

L’ordine dello sguardo

Splendore e crisi dell’arte tra Cinquecento e Seicento

IIS *Enzo Siciliano*, Bisignano-Luzzi

Liceo Artistico *Emilio Iuso* (sede di Luzzi)

ds
prof. Raffaele Carucci

dsga
dott.ssa Paola Barbera

coordinamento
prof.ssa Katia Francesca Onofrio

con il supporto e la collaborazione di
prof.ssa Giuditta Bosco

ringraziamenti
Raffaele Carucci, Raffaella Morselli,
Emilia Anna Talamo,
Maria Francesca Greco, Antonio Quaglio,
Rosa Martino e tutti i colleghi
del Liceo Artistico e del Liceo Classico

ANISA

Associazione Nazionale Insegnanti di Storia dell'Arte

presidente
dott.ssa Clara Rech

Campionati del Patrimonio
Segreteria Nazionale
prof.ssa Bianca Zeppetella
prof. Francesco Orsolini
prof.ssa Paola Strada

tema Campionati del Patrimonio 2025
Clemente VIII e il Giubileo del 1600:
le Arti a Roma



Ancona, Mole Vanvitelliana
9 maggio 2025

in copertina
Caravaggio, *San Matteo e l'angelo*,

L’ordine dello sguardo

Splendore e crisi dell’arte tra Cinquecento e Seicento

a cura di
Annafranca Pincitore
Chiara Dalia Sposato
Angela Vocaturo

La scuola è sguardo, visione, cammino

È con profondo orgoglio che accompagno la partecipazione del nostro Istituto ai Campionati del Patrimonio 2025*. Iniziative come questa rappresentano non solo un momento di confronto e crescita per i nostri studenti, ma anche un'occasione preziosa per riaffermare l'importanza dello studio della cultura delle radici, della bellezza e dell'armonia.*

Come dirigente – e prima ancora come docente di latino e greco, o ,meglio, come lo chiamo io, " mondo antico" – credo fermamente nel valore formativo del patrimonio artistico e culturale, che è memoria viva e fondamento della nostra identità.

Tucidide diceva: "Noi crediamo che la felicità sia il frutto della libertà, ma la libertà sia solo il frutto del valore.
Insomma, io proclamo che Atene è la scuola dell'Ellade e che ogni ateniese cresce sviluppando in sé una felice versatilità, la fiducia in se stesso, la prontezza a fronteggiare qualsiasi situazione ed è per questo che la nostra città è aperta al mondo e noi non cacciamo mai uno straniero."

La scuola deve educare alla saggezza e non alla sapienza e la conoscenza della storia dell'arte, delle opere, dei luoghi e dei linguaggi, conoscere le arti minori è fondamentale per non sentirsi stranieri , cioè non appartenenti all'umanità: la storia dell'arte ci insegna a leggere il presente con profondità, a costruire futuro con consapevolezza, a creare interconnessione tra le discipline e le competenze, rende la vita degna di essere vissuta.

Per questo, invito da sempre i docenti a stimolare nei ragazzi la curiosità, il rigore, la partecipazione attiva: dalle Olimpiadi di Filosofia *al* Certamen*, dai* Giochi della Chimica *ai* Campionati del Patrimonio*. Ogni disciplina può diventare terreno di eccellenza, ma è soprattutto nel dialogo tra le materie – tra scienza e arte, tra pensiero e immagine – che si forma il cittadino del domani.*

In questo progetto, in questa mostra virtuale ideata con passione e competenza, vedo riflessi i valori più alti della scuola: inclusione, ricerca, responsabilità culturale. È una gioia rappresentare una comunità scolastica capace di mettere al centro lo sguardo, l'attenzione, la cura per il nostro patrimonio comune.

Raffaele Carucci
dirigente scolastico dell'IIS Enzo Siciliano

L’arte è uno sguardo che resiste al tempo.
Ma chi guarda? E cosa significa davvero vedere?

Con questa domanda, semplice e vertiginosa, tutto è cominciato tutto. Da docenti, prima ancora che da studiose, abbiamo il dovere di spalancare finestre – non solo di trasmettere contenuti. È da questa urgenza che nasce L'ordine dello sguardo*, con l'intenzione di restituire all'atto del vedere il suo spessore culturale, emotivo, teologico e politico.*

Questa mostra virtuale non è solo una galleria, ma un invito alla ricerca della consapevolezza: perché ogni epoca ha imposto un ordine allo sguardo, e ogni artista ha tentato, a suo modo, di scardinarlo.

La scelta di una mostra virtuale nasce allora non come ripiego tecnologico, ma come occasione di accesso ampliato e inclusivo, capace di coinvolgere anche chi, per condizioni di vita o di percezione, vive l'arte in altri modi. Da qui la sezione pensata per i non vedenti: un gesto che è insieme etico ed estetico - e che si fa anche omaggio simbolico alla città di Ancona, sede della finale nazionale dei Campionati del Patrimonio, dove sorge il Museo Tattile Statale Omero – *primo in Italia e tra i pochissimi al mondo a concepire la fruizione dell'arte attraverso il tatto. Un museo che ci ricorda, con forza gentile, che il tatto, la voce, il suono e la parola sono strumenti del vedere interiore, vie parallele verso la bellezza.*

Abbiamo voluto costruire un percorso che attraversasse il Cinquecento e il primo Seicento interrogando l'anima profonda e inquieta dell'arte barocca: la luce e l'ombra, l'obbedienza e l'estasi, la malinconia e la visione.
E' questo un progetto che si fonda sul lavoro corale dei nostri studenti e dei colleghi, e che restituisce alla scuola il suo ruolo di officina culturale viva, capace di produrre pensiero critico, bellezza e cittadinanza attiva. Perché educare lo sguardo non significa solo educare al bello: significa formare occhi capaci di discernere, immaginare, trasformare. E oggi più che mai ne abbiamo bisogno.

Katia Francesca Onofrio
docente di Storia dell'Arte

Giuditta Bosco
docente di Storia e Filosofia

Tre ragazze, un titolo, una domanda:
cosa succede quando l'arte incontra il digitale,
l'inclusione e la voglia di capire?

Siamo tre ragazze, curiose per natura e un po' testarde per vocazione. Dopo aver superato la selezione regionale dei Campionati del Patrimonio 2025*, dedicata a* Clemente VIII e il Giubileo del 1600: le Arti a Roma*, ci siamo trovate di fronte alla sfida decisiva: ideare un progetto originale, che fosse all'altezza del tema. Tra le tante strade possibili, abbiamo scelto quella più affascinante: realizzare una mostra virtuale ci è sembrato il modo migliore per mettere in dialogo opere che, per la loro natura – affreschi, pale d'altare, capolavori inamovibili – non potrebbero mai incontrarsi dal vivo. Non volevamo soltanto 'fare una mostra', ma creare un'esperienza capace di far parlare le immagini oltre i confini del tempo e dello spazio. Così è nato* L'ordine dello sguardo*, un titolo che può sembrare austero, ma che per noi racchiude una provocazione: chi decide cosa si guarda, come lo si guarda, e cosa merita di essere visto?*

Questo progetto è un viaggio tra Cinquecento e Seicento, ma anche un'indagine su come l'arte parli ancora oggi alle nostre paure, alle nostre domande e – perché no – anche alle nostre incertezze e ribellioni. Sette sezioni, sette chiavi di lettura, per esplorare l'arte tra splendore e redenzione, regole e visioni, crisi e salvezza. Il punto di partenza è sempre lo stesso: lo sguardo, perché ogni epoca ha provato a metterlo "in ordine" e ogni artista ha cercato di disordinarlo un po'. La piattaforma Spatial.io *ci ha permesso di creare ambienti immersivi, narrativi e accessibili da chiunque, ovunque. Per costruirla, ci siamo immerse in banche dati nazionali e internazionali: dalla* Bibliothèque Nationale de France *all'*Hispana *spagnola, passando per il* Catalogo Generale dei Beni Culturali Italiani*, i portali delle grandi gallerie e musei, e archivi digitali specializzati. Ogni opera è stata scelta con cura, ricercata nel suo contesto. Abbiamo voluto includere anche una sezione dedicata ai non vedenti, perché non ha senso parlare di "ordine dello sguardo" se non allarghiamo il concetto di visione? Così, abbiamo cercato di costruire un'esperienza che inviti tutti a "vedere" l'arte, anche senza l'utilizzo immediato dello sguardo comunemente inteso.*

In fondo, questa mostra parla anche di noi. Della voglia di capire il passato con strumenti nuovi, della fatica e della bellezza del lavoro di squadra, della gioia di scoprire che l'arte non è mai silenziosa: parla, e se la ascolti bene, ti cambia lo sguardo. Ecco perché abbiamo fatto tutto questo. Per cambiare un po' il nostro modo di guardare. E magari anche quello degli altri.

Annafranca Pincitore, Chiara Dalia Sposato, Angela Vocaturo

studentesse del Liceo Artistico Emilio Iuso *di Luzzi*

Sommario

13 Lo sguardo inquieto: l'arte e i suoi spettatori

17 1. Splendore e redenzione

43 2. Arte e obbedienza

61 3. L'arte del dubbio e del realismo

75 4. Pathos e teatralità

85 5. Neoplatonismo e Chiesa

97 6. Melancolia e spirito inquieto

109 7. Luce o ombra?

123 Bibliografia, Sitografia, Banche dati

Lo sguardo inquieto:

l'arte e i suoi spettatori nel Seicento

In principio fu lo sguardo. Non la parola, non il pensiero, ma l'occhio: attento, devoto, scandalizzato, dubbioso. Ed è da questo occhio – da come guarda, da cosa gli è concesso vedere – che si misura la profondità di un'epoca. *L'ordine dello sguardo* nasce proprio da qui: da una domanda semplice e insidiosa insieme. Chi guarda cosa? E chi decide? Nel Seicento, il secolo in cui si snoda questa nostra mostra, nulla è più innocente. Ogni immagine è scelta, filtrata, sorvegliata. Il mondo si fa spettacolo e lo spettacolo si fa controllo. L'arte, che nel Rinascimento era laboratorio di libertà intellettuale, si ritrova incastonata tra rigore dogmatico e ansia di salvezza. Ma proprio lì, dove tutto sembra fissato, nascono le crepe. E da quelle fessure filtrano la luce o l'ombra. La Roma del 1600, ad esempio, si offre come emblema di questa doppiezza. Lo splendore del Giubileo è fasto e fede intrecciati, teatralità e penitenza unite insieme. Nei ritratti di Clemente VIII l'autorità spirituale si fa immagine e si trasforma anche in medaglia. E' un potere che si regge sullo sguardo altrui: deve essere visto, riconosciuto, temuto. Così le mappe, come la *Descriptio Urbis Romae* disegnata da Giovanni Maggi, illustrano non solo la città, ma la coreografia del potere. Tutto è visibile, ma tutto è sorvegliato. Accanto al Papa ci sono Bruno, Campanella e Galielo. La mostra li accosta attraverso i loro ritratti, le loro opere, i loro processi. È il volto inquieto della conoscenza che rifiuta l'obbedienza dello sguardo imposto. È la scienza che guarda il cielo e vede qualcosa che non deve essere visto. L'*Harmonia Macrocosmica* di Cellarius, sfogliata accanto all'*Index Librorum Prohibito-*

rum, racconta la tensione tra l'innovazione della scienza e la tradizione. Lo stesso scontro si ritrova nei dipinti. Prendiamo Caravaggio: la sua *Morte della Vergine* è un pugno allo stomaco di ogni pittura devota. Il corpo di Maria, senza gloria, senza aureola, è quello di una donna vera, gonfia e pesante. La *Madonna dei Pellegrini* non accoglie fedeli eterei, ma straccioni con piedi sudici e volti vissuti. In quelle immagini, l'arte non serve più a istruire: smaschera, non celebra, ma interroga. Il cuore pulsante della mostra è il conflitto tra apparenza e verità, tra rappresentazione e realtà; anche quando il soggetto è sacro, l'immagine diventa carne e dubbio. La *Vocazione di san Matteo*, ancora di Caravaggio e la *Conversione di san Paolo* di Ludovico Carracci sono opere di passaggio in cui si palesa l'esitazione umana. Ecco allora che l'arte barocca comincia a farsi teatro – non solo nel senso visivo, ma emotivo e interiore. Nel *Martirio di san Matteo* o nella *Flagellazione* di Guido Reni, la scena è costruita come un dramma: luci taglienti, corpi tesi, espressioni portate all'estremo. È l'arte che cerca di farci sentire, non solo vedere. Rubens e Barocci amplificano questa retorica del dolore fino alla compassione. Non si guarda più il santo: ci si immedesima, si soffre con lui. Lo spettatore diventa attore.

A un certo punto il Seicento scopre i percorsi più sottili del pensiero. L'arte si fa simbolica, filosofica, astratta. Tra Neoplatonismo e ortodossia, Carracci dipinge un *Ercole al bivio,* un'allegoria morale ma anche una scelta interiore. Guido Reni ci mostra *Atalanta e Ippomene*, mitologie che portano sulle spalle il peso della virtù. Giulio Clovio, nei suoi minuziosi disegni, costruisce mondi in miniatura dove la devozione è fatta di calcoli, armonia e misura. Allora lo sguardo cambia ancora. Si fa interiore. Si fa malinconico. E qui entra in scena un'altra parola chiave della mostra: l'inquietudine. La *Melanconia I* di Dürer è un pilastro. Nel volto della *Maddalena penitente* di Artemisia e di Guido Reni, o nel paesaggio visionario del *Paradiso terrestre* di Domenichino questa mostra prende un respiro più lungo. Il dolore non è più solo martirio: è meditazione. Il pensiero non è solo dottrina: è assenza, silenzio, solitudine. Infine, la luce o forse l'ombra, perché il Seicento si chiude così, in una sospensione. In opere come *L'Aurora* di Reni o la *Fuga in Egitto* di Elsheimer, la luce non è più solo verità: è ambiguità. Illumina, sì, ma anche vela. La *Liberazione di San Pietro* di Honthorst ci mostra la soglia tra il visibile e l'invisibile: un

angelo irrompe nel buio; un uomo che non sa se sta sognando o fuggendo. Tutto, in questa mostra, ci riconduce al punto di partenza: lo sguardo, che non è mai neutro. È atto di scelta, atto di fede, atto di potere.

Mettere insieme queste opere – disegni, dipinti, testi, documenti – è stato come comporre una partitura visiva: ogni voce ha la sua linea, ma tutte si tengono su un pentagramma di tensioni comuni. Abbiamo voluto che questa mostra fosse anche accessibile a tutti. Per questo la sua versione virtuale sulla piattaforma Spatial.io non è un semplice tour digitale, ma un ambiente narrativo, inclusivo, esplorabile anche da chi "vede" con altri sensi. La sezione per i non vedenti è un gesto di coerenza, ma anche di riconoscimento perché la vista non è l'unico modo per accedere alla bellezza. *L'ordine dello sguardo*, allora, non è solo una mostra. È una domanda: che tipo di spettatori vogliamo divenire? Disciplinati? Sensibili? Ribelli?

O forse solo capaci di vedere davvero e di interrogarsi sul senso dell'esistenza.

A Roma, nel 1600, lo splendore della fede si fece carne nella pietra, nell'oro, nella vernice. Era l'anno del Giubileo, e l'Urbe divenne teatro e officina insieme, pulpito e bottega, dove il fasto serviva la penitenza e l'arte obbediva alla liturgia.
Clemente VIII, sottile e severo, arbitro dell'anima e del potere, guidava i pellegrini tra indulgenze e processioni, mentre intellettuali e scienziati si dibattevano fra i fuochi dell'eresia e le verità cosmiche. In questo crocevia tra redenzione e censura, tra grandiosità papale e rigore post-tridentino, nasceva il Seicento: un secolo teatrale, tormentato, eppure capace di creare una bellezza che redime.
Questa sezione mette in scena l'immagine del papato al culmine del suo potere rappresentativo: ritratti, medaglie, mappe e documenti ci parlano di un potere che si fa visione e visione che si fa dogma. Ma accanto, in filigrana, si insinuano i dubbi della scienza, le inquietudini del pensiero e le voci soffocate del dissenso.
Tutto è luce: ma una luce che abbaglia e giudica.

1. Splendore e redenzione

Louis de Caullery (1580-1621)
Elezione di Clemente VIII

1600 ca.
olio su tavola, 50 x 38 cm
Parigi, Petit Palais

Non un ritratto, ma un racconto. Non un momento, ma una scena collettiva, teatrale, affollata. In questa tavoletta Louis de Caullery – pittore fiammingo dalla sensibilità urbana e scenografica – mette in scena non tanto l'elezione del papa quanto il rito visivo che la consacra: l'apparizione pubblica del potere. Piazza San Pietro è colma. Una folla minuta, resa con cura da miniaturista, si distribuisce tra le architetture sontuose, sotto il cielo che vira al crepuscolo. L'obelisco svetta come un ago nel cuore della fede. E la cupola di Michelangelo domina il tutto come un pensiero che sovrasta l'azione. Il papa, probabilmente appena eletto, non si vede chiaramente. Ma proprio in questo sta la forza del quadro: il soggetto non è l'uomo, ma l'evento. L'atto del vedere insieme, del riconoscere l'elezione, del farsi testimoni. L'opera, inserita nella sezione *Splendore e redenzione*, ci restituisce l'idea di Roma come macchina scenica e liturgica. Il potere pontificio non è solo decretato: è rappresentato. E l'arte, qui, si fa documento e dramma, testimonianza e cerimonia. Caullery, da buon osservatore nordico, coglie il gusto spettacolare della Roma controriformata, dove ogni elezione è anche una coreografia del sacro, e ogni gesto ha bisogno di pubblico per diventare reale.

Qui perché... questo dipinto è una soglia visiva: introduce non solo un pontificato, ma l'epoca in cui lo sguardo diventa rito sociale. Una visione di massa che precede, accompagna e spesso sostituisce la parola.



Cavalier d'Arpino (1568-1640)

Ritratto di Clemente VIII

1598 ca.
olio su tela, 177 x 166 cm
Senigallia, Museo Diocesano

Seduto con compostezza cerimoniale, il pontefice guarda lo spettatore con una calma che è insieme autorità e meditazione. Non è la rigidità del potere che traspare da questo *Ritratto di Clemente VIII*, ma una presenza sorvegliata, consapevole, riflessiva. Il Cavalier d'Arpino, artista di punta nella Roma papale di fine Cinquecento, coglie l'uomo nel suo doppio ruolo: reggitore della Chiesa e coscienza del proprio tempo. L'ambiente è ricco ma sobrio, lo sguardo vigile, la mano ferma sulla pagina: il papa è al lavoro, intento a scrivere. Il piumaggio della colomba – simbolo dello Spirito Santo – sfiora l'inchiostro, quasi a guidarne l'azione. Sul tavolo, accanto al calamaio e alla mitra, ecco il teschio: *memento mori* che non interrompe, ma accompagna il pensiero. È un'immagine di governo illuminato dalla consapevolezza della caducità. La luce, dolce e misurata, modella le pieghe del piviale, le trasparenze del merletto, l'opacità delle superfici lignee. Ma non è solo virtuosismo: è una regia simbolica. Il papa è immerso in uno spazio che lo assedia di senso, lo obbliga a ricordare che ogni decisione pesa nel tempo e nell'eternità. In un'epoca in cui esplode il conflitto tra autorità e libertà, tra fede e ragione, Clemente VIII è una figura cruciale: promotore del Giubileo del 1600, severo ma lucido, censore e insieme patrono. Il suo ritratto è un esercizio di misura, di potere reso pensiero.

Qui perché…la luce è quella della responsabilità storica, dell'intelletto che scrive sotto lo sguardo di Dio e della morte. In una sezione dedicata alla crisi e alla salvezza, questa immagine papale mostra il volto di chi deve decidere nel buio, bilanciando dogma e umanità. Il teschio non è minaccia, ma monito: il potere non si esercita senza memoria della fine. L'opera è qui perché rappresenta la luce del discernimento, fragile ma necessaria, nell'ombra della storia.



Ignoto artista del XVI- XVII sec.

Stemma di Clemente VIII

XVI sec., fine- XVII sec., inizio
acquerello su carta, mnr
Madrid, Biblioteca Nazionale di Spagna, Mss 1196

Un ovale celeste, punteggiato di stelle dorate, attraversato da una banda d'oro a forma di bastone merlato. Attorno, la tiara e le chiavi incrociate: i segni pontifici per eccellenza. Ma qui, tutto è reso con la leggerezza dell'acquerello, come se l'immagine del potere si prendesse un momento di respiro, si facesse disegno, ornamento, simbolo fluttuante. Lo *Stemma di Clemente VIII*, appartenente a un manoscritto conservato presso la Biblioteca Nazionale di Spagna è un ritratto araldico dell'autorità. L'araldica, infatti, non è mai solo decorazione: è codice, manifesto visivo, narrazione condensata. E quello degli Aldobrandini – la famiglia del pontefice – è uno stemma che parla di luce e di ordine. Le stelle, numerose e regolari, alludono alla guida spirituale, al cielo che orienta le anime. Ma la sbarra dorata taglia l'insieme in diagonale, come un comando, una regola imposta sullo splendore.

Qui perché... questa disegno acquerellato gioca un ruolo sottilmente concettuale: se il ritratto ufficiale di Clemente VIII impone lo sguardo sulla persona, qui è lo stemma del potere a imporsi. È l'icona astratta di un papato che si fa segno, simbolo, struttura. Il Seicento nasce anche così: dal bisogno di organizzare la visione, di fornire al fedele e allo spettatore un vocabolario visivo immediato, leggibile, quasi dogmatico. Eppure, nella grazia del tratto e nella vivacità dei colori, si intravede anche il gioco della mano dell'artista, anonimo, ma non per questo invisibile.


Clem^te VIII

Giorgio Rancetti (1537-1610)

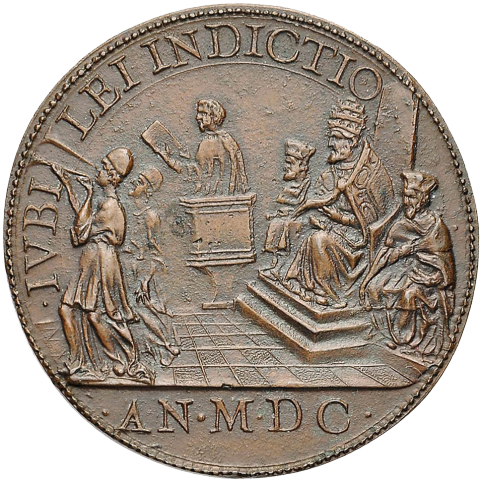
Medaglia commemorativa del Giubileo del 1600 Clemente VIII

1604
bronzo coniato, ø 40 mm
Roma, Museo Nazionale Romano

Nella sua rotondità perfetta, la medaglia è la più sobria tra le immagini, e insieme la più duratura. Più del quadro e dell'affresco, più del libro e del sermone, essa attraversa le mani, il tempo e i poteri. E questa, coniata nel 1604 dal maestro incisore Giorgio Rancetti, racconta in due facce il cuore simbolico della mostra: lo sguardo come veicolo di autorità. Da un lato, il ritratto di profilo di Clemente VIII – barba folta, sguardo deciso, piviale sontuoso – lo rende icona, moneta, dogma incarnato. L'effigie papale qui non è semplice memoria: è programma politico e teologico, scolpito nel metallo come si scolpisce un comandamento. Il profilo richiama i modelli classici e rinascimentali, ma qui il pontefice non è Cesare: è vicario di Cristo, e come tale si fa vedere per essere riconosciuto e, soprattutto, creduto. Sul verso la narrazione si fa coreografica. Un papa assiso, circondato da cardinali e teologi, proclama il Giubileo dell'anno 1600. A sinistra, un banditore con tromba e tabella annuncia al popolo l'indizione. L'immagine è un manifesto della liturgia barocca: la religione non si celebra in segreto, ma si proclama. È gesto pubblico, teatro visivo, evento scolpito nella memoria collettiva.

Qui perché... quest'oggetto minuto assume un valore emblematico: il potere pontificio si affida a un'immagine tascabile per diffondere la sua autorità. E lo sguardo, anche qui, è doppio: lo spettatore guarda la medaglia, ma la medaglia guarda lui, chiedendo adesione e riverenza. Un piccolo cerchio di bronzo racchiude un'intera visione del mondo.


CLEMENS·VIII·PONT·MAX·A·XIII


IVBILEI INDICTIO
·AN·M·D C·

Ignoto incisore del XVI-XVII sec.
Giovanni Maggi (1566 ca. - 1630 ca.), disegnatore

Descriptio Vrbis Romae Novissima A.D. MDCX

1610
incisione a bulino, 390 x 490 mm
Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto disegno e stampe, Fondo Corsini

Una mappa non è mai solo una mappa. È visione, controllo, desiderio di ordine nel caos. Questa *Descriptio urbis Romae novissima*, pubblicata a Roma nel 1610, è un condensato di potere e di meraviglia, di topografia e teologia, di scienza e fede. Disegnata da Giovanni Maggi rappresenta l'apice di una lunga tradizione cartografica che, dal Medioevo, mirava a fare di Roma il cuore visibile dell'ordine del mondo. E' una narrazione visiva: al centro, la città moderna e antica fuse in una stessa orditura di strade e monumenti, punteggiata da nomi, prospettive, memorie imperiali e cristiane. Ai margini, come in un sistema planetario, ruotano le sette basiliche maggiori — San Pietro, San Paolo, San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore, San Lorenzo, San Sebastiano, Santa Croce in Gerusalemme — ognuna rappresentata in veduta prospettica, con brevi epigrafi che ne spiegano la funzione, la storia, la venerazione. In basso, scene della vita giubilare completano il racconto: pellegrini, ingressi trionfali, un Papa che riceve, una processione che avanza, l'apertura della porta santa. Ciò che rende questa incisione un documento cruciale per la mostra è il momento storico in cui viene realizzata e pubblicata ovvero negli anni immediatamente successivi al Giubileo del 1600, l'anno in cui la città si riorganizza nella memoria di quell'evento, e insieme si proietta verso il futuro.
La scelta dell'incisione a bulino suggerisce una fruizione da gabinetto di collezione. L'incisore rimane ignoto, ma la sua mano è quella di un artefice devoto al dettaglio e alla composizione, capace di restituire la complessità della città eterna in una sintesi chiara e ordinata.

Qui perché… rappresenta l'immagine di una città in crisi e trasformazione, una città che si guarda e si disegna per salvarsi — o per imporsi.


S. PIETRO
S. GIOVANNI
LATERANO
S. PAOLO
S. Maria
Maggiore
S. LORENZO
SEBASTIANO
S. IN GIERVSALEM

Ettore Ferrari (1845-1929)

Giordano Bruno

1889
statua, mnr
Roma, Campo de' Fiori

Tra i flutti di una Roma ottocentesca in piena ricostruzione ideologica, sorge una figura solitaria, avvolta nel silenzio del bronzo. Immobile, incappucciata, con un libro chiuso tra le mani, non parla, osserva.
È Giordano Bruno o meglio: è il suo spettro, la sua memoria, la sua condanna scolpita nel metallo. Siamo davanti all'opera di Ettore Ferrari, 1889, simbolo laico e massonico che rilegge il Seicento come secolo non solo di santi e martiri canonici, ma anche di martiri del pensiero. L'espressione è severa, lo sguardo basso ma vigile. Il corpo è rigido, incassato nella tonaca; le mani grandi e ossute stringono un volume chiuso: è il sapere che non può più parlare, la conoscenza bruciata dal dogma. Il volto non chiede pietà né vendetta, ma memoria. Campo de' Fiori, luogo della sua esecuzione, diventa così il teatro di una resurrezione civile.
Questa figura non appartiene solo al XIX secolo che l'ha voluta, ma dialoga con il Seicento che l'ha bruciata. È emblema dell'"altro Seicento", quello sotterraneo, irregolare, soppresso: il Seicento dell'eresia, del dubbio, delle verità negate. Accanto alla retorica della grazia e dell'obbedienza, Bruno ci ricorda che lo sguardo può essere anche rivolta, visione eretica, coscienza cosmica.

Qui perché... Bruno è l'immagine stessa della luce negata, dell'intelligenza sacrificata. La sua statua è presente in mostra come contrappunto silenzioso alle magnificenze barocche e alla pittura salvifica: rappresenta la crisi non risolta, il pensiero che non si lascia redimere, la fiamma della conoscenza arsa, ma non spenta. È qui, perché nessun ordine dello sguardo è completo senza il suo abisso.



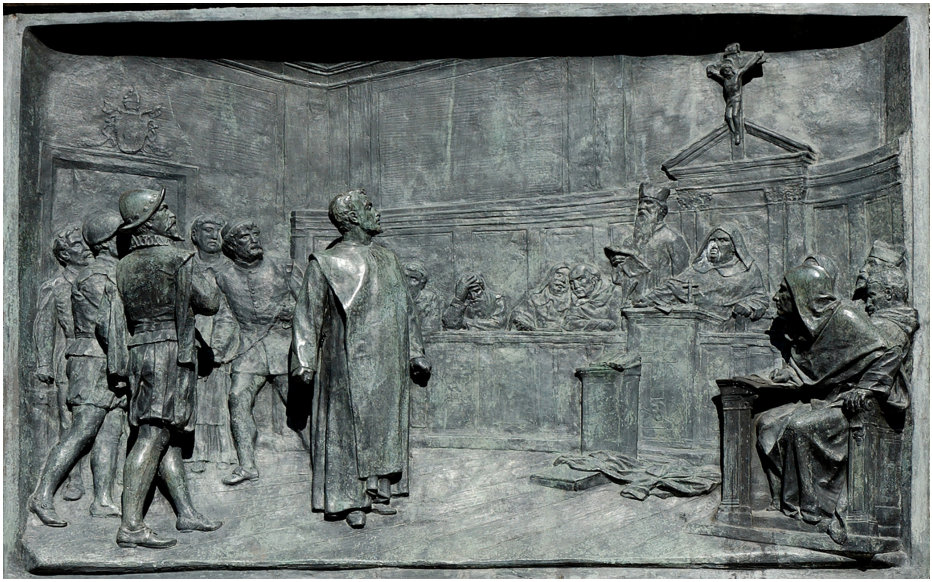
Ettore Ferrari (1845-1929)

Giordano Bruno a processo

1889
pannello in bronzo, mnr
Roma, Campo de' Fiori

In piedi, solo, con la testa appena voltata. Giordano Bruno è colto nel momento del giudizio, ma non è vinto. Attorno a lui, la macchina dell'Inquisizione fatta di dita puntate, penne pronte a vergare la condanna. Il bronzo di Ettore Ferrari – uno dei rilievi del monumento eretto nel 1889 proprio nel luogo della sua esecuzione – scolpisce non solo una scena storica, ma un archetipo della dissidenza. Qui l'arte fissa lo sguardo che non si piega, la parola che sfida il dogma, il pensiero che osa vedere oltre. In mostra, l'opera segna una frattura: dopo i ritratti pontifici, le mappe trionfali e le medaglie celebrative, ecco l'antitesi. Se Clemente VIII è l'incarnazione del potere regolatore dello sguardo, Bruno ne è l'opposto: il filosofo che rifiuta l'ordine imposto, che cerca nell'infinito cosmico la verità, pagando con la vita il prezzo di quella visione. L'Inquisizione, qui, è rappresentata non come mostro crudele, ma come apparato: il tribunale è una stanza, i giudici uomini; eppure, su tutto, incombe il Crocifisso, che rende l'evento più che umano, teologicamente inevitabile. Ferrari, artista anticlericale e senatore del Regno, scolpisce nel bronzo non solo un martire della scienza, ma una figura moderna.

Qui perché... Bruno è il testimone di un altro ordine dello sguardo: quello che non si lascia ammaestrare. La sua posizione, al centro ma isolato, è metafora della solitudine del libero pensiero. Il pubblico, allora come oggi, è chiamato a scegliere: vedere con gli occhi del potere o guardare con quelli della coscienza? Quest'opera, pur realizzata tre secoli dopo i fatti, è il punto di arrivo di una lunga linea di tensioni. Perché nel Seicento ogni visione – che sia scientifica, mistica o artistica – è sempre una questione di permesso. E Bruno, con il suo sguardo eretico, è il corpo che rifiuta di chiedere.



Jean-Leon Huens (1921-1982)
Niccolò Copernico

XX sec., metà
litografia, mnr
Washington, Archivio National Geographics

In una stanza raccolta, illuminata da una luce tranquilla, un uomo siede al tavolo con in mano un foglio e lo sguardo rivolto verso di noi. Attorno a lui, tutto parla di misura e armonia: un armillare, testi aperti, disegni di orbite celesti. È Niccolò Copernico, il canonico che fece tremare la terra – letteralmente – togliendola dal centro dell'universo. Jean-Leon Huens, illustratore belga raffinato, ci restituisce il momento dell'intuizione o forse della trascrizione: l'istante in cui lo sguardo dell'uomo si allontana dalla Terra per abbracciare l'infinito. L'opera è moderna, ma immersa in un immaginario rinascimentale: vetrate, legni scuri, strumenti antichi, velluti verdi. Il tono è narrativo, quasi cinematografico, ma non c'è spettacolo: solo concentrazione. La postura di Copernico è composta, quasi monastica. Eppure, in quel gesto silenzioso di tracciare cerchi, si compie una rivoluzione. Il sistema tolemaico – ben visibile sul libro aperto – è già superato dallo schema che prende forma sul foglio: un nuovo ordine celeste, dove la Terra è solo uno dei tanti pianeti.

Qui perché... questa immagine incarna lo sguardo che si emancipa. Se il potere ecclesiastico voleva un universo stabile, gerarchico e sorvegliabile, Copernico introduce il dubbio, la relatività, la vertigine. Il suo gesto – apparentemente innocuo – è il punto di partenza di una nuova visione del mondo. E, con essa, di una nuova inquietudine: se la Terra non è al centro, dove sta l'uomo? Non è un quadro d'epoca, ma ha un valore emblematico. Perché nel Seicento – e ancor prima – l'astronomia non è solo scienza, è teologia, filosofia, immagine del cosmo e dell'anima. E chi la modifica, come Copernico, ridisegna anche l'ordine dello sguardo.


Huens
CL·PTOLEMAEI

Francesco Cozza (1605-1682)

Ritratto di Tommaso Campanella

1638 ca.
olio su tela, 68 x 62 cm
Beauvais, Musée départemental de l'Oise

È un volto che non cerca di piacere, quello di Tommaso Campanella. Lo sguardo pesante, le labbra serrate, la pelle segnata da tempo, pensiero e prigione. Francesco Cozza lo ritrae con sobrietà estrema, senza idealizzazione né retorica. È un'immagine cruda, introspettiva, di un uomo che ha visto troppo, pensato troppo e troppo pagato per aver osato guardare oltre l'ordine stabilito. Campanella è stato l'emblema del pensatore irregolare: domenicano, teologo, poeta e filosofo naturale, fu accusato di eresia, congiura, follia. Per ventisette anni restò rinchiuso in carcere, scrivendo opere visionarie come *La Città del Sole* e sognando un mondo regolato dalla luce della ragione e dalla sapienza astrologica. Cozza, che fu allievo del Domenichino e sensibile al linguaggio dell'interiorità, non ne restituisce l'ideologia, ma la tensione. Il volto di Campanella è una mappa dell'anima, un campo di battaglia tra fede e libertà.

Qui perché...rappresenta un punto di snodo. Dopo le immagini ufficiali del potere, le mappe urbane e le celebrazioni pontificie, entra in scena lo sguardo critico, il dissenso pensante, la visione alternativa. Campanella non è Bruno, non va al rogo, ma resta una figura pericolosa, ambigua, imprendibile. Nel Seicento, ogni tentativo di pensare per immagini è anche un tentativo di fuggire l'immagine imposta. Il fondo scuro, la veste monacale, l'assenza di qualsiasi elemento accessorio rafforzano il senso di isolamento e concentrazione. Questo non è un ritratto da salotto, ma da cella. È lo sguardo di chi ha scrutato il cielo per capire la terra e ha pagato con la tortura il prezzo di quella conoscenza.



Justus Sustermans (1597-1681)

Ritratto di Galileo Galilei

1636
olio su tela, 66 x 56 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi

Lo sguardo non è rivolto allo spettatore, ma lo oltrepassa. Galileo guarda altrove, come se vedesse qualcosa che noi non possiamo – o non vogliamo – ancora vedere. In questo ritratto intenso e misurato, Justus Sustermans coglie tutta la complessità di un uomo che ha osato ricalibrare l'universo con un cannocchiale. Non c'è posa solenne, né allusione all'iconografia dell'eroe martire: solo un volto scavato, la barba bianca, la luce che scolpisce le pieghe del pensiero. Nel 1636, anno in cui viene realizzato il dipinto, Galileo è ormai una figura controversa. Ha già subito il processo del Sant'Uffizio, ha abiurato, vive agli arresti domiciliari. Ma il suo pensiero – e soprattutto il suo sguardo – continuano a viaggiare. Il ritratto lo mostra nel pieno di questa tensione: non l'immagine del condannato, ma quella del veggente razionale, dell'uomo che ha visto la luna da vicino e le stelle come non si erano mai viste prima.

Qui perché... rappresenta il punto di rottura tra visione controllata e visione scientifica. Se il potere ecclesiastico imponeva uno sguardo gerarchico e simbolico, Galileo impone la realtà dell'occhio meccanico. Non si crede più perché si vede: si crede nonostante ciò che si vede. E questo è uno scarto inaccettabile per la Roma tridentina. Sustermans – pittore fiammingo alla corte medicea – lo ritrae senza attributi scientifici, ma lascia che tutto passi dal volto. È nel dettaglio del colletto bianco, nella frattura della fronte, nella direzione dello sguardo che si gioca l'intera cosmologia. Galileo non ci guarda perché non siamo più il centro. La Terra, dice, è solo un pianeta tra i tanti. E noi, in fondo, siamo solo spettatori di un disegno più grande. Uno sguardo che disorienta. Ma che, forse, libera.



Andreas Cellarius (1596 ca. - 1665)

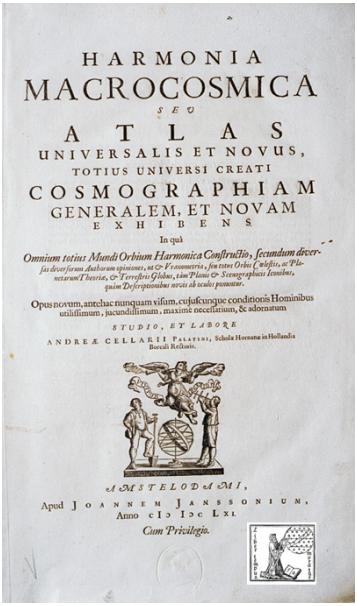
Harmonia macrocosmica seu Atlas universalis et novus, totius universi creati cosmographiam generalem, et novam exhibens...

1661, Amsterdam

Roma, Osservatorio Astronomico, Biblioteca, inv. 657

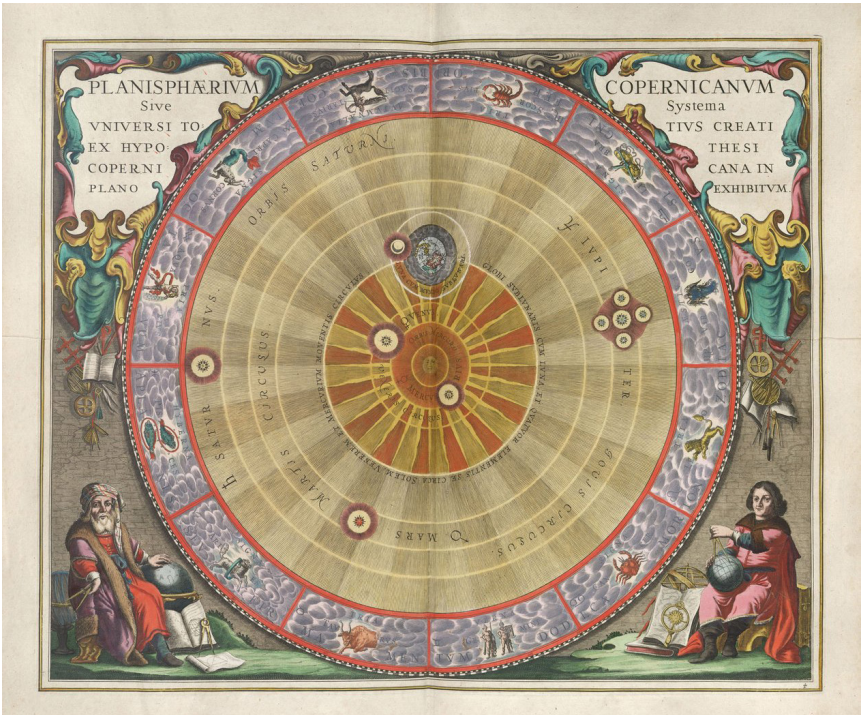
Immaginare l'universo su carta: un atto che unisce teologia, geometria e poesia. L'*Harmonia Macrocosmica* pubblicata ad Amsterdam nel 1661 da Andreas Cellarius è più di un atlante: è una cattedrale di carta, una macchina visiva costruita per ordinare il disordine celeste e renderlo contemplabile. Ogni tavola è un equilibrio tra bellezza e precisione, tra visione e verifica. L'universo vi appare non come oggetto da misurare, ma come figura da contemplare. L'opera si compone di mappe celesti ispirate ai modelli tolemaico, copernicano e brahiano, ciascuna decorata con bordature allegoriche, putti, divinità, venti e segni zodiacali. È un libro scientifico, certo, ma anche un esercizio di meraviglia. Qui l'occhio è guidato non solo a vedere, ma a credere nel vedere: l'ordine cosmico viene offerto come un'intuizione visiva, un'esperienza quasi mistica.

Qui perché... il volume occupa un ruolo simbolico. Dopo le immagini della Roma giubilare, i ritratti dei filosofi eretici e gli strumenti della repressione iconografica, Cellarius rappresenta un'altra idea di sguardo: quella che contempla senza paura, che cerca armonia invece di controllo. Se Galileo osserva il cielo con il cannocchiale, Cellarius lo disegna con il compasso dell'immaginazione. Ma entrambi sfidano la visione imposta: mostrano che il cosmo è molto più vasto, instabile e misterioso di quanto la Chiesa volesse ammettere. Le mappe di Cellarius non sono neutre: sono strumenti di un pensiero nuovo, che vuole vedere l'universo non come una scala gerarchica, ma come una danza. In un'epoca in cui l'arte è costretta a obbedire, queste immagini celesti sono forse le più sovversive: belle, inutili, libere.



HARMONIA
MACROCOSMICA
SEU
ATLAS
UNIVERSALIS ET NOVUS,
TOTIUS UNIVERSI CREATI
COSMOGRAPHIAM
GENERALEM, ET NOVAM
EXHIBENS
In quâ
Omnium totius Mundi Orbium Harmonica Constructio, secundum diversas diversorum Authorum opiniones, ut & Vranometria, seu totus Orbis Cœlestis, ac Planetarum Theoriæ, & Terrestris Globus, tàm Planis & Scenographicis Iconibus, quàm Descriptionibus novis ab oculos ponuntur.
Opus novum, antehac nunquam visum, cujuscunque conditionis Hominibus utilissimum, jucundissimum, maximè necessarium, & adornatum
STUDIO, ET LABORE
ANDREÆ CELLARII PALATINI, Scholæ Hornanæ in Hollandia Boreali Rectoris.
AMSTELODAMI,
Apud JOANNEM JANSSONIUM,
Anno cIↃ IↃc LXI.
Cum Privilegio.





Congregazione dell'Indice

Index Librorum Prohibitorum

1596
libro a stampa, 142 x 70 mm
Collezione privata

Piccolo, maneggevole, perfettamente portatile. Ma il suo contenuto pesa quanto un intero sistema culturale. L'*Index Librorum Prohibitorum* è l'espressione editoriale di un potere che non vuole soltanto guidare le coscienze: vuole anche regolare ciò che si può – e soprattutto non si può – vedere, leggere, pensare. In questa edizione del 1596, voluta da Clemente VIII e decorata con il suo stemma sul frontespizio, il libro si presenta come una sorta di controsillabario del sapere, una mappa dell'inammissibile. Nato dopo il Concilio di Trento, e continuamente aggiornato, l'*Index* non è solo una lista di titoli proibiti. È un catalogo ideologico, uno specchio inverso della Repubblica delle Lettere. In quelle pagine figurano teologi e scienziati, poeti e filosofi: Erasmo e Machiavelli, Bruno e Copernico, Boccaccio e Rabelais. È l'elenco degli esclusi, dei disturbatori dell'ordine. Proprio per questo, è anche una sorta di mappa del pensiero vivo, perché ogni censura racconta un'intolleranza e ogni nome espunto segnala una voce che ha fatto tremare il dogma.

Qui perché... questo *Index* rappresenta la sintesi perfetta dell'autorità visiva barocca: lo sguardo non si esercita più solo sulle immagini, ma anche sulle parole. E il lettore è posto nella stessa posizione dello spettatore d'arte sacra: deve imparare a discernere, accettare, obbedire. L'occhio dell'Inquisizione è già stampato nel testo.

INDEX
LIBRORVM PROHIBITORVM
CVM REGVLIS CONFECTIS

Per Patres à Tridentina Synodo
delectos
AVCTORITATE PII IIII. PRIMVM EDITVS,
Postea v[illegible]o a Syxt[illegible] V. auctus,
ET NVNC DEMVM S. D. N.
CLEMENTIS PAPÆ VIII.
Iussu recognitus, & publicatus.

INSTRVCTIONE ADIECTA

De exequenda prohibitionis, dèq; sincerè emẽdandi, & imprimendi libros, ratione.



ROMÆ, apud Impressores Ca[illegible]
Cùm Priuilegio Sum. Pont. ad Biẽni 15[illegible]

Dopo il Concilio di Trento, l'arte sacra entra in clausura. Non più estro, non più licenza: si chiede chiarezza, decoro, ortodossia. Le immagini devono insegnare, non distrarre; commuovere, non sedurre; convertire, non divertire.

Nasce così una nuova iconografia del sacro, sorvegliata e selezionata da vescovi, inquisitori, teologi. Gli artisti – si sa – sono come i fiumi: anche se arginati, trovano sempre un varco per esondare. Ecco allora che sotto la superficie dell'obbedienza affiora la disobbedienza del genio, il sussulto del reale, la smorfia del dubbio.

Questa sezione racconta l'equilibrismo di pittori e pensatori di fronte alla nuova ortodossia visiva: tra Paleotti e Caravaggio, tra decreti e drappi, tra riforma e splendore. Il quadro diventa confessionale e lo spettatore penitente.

2. Arte e obbedienza

Lavinia Fontana (1552-1614)

Ritratto del cardinale Paleotti

XVI secolo, fine
olio su tela, 59 x 45 cm
Budrio, Pinacoteca Domenico Inzaghi

Non c'è gesto, non c'è orpello. Solo un volto, un occhio vigile, un silenzio pieno di significato. Il cardinale Gabriele Paleotti, teologo bolognese e figura centrale della riforma iconografica post-tridentina, è qui ritratto con sobrietà e rigore da Lavinia Fontana, prima donna a farsi largo nella pittura pubblica e ufficiale con dignità pari a quella degli uomini. Il cardinale indossa la veste rossa del porporato, ma il suo sguardo è più affilato della seta. Non guarda verso l'esterno: scruta lateralmente, come chi valuta, interpreta, corregge. E in effetti è esattamente questo ciò che fece: Paleotti fu l'autore del *De imaginibus sacris et profanis*, uno dei testi fondamentali della Controriforma sull'uso delle immagini. In esso si stabiliscono regole, limiti, finalità. L'arte sacra non dovrà più stupire, sedurre, meravigliare: dovrà insegnare, convertire, commuovere secondo verità dottrinale.

Qui perché... questo ritratto rappresenta il punto di origine di una nuova grammatica visiva. Se Clemente VIII ne fu il promotore politico e l'*Index* il braccio esecutivo, Paleotti ne è l'architetto intellettuale. Il suo sguardo non produce immagini: le giudica. Il suo volto, affidato a Lavinia Fontana, è tutt'altro che astratto. È concreto, stanco, umano. È il volto di un uomo che sa il peso della norma, ma anche la tentazione del bello. E proprio Lavinia, con la sua pittura raffinata e asciutta, riesce a restituire questa doppia natura: il cardinale come autorità, ma anche come uomo pensoso, consapevole della responsabilità di fissare per sempre ciò che sarà consentito vedere.



Gabriele Paleotti (1522-1597)

De imaginibus sacris, et profanis

1594

Monaco di Baviera, Bayerische Staats Bibliothek

Non è un trattato d'arte. Non è un catechismo. E non è nemmeno un semplice manuale di morale visiva. Il *De imaginibus sacris et profanis* del cardinale Gabriele Paleotti è tutte queste cose insieme – e molto di più. È la *summa teologica* del vedere, un codice per l'uso delle immagini nel mondo cristiano post-tridentino, un tentativo titanico di riportare l'arte sacra sotto il controllo della dottrina. Pubblicato nel 1594, quando l'urgenza di disciplinare la pittura si fa incandescente, il testo diventa da subito riferimento obbligato per pittori, vescovi, committenti e censori. Cinque libri in cui Paleotti stabilisce con rigore la funzione pedagogica dell'immagine: essa deve istruire, commuovere e confermare la fede. Niente più nudi ambigui, niente santi equivoci, niente *Madonne* troppo leziose. L'immagine dev'essere chiara, devota, funzionale alla salvezza. L'occhio – dice Paleotti – è la porta dell'anima, ma dev'essere educato. E quindi sorvegliato. Ogni pittore diventa, in questo schema, quasi un predicatore per immagini, soggetto a giudizio non solo estetico, ma spirituale.

Qui perché...è la fonte normativa primaria: la "Costituzione" del nuovo ordine visivo. Tutto ciò che si vede – e tutto ciò che viene impedito di vedere – discende in parte da queste pagine. Il libro stabilisce un'etica dello sguardo e trasforma l'arte in strumento teologico. Ma il testo è anche, involontariamente, lo specchio di un'epoca inquieta. Più cerca di fissare regole, più rivela quanto sia potente e pericolosa la visione. Perché ogni norma nasce dal timore che qualcosa sfugga. E l'arte, si sa, sfugge sempre.

DE IMAGINIBVS SACRIS, ET PROFANIS

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MUENCHEN

ILLVSTRISS. ET REVERENDISS.
D. D. GABRIELIS PALÆOTI
CARDINALIS,

LIBRI QVINQVE.

Quibus multiplices earum abusus, iuxta sacrosancti Concilij TRIDENTINI *decreta, deteguntur.*

AC VARIÆ CAVTIONES AD OMNIVM generum picturas ex Christiana DISCIPLINA restituendas, proponuntur.

Ad vsum quidem Ecclesiæ suæ BONONIENSIS *scripti, cæterum bono omnium Ecclesiarum nunc primum Latinè editi.*



Cum PONTIF. MAX. & CAESAR. MAIEST.
Gratia & Priuilegio.

INGOLSTADII,
Ex Officina Typographica DAVIDIS SARTORII.
Anno M. D. XCIV.

Annibale Carracci (1560-1609)

Madonna di Loreto

1604-1605
olio su tela, 133 x 90 cm
Roma, Chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo

Volare non è più solo un sogno d'uomo. In questa tela intensa e solenne, Annibale Carracci raffigura la celebre traslazione della Santa Casa di Nazaret, trasportata dagli angeli fino a Loreto. Ma la scena, anziché essere prodigiosa o spettacolare, è composta, quasi meditativa. La Vergine siede con dignità su un trono di nuvole, il Bambino versa acqua da un'anfora come fonte di grazia, e la casa – l'umile dimora dell'Annunciazione – viene innalzata come un'icona vivente del mistero. L'opera, destinata a una chiesa romana, riflette in pieno lo spirito della Controriforma. Non c'è nulla di ambiguo, nulla di disordinato: ogni figura ha un ruolo, ogni gesto un significato. Ma al tempo stesso, la pittura di Carracci non rinuncia alla bellezza. Gli angeli non sono simboli, sono corpi. Le nuvole non sono pretesti decorativi, ma strumenti narrativi. La Madonna non guarda lo spettatore, ma regge la scena come una regina celeste consapevole della propria funzione salvifica.

Qui perché... questa pala d'altare incarna alla perfezione l'equilibrio cercato dai teorici dell'immagine sacra post-tridentina: un'arte che sia chiara, dottrinalmente solida, eppure capace di commuovere e guidare. La Madonna di Loreto è un'immagine da venerare, ma anche da comprendere. Non impone, ma accompagna. Non seduce, ma convince. E se l'occhio dello spettatore è portato verso l'alto, verso la casa che sale, non è per effetto speciali: è per fede pittorica. Carracci costruisce uno spazio sacro visivo, una teologia per immagini che trasforma il miracolo in narrazione accessibile. Un'opera che, più che mostrare il divino, lo rende familiare.



Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)

Madonna dei Pellegrini

1604–1606
olio su tela, 260 x 150 cm
Roma, Chiesa di Sant'Agostino in Campo Marzio, Cappella Cavalletti

Una porta qualunque, due piedi sporchi, uno sguardo che è un abisso di umanità. Eppure è un'apparizione. La *Madonna dei Pellegrini* di Caravaggio non è una visione celeste, ma un incontro terreno, tangibile, inaspettatamente reale. La Vergine appare come una giovane donna che si affaccia sulla soglia di casa, il Bambino nudo e curioso in braccio, mentre due pellegrini – uno uomo, l'altra donna – si inginocchiano davanti a lei con una devozione fatta di carne, fatica e fede. Caravaggio non inventa: osserva. E nel fare questo, abbatte ogni distanza tra sacro e quotidiano. I pellegrini hanno le mani callose, le gambe nude e gonfie, il bastone da viaggio. Maria non è incoronata di stelle, ma avvolta in una tunica dai riflessi profondi e regge il Figlio con gesto tenero ma umano. La luce, radente e teatrale, scolpisce ogni piega, ogni rugosità, ogni ombra. Per i contemporanei, fu uno choc. Per noi, un miracolo di empatia visiva.

Qui perché... quest'opera segna il momento in cui l'immagine sacra smette di idealizzare per iniziare a coinvolgere. Non c'è più distanza fra spettatore e scena: siamo lì, nella stessa luce, sulla stessa soglia. E il confine tra realtà e rappresentazione vacilla. È un quadro profondamente "tridentino" e al contempo profondamente eretico. Tridentino perché risponde all'esigenza di coinvolgere emotivamente il fedele; eretico perché lo fa senza filtri, senza simboli, senza retorica. Il sacro, per Caravaggio, non è in cielo ma nei corpi, nei gesti, nello sguardo. E lo spettatore non è più un testimone esterno, ma un devoto che entra nella scena.



Agnolo Bronzino (1503-1572)

Ritratto di Lucrezia Panciatichi

1541-1545 ca.
olio su tavola, 102 x 83,2 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi

Lucrezia Panciatichi ci guarda. O meglio, ci riceve con uno sguardo diritto, immobile, assoluto. In questo celebre ritratto di Bronzino, il freddo distacco diventa eleganza e la compostezza formale un atto di potere. È una donna colta, austera, perfettamente costruita come una architettura rinascimentale. Nulla è lasciato al caso: il libro tra le dita, il motto inciso sulla collana (*Amour dure sans fin*), il volto levigato come porcellana, lo sfondo nero che isola e consacra. Non siamo davanti a un semplice ritratto: siamo davanti a un'icona della virtù domestica umanista. Lucrezia è insieme moglie devota, intellettuale riservata e figura emblematica della Firenze riformata. Bronzino, maestro del ritratto aristocratico e pittore della corte medicea, scolpisce con la luce una presenza ideale più che reale. Sotto la superficie levigata si cela una tensione silenziosa. Lo sguardo non è accogliente, è vigile. Il libro non è aperto con leggerezza, ma con consapevolezza. La posa, apparentemente naturale, è in realtà calibratissima.

Qui perché...la donna che legge, che pensa, che si mostra con misura, diventa specchio delle virtù cristiane, ma anche del controllo che su di esse si esercita. Il ritratto diventa allora uno spazio sorvegliato: una visione regolata, tanto quanto quelle sacre. Eppure, in quella fermezza, Lucrezia sfida chi guarda. È al centro del quadro, ma il suo sguardo non cede. Si lascia vedere, ma non si lascia penetrare. È, in definitiva, un esercizio perfetto di autorappresentazione. In un mondo in cui tutto – anche la santità – deve mostrarsi, lei si mostra così: ferma, chiusa, luminosa.

Scipione Pulzone (1544-1598)

Ritratto di donna in abito nero

1585 ca.
olio su tela, 113 x 85 cm
Madrid, Museo del Prado

Silenziosa, altera, inaccessibile. Questa dama ignota, ritratta da Scipione Pulzone con precisione iperrealista, è il manifesto vivente della virtù femminile post-tridentina. Il nero dell'abito, impreziosito da fiocchi d'argento, gioielli e ricami sottili, non è segno di lutto ma di compostezza, decoro, autorevolezza. È la nobiltà interiore che si fa stile. Il volto, incorniciato dal colletto a gorgiera e dalla cuffia ornata, emerge come una scultura da un fondale buio: ogni dettaglio è cristallino, ogni gesto calcolato, ogni sguardo sospeso. Pulzone, detto anche "il Gaetano", fu ritrattista conteso tra Roma e Napoli, celebre per il suo stile raffinato e glaciale. In questa tela, restituisce con rigore assoluto la nuova estetica della Controriforma: sobrietà apparente, complessità sottesa. Lo sguardo della donna non è diretto, ma leggermente deviato, come a suggerire un'attenzione vigile e discreta. La mano si posa con eleganza calcolata su un lembo di stoffa rossa, mentre l'altra stringe un prezioso rosario: segno di devozione e di appartenenza sociale.

Qui perché... è la controparte femminile del pensiero normativo. Se Paleotti scrive le regole e Caravaggio le infrange, questa donna le incarna. Non parla, non agisce, non si muove: è. E nel suo essere composto, diventa immagine ideale di un sistema che ha bisogno di corpi immobili per sostenere l'architettura del potere morale. Ma come spesso accade nei ritratti di Pulzone, sotto la superficie si avverte un brivido. La freddezza non è assenza, ma tensione. L'immobilità è scelta, non imposizione.



Agnolo Bronzino, *Ritratto di Lucrezia Panciatichi*, 1541-1545 ca.,
olio su tela, 102x83,2 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi



Scipione Pulzone, *Ritratto di donna in abito nero*, 1585 ca.,
olio su tela, 113x85 cm, Madrid, Museo del Prado

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)

San Matteo e l'Angelo

1601
olio su tela, 232 x 183 cm
distrutto, già a Berlino, Kaiser Friedrich Museum

Un santo scalzo con i piedi che sfuggono dal piano pittorico, un libro pende a rischio caduta, un angelo impaziente e corporeo guida la mano dell'evangelista. Nulla di sacro nel senso accademico, nulla di ordinato: siamo davanti alla prima versione di *San Matteo e l'angelo* di Caravaggio, rifiutata dai padri di San Luigi dei Francesi nel 1602, forse perché troppo vera, troppo umana, troppo impudicamente reale. San Matteo è vecchio, pelato, muscoloso come un contadino, seduto su uno sgabello instabile, come se potesse scivolare nel nostro mondo da un momento all'altro. Non scrive per ispirazione celeste, ma perché un angelo – efebico, quasi infantile – lo aiuta a farlo, guidandogli le dita sulla pagina come si fa con un bambino. Il gesto, la tensione, il rapporto tra carne e spirito sono rappresentati con una verità sconcertante, disarmante. Questo non è un santo, ma un uomo.
Il rifiuto dell'opera non fu solo un atto di censura, ma un rigetto del realismo morale che Caravaggio imponeva alla pittura sacra. Eppure proprio qui si apre il Seicento: non con l'estasi, ma con il dubbio. L'evangelista non sa, ha bisogno di essere aiutato e in questo bisogno si cela tutta la fragilità dell'umano di fronte al divino. L'angelo non è un'apparizione eterea, ma una presenza concreta, quasi carnale che sfida il confine tra visibile e invisibile.

Qui perché… è l'alba contraddetta della modernità. È la visione che inciampa, il sacro che diventa terreno, il sapere che non nasce dall'alto ma si costruisce tra tentativi, errori e correzioni. È l'immagine perfetta dell'arte del dubbio. La sua esclusione dalla cappella è, in fondo, il primo atto della censura moderna. Ma è proprio in quel rifiuto che questa tela entra nella storia e nel cuore della nostra mostra.

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)

San Matteo e l'Angelo

1602
olio su tela, 292 x 186 cm
Roma, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli

C'è una bellezza silenziosa nel modo in cui il vecchio Matteo solleva lo sguardo. Non è rapito, non è estatico: è attento, quasi timoroso. L'angelo, fluttuando in un turbine di panneggio e grazia, gli si avvicina come un suggeritore in scena, curvandosi per indicargli cosa scrivere. Il santo – piedi nudi, corpo stanco, volto scavato – ascolta e annota. È una teofania senza trionfo, un incontro tra cielo e terra senza gerarchie rigide, ma fatto di prossimità e sussurro. La tela è la seconda versione del soggetto, commissionato per la Cappella Contarelli. La prima – in cui Matteo appariva troppo umile, quasi rozzo, con piedi sporchi e un angelo che gli guidava fisicamente la mano – fu rifiutata come "indecorosa". E così Caravaggio la rifece, mantenendo però l'essenza del gesto: l'insegnamento divino non è imposto, ma partecipato. In questa versione, il contrasto tra la materia terrena e la leggerezza dello spirito si fa racconto visivo. Il banco è massiccio, il libro voluminoso, il corpo dell'evangelista pesante. Ma l'angelo vola. E il buio che avvolge la scena rende ancora più potente il punto d'incontro tra le due dimensioni: la luce, che non proviene da una fonte naturale ma da una presenza, una verità, un'epifania.

Qui perché... è fondamentale per comprendere la tensione tra norma iconografica e invenzione pittorica. Caravaggio rispetta il soggetto, ma lo reinventa. La sacralità non è più data dagli attributi, ma dalla relazione. La scrittura dei *Vangeli* non è trascrizione passiva, è atto di responsabilità. E l'arte, in questo, diventa sorella della rivelazione.



Caravaggio, *San Matteo e l'angelo,* 1601, olio su tela, 232x183 cm
distrutto, già a Berlino, Kaiser Friedrich Museum



Caravaggio, *San Matteo e l'angelo,* 1602, olio su tela, 295x195 cm
Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)

La morte della Vergine

1606
olio su tela, 369 x 245 cm
Parigi, Musée du Louvre

Non ci sono angeli, non c'è assunzione, non c'è gloria. C'è un corpo disteso, pesante, esanime in una stanza piena di dolore muto. Con *La morte della Vergine*, Caravaggio porta il mistero della fine fuori dal regno del simbolo per gettarlo nel cuore crudo dell'umano. La Madonna, con i piedi nudi e il ventre gonfio – scandalosamente vero – giace come una donna qualunque. Attorno, gli apostoli e una Maddalena crollata in un pianto incontenibile. Il rosso del drappo sospeso in alto è l'unico grido, una ferita che taglia lo spazio. L'opera fu rifiutata dai committenti, i Carmelitani scalzi. Troppo reale, troppo impudica, troppo poco "celeste". Eppure, è proprio in questa corporeità che si manifesta il sacro. Caravaggio non nega la spiritualità: la riconduce alla sua fonte prima, la vita, la morte, la carne. Il miracolo non è qui il trionfo sulla morte, ma lo sguardo che non distoglie davanti alla morte. La fede, sembrerebbe dire Caravaggio, comincia quando si resta.

Qui perché... è il grido sovversivo del realismo. Qui si consuma la rottura definitiva con l'immagine normativa: non più l'icona che guida alla preghiera, ma la scena che ci costringe a guardare senza filtri. Nessun nimbo dorato: solo una luce che cade dall'alto, che accarezza il volto di Maria e scopre l'orrore dell'assenza. E in quella stanza buia, mentre tutti abbassano il capo, lo spettatore è chiamato a guardare. L'arte, qui, non consola: interroga. Non eleva: coinvolge. *La morte della Vergine* non ci indica dove andare. Ci costringe a restare. A vedere. A non fuggire.



Il Seicento nasce anche dal tremore della fede. Dopo l'urto della Riforma e le strettoie del Concilio, si apre una stagione dove l'arte, pur vigilata, diventa specchio di un'umanità scossa, inquieta, imperfetta.

L'artista non dipinge più modelli ideali, ma corpi veri, rughe, sudore, emozioni complesse. La santità non è più statica, ma si misura nel gesto improvviso, nell'incontro inatteso, nel momento del dubbio.

È un'arte che cerca la verità non nei cieli, ma sulla terra: nella conversione, nell'esitazione, nella lotta interiore. E che porta lo spettatore dentro la scena, chiamandolo a credere, a scegliere, a vedere. Come Tommaso, che solo toccando la ferita può dire "Mio Signore e mio Dio".

3. L’arte del dubbio e del realismo

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)

Incredulità di san Tommaso

1601–1602
olio su tela, 107 x 146 cm
Potsdam, Neues Palais

Tommaso non crede. Tommaso tocca. Non basta guardare, serve mettere il dito nella ferita. L'evangelista che dubita diventa, nelle mani di Caravaggio, il paradigma dello sguardo moderno: uno sguardo che interroga, che verifica, che non si accontenta dell'alone dorato della tradizione. Il gesto, concentrato e chirurgico, è il cuore del dipinto. Cristo, impassibile, guida la mano dell'apostolo nel proprio costato. Gli altri discepoli guardano in silenzio: una sorta di coro trattenuto, sospeso tra curiosità e timore. Il chiaroscuro scavato, la frontalità della scena, l'assenza di sfondo trasformano la tela in un palcoscenico metafisico. Il miracolo non è spettacolare, è quasi clinico. E proprio per questo è così potente. Qui la fede passa per la carne, per la materia, per l'esperienza concreta del corpo che ha sofferto. La luce, radente e drammatica, è la stessa che illumina le tavole dell'anatomista, eppure rivela il sacro. Non solo spirituale: tangibile.

Qui perché... è una sfida: l'arte non mostra più ciò che deve essere visto, ma ciò che si ha il coraggio di vedere. E lo spettatore è chiamato non a contemplare, ma a partecipare. Si avvicina, guarda da vicino, tocca con gli occhi. Caravaggio mette in scena il cortocircuito tra visione e verità. La fede non è cieca, è consapevole. E il dubbio non è eresia, ma condizione della rivelazione. Nel gesto di Tommaso si racchiude la domanda che attraversa tutto il Seicento: Come si riconosce ciò che è vero? La risposta – forse – è proprio qui: nel buio da cui emerge la ferita.



Ludovico Carracci (1555-1619)

Conversione di san Paolo

1587–1589 ca.
olio su tela, 279 x 171 cm
Bologna, Pinacoteca Nazionale

Tutto è movimento, turbamento, rivelazione improvvisa. La scena si apre come uno squarcio teatrale: Paolo è a terra, accecato dalla luce divina, braccia levate, volto sconvolto. Sopra di lui un cavallo spaventato, testimone inconsapevole del prodigio. I soldati attorno reagiscono in modi diversi – paura, stupore, incredulità – come un coro che rifrange l'evento in molteplici emozioni. Il cielo, attraversato da nubi e bagliori, partecipa anch'esso alla narrazione, come un sipario cosmico. Ludovico Carracci, cugino di Annibale e Agostino, è tra i fondatori dell'Accademia degli Incamminati a Bologna. In questa tela, una delle sue prove più intense, fonde la monumentalità michelangiolesca con la naturalezza lombarda, anticipando quella "verità del sentimento" che sarà la cifra del Barocco. La conversione non è qui una metafora, ma un evento corporeo, violento, teatrale. Paolo non comprende: subisce. E proprio in questo patire l'irruzione del divino si concentra il senso nuovo della pittura sacra post-tridentina.

Qui perché... l'opera rappresenta la nascita di uno sguardo interno. Il bagliore che colpisce Paolo è anche una metafora della luce della Grazia, ma non è una luce che consola: è una luce che abbaglia, che sradica. E mentre il futuro apostolo è gettato al suolo, lo spettatore è posto in alto, chiamato a osservare e a condividere quel senso di smarrimento che precede ogni vera rivelazione. La pittura di Ludovico non illustra la fede: la mette in scena con un realismo che non rinuncia al *pathos*, ma lo disciplina in una forma leggibile, potente, efficace.



Cristofano Allori (1577-1621)

Giuditta con la testa di Oloferne

1613 ca.
olio su tela, 139 x 116 cm
Firenze, Palazzo Pitti

C'è una bellezza algida e implacabile nel volto di Giuditta. Non urla, non esulta: guarda altrove, come se tutto ciò che è accaduto – la seduzione, l'inganno, la decapitazione – appartenesse già al passato. La sua mano, ferma e morbida, regge la testa recisa di Oloferne come un trofeo e insieme come un fardello. Accanto a lei, la vecchia ancella partecipa in silenzio, con uno sguardo più inquieto che complice. Cristofano Allori, artista fiorentino di scuola manierista, firma qui il suo capolavoro più noto, realizzato intorno al 1613 e lo fa con un colpo di genio autobiografico: pare che il volto di Giuditta sia quello dell'amante dell'artista, mentre Oloferne – ironia dell'ego ferito – sarebbe il suo stesso autoritratto. Al di là del pettegolezzo storico, la tela è una meditazione potente sul potere dello sguardo e della bellezza femminile, capace di affascinare e distruggere.

Qui perché... l'opera dialoga con la sezione dedicata all'arte del dubbio e del realismo: non vi è violenza esplicita, né sangue che schizza; la crudeltà è congelata in un gesto elegante, la morte è tutta nella decapitazione dello sguardo. Giuditta non si sporca, non si agita. Il dramma è tutto nell'assenza di dramma, eppure, è un'immagine che inquieta, perché ci costringe a interrogarci su chi, davvero, sia la vittima. L'eroina biblica è qui anche una donna aristocratica e compiaciuta, che ha già oltrepassato l'evento. Non guarda lo spettatore: lo ignora. Il corpo maschile – o ciò che ne resta – è annientato, non solo dalla spada, ma da un'indifferenza lucida, regale. La luce, calda e dorata, accarezza i broccati, i velluti, il metallo della spada e rende la scena ancora più perturbante.



Domenico Zampieri detto Domenichino (1581-1641)

Salita al calvario

1610–1616 ca.
olio su tela, 55,2 x 67,6 cm
Los Angeles, Jean Paul Getty Museum

Il corpo crolla, la croce schiaccia. Cristo, riverso a terra, con il volto voltato verso lo spettatore, non alza lo sguardo, ma sembra porgere il dolore come un'offerta muta. Intorno a lui, il caos del dramma si svolge in una coreografia ordinata: soldati che spingono, aiutanti che tirano, astanti che osservano. Ogni gesto è calibrato, ogni figura risponde a un ritmo, come in una partitura visiva, eppure, il *pathos* è autentico, potente. Domenichino, allievo di Annibale Carracci, fu uno degli artisti più apprezzati del Seicento per la sua capacità di coniugare la nobiltà dell'invenzione classica con la nuova esigenza di emozionare, propria della pittura controriformata. In questa *Salita al Calvario*, l'armonia compositiva non smorza il dolore, ma lo traduce in una forma accessibile, leggibile, quasi didattica. La sofferenza è lì, tangibile, ma non esplode: si trattiene, si offre alla meditazione.

Qui perché... la tela illumina un aspetto chiave del realismo seicentesco: la messa in scena della verità spirituale attraverso un equilibrio tra empatia e controllo. Non c'è la brutalità di Caravaggio, né la teatralità di Rubens, vi è la precisione devota di un pittore che conosce la grammatica della fede e la trasforma in racconto. Cristo, pur nel crollo fisico, è ancora centro visivo e simbolico, asse attorno a cui tutto ruota. Il cielo terso e la luce serena creano un paradosso visivo: il dolore del mondo si consuma sotto un cielo limpido e proprio in questa incongruenza si insinua il messaggio cristiano: il sacrificio non è solo fine, è passaggio. La bellezza dell'ordine diventa, allora, strumento di redenzione.



Peter Paul Rubens (1577-1640)

Susanna e i vecchioni

1607–1608 ca.
olio su tela, 94 x 65 cm
Roma, Galleria Borghese

È un attimo rubato, ma è tutto. Susanna, sorpresa nel bagno da due anziani giudici, è colta in un momento di puro terrore. Il suo sguardo non è rivolto ai colpevoli, ma verso l'alto, come se chiedesse aiuto a un testimone invisibile – a Dio, ma anche noi, spettatori inchiodati a quella nudità esposta. I due vecchi la circondano come un'ombra doppia, uno mima il silenzio con il dito sulle labbra, l'altro trama nell'oscurità. E la luce – quella luce rubensiana, calda, tattile – scolpisce il corpo della donna come un tempio profanato. Rubens, maestro fiammingo dell'enfasi e del desiderio, trasforma la pagina biblica del *Libro di Daniele* in un teatro barocco dell'ambiguità morale. Il corpo di Susanna è splendidamente carnale, vivo, lontano anni luce dalle immagini diafane della verginità ideale. Ma proprio questa corporeità accesa pone domande spinose: è un'eroina o una martire del *voyeurismo* pittorico? È salvata o è sacrificata sull'altare della bellezza?

Qui perché... il soggetto è emblema del conflitto tra visione e giudizio. Lo spettatore guarda per comprendere, ma è chiamato anche a interrogarsi sul proprio ruolo. Dove finisce l'innocenza e dove comincia l'indecenza? Quando la pittura diventa complice dell'abuso che denuncia? La composizione serrata, quasi claustrofobica, esalta il senso di minaccia. La pelle di Susanna risplende nella penombra, in contrasto con i volti cupi e deformi degli accusatori. Ma ciò che più colpisce è l'ambiguità dello sguardo della donna: c'è paura, sì, ma anche dignità, forza, resistenza. E in quella tensione sottile si nasconde l'intera modernità dell'opera.



Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)

Vocazione di san Matteo

1599–1600
olio su tela, 322 x 340 cm
Roma, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli

Nel cuore di una stanza buia, illuminata da un fascio di luce obliquo, si consuma un momento di svolta: Cristo, accompagnato da san Pietro, indica con decisione un uomo seduto al tavolo, intento a contare denaro. È Matteo, il pubblicano, colto nell'istante della chiamata divina. Il gesto di Cristo, che richiama la mano di Dio nella *Creazione di Adamo* di Michelangelo, è carico di significato: è l'inizio di una nuova vita, la trasformazione di un peccatore in apostolo. Caravaggio ambienta la scena in un contesto contemporaneo, con personaggi vestiti all'epoca dell'artista, rendendo l'episodio evangelico immediatamente accessibile allo spettatore. La luce, elemento fondamentale dell'opera, non solo illumina i volti e le mani, ma simboleggia la grazia divina che irrompe nella quotidianità, offrendo salvezza anche ai più indegni. La composizione è divisa in due parti: la metà superiore, quasi vuota, è attraversata dalla luce che entra da una finestra; la metà inferiore è occupata dai personaggi, disposti attorno al tavolo in una scena che ricorda un momento di vita quotidiana. L'uso del chiaroscuro accentua il dramma e la spiritualità dell'evento, mentre i dettagli realistici conferiscono autenticità alla rappresentazione.

Qui perché... rappresenta l'inizio di un nuovo modo di concepire l'arte sacra: non più idealizzata e distante, ma immersa nella realtà, capace di parlare direttamente al cuore dello spettatore. La chiamata di Matteo diventa così simbolo della possibilità di redenzione per tutti, un messaggio potente e universale che risuona ancora oggi.



Il Seicento non sussurra: urla. È il secolo del pianto, della luce obliqua, del corpo esposto, del gesto sospeso tra l'estasi e lo spasimo. È teatro puro, e la scena è sacra.

In questa sezione, il dolore si fa forma, la compassione si fa stile. I pittori non rappresentano il divino, lo recitano. Non illustrano il martirio, lo incarnano. Ogni pennellata è un colpo di scena, ogni volto una maschera tragica.

L'arte barocca trasfigura la sofferenza in bellezza e commozione. E lo spettatore – come in una sacra rappresentazione – non può che partecipare, tremare, piangere. Perché in fondo, anche la fede ha bisogno di scena.

4. Pathos e teatralità

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)

Martirio di san Matteo

1599–1600
olio su tela, 322 × 343 cm
Roma, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli

Non c'è più tempo per la retorica, né per l'idealizzazione. Il pugnale sta per colpire. Il carnefice, mezzo nudo, domina la scena come un fulmine umano. Matteo, in abiti liturgici, è a terra, in un gesto insieme di paura e accettazione. L'altare, dietro di lui, è il teatro sacro dove il sangue diventa sacramento. Attorno, il caos: corpi nudi, gesti spezzati, occhi sbarrati. Uno dei testimoni fugge, ma guarda indietro – forse è lo stesso Caravaggio, testimone dell'orrore che dipinge. Quest'opera, commissionata per la Cappella Contarelli, è una delle prime grandi tele pubbliche di Caravaggio e, forse, una delle più radicali. La composizione si spezza, implode: non c'è centro, non c'è quiete. Il martirio non è un gesto glorioso, ma un'irruzione brutale nel quotidiano. La luce taglia come una lama, squarcia il buio per rivelare non solo i corpi, ma anche il dramma interiore di ognuno.

Qui perché... è il punto in cui la pittura si fa giudizio, crisi, azione teatrale dell'anima. Non c'è distanza tra lo spettatore e la scena: siamo dentro, costretti a prendere posizione, a guardare l'assassinio e domandarci dove stia la salvezza. Lo sguardo non è più contemplativo, ma etico. Matteo non è solo un santo: è ogni uomo colto nel momento decisivo della sua vocazione. In alto, come in un'altra scena, due angeli calano dal cielo una palma: non per consolare, ma per suggellare. È accaduto. È scritto. E noi siamo lì, spettatori colpevoli e commossi.



Federico Barocci (1535-1612)

La deposizione dalla croce

1567
olio su tela, 412 x 232 cm
Perugia, Cattedrale di San Lorenzo

Tutto è movimento, colore, abbandono. Il corpo di Cristo, pallido e flessuoso, scivola giù dalla croce come se fosse luce incarnata. Gli occhi socchiusi, le membra inerti: la morte non è mai stata così umana. Intorno, è un turbine: mani che reggono, braccia che si protendono, veli che svolazzano. Sotto, la Maddalena e le pie donne raccolgono la madre svenuta, che ricalca – in una sorta di pietà ribaltata – la posa del Figlio. Barocci, maestro di Urbino e innovatore precoce, firma una delle sue composizioni più complesse e struggenti. L'impianto è verticale, scenografico, quasi teatrale. Le figure si dispongono in un vortice ascendente-discendente che mette in scena non solo un evento sacro, ma un dramma umano corale. Ogni gesto è coreografato, ma non manierato. Ogni espressione è sentita, ma non caricaturale. C'è pathos, sì, ma governato da una mano sapiente.

Qui perché... rappresenta un vertice emotivo e compositivo. La teatralità è ancora sorvegliata, ma già eloquente: la pittura non racconta solo, trascina. Lo spettatore è portato al centro della scena, costretto a salire quella scala simbolica che porta dalla croce al cuore. La luce morbida, vibrante, sembra avvolgere ogni cosa come un lenzuolo sacro, smorzando il dolore senza mai cancellarlo. Barocci inaugura così una nuova stagione: quella del Barocco del sentimento, dove la forma non si oppone alla devozione, ma la amplifica. *La deposizione* diventa allora una sorta di passaggio di consegne tra Raffaello e Bernini, tra compostezza e lacrima. Una pala d'altare che è anche, in fondo, una pala d'anima.


I.N.R.I.

Guido Reni (1575-1642)

Flagellazione di Cristo

1604 ca.
olio su tela, 278,5 x 180,5 cm
Bologna, Pinacoteca Nazionale

Cristo, nudo e legato a una colonna che si dissolve nel nulla, subisce la violenza con dignità. Intorno a lui, tre aguzzini seminudi, corpi di marmo e muscoli, si affannano a colpirlo. L'azione resta sospesa, come in una coreografia tragica. I gesti sono forti, i volti tesi e silenziosi. È una flagellazione che non esplode, ma gela. Una danza immobile tra la carne e la colpa. Guido Reni, giovane all'epoca, già dimostra la sua poetica del sublime doloroso. A differenza del realismo caravaggesco, Reni opta per una drammatizzazione nobile, quasi stoica. Cristo, al centro, è ieratico, spirituale, più vicino all'icona che all'uomo. La sua sofferenza non è gridata, ma sublimata. Il sangue non zampilla, ma è promesso. La violenza si insinua più che colpire: è la tensione prima del colpo, la paura prima del grido.

Qui perché... questa tela gioca un ruolo di contrappunto visivo e spirituale: se Caravaggio ci getta nell'abisso emotivo, Reni ci solleva verso un'etica del dolore contemplato. Il *pathos* è tutto nella postura, nella linea del corpo di Cristo che ondeggia come una canna battuta dal vento. Lo spettatore, ancora una volta, è testimone silente di un'ingiustizia che non può evitare, ma che è chiamato a comprendere. Il quadro si impone come un'architettura morale: verticale, rigoroso, etereo. Il colore caldo, monocromo, modula la carne e l'anima in una tavolozza fatta di luce antica. È il prototipo di quel classicismo barocco che Reni porterà a perfezione nei decenni successivi: un'arte della misura, del raccoglimento, dell'ascensione interiore.



Peter Paul Rubens (1577-1640)

Compianto sul Cristo morto

1601-1602 ca.
olio su tela, 180 x 136 cm
Roma, Galleria Borghese

Cristo è adagiato come un titano spezzato, il corpo flessuoso modellato da una luce quasi divina. La carne abbandonata, il braccio inerte che scivola oltre il bordo della tomba, raccontano la fine del corpo, ma tutto intorno – negli occhi lucidi, nelle mani intrecciate, nei volti rossi di pianto – pulsa ancora il cuore di chi lo ha amato. Rubens, giovane e già formidabile, trasforma il dolore in scena corale. Il *pathos* si addensa soprattutto negli sguardi: la Vergine, pallida e disfatta, lancia verso il cielo un ultimo appello; san Giovanni la sorregge con dolcezza fraterna; la Maddalena si copre il viso in un gesto disperato, quasi teatrale. In alto, un raggio di luce squarcia le nubi, come un occhio divino che assiste al dramma della carne, promettendo – forse – un'alba oltre la morte.

Qui perché... l'opera occupa un posto di rilievo come vertice barocco dell'eloquenza visiva. Il pittore non cerca né la compostezza né il silenzio. Il chiaroscuro scolpisce i corpi come statue in movimento. La pietà è afferrabile, tattile, gridata. È una tela che parla al cuore più che alla mente, che chiede di tremare, di sentire; afferma, in pieno spirito secentesco, che anche la morte può essere bella – se celebrata dalla pittura.



Il Seicento, per quanto dominato dalla teologia tridentina, conserva un'anima antica e segreta: quella del pensiero neoplatonico, rinato a Firenze e mai del tutto spento. Un pensiero che cerca l'unità nel molteplice, la bellezza come riflesso del divino, e la virtù come ascensione interiore.
Ma in tempi di censura, queste idee si travestono: diventano allegorie, mitologie, processioni. L'arte sacra accoglie il simbolismo pagano e l'iconografia cristiana si nutre di armonie cosmiche.
Questa sezione è un crocevia tra l'Accademia e la Chiesa, tra Ficino e i Gesuiti, tra Ercole e San Paolo. L'arte qui non predica, allude. Non impone, seduce. Nel farlo, ci interroga sul senso stesso della bellezza come via alla salvezza.

5. Neoplatonismo e Chiesa

Annibale Carracci (1560-1609)

Ercole al bivio

1596
olio su tela, 168 x 238 cm
Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte

C'è un giovane al centro, nudo, pensoso, con la clava in mano. Il corpo è quello di un eroe, ma lo sguardo è da filosofo incerto. È Ercole, colto nel momento in cui deve scegliere: a sinistra la Virtù, che indica il sentiero aspro del sacrificio; a destra il Vizio, seducente e di spalle, che lo invita verso il piacere facile. In basso, un satiro legge distratto un libro: simbolo del sapere mal diretto, ozioso. Annibale Carracci dipinge la scena come un'allegoria neoplatonica travestita da favola antica. La luce non è solo naturale, ma simbolica: rischiara i corpi per esaltare le idee. La composizione è rigorosa e dinamica: ogni gesto, ogni piega del panneggio ha un peso, una funzione. Il colore è vibrante: la veste della Virtù accende l'occhio e la coscienza, mentre quella del Vizio si avvolge in una sensualità morbida e insidiosa.

Qui perché... *Ercole al bivio* diventa l'emblema del conflitto interiore che attraversa l'arte del Seicento. Se il pensiero tridentino impone dogmi e disciplina, la pittura cerca ancora gli spazi della libertà. E li trova nelle allegorie morali, capaci di parlare a tutti i sensi insieme. Carracci, cresciuto tra Bologna e Roma, filtra le lezioni della classicità rinascimentale (da Raffaello a Michelangelo) e le ripensa con una nuova umanità: meno eroica, più reale, più psicologica. L'opera si inserisce nel dialogo tra la cultura neoplatonica e la pedagogia gesuitica: entrambe puntano - con strumenti diversi - alla formazione dell'anima. La pittura, in questo, è un veicolo perfetto. Non impone, ma mostra. Non giudica, ma chiama a scegliere. E se Ercole esita, è solo perché anche noi, davanti a quest'immagine, siamo posti di fronte al nostro personale bivio.



Giulio Clovio (1498-1578)

Giudizio Universale (Lezionario Farnese)

1546 ca.
miniatura, mnr
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Nel silenzio dorato della miniatura, Giulio Clovio — detto il Michelangelo della miniatura — orchestra una sinfonia visiva sul tema più vertiginoso di tutti: il giudizio ultimo. In quest'opera realizzata per il potente cardinale Alessandro Farnese, il destino delle anime si gioca in un istante sospeso tra luce e abisso, tra l'apertura dei cieli e il crollo dei corpi. Cristo troneggia al centro della composizione, ieratico e apollineo, su una nuvola luminosa. Attorno a lui, la Vergine e il corteo dei beati formano un coro di silenziosa supplica e gloria. In basso, l'umanità si contorce: anime nude, strappate alla terra, si dibattono tra speranza e terrore, abbracciando i propri peccati o anelando al perdono. Alcuni salgono, altri affondano. Nessuno è immobile. Il formato miniato amplifica il senso di concentrazione spirituale: tutto è prezioso, meticoloso, ardente. I corpi — michelangioleschi nella torsione e manieristi nei colori — sono trasfigurati in anatomie dell'anima. Clovio attinge al suo bagaglio croato-italiano, all'arte di Raffaello e Michelangelo, ma anche alla memoria delle icone bizantine, fondendo Oriente e Occidente in un'iconografia alta e popolare insieme.

Qui perché... lo sguardo è tutto. Si incrocia, sale, cade. Chi guarda, viene a sua volta guardato. È l'inizio di un cammino visivo e spirituale in cui ogni immagine, da Clovio a Caravaggio, chiede di essere letta come una visione morale e non solo come una forma bella. Il *Giudizio Universale* di Clovio è dunque un invito a guardare con occhi purificati o, almeno, a provarci, perché il tempo dell'arte, come quello dell'anima, è sempre l'eterno presente.



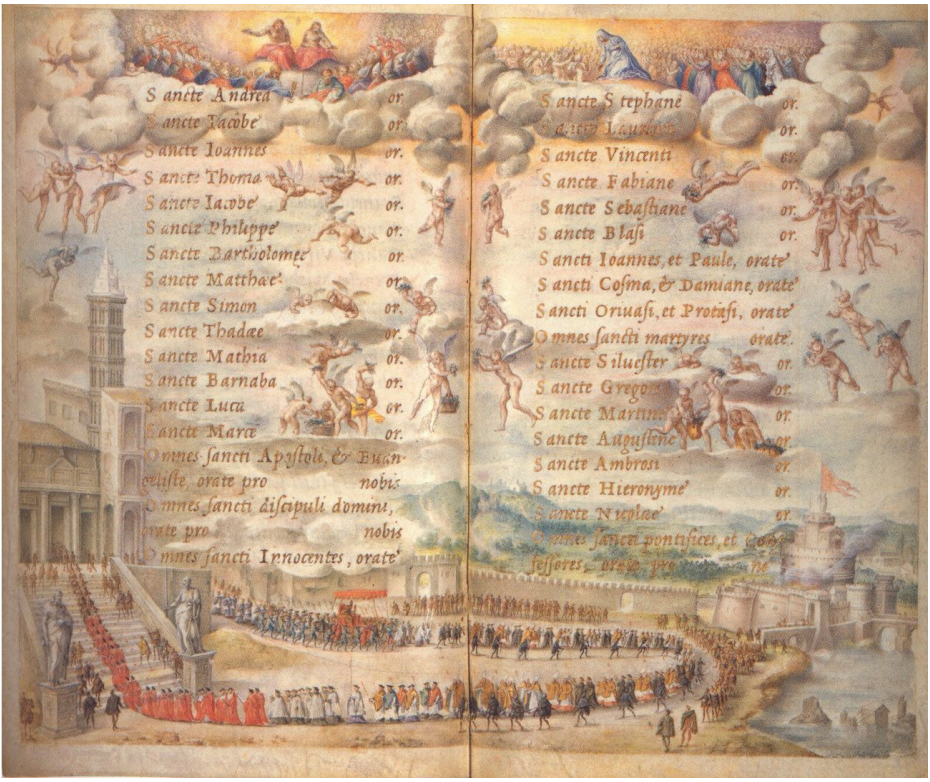
Giulio Clovio (1498-1578)

Processione del Corpus Domini

1546 ca.
miniatura, mnr
New York, Pierpont Morgan Library

La processione avanza lenta, ordinata, come un lungo rosario di corpi e di preghiere snodato tra le pietre vive di Roma. Nella miniatura di Giulio Clovio, il trionfo del *Corpus Domini* lo sguardo si perde tra santi, angeli e fedeli, in un'architettura di grazia e rigore che solo la mano di un miniaturista devoto e colto poteva concepire. In basso, lo spazio urbano si anima: il corteo esce da una chiesa che ricorda San Giovanni in Laterano e si dirige verso Castel Sant'Angelo, passando sotto archi e torri, tra figure profilate con una chiarezza quasi calligrafica. Non è solo una rappresentazione: è una coreografia del potere rituale. Vi sfilano prelati, cardinali, confraternite, autorità civili e devoti; dunque una Roma ordinata e idealizzata, che si riconosce nel gesto comunitario e salvifico della processione. In alto, come una pellicola trasparente sovrapposta, si dispiega la *Litania dei Santi*: nomi rossi su sfondo chiaro, accompagnati da schiere di beati che solcano le nuvole. Il testo diventa immagine, la parola si fa corpo: è la lode che sale mentre la Chiesa scende in strada. La teologia visiva dell'opera è chiara: la processione è un ponte tra l'alto e il basso, tra tempo e eternità, tra *Ecclesia triumphans* e *Ecclesia militans*.

Qui perché... illumina una dimensione fondamentale: il controllo visivo della fede. Clovio non rappresenta solo un evento: rappresenta l'ordine, il rito, il consenso. È un'icona della Controriforma prima della Controriforma, dove ogni cosa ha il suo posto e ogni gesto, il suo significato. In questa miniatura, lo sguardo non è mai libero: è guidato, educato, redento.


Sancte Andrea or.
Sancte Iacobe or.
Sancte Ioannes or.
Sancte Thoma or.
Sancte Iacobe or.
Sancte Philippe or.
Sancte Bartholomee or.
Sancte Matthee or.
Sancte Simon or.
Sancte Thadee or.
Sancte Mathia or.
Sancte Barnaba or.
Sancte Luca or.
Sancte Marce or.
Omnes sancti Apostoli & Euangeliste orate pro nobis
Omnes sancti discipuli domini, orate pro nobis
Omnes sancti Innocentes, orate
Sancte Stephane or.
Sancte Laurenti or.
Sancte Vincenti or.
Sancte Fabiane or.
Sancte Sebastiane or.
Sancte Blasi or.
Sancti Ioannes, et Paule, orate
Sancti Cosma, & Damiane, orate
Sancti Oriuasi, et Protasi, orate
Omnes sancti martyres orate.
Sancte Siluester or.
Sancte Gregori or.
Sancte Martine or.
Sancte Augustine or.
Sancte Ambrosi or.
Sancte Hieronyme or.
Sancte Nicolae or.
Omnes sancti pontifices, et Confessores orate pro

Tiziano Vecellio (1477-1576)
Gli Andrii

1523–1525 ca.
olio su tela, 175 x 193 cm
Madrid, Museo del Prado

È un'allegoria e un'allucinazione. Un banchetto e un naufragio dell'anima. Con *Gli Andrii*, Tiziano non dipinge una festa bacchica: la reinventa. L'opera è un trionfo dell'eccesso, del desiderio, della perdita del controllo, orchestrato con l'intelligenza di chi sa benissimo che il caos è materia per pittori sapienti.
Tratto da una fonte di Luciano di Samosata, il quadro narra la festa degli abitanti dell'isola di Andro, noti per i fiumi di vino che sgorgavano spontanei in onore di Dioniso. Non c'è solo il piacere, c'è la caduta. Le figure si accalcano, si contorcono, si abbandonano. Il vino scorre, i corpi si intrecciano, i confini tra volontà e perdizione si dissolvono. In primo piano, una donna nuda giace stremata: icona della resa ai sensi, forse anche dell'innocenza violata.

Qui perché... rappresenta il lato oscuro del godimento. È una parabola visuale sull'eccesso, sull'alterazione della percezione, sulla perdita dell'equilibrio – sia esso morale, sensoriale o cosmico. Un "peccato originale" senza Eden, dove la caduta non è punita, ma reiterata e celebrata.
Gli Andrii incarnano quella vertigine barocca che già nella prima metà del Cinquecento Tiziano anticipa con una modernità sconcertante: lo sguardo si perde, non cerca più redenzione, ma godimento ed è proprio nell'estasi sensuale – nel colore, nella materia, nel corpo – che la visione si confonde. Dioniso si fa pittore e Tiziano il suo più devoto interprete.

Guido Reni (1575-1642)

Atalanta e Ippomene

1615-1618 ca.
olio su tela, 192 x 264 cm
Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte

Non corrono: volano. Non gareggiano: danzano. Non si sfidano: seducono e cedono, in un duello di carne, bellezza e destino. *Atalanta e Ippomene* è una delle vette assolute del classicismo barocco, sospesa tra *pathos* e grazia, potenza fisica e astuzia amorosa. Guido Reni, il "divino" pittore bolognese, fonde le ragioni della linea e quelle del mito, celebrando il corpo umano come teatro perfetto della tensione drammatica. Siamo nel cuore del racconto ovidiano: la vergine guerriera Atalanta, per sfuggire al matrimonio, sfida ogni pretendente a una corsa mortale. Ma Ippomene, con l'aiuto di Afrodite, lancia tre pomi d'oro per distrarla. Lei – dea della corsa e della castità – si volta, si china, si sbilancia: e perde. Vince l'amore. Reni trasforma l'azione in danza congelata. I due corpi si sfiorano, ma non si toccano mai. L'aria frusta i drappeggi e illumina la pelle levigata. Il fondo scuro è silenzio teatrale, che isola l'essenza della scena: una corsa d'amore e di perdizione. La composizione è una macchina visiva perfetta, dove la curva dei corpi dialoga con la tensione degli sguardi. La pittura non urla: sussurra, ammalia.

Qui perché... è emblema della sezione *Tra Neoplatonismo e Chiesa.* Eros non è solo desiderio, ma forza cosmica che piega anche le divinità; è la bellezza che distoglie dalla retta via, ma anche la scintilla di una sapienza nascosta. In un'epoca di Controriforma, questa pittura "profana" è in realtà profondamente spirituale: insegna che l'anima, come Atalanta, inciampa nella materia per riconoscere – nel limite – la propria salvezza.



Tiziano Vecellio, *Gli Andrii*, 1523-1525 ca., olio su tela, 175x193 cm
Madrid, Museo del Prado



Guido Reni, *Atalanta e Ippomene*, 1615-1618 ca., olio su tela, 192x264 cm
Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte

Il Seicento, nella sua sontuosità trionfale, è anche il secolo delle tenebre interiori. Mentre fuori si costruiscono altari, dentro si affacciano dubbi, paure, visioni. Il pensiero diventa introspezione, e l'arte si fa specchio dell'inquietudine.

Questa è la sala dei solitari: pensatori, penitenti, eremiti, sognatori. Anime che non si accontentano della dottrina e cercano altrove – nel deserto, nell'astrazione, nella memoria.

La melanconia, quel "male nobile" che da Dürer in poi abita il genio, si fa estetica e filosofia. E l'inquietudine, quel fremito che anticipa l'illuminazione o la dannazione, genera immagini ambigue, sospese, metafisiche.

È una sala silenziosa. Ma in quel silenzio, la pittura urla con voce sotterranea.

6. Melancolia e spirito inquieto

Albrecht Dürer (1471-1528)
Melancolia I

1514
incisione a bulino, 23,9 x 18,9 mm
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

C'è un angelo seduto nella notte dell'intelligenza, con lo sguardo perso oltre le forme. Accanto a lui – a terra – giace ogni strumento del sapere: squadra, compasso, clessidra, campanella, bilancia, poliedri platonici, una sfera liscia come il mondo delle idee. Nulla funziona, nulla si costruisce. Tutto tace. Sospeso. È *Melencolia I*, forse la più enigmatica e celebre tra le incisioni di Dürer, emblema di quella malinconia che è l'ombra della conoscenza. L'opera incarna la melanconia saturnina, tipica del temperamento del genio: inquieto, solitario, capace di visioni, è paralizzato dall'impossibilità di realizzarle. L'angelo non è triste: è in crisi. È l'artista-filosofo rinascimentale, stretto tra sapere e potere, tra ispirazione e fallimento. Il titolo stesso, con quel "I", allude a una classificazione neoplatonica degli spiriti: *Melancolia* imaginativa, ovvero l'artista dominato dalla fantasia e dalla visione. Il quadrato magico in alto a destra – i cui numeri danno sempre 34 in ogni direzione – è un trionfo dell'ordine matematico e allo stesso tempo una trappola. Anche il cane, simbolo di fedeltà, giace abbattuto, emaciato. L'umanità è chiamata a misurare il mondo, ma non riesce a misurare se stessa.

Qui perché... quest'opera è un faro oscuro: indica la profonda crisi spirituale che percorre l'Europa tra Rinascimento e Barocco. La luce dell'intelletto non basta più. *Melancolia I* è la soglia su cui l'uomo moderno si ferma, prima di buttarsi nel dubbio, nel disincanto, nell'inquietudine metafisica. È l'alba della coscienza.


MELENCOLIA I

Guido Reni (1575-1542)
Maddalena penitente

1630 ca.
olio su tela, 90,8 x 74,3 cm
Baltimore, Walters Art Museum

Con lo sguardo levato al cielo e la mano sul cuore, la *Maddalena* è un'immagine cristallina della contrizione, ma anche del desiderio di assoluto. La bellezza ideale del volto, la perfezione dei panneggi, la morbidezza della luce fanno di questa tela una delle più alte espressioni di quella spiritualità affettiva che tanto segnò l'immaginario post-tridentino. La figura emerge da uno sfondo neutro, come isolata nel silenzio della contemplazione. Il teschio, saldo sotto la mano, non è un emblema cupo, ma un appoggio: simbolo della *vanitas*, sì, ma anche della coscienza viva della caducità e del bisogno di redenzione. La croce in legno, semplice, senza ornamenti, evoca una fede disadorna, essenziale. Tutto è giocato su pochi gesti, pochi elementi, eppure l'effetto è di profonda intensità teatrale. Reni, ormai nella sua piena maturità artistica, abbandona ogni eccesso per aderire a una forma di classicismo spirituale, dove la grazia è tutt'uno con la verità. Non c'è dramma nella *Maddalena*, ma un'intima lotta che si consuma nello sguardo rivolto verso la luce. È una conversione non gridata, ma assoluta. Una trasformazione interiore che si riflette nella delicata costruzione luministica del volto e delle mani. L'opera non è solo un modello di virtù, un'immagine empatica. La Maddalena non predica, non domina: interroga. Con gli occhi, chiede a chi guarda di seguirla nel suo cammino di riscatto, fatto di abbandono e di fiducia.

Qui perché…la luce che avvolge la Maddalena è quella della misericordia, della rinascita. Nell'epoca delle scomuniche e delle scomparse, del dubbio e dell'eccesso, questa figura diventa paradigma della salvezza interiore. La sua presenza nella sezione *Luce o ombra?* testimonia la possibilità di redenzione anche nei momenti più oscuri: la crisi può trasformarsi in rivelazione, e la caduta in elevazione. È la luce che nasce dal cuore della notte.



Artemisia Gentileschi (1593-1653)

Maddalena Penitente

1625–1626
olio su tela, 108,8 x 93 cm
Texas, Kimbell Art Museum di Fort Worth

Non piange, non implora. Dorme. O forse si abbandona. *La Maddalena penitente* di Artemisia Gentileschi è il ritratto struggente di una donna consumata dalla memoria e dalla grazia. Seduta, reclinata, con il busto proteso in avanti e la guancia appoggiata alla mano, è un corpo stanco di dolore e di lotta. Non è l'icona convenzionale della santa redenta, ma un'immagine di profondo abbandono psichico e spirituale. La veste, ampia e molle, rivela più che coprire. Il seno scoperto, la testa china, le braccia languide: tutto suggerisce una resa, non all'*eros*, bensì alla grazia, alla luce interiore che, invisibile, si percepisce filtrare sulla spalla, accarezzare il volto, indugiare sul panneggio. Siamo lontani dalla teatralità controriformista o dalla composta idealizzazione: qui la religione si fa carne, e la redenzione una resa emotiva, intima, dolorosamente vera. Artemisia restituisce alla Maddalena una dignità vulnerabile. Non ci sono simboli espliciti, se non il piccolo vasetto di profumo e lo sfondo scuro. La luce è la vera protagonista: caravaggesca ma dolce, tattile, che modella, riscalda, racconta. Quest'opera, spesso letta come autoritratto emotivo, è un capolavoro di introspezione barocca. La penitenza non è qui un atto di afflizione, ma uno stato dell'anima che si lascia andare, che smette di combattere e si consegna alla trasformazione.

Qui perché…in un Seicento attraversato da conflitti, censure e dogmi, questa Maddalena è un grido silenzioso. È qui perché mostra l'ombra come luogo fertile per la luce, la crisi come preludio alla metamorfosi. Accanto alle visioni maschili di redenzione, questa figura femminile introduce la possibilità di una salvezza che passa per il corpo, per la stanchezza, per la solitudine. È un'icona seicentesca della grazia che si fa umana.



Giovan Francesco Barbieri detto Guercino (1591-1666)

Et in Arcadia ego

1618 ca.
olio su tela, 82 x 91 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini

Due pastori, nascosti tra gli alberi, si affacciano su una scena imprevista: un teschio, posato su un basamento, con un'iscrizione incisa nella pietra – *Et in Arcadia ego*. L'idillio è infranto. La natura, che sembrava rassicurante, ospita una presenza imprevista: la morte. Guercino, giovanissimo e già potentissimo, dipinge in questa tela una delle più enigmatiche allegorie dell'arte barocca. L'Arcadia, terra di pace e bellezza, viene visitata dalla consapevolezza della fine. Non come minaccia, ma come verità: la morte parla in prima persona, con quella frase che in latino significa "Anche io ero in Arcadia" oppure "Anche in Arcadia io esisto". L'impianto teatrale, con l'alternanza di luce e ombra, fa emergere l'osso e la carne, il cielo e la terra. Il teschio, che guarda chi guarda, è più vivo dei due giovani spauriti. Essi non fuggono, ma restano immobili: la rivelazione li ha fermati, forse incantati. È un incontro che scuote, che interrompe l'idillio, ma che porta con sé una forma superiore di conoscenza. La composizione è volutamente sobria, severa. Il paesaggio, cupo e inquieto, rinuncia a ogni decorazione. Il cielo è percorso da nuvole scure, i tronchi sembrano dita ossute, e la morte si fa eco del mondo stesso. Il classicismo pastorale si incrina sotto il peso del *memento mori*, ma non si dissolve: anzi, guadagna spessore.

Qui perché… è la visione che irrompe nel cuore dell'illusione: la luce della verità che squarcia il velo dell'Arcadia. In una sezione che mette in dialogo ombra e salvezza, il *Et in Arcadia ego* mostra la crisi come punto di rottura e di iniziazione. Non c'è redenzione senza memoria della fine, e Guercino ci consegna un'immagine seicentesca della fragilità dell'esistere, che è anche il suo misterioso splendore.


ET IN ARCADIA EG

Domenico Zampieri detto Domenichino (1581-1641)

Paradiso Terrestre con il peccato originale

1622-1623
olio su tela, 450 x 310 cm
Roma, Galleria Rospigliosi Pallavicini

L'opera *Paradiso Terrestre con il Peccato Originale* di Domenichino rappresenta un momento fondamentale della tradizione biblica in cui Adamo ed Eva, immersi nel giardino dell'Eden, compiono il gesto che segnerà la caduta dell'umanità nel peccato. La scena è ambientata in un paesaggio lussureggiante, simbolo di perfezione e bellezza, idillio interrotto dal gesto di Eva che tende la mano verso il frutto proibito, offerto ad Adamo, mentre il serpente, in fondo, osserva e incita al peccato. L'atto di disobbedienza, si consuma sotto l'albero della conoscenza del bene e del male, segnando l'ingresso del peccato nel mondo e la caduta dell'uomo da uno stato di grazia assoluta verso una condizione di fragilità e mortalità. Il dipinto si inserisce nella tradizione barocca del Seicento, che non solo riprende il racconto biblico, ma lo arricchisce di un'intensa riflessione sulla condizione umana. Domenichino attraverso l'uso sapiente della luce, conferisce alla scena una profondità emotiva che si trasforma in una riflessione sul peccato e sulla sua inevitabilità. La luce che avvolge i protagonisti non nasconde la tensione sottostante: il desiderio di conoscenza e la tentazione sono chiaramente espressi nei corpi di Adamo ed Eva, ma anche nel contrasto tra la bellezza naturale e l'introduzione del male.

Qui perché... l'opera si inserisce in una riflessione più ampia sul senso del peccato e della salvezza che percorre l'arte del Seicento, dove la bellezza e la colpa coesistono in un'armonia visiva che suggerisce una riflessione sull'esistenza umana e sul suo rapporto con il divino. Il *Paradiso Terrestre*, pur nella sua magnificenza, diventa il teatro di una verità dolorosa: la condizione di peccato dell'uomo è inevitabile, ma essa è anche la chiave per la comprensione della redenzione.



Il Seicento si chiude come un sipario di velluto pesante: non con una risposta, ma con una vertigine. È il secolo che ha visto l'espansione del sapere, la magnificenza del culto, ma anche la notte dell'anima.

In quest'ultima sala, luce e ombra non sono più categorie morali, ma linguaggi dello spirito. La luce può guidare, ma anche accecare. L'ombra può nascondere, ma anche proteggere.

Qui l'arte non narra, evoca. Non dimostra, allude. Ogni opera è un varco: verso la prigione o verso il cielo. E lo spettatore, come Pietro in catene o Maria nell'annunciazione, è chiamato a vedere oltre ciò che vede.

Luce o ombra?

Forse entrambe. Come in ogni rivelazione autentica.

7. Luce o ombra?

Guido Reni (1575-1642)

L'Aurora

1613-1614
affresco, 280 x 700 cm
Roma, Casino Rospigliosi Pallavicini

La luce si fa danza, il tempo si fa mito. Ne *L'Aurora* di Guido Reni, il Seicento romano trova una delle sue espressioni più alte di bellezza ideale, dove la pittura non racconta il mondo com'è, ma come dovrebbe essere. È un affresco che non ha peso, non ha gravità: una processione di figure avanza sospinta dalla forza ordinata della luce nascente. La scena è semplice e solenne: Apollo guida il carro del sole, preceduto dall'Aurora che sparge fiori sulla terra. Intorno a lui, le Ore, dee del tempo e dell'ordine cosmico, danzano in cerchio, intrecciando il loro passo con una grazia composta. Al centro, l'armonia dell'universo si manifesta come movimento perfetto, come equilibrio di forze. Il colore è terso, il disegno impeccabile, la luce diffusa senza violenza. L'effetto è di sospensione estatica: il tempo stesso si arresta di fronte a tanta misura. Non c'è ombra, se non quella necessaria a rendere più luminosa la chiarezza dell'insieme. Sotto la serenità dell'immagine, si avverte un'urgenza profonda: quella di ricondurre il caos della storia, le fratture della modernità nascente, a un ordine superiore. *L'Aurora* non è una semplice decorazione: è un manifesto di bellezza come antidoto alla crisi, una preghiera laica alla perfezione perduta.
Commissionato dal cardinale Scipione Borghese, l'affresco risponde anche a esigenze politiche: mostrare Roma – e chi la governa – come centro del rinnovato ordine universale e Reni, con la sua arte calibrata, riesce a far coesistere esaltazione e quiete, gloria e grazia.

Qui perché…la luce di quest'opera è la metafora perfetta della salvezza perseguita dal Seicento: non una redenzione sofferta, ma un ritorno ideale alla perfezione, alla bellezza armonica. In una sezione dedicata al rapporto fra crisi e visione, quest'opera rappresenta il sogno di un'umanità che, pur nella notte della storia, osa ancora inseguire la purezza dell'alba.



Adam Elsheimer (1578-1610)

Fuga in Egitto

1609 ca.
olio su rame, 31 x 41 cm
Monaco, Alte Pinakothek

Nel silenzio profondo della notte cosmica, la *Fuga in Egitto* si rivela come un sussurro stellato nella storia della pittura. Nessun grido, nessuna concitazione: solo un cammino lento e sognato, un movimento segreto fra il fitto del bosco e il vasto teatro del cielo. Il rame – piccolo, prezioso, capace di trattenere la luce – fa di questa scena un'apparizione intima e cosmica, dove la natura partecipa alla rivelazione. Elsheimer, tedesco a Roma nei primi anni del '600, dipinge un'epifania del tempo e dello spazio: la notte non è vuoto né abisso, ma grembo di stelle, riflessi lunari, fuochi accesi da mani umane. A sinistra, l'angelo guida la Sacra famiglia in un bagliore domestico che sfuma nel mistero, mentre al centro, i viandanti si stringono l'un l'altro sotto la volta celeste. La luce, multipla e diffusa, non è quella teatrale del caravaggismo, ma un'intelligenza atmosferica, un chiarore che non divide, ma unisce. Chi guarda è chiamato a perdersi tra le costellazioni, tra la luna e il suo doppio riflesso sull'acqua, in una sinfonia visiva che supera il dato narrativo per abbracciare l'idea stessa del viaggio, della precarietà, della speranza nella tenebra. Lontano dal fragore barocco, l'opera è una teologia della discrezione, della fuga non come sconfitta ma come gesto profondo di salvezza. Elsheimer anticipa la notte romantica, la pittura di paesaggio moderna, persino l'astronomia lirica. E nella sua umile grandezza, restituisce al racconto sacro la densità del mistero e la vastità dell'infinito.

Qui perché… la luce è visione salvifica, ma anche ricerca interiore nella notte del mondo. In un secolo segnato dalla crisi e dal dubbio, la *Fuga in Egitto* si fa emblema della tensione tra il nascondimento e la rivelazione, tra l'ombra dell'esilio e la scintilla del divino. E' una meditazione pittorica sul tema della salvezza come cammino nell'oscurità, guidati solo dalla tenue luce della fede e delle stelle.



Gerrit van Honthorst (1592-1656)

Liberazione di san Pietro dal carcere

1616 ca.
olio su tela, 131 x 181 cm
Berlino, Staatliche Museum, Gemäldegalerie

Un carcere oscuro. Catene. Il silenzio pesante del sonno e dell'oppressione e poi la luce: non quella del giorno, ma un fulgore interiore, generato dalla grazia e dalla visita angelica. In questo quadro del pittore olandese Gerrit van Honthorst, il miracolo si compie nel cuore della notte e la pittura si fa scena, dramma, rivelazione. Formatosi a Roma nel fervore del caravaggismo, Honthorst assimila il chiaroscuro come linguaggio espressivo e spirituale. La sua è una declinazione nordeuropea del tenebrismo: meno aspra, più narrativa, capace di restituire la psicologia dei personaggi senza rinunciare al *pathos*. San Pietro non è solo un anziano sorpreso, è l'emblema del risveglio interiore: la mano che si porta alla testa è il gesto della presa di coscienza, dell'assenso alla chiamata divina. L'angelo, giovane e implacabile, porta non solo la libertà, ma l'urgenza di una nuova missione. Lo spazio è claustrofobico, la luce taglia come una lama la tenebra, definisce i volumi, incide le emozioni. L'arte diventa teologia visiva: il carcere non è solo luogo fisico, ma condizione esistenziale e la liberazione un evento spirituale.
La forza dell'immagine sta nel suo essere sospesa tra sogno e realtà, tra il buio dell'incertezza e la chiarezza dell'intervento divino. Ogni dettaglio – la catena spezzata, lo sguardo vacuo di Pietro, il gesto sicuro dell'angelo – partecipa di questa narrazione che ha la densità del simbolo.

Qui perché...il buio della prigione è il paradigma del Seicento inquieto, mentre la luce che irrompe è metafora di salvezza inattesa. L'opera incarna la crisi come punto di svolta e la redenzione come luce interiore che squarcia l'oppressione. In una sezione dedicata alla tensione tra visione e oscurità, tra spaesamento e grazia, questa tela racconta una notte di passaggio: non più soltanto prigione, ma soglia verso il risveglio spirituale.



Guido Reni (1575-1642)

Crocifissione di san Pietro

1604–1605 ca.
olio su tavola, 305 x 171 cm
Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana

L'inversione del martirio diventa rivoluzione dello sguardo. *La Crocifissione di san Pietro* di Guido Reni impone allo spettatore un rovesciamento del corpo e del senso stesso del sacrificio. Non c'è trionfo né gloria, ma peso e sforzo. E c'è soprattutto luce. Una luce che non consola, ma rivela. È un'opera giovanile, già pienamente consapevole, realizzata da Reni al culmine del suo periodo romano. Qui si percepisce l'influenza profonda del caravaggismo, filtrata da una classicità che tempera l'urto emotivo: il naturalismo di Reni è elegiaco, non brutale, eppure non cede mai alla bellezza facile. La composizione è monumentale, l'incastro dei corpi è teatrale e la tensione tra carne e legno si fa eco di una tensione metafisica. San Pietro è già vinto, eppure centrale. Il suo volto, sereno ed estraniato, sembra accettare la sorte come un'offerta. I carnefici, nudi o semi-nudi, sono figure di un'energia spietata, mai gratuita: sono strumenti del destino, non protagonisti. La luce piove obliqua, scolpisce i muscoli, accende il rosso della veste come una fiammata. Il dramma è umano, trasfigurato da una compostezza solenne, quasi liturgica. Lo sfondo roccioso, la nuvola sospesa, la tensione tra terra e cielo: tutto partecipa alla costruzione di un'iconografia della resa, che è insieme sconfitta terrena e vittoria spirituale. Reni non mostra l'attimo finale, ma quello in cui tutto è già deciso. È pittura della soglia, della sospensione, dell'irreversibile.

Qui perché... questa è la notte più cupa e insieme più luminosa della fede: il momento in cui la salvezza passa attraverso la rinuncia, l'annientamento, il dolore senza clamore. Nella sezione *Luce o ombra?*, quest'opera è la chiave di volta di una visione cristologica del Seicento, dove la crisi dell'uomo si fa strumento di redenzione e la luce non redime dal male: lo attraversa, lo illumina, lo sublima.



Orazio Gentileschi (1563-1639)

Annunciazione

1623 ca.
olio su tela, 286 x 196 cm
Torino, Galleria Sabauda

C'è una luce che non abbaglia, ma accarezza. Una luce che si insinua tra pieghe di tessuti, tra silenzi interiori, tra un gesto esitante e una parola divina. *L'Annunciazione* di Orazio Gentileschi è una delle più liriche rappresentazioni del mistero dell'incarnazione, colta nella soglia tra umano e divino. L'opera fu realizzata a Genova, nel periodo di massimo splendore dello stile di Orazio, quando il pittore dialogava con la lezione caravaggesca distillata in un linguaggio più rarefatto, elegante, fatto di equilibri, trasparenze e silenzi. Qui il dramma è trattenuto, la teatralità è tutta nella composizione e nei gesti misurati, nell'orchestrazione dei colori: il blu e il rosso della Vergine, il bianco e l'oro dell'angelo, il velo rosso alle spalle come sipario su un mistero che si compie. Maria non è colta nel turbamento, ma nell'ascolto. Si stringe al petto, abbassa lo sguardo, accoglie senza trionfalismo. L'angelo non proclama, indica: il gesto della mano, rivolto verso l'alto, è insieme ammonimento e promessa. La luce naturale e soprannaturale insieme, proveniente dalla finestra spalancata, avvolge la scena senza violarla. Questa *Annunciazione* non ha nulla della retorica barocca; è piuttosto un'epifania intima, tutta interna. Gentileschi costruisce un'immagine che è quasi una meditazione visiva, un esercizio spirituale di attenzione e raccoglimento.

Qui perché… la luce è l'immagine stessa della rivelazione silenziosa, del divino che entra nel tempo senza clamore. In una sezione dedicata alla crisi e alla visione, questa *Annunciazione* è paradigma di una salvezza che avviene nel quotidiano, nella camera una ragazza, attraverso la parola e la luce. L'opera è qui perché ci mostra come, nel cuore del Seicento più inquieto, la luce possa ancora essere promessa e la bellezza uno spazio per il mistero.



Simon Vouet (1590-1649)

Allegoria della Prudenza o della Sapienza

1645 ca.
olio su tela, 116,5 x 90,5 cm
Montpellier, Musée Fabre

Tra le nubi che separano la materia dallo spirito vi è un'aristocratica figura femminile, serena e distaccata, incoronata dagli amorini e riflessa nello specchio della verità. Siamo nel regno dell'allegoria, dove l'immagine si fa simbolo e il visibile custodisce l'invisibile. L'opera del pittore francese è *summa visiva* del barocco colto e spirituale, che sa parlare in codici e alludere senza mai banalizzare. La donna seduta, avvolta da un ampio drappo azzurro, incarna la Prudenza (o Sapienza, secondo alcune letture), virtù regale e necessaria in tempi di crisi. Accanto a lei, il tempo che fugge – vecchio, alato, con la clessidra – si piega al suo dominio: è la mente che domina la materia, il sapere che resiste alla rovina. Il serpente arrotolato al braccio non è minaccia, ma emblema antico della saggezza ciclica e della conoscenza arcaica. Lo specchio, retto da una figura bionda, riflette il volto della protagonista: è la conoscenza di sé, la consapevolezza, la riflessione come strumento di governo morale. La presenza delle Grazie o Muse introduce la dimensione della bellezza e dell'armonia: la Prudenza non è severa, ma equilibrata; non è rinuncia, ma padronanza. La composizione è fluida e teatrale, giocata su diagonali e contrappunti cromatici, in una pittura che unisce grazia francese, monumentalità italiana e brillantezza luminosa. Dunque, un'idea da contemplare: la virtù che resiste, che osserva, che conosce il tempo e le sue trappole.

Qui perché…nel Seicento l'ombra dell'inganno e della violenza si combatte con la luce della sapienza. La visione che salva non è solo rivelazione divina, ma anche conoscenza umana, prudenza attiva, capacità di leggere i segni del tempo. La *Prudenza* di Vouet è qui perché rappresenta la luce della mente nella notte del mondo.



Bibliografia, Sitografia e Banche dati

Bibliografia

A

Acidini Luchinat C., *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, Milano 2010

Alexander J.J.G., *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450–1550*, Prestel 1994

Ambrosini Massari A. M., *Scenografia sacra, sensibilità moderna: le pale d'altare*, in cat. mostra "Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna", Milano 2024, pp. 150-151

Argan G. C., *Domenichino e la sua scuola*. Milano 1990

Argan G. C., *Guido Reni: Un grande pittore barocco.* Milano 1990

B

Barroero L., *La Maddalena tra arte e devozione*, Venezia 2002

Battistini A., *L'occhio di Caravaggio*, Bari 2009

Bellori G. P., *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni co' loro ritratti al naturale*, Roma 1728

Bona Castellotti M., *Da Caravaggio a Guido Reni*, Castel Bolognese 2007

Bonfiglioli C., *Annibale Carracci. Catalogo completo*, Milano 2006

Bonfiglioli C., *Lavinia Fontana*, Torino 2005

Burini F. L., *Crocifissione e misticismo: la pittura di Guido Reni*, Milano 1994

Burini F. L., *Il linguaggio barocco: Il virtuosismo nell'arte di Simon Vouet*, Firenze 2010

C

Caglioti F., *Francesco Cozza. Un pittore calabrese nella Roma barocca*, Roma 1996

Careri G., *Lo spazio del corpo. Il papa, il teatro e la città*, Roma 2000

Cavazzini P., *Roma barocca. Cultura artistica, committenza e mercato*, Roma 2002

Cellarius A., *Harmonia Macrocosmica*, Amsterdam 1661

Ceresa M., *Giulio Clovio, miniaturista*, in "Storia dell'arte italiana", Torino 1980

Ciliberto M., *Giordano Bruno. Il teatro della memoria*, Beri 2007

C

Dempsey C., *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Bologna 2000

E

Emiliani A., *Federico Barocci*, Milano, 1985

Emiliani A., *Ludovico Carracci*, Bologna 1962

F

Fagiolo dell'Arco M., *Guercino: et in Arcadia ego*, Roma, 1980

Fagiolo dell'Arco M., *La Galleria Borghese*, Milano 1996

Fagiolo dell'Arco M., *Simboli e allegorie nell'arte del Seicento*, Roma 1984

Fagiolo M., *Corpus Domini e teatralità barocca*, Roma 1986

Fagiolo M., *Giudizio universale e iconografia del barocco*, Roma 1990

Fagiolo M., *Roma Barocca. I protagonisti del grande teatro dell'arte*, Roma 1995

Falkenburg R., *Rubens: The Passion of Christ*, Princeton 1992

Ferino Pagden S., *Tiziano: il potere dell'arte*, Venezia 2013

Ferrara D., *Ritratto di Clemente VIII*, in cat. mostra "La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte", Milano 1995, scheda n. 50

Firpo M., *Il processo inquisitoriale di Giordano Bruno*, Edizioni di Storia e Letteratura, 1993

Fiume A. M., *Guido Reni: il Barocco della luce*, Roma, 2008

Fiume A. M., *Orazio Gentileschi e il Barocco romano*, Roma, 2005

Fossati M., *Le medaglie papali da Martino V a Pio XI*, Città del Vaticano 1930

Fracastoro G., *Storia dell'arte italiana del Seicento*. Milano 1976

G

Galluzzi P., *Galileo. Immagini dell'universo dall'antichità al telescopio*, Firenze 2009

Garin E., *Tommaso Campanella. Il pensiero, le opere,* Bari, 1966

Gregori M., *Caravaggio e il teatro della vita*, Milano 2001

Gregori M., *Caravaggio. La luce e le tenebre*, Milano 1991

Gregori M., *Guido Reni*, Milano 1988

Gregori M., *Scipione Pulzone*, Roma 1993

H

Haskell F., *Lo spettatore e l'artista*, Torino 1980

I

Infelise M., *I padroni dei libri. Il controllo della stampa nella prima età moderna*, Bari, 2002

Iseppi G. (DATA),Paradiso terreste con il peccato originale, [Domenichino, Viola, Maurizio-collezione pallavicini], scheda cat. mostra n. 15

K
Kriechbaumer R. Z., *Elsheimer: Il paesaggio e la luce nella pittura barocca*, Firenze, 2001

L
Lange B., *L'arte del Seicento: Il classicismo e la sua crisi*. Roma 2005

M
Macioce S., *Per un'introduzione al pontificato di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605): politica e committenza*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", Perugia, 2015, vol. CXI, fasc. I-II, tomo II, pp. 709-726
Mariette P. E., *L'opera completa di Simon Vouet*, Milano, 1954
Meinert C., *Luce e ombra nel barocco: Adam Elsheimer e il suo tempo*, Berlino, 2006
Miele F., *Ettore Ferrari e il monumento a Giordano Bruno*, Roma 2013, scheda V.1
Minozzi M., Compianto sul Cristo morto, in cat. mostra "Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura antica a Roma", 2023
Mochi Onori L., *Barocci e la sua cerchia*, Roma 2001
Morselli R., *Il Seicento*, in "La storia dell'arte", Roma 2010

O
Ordine N., *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia 2003, pp. 163-170

P
Paleotti G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 1582
Pallucchini R., *Tiziano. Le opere sacre e profane*, Milano 1999
Panofsky E., *Il significato nelle arti visive*, Torino, 1980
Pepper S., *Guercino*, Milano, 1988
Petrucci F., *Giuseppe Cesari, il Cavalier d'Arpino*, Roma, 2002
Pieters K., *Chiaroscuro e spiritualità nell'arte barocca olandese*, Utrecht, 2010
Portoghesi P., *La politica urbanistica dei papi*, in "Roma barocca. Nascita di un nuovo linguaggio", Roma-Bari: Editore Laterza, 1973, cap. III, pp. 61-105

R
Reale G.- Antiseri D., *Manuale di filosofia*, Brescia 2014, vol. 2
Reynolds M. S., *Il caravaggismo nei Paesi Bassi: da Utrecht a Roma*, Milano, 2007
Rossi P., *La scienza e la filosofia dei moderni*, Torino 1989, pp. 159-165

S
Schütze S., *Caravaggio. L'opera completa*, Colonia 2021
Spezzaferro L., *Caravaggio e Annibale Carracci*, in "Storia dei Giubilei", III, Giunti, 1999, pp. 180-195
Strinati C., *Caravaggio. L'opera completa*, Cinisello Balsamo 2021
Strinati C., *I Carracci. Maestri del Rinascimento e precursori del Barocco*, Milano 2011

T
Tartuferi A., *Cristofano Allori e la pittura fiorentina del primo Seicento*, Mandragora, 2001
Tassi M. D., *Il Realismo spirituale: La pittura di Orazio Gentileschi*, Firenze, 2014
Tassi M. D., *L'arte del Seicento: tra tragedia e speranza*, Firenze, 2012
Topfer L., *Iconografia dell'Urbe. Le piante di Roma tra XVI e XVII secolo*, Roma 2007
Treves L., *Artemisia*, Milano, 2020

V
Velden (van der) J. G., *Gerrit van Honthorst: La luce e il sacro*, Amsterdam, 1993
Vodret R., *The Madonna of Loreto also called The Madonna of the Pilgrims*, in cat. mostra "Caravaggio's Rome. 1600-1630. Works", , Milano 2012, scheda I.1, pp. 22-23

Y
Yates F., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari 1995, pp. 389 sg.

Sitografia

barberinicorsini.org
capodimonte.cultura.gov.it
galleriaborghese.beniculturali.it
istitutocentraleperlagrafica.cultura.gov.it/calcografia-nazionale
kimbellart.org
louvre.fr
mudo.oise.fr
museonazionaleromano.beniculturali.it/palazzo-massimo
pinacotecabologna.beniculturali.it
saintlouis-rome.net
smb.museum
thewalters.org
www.bsb-muenchen.de
www.casinoaurorapallavicini.it
www.cattedrale.perugia.it
www.comune.budrio.bo.it/vivere-il-comune/luoghi/pinacoteca-civica-d-inzaghi
www.diocesisenigallia.it/pinacoteca-diocesana
www.getty.edu
www.kunsthalle-karlsruhe.de
www.museefabre.fr
www.museireali.beniculturali.it/galleria-sabauda
www.museivaticani.va
www.museodelprado.es
www.nationalgeographic.org
www.petitpalais.paris.fr
www.pinakothek.de
www.spsg.de/schloesser-gaerten/objekt/neues-palais
www.themorgan.org
www.uffizi.it

Banche dati

bildsuche.digitale-sammlungen.de
catalogo.beniculturali.it
digi.vatlib.it
fondazionezeri.unibo.it
foto.biblhertz.it
gallica.bnf.fr
www.bne.es
www.calcografica.it
www.digitale-sammlungen.de
www.jstor.org
www.themorgan.org
www.vaticanlibrary.va

“Immagini che, come specchi,
riflettano la bellezza della virtù e dell’orrore del vizio”

G. Paleotti, *De imaginivus sacris, et profanis*, 1594, libro II