

Il grande cantiere di Noto

Vittorio Sgarbi

Dentro la Cattedrale di Noto, dopo il crollo parziale, si è posta la questione di una coerenza, non prevista dall'architetto Salvatore Tringali, il quale, una volta ricostruito in maniera fedele e assolutamente rigorosa, e anzi migliorando sul piano strutturale e statico la Cattedrale, che certamente oggi non potrà correre il rischio di crollare nuovamente, pensa a un arredo contemporaneo. Quando ne parla con me, gli faccio notare che, se abbiamo scelto di non fare una chiesa nuova, ma di ricostruirla com'era e dov'era, nelle forme esatte che aveva prima, sarebbe stato necessario, coerentemente, fare lo stesso anche per le decorazioni e l'arredo.

I pittori che vi avevano lavorato sono morti e l'altare è crollato, era quindi necessario trovare artisti pronti a lanciarsi in un'operazione anacronistica, non forzata, non di decorazione scenografica, ma di convinzione estetica. Questi avrebbero dovuto avere, però, l'umiltà, o forse l'orgoglio o la superbia, di potersi misurare con una decorazione la cui ultima data era il 1952 e che, ovviamente figurativa – quindi un ulteriore vincolo e obbligo – fosse però coerente con la loro ispirazione e con le linee dell'architettura ricostruita, che fino al momento del crollo viveva in uno spirito a sua volta anacronistico. Così ho pensato che per la decorazione pittorica ci si potesse attestare su un gusto neutrale e purista, che possiamo definire “nazareno”, e così è stato. Supereco applica il buon fresco con grande realismo e con una figurazione tradizionale, non snaturando il suo stile, sull'onda lunga di una sensibilità affine a quella dei nazareni e dei puristi, e cioè di quei pittori che lavorano ai primi dell'Ottocento, in un gusto che è un po' quello di Perugino e di Raffaello. Certo si può opinare questa scelta, che è una scelta mediana; non si può riproporre il Settecento se un artista non lo ha come vocazione. Si può, però, dipingere una figurazione che sia sobriamente contenuta e che arrivi a una singolare sintonia con il purismo del primo Ottocento o dei nazareni. Il risultato lo si può vedere: i pennacchi e la cupola sono stati concepiti da Oleg Supereco secondo questo spirito, e nessuno direbbe che sono opere di un artista contemporaneo, sembrano essere lì almeno dall'Ottocento, così come la pala ricollocata di Nicola Arduino. Con lo stesso spirito si sono fatte, o rifatte, le vetrate, affidate a Francesco Mori, anch'esse di gusto anacronistico, ma con una sintesi geometrica nella composizione che sembra ricollegarsi all'artista romano Duilio Cambellotti, nato nel 1876 e morto nel 1960 nella città capitolina, che ha realizzato molteplici decorazioni in spazi monumentali durante tutta la prima metà del Novecento. A lui si devono alcune importanti decorazioni, per esempio le sale del Palazzo della Prefettura di Ragusa, eseguite nel 1933, e le tre vetrate nella chiesa ragusana dell'Ecce Homo dedicate alla *Natività*, alla *Pentecoste* e all'*Ecce Homo*, portate a compimento nel 1954. Le vetrate di Francesco Mori sembrano assoggettarsi a quel gusto vigente negli

anni cinquanta. Quanto è stato realizzato ci porta a un'epoca che è quella di una stratificazione, di un palinsesto di decorazioni, che la chiesa aveva dentro di sé. Ogni cosa appare come la cristallizzazione di una situazione in cui la chiesa versava prima del disfacimento parziale. Successivamente gli artisti sono stati chiamati a una prova più difficile, che è quella relativa alla decorazione dello spazio più grande: la volta. Il primo che si è applicato a questa decorazione, su precisa richiesta di continuare quanto aveva fatto Nicola Arduino e adattandosi a una sensibilità tiepolesca, sia pur coerentemente con la sua visione, è stato Lino Frongia, chiamato quasi solo per il suo straordinario virtuosismo. Frongia, in un primo momento, non ha accettato questo vincolo anacronistico e ha proposto una *Madonna della Scala*, di gusto picassiano e chagalliano, che sarebbe stata, al di là della qualità assoluta, fortemente irruente e dirompente, all'interno di quello spazio, facendo perdere, ai visitatori, la sensazione di entrare in un luogo che non era stato violato dal crollo. Anche perché, la sensazione che deve avere chi entra nella Cattedrale di Noto è quella che non sia mai crollata, ma sia rimasta com'era prima, com'era nel Settecento, nell'Ottocento e nel Novecento. Il visitatore non deve, quindi, pensare di trovarsi davanti a qualcosa che è stato fatto nel gusto del nuovo millennio. Anche questa può sembrare una bizzarria: perché si è voluto impedire agli artisti di essere nel nostro tempo? Per la stessa ragione per cui a Nicola Arduino si è impedito di essere un artista novecentesco e ha dipinto un affresco tiepolesco. Per la stessa ragione per cui gli artisti che hanno lavorato, anche due secoli o un secolo e mezzo dopo la costruzione della chiesa, hanno accettato il vincolo dell'iconografia, della committenza e della forma che richiamasse epoche diverse da quelle del Novecento. Pensando a questo punto di vista, si può concludere che si sia trattato di un capriccio o di una forzatura autoritaria da parte della commissione, e può anche essere così. Successivamente, ho pensato di sostituire anche il soggetto da dipingere nella volta: la *Gloria di San Corrado*.

Questo è il tema a cui abbiamo chiesto che si piegassero, mantenendo coerenza con la loro visione, gli artisti interpellati per il catino absidale e per i bozzetti della volta: lo stesso Frongia, Bruno d'Arcevia, Stefano di Stasio, Rocco Normanno, Giovanni Tommasi Ferroni, Francesco Mori, Croce Taravella e Roberto Ferri. Quest'ultimo, non volendosi applicare all'affresco, ha realizzato alcune bellissime tele per la *Via Crucis*. In realtà non si tratta però di un affresco, come si era pensato in prima battuta, ma di un dipinto su tela, poiché si è scoperto che l'opera di Arduino era proprio un olio su tela applicato al soffitto. Quindi, sono stati predisposti i bozzetti per una tela da applicare entro una cornice polilobata, dipinta in studio, in modo che gli artisti non dovessero lavorare con



la cervice piegata, ritorta, come chi dipinge un affresco su una volta, o distesi come Michelangelo nella Sistina, uno sforzo, che gli artisti erano pronti a fare, e che Oleg Supereco e Bruno d'Arcevia hanno fatto. Il modello cui si sono ispirati è la *Gloria di San Corrado* dipinta da Arduino, visibile solo in una fotografia che è stata inviata agli artisti affinché potessero conoscere lo schema e l'ambito entro cui muoversi. Per la volta della navata, dopo essere state recusate le sue precedenti proposte, la scelta è caduta proprio su Lino Frongia, che ha presentato un successivo progetto fedele all'iconografia originale, realizzato su una tela polilobata, raffigurante l'Assunzione della Vergine e Santi, che è stata collocata laddove, precedentemente, era posta la Gloria di San Corrado dell'Arduino.

Anche qui si può discutere sulla costrizione, liberamente accettata, determinata dal luogo e dalla circostanza: siamo dentro una chiesa, non in uno spazio libero in cui l'artista può esprimere la propria religiosità individuale, pur sapendo di partecipare a un'impresa corale come non capitava forse da più di un secolo. Non si trattava di una chiesa nuova cui ci si potesse applicare con una pittura nuova; ma di una chiesa del Settecento, fortunatamente crollata e ricostruita fedelmente, che imponeva un risarcimento di ciò che era. Una situazione abbastanza complessa, quindi, e pressoché unica. La Cattedrale di Noto è stata il cantiere che ha offerto la possibilità di fare arte sacra entro uno schema costituito. La stessa cosa si è verificata negli anni sessanta e settanta a Cassino, quando, ricostruito il santuario, venne chiamato Annigoni, lasciandolo forse un po' troppo libero, ma in ogni caso imponendogli la necessità di lavorare entro un'architettura ricostruita. È diverso lo spirito che muove l'artista nel contesto di un'architettura nuova. Egli deve comunque, come ha fatto Tringali, semplicemente ricostruire le forme com'erano, ripristinare lo spirito delle forme precedenti, delle sculture e delle pitture, nella condizione della chiesa che era, e che oggi è di nuovo. Non è uno spazio vuoto, bianco o libero, si tratta di uno spazio nel quale siamo tutti chiamati a risarcire quanto è andato perduto. È un risarcimento che richiede umiltà rispetto all'architettura e alla pittura, per ricreare l'effetto di un luogo che non è del nostro tempo – come di fatto è, essendo ricostruito – ma del Settecento, dell'Ottocento, del primo Novecento.

Tutti questi elementi ci portano a indicare la Cattedrale di Noto come un cantiere anomalo.

Il destino ha voluto che l'esercizio di alcuni pittori, cosiddetti anacronistici, ci abbia consentito di chiamarli per questo fine, senza violarli o violentarli, rispettando la loro ispirazione. Probabilmente così non sarebbe stato agli inizi del Novecento con artisti come Morandi, Sironi, Campigli, le cui ricerche così caratterizzate si erano



già totalmente date alla visione contemporanea, eludendo ogni possibilità di anacronismo. L'anacronismo nasce negli anni ottanta e mette gli artisti nelle condizioni di volersi ispirare a stili precedenti con una tipica attitudine postmoderna, che poi va oltre diventando ricerca dell'autentico. In un edificio sacro l'autentico non può essere libero, è legato al soggetto che la chiesa o quello spazio impone, intendendo la chiesa non come comunità, ma come architettura, come luogo. Ecco, quindi, che oggi si arriva alla possibilità di una concezione estetica autentica che non eluda i soggetti, i temi, i santi. Questo è particolarmente vero per gli scultori che sono stati chiamati a riempire le quattordici nicchie che prima non c'erano: sono pura invenzione, non c'erano sculture. Ebbene, ben sette scultori sono stati selezionati per rappresentare i dodici Apostoli, San Francesco e Santa Chiara.

Sono Giuseppe Bergomi, Tullio Cattaneo, Livio Scarpella, Demetrio Spina, Giuseppe Ducrot, Gaspare da Brescia e Vito Cipolla. A ognuno di loro è stato chiesto di creare delle sculture che risultano sorprendenti, perché nella vocazione di questi artisti figurativi c'era pure il soggetto religioso, anche se ad alcuni non era stato mai richiesto. Invece di fare il nudo femminile o maschile, la figura, il ritratto secondo quello che era la loro natura, la loro ispirazione, è stato chiesto loro di rappresentare San Bartolomeo, San Taddeo, San Simone, San Filippo, e tutti hanno risposto a questa chiamata.

Dunque, nella composizione della Cattedrale di Noto ci sono novità rispetto a quanto visto dall'ultima persona che vi era entrata prima del crollo, con i lampadari di Murano, le lesene dipinte e gli apparati liturgici. Ci sono cose che prima non c'erano, ma che sarebbero potute già essere lì, perché la capacità di muoversi in uno spazio senza tempo è tale per cui si vedono nicchie che non c'erano, con sculture, anche loro, precedentemente assenti. Per la realizzazione delle sculture è stata data l'indicazione di usare stucco o gesso, i materiali di Giacomo Serpotta, il meraviglioso scultore siciliano di fine Seicento che ha decorato numerosi oratori con i santi e le allegorie in stucco bianco patinato. Realizzare sculture entro nicchie è una concezione antica che non poteva appartenere ad artisti quali Giacometti, Botero o Mirò, per i quali la figura umana non esiste più, oppure è resa come una forma prosciugata, quasi uno scheletro, proprio come accade in Giacometti.

Qualcosa di analogo, sia pure con un richiamo prepotente alle catacombe dei Cappuccini di Palermo, è stata la proposta di Cesare Inzerillo, il quale ha "vestito" un *Santo Stefano* e un *San Lorenzo*, che però non sono stati realizzati.

Gli artisti scelti, invece, hanno saputo esprimere una visione più purista perché certamente portati a una



presentazione più tradizionale di un corpo, di una figura vestita, attraverso una figurazione sobria e composta. Non solo, essi hanno ampiamente dimostrato di volersi muovere in questo ambito, infatti, nello stesso modo in cui scolpiscono un soggetto laico, realizzano un santo. Dunque questa sfida non ha contraddetto l'ispirazione degli artisti chiamati, variando la direzione della loro sensibilità, e non ha chiesto loro di applicarsi a un tema anacronistico di soggetto religioso, in una chiesa del Settecento.

Ecco il mandato con cui la commissione per Noto ha chiesto agli artisti di applicarsi alla decorazione della Cattedrale. Si è trattato di una ricostruzione con un senso ben preciso e che dettava quello che è stato e che poteva essere, ma mai oltre il tempo che la chiesa evocava e fuori dal Tempio. Lì potevano solo stare le avanguardie, che sono profane: non si è chiamato a questa realizzazione un artista informale o astratto o neocubista, perché quello che queste esperienze hanno rappresentato era profano nel senso che era previsto fuori da qualunque dimensione religiosa. A questa dimensione, hanno accettato di convenire, e con essa di confrontarsi, artisti tenuti fuori dai limiti della contemporaneità, eredi di Pietro Annigoni o Mario Donizetti. Questi ultimi due grandi Maestri, si sono sempre cimentati nel soggetto religioso, eppure non gli è mai stato offerto lo spazio adeguato, o se gli è stato offerto, come nel caso di Cassino, si trovavano in un tempo così inadatto o poco disponibile ad accettare la loro libera visione, da accoglierli in chiesa, ma respingerli dal concerto dell'arte contemporanea. Anzi, proprio per via di questa loro predilezione per il sacro, la critica li ha relegati in un angolo, non occupandosene e non attribuendo loro l'adeguata collocazione nel panorama dell'arte. Oggi, se Dio è morto tutto è permesso, e se l'arte è morta tutto è permesso: ci troviamo in una condizione diversa. Ciò nonostante, gli artisti profani devono restare fuori dalla chiesa, possono entrare soltanto coloro che sono disponibili a misurarsi con il soggetto religioso e non lo intendono come una contraddizione della loro ispirazione. È questo, appunto, il caso degli artisti chiamati a Noto.

Non è mancato nel Novecento anche il gusto per l'anacronismo, riscontrabile, sia pure in maniera molto ristretta, in pittori come i toscani Giovanni Colacicchi e Gisberto Ceracchini, o il lombardo Carlo Socrate. Alcuni pittori degli anni trenta e quaranta si sono misurati con il soggetto religioso ispirandosi ai grandi Maestri del passato, come ad esempio il romano Guglielmo Janni, il quale, nel 1927, partecipa al Concorso di Pittura dell'Associazione Nazionale degli Artisti di Firenze con un *San Sebastiano* che rappresenta il culmine della sua fase purista, e in cui sono evidenti le citazioni dei dipinti di Antonello da Messina o Mantegna che ritraggono lo



stesso soggetto. La scommessa di confrontarsi con il tema religioso è stata proposta anche ad artisti come Livio Scarpella, il giovane scultore bresciano immerso in una figurazione laica, o Tullio Cattaneo o Giuseppe Bergomi. Si trattava di una scommessa, dunque perché non far cimentare anche loro con i soggetti sacri?

Questa è stata la forzatura della commissione, grazie alla quale la Cattedrale di Noto, oggi, è ricca di opere d'arte eseguite da artisti contemporanei che non hanno fatto nient'altro che assecondare la loro vocazione anche quando sembrava impossibile poterla applicare a una chiesa. Abbiamo offerto loro una Cattedrale ricostruita perché potessero traslare la loro ispirazione, laica o profana, dentro l'edificio, senza forzarli, ma assecondandone un estro, una vocazione che sembrava impossibilitata a manifestarsi. In realtà, ognuno di loro non aspettava altro che questo momento. Sicuramente gli artisti chiamati a Noto sono solo una parte dei tanti che hanno una loro naturale poetica anacronistica, che non si sentirebbe limitata dalla richiesta di un soggetto religioso da parte del committente. Del resto, sono note anche altre committenze contemporanee volte all'anacronismo, ad esempio nella chiesa di Sant'Eugenio, a fianco dell'attuale ambasciata della Santa Sede in Italia a Roma, si può ammirare una *Via Crucis* realizzata da alcuni scultori, negli anni cinquanta del Novecento, con una potente convinzione del soggetto richiesto, intriso nella figurazione ispiratrice cui si sono adattati. Su questo fronte penso ad Antonio Berti, a Venanzo Crocetti, a Bellini, artisti che hanno dato una prova preanacronistica; la stessa che oggi intende come un punto d'arrivo, e quasi un obiettivo del proprio lavoro, un artista come Roberto Ferri, in particolare quando si è applicato alla *Via Crucis* per Noto. Nella sua visione, nella sua perizia di mestiere, c'è un purismo e un rispetto dell'iconografia devozionale ottocentesca che crea un effetto di spaesamento, perché guardando le sue opere sembra siano veramente state concepite nella seconda metà dell'Ottocento. Lo stupore emerge quando apprendiamo che sono dipinte oggi. In questo caso è palese pensare che alcuni artisti si sentono quasi più a loro agio nell'aver il vincolo dell'iconografia obbligata. Tutti quelli invitati a Noto hanno questa predisposizione, e quindi, si sono applicati alla decorazione della Cattedrale con lo stesso spirito di Nicola Arduino, ricalcando un linguaggio neo-tiepolesco. Con una differenza, però, che il soffitto di Arduino rappresenta il ritorno a una visione stilistica che è quella del Tiepolo, mentre la visione, la concezione e lo stile degli artisti che vi hanno lavorato oggi è perfettamente corrispondente alla loro estetica, al loro stile, alla loro visione, anche in soggetti non religiosi. È come se averli chiamati al soggetto religioso avesse consentito loro di perfezionare, potenziare e aumentare la loro stessa visione, la loro stessa ispirazione, non contraddicendola, non contrastandola ma favorendola.



È anche per questo che il cantiere di Noto è stato assolutamente straordinario. Non soltanto perché ha individuato un gruppo di artisti, una vera e propria squadra, che fra loro non avevano un collegamento, se non due o tre, e che la commissione ha identificato in diverse sedi e trovato coerenti, compatibili per lo stesso luogo e lo stesso obiettivo.

Alcuni sono arrivati da Brescia, altri da Roma, dalla stessa Sicilia, dalla Toscana: tutti pronti a soddisfare questa richiesta che non era plausibile fino a che non si fosse ricostruita la Cattedrale di Noto. Potevano essere chiamati per una chiesa di Fuksas, per una scatola in cui il loro stile sarebbe stato dissonante? No, sono stati chiamati per uno spazio vuoto che, allo stesso tempo, è barocco ed è stato ricostruito riproducendo in maniera assolutamente fedele l'architettura crollata. Si è operato non in una chiesa nuova, senza nessun riferimento alla tradizione architettonica, ma nell'ambito della ricostruzione di un edificio del Settecento. E, quindi, entrando nella Cattedrale, abbiamo la sensazione di vedere una testimonianza dell'arte contemporanea, senza che questa debba essere necessariamente legata al preconconcetto o al pregiudizio dell'avanguardia, dell'astrazione, dell'informale, delle ricerche profane che hanno caratterizzato gran parte del Novecento. Ritornando in epoca post-postmoderna, nello spazio e nel recinto dell'architettura religiosa, si può notare che quest'ultima ha alcune regole: l'iconografia ha temi precisi, gli artisti disponibili ci sono, e mettere insieme tutti questi elementi consente di avere una decorazione coerente rispetto alla ricostruzione. Questo principio estetico e critico, ispiratore della mia visione e di quella della commissione, è fondato sull'anacronistico, con la consapevolezza che i tempi erano propizi.

Dunque il cantiere di Noto ha rappresentato una documentazione dello stato dell'arte sacra contemporanea, attraverso una denominazione che rispecchia questo passato che incombe, e in cui tutto era possibile anche quello che oggi non lo è più; per tale ragione la ricerca di questi artisti può essere denominata "L'ombra del Divino nell'arte contemporanea". L'ombra del Divino è un'ombra e non una luce, perché, in senso stretto, quello che ha fatto Arduino prima – e lo ha fatto con furbizia – quello che ha fatto Mazzonis dopo, seguendo Arduino ma anche la sua ispirazione, così come quello che hanno realizzato oggi Ducrot o Bruno d'Arcevia è l'ombra di un'esperienza estetica già data. Così, Giuseppe Ducrot è l'ombra di Bernini, mentre Bergomi, Scarpella e Cattaneo sono l'ombra di Giacomo Serpotta o di una scultura di grande eleganza tra Rinascimento e Neoclassicismo.

Nel concetto di ombra è possibile adombrare che quanto costituiva un darsi nel mondo in modo assoluto in Donatello, Michelangelo o Bernini, era uno stare nel mondo con le forme diverse di Donatello, Michelangelo e



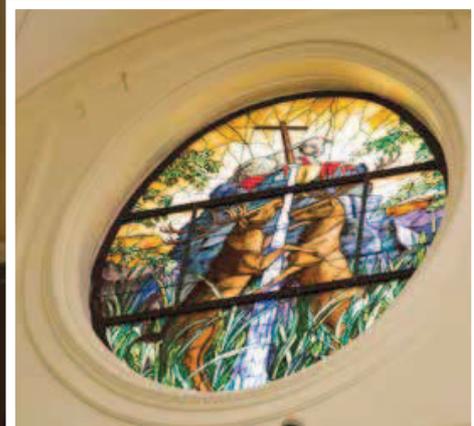




Bernini. Nel contemporaneo, per chi quelle forme voglia riprodurre, o ripercorrere o mimare, l'esito è produrne un'ombra.

L'ombra non vuol dire qualcosa che non ha la sua piena forma, bensì qualcosa in cui si percepisce ciò che è stato, sentendo che il prodotto creativo oggi realizzato non è una copia, ma è l'ombra di quella forma. Dio non manda più la sua ispirazione nel *Mosè* di Michelangelo, nella *Madonna* di Bruges, nei grandi capolavori del Buonarroti, che sono luce di Dio, ma attraverso di loro, attraverso il loro riferimento, il loro modello, il loro esempio, la loro forza, porta alcuni artisti a tentare di continuare la loro visione in negativo, come in una riproduzione fotografica, in cui si vede l'evidenza riproduttiva e si evince chiaramente che non ci si trova dinanzi alla realtà. Dunque, l'ombra della forma di Michelangelo, Bernini, Donatello, è quello che questi artisti realizzano e ne abbiamo la piena apparenza, i volumi, sentiamo che essi non sono copisti, non sono replicanti, non sono figure a cui occorra chiedere di fare una cosa già fatta, ma realizzano qualcosa di perfettamente autonomo senza dover copiare.

L'ombra del Divino è la condizione nella quale questi artisti si pongono in un luogo dove si realizza anche l'ombra dell'architettura, perché l'architettura ricostruita non è l'originale, ma ne ha tutta la forma: è come un calco la cui attualità riproduce uno spazio che sentiamo essere lo stesso di prima, ma avvertiamo anche che è rinato, si tratta di una rinascita. È proprio in questa logica di rinascita della forma che si pone l'impresa degli artisti a Noto. Essi hanno lavorato all'interno della loro visione, con un binario, una pista segnata, un'indicazione a cui si accomodano e che talvolta esaltano e potenziano, non umiliandosi o piegandosi a essa, ma offrendo una loro interpretazione del soggetto richiesto dalla committenza, che indica temi o una necessità, come il Vescovo di Noto che chiede di non moltiplicare i santi nella chiesa. Nella liturgia del nostro tempo c'è una semplificazione dei santi rispetto al passato. Si genera così un paradosso. Invece di avere i dodici Apostoli nella volta di Oleg Supereco, e altri santi, anche di rilievo, magari di tradizione siciliana, nelle nicchie, in queste ultime troviamo i dodici Apostoli. In questo modo si soddisfa la richiesta del vescovo Antonio Staglianò, il quale non ha voluto che ci fosse un proliferare di santi, ognuno con il suo culto, la sua iconografia, ma che invece anche i santi degli scultori rispondessero alla richiesta della sede degli Apostoli, come quelli che ha concepito nella cupola Oleg Supereco. L'ombra del Divino nell'arte contemporanea è allora quello che il cantiere e il laboratorio di Noto hanno consentito, come una meraviglia che si propone al mondo, e cioè l'idea che sia possibile l'impossibile, che si possa tentare di non far prevalere l'individualismo, la superbia. È quello che ci ha insegnato il mondo







bizantino, quando, nell'arco di mille anni, ha prodotto in maniera meccanica sempre gli stessi soggetti, facendo sì che anche edifici del Seicento e del Settecento avessero un'organizzazione iconografica bizantina, quando ormai quel mondo era finito. Il principio di non sfuggire a una richiesta, tenere un vincolo iconografico che non diventi vincolo formale, ma soltanto contenutistico, come un elemento di continuità, stabilisce che gli artisti non portino superbamente se stessi dentro la chiesa. L'artista non sempre accetta di confrontarsi con il soggetto richiesto dalla committenza, ma fa diventare religiosa la sua iconografia. Questo è possibile, ma pensare, ad esempio, di avere una scultura di Pomodoro, che riproduce una scultura di Pomodoro, per una piazza così come per una chiesa, è una mortificazione del soggetto religioso rispetto a quello profano. È evidente che i due devono rimanere distinti. È evidente che non si possa immaginare una Madonna astratta o un Padre Eterno astratto: si può rappresentare un concetto in cui ci sia un Dio che elude l'iconografia religiosa che è legata ai soggetti dati, ma nessuno ci impedisce, e nessuno ha impedito a Bergomi, di fare un San Giovanni Battista. Non c'era bisogno di fare un San Giovanni Battista che fosse una canna, quindi pura simbologia. San Giovanni Battista poteva essere e doveva essere la sua forma, così come alcuni scultori nel Novecento hanno mostrato, corrispondente perfettamente all'iconografia del Santo, anche perché il progresso dell'arte sacra consiste nell'interpretazione di formule figurative tradizionali e antiche, divenendone, per l'appunto, ombra. L'ombra del Divino è, dunque, l'esaltazione della visione stilistica di ogni singolo artista e non la sua mortificazione; anzi, segna un momento nuovo e senza precedenti in tempi recenti, cioè la possibilità che l'artista rimanga se stesso all'interno dell'iconografia sacra rappresentando quell'ombra del Divino nella propria forma.



