

- 1 **Varcare la soglia della speranza** – incontro sul libro-intervista di V. Messori a Giovanni Paolo II (A. MAGGIOLINI, R. FARINA, 14/2/95)
- 2 **Il Sillabo di Pio IX** (L. NEGRI, 17/2/98)
- 3 **Il santo e il cittadino nella società medievale** (F. CARDINI, M. CRIPPA, 20/10/93)
- 4 **T.S. Eliot: cori da “La Rocca”** (D. RONDONI, 20/10/95)
- 5 **Un avvenimento di vita cioè una storia** – conversazione sul libro di don L. Giussani (L. NEGRI, G.B. CONTRI, 19/9/93)
- 6 **Arte, Poesia, Musica – la bellezza apre al Mistero** (C. SCARPATI, 15/10/94)
- 7 **La storicità dei Vangeli** (A. BELLANDI, 8/2/96)
- 8 **La fede, vertice della ragione** (L. NEGRI, 4/3/99)
- 9 **Una vita in fabbrica** (M. MARCOLLA, 16/4/99)
- 10 **Il miracolo di Calanda** (V. MESSORI, 27/4/99)
- 11 **“Generare tracce nella storia del mondo”** – presentazione del libro (A. PISONI, 22/9/99)
- 12 **La Cappella Sistina** - introduzione all’opera (M. GIOVAGNONI, 17/11/99)
- 13 **“Che ne sarà del popolo?”** (R. FORMIGONI, G. RODANO, R. BUSTI, 5/2/93)
- 14 **“È bello vivere perché vivere è cominciare, sempre”** – introduzione all’opera di C. Pavese (F. PIERANGE-LI, 8/2/2000)
- 15 **Il Giubileo dell’Incarnazione** (L. NEGRI, 29/3/2000)

Il Centro Culturale «Charles Péguy» è stato costituito da un gruppo di amici il 5 giugno 1992.

Esso raccoglie esigenze e proposte, maturate in questi anni, di dar vita ad un luogo di elaborazione di giudizio sulla realtà e di incontro di persone ed esperienze, nella convinzione che «educare alla cultura significa suscitare nell’uomo la passione per la realizzazione piena del suo destino» (A. Scola).

Lo si è intitolato allo scrittore francese d’inizio secolo Charles Péguy, in quanto figura di pensatore cristiano che ha intuito e atteso il miracolo di un avvenimento di grazia possibile nel presente.

Il Centro Culturale Charles Péguy fa parte dell’Associazione Centri Culturali cattolici dell’arcidiocesi di Milano.

ALTRE RISORSE SUL SACRO MONTE DI VARALLO:

<http://www.santuari.it/varallo>
<http://www.thais.it/scultura/vcmcmdr.htm>
<http://www.parks.it/parco.sacro.monte.varallo/par.html>
<http://www.laproxima.it/s.monte/default.htm>
<http://www.diocesi.novara.it/turismo/varallo.htm>
<http://www.piemonteonline.it/pagine/sacrim/varallo.htm>
<http://www.chiesacattolica.it/diocesi/piemonte/novara/santuari.htm>
<http://www.giubileo.piemonte.it/giubileo/percorsi/ita/9/varal3.htm>
<http://digilander.iol.it/dariomonti/>
<http://www.pegacity.it/utopia/valsesia/oro.htm>

visita guidata al
SACRO MONTE DI VARALLO



guida

MARIA CREMA

introduzione

Accostando l'opera dei Sacri Monti, la domanda che sorge spontanea non è "chi l'ha fatto" ma "per chi è stato fatto" e "perché": l'attenzione non viene centrata sull'autore dell'opera ma sul destinatario. Che tipo di destinatario? La risposta non è esauribile nella funzione catechetica normalmente (e non ingiustamente) attribuita ai Sacri Monti, ma è da ricercarsi nella complessa situazione che caratterizza i secoli XVI e XVII, momento di transizione sotto ogni punto di vista: religioso, economico e politico. In questo periodo, la figura di san Carlo Borromeo emerge imponendosi come esempio: la sua autorità si fonda sul legame inscindibile tra esperienza religiosa, contesto storico e rappresentazione artistica (è inoltre interprete rigoroso della Riforma cattolica anche per quello che riguarda la funzione dell'arte). S. Carlo inoltre è stato protagonista della nuova organizzazione ecclesiastica localizzata in strutture (diocesi); nel caso specifico la diocesi di Novara è culla di altri Sacri Monti e di fenomeni analoghi a questi (Domodossola, Oropa, Orta, Crea).

Considerando prototipo degli altri il Sacro Monte di Varallo, primo in ordine di ideazione, si nota come, nonostante gli artisti che vi operano abbiano personalità e caratteri precisi, attraverso il loro genio creativo emerge una sensibilità forgiata dalla terra e dal popolo cui appartengono. Esempio di questo è l'opera di Gaudenzio Ferrari: se l'arte è espressione concreta del rapporto tra l'uomo artista e tutta la realtà, tale esperienza si comunica a noi attraverso la fisionomia e la popolarità semplice del valesiano.

Fin nell'epoca medioevale la cultura alpina ha sviluppato la propria autonomia in rapporto all'esperienza "padana"; i valichi, punti nodali di scambi economici e culturali tra l'Italia e il resto dell'Europa, e la situazione politica abbastanza consolidata hanno reso fertile il terreno in cui si iscrive la presenza attiva di alcuni ordini monastici. Tali ordini, confraternite e associazioni portano una spinta riformatrice "dal basso" alla particolare situazione che la Chiesa del XVI secolo si trova ad affrontare, dovuta a problemi interni e alle questioni dottrinali sollevate dalla Riforma Protestante.

La maggior parte dei Sacri Monti nasce grazie all'iniziativa di personalità francescane (Bernardino Caimi per il Sacro Monte di Varallo nel 1493, Costantino Massimo a Crea nel 1589, Padre Cleto a Orta nel 1590, Giovan Battista Aguggiari a Varese nel 1600). L'ordine francescano da sempre era stato sensibile alla predicazione e istruzione del popolo anche attraverso le arti figurative, metodo di immediata comprensione, che evidenzia attraverso l'immagine il rapporto tra visibile e invisibile. Inoltre erano i francescani coloro che accompagnavano i pellegrini in Palestina: la fede cristiana non poteva prescindere dai luoghi dove erano state poste le sue fondamenta.

Nel tentativo di comprendere e di circoscrivere il fenomeno dei Sacri Monti è necessario guardare alla situazione lombarda tra il XVI e il XVII secolo; ma non si può tralasciare di mettere a fuoco le realtà (devozionali e non) che nello stesso momento fanno parte della tradizione e della vita del popolo: specialmente il pellegrinaggio, valorizzato dalla Chiesa in modo particolare a partire dall' XI secolo, e il dramma liturgico, nato in epoca medioevale ed evolutosi in forme differenti fino al 1600.■



il pellegrinaggio

Il termine *peregrinus* viene applicato allo straniero, all'uomo o al forestiero in viaggio, e che non ha diritto di cittadinanza. Non si sa dunque in che periodo il senso religioso si sia sostituito a quello primitivo; sappiamo però che dopo la prima crociata è divenuto termine usuale. Per l'uomo medioevale il pellegrinaggio è fattore costitutivo del suo essere cristiano: il pellegrino percorre, con notevoli rischi e fatiche, un tratto di strada che è metafora della propria vita: ha un principio, uno svolgimento, un termine, e il cammino tende a comprenderne il significato (nel cristianesimo l'origine coincide con lo scopo, la meta finale). Chiede l'esaudimento di una grazia, o esprime la propria gratitudine per averla ricevuta; più frequentemente lo scopo è penitenziale, oppure, al termine della propria vita, di purificazione e avvicinamento alla meta. È un percorso guidato sulle orme di Cristo o di un santo, mosso innanzi tutto dal desiderio di venire a contatto con quel particolare luogo reso

sacro, perché la propria salvezza inizi da un segno tangibile. Nel Medioevo il pellegrinaggio ha tre mete principali di devozione: Gerusalemme, Roma e Santiago de Compostela. Contestata dal protestantesimo, che sostiene l'inutilità delle opere rispetto alla grazia divina, l'importanza del pellegrinaggio viene ribadita nella XXIV sessione del Concilio di Trento.

Il Sacro Monte di Varallo nasce, su questa tradizione, in sostituzione del pellegrinaggio a Gerusalemme (diventato rischioso durante il dominio islamico), perché chiunque non avesse potuto visitare i Luoghi Santi potesse trovare a Varallo un "sembiante" di quelli. Ma il cambiamento di modalità del pellegrinaggio non è unicamente una sostituzione: è una delle conseguenze del mutato rapporto tra l'uomo e il mondo. Inoltre l'unicità del luogo sacro non viene meno, ma la sua riproduzione appare agli occhi del pellegrino altrettanto vera perché segno e immagine di un luogo reale.

È indicativo l'esempio di S. Carlo Borromeo al Sacro Monte (testimoniato dal suo segretario e biografo Carlo Bascapè): "Era uno spettacolo commovente e di grande edificazione il vedere di notte quel grande prelado, senza alcun compagno e con una lanterna sotto il mantello, avviarsi per quei sentieri lungo la cima del monte verso la cappella che riteneva più opportuna per compiersi, come aveva deciso, i suoi esercizi spirituali".

Il territorio di Varallo si identifica così con quello di Gerusalemme (la sua fondazione avviene sulle reliquie portate da B. Caimi); chi visitava i Luoghi Santi, però, non vedeva se non con gli occhi dell'immaginazione ciò che vi era accaduto. Qui inverte gli episodi della vita di Cristo accadono di fronte, anzi "attorno" allo spettatore, che è compreso nel dramma che sta avvenendo. ■



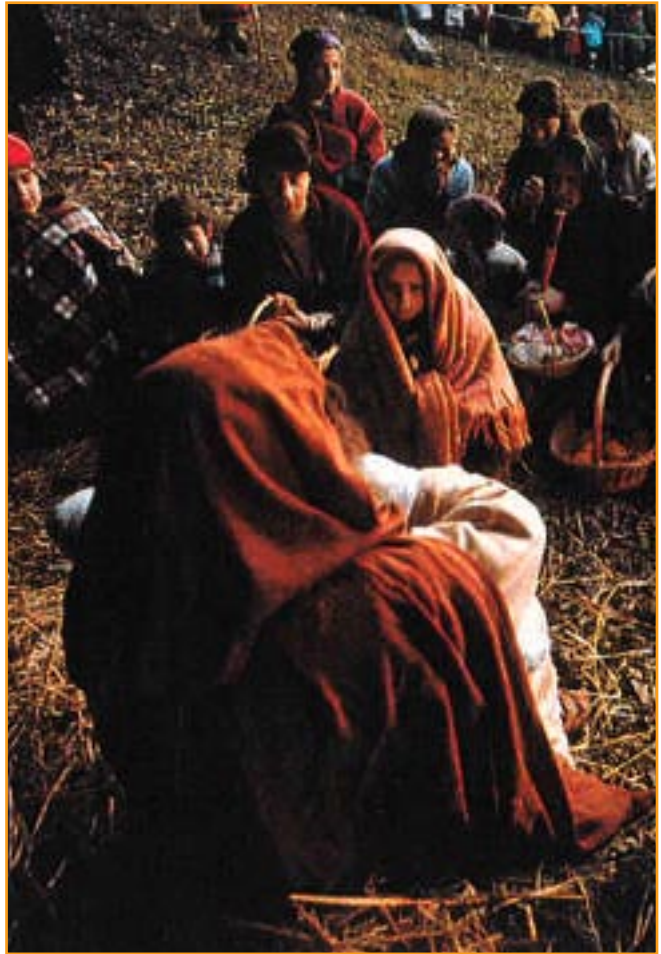
il dramma liturgico

La nascita del dramma liturgico avviene dal connubio di dramma e liturgia nell'ambito della Chiesa medioevale, in particolare nei monasteri benedettini della Francia dove raggiunge la sua forma più compiuta e grandiosa.

La parola *dramma* è sinonimo di conflitto, contrasto, e trova la propria radice etimologica nel termine greco "agisco" e "persone che agiscono". Nel dramma la figura dell'autore scompare, lasciando soli i personaggi nel parlare di sé e nell'agire. Il termine *liturgia* ha anch'esso origine greca: definisce qualunque servizio intrapreso dai cittadini più facoltosi a favore del popolo e successivamente acquista il significato religioso di "manifestazione del culto pubblico reso alla divinità da un gruppo". La dimensione di gruppo è fondamentale: infatti, fin nel cristianesimo più antico, liturgia e comunità risultano legate inscindibilmente. La liturgia inoltre presuppone due elementi fondamentali: l'azione e la parola.


Il dramma liturgico quindi si caratterizzava, nello svolgersi del rito, come racconto diretto dei personaggi mediante azione e dialogo: questo avveniva attraverso la mediazione degli attori e una completa

messa in scena. Completa, cioè che non lasciava nulla al caso; ogni aspetto della rappresentazione era curato e indicato nel testo: dalla modulazione del canto gregoriano che imponeva il ritmo alla dizione e ai movimenti dell'attore, agli oggetti presenti sulla scena; dall'abbigliamento, simbolico o caratterizzato in modo veristico, al trucco... Come ogni forma di arte al servizio della religione, il dramma liturgico e la sacra rappresentazione (che sopravvive ancora, se pure in modo sporadico, nella tradizione popolare dei presepi viventi e delle processioni), hanno una funzione innanzi tutto educativa. Il primo aspetto è l'illustrazione delle verità di fede: come avviene in pittura e in scultura, la drammatizzazione rende visibile ciò che normalmente si ascolta solo a parole, che risulta così più facile da apprendere e memorizzare. Il secondo aspetto riguarda l'origine della fede cattolica: Dio che si è fatto uomo. "Nell'azione del culto non v'è solo un ricordo, ma la ripetizione attuale del fatto storico". Per questo è possibile, direi inevitabile, che quel fatto venga rappresentato e che di conseguenza gli interpreti siano persone qualsiasi, come lo erano i protagonisti dell'Avvenimento. Il dramma sacro, come ogni forma di spettacolo, imponeva al pubblico il proprio tempo di azione; al contrario la successione degli eventi lungo il percorso del Sacro Monte viene scandita dal passo del pellegrino, al quale non è dato alcun limite di tempo perché il quel dramma è sempre presente, aspetta solo di essere contemplato. ■



un “teatro montano,,

Il teatro è chiaramente la forma d'arte che si avvicina maggiormente al Sacro Monte, sia come intuizione creativa che come realizzazione formale. Se il teatro antico si identificava con la maschera, il teatro di storia, di volti e di fatti quotidiani nasce con lo stile realistico cristiano; in esso l'attore non sostiene più un ruolo generico e impersonale ma è interprete di un personaggio realistico caratterizzato in modo preciso e definito.

La finalità del Monte non è di ingannare attraverso una finzione il più possibile credibile, ma si fonda sulla pretesa ancora più radicale che ciò che rappresenta (la vita, la morte e la resurrezione di Cristo) sia un fatto così determinante nella storia da entrare ancora adesso con la stessa imponenza nella nostra realtà quotidiana. Osservando attentamente il percorso si nota che le cappelle, ora visitabili solo dall'esterno, in origine erano aperte al pellegrino. Le sculture impersonano l'evento sacro e gli affreschi rappresentano la folla spettatrice dell'evento che si accalca sul limite della scena: il pellegrino si ritrova partecipe del moto affettivo che la attraversa ed è portato ad assumere naturalmente lo stesso atteggiamento devoto. L'invito a fare memoria di quel pezzetto di storia ed apprenderne il significato per sé attraverso la “recita” guidata, in quanto segue le precise modalità indicate: il percorso e la devozione del popolo che assiste. In questo “gioco” i ruoli che nel teatro classico sono distinti (l'autore del testo, la mediazione dell'attore, il pubblico), vengono rovesciati: il testo è il fatto rappresentato, ma l'autore diventa anche spettatore dell'opera e il pubblico si ritrova protagonista dell'evento. In questo senso è particolarmente significativa la presenza tra il popolo assistente di personaggi autoritratti degli autori stessi. La tradizione vuole che nella cappella 27 siano raffigurati Giovanni e Melchiorre D'Enrico affacciati alla balaustra in alto a destra e Tanzio nel giovane seduto sulla sinistra; mentre Giovanni con il figlio sarebbero le due figure in primo piano a destra nella cappella dell'*Ecce Homo*. È evidente che l'operazione teatrale e artistica del Sacro Monte traduce la metodologia che è propria della fede cattolica: l'incarnazione di Dio fattosi incontro all'uomo in un momento preciso della storia, l'Eterno entrato nel tempo. Per questo il ritrarre le fisionomie caratteristiche del popolo valsesiano ha una motivazione che sta alla radice del realismo espressivo di quei volti: è la coincidenza di quel Mistero nella carne di un popolo. Nel particolare momento storico, in cui la Riforma protestante aveva reso astratto e lontano l'avvenimento storico dell'Incarnazione ingigantendo il volontarismo umano, il teatro Sacro del Monte (la definizione di “teatro montano” è di G. Testori) ribadisce il metodo stesso della fede, l'iniziativa di un Dio che si fa compagno all'uomo; non l'uomo che si deve innalzare, ma Dio che si china a toccare l'umanità fin in ogni particolare. ■ 

G. TESTORI SU GAUDENZIO FERRARI

Non so le volte che mi son provato a tradurre in parole l'ineffabile dolcezza della materia pittorica di Gaudenzio; e sempre mi si son parate davanti difficoltà insormontabili. Perché, come spiegarmi, come, se tutto pare farsi da colore, carne: e da carne poi alito, respiro, e fin aria che trema e fascia i corpi, i visi, le labbra e i capelli?... Il discorso sulla qualità umana della materia di Gaudenzio, su quel suo incarnar le figura, piano, piano come al tepore d'una continua carezza, domanda però altri riferimenti e altre dimostrazioni. Tuttavia nessuno saprà spiegarla così a fondo, come l'adunanza di popolo che il Ferrari dipinse, tra il '20 e il '26, nella cappella XXXVIII, attorno all'atto “plasticato” della Crocifissione. Dico questo, non solo perché qui, in un abbraccio dove permangono, e chiarissime, le distinzioni e le preferenze di ceto, ma dove tutto sembra poi bruciare al fuoco lento (al fuoco di legna) d'un grande, incommensurabile amore per la vita... In questo capo d'opera, quale “punto di vista” egli ci mostra? Le cose; le figure; i visi; i bambini giocondi e bellissimi; i signorotti opimi; i cani; i cavalli; i cavalieri; le madri; le ragazze; i giovani; gli stendardi; la carni tenere, rosa; quelle tese e gonfie per troppa, vitale maturità; la barbe bianche; le capigliature così celesti, così “paradiso”, da sembrar aureole... E tutto dato come nell'amplitudine d'un respiro che differenzia e accomuna. Cuori che battono; apprensioni; paure; ingorde alterigie; menti appannate dal troppo avere; spaventi; orrori; presagi; improvvise tristezze; malinconie. E quel riflettersi, in tutti, dell'agonia di chi muore e dello strazio di chi assiste. Un respiro, veramente. Ma che sale da oltre ogni tempo. Un tremito lontano che si tramanda di generazione in generazione. Gli anni d'un paese; le antichità d'una valle; tempi e tempi di storia umana e dunque di sofferenza e di gioia, di letizia e di dolore.

(G. Testori, *Elogio dell'arte novarese*)

il sacro monte di varallo: percorso storico

“Nella diocesi di Novara, città di Lombardia è un borgo chiamato Varallo, posto quasi alle radici dell’Alpi, a canto al quale, verso settentrione, s’estolle, tra gli altri, un monte, nella cui sommità, hora tutta cinta di muri, il B. fra’ Bernardino Minore osservante, della nobile famiglia de’ Caimi, cittadini milanesi, ritornando da Gerusalemme, pieno di divozione verso la passione di Cristo, si risolse di fabbricare un sembante di quei luoghi i quali ivi dimorando havea veduti, in particolare del sepolcro, nel quale fu posto il Sacratissimo corpo di Gesù: accio potessero quivi in figura esser visitati e riveriti da quei divoti, i quali non avessero commodità di passare colà a vedergli in fatto”.



Con le parole riportate qui sopra il venerabile Carlo Bascapè, vescovo di Novara dal 1593 al 1615, anno della sua morte, descrive “Sito, origine e dichiarazione del Sacro Monte, ovvero Sepolcro di Varallo” (guida dell’anno 1611). In questa pagina sono messi in luce gli aspetti più significativi del Sacro Monte. La sua prima caratteristica è l’essere “un monte nella cui sommità” sono le cappelle, “distribuite e collegate dal filo di una strada...”. “Il monte domina; il monte si alza; sul monte bisogna salire; il monte protegge; il monte lo vedi stagliarsi sull’orizzonte della pianura ...(...)”. L’ascesa al monte e il percorso sono metafore presenti all’uomo di ogni tempo, costitutive del suo essere e quindi del suo agire; in esse si esprime la religiosità che fa parte del nostro essere uomini. In questo senso i Sacri Monti ribadiscono un elemento già radicato nella sensibilità collettiva.

La collocazione geografica del Monte è “a canto” al Borgo e “alle radici delle Alpi”: non è quindi un passaggio obbligato, ma per scelta. L’atto di donazione del monte a fra’ B. Caimi, francescano allora custode dei Luoghi Santi, è del 14 aprile 1493 e comprende la chiesa di S. Maria delle Grazie (costruita tra il 1481 e il 1500 circa alla base del monte stesso), il Monastero annesso e tre cappelle “super parietam”. L’intento del Caimi era di creare un “sembante” di Gerusalemme costruendo, sul fondamento di una reliquia portata dalla Terra Santa, delle cappelle il più possibile aderenti al modello di quei luoghi e che i devoti potessero “visitare e riverire” in pellegrinaggio.

Il Bascapè ne sottolinea lo scopo educativo e il metodo proposto è il seguire il filo della strada che “guida ordinatamente i pellegrini” nel visitare le cappelle.

La prima guida del Sacro Monte è del 1514 e descrive 28 cappelle, alcune delle quali non ancora terminate. Risalgono a questo periodo di costruzione le architetture delle cappelle V, VI, VIII, IX, XIII, XL, XLII, XLIII e le sculture della XX (ultima cena), oltre che quelle del S. Sepolcro. Le Alpi sono il luogo natio e di attività dei principali fattori del Sacro Monte. “La storia della parlata valsesiana nasce dentro o tramite gli stessi tronchi e gli stessi enormi rami, con cui si costruivano malghe, stalle e cascine; con cui s’accendevano i fuochi; con cui si cuoceva quanto alla sopravvivenza serviva; e con cui, in qualche modo, si temperava il rigore delle stagioni.” ►

In questo modo Giovanni Testori introduce la definizione di “dialetto in figura”, riferendosi al linguaggio espressivo degli artisti valsesiani (che è il linguaggio della terra da cui nasce il Sacro Monte) e alla tradizione in cui muovono i primi passi gli artisti che vi lavorano. Una tradizione che “vive nel limite popoloso e suggestivo tra arte e artigianato”.

È la vita e la cultura di questo popolo che essi portano con sé nel confronto con le personalità artistiche del momento; il segno indelebile della loro provenienza emerge in ciascuno secondo i diversi caratteri e le situazioni incontrate.


La paternità *gaudenziana* del Monte è riconosciuta, e il suo “modo” indicato come esempio da seguire, come testimoniano gli atti delle visite pastorali e delle lettere inviate dal Bascapè ai fabbricieri del Monte: “...dipingere più che sia possibile ad imitazione della cappella del Monte Calvario”. L’attenzione particolare del Bascapè agli episodi della Passione era già stata caratteristica di S. Carlo Borromeo, forse anche per un significativo legame con la circostanza storica sconvolgente della peste.

Erano queste le indicazioni rivolte a Giovanni d’Enrico, regista, architetto e statuario del Monte dal 1602 al 1644 e ai suoi collaboratori tra cui il fratello Antonio d’Enrico detto Tanzio e il Morazzone. Quella dei d’Enrico è una famiglia di artisti operanti in Valsesia tra gli ultimi decenni del Cinquecento e la prima metà del Seicento, il cui nucleo principale è composto dai sette figli di Giovanni il Vecchio. Il confronto determinante con la tradizione artistica esterna alla valle avviene per Giovanni unicamente tramite il fratello Antonio, attivo in centro Italia dal 1600, anno del suo viaggio a Roma in occasione del Giubileo, fino al 1616, anno in cui è documentata la sua presenza sul Monte.

Occorre capire la “parlata” dei fratelli d’Enrico nella sua complessità (che non è sinonimo di difficoltà di comprensione ma di ricchezza di composizione). Ora tocca agli attori, anche se in questo caso la definizione comprende statue, affreschi e spettatori; ed è necessario guardarli nell’insieme, perché non sono comprensibili al di fuori delle relazioni che li uniscono: protagonisti e comparse, tutti recitano una loro parte sulla scena.

Insieme al Tanzio, Giovanni D’Enrico realizza sul modello di spazio teatrale gaudenziano (ma cento anni dopo, in una mutata percezione dello spazio e delle figura umana), le cappelle XXVII (Gesù davanti a Pilato per la prima volta), XXVIII (Gesù davanti a Erode), XXXIV (Pilato si lava le mani).

La differenza sostanziale tra l’opera dei fratelli d’Enrico e quella del primo artefice del Sacro Monte è il “diverso modo di mettere in scena l’azione: non più dilatantesi, aperta senza limiti precisi, ma impostata entro una inquadratura architettonica a guisa di palcoscenico.” Avviene così il passaggio da sacra rappresentazione, realizzata senza uso di mezzi prospettici, a spettacolo teatrale che si focalizza in un punto di vista privilegiato.

Come sottolinea la descrizione del Bascapè, l’“utile” che ricevette il Borgo di Varallo e tutta la diocesi di Novara dalla costruzione del Monte è chiaramente notevole: sia dal punto di vista economico, sia come simbolo di autonomia e di identità artistica, oltre che religiosa, il Sacro Monte diventa “strumento di ricomposizione unitaria per tutta la valle”. ■ 

gaudenzio ferrari

Gaudenzio Ferrari fu chiamato a lavorare al Monte dopo la morte del Caimi, avvenuta nel 1499. Gaudenzio Ferrari opera sul Monte dal 1517 al 1546; lavorando alle cappelle II (Annunciazione), V (Re Magi), VI (Natività), VII (Adorazione dei pastori), IX (Sogno di Giuseppe), XXIII (Gesù muore in croce), XL (Pietà) e alla statua lignea della fontana nella piazza della Basilica. A Gaudenzio si deve l'ideazione di uno spazio teatrale nelle cappelle "con belle statue di rilievo, grandi al naturale, e pitture...", le quali statue sono attori sulla scena, e le pitture rappresentano il popolo spettatore di cui il pellegrino si ritrova parte integrante.

La cappella della Crocifissione fu eseguita interamente da Gaudenzio nel 1528 circa. Il Cristo crocifisso che è ora nella cappella era già nel precedente Calvario costruito al tempo del Caimi, e venne sostituito per motivi devozionali a quello scolpito da Gaudenzio (adattato ad essere il Cristo depresso nel Sepolcro.) La drammaticità dell'attuale Crocifisso è tanto intensa quanto più contenuta rispetto a quella che esprimono i due ladroni a fianco. Entrambe le statue dei ladroni sono state scolpite nel legno per motivi statici (il loro peso non avrebbe potuto essere a lungo sostenuto dalle croci senza incrinarsi), ma non presentano differenze nel

senso plastico rispetto a tutte le altre modellate in terracotta. È proprio questa cappella che può essere guardata ad esempio della teatralità di Gaudenzio, così lontana dalla grammatica del linguaggio figurativo di quegli anni in Italia. Qui sono portate al pieno della loro espressione le premesse poste dal Ferrari nell'affresco della Crocifissione in Santa Maria delle Grazie a Varallo, dove la rappresentazione era verosimile al punto da dover uscire dal piano della pittura.

Il passaggio era inevitabile: l'intuizione del Caimi di portare lo spazio di Gerusalemme a coincidere con quello di Varallo è il solo suggerimento che Gaudenzio aspettava perché la sua opera pittorica si facesse realtà concreta e direttamente partecipabile.

La personalità di Gaudenzio Ferrari fu talmente forte e decisa da creare una scuola che si diffuse in tutta la valle. La prima caratteristica delle sue statue, ma anche degli affreschi, è la semplice essenzialità e pacatezza delle forme, pur nella profonda drammaticità del soggetto rappresentato. Pacatezza perché di maniera ampia, calma, per larghe campiture in pittura e di altrettanto semplici ed essenziali masse in scultura. L'opera scultorea di Gaudenzio potrebbe essere definita "primitiva" per il suo aspetto di popolarità che è propria del soggetto ma soprattutto del linguaggio, così modesto da apparire, ad uno sguardo superficiale, quasi rozzo. Eppure niente è più espressivo di questa dichiarata "ingenuità" formale e di quel "caricare i gesti, le voci, e fin il viso e il cuore dei suoi personaggi, quel suo renderli più che mai attori, quel far loro recitare la parte fino alla piena verità."

Il Sacro Monte è, come ogni opera d'arte, specchio della propria epoca, ma ancora più a fondo è l'immagine della natura umana in azione, provocata da un avvenimento, immagine che è valida per il pellegrino del 1600 come per il turista del XX secolo; "...si volle rappresentato il sangue, lo spasimo, le piaghe, gli insulti sul Cristo e l'umana bestialità e la disumana indifferenza." In questo modo l'essenzialità estrema della scultura di Gaudenzio riesce a raggiungere la "qualità umana della materia, (...), quel suo incarnar la figura, piano, piano come al tepore di una continua carezza..." , senza nessuna forma allusiva o significato simbolico da interpretare. ■





Opere di G. Ferrari.
Sopra: La Crocifissione. Nel fondo: part. della cappella dei Re Magi; di fianco, part. della cappella della Natività.

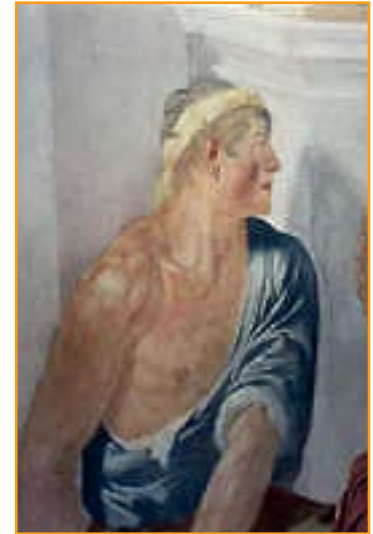


giovanni d'henrico

L'opera di Giovanni d'Enrico non è quella di uno scultore ma di un plastificatore, eseguita per via di porre e non di levare. Sicuramente Giovanni modellava le sculture nell'interno della cappella per poter meglio constatarne l'effetto visivo mentre allestiva l'intera scena, e poterne già studiare gli ancoraggi al pavimento. La creta utilizzata proveniva dalle foreste di Borgosesia. Le fasi successive di sezionamento, foratura per l'assemblaggio, svuotamento, essiccazione e infine cottura dovevano avvenire in un luogo predisposto sul Monte o comunque non lontano da esso. L'inventario riporta l'elenco delle sculture eseguite a Varallo e inviate in altri luoghi. L'assemblaggio era fatto, presumibilmente all'interno della cappella, mediante un collante di resine, dove le sculture venivano fissate al pavimento e stuccate con gesso e colla animale per rendere la materia meno porosa e pronta per la successiva dipintura. Il rivestimento pittorico era l'ultima fase, eseguito a freddo con tempera di colla animale o vegetale. Avendo la possibilità di girare intorno alle sculture ci si rende conto della completa subordinazione di ogni pezzo alla funzione teatrale del complesso: ciò che sta dietro non si vede e quindi non serve, se non come funzione di supporto e saldatura al pavimento, proprio come avviene in ogni tipo di scenografia teatrale. Le parti incompiute di queste sculture ne sottolineano il significato indicandone la precisa funzionalità e collocazione all'interno della scena. L'opera è pensata per essere guardata da un'unica veduta principale: questa finalità illusiva è tipica della scultura barocca. Allo stesso modo ogni scultura in queste cappelle ha il proprio "punto significante" fuori di sé e quindi non è concepibile isolata dalle altre; fa parte, come già avveniva nei complessi scultorei medioevali, di una totalità che in questo caso si esprime nella continuità di pittura e scultura. ■



antonio d'enrico (tanzio da varallo)



Nel progetto di rappresentazione ideato dal Caimi la scultura aveva un ruolo trainante: essendo oggetto tangibile l'impatto con essa era il più efficace ed impressionante. Nelle cappelle del Monte, però, è evidente che la statuaria accresce il suo effetto quando viene situata in un contesto adeguato; questo intuì e risolse validamente Gaudenzio Ferrari.

Se, come avviene al Sacro Monte, le due modalità di espressione si integrano dando vita a uno spazio illusorio, ciò deve essere necessariamente tenendo conto in entrambe di tutto quanto costituisce l'ambiente; questo è per definizione uno spazio teatrale. Non si può certamente dire che gli affreschi del Tanzio siano subordinati alla raffigurazione statuaria del fratello: già la teatralità figurata di Gaudenzio si era servita di pittura e scultura in un'unica totalità di rappresentazione; lo stesso avviene nell'opera di collaborazione dei fratelli d'Enrico. Veniva naturale a Tanzio dipingere similmente a come il fratello plastificava, faceva parte della sua stessa natura di modellatore di forme. In questo bisogna risalire ai primi passi della sua formazione: si suppone che siano stati al seguito di Giovanni, fratello maggiore che lavorava al Monte già negli ultimi anni del Cinquecento; Antonio doveva avere allora circa vent'anni.

Nei suoi quadri si nota il modo fermo e saldo di costruire la figura, così che la struttura della composizione ne risulti tendente alla plasticità più che al colorismo; in questo senso le sue opere mantengono un impianto classico. Nella pinacoteca di Varallo sono conservati alcuni studi preparatori per gli affreschi del Monte.

Esaminando i disegni di Tanzio molto si rivela della sua personalità artistica e del suo carattere di pittore. In essi si distingue il segno particolarmente fermo e sottile che definisce le forme incidendone quasi il contorno, rivelando in questo la sua matrice lineare fiorentina ma anche la sua vicinanza al segno duro e implacabile delle incisioni di Dürer. Nei disegni del pittore si nota la scelta di rifinire alcuni particolari espressivi quali lo sguardo e le mani; ad essi viene rivolta una attenzione specifica anche negli affreschi e nei dipinti ad olio.

Lo sguardo è uno dei fattori fondamentali nel decidere l'impaginazione del disegno, e nelle composizioni di Tanzio ha sempre particolare rilievo anche il ritmo complesso delle mani; tutto il resto in un certo senso viene in seconda battuta, in conseguenza alla posa "attiva" del modello. Entrando nella cappella 27 ci si sente guardati insistentemente dai personaggi ritratti sulla parete di fondo; ma ciò che attira di più l'attenzione dell'osservatore è la sproporzione di una mano, il cui disegno fa percepire immediatamente la corposità del busto su cui poggia e sottolinea lo sforzo del gomito che buca lo spazio. Sulla destra la figura centrale (si trova sotto la fuga prospettica) si protende verso l'interno della stanza sfondando il vetro immaginario che separa lo spazio dipinto da quello reale; anche qui l'appoggio deve essere stabile: la mano, che non si scorge a prima vista, si intravede saldamente ancorata alla balaustra di fondo. L'intensità espressiva degli sguardi e delle mani nervose crea una tensione nell'opera che coinvolge ogni personaggio presente sulla scena, compreso lo spettatore pellegrino. La precisione tattile ricercata dal Tanzio nei disegni si ritrova anche nei quadri e negli affreschi. L'impressione è che il pittore sia inseguito da una "ossessione anatomica", mentre delinea con immediatezza (sulla scia del realismo caravaggesco) le fattezze del modello. Egli, pur mantenendo una capacità di sintesi che non gli permette di deviare dal suo primo scopo (una pittura di forme e non di soggetti), esprime un "furioso bisogno di essere obiettivo, concreto, e direttamente fisico e tangibile".

Nei dipinti ad olio la stesura pittorica magra lascia intravedere il viola caldo del fondo e in questo modo rende la sostanza asciutta della sua pittura; nella tecnica dell'affresco si ritrova la stessa secchezza confrontando l'opera del Tanzio con quella di Gaudenzio, primo maestro del Monte. Le terre e gli ossidi uti-





Particolari della Cappella 27 e 28. Sotto: la cappella 28 con il tribunale di Erode.



lizzati come pigmenti sono gli stessi, ma se Gaudenzio usava diluirli molto, Tanzio invece lavorava spesso a secco su vaste tonalità di base. La sovrapposizione del tratteggio a secco riprende le zone di ombra e i punti di luce, e pur essendo meno luminoso e duraturo, il colore corposo offriva al pittore la possibilità di rendere in maniera risoluta la plasticità della raffigurazione. Inoltre il tratteggio di cui si serve per riprendere la forma rende la pittura del Tanzio “tendente alla scultura” così come la esigeva Michelangelo, la cui opera Tanzio aveva potuto vedere nel suo viaggio a Roma. Un altro carattere proprio del Tanzio si osserva in alcuni brani degli affreschi, dove la pennellata veloce definisce la forma con una tecnica quasi impressionista, molto vicina a quella del Veronese. Nella rappresentazione del Tanzio si intuisce una misura portata al massimo di tensione drammatica sostenibile; anche la conformazione delle figure, sproorzionata e antinaturalistica, è al margine della sopportabilità: questo falsamento di un’armonia classica a favore di una “grazia che eccede la misura” è un elemento tipico della pittura manierista. Ma la diversità formale più evidente è nel modo di rendere la profondità: in Gaudenzio mediante apparenti rilievi dovuti all’accostamento dei diversi toni e nell’“addensarsi” del popolo assistente; in Tanzio attraverso una scenografia architettonica che la gente gremisce accorrendo in folla, illuminata da una luce reale la cui fonte è individuata e che determina la plasticità e il volume dei corpi. Lo stiparsi dei personaggi nello spazio ricorda il ritmo di alcune composizioni caravaggesche che Tanzio aveva avuto modo di conoscere a Roma e a Napoli. La luce è l’agente fondamentale nella percezione delle cose, definisce l’effetto complessivo della scenografia dipinta e anche la visibilità della statue-attori sulla scena; è una luce direzionata, controllata, studiata probabilmente nello stesso modo in cui Tintoretto progettava i suoi quadri, con modellini di case e figure in cera e creta rivestiti di stracci, esaminati sotto luminosità diverse per vedere i molteplici effetti delle ombre.

La raffigurazione è resa presenza consistente e certa sia negli affreschi di Gaudenzio Ferrari che in quelli del Tanzio, ma quest’ultimo ne esalta maggiormente l’evidenza fisica: in questo si ritrova la caratteristica “concretezza ingombrante e plebea degli scultori valsesiani”, perché “era necessario che persone, facce e cose fossero lì, da toccare, urtarvici dentro, giusto come succedeva per le sculture”. Testori afferma che proprio da Caravaggio Tanzio apprese “l’identità materica tra carne e pittura”, quel realismo che è “l’intridersi stesso della pasta del colore nella pasta della carne”.

In che cosa consiste allora l’affinità dei due pur differenti linguaggi valsesiani di Gaudenzio e Tanzio? Innanzi tutto nella scelta consapevole di un soggetto reale e popolano, efficace perché sincero e schietto, preferito non col criterio del bello ideale ma di quello reale che comprende in sé bello e brutto.

Come ha dimostrato in modo esemplare Caravaggio, la luce è l’elemento grazie a cui si rivelano le cose. Si tratta di una luce forte, sicura, d’effetto, che illumina le forme secondo una direzione prefissata: da essa dipende il loro esistere agli occhi del pittore ma anche l’alterarsi delle loro fattezze, il loro nascondersi e disfarsi nell’ombra. Il non finito nei disegni preparatori di Tanzio ad esempio, spesso indica le parti in ombra, cioè quello che non è visibile nel dipinto. ■



pilato si lava le mani (capp. 34)

Passando dalla cappella XXXIII dell'*Ecce Homo* alla successiva (*Pilato si lava le mani*), la sensazione immediata è di un più ampio respiro, grazie alla maggior luminosità delle architetture che la delimitano, e gli scorci aperti sulla città che creano un curioso effetto di figure in controluce: i personaggi affacciati lungo il perimetro dello spazio ricevono luce sia dal lato aperto della cappella, sia dalle finestre laterali della stanza. Punto fondamentale di profondità dello spazio è l'arco che sovrasta l'ingresso in corrispondenza del primo gradino; dietro di esso "spuntano" le persone, per metà ancora nascoste nell'ombra, come il soldato dipinto che segue quello appena entrato nella stanza.

Si può dire che in questa cappella l'architettura sia in funzione dei moti fisici ed interiori delle figure, che sono il vero fulcro espressivo dell'opera. Le sculture, disposte lungo due diagonali, si volgono al gesto centrale di

Pilato lasciando uno spazio vuoto nel mezzo; proprio qui è l'unico personaggio che dà le spalle al pubblico: sale un gradino che lo avvicina al centro della scena, e voltandosi invita lo spettatore a fare altrettanto. La differenza sostanziale tra questa cappella e quella che la precede è proprio il diverso rapporto che si instaura tra lo spettatore e gli attori: lì è evidente la distanza creata tra i personaggi in posizione elevata da uno scalino, e il pellegrino inginocchiato a un livello inferiore. Tutti sono rivolti al punto più alto della scena, ansiosi e gesticolanti, ma la disposizione risulta piuttosto statica. In questa cappella il movimento dello spazio è ininterrotto: il gioco tra i diversi livelli del pavimento è sottolineato dal continuo salire e scendere di sculture e figure affrescate. In questo modo avviene la logica ma imprevedibile conseguenza di questa "confusione" di mezzi espressivi: non essendoci differenza di significato tra la rappresentazione dipinta e quella plastica, ma essendo una la naturale continuazione dell'altra, l'effetto di un piede che sporge troppo è vero al punto da potervi inciampare. La posizione privilegiata del pellegrino è spostata a sinistra rispetto all'asse centrale della cappella, in modo da poter scorgere il volto di ogni personaggio e l'intera figura di Cristo, oltre che avere una visuale aperta sulle parti più significative del complesso: la porta da cui esce Barabba, indicativa della compenetrazione tra pittura e scultura, e la veduta sulla fortezza di Erode, legame orientativo con le altre cappelle. ■





Particolari della cappella 34.
Sotto: il palazzo di Pilato visto dalla
piazza del Tempio.

