

## LA PARETE GAUDENZIANA COME RACCONTO GLOBALE

### La Parete Gaudenziana: *da visitatore a pellegrino*

Chi oggi, visitando il Sacro Monte di Varallo Sesia digiuno d'ogni previa conoscenza, si avventurasse per la strada carrozzabile, entrerebbe direttamente alla visita delle cappelle dal Portale d'ingresso, dopo aver attraversato il Largo Giovanni Testori, dedicato a colui che ha illustrato questo *unicum* del Nord Italia definendolo nullameno che il "gran teatro montano". Ignaro per la facilità con cui la nuova strada lo fa accedere direttamente al Monte Santo, il turista dovrebbe sospettare che la via è molto larga e la salita troppo lieve per ascendere alle altezze dello spirito. Non così era per l'antico pellegrino, per il quale era previsto ben altro cammino di purificazione e non meno ardua ascesa per raggiungere il Monte agognato. L'ignoranza di tale percorso di salita non solo fa perdere la tappa della piccola perla della Cappella di Loreto, posta all'inizio di Varallo, dove il pellegrino si riposava, mutava di abito e si rifocillava, cambiando per così dire il passo. Anzi, cominciava a entrare nella disposizione delle antiche ascensioni dello spirito, che tanto hanno cercato l'irraggiungibile mistero della vita umana. Soprattutto fa perdere la prima tappa logica e spirituale, che è la visita alla Chiesa della Madonna delle Grazie, in cui è custodita come in uno scrigno quella che è stata definita – l'attribuzione è controversa, ma è tuttavia perfetta – la Cappella Sistina del Nord Italia: la *Parete Gaudenziana*.

Prima tappa logica e spirituale, da cui si diparte pochi passi più avanti l'antica via che ascende al Sacro Monte. Ripida erta che impone subito uno stacco tra la città degli uomini, il lavoro usato e le quotidiane ansie, per deporre ogni peso che non sia il tozzo di pane e la borraccia, la dotazione di base del pellegrino che voglia veramente compiere le ascensioni dello spirito. La "concezione" del Sacro Monte, che sovrasta l'abitato di Varallo, risale agli anni Ottanta del Quattrocento, quando dopo la metà del secolo si sentì forte la necessità di una riproduzione accessibile dei luoghi santi. Ne sono testimonianza le chiese a pianta rotonda che riprendono la Basilica della Risurrezione a Gerusalemme, di cui è esemplare il Santuario di Santa Maria delle Grazie, costruito nel 1450 a Forlì ad opera di Pietro Bianco da Durazzo. Con Fra' Bernardino Caimi però il disegno diventa più ambizioso, pensando a un luogo che fosse autentica alternativa al pellegrinaggio nella terra di Gesù, divenuto rischioso e impraticabile. Una vera e propria *Nova Jerusalem*, come fu poi denominata. Pur non avendola prevista sin dall'inizio nella configurazione monumentale con tutte le attuali 44 cappelle, l'intuizione di fra' Bernardino fu appunto di costruire una "terra santa in miniatura", con l'intento tipicamente francescano di rendere i pellegrini *vestigia Christi sequentes*.

Le tappe storiche dell'edificazione del Sacro Monte non seguirono un piano preconstituito e globale, talché al tempo in cui si realizza la *Parete Gaudenziana*, Bernardino Caimi poté vedere prima della sua morte (+1500) solo le cappelle del *Santo Sepolcro*, dell'*Ascensione* e della *Deposizione* (con il *Compianto* ligneo dei fratelli De Donati, ora alla Pinacoteca di Varallo). Forse poté anche gioire per la costruzione della *Chiesa di Santa Maria delle Grazie*, edificata presso il Convento attorno a una precedente cappella. Fu proprio Gaudenzio Ferrari di Valduggia a proseguire l'opera del Caimi, ch'era stato, tra l'altro, procuratore e vicario in Terra Santa. Gaudenzio era cresciuto spiritualmente e artisticamente nella scia del Caimi, e assunse proprio l'intuizione originaria del frate francescano, come motore generativo della sua febbrile opera al Sacro Monte che si prolungò sino al 1529. Insomma, tra il 1493, anno in cui la cittadinanza aveva fatto donazione dei terreni e degli edifici della prima cellula del Sacro

Monte, e l'anno di esecuzione del capolavoro gaudenziano (1513), passano solamente vent'anni.

Il presente saggio si propone un'interpretazione della *Parete gaudenziana* come "racconto globale". L'idea di affrescare la parete che divideva i due spazi della Chiesa con le scene dei *mysteria vitae Christi*, composta di 21 scene sul "grande tramezzo" della Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Varallo, secondo l'architettura di chiesa tipica dell'Osservanza francescana, non era né nuova né originale. Eppure l'opera di Gaudenzio svetta fra tutte le altre per il gesto di *mantenere la continuità* con i tramezzi precedenti, *interpretandoli con un tratto di singolare novità*. Ciò va detto rispetto al tramezzo di Piancogno in Val Camonica (1479, attribuito a Giovanni Pietro di Cemmo), ma soprattutto nel confronto con la parete della Chiesa di San Bernardino di Ivrea di Martino Spanzotti (1485-1490), forse la più influente sul pittore varallese, e, infine, in rapporto al coevo tramezzo della Chiesa delle Grazie di Bellinzona dipinto da Stefano Scotto e dalla sua bottega (1510-1515), nulla potendosi dire del precedente esempio di Pavia andato perduto. Oggi, bisogna parlare della "modernità" di Gaudenzio, come mostra con convincente dovizia di paralleli e confronti il saggio magistrale di Alberto Cottino. La "modernità" del linguaggio figurativo della parete di Varallo lascerà il segno anche per le successive riprese di Bernardino Luini in Santa Maria degli Angeli a Lugano (1529), ancora in Sant'Antonio Abate a Erba per opera di un seguace dello stesso Luini, poi per quella realizzata dall'allievo di Gaudenzio, Fermo Stella nella chiesa di san Bernardino a Caravaggio (1531), per giungere alla Chiesa dell'Incoronata di Martinengo (Pietro Baschenis, 1590-1630), tutti esempi che ormai si collocano nella scia dell'audace racconto pittorico di Gaudenzio.

La "modernità di Gaudenzio" non si esplica, anzitutto, né nel programma iconografico della *sequenza delle scene* di cui sarà difficile apprezzare le variazioni rispetto a Giovanni di Cemmo, ma soprattutto allo Spanzotti e allo stesso contemporaneo Scotto (sorprendentemente uguale nel primo registro, anche se con un quadro in meno), né nell'*impianto scenico della parete e nell'impaginazione iconografica*, dove i tre esempi più vicini nel tempo seguono quasi un unico canovaccio. Gaudenzio rappresenta un esempio d'innovazione nella continuità, raccogliendo l'intuizione fresca della spiritualità francescana attenta all'umanità del Signore e alla sequela della passione di Cristo. E, tuttavia, chi la guarda non può non restarne ammaliato per il tocco d'indubitabile novità che si esprime, a mio giudizio, attorno a tre elementi singolari. Essi consentono di cogliere i "vettori" del "racconto globale" del grande affresco: la "funzione" della parete sia rispetto all'architettura della Madonna delle Grazie, sia quale momento genetico delle cappelle del Sacro Monte (l'asse *spaziale*); il "programma iconografico" della parete nella disposizione complessiva della prima aula della Chiesa francescana delle Grazie (l'asse *temporale*); la "configurazione" del riguardante la *Parete* per trasformarlo da visitatore in pellegrino (l'asse *simbolico*).

In sintesi, la nostra ipotesi di lettura estetico-teologico-spirituale è la seguente: la *Parete Gaudenziana*, pur nella scia della spiritualità francescana dell'Osservanza e nella ripresa di modelli e temi già praticati, rappresenta un *unicum* per il fatto di essere collocata nella Chiesa che sta alle falde del Sacro Monte. Anzi è parte essenziale dell'intuizione originale di Caimi sul Sacro Monte, per la precocità della sua esecuzione, rispetto alle successive riprese architettoniche, plastiche e pittoriche delle Cappelle, operate dallo stesso Ferrari. La magia del capolavoro della *Parete Gaudenziana* sta proprio qui: è come il *libretto d'opera* del "Gran Teatro Montano"! Un libretto la cui esecuzione ha raggiunto vertici inaspettati, prima con gli immediati discepoli di Gaudenzio quali Bernardino Lanino, Giulio Cesare Luini, Fermo Stella, e di seguito con Giacomo Paracca, i fratelli Della Rovere (i *Fiammenghini*) e a ondate successive nella seconda metà del Cinquecento con il ripensamento del progetto generale del Sacro Monte ad opera di Galeazzo Alessi, con gli interventi propiziati dallo stesso san Carlo, per registrare poi la ripresa del cantiere sotto la direzione del Bascapé con artisti come Domenico Alfano, Giovanni Vespin fino al lombardo Pier Francesco Mazzucchelli, detto il *Morazzone*. Un

caso unico dove l'intuizione di Bernardino Caimi con le prime Cappelle sul Monte hanno generato la disposizione degli spazi e delle piazze, delle cappelle successive con la loro architettura, con la plastica statuaria, con la pittura delle "pareti fondale", fino al vertice mozzafiato della *Cappella della Crocifissione*, insuperabile compimento della *Parete Gaudenziana*.

I tre assi della *Parete*, come la tridimensionalità che la contraddistingue, funzionano come un "grande racconto" che raccoglie con naturalezza la "memoria" della spiritualità cristologica francescana, si lascia felicemente ibridare dalle novità del "presente" del Rinascimento lombardo e del Centro Italia, non senza subire il fascino di influssi nordici, e dispiega il "futuro" al "visitatore" cinquecentesco *vestigia Christi quaerens* per farne un "imitatore" della sua passione. E giunge ancor oggi a modellare il turista distratto in "pellegrino" che guarisce le sue ferite seguendo i sentieri, le vie e le ascensioni che portano al monte Santo. Il grande racconto custodisce insieme la memoria del passato, il presente della bellezza e il futuro di una vita che si lascia trasformare dalla *forma servi* di Gesù, per essere trasfigurati dalla *forma Dei* dei misteri del Salvatore. Questa è l'estetica teologica della *Parete Gaudenziana*.

### 1. Il "gran teatro montano" (l'asse spaziale)

La *Parete*, affrescata da Gaudenzio Ferrari all'interno della Chiesa varallese della Madonna delle Grazie, assolve a due compiti tra loro distinti e correlati.

Il *primo* descrive la funzione interna della *Parete* rispetto all'architettura della Chiesa, costruita secondo il modulo dell'Osservanza. L'opera maggiore di Gaudenzio, una volta varcata la soglia della Chiesa, appare al visitatore come una rivelazione inaspettata, vero miracolo di straordinaria bellezza. Stupisce la configurazione dello spazio in cui egli entra, nella sua perfetta simmetria rettangolare, che non termina con alcun abside, ma con una parete policroma che è stata definita da Pier Giorgio Longo la "facciata di un tempio": «strutturalmente il tramezzo gaudenziano è concepito come una scenografica facciata di un tempio che introduce nella zona conventuale della chiesa, in separazione da quella riservata ai fedeli laici, vera aula dove assistere alla predica e rivivere la vicenda dell'incarnazione, della redenzione, della fine della storia e della ricomposizione del creato».

Se stiamo, però, alla *Guida* del 1566, l'attenzione del visitatore cinquecentesco non era attirata solo dalla parete scenografica, con i ventuno misteri o *capituli* della vita di Cristo, ma dal Giudizio Universale, pure dipinto da Gaudenzio, forse collocato sulla controfacciata della Chiesa (e non come a Ivrea sotto la *Parete*). La *Guida* cinquecentesca lo definisce *bellissimo*. Del resto in Valsesia vi sono almeno tre testimonianze del Giudizio Universale: uno nella menzionata Cappella di Loreto, alle porte di Varallo, accanto ai più famosi affreschi di Melchiorre d'Enrico sulla facciata della Chiesa di Riva Valdobbia e quello dipinto dal Luini nella parrocchiale di Zuccaro. Ve n'è abbastanza per immaginare l'effetto di richiamo reciproco tra la *Parete* e il *Giudizio*, nell'aula destinata alla predicazione, al cui centro – sulla sinistra entrando – campeggia ancor oggi in posizione elevata il pulpito. Le ventuno tavole o teleri, sospese sopra i tre archi del tramezzo, composte con perizia in un unico grande scenario a tre ordini, con esili cornici di partizione, simile alle iconostasi russe che raggiungono persino ben cinque ordini d'iconone, facevano da controcanto al *Giudizio*, delimitando lo spazio adibito all'ascolto della predicazione e in cui avveniva la prima tappa del viaggio interiore di ascesa al Monte.

Non è dato sapere se Caimi avesse immaginato come strutturalmente necessaria la sosta alla Chiesa delle Grazie prima di ascendere il monte. L'opera gaudenziana, commissionata dal popolo varallese, non poteva essere promossa che sotto l'influsso spirituale dei frati minori del convento di Varallo, e non diventare di fatto la pietra miliare e il luogo di catechesi preparatoria al pellegrinaggio al Sacro Monte. Ma nel breve volgere dei

vent'anni, che separano la costruzione del primo nucleo delle Cappelle della *Nova Jerusalem* e l'ardito progetto, eseguito in tempo record, di affrescare la *Parete* con le altre pitture dell'Aula delle Grazie, si può legittimamente supporre che il primo spazio della Chiesa fosse organicamente pensato come la *statio* introduttiva del pellegrinaggio alla terra santa di Varallo.

La funzione attribuita a tale spazio – si noti siamo all'inizio del Cinquecento, pochi anni prima della rottura di Lutero, che porterà prepotentemente al centro il *sola Scriptura* – si traduce qui a Varallo nell'ardita concezione, peraltro già sperimentata in altri luoghi, di una navata della predicazione/catechesi attuata per *parole e immagini*. Nell'"Aula della Parola" il visitatore operava la sua prima trasformazione: da asceta in cerca di conversione, com'era costume in molti movimenti penitenziali di fine Quattrocento (versione recente dei mendicanti del Duecento), il visitatore diventava pellegrino seguendo l'*itinerarium mentis et cordis* dei *mysteria carnis* del Salvatore. Anzi, una volta entrato nella Chiesa e seduto nell'area a lui dedicata, egli era inserito in un dinamismo che collegava direttamente la grande scena della Crocifissione, campeggiante al centro della *Parete*, al secondo spazio, di là dal tramezzo, al cui interno stava, perfettamente in asse, la presenza incarnata di Cristo nel *sacramento* dell'*Eucaristia*. Alle spalle sentiva quasi irradiare lo scenario del *Giudizio*, con il Cristo risorto verso cui è indirizzato il pellegrinaggio al Monte Santo e l'avventura della storia tutta.

*Parola, Immagine e Sacramento* sono, dunque, i "tre atti" del *libretto d'opera*, di cui si ammirava la partitura, con l'ausilio potente della voce della predicazione. L'impatto doveva essere sconvolgente, prima ancora per il convergere strutturale degli elementi architettonici e figurativi che per le catechesi che potevano ravvivare – come facciamo ancora oggi – con dovizia di *exempla* la *conversio morum* richiesta al visitatore per diventare pellegrino. Così l'apparato figurativo e il programma iconografico, che non riguarda come s'è detto solo la *Parete* rimasta, rivivevano come d'incanto. Tale *Parola* per immagini e le *Immagini* che diventano parola convergono nel cuore nascosto della Chiesa conventuale per rivelare una (reale) presenza nel *Sacramento*, la *forma vitae Christi*, su cui ritorneremo nel paragrafo seguente. Anche solo per questo aspetto, la *Parete Gaudenziana* rappresenta un ricordo indimenticabile, una soglia da transitare per accedere al sacramento della croce di Gesù.

La seconda funzione della *Parete* non è che l'altra faccia della medaglia della prima. Se uno può aver letto più volte il libretto (e lo spartito) di un'opera o la pièce di un teatro, senza averle viste "rap-presentate", potrebbe bastargli soltanto il piacere estetico dell'immaginazione o della lettura. La *Parete Gaudenziana* è un *unicum* perché non è solo da contemplare in se stessa, ma è anche la genesi del "gran teatro montano". È noto che si stabilì subito e nei successivi sviluppi della fabbrica del Sacro Monte un rapporto di circolare influenza tra la *Parete* e la costruzione delle Cappelle, con richiami così puntali che partono dall'affresco cinquecentesco e contrassegnano l'architettura e la plastica delle innumerevoli opere statuarie successive che popolano le Cappelle del Monte. Un flusso che è perdurato per molto tempo, tanto da fare della *Parete* il "nucleo generatore" dello spettacolo realizzato nello spazio disteso del Sacro Monte. Per questo la *Parete*, raccolta nello scrigno della Madonna delle Grazie, non è solo la prima tappa del pellegrinaggio. Anzi, sotto questo profilo è un "fuori testo", tanto da non essere neppure numerata tra le 44 cappelle che si elevano sullo acrocoro di roccia prospiciente Varallo. Molto di più la *Parete* configura uno sbalorditivo e unico flusso dell'arte figurativa sulla costruzione architettonica, sulla plastica statuarie, sino alla stessa concezione dell'intera scenografia della cappella della *Crocifissione*.

Non è qui il luogo per segnalare tutti gli influssi e le citazioni che dalla *Parete* passano, come magicamente "rap-presentati", nel gran teatro del pellegrinaggio montano. Faccio solo qualche esempio. Il Sì di Maria che affiora sulla labbra della mirabile statua dello stesso Gaudenzio nella cappella dell'Annunciazione. Il vezzoso particolare del paggio che allaccia lo stivale al Re nero nella cappella dell'Adorazione dei Magi. Per non parlare della fuga di

colonne della scena della Flagellazione, identicamente costruita sopra la Scala Santa, in una sequenza prospettica mozzafiato. E molti altri sono gli esempi di questa forza generativa della *Parete* sulla scenografia e statuaria montana. Nel mirabile volume di Pomi, *La Parola si fa arte*, se ne troveranno tutte le tracce. Trovo persino felice l'incertezza dell'esclamazione di Giovanni Paolo II, udita e trascritta da testimoni, che definiva "Cappella Sistina del Nord Italia", secondo alcuni la *Parete* o, secondo altri, la *Cappella della Crocifissione*. In fondo poco importa, perché proprio questo esempio mostra che la mirabile scena della *Crocifissione* trova nella corrispettiva Cappella (il vertice artistico-estetico e teologico-spirituale del Sacro Monte) la sua *Inszenierung* più geniale. Non è possibile dire quale delle due sia più emozionante: l'una è lo "spettacolo della croce" (Lc 23,48) che attrae e commuove il riguardante che viene quasi coinvolto tra i personaggi ai piedi della croce; l'altra fa passare attraverso i gruppi statuari della straordinaria Cappella, toccando i corpi, colpendo la vista, muovendo gli affetti, suscitando le lacrime e, alla fine, stremando l'anima dinanzi alla bellezza crocifissa del volto di Cristo.

Per questo la *statio* alla *Parete Gaudenziana* era come un anticipo dell'inenarrabile emozione che doveva accompagnare il visitatore, ormai sulla via per diventare pellegrino, quando avrebbe attraversato sul monte le strade della "Terra Santa in miniatura". Dobbiamo fermarci un momento per meditare sulla forza emotiva e spirituale, presente nella prima *statio* del gran teatro montano, per coglierne tutta la forza estetico-spirituale di trasformazione del pellegrino. È possibile rinnovare oggi l'incanto di questa prima tappa davanti alla *Parete* senza dedicare almeno un'ora a far ascoltare la musica e il racconto della partitura dell'opera che poi si rappresenterà sui sentieri, sui clivi e sui colli, seguendo gli scorci delle rappresentazioni tra le cappelle del Monte Santo?

## 2. *Il Cristo "humanato, passionato e glorificato" (l'asse temporale)*

Entriamo, dunque, nella chiesa della Madonna delle Grazie in penombra. Sediamo silenti di fronte al tramezzo. Lasciamo che la rinnovata luce accenda i delicati quadri del grande affresco. Al giorno dell'inaugurazione del nuovo impianto d'illuminazione è accaduto proprio così. E il caleidoscopio dei colori, delle figure e delle icone, lentamente e magicamente, s'è acceso dal di dentro, illuminando di luce soffusa il grande racconto figurativo. Perché d'un grande racconto si tratta. E narra da se stesso – secondo la bella espressione di Bernardino da Siena – la storia del Cristo "humanato, passionato e glorificato" e la vicenda degli uomini pellegrini sulle strade del tempo. Basta lasciarsi attrarre dalla magia della tridimensionalità della *Parete*. Una profondità che penetra nell'affresco e che tracima dalla sua superficie con le figure in aggetto. E noi ammaliati e attratti ad abitarvi nel mezzo.

Abitando la *Parete* – forse è meglio dire così – noi sentiamo suonare la musica divina della cristologia francescana. Non la cristologia dotta e sottile dei maestri francescani, da Bonaventura a Scotto fino ad Occam, ma quella che il sommo Poeta canta iscritta nella carne di Francesco: «nel crudo sasso intra Tevero e Arno/ da Cristo prese l'ultimo sigillo,/ che le sue membra due anni portarno» (Paradiso, Canto XI). Non è possibile contemplare la cristologia francescana dell'affresco senza supporre la cristologia francescana della predicazione. Questa predicazione ha attraversato come uno *tsunami* l'Italia del Quattrocento con la figura possente di Bernardino da Siena e dei molti che si sono ispirati a lui, tra cui eccelle certamente Bernardino Caimi. I suoi tratti caratteristici sono tre: è una predicazione, incentrata sulla vicenda storica di Cristo, che si connota per il suo registro *omiletico*, la sua inclinazione *kenotica*, la sua tonalità *affettiva*.

Anzitutto, la predicazione francescana si esprimeva nei cicli dei *Sermonari Quaresimali*, seguendo le scansioni indicate dal *Credo apostolico* (l'Avvento con il Ciclo natalizio fino al

Battesimo di Gesù, la Quaresima con la Settimana Santa e il grande mistero della Pasqua, e poi l'Ascensione, la Pentecoste e il Giudizio). Rispetto ai piccoli e pertinenti frammenti trovati con fine intuito da Pier Giorgio Longo, oggi possiamo disporre di un primo coraggioso tentativo non solo di risalire alla più conosciuta predicazione del Senese, ma allo stesso sermonario del Beato Caimi, conservato nella Biblioteca Civica di Como, restituito di prima mano dall'originale studio di Paolo Milani. Le sue prediche quaresimali sono ancora inedite e questo è un forte limite per attuare quel rapporto tra parola e immagine che è l'innescò incandescente per comprendere la *Parete* come racconto globale. Lo stesso Milani ha sinora pubblicato le due prediche che riguardano la crocifissione e la morte, solo un piccolo sondaggio che sarebbe oltremodo istruttivo per comporre tutto il mosaico che collega linguaggio omiletico e linguaggio figurativo. La Quaresima registra la predicazione *de articulis fidei*, che il Caimi sul finire del Quattrocento rielabora a partire dalla sua esperienza nella Terra di Gesù. L'indice ricostruito dal Milani è istruttivo perché ci aiuta a riconoscere le grandi scansioni della *Parete*: il Cristo *humanato* (dall'Annunciazione al Battesimo di Gesù), il Cristo *passionato* (dalla risurrezione di Lazzaro alla Deposizione) e il Cristo *glorificato* (dalla Discesa agli inferi sino al Giudizio universale e alla Beatitudine). Al centro, non solo per la dimensione, ma come punto gravitazionale, la *Grande Crocifissione*, vero perno ideale del racconto globale. Ad essa è dedicato il meraviglioso racconto in parola/immagine di Domenico Sguaitamatti, quasi documento di un moderno Caimi, che intrattiene il suo *homilein* tra la bellezza incomparabile del grande arazzo della Crocifissione e il gruppo dei visitatori moderni che stanno con gli occhi spalancati a contemplare lo *spectaculum* della croce di Gesù, perché diventi *speculum* per la vita del credente. Di modo che anche chi abita l'aula non sta solo davanti alla *Parete*, ma è parte attiva del *sermo modernus* dell'omiletica francescana che riserva un "tempo per la Chiesa", raccolta nella navata davanti al tramezzo. Un tempo che va dalla "profezia" richiamata in alto dal tondo del profeta Isaia con la citazione del cap. 53 (*tradidit in mortem vitam suam*), entra dal basso nella "pienezza" del tempo con l'angelo annunciante la dolce umanità del *Verbum abbreviatum* di Bonaventura (il ciclo natalizio) e poi s'inabissa per ben due ordini di scene, orchestrate, in perfetta simmetria, attorno alla Crocifissione nel "centro" del tempo, fino al *descensus ad inferos*, per lasciar scorrere il "tempo intermedio" tra le due venute di Cristo: la prima compiuta nella Risurrezione (l'ultima scena del tramezzo della storia *post Christum*, lo spazio per la Chiesa pellegrina nel tempo) e la seconda attesa nel ritorno glorioso del Giudizio universale (sulla controfacciata della Chiesa). Al centro dell'aula risuona la Parola viva della predicazione francescana, che dal pulpito incarna le figure della Parete e consente alle persone di diventare "contemporanee" dei *mysteria vitae Christi*. Potremmo dire che l'omiletica francescana attualizza la grande riflessione delle *Summae* medievali sui misteri della vita di Cristo con una sintesi irriducibile di parola e immagine. Puntando, di là dal tramezzo, alla presenza reale di Cristo nel *sacramentum* dell'Eucaristia.

Di qui il secondo tratto: l'intonazione *kenotica* della cristologia francescana della *Parete*. Per la verità dobbiamo dire che l'accento sull'umiltà abissale della vicenda umana di Cristo è come trasfigurato dalla dolcezza e dalla tenerezza dello sguardo francescano. Qui credo che se potessimo accedere per intero al *Sermonario* del Caimi, potremmo vedere come il linguaggio omiletico sarebbe del tutto incomparabile con il linguaggio figurativo. A vantaggio di quest'ultimo! Influenzato dall'umanesimo, dalle forme moderne e dagli influssi nordici – come mostra acutamente il saggio di Cottino – Gaudenzio affresca l'umiltà della vita di Gesù nella carne temperando la drammaticità della *forma servi* che Gesù assume con la luminosità della *forma Dei* che il Cristo non perde. Siamo al centro dello splendore della fede cristiana: e comprendiamo l'audacia del concilio Niceno II (787) che, vincendo la battaglia contro l'iconoclastia, non ha semplicemente ridotto il mistero alla sua immagine umana, ma ha reso capace l'icona di rap-presentare il mistero senza poterlo esaurire. Qui non abbiamo che l'imbarazzo della scelta per mostrare la "luminosa cristologia kenotica", cioè della discesa

nell'abisso del mondo del Figlio nella carne. Come non pensare al contrasto fra i tre contatti dei volti: di Maria col bambino nella fuga in Egitto, di Gesù e Giuda col bacio traditore, di Maria e il Cristo depresso nel gelido pallore della morte? Come non vedere la presenza incantevole degli angeli che brillano nell'annunciazione, nella nascita, nella fuga in Egitto, scendono come balsamo consolatore nel Getsemani, e volteggiano come corona dolente attorno al Corpo del Crocifisso? E come non ammirare la tridimensionalità dei piani che attraversa quasi ogni scena, con fondali prospettici, con le rocce scabre, coi paesaggi a pastello, con gli edifici a cornice, con le città ideali, con l'asino ammiccante, con la folla tumultuosa, con i notturni di incomparabile bellezza? E come non restare a bocca aperta dinanzi alla scena centrale per la sua sapienza compositiva, con il compianto delle Marie, lo slancio della Magdalena, lo sguardo di Giovanni, le donne di Gerusalemme, i romani a cavallo che sembrano uscire dalla parete, il baratto delle vesti che sembra tracimare sullo spettatore? E come non rimanere abbacinati dallo spettacolo dolente della deposizione, la scena cromaticamente più ricca di colori e di una modernissima *pietas* che per le mani di Maria di Magdala offre a noi presenti i piedi di Gesù per il compianto? E che dire della scena fuori dal racconto evangelico dell'adorazione della croce, su cui fiorisce un bimbo (il *puer* di virgiliana memoria?), sotto gli occhi di un'esotica sibilla? E, infine, capolavoro sopra ogni altra icona, come non vedere la modernità del Risorto vestito di un bianco diafano e dorato, che solleva con Adamo noi tutti figli di Eva, sotto lo sguardo del buon ladrone, primo tra i beati? Bastano questi interrogativi, per far risuonare le emozioni e i sussulti, gli affetti e i sentimenti, l'estatica contemplazione del visitatore, che a questo punto non può più restare un semplice turista. Amo pensare che tutto il mondo dovrebbe passare per quell'umile Chiesa delle Grazie, perché lì è apparsa "la grazia apportatrice di salvezza a tutti gli uomini" (*Tit* 2,11). Questo è il "racconto globale" dell'opera di Gaudenzio, il suo tocco magico con cui fa brillare l'umiltà del Salvatore, cuore palpitante della cristologia francescana. E meraviglia del genio italiano.

### 3. La "fessura" del pellegrino (l'asse simbolico)

Senza soluzione di continuità approdiamo alla *tonalità affettiva*, il terzo aspetto della cristologia francescana. Essa trapela dalla *Parete Gaudenziana* in modo del tutto naturale dai molti segnali che richiamano il visitatore perché diventi attore nel grande dramma del pellegrinaggio al monte di Dio. In questo modo asse spaziale e asse temporale s'intrecciano nell'asse simbolico, dove nel segreto della coscienza e negli affetti del corpo l'ammiratore viene modellato ad essere imitatore di Cristo. Il grande racconto del tramezzo trova finalmente il suo destinatario, che, mediante la parola/immagine/sacramento, è configurato alla passione redentrice di Cristo, come san Francesco rappresentato con il Beato Caimi nei tondi sotto i riquadri. L'emozione suscitata dall'incontro con la *Parete* costruisce l'ordine degli affetti del pellegrino. Il visitatore era atteso all'appuntamento e non può uscire da Santa Maria delle Grazie, come v'era entrato. Ogni racconto tende a modificare il suo lettore, perché diventi protagonista tra i personaggi della storia. In tal modo, la conversione del cuore diventa cambiamento della vita con la memoria, i sentimenti, le passioni e le azioni: *itinerarium mentis et cordis in Deum*.

Il valore performativo dell'opera di Gaudenzio è raccolto simbolicamente nelle due figure che, a differenza di molte altre raffigurazioni coeve della *Crocifissione*, campeggiano al centro della *Parete Gaudenziana*. Sono i due pellegrini, l'uno in posizione frontale e l'altro di profilo a mani giunte in contemplazione del Crocifisso. Qui è possibile beneficiare di una fine intuizione di Pier Giorgio Longo, corroborata da una felice scoperta testuale. Egli vede nei due personaggi il duplice atteggiamento del "pellegrino modello", collocato al centro della parete come "figura di identificazione" per ogni visitatore. Osserva acutamente Longo: «I loro gesti sono altamente eloquenti: l'uno ritto, *iunctis manibus*, di profilo guarda la croce; l'altro,

frontale, ha gli occhi pieni di lacrime e con la mano destra assume tra le dita un gesto di esplicazione, che riprende tal quale il gesto di S. Francesco di ostendere la ferita delle stigmate del suo cuore. [...] Le due azioni della preghiera del cavaliere e della “fessura” del suo cuore sembrano a Varallo sdoppiate: la prima nel pellegrino di profilo, la seconda, indirettamente richiamata in quello frontale. La “fessura” interiore del cuore del pellegrino è la ferita del costato di Cristo e la ferita di Francesco nel momento in cui riceve le stigmate». Se poi il pellegrino frontale, come pare, è da ravvisarsi nello stesso Gaudenzio, la scena è semplicemente sublime. Il narratore del “racconto globale” sta ai piedi della croce, figura insieme di contemplazione e di affezione. Ciò troverebbe conferma – secondo il Longo – nel quaresimale sull’Ascensione di Bernardino da Siena del 1425: «*l’esempio del cavaliere tutto divoto di Dio per convinzione e dilezione, che, pensando di voler godere Dio, va al Santo Sepolcro. Visita vari luoghi della vita di Cristo immedesimandosi con essi e, nella contemplazione infiammata, rivede e ripercorre nella concretezza dei luoghi gli episodi salienti della vita di Gesù, fino al monte Calvario dove, tra pianti e contemplazioni, chiede al Cristo la grazia: “Io ti ho cercato, tirami a te, che tanto tempo t’ho amato”. Così morì inginocchiato nel luogo dove fu posta la croce. Interrogati i medici, questi risposero, anche dopo aver saputo della sua vita, che il cavaliere pellegrino “era morto d’amore”. “Volendolo vedere, fecerlo sparare, e videro che nel suo cuore era scolpito d’oro di lettere Gesù, e aveva fesso il cuore”*».

L’apologo del pellegrino con la “fessura del cuore” rappresenta il vertice della cristologia francescana, anzi della teologia ispirata dal Santo assisiato, e trova riscontro nella cappella Scarognini al Sacro Monte. Anzi, secondo lo stesso Longo, la prima *Guida* del 1514 risente del legame tra l’“ultimo sigillo” di San Francesco e l’itinerario proposto al pellegrino, pervaso dalla tensione all’esperienza diretta dei luoghi santi, dalla commozione e dalla contemplazione infiammata d’amore. Testimonia la stessa atmosfera il fatto che l’editore della *Guida* citata (Gerardo da Ponte), pochi anni prima (1510) aveva pubblicato il *Liber conformitatum vitae beati Francisci ad vitam Domini nostri Jesu Christi redemptoris nostri* di fra’ Bartolomeo Albizzi. Questo filone di spiritualità, così ben ricostruito dal saggio di Longo, si ritrova in diversi autori della spiritualità francescana sotto l’influsso di Bernardino da Siena, e propone l’imitazione di Cristo con la tonalità affettiva della tradizione risalente all’esperienza delle stigmate del “Santo serafico” e che s’esprime nella *sequela Christi* bisognosa di calcarne le vestigia sui luoghi della Terra di Gesù in Palestina o della *Nova Jerusalem*, che si diparte dalla *Parete Gaudenziana*.

Occorre dire che la *cristologia affettiva* della tradizione francescana non ha nulla del sentimentalismo emozionale dell’odierna enfasi sugli affetti. È in realtà una forte teologia dell’agire cristiano, della con-formazione alla vita di Cristo. La “fessura” del pellegrino è tutt’altro che un sentimento passeggero e intermittente, ma è una “trafittura del cuore”, una trasformazione della memoria, dei sentimenti, delle affezioni, in vista della *conversio* dell’agire che cambia radicalmente vita. Se da visitatori della *Parete* si esce col cuore “trafitto” di Gaudenzio e con lo sguardo “contemplativo” del cavaliere orante, nulla più potrà essere come prima. Ardente di passione, il pellegrino andrà a vistare il “gran teatro montano” attraversando tutti gli anfratti, gli scorci, i sentieri, le prospettive e i panorami che si vedono da lassù. Il suo cuore sarà toccato dal “grande dramma” dell’umanità che si snoda con gli oltre ottocento figuranti che popolano le cappelle del Monte, percorrerà tutte i meandri e le sfumature dell’umano errare, dei suoi desideri e delle sue passioni, dei suoi ardori e delle sue cadute, per lasciarsi appassionare da quell’ardore appreso dinanzi alla *Parete*. Teatro del mondo e dramma dell’umano sono congiunti in un’unica avventura: la vicenda di Francesco e di tutti coloro che si sono lasciati affascinare dall’umanità del Cristo umile. *Vestigia Christi sequentes*.



A non meno di questo è spronato ancor oggi il turista per caso o il distratto visitatore del “grande racconto” del Sacro Monte di Varallo. Con l'imperdibile *statio* alla *Parete Gaudenziana!*