

NOTA STORICA SUI VANGELI D'ARTE

Nell'abside della basilica di San Vitale a Ravenna (sec. VI) troviamo un raro Vangelo liturgico con la copertina ornata da pietre preziose. Lo porta un personaggio in vesti diaconali, tra il vescovo e il turiferario, secondo a sinistra dall'imperatore. Il mosaico detto "Corteo dell'imperatore Giustiniano" è forse il più bello e importante di tutto il patrimonio musivo ravennate.

Il professore Fabio Troncarelli docente dell'Università della Tuscia di Viterbo, nel 2021 con un suo libro scientifico, molto dimostrativo, identificò nel diacono portatore del Vangelo prezioso, il nobiluomo di corte e ministro dei Re di Ravenna: Flavio Magno Aurelio Senatore Cassiodoro. Dopo circa 50 anni di vita politica attiva, dopo essere stato Console, *Magister Officiorum*, Prefetto del Pretorio, il nobile calabrese si era ritirato nei suoi vasti possedimenti di famiglia e a Squillace, aveva fondato un monastero, "Vivarium", centro di scrittura e di fusione di libri d'arte.

Da "Vivarium", secondo alcuni storici, sarebbe transitato un antico e prezioso manoscritto miniato e lavorato con oro e argento, composto da 400 fogli di pergamena dipinti color porpora: il "*Codex Purpureus Rossanensis*", il più antico testo dei quattro Vangeli, finemente miniati con fregi d'argento e d'oro e pagine intere dipinte. Purtroppo nel XII secolo un incendio bruciò metà del manoscritto e quello che adesso resta, gelosamente custodito nel Museo diocesano del Codex a Rossano Calabro, sono 188 fogli di pergamena con i testi di Matteo e Marco e solo 18 delle miniature a tutta pagina.

Dal VII secolo all'anno 1000, compreso il periodo carolingio (ricchissimo di "volumina" pregiati) è tutto un rifiorire di testi religiosi e Vangeli, in grande formato per i leggi delle cattedrali e i cori monastici; tascabili per i viaggiatori e i pellegrini; piccolissimi per i bambini dei nobili blasonati e ricchi possidenti. Alcuni hanno le copertine in avorio lavorato o in argento sbalzato. All'inizio del secolo VIII troviamo i vangeli di Ebbone (abate di Bobbio e consigliere di Ludovico il Pio), si tratta di un piccolo capolavoro di editoria religiosa, oggi conservato a Epernay in Francia presso la Biblioteca Municipale.

L'abbazia di Corbie, fondata nel 659, ha uno "scriptorium" simile a

quello di “Vivarium” fondato da Cassiodoro. Sotto il patronato dei re Merovingi Corbie gode del massimo splendore e i suoi monaci amanuensi e miniaturisti sfornano libri d’arte e Vangeli miniati da diffondere nell’Europa colta e facoltosa del tempo.

I Vangeli Rabula (ora nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze), in lingua siriana, che risalgono alla metà del VI secolo, erano prima custoditi in un monastero libanese nella valle di Qadisha e poi portati in Italia, a Firenze, nel XV secolo da un patriarca maronita. Si tratta di un manoscritto miniato con figure e fregi di stile siriano ma con influssi persiani, con fregi floreali e uccelli coloratissimi nelle decorazioni.

Tra il 1440 e il 1485 il maestro miniaturista milanese Cristoforo De Predis illustra “La vita di Gesù”, lavorandola con argento e oro. L’opera pregiata diventa poi proprietà dei Savoia e adesso è custodita nella Biblioteca Reale di Torino.

Solo qualche anno dopo (1455-1461) il ferrarese Taddeo Crivelli dipinge e adorna con miniature spettacolari e fregi affascinanti i volumi della “Bibbia di Borso d’Este” (ora custodita a Modena nella Biblioteca Estense), chiamata dai cultori del settore “Regina delle Bibbie miniate” per la ricchezza dei soggetti trattati, la maestria, la classicità dello stile e il fascino dei colori e delle forme.

Nella seconda metà dell’Ottocento, maestro dell’illustrazione e dell’incisione è il francese Gustave Doré. Già famoso per aver illustrato in modo splendido e affascinante la “Divina Commedia” di Dante. Egli dà il meglio della sua arte, per maestria, sensibilità e spiritualità, dipingendo e talora incidendo episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento, rispettoso del mistero e della maestà della Parola di Dio.

Verso la fine del Novecento, con il Duemila incombente, prese in mano i quattro Vangeli il maestro di Comiso, Salvatore Fiume. Era già nella sua terza età e all’attivo aveva centinaia di quadri. Un critico scrisse di lui che “aveva già colorato il mondo”.

Affascinato dalle donne e dai loro costumi, aveva portato su tavola e su tela centinaia di soggetti: donne giapponesi, etiopi ed eritree, spagnole, haitiane, caraibiche e siciliane. In Etiopia aveva dipinto le montagne nella valle di Babile vicino ad Harar; a Fiumefreddo in Calabria, le mura interne di un castello antico del XIII secolo e già diroccato; in fondo al mare il transatlantico Andrea Doria custodisce i suoi pannelli giganti, dipinti per i ristoranti e le sale da ballo della nave, con i borghi e i

monumenti delle regioni italiane. Gli mancava il Vangelo e lo pensò in 24 quadri originali e intensi: un pellegrinaggio dello spirito con protagonisti amici e avversari di Gesù, in una storia infinita di pura bellezza che diventa preghiera e programma di vita spirituale.

Oggi nell'editoria italiana arriva questo prezioso Vangelo d'arte, con **36 opere** di Ulisse Sartini, ritrattista a livello mondiale, già battezzato dalla critica: "Il pittore dei Papi" per i grandi quadri ad altezza naturale che ha realizzato degli ultimi tre Papi, Giovanni Paolo II, Benedetto XVI, e Francesco, su commissione del Vaticano. Ha anche preparato i disegni base per i tondi dei volti dei Pontefici mosaicati nella serie storica di San Paolo fuori le mura.

Don Antonio Tarzia

ULISSE SARTINI

Il maestro nato a Piacenza, dalla sua giovinezza lavora e vive a Milano, ed abita in uno studio-appartamento sui tetti della città, all'ottavo piano, in dialogo continuo coi grattacieli, la Torre Velasca e la Madonnina d'oro, "la piccinina" che dall'alto della sua guglia vigila su Milano, di notte, illuminata come un faro dello spirito, veglia sulla città addormentata.

Nel suo studio Ulisse Sartini, oltre alle opere d'arte dei grandi pittori moderni e del passato, ha pure delle Madonne bellissime, come la Madonna del Giubileo della Divina Misericordia, e la Madonna delle Grazie, un ritratto enorme di Pier Paolo Pasolini, un bellissimo ritratto della Regina Elisabetta d'Inghilterra, e il ritratto intrigante di una nobildonna siciliana, "Donna Gabriella" che cavalca Pegaso, retaggio di tante opere fatte su temi mitologici.

In una stanza detta "paradiso" sono appoggiati al muro un centinaio di quadri di angeli. Dice il maestro: "sono i miei amici; ogni tre o quattro opere commissionate, sento il bisogno di fare qualcosa per me, e dipingo un angelo per la mia collezione personale. Ho anche un

arcangelo Michele lavorato con tutta la gamma del rosso, io lo ritengo bellissimo. Da lontano sembra una macchia di sangue vivo. Ho pure un angelo con l'ala spezzata", monumento al dolore, ponte per arrivare a Dio.

"Maestro perché il Vangelo?" gli abbiamo chiesto...

"Perché, mi è stata commissionata da Archivium una mia opera prima editoriale per celebrare "Il Giubileo del 2025".

Un giorno del 2013 pensavo ai miei vicini ottant'anni e mi sono detto: "devo fare un libro sintesi della mia vita e della mia fede cristiana ereditata da mia mamma. Ho ricordato le mie tante opere che ho nelle chiese in Italia e anche all'estero. Mi è venuta allora l'idea di dipingere i tasselli mancanti per una storia completa sulla redenzione: Gesù viene tra noi, viaggia con noi nella storia, ci ama, ci perdona.

Abbiamo alle porte un Giubileo di conversione e di perdonanza.... e mi sono detto: quale migliore occasione per accettare la committenza e proporre un Vangelo come meditazione visiva e pittorica? La Società d'arte e cultura Archivium mi incoraggiò nel progetto culturale e anche alcuni amici più cari, dissero: E' il tempo giusto, e l'occasione è propizia".

A.Tarzia G. Lo Castro

Quest'opera è stata privilegiata fra le trenta opere scelte, che illustrano e commentano il Vangelo, tra cui L'Ultima Cena, La Maddalena, La Samaritana, La Resurrezione di Lazzaro, La Madonna del Giubileo, La Genesi, e L'Angelo del Giubileo. Nei due pellegrini dubbiosi e scoraggiati siamo rappresentati anche noi: questa pagina del Vangelo è la sintesi di tutta la Buona Novella: Gesù ci cerca, ci accompagna nella storia e arrivati a casa aspetta il nostro invito esplicito: "Resta con noi, Signore, che si fa sera" e allo spezzar del pane, nel mistero eucaristico, si dilegua. E noi comprendiamo che nell'Eucarestia c'è Dio con noi (Vangelo di Luca, capitolo 24).

Ricordo che diversi anni fa, il filosofo e saggista francese Jean Guitton, in una intervista su Jesus, la rivista ecumenica dell'editore San Paolo, al giornalista e scrittore Vittorio Messori che lo aveva provocato dicendo: "Professore, secondo lei quale è la pagina del Vangelo più pregnante e sintetica capace di riassumere tutto il kerigma, la conversione e la testimonianza della ricerca del Regno di Dio?" Il filosofo rispose senza esitare: "I discepoli di Emmaus".

Una parola nuova la dobbiamo scrivere e imparare, parlando del Maestro Ulisse Sartini: "Embriocosmo", un neologismo da lui inventato che in questo Vangelo lo vediamo affiorare nell'"Annunciazione", dove l'arcangelo Gabriele quasi tocca la mano destra di Maria (come nella Creazione di Michelangelo il dito di Dio tocca quasi quello di Adamo) e nella "Sacra Famiglia", dove fa da sfondo a Maria e Giuseppe, come croce di luce che ne diventa il cuore del misterioso ed enigmatico soggetto. Dietro a tutti i quattro evangelisti domina, l'Embriocosmo, questo simbolo del Maestro Sartini, quasi una firma d'autore, che troviamo ancora dietro "il Cristo alla Colonna" e "la Crocifissione sul Golgota". Il Maestro afferma che l'Embriocosmo è un richiamo alla creazione con cerchi che si susseguono e si sovrappongono come fossero parole di Dio: è l'universale che si innerva nel particolare; è l'eterno che genera il tempo; l'infinito che gioca col finito, l'unione fra cielo e terra.

Introduzione

Negli Statuti d'arte dei pittori senesi del Trecento si leggeva questa sorta di autoritratto: «Noi siamo manifestatori, agli uomini che non sanno leggere, delle cose meravigliose operate per virtù della fede». E per venire più vicino ai nostri tempi, è spesso citata la dichiarazione di Marc Chagall secondo il quale i pittori per secoli hanno intinto il loro pennello in quella sorta di tavolozza dai mille colori che è la Bibbia. È ciò che è confermato anche da questa ricca sequenza di dipinti che Ulisse Sartini ha selezionato all'interno di un'imponente produzione distribuita lungo il percorso della sua vasta ricerca artistica.

Egli si è, così, assunto lo stesso programma dei suoi antichi colleghi toscani e ha continuato a realizzare sulla tela tanti fogli ideali di quella *Biblia pauperum* che nel passato sulle pareti delle chiese apriva davanti ai fedeli le parole e le opere di Cristo. È, questa, la grande tradizione che nel nostro paese, ricco di oltre 95 mila chiese, escluse le cappelle, ha costituito un patrimonio unico al mondo, fatto di fede e di bellezza.

Purtroppo spesso l'indifferenza, la scarsa educazione artistica delle scuole, l'idolatria della tecnologia, l'aggressione degli sfregi e dei furti incessanti feriscono questo mirabile panorama di spiritualità e di arte. Senza parlare dell'immensa dotazione di soggetti religiosi presenti nei musei italiani – per cui risulterebbe incomprensibile buona parte delle opere esposte a chi ignorasse totalmente le S. Scritture – basterebbe varcare la soglia di una chiesa per scoprire piccoli e grandi segni di quella fede “bella”. Facciamo solo un esempio a caso, riproducibile in mille forme analoghe in tutte le città italiane. Il cittadino romano o il turista che transita lungo il corso Vittorio Emanuele, nell'arco spaziale di due fermate di autobus, può gettare l'occhio su due facciate di chiese che certamente conosce di nome, S. Andrea della Valle e la Chiesa Nuova, ma probabilmente non ne ha mai varcato le soglie. Di conseguenza, egli ignora del tutto lo splendore architettonico dell'interno di S. Andrea, lo stupendo ciclo absidale con affreschi del Domenichino, di Mattia Preti e di Cicognani, i sontuosi stucchi francesi, la cupola segnata dal pennello barocco di Lanfranco. Accanto all'affascinante

Oratorio della Vallicella del Borromini, lo stesso cittadino romano – come il turista – quasi certamente non sa che la Chiesa Nuova ospita ben tre Rubens, due tra i più bei dipinti del Barocchi, un s. Filippo Neri del Reni e poi Maratta, Algardi, il Cavalier d'Arpino...

È noto, però, che la matrice di questo straordinario dispiegarsi di opere d'arte ha come sorgente la qualità narrativo-simbolica delle S. Scritture che offrono una costellazione iconografica che non ha confronti nelle altre espressioni religiose e culturali. Se vogliamo stare solo alla categoria "simbolo" e ai Vangeli – a cui Sartini attinge in modo particolare – basterebbe rimandare alle parole di Gesù. Il suo è, infatti, un linguaggio squisitamente simbolico, come è attestato dall'uso sistematico della "parabola" che è in pratica un simbolo narrato.

Ora in quelle 35 parabole evangeliche, che possono diventare fino a 72 se si inglobano anche paragoni articolati o immagini più ampie, si assiste a una vera e propria operazione di "sceneggiatura" che scopre ed esplicita i valori spirituali insiti nello stesso creato e nella storia. Ecco perché Cristo nel suo linguaggio parte dal mondo quotidiano fatto di terreni aridi, di semi e seminatori, di erbacce e di messi, di vigne e di fichi, di pecore e di pastori, di cagnolini, di uccelli, di gigli, di cardi, di senapa, di pesci, di scorpioni, serpi, avvoltoi, tarli, di venti, di scirocco e di tramontane, di lampi balenanti e piogge o arsurre.

Ci sono nei suoi discorsi bambini che giocano sulle piazze, cene nuziali, costruttori di case e di torri, braccianti e fittavoli, prostitute e amministratori corrotti, portieri e servi in attesa, casalinghe e figli difficili, debitori e creditori, ricchi egoisti e poveri ridotti alla fame, magistrati inerti e vedove indifese ma coraggiose, ci sono monete piccole e grandi, ci sono tesori nascosti e mense con cibi puri e impuri secondo le regole *kasher* dell'ebraismo e altro ancora. Cervantes nel suo celebre *Don Chisciotte* riusciva a rievocare con una sola pennellata lo stile della predicazione di Gesù, alludendo a un passo del Discorso della Montagna: «Dio non manca né ai moscerini, né ai vermicciattoli della terra, né agli animaluzzi delle acque; ed è tanto pietoso che fa sorgere il sole sui buoni e sui cattivi e piovere sopra i giusti e gli ingiusti» (vedi *Matteo* 5,45 e 6,26). La realtà concreta e quotidiana ha, dunque, in sé una carica per rivelarci il Regno di Dio, le sue caratteristiche trascendenti e le sue esigenze morali. Non per nulla l'avvio delle parabole è spesso questo: «Il Regno dei cieli è simile a ...». È, dunque,

evidente che non ci si deve fermare sulla “cosa” in sé, sul mero racconto: lo si ridurrebbe a un idolo freddo e smorto, a un dato di cronaca. Non si deve, però, neppure ignorare il punto di partenza, immaginando che si tratti di un mero rivestimento da togliere per avere una limpida tesi teologica.

7. In passato molti erano convinti che i simboli della Bibbia fossero una nebbia da dissolvere, prodotta da menti primitive, così da far balenare il cielo cristallino del pensiero e della speculazione teologica. In realtà simbolo e messaggio sono compatti e insieme devono essere accolti e compresi. È ciò che fanno gli artisti che, come diceva un famoso pittore come Paul Klee, «non rappresentano il visibile ma l'Invisibile che è nel visibile». L'immagine simbolica diventa nella sua visibilità un rimando alla trascendenza divina. Ed è in questa prospettiva che le S. Scritture stesse sono la matrice e la giustificazione dell'arte da esse scaturita nei secoli

Sartini nelle pagine di questo volume ha imboccato questa via espressiva e ha voluto testimoniare in modo personale quella sfida che già Paolo VI, nella cornice emozionante della Sistina, il 7 maggio 1964, aveva così formulato: l'artista cerca di «carpire dal cielo dello spirito i suoi tesori e rivestirli di parola, di colori, di forme, di accessibilità». Era la cosiddetta *via pulchritudinis* teorizzata dalla teologia medievale, per cui dalla bellezza artistica si ascendeva alla suprema Bellezza divina, «all'eterno dal tempo», per usare un'icastica formula dantesca (*Paradiso XXXI, 38*). Su questa via Sartini ha ricomposto l'intera trama narrativa evangelica.

È, quindi, partito dall'annunciazione a Maria che vede come protagonista la futura madre di Gesù e l'angelo messaggero celeste, voce di Dio stesso, per entrare poi nello spazio umile e glorioso della natività di Cristo, l'inizio assoluto della salvezza. La presenza delle figure degli evangelisti vuole ricordarci che è solo attraverso i quattro Vangeli da loro composti che si può costruire una vera “biografia” di Gesù, la cui persona intreccia in sé – come canterà lo splendido inno-prologo di

Giovanni – il *Lógos*, il Verbo divino e trascendente e la *sarx*, la carne dell'esistenza umana e della storia.

La scelta dell'artista nel rappresentare l'arco della vicenda terrena di Cristo è affidata soprattutto a due poli estremi. Da un lato, dopo l'annunciazione e la nascita, il solenne manifestarsi nel battesimo al Giordano, che è l'esordio del ministero pubblico di Gesù fatto di parole e opere, di discorsi come quello intessuto con la Samaritana, e di miracoli, come l'emozionante trionfo sulla morte nella risurrezione di Lazzaro. D'altro lato, a dominare è l'altro estremo, quello delle ultime ore terrene del Maestro, aperte dalla scena sempre amata dagli artisti di tutti i tempi, dell'ultima Cena, segno della costante presenza di Cristo sotto i segni del pane e del vino, nel flusso dei secoli.

È da lì che inizia quel racconto già in sé visivo che gli evangelisti intessono sulla Passione, con la drammatica esperienza del Getsemani, il tradimento degli amici, la tortura da parte dei soldati romani, fino all'apice supremo della crocifissione, col silenzio del Padre e con la successiva deposizione del corpo esanime di Gesù tra le braccia di Maria. La Madre addolorata diventa, agli occhi di Sartini, un simbolo – da lui reiterato a più riprese – della sofferenza umana che attende il riscatto della liberazione. Una redenzione che si compie con la risurrezione: colui che era stato nostro fratello nella morte, depone infatti nella nostra creaturalità caduca un seme di eternità che per lui fiorisce subito, nella risurrezione dell'alba di Pasqua, e che per noi sarà il destino ultimo alla fine dei tempi.

Come è evidente, l'artista ha cercato – seguendo l'esempio di una folla di altri testimoni nella secolare storia dell'arte – di sviluppare secondo il suo sguardo una sorta di esegesi delle principali pagine evangeliche, confermando così che il testo sacro è “il grande codice” della cultura occidentale, per usare una famosa definizione sintetica coniata da un altro celebre artista, William Blake. Si compie in tal modo quella missione di cui avevano coscienza i pittori e gli scultori senesi da cui

siamo partiti: annunciare la gloriosa ma anche realistica storia della nostra salvezza.

Uno dei primi cantori del valore spirituale delle icone e, quindi, dell'arte sacra, san Giovanni Damasceno (VII-VIII sec.), invitava il non credente desideroso di conoscere la fede cristiana non a un dibattito teologico, bensì a entrare in una chiesa bella e a contemplare i dipinti e le statue là presenti: «Se un pagano viene e ti dice: “Mostrami la tua fede!”, tu portalo in chiesa e mostra a lui la decorazione di cui è ornata e spiegagli la serie dei sacri quadri». Ma Sartini si rivolge anche e soprattutto ai credenti perché possano contemplare le sue opere, così da incontrare figure e narrazioni, simboli e vicende dei Vangeli perché siano sorgente di speranza.

Con questo volume, simile a un atlante iconografico sacro, per certi versi si concretizza il messaggio che l'8 dicembre 1965 i Padri del Concilio Vaticano II affidavano a tutti gli artisti: «Il mondo in cui viviamo ha bisogno di bellezza per non oscurarsi nella disperazione. La bellezza, come la verità, è ciò che mette la gioia nel cuore degli uomini, è il frutto prezioso che resiste all'usura del tempo, che unisce le generazioni e le congiunge nell'ammirazione. E questo grazie alle vostre mani.

Card. Gianfranco Ravasi

Postfazione

Sartini *pinxit atque finxit*

Noi rinneghiamo tutta la pittura contemporanea dal postimpressionismo a oggi, considerandola l'espressione dell'epoca del falso progresso e il riflesso della pericolosa minaccia che incombe sull'umanità. Noi riaffermiamo invece quei valori spirituali e più precisamente morali senza i quali fare opera di pittura diventa il più sterile degli esercizi. Noi vogliamo una pittura morale nella sua più intima essenza, nel suo stile stesso, una pittura che in uno dei momenti più cupi della storia umana sia impregnata di quella fede nell'uomo e nei suoi destini, che fece la grandezza dell'arte nei tempi passati. Noi ricreiamo l'arte dell'illusione della realtà, eterno e antichissimo seme delle arti figurative. Noi non ci prestiamo ad alcun ritorno, noi continuiamo semplicemente a svolgere la missione della vera pittura. Immagine di un sentimento universale, noi vogliamo una pittura capita da molti e non da pochi 'raffinati'.

Se il destino lo avesse voluto pittore già dal suo anno di nascita, il 1943 in quel di Ziano Piacentino, sono certo che Ulisse Sartini non avrebbe esitato a identificarsi anima e corpo nelle istanze proposte dal gruppo dei Pittori moderni della realtà, ricordati da una recente, importante mostra al MART di Rovereto, di cui in esergo viene citato un passo tratto dal manifesto programmatico, a firma di Gregorio Sciltian, Pietro Annigoni, Antonio e Xavier Bueno, presentato nel corso della loro prima esposizione (Milano, Galleria "L'Illustrazione Italiana", 1947). Se vogliamo, la posizione di partenza da cui si muove Sartini è ancora più disagiata di quanto non credessero ai loro anni i Pittori moderni della realtà, che in fondo, malgrado si sentissero così tanto pesci fuor d'acqua rispetto al tempo in cui stavano, potevano ancora usufruire della scia di esperienze di larga condivisione in tutta Europa quali erano state quelle del *rappel à l'ordre* in tutte le sue forme. Per un pittore che comincia

negli anni Sessanta del secolo scorso come Sartini, invece, di scie positive da sfruttare non ce n'erano più disponibili, visto che anche gli stessi Pittori moderni della realtà, rinforzati dalle adesioni di Carlo Guarienti, Giovanni Acci e Alfredo Serri, avevano rapidamente rinunciato all'attività di gruppo, rimasta in sostanza una meteora nel cielo pluristellare dell'arte italiana, a favore di quella individuale. Nella modernità a tutti i costi che fra gli anni Sessanta e Settanta veniva propugnata nella maggior parte degli ambienti artistici come un dogma irrinunciabile, fedele correlativo di un momento storico pervaso da un mutamento di mentalità e costumi come mai doveva esserci stato prima in Italia, sostenere le ragioni di una figurazione d'impostazione canonica nella quale riconoscere i crismi della "vera pittura" sapeva evidentemente di controcorrente, in un modo che dall'altra parte poteva essere anche avvertito in senso oltranzista, perfino provocatoriamente. Ma Sartini, che fa della città più moderna d'Italia, Milano, il suo luogo di formazione così come di affermazione professionale, e che nel privato non disdegna affatto di concedersi all'evoluzione dei tempi (nei suoi autoritratti, dalla frequenza sistematica, riflessiva attorno al proprio io fisico e psichico come potrebbero esserlo quelli di Dürer, Rembrandt o De Chirico, ci appare aitante e alla moda come un *playboy* della Costa Azzurra o in posa come un modello delle pubblicità dell'epoca), non doveva farsene un problema, chissà se più per coraggio o perché fare vera pittura gli sembrava la cosa più spontanea e ovvia di questo mondo. Due, probabilmente, le motivazioni che più di altre gli dovevano fare avvertire la sintonia col discorso introdotto dai Pittori moderni della realtà, di cui peraltro non so quanto Sartini sapesse davvero in quegli anni (una sola certezza, Annigoni che ben presto adotta come paradigma stilistico di riferimento): la centralità umanistica come concezione filosofica generale che faceva ancora da fondamento della figurazione tradizionalista, in virtù della quale si poteva mantenere ancora viva e fertile quella continuità culturale fra passato e presente che l'integralismo modernista preferiva invece disintegrare, e la popolarità, la possibilità, cioè, di mettersi in relazione con un pubblico quanto più ampio possibile, in fondo lo stesso a cui si stava rivolgendo la moderna comunicazione di massa, quindi senza troppe differenze al suo interno fra colti e incolti, ricchi e poveri, anziani e giovani, che non si poteva avere la presunzione di raddrizzare nei gusti estetici come se

fossero stati una cosa storta, si doveva avere la democratica umiltà di assecondare ed eventualmente indirizzare verso orizzonti comunque non incompatibili con certi valori di massima. Accanto e prima di questi, un altro credo banalmente stigmatizzabile come anti-moderno rimane alla base delle convinzioni più incrollabili di Sartini: la pittura non è mestiere da tutti, presuppone un elevato livello di capacità tecniche ai fini della resa della cruciale, impegnativa, ineludibile "illusione della realtà", rifacendoci di nuovo al manifesto del 1947. Chi non dovesse possederle si escluderebbe automaticamente della facoltà di esprimere "vera pittura", potendo quindi essere ritenuto anche un artista, ma non un vero pittore, che altro significherebbe.

Fatto il pensiero, c'è da fare l'arte, e poche arti come quelle di Sartini confidano sulla sua pragmatica come campo in cui si deve dimostrare solo nel concreto, non nell'astratto di una bella teoria. C'è una specializzazione pittorica che non solo Sartini riconosce come la sua per antonomasia, il ritratto. Un genere che ha avuto difficoltà a stabilire un rapporto con il moderno, vuoi perché quello che forse più di ogni altro si concentra sull'indispensabilità del bagaglio tecnico dell'artista che una certa idea della modernità ha voluto rinnegare, sia perché in parte scavalcato dal mezzo meccanico - la fotografia - che pure non può fare a meno della mediazione umana. Eppure il ritratto è la modalità con cui l'arte stabilisce la più immediata delle relazioni di socialità fra chi la crea e chi la richiede o comunque ne ottiene giovamento, chiedendo il secondo al primo di essere rappresentato adeguatamente, sia rispetto all'immagine che si ha di sé stessi, sia rispetto a quella che si pretenderebbe che gli altri ti riconoscessero. Sartini si mette al servizio di questo bisogno con una disposizione che definirei francescana, anche quando poi il ritrattato finisce per essere esaltato al di là di qualunque sua legittima pretesa. Riecheggia, certamente sulla scia di Annigoni, ma in maniera solo in parte coincidente con la sua, tutta una tradizione storica che potremmo definire rinascimentale pre-tizianesca, prima, quindi, che un colore sempre più emancipato dal disegno prendesse il sopravvento nella decifrazione dell'animo umano, e con particolare riferimento alla pittura nordica più ancora che all'italiana, passando poi per i classicismi di ogni secolo successivo, dell'Ottocento di Hayez, per esempio, oppure del primo Novecento di Corcos, giusto per fare due nomi fra i mille possibili che possono venire in mente. Si mette sulle

tracce, Sartini, di un senso antico della *dignitas*, intesa come corrispondenza fra aspetto, rango e naturalità dell'apparire nel suo complesso (i paesaggi sereni frequentemente sullo sfondo, alla veneta, in allusione dell'*armonia mundi*), che continui a mantenere una sua attualità, anche quando le pose sono tutt'altro che spontanee e non si riesce a nascondere fino in fondo l'artificiosità dell'imbellezzamento di circostanza. Esteticamente, la *dignitas* deve essere tutt'uno col *decorum*, la rispettabilità va tradotta in una forma ad hoc in cui tutto stia al suo posto, prima il disegno a individuare e definire, poi il colore ad animare, secondo i dettami della tradizione bella. E' del pittore, storicamente, il compito elettivo della *kòsmesis*, ovvero del rendere migliore ciò che migliore potrebbe non essere, almeno a livello di apparenza fisica. E' lecito falsificare quando la falsificazione è interpretata come qualcosa che riesce a rivelare nel ritrattato la sincerità di un'ambizione individuale, la realtà di un'aspirazione interiore. Non sentirete mai un ritrattato da Sartini affermare di essere stato raffigurato meglio di quello che è, anche quando ciò sembrerebbe innegabile. Lo sentirete, semmai, dire che il pittore ha colto in lui quello che voleva si cogliesse. L'umanità, per alcuni scopo obbligato dell'arte, può anche essere controproducente quando ci si propone di soddisfare le inclinazioni celebrative di una persona. E' giusto, allora, che il pittore le rispetti, non imponendo la propria voglia di introspezione in chi perlustrato nel di dentro non vuole essere affatto, non ha interesse ad esserlo. Bisogna poi intendersi su che cosa sia l'umanità, non è forse la vanità la più umana delle debolezze? Bene, nei suoi ritratti Sartini dipinge la vanità come pochi altri potrebbero fare, avrei pochi dubbi a riguardo. Una volta gli artisti firmavano indifferentemente col *pinxit* e col *ingit*, coscienti del fatto che la pittura, così come ogni altra specie di figurazione, è un fatto di messinscena. Non sono intenti gli uomini del secolo in corso a fare continua, ossessiva, spesso nevrotica messinscena di sé stessi attraverso il *ingere* dei *selfie*, evidentemente per ragioni che non possono ricadere soltanto nel futile vezzo? Ecco, un tempo le messinscene dell'umano esibirsi erano di competenza dell'arte, e Sartini crede ancora che possa esserlo, in un modo più qualificato, aristocratico di quanto i *selfie* non saranno mai in grado di fare. Gli si chiede di *ingere* dipingendo, e lui lo fa nel modo più ricercato e naturale che agli altri possa sembrare, con una compiutezza talvolta al limite del

maniacale. In questa presenza simultanea di autentico e mistificato, in cui ciò che viene idealizzato si sforza comunque di apparire quanto più genuino possibile, sta l'aspetto probabilmente più intrigante dei ritratti di Sartini. Nessuna verità, dovremmo dire vedendoli, potrebbe essere meglio rivelata che in una finzione. Sembra sempre di assistere a qualcosa alla nostra portata, consono alle nostre abitudini, e invece non lo è, perché appartiene non al mondo ordinario, neanche quello più illustre o altolocato, ma a quello immaginativo dell'artista e di quanti sono disposti a riconoscersi in esso. Un mondo alto, troppo alto per i poveri mortali, anche per quelli che loro malgrado ci sono finiti dentro, nel quale Sartini ha la bontà di introdurci, sapendo bene, però, che non ne faremo mai parte, solo di ammirare ci viene concesso. Sono bambini come quelli che conosciamo i vari Khevenhüller, Heinemann, Ardicini, Zambaiti, Zambon che Sartini felicemente ritrae secondo sapori vagamente *biedermeier*, scorgendo in loro l'indifferenza alla vanità a cui gli adulti sembrano non potere rinunciare? No, sono diversi, non necessariamente più belli, ma certamente più elevati, come se fossero fatti di una pasta diversa, più pura, compatta, luminosa, una commistione fra carne e porcellana che potrebbe essere paragonata a quella rinvenibile nei ritratti più aulici e imperturbabili di Agnolo Bronzino. E' l'empireo, non la nostra valle di lacrime, il luogo di accoglienza di questi incantevoli e incantati bambini, un empireo a cui è l'arte, non il lignaggio o le ricchezze di famiglia, ad averli destinati. Oggi cresciuti, quei bambini si stupiranno nel constatare la condizione di inconsapevole soprannaturalità nella quale Sartini è riuscito a raffigurarli, quando erano dei, lontani anni luce dalla caducità delle cose terrene, e non se ne erano accorti. Forse avvertiranno, ogni volta che si vedranno in quei ritratti, la sottile, struggente malinconia di una grazia superiore irrimediabilmente perduta. Ma si consolino, non è detto che quella grazia sia mai esistita, è Sartini ad averla creata o comunque amplificata in un modo tale da farcela sentire come qualcosa fuori dalla normalità della vita. Quei divini bambini non sono morti, dato che così come ci appaiono non devono essere mai esistiti. Rimangono vivi nell'arte, e sempre lì lo saranno. Sartini non è solo ritrattista. Dipinge anche soggetti legati alla religione cristiana, a cui riconosce di essere quella che più di ogni altra ha deciso di farsi immagine attraverso l'arte. Santificare attraverso l'arte significa allora santificare *tout court* l'arte nella sua stessa sostanza

ontologica, come atto supremo a disposizione degli uomini, non di tutti gli uomini, ma di quelli più dotati in questo verso, con cui si riproduce o quantomeno si simula - ancora il *finxit* - la più misteriosa ed esaltante delle volontà divine, la creazione, convertendo lo spirito di un'idea metafisica in materia corporea. E' l'arte, detto altrimenti, la vera, grande religione di cui Sartini si sente sacerdote, se non papa, pur non mettendo minimamente in discussione la sincerità della sua fede. Perché quando si crea, e si crea perseguendo un modello universale di perfezione simile a quello che si pensa adottato da Dio, gli uomini si sentono vicinissimi al suo alito, in un modo tale da istigarli alla devozione come forse nessuna preghiera sarebbe in grado di fare, una devozione personale, segreta, fortemente interiorizzata. Ogni volta che Sartini dipinge un soggetto religioso ringrazia Dio per avergli dato la possibilità di farlo in maniera così esaltante. E' in fondo lui, il suo dipingere, il suo creare dal nulla piccoli miracoli visivi, la prova più lampante dell'esistenza di un Onnipotente.

Vi è poi un altro grande terreno battuto dalla pittura di Sartini, quello che definirei "fantastico-filosofico", all'interno del quale convivono liberamente allegorie alate, mitologie pagane e bibliche, angeli dalla varia sessualità e i cosiddetti "embriocosmi", tutti soggetti che inducono il pittore a ricorrere con generosità al registro simbolista nel tentativo di fornire un'equazione visiva, volutamente ambigua nell'offrirsi a diversi significati possibili, a personali riflessioni sul bello e sul senso del tutto di cui l'artista non vuole fare giustamente a meno, coltivandole parallelamente al pieno compiacimento di sentirsi *pictor optimus* quando crea opere di questo tipo. E' il terreno che più di ogni altro evidenzia quanto relativa possa essere la nozione di realtà se applicata a una figurazione fin troppo puntuale nel suo mimetismo come può essere quella di Sartini, opinione che sarebbe ugualmente esprimibile anche per i Pittori moderni della realtà che ora si tirano di nuovo in ballo. Si diventa coscienti del livello di metafisica distanza insita nella realtà dei quadri di Sartini, quindi perfino della loro astrattezza, verrebbe da dire, contraddicendo solo apparentemente quanto sostenuto nel manifesto del 1947, già nel momento in cui si prende atto che quella trattata dall'arte del *pingere* sia una sua illusione (riecco il *ingere*), per quanto straordinariamente fascinosa, proiettando ciò che viene raffigurato in una dimensione altra, sempre in bilico fra l'estrema credibilità

dell'apparenza e l'inverosimiglianza di quanto manifestabile attraverso di essa, che non corrisponde a quella con cui regolarmente conviviamo, dove ciò che comparisse in modo così plausibile per la nostra percezione visiva non potrebbe che essere creduto vero. E' verosimile che ai suoi tempi Caravaggio (impossibile la vicenda dei Pittori moderni della realtà e del seguito che ne è provenuto senza il presupposto del suo recupero critico, operato nel Novecento da Roberto Longhi *in primis*) fosse ritenuto un grande illusionista prima ancora che un grande artista, una sorta di mago, di stregone rivoluzionario in grado di evocare nelle sue messinscene da teatro fattosi pittura la realtà più umana e la luce più contrastata che mai si fossero viste prima, indecorose per l'arte secondo i benpensanti, attraverso ritrovati ingannevoli che di quella realtà e di quella luce nulla possedevano nel proprio. Tutto sommato può essere considerato un modo non scorretto di vedere le cose che credo possa mantenere una sua validità anche riguardo il giudizio sul conto di Sartini. A patto di considerare, d'accordo con lo sviluppo delle conoscenze sulle facoltà di comprendonio del genere umano, la similitudine delle parvenze non come mero artificio dettato da voglia di stupire o da altre forme di vana superbia della nostra natura, ma come l'unica realtà a nostra disposizione, l'unico strumento in grado di proporci una rappresentazione del tutto o del presunto tale che altrimenti sarebbe al di fuori delle nostre obiettive possibilità. Non è cambiato molto, insomma, dai tempi del platoniano mito delle caverne, è vero che le ombre riflesse da noi viste oggi sono sempre più chiare, sempre più definite, ma sempre di ombre si tratta e sempre legati alle catene dei nostri limiti congeniti rimaniamo. Potrà allora sembrare un paradosso, ma a vederla in un certo modo non ci sarebbe neanche tutta questa differenza fra Sartini e uno scienziato: entrambi, anche se battendo vie intellettuali diverse, devono al loro mestiere il privilegio di potere scorgere qualcosa di profondo e appagante alla fine della strada, il senso recondito delle cose non dietro, ma dentro le loro indispensabili apparenze.

Vittorio Sgarbi

