luce nel Barocco?

### **Passeggiata notturna tra le fontane**

**Obiettivo pedagogico:** Sperimentare Roma barocca di notte, quando il silenzio e l'illuminazione artificiale trasformano gli spazi urbani; fare esperienza dell'acqua come elemento vivo, sonoro, in movimento perpetuo.

**Modalità di realizzazione:** Dopo cena, preferibilmente in una serata calma senza troppi turisti (difficile ma non impossibile), si organizza una camminata che tocca le principali fontane barocche di Roma: Fontana di Trevi, Fontana dei Quattro Fiumi a Piazza Navona, Fontana della Barcaccia a Piazza di Spagna. Non si tratta di una visita guidata con spiegazioni dettagliate: si tratta di una camminata contemplativa dove si lascia che le fontane parlino.

A ciascuna fontana, ci si ferma per almeno dieci minuti. Si sta in silenzio, si ascolta il suono dell'acqua, si guarda come la luce artificiale trasforma il marmo in qualcosa di quasi irreale. Si può invitare il gruppo a chiudere gli occhi per alcuni minuti e ascoltare soltanto: il rumore dell'acqua cambia a seconda della distanza, del vento, del movimento di chi passa. Poi si riaprono gli occhi e si guarda di nuovo.

La passeggiata si conclude seduti attorno alla Fontana dei Quattro Fiumi, e l'educatore può leggere un brano poetico sull'acqua – ad esempio dal *Cantico delle creature* di Francesco d'Assisi ("Laudato

si', mi' Signore, per sor'acqua, la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta") oppure dal Salmo 42 ("Come la cerva anela ai corsi d'acqua, così l'anima mia anela a te, o Dio").

### **Lettura drammatizzata delle *Lettere di Teresa d'Avila***

**Obiettivo pedagogico:** Entrare nel mondo interiore della grande mistica spagnola; comprendere dal di dentro come si descrive un'esperienza mistica; confrontare la descrizione testuale con la rappresentazione visiva di Bernini.

**Modalità di realizzazione:** Dopo aver visitato Santa Maria della Vittoria e aver visto l'*Estasi di Santa Teresa*, si organizza nella chiesa stessa (se possibile, altrimenti in un altro luogo raccolto) la lettura drammatizzata del capitolo 29 del *Libro della vita* di Teresa, dove la santa descrive la transverberazione del cuore.

L'educatore ha preparato il testo in italiano moderno, accessibile. Una voce femminile legge le parole di Teresa in prima persona. Si legge lentamente, con pause, lasciando che le parole si depositino. Il testo di Teresa è di una concretezza impressionante: descrive il dolore fisico, il piacere misto al dolore, la sensazione di levitare, il desiderio di morire per entrare pienamente in Dio. Dopo la lettura, alcuni minuti di silenzio.

Poi si apre la discussione: come vi ha fatto sentire questo testo? Bernini è riuscito a tradurre in marmo ciò che Teresa ha descritto con le parole? Oppure la scultura aggiunge qualcosa che le parole non dicono, o al contrario tradisce qualcosa? Che differenza c'è tra leggere la descrizione di un'esperienza mistica e guardare la sua rappresentazione artistica?

---

## **4. TESTI DI RIFERIMENTO**

### **Per gli educatori**

**Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750* (1958)** Il classico insuperato sulla storia dell'arte barocca italiana. Wittkower offre analisi tecniche, biografiche, stilistiche dei maggiori artisti dell'epoca, ma sempre inserite in un contesto culturale e spirituale ampio. Indispensabile per l'educatore che voglia comprendere davvero il Barocco.

**Giovanni Careri, *Barocco* (2001)** Un'interpretazione del Barocco come "regime di immagini" che privilegia l'emozione e il coinvolgimento dello spettatore. Careri analizza come le opere barocche costruiscano deliberatamente esperienze emotive intense, e discute i problemi teoretici che questo solleva. Molto utile per comprendere la dimensione esperienziale dell'arte barocca.

**Giuseppe Ungaretti, *Sentimento del tempo* (1933)** La raccolta poetica di Ungaretti dedicata al Barocco romano. Il poeta del Novecento dialoga con la Roma secentesca e ne cattura il senso profondo. La poesia "La pietà" davanti alla *Pietà* di Michelangelo, oppure "Roma" che medita sulle rovine e sulla permanenza, sono testi potenti che possono essere letti durante le visite.

**Concilio di Trento, Decreto sulle immagini sacre (XXV sessione, 1563)** Il testo fondamentale che stabilì la dottrina cattolica sulle immagini sacre in risposta alle critiche protestanti. È un testo breve e accessibile che permette di capire quali fossero i fondamenti teologici dell'arte della Controriforma. L'educatore dovrebbe leggerlo integralmente.

### **Per i partecipanti**

**Ignazio di Loyola, *Esercizi spirituali (brani scelti)*** Gli *Esercizi* sono un testo operativo, non contemplativo: vanno praticati, non semplicemente letti. Ma alcuni passi sono particolarmente significativi per comprendere la spiritualità ignaziana: la meditazione del Regno di Cristo, le due bandiere, la composizione del luogo, l'applicazione dei sensi. L'educatore seleziona i brani più accessibili e li propone come introduzione alla pratica.

**Teresa d'Avila, *Libro della vita* (capitolo 29)** Il capitolo in cui Teresa descrive la transverberazione del cuore è uno dei testi mistici più intensi e più discussi della letteratura

cristiana. Teresa scrive con uno stile diretto, quasi colloquiale, che rende accessibile anche a lettori non specializzati un'esperienza altrimenti ineffabile. La lettura di questo testo prima o dopo la visita all'*Estasi* di Bernini è fondamentale.

**Gian Lorenzo Bernini, lettere scelte** Bernini non fu un teorico come Leonardo o come Poussin, ma alcune sue lettere offrono spunti interessanti sulla sua concezione dell'arte. In particolare, le lettere in cui difende la propria opera contro le critiche, o in cui spiega il significato delle sue sculture, mostrano quanto fosse consapevole della dimensione spirituale del proprio lavoro.

**Giambattista Marino, *La strage degli innocenti e altre poesie*** Marino (1569-1625) è il poeta barocco per eccellenza, colui che teorizzò la "meraviglia" come fine della poesia. Le sue opere – ricche di metafore audaci, di iperboli, di virtuosismi linguistici – possono risultare eccessive al gusto contemporaneo, ma mostrano bene lo spirito dell'epoca. Si possono selezionare alcuni madrigali o alcune ottave particolarmente rappresentativi.

### **Cinema e documentari**

***Caravaggio di Derek Jarman (1986)*** Un film biografico liberamente ispirato alla vita di Caravaggio, che non è storicamente accurato ma cattura lo spirito del pittore: violento, geniale, tormentato. Le scene sono ricostruite come tableaux vivants ispirati ai quadri di Caravaggio. Da vedere dopo aver visitato la Galleria Borghese.

**Documentari su Bernini e Borromini** La BBC e altri produttori hanno realizzato eccellenti documentari sui due giganti del Barocco romano. Possono essere utilizzati nella preparazione del gruppo prima della partenza o come materiale di approfondimento durante il viaggio.

---

## **5. DOMANDE PER LA RIFLESSIONE**

### **Sulla bellezza come persuasione**

Il Barocco vuole commuovere, stupire, convincere attraverso i sensi e l'emozione. Questa strategia vi sembra legittima o vi appare come manipolazione? Quando la bellezza serve davvero la fede e quando invece rischia di sostituirsi ad essa?

Davanti all'*Estasi di Santa Teresa* o all'affresco di Pozzo a Sant'Ignazio, vi siete sentiti coinvolti emotivamente? Quale sentimento è emerso: ammirazione, commozione, disagio, indifferenza? Da dove viene la differenza tra chi è toccato dalla bellezza barocca e chi invece ne è infastidito?

### **Sull'esperienza di Dio**

Teresa d'Avila descrive esperienze mistiche intense e corporee. Gli *Esercizi* di Ignazio propongono di usare l'immaginazione per "vedere" le scene evangeliche. Queste vie dell'esperienza religiosa vi sembrano ancora praticabili oggi? Oppure la nostra epoca – dominata dalle immagini medial, dalla psicologia, dalle neuroscienze – ha reso impossibile questo tipo di esperienza?

Avete mai fatto, nella vostra vita, un'esperienza che considerate spirituale o religiosa? Se sì, è passata attraverso i sensi, l'emozione, l'immaginazione? Oppure è stata un'esperienza puramente intellettuale o morale?

### **Sulla Controriforma**

La Riforma protestante criticò gli eccessi della Chiesa: la vendita delle indulgenze, il lusso del clero, la corruzione morale, l'uso delle immagini come idoli. Il Barocco cattolico fu una risposta adeguata a queste critiche o le aggravò ulteriormente? Costruire chiese magnifiche, commissariare opere d'arte costose, celebrare la bellezza: era il modo giusto di rispondere a chi chiedeva povertà evangelica e ritorno alla semplicità?

Oggi, cinque secoli dopo la Riforma, cattolici e protestanti hanno raggiunto la riconciliazione su alcuni punti ma rimangono divisi su altri. La questione delle immagini sacre, della bellezza nel culto, dell'uso dell'arte nella vita ecclesiale: è ancora un punto di divisione o è diventato secondario?

### **Sul rapporto tra arte e fede**

Bernini, Caravaggio, Borromini erano artisti di genio ma erano anche credenti sinceri? Oppure usavano la fede come pretesto per creare capolavori? Questa distinzione ha senso o è anacronistica? Oggi, nell'epoca della secolarizzazione, l'arte sacra è ancora possibile? Le chiese contemporanee, quando vengono costruite o rinnovate, riescono a creare quella qualità di spazio sacro che le chiese barocche avevano? E se no, perché? Che cosa è andato perduto?

---

## **6. FIGURE-CHIAVE DA INCONTRARE**

### **Ignazio di Loyola: il soldato che diventa mistico**

Íñigo López de Loyola nacque nel 1491 nel Paese Basco, in una famiglia della piccola nobiltà. Fu avviato alla carriera militare e visse da giovane una vita mondana, ambizioso di gloria e di successo. La sua vita cambiò radicalmente nel 1521, quando durante l'assedio di Pamplona una palla di cannone francese gli frantumò una gamba. Fu trasportato al castello di famiglia per la convalescenza, che durò mesi ed fu dolorosissima: i chirurghi dovettero rioperarlo più volte, e Ignazio sopportò tutto senza anestesia con un coraggio che stupì i presenti.

Durante la convalescenza, chiese libri cavallereschi per passare il tempo, ma nel castello c'erano soltanto una *Vita di Cristo* di Ludolfo di Sassonia e una raccolta di vite di santi. Li lesse per noia, poi li rilesse per interesse, poi cominciò a essere trasformato da ciò che leggeva. Si accorse di una cosa: quando immaginava imprese mondane – tornare in guerra, conquistare gloria, corteggiare donne – provava piacere nell'immaginazione ma poi, quando smetteva, rimaneva triste e insoddisfatto. Quando invece immaginava di imitare i santi – fare pellegrinaggi, vivere in povertà, dedicarsi a Dio – provava inizialmente meno piacere ma poi, quando smetteva, rimaneva sereno e contento.

Questa osservazione psicologica divenne la base di tutta la sua spiritualità: il "discernimento degli spiriti", la capacità di distinguere quali desideri vengono da Dio e quali dal nemico basandosi non sul contenuto immediato ma sull'effetto che lasciano nell'anima. Decise di cambiare vita radicalmente: appena guarito, fece un pellegrinaggio al santuario di Montserrat, dove appese le sue armi da soldato davanti a un'immagine della Madonna e si consacrò come "cavaliere di Cristo". Poi si ritirò per un anno a Manresa, una cittadina catalana, dove visse in povertà mendicando, pregando molte ore al giorno, sottoponendosi a penitenze durissime.

A Manresa ebbe esperienze mistiche intense – visioni, illuminazioni – che lo segnarono per sempre. Ma soprattutto, a Manresa elaborò il metodo che avrebbe poi codificato negli *Esercizi spirituali*: un percorso sistematico di preghiera e meditazione, articolato in quattro settimane, che conduce il credente attraverso la contemplazione dei misteri della vita di Cristo fino alla scelta di seguirlo radicalmente. Gli *Esercizi* non sono un libro devozionale da leggere: sono un programma di ritiro spirituale da praticare, preferibilmente sotto la guida di un direttore spirituale esperto.

Ignazio studiò poi teologia a Parigi, dove raccolse i primi compagni che avrebbero fondato con lui la Compagnia di Gesù: Francesco Saverio, Pietro Favre, Diego Laínez e altri. Nel 1540, papa Paolo III approvò la Compagnia come ordine religioso. Ignazio ne fu il primo Superiore Generale e rimase a Roma per guidare l'espansione dell'ordine fino alla morte nel 1556.

I gesuiti divennero in pochi decenni il braccio più dinamico della Controriforma: fondarono collegi in tutta Europa dove educavano le classi dirigenti cattoliche secondo un sistema pedagogico avanzato (la *Ratio Studiorum*), inviarono missionari in Asia, Africa, Americhe dove convertirono milioni di persone, si distinsero come teologi al Concilio di Trento e come confessori di re e

principi. Ma suscitavano anche opposizioni feroci: furono accusati di essere troppo accomodanti con il potere, di usare metodi di "casuistica" che relativizzavano la morale, di cercare l'influenza politica. Pascal, nelle *Provinciali* (1656-1657), scrisse una satira feroce contro la morale gesuitica. Ignazio stesso era un uomo di una determinazione ferrea, di un'intelligenza strategica notevole, ma anche di una profonda umiltà. Le sue lettere mostrano un superiore che sa ascoltare, che adatta le regole alle circostanze, che cerca il bene maggiore piuttosto che l'osservanza rigida. La sua massima più famosa – "In tutto amare e servire" – riassume il suo spirito: non la perfezione ascetica fine a se stessa, ma l'amore operoso che si traduce in servizio concreto.

*Domande per la riflessione:* Ignazio passò dalla carriera militare alla vita religiosa attraverso una conversione drammatica. È possibile ancora oggi questo tipo di conversione radicale? Oppure le conversioni contemporanee sono più gradualistiche, meno evidenti? E il metodo degli *Esercizi* – usare l'immaginazione, discernere gli spiriti, fare scelte radicali – ha ancora senso in un'epoca psicologizzata come la nostra?

### **Gian Lorenzo Bernini: l'artista totale che trasformò Roma**

Gian Lorenzo Bernini nacque a Napoli nel 1598 da Pietro Bernini, scultore toscano che si era trasferito al Sud per lavoro. Il talento del figlio emerse prestissimo: già da bambino scolpiva con una sicurezza tecnica che stupiva i maestri. A otto anni, la famiglia si trasferì a Roma, e Gian Lorenzo crebbe negli anni in cui papa Paolo V Borghese trasformava la città secondo i principi della Controriforma.

Il cardinale Scipione Borghese, nipote del papa, lo prese sotto la sua protezione e gli commissionò le prime opere: *l'Enea e Anchise*, *il Ratto di Proserpina*, *il David*, *l'Apollo e Dafne*. Bernini aveva poco più di vent'anni ma già scolpiva come un maestro antico. Papa Urbano VIII Barberini, eletto nel 1623, disse di lui: "È una grande fortuna per voi, Cavaliere, vedere papa Maffeo Barberini; ma noi siamo ancora più fortunati che il Cavalier Bernini viva al tempo del nostro pontificato". Era vero: Bernini e Roma barocca sono inseparabili, come Michelangelo e Roma rinascimentale.

Bernini lavorò per otto papi consecutivi nell'arco di sessant'anni, e trasformò Roma più di qualsiasi altro artista dopo gli antichi romani. Progettò Piazza San Pietro con il colonnato. Disegnò il baldacchino bronzeo sotto la cupola. Scolpì la *Cattedra di San Pietro* in fondo all'abside della basilica. Costruì fontane in tutta Roma. Progettò chiese. Realizzò tombe papali. Scolpì ritratti, statue, gruppi allegorici. E non fu soltanto scultore e architetto: fu anche pittore (oltre quattrocento dipinti, secondo le fonti), scenografo teatrale, autore di commedie.

Questo poliedrico genio si accompagnava a una personalità estroversa, ambiziosa, capace di muoversi abilmente tra i potenti. Bernini sapeva come ottenere le commissioni, come difendere le proprie opere dalle critiche, come mantenere il favore dei papi anche quando questi cambiavano. Non ebbe la vita tormentata di Caravaggio o di Borromini: ebbe successo, ricchezza, onori, e li godette senza rimorsi.

Ma era anche un uomo di fede sincera. Ogni mattina andava a messa alla Chiesa del Gesù. Negli ultimi anni di vita, fece gli *Esercizi spirituali* ignaziani due volte l'anno. Disse al biografo che tutto il suo lavoro era stato fatto per la gloria di Dio, e che la scultura era per lui una forma di preghiera. Quando scolpiva *l'Estasi di Santa Teresa*, digiunava e pregava prima di mettersi al lavoro. Questa dimensione spirituale del suo lavoro non va sottovalutata: Bernini credeva davvero che l'arte potesse elevare l'anima a Dio, che la bellezza fosse via al trascendente.

Morì nel 1680, a ottantadue anni, dopo aver visto passare il pontificato di otto papi e aver trasformato Roma nella città barocca che ancora oggi ammiriamo. Fu sepolto nella basilica di Santa Maria Maggiore, con onori solenni. Sulla sua tomba, un'iscrizione semplice: "Hic situs est Joannes Laurentius Bernini / singulare suae aetatis ornamentum" (Qui giace Gian Lorenzo Bernini, ornamento unico della sua epoca).

*Domande per la riflessione:* Bernini ebbe successo, ricchezza, potere e li usò per creare opere che servivano la Chiesa e la fede. Questo è legittimo o c'è qualcosa di contraddittorio tra l'ambizione mondana e la dedizione spirituale? E oggi, gli artisti che lavorano per la Chiesa sono spinti dalla

fede o dal denaro – o è una domanda sbagliata perché le due cose non sono necessariamente incompatibili?

### **Francesco Borromini: il genio tormentato**

Francesco Castelli nacque nel 1599 a Bissone, un villaggio del Canton Ticino dove le famiglie vivevano di lavorazione della pietra. Anche suo padre era scalpellino. Da ragazzo, Francesco imparò il mestiere e poi si trasferì a Milano per perfezionarsi. Ma la sua ambizione non era limitarsi all'esecuzione: voleva progettare, voleva creare. Adottò il cognome della madre, Borromini, e si trasferì a Roma dove cominciò a lavorare come aiutante di Carlo Maderno, l'architetto che completò la facciata di San Pietro.

Quando Maderno morì nel 1629, Borromini sperava di succedergli come architetto della basilica. Ma il papa preferì affidare l'incarico a Bernini, già celebre per le sue sculture. Borromini dovette accontentarsi di lavorare come assistente di Bernini – un'umiliazione che non perdonò mai. I due collaborarono al baldacchino di San Pietro, e Borromini contribuì con disegni e idee tecniche, ma tutto il merito andò a Bernini. Questa collaborazione forzata durò alcuni anni e si concluse con una rottura definitiva.

Borromini ottenne finalmente l'occasione di costruire da solo quando i Padri Trinitari Scalzi gli commissionarono San Carlo alle Quattro Fontane. Era un incarico secondario – una chiesa piccola per un ordine povero – ma Borromini lo affrontò come se fosse la commissione della vita. Lavorò ossessivamente, ridisegnò i progetti innumerevoli volte, curò ogni dettaglio. Il risultato fu un capolavoro che gli procurò fama tra gli intenditori, anche se non gli diede la popolarità di Bernini. Borromini costruì altre opere importanti: Sant'Ivo alla Sapienza, San Giovanni in Laterano (rifacimento dell'interno), l'Oratorio dei Filippini, Palazzo Spada con la galleria prospettica. Ogni volta, creò soluzioni architettoniche originali che nessuno aveva mai tentato prima. Ma ogni volta, lottò con committenti difficili, con budget insufficienti, con colleghi invidiosi. E ogni volta, la sua personalità difficile – introversa, sospettosa, incapace di compromessi – gli procurava nemici. La rivalità con Bernini lo consumò. Bernini aveva tutto ciò che Borromini desiderava: il favore dei papi, le commissioni più prestigiose, la ricchezza, la gloria. E mentre Bernini era estroverso e socievole, Borromini era chiuso e solitario. Le fonti raccontano di un uomo che lavorava di notte, che dormiva poco, che era ossessionato dai propri progetti, che non sopportava le critiche. Probabilmente soffriva di quella che oggi chiameremmo depressione.

Nella notte del 2 agosto 1667, dopo una giornata difficile e un litigio con il servitore che si rifiutava di obbedirgli, Borromini ebbe una crisi. Si chiuse nella sua camera, prese la spada che teneva appesa al muro, la pose con l'impugnatura contro il pavimento e si lasciò cadere sulla punta. La lama gli trapassò il fianco. Non morì subito: agonizzò per più di un giorno, lucido abbastanza per dettare testamento e per confessarsi. Morì il 3 agosto. Aveva sessantotto anni.

Il suicidio era considerato peccato gravissimo dalla Chiesa, che normalmente negava ai suicidi la sepoltura in terra consacrata. Ma il confessore di Borromini testimoniò che il suo pentimento era stato sincero, e gli fu concesso di essere sepolto nella tomba di Carlo Maderno in San Giovanni dei Fiorentini. La sua morte scosse profondamente la Roma artistica.

*Domande per la riflessione:* Borromini era un genio ma fu anche un uomo profondamente infelice. Il suo tormento interiore si sente nelle sue architetture – spazi che non trovano sosta, superfici che si muovono inquiete, forme che cercano senza trovare? Oppure è una proiezione romantica che leggiamo noi dopo, sapendo della sua tragedia? E più in generale: esiste un legame necessario tra sofferenza e creatività, o è un mito da sfatare?

### **Caravaggio: la luce e l'ombra**

Michelangelo Merisi nacque nel 1571 a Milano o a Caravaggio (un paese della Lombardia da cui prese il soprannome). Orfano di padre per la peste, fu messo a bottega giovanissimo presso pittori milanesi. A vent'anni si trasferì a Roma senza soldi e senza contatti, vivendo di espedienti e dipingendo quadri di genere (nature morte, ragazzi con frutta) che vendeva ai mercanti. Il suo

talento fu scoperto dal cardinale Francesco Maria Del Monte, che lo prese sotto protezione e gli procurò le prime commissioni importanti.

Caravaggio esplose sulla scena artistica romana con tre tele per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (1599-1600): la *Vocazione di San Matteo*, il *Martirio di San Matteo*, *San Matteo e l'angelo*. Le opere fecero scandalo e provocarono ammirazione insieme: nessuno aveva mai dipinto scene sacre con tale realismo crudo, con modelli presi dalla strada, con quella luce drammatica che emergeva dall'oscurità.

Seguirono anni di successo ma anche di violenza. Caravaggio aveva un carattere irascibile, si coinvolgeva in risse, insultava rivali, portava sempre la spada. Nel 1606, durante una partita di pallacorda (un gioco simile al tennis), litigò con Ranuccio Tomassoni e lo uccise. Fu condannato a morte in contumacia. Fuggì da Roma e non vi fece più ritorno.

Passò quattro anni ramingo tra Napoli, Malta, Sicilia, dipingendo capolavori ovunque andasse ma sempre in fuga. A Malta fu accolto dai Cavalieri dell'Ordine e nominato cavaliere, ma poi si coinvolse in un'altra rissa e fu imprigionato. Fuggì dalla prigione – un'impresa che pochissimi erano riusciti a fare – e vagò ancora. A Napoli fu aggredito e sfregiato al volto da sicari sconosciuti (forse inviati dai Cavalieri di Malta che non perdonavano la fuga).

Nel 1610, sapendo di essere vicino alla morte, cercò di ottenere il perdono papale. Pagò una grossa somma e s'imbarcò con tre quadri da regalare al cardinale che doveva intercedere per lui. Ma sulla spiaggia di Palo, vicino Roma, fu arrestato per errore. Quando fu rilasciato, la barca era partita con i suoi quadri. Cercò di raggiungere la barca a piedi lungo la costa sotto il sole di luglio. Fu colpito da febbre violenta – forse malaria – e morì in pochi giorni a Porto Ercole. Aveva trentanove anni.

I suoi quadri rivoluzionarono la pittura europea. Il caravaggismo – lo stile che utilizzava il contrasto drammatico tra luce e ombra, i modelli popolari, il realismo crudo – si diffuse ovunque. In Olanda, Rembrandt sviluppò il tenebrismo in direzione ancora più psicologica. In Spagna, Velázquez e Zurbarán assorbito la lezione caravaggesca. In Francia, Georges de La Tour dipinse scene notturne illuminate da candele. In tutta Europa, una generazione di pittori guardò a Caravaggio come al liberatore che aveva restituito la pittura alla realtà.

*Domande per la riflessione:* Caravaggio portò il sacro nella realtà quotidiana, dipinse santi con i piedi sporchi e madonne con il volto delle ragazze di strada. Questo era onestà o era mancanza di rispetto? E la sua vita violenta, la sua incapacità di controllare gli impulsi: invalida la sua arte o la sua arte vale indipendentemente dalla sua vita? Possiamo separare l'opera dall'artista?

### **Teresa d'Avila: la mistica che riformò il Carmelo**

Teresa de Cepeda y Ahumada nacque nel 1515 ad Avila, in Castiglia, in una famiglia di conversi – ebrei convertiti al cristianesimo – che aveva dovuto nascondere le proprie origini per sfuggire all'Inquisizione. Teresa crebbe in un ambiente religioso ma anche mondano: leggeva romanzi cavallereschi, amava vestirsi bene, era vanitosa e vivace. A vent'anni entrò nel convento carmelitano dell'Incarnazione ad Avila, non per vocazione mistica ma come scelta pragmatica (le alternative per una donna non sposata erano poche).

Il convento era ricco e rilassato. Le monache potevano uscire, ricevere visite, avere beni personali. Teresa vi trascorse vent'anni in modo tiepido, senza particolare fervore. Ma verso i quarant'anni, qualcosa cambiò. Cominciò ad avere esperienze mistiche: visioni, estasi, locuzioni interiori.

Dapprima le nascose, temendo di essere ingannata dal demonio. Ma i suoi confessori – specialmente i gesuiti – la rassicurarono: quelle grazie venivano da Dio.

La più celebre di queste esperienze fu la transverberazione del cuore, che Teresa descrisse nel capitolo 29 del *Libro della vita*. Un angelo le apparve con una freccia d'oro dalla punta infuocata, la trafisse ripetutamente nel cuore causandole un dolore acutissimo misto a un piacere così grande che desiderava non finisse mai. "Non era dolore corporeo ma spirituale – scrive – anche se il corpo ne prende parte, e anzi molta. È un commercio d'amore tanto soave tra l'anima e Dio."

Teresa non si accontentò dell'esperienza mistica personale. Vedevo che la vita religiosa del suo tempo era decaduta, che molti conventi erano mondanizzati, che la riforma protestante stava

dilagando. Decise di riformare il Carmelo dall'interno, fondando conventi di "carmelitane scalze" che tornassero alla regola primitiva: povertà assoluta, clausura stretta, preghiera continua. Incontrò resistenze fortissime dall'ordine, dalle autorità civili, a volte dallo stesso vescovo. Ma non si fermò. Tra il 1562 e il 1582 fondò diciassette conventi, viaggiando per la Spagna su carri traballanti, dormendo in locande malsane, trattando con autorità ostili, raccogliendo fondi, formando novizie. A sessant'anni, un'età avanzata per l'epoca, viaggiava ancora, scriveva lettere instancabilmente, dirigeva i conventi, consigliava le suore. Morì nel 1582 ad Alba de Tormes, mentre tornava da un viaggio.

Lasciò opere scritte di straordinaria profondità: il *Libro della vita* (autobiografia), il *Cammino di perfezione* (istruzioni per le sue monache), il *Castello interiore* (descrizione del percorso mistico dell'anima). Scrisse anche centinaia di lettere, molte delle quali sopravvivono. Fu canonizzata nel 1622 da Gregorio XV insieme a Ignazio di Loyola, Francesco Saverio e Filippo Neri. Nel 1970, Paolo VI la proclamò Dottore della Chiesa – la prima donna a ricevere questo titolo insieme a Caterina da Siena.

*Domande per la riflessione:* Teresa unì l'esperienza mistica più alta con l'azione riformatrice più concreta. Come è possibile questa unione? Nella nostra epoca, chi cerca la contemplazione spesso si ritira dal mondo, e chi agisce nel mondo spesso trascura la vita interiore. Teresa ci insegna che le due cose non sono alternative ma complementari?

---

## 7. ITINERARIO DETTAGLIATO: 7 GIORNI A ROMA BAROCCA

### **Giorno 1 – Arrivo e primo incontro con la città**

**Mattina** Arrivo a Roma e sistemazione nell'alloggio. Per chi ha già partecipato al Modulo 1, il ritorno a Roma produce un effetto particolare: la città è la stessa eppure il modo di guardarla è diverso. Non si cercano più le rovine antiche ma si cercano le fontane barocche, non si guarda più il Colosseo ma si guardano le chiese secentesche.

**Pomeriggio** Camminata libera di orientamento per chi è alla prima visita. Per chi conosce già Roma, suggerimento: tornare da soli in un luogo del Modulo 1 che aveva particolarmente colpito – il Pantheon, San Pietro, il Foro – e guardarlo con occhi nuovi dopo l'esperienza fiorentina. Che cosa si vede ora che non si vedeva prima?

**Sera** Primo passaggio a Piazza Navona al tramonto. L'ora in cui la luce naturale e l'illuminazione artificiale si mescolano è magica. Si sta seduti al bordo della Fontana dei Quattro Fiumi, si ascolta l'acqua, si guarda lo spazio della piazza e la facciata di Sant'Agnese. L'educatore non spiega ancora: invita soltanto a stare, a guardare, a lasciare che il luogo parli. Cena insieme.

### **Giorno 2 – Piazza San Pietro: lo spazio come teologia**

**Mattina** L'intera mattina dedicata a Piazza San Pietro e al colonnato. Non si entra subito nella basilica: prima bisogna capire lo spazio esterno. Si cammina lentamente dal centro della piazza verso le colonne, si cercano i due punti focali dell'ellisse e si verifica l'allineamento prospettico, si cammina sotto il colonnato per percepire la differenza tra lo spazio coperto e lo spazio aperto. Ci si ferma a lungo davanti alla basilica per guardare la facciata e la cupola che emerge dietro.

L'educatore introduce il tema del modulo: la bellezza come risposta alla crisi della Riforma, lo spazio sacro come esperienza totalizzante, il Barocco come teologia visibile. Si legge il passo del Concilio di Trento sulle immagini sacre.

**Pomeriggio** Ingresso nella basilica. Si dedica tempo sufficiente per attraversarla con calma, per sostare davanti al baldacchino, per vedere la *Pietà* di Michelangelo nella prima cappella a destra. Chi vuole e può, sale sulla cupola (occorre prenotare e pagare a parte, oltre cinquecento gradini). Dalla terrazza sopra la basilica, prima di salire sulla cupola vera e propria, si gode una vista

splendida sul colonnato dall'alto: si capisce finalmente la forma ellittica che da sotto non si percepisce.

**Sera** Discussione di gruppo: che cosa significa che la Chiesa "abbraccia" i fedeli? Lo spazio di Bernini commuove davvero o è soltanto spettacolo grandioso? Scrittura del diario.

### **Giorno 3 – Sant'Ignazio e Il Gesù: i gesuiti e la predicazione visiva**

**Mattina** Visita a Sant'Ignazio. Ci si ferma sul disco di marmo al centro della navata e si guarda l'affresco del Pozzo. Poi ci si sposta volutamente di qualche metro per vedere come l'illusione crolla. L'educatore spiega la tecnica della prospettiva illusionistica e la metafora del punto di vista giusto. Ci si siede poi sulle panche e si sta in silenzio per dieci minuti, lasciando che l'affresco agisca.

Poi breve camminata verso Il Gesù (dieci minuti a piedi). Visita della chiesa: si dedica tempo all'affresco del Gaulli sulla volta, alla cappella di Sant'Ignazio, alla reliquia di Francesco Saverio. Si confrontano i due affreschi – quello di Pozzo e quello del Gaulli – e si discutono le somiglianze e le differenze.

**Pomeriggio** Introduzione agli *Esercizi spirituali* di Ignazio. Si legge insieme la descrizione della composizione del luogo, si spiega la tecnica dell'applicazione dei sensi. Poi si propone l'esercizio pratico descritto nella sezione "Esperienze proposte": composizione del luogo su una scena evangelica (l'Annunciazione o un'altra scena semplice e visualmente ricca).

**Sera** Condivisione dell'esperienza dell'esercizio spirituale. Chi ha provato a entrare nella scena evangelica ha visto qualcosa? Ha sentito qualcosa? Oppure l'immaginazione si è rifiutata di cooperare? È interessante notare che le reazioni sono molto diverse: alcuni trovano l'esercizio potente, altri lo trovano artificiale. Entrambe le reazioni vanno accolte.

### **Giorno 4 – Galleria Borghese e Santa Maria della Vittoria**

**Mattina** Visita alla Galleria Borghese (necessaria la prenotazione con orario d'ingresso fisso). Si concentra l'attenzione su: le sculture giovanili di Bernini (Apollo e Dafne, Ratto di Proserpina, David), le opere di Caravaggio (quelle presenti nella collezione, che variano). Si usa il metodo del disegno dal vero: ciascuno sceglie un'opera e la disegna per venti minuti. L'educatore circola tra i partecipanti osservando ma senza interrompere.

Dopo il disegno, ci si riunisce davanti all'*Apollo e Dafne* e si discute: Bernini è riuscito a cogliere l'istante della metamorfosi? Il marmo sembra davvero carne che diventa pianta? Che emozione produce questa violenza congelata nella pietra?

**Pomeriggio** Santa Maria della Vittoria. Prima di entrare, l'educatore legge il capitolo 29 del *Libro della vita* di Teresa d'Avila. Poi il gruppo entra nella cappella Cornaro e sta in silenzio davanti all'*Estasi* per almeno quindici minuti. Non si fotografa, non si commenta: si guarda soltanto.

Dopo, ci si siede sulle panche della chiesa e si apre la discussione: questa opera vi ha turbato? In che modo? Bernini ha rappresentato fedelmente ciò che Teresa descrive o ha aggiunto qualcosa di suo? Il confine tra estasi mistica ed estasi erotica: quanto è labile? È una domanda legittima o è una proiezione moderna?

**Sera** Tempo libero. Suggerimento: passeggiare da soli per Roma barocca al tramonto, quando le facciate delle chiese si colorano di luce dorata.

### **Giorno 5 – Borromini: lo spazio come preghiera**

**Mattina** Visita a San Carlo alle Quattro Fontane. Ci si ferma prima all'esterno, si osserva la facciata ondulante, si cerca di capire il movimento che Borromini ha impresso alla pietra. Poi si entra. Lo spazio piccolo che sembra infinito: come è possibile? Si sta seduti in silenzio per dieci minuti, si guarda la cupola, si cerca di percepire il respiro dello spazio.

L'educatore racconta brevemente la vita di Borromini, la rivalità con Bernini, il suicidio. Questa conoscenza biografica cambia la percezione dello spazio? Le pareti curve sembrano ora espressione di un'inquietudine spirituale?

**Pomeriggio** Visita a Sant'Ivo alla Sapienza, l'altra grande opera di Borromini. La chiesa ha una pianta ancora più complessa di San Carlino: una stella a sei punte derivata dall'intersezione di due triangoli equilateri. La cupola si avvita verso l'alto in una spirale che termina in una lanterna sormontata da una corona e da una croce. È un'architettura che non si limita a occupare lo spazio ma lo interroga, lo trasforma, lo spinge verso l'alto con un movimento ascendente che non ha sosta. Confronto tra Bernini e Borromini: due modi opposti di concepire lo spazio barocco. Bernini estroverso, scenografico, teatrale; Borromini introverso, geometrico, meditativo. Quale dei due parla di più a ciascuno? Perché?

**Sera** Discussione: l'architettura può essere preghiera? O è una metafora romantica? E più in generale: esiste un'architettura cristiana, ebraica, islamica, buddista che sia riconoscibile dalle forme? Oppure ogni tradizione religiosa può esprimersi in qualsiasi stile architettonico?

## **Giorno 6 – La luce, l'acqua, la musica**

**Mattina** Laboratorio fotografico sulla luce (descritto nella sezione "Esperienze proposte"). Si torna in una delle chiese già visitate – idealmente Sant'Ignazio – e si fotografa lo stesso punto in tre momenti diversi della giornata per capire come la luce naturale trasforma lo spazio.

**Pomeriggio** Tempo libero per sintesi personale. Suggerimento: tornare da soli in uno dei luoghi che ha più colpito durante la settimana. Completare il diario con le riflessioni maturate fino a ora.

**Sera** Concerto di musica barocca in chiesa (occorre verificare la programmazione e prenotare in anticipo). Dopo il concerto, passeggiata notturna tra le fontane: Fontana di Trevi, Piazza Navona, Fontana della Barcaccia. Si conclude seduti attorno alla Fontana dei Quattro Fiumi con una breve lettura poetica sull'acqua.

## **Giorno 7 – Sintesi e partenza**

**Mattina** Laboratorio di rielaborazione collettiva. Il gruppo costruisce insieme una mappa concettuale del modulo: quali sono state le domande centrali? Quali risposte – parziali, provvisorie – sono emerse? Quali domande rimangono aperte? Ciascuno condivide quale opera, quale luogo, quale esperienza lo ha toccato di più.

Si può anche proporre un confronto esplicito con il Modulo 3: a Firenze abbiamo visto la dignità umana proclamata dal Rinascimento; a Roma abbiamo visto la risposta barocca attraverso la bellezza che commuove. Quale delle due risposte risuona di più con la nostra sensibilità contemporanea?

**Pomeriggio** Tempo libero per ultimi acquisti, visite individuali, riposo.

**Sera** Cena di conclusione del gruppo. Eventuale celebrazione eucaristica o momento spirituale di chiusura per i gruppi di ispirazione religiosa. Partenze notturne o pernottamento finale.

---

## **8. APPROFONDIMENTI TEMATICI**

### **A. Il Concilio di Trento e la teologia delle immagini**

Il Concilio di Trento si riunì in tre periodi tra il 1545 e il 1563 per rispondere alle sfide poste dalla Riforma protestante. Riaffermò tutte le dottrine cattoliche contestate dai protestanti: i sette sacramenti, la presenza reale di Cristo nell'eucaristia, il primato papale, la necessità delle opere oltre alla fede, il culto dei santi, il purgatorio. Ma per il nostro tema, la decisione più importante fu quella sulle immagini sacre, presa nella XXV e ultima sessione del Concilio nel 1563.

Il decreto stabiliva che "le immagini di Cristo, della Vergine Madre di Dio e degli altri santi devono essere tenute e conservate, specialmente nei templi, e ad esse deve essere tributato il dovuto onore e la venerazione". Precisava che questa venerazione non andava alle immagini in sé – il che sarebbe idolatria – ma passava attraverso le immagini alle persone rappresentate. Le immagini erano

legittime e utili perché attraverso di esse "i misteri della nostra redenzione espressi in pitture e in altre rappresentazioni sono davanti agli occhi dei fedeli, così che siano sempre ricordati i doni e i benefici loro conferiti da Cristo".

Il decreto poneva anche delle cautele. Nessuna immagine doveva contenere "dottrina falsa" o dare "occasione di pericoloso errore". Nessuna doveva essere "sconveniente" o "lascivamente ornata". I vescovi dovevano vigilare perché "nulla di disordinato si introduca, nulla di tumultuario o di composto senza decoro". Ogni nuova immagine di carattere inusuale doveva essere approvata dal vescovo prima di essere esposta al culto pubblico.

Questo decreto fu la carta fondamentale dell'arte della Controriforma. Legittimava l'uso abbondante di immagini sacre contro le critiche protestanti, ma introduceva anche un controllo ecclesiastico che limitava la libertà degli artisti. Nel Medioevo, gli artisti godevano di grande autonomia nell'interpretazione dei soggetti sacri; dopo Trento, i vescovi e l'Inquisizione vigilavano attentamente.

Ci furono casi celebri di censura. Il *Giudizio Universale* di Michelangelo nella Cappella Sistina fu criticato per le nudità eccessive e dopo la morte del maestro furono aggiunti veli e panneggi per coprire i corpi nudi (operazione condotta da Daniele da Volterra, che si guadagnò per questo il soprannome di "braghettono"). La *Cena in casa di Levi* di Veronese fu oggetto di un processo inquisitoriale nel 1573 perché conteneva elementi ritenuti sconvenienti (nani, buffoni, tedeschi ubriachi, cani) in una rappresentazione dell'Ultima Cena. Veronese si difese dicendo che gli artisti godevano della stessa libertà dei poeti, ma dovette cambiare il titolo del quadro.

Il Concilio stabilì anche norme sulla musica sacra: doveva essere comprensibile (contro l'uso di polifonie troppo complesse che rendevano inudibile il testo), doveva elevare l'anima a Dio (contro l'uso di melodie profane o lascive), doveva favorire la devozione (contro l'ostentazione virtuosistica fine a se stessa). Palestrina compose la *Missa Papae Marcelli* proprio per dimostrare che era possibile una polifonia complessa ma comprensibile che rispettasse le direttive tridentine.

Questa teologia delle immagini del Concilio di Trento è ancora oggi la dottrina ufficiale della Chiesa cattolica. Il *Catechismo della Chiesa Cattolica* (1992) riprende quasi letteralmente le formulazioni tridentine: le immagini sacre sono legittime, la venerazione passa attraverso di esse alle persone rappresentate, non c'è idolatria perché si distingue tra l'immagine e ciò che rappresenta.

## **B. La spiritualità ignaziana: metodo, immaginazione, discernimento**

Gli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola sono uno dei testi più influenti della spiritualità cattolica moderna. Non sono un libro devozionale da leggere ma sono un programma di ritiro spirituale da praticare, preferibilmente in solitudine e silenzio, sotto la guida di un direttore spirituale. Il ritiro completo dura trenta giorni, ma esistono anche forme abbreviate di otto giorni o di esercizi nella vita quotidiana.

La struttura è rigorosa. Gli Esercizi si dividono in quattro "settimane" (che non corrispondono necessariamente a sette giorni ciascuna): la prima settimana è dedicata alla meditazione sul peccato e sulla misericordia di Dio; la seconda alla contemplazione della vita pubblica di Cristo; la terza alla passione e morte; la quarta alla resurrezione e alla gloria. Ogni giorno prevede quattro o cinque periodi di preghiera di un'ora ciascuno, oltre agli esami di coscienza.

Ma ciò che rende gli Esercizi davvero originali non è la struttura quanto il metodo. Ignazio propone tecniche di preghiera molto concrete che utilizzano sistematicamente l'immaginazione. La "composizione del luogo" richiede di visualizzare concretamente la scena evangelica che si medita: vedere il luogo, i personaggi, le azioni. L'"applicazione dei sensi" richiede di usare tutti e cinque i sensi per rendere presente il mistero: vedere, udire, odorare, gustare, toccare. Questa concretezza sensoriale è molto diversa dalla meditazione astratta della tradizione scolastica.

Un'altra tecnica fondamentale è il "colloquio": dopo ogni meditazione, Ignazio invita a parlare direttamente a Cristo, alla Madonna, al Padre, come si parla a un amico. Non preghiere formulari

ma parole proprie, spontanee, che esprimono ciò che la meditazione ha suscitato. È una forma di preghiera molto personale che anticipa in qualche modo la direzione spirituale moderna. Il fine ultimo degli Esercizi non è l'esperienza mistica ma la "elezione": la scelta di vita conforme alla volontà di Dio. Ignazio offre regole per il "discernimento degli spiriti", cioè per distinguere quali mozioni interiori – pensieri, desideri, emozioni – vengono da Dio (spirito buono) e quali dal nemico (spirito cattivo). Il criterio fondamentale è l'effetto che lasciano: lo spirito buono lascia consolazione, pace, movimento verso Dio; lo spirito cattivo lascia desolazione, inquietudine, ripiegamento su di sé.

Questa attenzione alla psicologia dell'esperienza spirituale è molto moderna. Ignazio non chiede di reprimere le emozioni ma di osservarle, comprenderle, discernerele. Riconosce che l'essere umano è complesso, che ragione ed emozione collaborano nelle decisioni importanti, che la libertà va esercitata non contro i desideri ma attraverso i desideri purificati.

Gli Esercizi influenzarono profondamente la spiritualità barocca. L'idea che l'immaginazione sia strumento legittimo della preghiera, che i sensi possano essere via verso Dio, che la fede coinvolga tutto l'essere umano non soltanto la mente, si tradusse nell'arte barocca che cercava appunto di coinvolgere tutti i sensi e commuovere attraverso l'esperienza totale.

### C. Caravaggio e il naturalismo sacro: il divino nei volti del popolo

Michelangelo Merisi da Caravaggio rivoluzionò la pittura sacra con una scelta apparentemente semplice ma dalle conseguenze enormi: dipingere dal vero, utilizzando modelli reali – spesso mendicanti, prostitute, giovani di strada – invece di idealizzare secondo i canoni classici. Questa scelta fu teologica prima che estetica: Caravaggio credeva che il divino si manifestasse nella realtà concreta, nei volti segnati dalla vita, nei corpi non perfetti.

Quando dipinse la *Madonna dei Pellegrini* (1604-1606) per la chiesa di Sant'Agostino a Roma, provocò uno scandalo. La Madonna, in piedi sulla soglia di una casa povera con il Bambino in braccio, accoglie due pellegrini inginocchiati davanti a lei. I piedi dei pellegrini – in primo piano, ingigantiti dalla prospettiva dal basso – sono sporchi, sudici, segnati dalle lunghe camminate. Le critiche furono feroci: come si poteva rappresentare la Madre di Dio in un contesto così triviale? Come si potevano mostrare quei piedi indecorosi in una scena sacra?

Ma Caravaggio stava dicendo qualcosa di profondamente evangelico: Cristo venne per i poveri, per i peccatori, per gli ultimi. Non è venuto per i belli e i perfetti ma per i feriti e i bisognosi.

Rappresentare la Madonna con il volto idealizzato di una dea greca significherebbe allontanarla dalla realtà, renderla irraggiungibile. Rappresentarla con il volto di una ragazza del popolo significa dire: la grazia di Dio abita qui, tra noi, nei volti che vediamo ogni giorno.

Lo stesso vale per i suoi apostoli. Il *San Matteo* che Caravaggio dipinse per la cappella Contarelli (la prima versione, rifiutata dai committenti perché ritenuta indecorosa) mostrava un vecchio contadino con i piedi scalzi che scriveva il vangelo aiutato da un angelo. I committenti lo giudicarono troppo volgare: un apostolo doveva avere dignità, compostezza, l'aspetto di un filosofo antico. Caravaggio dovette dipingere una seconda versione più accettabile, ma la sua visione originaria rimaneva chiara: Matteo era un pubblicano, un esattore delle tasse disprezzato dal popolo, un peccatore che Cristo chiamò alla sequela. Perché dovrebbe essere dipinto come un saggio greco? Questa scelta estetica aveva anche una dimensione sociale. I committenti ricchi che ordinavano le pale d'altare volevano vedere nelle chiese immagini edificanti che confermassero l'ordine sociale: santi nobili, madonne regali, apostoli dignitosi. Caravaggio rovesciava questa gerarchia: i santi avevano i volti dei poveri, la Madonna poteva essere una ragazza qualunque, Cristo stesso – nella *Cena in Emmaus* – era un giovane imberbe senza barba e senza aureola che si distingueva dagli altri commensali soltanto per il gesto della benedizione del pane.

Il tenebrismo caravaggesco – lo sfondo nero da cui emerge la figura illuminata – rafforzava questo messaggio teologico. La luce divina non illumina un mondo idealizzato e perfetto: irrompe nell'oscurità del peccato e della povertà, sceglie chi illuminare, rivela improvvisamente la presenza

divina nel quotidiano. È la grazia che sorprende, che elegge gratuitamente, che trasforma il peccatore in santo non cambiandone l'aspetto esteriore ma illuminandolo dall'interno.

Il naturalismo caravaggesco fu combattuto dalle autorità ecclesiastiche che preferivano un'arte più controllata, più edificante, più conforme ai canoni del decoro. Ma fu anche imitato da centinaia di pittori in tutta Europa che videro in quella scelta una possibilità nuova: rappresentare il sacro senza separarlo dal reale, portare Dio dentro la vita quotidiana invece di relegarlo in un mondo ideale irraggiungibile.

---

## 9. STRUMENTI PEDAGOGICI PER L'EDUCATORE

### **Preparare il gruppo prima della partenza**

Come per tutti i moduli, la preparazione nelle settimane precedenti è decisiva. Il Barocco rischia di apparire come un'esplosione di decorazioni incomprensibili se non si introduce prima il contesto storico e teologico.

**Primo incontro preparatorio:** Si presenta il tema del modulo: la Riforma protestante e la Controriforma cattolica come contesto del Barocco. Non basta dire "è uno stile artistico": bisogna far capire che è una risposta spirituale a una crisi epocale. Si possono utilizzare documentari, spezzoni di film, letture di testi della Riforma e del Concilio di Trento. L'obiettivo è che i partecipanti arrivino a Roma con la domanda: come si risponde a una crisi della fede?

**Secondo incontro:** Si introduce la vita di Bernini, Borromini, Caravaggio, non come anamnesi biografica ma come storie vive. La rivalità tra Bernini e Borromini, il suicidio di Borromini, la vita violenta di Caravaggio: sono narrazioni che catturano l'attenzione e che aiutano a vedere le opere non come oggetti inerti ma come prodotti di vite umane complesse.

**Terzo incontro:** Introduzione alla spiritualità ignaziana e teresiana. Si legge insieme il passo della transverberazione dal *Libro della vita* di Teresa. Si spiega la tecnica ignaziana della composizione del luogo. Si propone ai partecipanti di provare a casa, prima di partire, un breve esercizio di immaginazione attiva su una scena evangelica, e di annotare l'esperienza.

### **Scheda di osservazione per le chiese barocche**

La scheda per le chiese barocche deve essere diversa da quella per i monumenti antichi o rinascimentali, perché il Barocco chiede un tipo di attenzione diverso: non l'analisi fredda delle proporzioni ma l'accoglienza dell'esperienza emozionale.

**Prima di entrare in una chiesa barocca:** Fermarsi davanti alla porta chiusa. Respirare tre volte profondamente. Chiedersi: che cosa mi aspetto di trovare dentro? Che tipo di spazio immagino?

**Appena entrati:** Fare tre passi, fermarsi, chiudere gli occhi per dieci secondi. Poi riaprirli e annotare la prima impressione, senza filtri razionali: una parola, un'emozione, un colore, un suono.

**Durante la visita:** Scegliere un punto dello spazio – un affresco, una statua, un gioco di luci – davanti a cui sostare per almeno dieci minuti. Non fotografare, non leggere la targhetta esplicativa: guardare soltanto, con tutta l'attenzione possibile. Poi annotare: che cosa ho visto? Che emozione ho provato? A che cosa mi ha fatto pensare?

**Dopo la visita:** Se dovessi descrivere questa chiesa con tre aggettivi, quali sceglierei? Perché?

---

## 10. COLLEGAMENTI INTERDISCIPLINARI

### **Filosofia: Pascal e la "ragione del cuore"**

Blaise Pascal (1623-1662), matematico, fisico, filosofo e teologo francese, visse negli stessi anni del Barocco romano e condivise con esso l'intuizione che la fede non si riduce alla ragione. Nei suoi

*Pensieri* – frammenti di un'apologia del cristianesimo rimasta incompiuta – Pascal scrisse una delle frasi più celebri della filosofia moderna: "Il cuore ha le sue ragioni che la ragione non conosce". Pascal distingue tra "esprit de géométrie" (spirito geometrico) e "esprit de finesse" (spirito di finezza). Il primo procede per definizioni chiare, dimostrazioni rigorose, conclusioni certe: è lo spirito della matematica e della fisica. Il secondo coglie intuitivamente, senza dimostrazioni esplicite, verità che la ragione geometrica non può raggiungere: è lo spirito della saggezza pratica, dell'amore, della fede.

Dio non si dimostra: si conosce attraverso il cuore. La fede è un dono della grazia, non una conclusione di un sillogismo. Questa intuizione pascaliana è profondamente barocca: la via al divino passa attraverso l'esperienza interiore, attraverso l'emozione che apre alla verità, non attraverso la sola ragione.

### **Teologia: la controversia sulla grazia tra gesuiti e giansenisti**

Il XVII secolo fu attraversato da una violenta controversia teologica sulla grazia: come si conciliano la grazia divina e la libertà umana? Dio predestina alcuni alla salvezza e altri alla dannazione, come insegnava Calvino? Oppure la salvezza è offerta a tutti e dipende dalla libera cooperazione dell'uomo?

I gesuiti, fedeli alla tradizione di Ignazio, insistevano sulla libertà umana: l'uomo può e deve cooperare con la grazia, può scegliere il bene o il male, è responsabile delle proprie azioni. Questa posizione fu accusata dai suoi critici di "semipelagianesimo", cioè di attribuire troppo alla capacità umana e troppo poco alla grazia divina.

I giansenisti – seguaci di Cornelius Jansen, vescovo di Ypres – sostenevano al contrario che la grazia è irresistibile e che l'uomo, dopo il peccato originale, è così corrotto da non poter fare il bene senza la grazia. Questa posizione fu accusata dai suoi critici di "calvinismo mascherato", cioè di negare di fatto la libertà umana.

La controversia non fu soltanto accademica: aveva conseguenze pratiche sulla vita spirituale. I gesuiti proponevano una spiritualità ottimista, che valorizzava le opere umane, che vedeva la grazia operare attraverso i mezzi ordinari (sacramenti, preghiera, buone azioni). I giansenisti proponevano una spiritualità più severa, che insisteva sulla necessità della conversione radicale, che diffidava delle pratiche devozionali esteriori.

Il Barocco gesuitico – con la sua fiducia nell'efficacia delle immagini, nella bellezza che commuove, nell'arte che eleva – rifletteva la teologia gesuitica ottimista. Contro questa visione, i giansenisti difesero una spiritualità più interiore, più sospettosa della bellezza esteriore, più vicina in questo al protestantesimo.

### **Musica: il concerto barocco e l'oratorio**

La musica barocca sviluppò forme nuove che esprimevano la stessa tensione dinamica dell'architettura e della scultura barocca. Il *concerto grosso* – una forma creata da Corelli e perfezionata da Vivaldi – opponeva un piccolo gruppo di solisti (il *concertino*) all'orchestra intera (il *ripieno*), creando un dialogo di domanda e risposta, di tensione e risoluzione.

L'*oratorio* – una forma musicale che narra storie bibliche o agiografiche attraverso canti, recitativi, cori – nacque proprio a Roma negli oratori di San Filippo Neri come forma di predicazione attraverso la musica. I grandi compositori barocchi – Händel, Bach, Vivaldi – scrissero oratori che erano insieme opere d'arte e strumenti di evangelizzazione.

### **Letteratura: Marino e la metafora barocca**

Giambattista Marino teorizzò la "meraviglia" come fine della poesia: il poeta deve stupire, sorprendere, incantare. Per farlo, usa metafore audaci, iperboli estreme, giochi di parole. La poesia barocca è una poesia dell'eccesso, dell'ornamento, del virtuosismo tecnico. Fu accusata dai critici neoclassici di essere artificiosa, ma esprimeva una concezione della realtà come apparenza cangiante, come teatro di continue metamorfosi.

