

San Fedele Arte

Nel convegno organizzato in occasione del 400° anniversario
della morte del gesuita Matteo Ricci, la Galleria San Fedele presenta

HIDETOSHI NAGASAWA: NEL SEGNO DELLA CROCE
Arte antica e contemporanea a confronto



Provincia d'Italia **della Compagnia di Gesù**



Fondazione Culturale **San Fedele**

Atanasio Kircher

Matteo Ricci e François Verbiest, Incisione da
*China Monumentis qua sacri qua profanis, nec non variis
naturae Et artis spectaculis, aliarumque rerum memorabi-
lium argumentis illustrata, auspiciis Leopoldi Primi,*
Amsterdam 1667





Galleria San Fedele
Via Hoepli 3 a-b
20121 Milano

HIDETOSHI NAGASAWA: NEL SEGNO DELLA CROCE Arte antica e contemporanea a confronto

23 gennaio - 6 marzo 2010

mostra a cura di

Andrea Dall'Asta S.I., Ede Palmieri, Francesco Tedeschi

promossa da

Fondazione Culturale San Fedele di Milano

Provincia d'Italia della Compagnia di Gesù

con il contributo di

Fondazione Cariplo

opere di

Hidetoshi Nagasawa

e

Pietro Coletta, Mirco Marchelli, Giancarlo Marchese, Marcello Mondazzi,

David Simpson, Giovanni e Giacomo Taurino

Catalogo

Fondazione Culturale San Fedele, Milano

testi in catalogo

Carlo Casalone S.I., Giacomo Costa S.I., Andrea Dall'Asta S.I.,

Ede Palmieri, Francesco Tedeschi

e Beatrice Brandalise, Jean Paul Hernandez S.I., Vittorio Soana S.I.

Organizzazione

M. Chiara Cardini

Progetto grafico

Donatello Occhibianco

Allestimento

Umberto Dirai

Si ringrazia

Cesare Bosatra S.I., Gabriele Caccia Dominioni e Giuseppina Panza Caccia Dominioni,

Luca Casonato, Salvatore Zanta S.I.

Aloisianum, Gallarate

Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoantropologico di Milano

Crediti fotografici

Luca Casonato, Giorgio Colombo, Bart Herreman, Ivan Lattuada

H I D E T O S H I N A G A S A W A

NEL SEGNO DELLA CROCE

arte antica e contemporanea a confronto



fondazione
c a r i p l o

Stemma della Compagnia di Gesù
fine sec XVI,
volta della chiesa di San Fedele,
Milano





Matthaeus Riccius Maceratae Soc. Jesu
primi Christianae Fidei in Regno Sinarum
propagator.

Lij Pingfang Magnus Sinarum Colaus
Legis Christianae propagator.

Un incontro di sguardi

Carlo Casalone S.I.

Provinciale d'Italia della Compagnia di Gesù

La Provincia d'Italia della Compagnia di Gesù è lieta di inaugurare una mostra dedicata al grande gesuita missionario Matteo Ricci, che nel XVII secolo gettò un ponte culturale tra Oriente e Occidente. Non si tratta di un'esposizione di carattere storico ma della testimonianza del desiderio della Compagnia di Gesù di dialogare oggi con culture diverse.

Un artista orientale, Hidetoshi Nagasawa, si confronta sul tema della Croce, riflettendo su di una testimonianza del passato proveniente dalla chiesa di San Fedele, una croce processionale risalente al XV secolo.

A partire dalla propria cultura, l'artista ha interpretato un simbolo della fede cristiana. Con i "suoi" occhi ha gettato una nuova luce sul mistero della Croce.

Su questa intersezione di prospettive diverse ha intensamente lavorato Matteo Ricci. Rimane emblematico il suo planisfero che offre una inaspettata e inedita rappresentazione del mondo rispetto a quanto acquisito dal punto di vista della Cina, favorendo così l'apertura di più ampi orizzonti. Ma sappiamo che qualcosa di simile egli fece nell'ambito di molteplici saperi. Proprio nell'incontro di sguardi diversi è possibile costruire un mondo in cui le differenze non costituiscono barriere o ostacoli insuperabili per la convivenza tra gli uomini, ma il luogo di ricchezza e di fecondità per tutta l'umanità. Come dice il titolo di un testo di Matteo Ricci, i luoghi di un'"amicizia".

Atanasio Kircher

*Padre Matteo Ricci di Macerata - Li Mateou -
e il convertito cinese dottor Paolo - dottor Sun*
Incisione da *China Monumentis... illustrata*,
Amsterdam 1667

Atanasio Kircher

Imperium Sinicum
Incisione da *China Monumentis... illustrata*,
Amsterdam 1667



交友論

Dell'Amicizia

Giacomo Costa S.l.

*Presidente della Fondazione Culturale San Fedele
di Milano*

La Fondazione Culturale San Fedele è lieta di ospitare negli spazi della Galleria San Fedele di Milano una mostra dedicata al dialogo tra arte antica e contemporanea. Al centro dell'esposizione, un'antica croce del XV secolo, restaurata per l'esposizione ed esposta per la prima volta al pubblico, accostata a un'altra croce contemporanea, appositamente commissionata per l'occasione al grande artista giapponese Hidetoshi Nagasawa.

La mostra fa parte del Convegno su Matteo Ricci, gesuita e scienziato originario di Macerata, missionario in Cina a cavallo dei secoli XVI e XVII. Non vogliamo solo riflettere sull'opera del gesuita dal punto di vista storico, aspetto tuttavia imprescindibile per cogliere il significato più profondo della sua attività in Cina. Con la commissione di un'opera moderna a un importante artista orientale, desideriamo entrare nel vivo del dibattito che ha caratterizzato l'attività del missionario: la dimensione dell'incontro tra culture, fedi, linguaggi tra loro diversi e lontani. Se Matteo Ricci è stato così attento nei confronti dell'amicizia — *Dell'amicizia* è il titolo di un suo celebre scritto — è perché ha compreso come lo stile missionario debba incarnarsi in una relazione di profonda fiducia ed essere caratterizzato dalla capacità di cogliere e valorizzare. Emerge così un aspetto particolare dello stile con cui la Compagnia di Gesù interpreta la propria missione nella storia.

Attraverso due croci — la croce con le sue braccia rivolte ai quattro punti cardinali è il simbolo per eccellenza del *religare* — desideriamo unire mondi diversi, perché possano sempre più, ciascuno nella sua identità, avvicinarsi in uno stretto legame di «amicizia».

a lato
"Dell'Amicizia"
in caratteri cinesi



Hidetoshi Nagasawa: nel segno della Croce. Arte antica e contemporanea a confronto

Andrea Dall'Asta S.I.

Direttore Galleria San Fedele

La mostra, a cura di Andrea Dall'Asta S.I., Ede Palmieri e Francesco Tedeschi, è interamente dedicata al tema della Croce, simbolo per eccellenza del "*religare*", dell'unire, del tracciare linee di congiunzione. Questo concetto è fondamentale per comprendere lo stile missionario di padre Matteo Ricci, per il quale la missione non si traduce in una strategia di conquista o nell'occupazione di un territorio ma in una relazione di reciproca accoglienza e di amicizia perché "*Il mondo – dice il gesuita- senza amicizia sarebbe come il cielo senza sole e come un corpo senza occhi*".

La Croce è un simbolo conosciuto da molte civiltà antiche. Molteplici sono i suoi significati: è asse del mondo, simbolo cosmico che rinvia ai quattro punti cardinali o alle quattro stagioni. Rappresenta il simbolo del rapporto dell'uomo con la realtà che lo circonda, essendo coestensiva alle quattro direzioni dello spazio. È anche simbolo della relazione tra il cielo e la terra, innalzandosi verso l'alto: la Croce entra nelle profondità delle viscere della terra, per elevarsi sino alle altezze cristalline del cielo.

La Croce diventa in questo modo il legame tra l'umano e il divino, il materiale e lo spirituale, le tenebre e la luce, la morte e la vita, l'alto e il basso, la lunghezza e la larghezza.

Nella storia dell'Occidente, la Croce è divenuta simbolo dell'identità cristiana. Non è forse attraverso il *segno* di Croce che ci si riconosce come appartenenti a una comunità di credenti? Le trasformazioni delle rappresentazioni della *Croce* rivelano, in questo senso, l'evoluzione della fede, del modo con cui l'uomo ha pensato la propria relazione a Dio e al mondo.

La Croce è simbolo di salvezza, di redenzione. Cristo muore sulla croce per amore dell'uomo. Sulla Croce, Cristo si fa solidale con l'umanità e gli mostra il senso più profondo della vita, che non si fonda su una logica di violenza e di sopraffazione, ma sul dono gratuito della propria esistenza per amore degli altri. La Croce è l'epifania dell'amore di Dio, il cui senso va interpretato in relazione alla risurrezione, che è la definitiva vittoria sulla morte. Se il chicco di grano caduto a terra non muore, resta solo. Se invece muore, porta molto frutto (Gv 12, 24). Gesù è il chicco di grano che rinuncia a se stesso, perché la vita sia feconda. Si *svuota*, prende l'aspetto di schiavo (Fil 2, 7-8), si lascia inchiodare sulla Croce, entra nelle tenebre della morte, vincendo una volta per tutte il peccato, per donare la sua vita divina all'uomo. Con la Croce, la vita trionfa sulla morte. Sulla Croce risplende la Gloria del risorto, come lascia emergere il vangelo di Giovanni. In questo senso, la Croce, da albero di morte, di supplizio e di infamia, diventa albero della vita.

Nella tradizione spirituale cristiana, la Croce è presente in ogni aspetto del cosmo. Dio, infatti, ha tracciato il segno della croce su tutte le cose, diceva Giustino. Tutti gli esseri della creazione portano questo sigillo divino. È il polo e il centro del mondo, il pilastro dell'universo, l'albero cosmico, secondo l'intuizione di Ippolito da Roma. È il legame tra tutto quanto esiste. Con la Croce, la legge invisibile del mondo si fa visibile. La traccia originaria che il creatore ha impresso al cosmo si manifesta. Questa legge, che Platone interpreta con un com-

Croce processionale

rame dorato lavorato a bulino, argento sbalzato, bronzo,
gemme di cristallo di rocca, granato e vetro,
114x85 cm, secc XV-XVI e integrazioni successive
chiesa di San Fedele, Milano

plesso sistema di rapporti numerici, è finalmente trovato. Il *Logos*, la legge invisibile del mondo, il senso più profondo inscritto da sempre nelle cose, quanto soggiace all'eterno flusso del reale, quanto si pone al cuore della vita, si è reso visibile all'uomo. La Croce è la *forma* del mondo. Il caos può in questo modo diventare cosmo. La Croce vive al cuore del visibile.

La Croce è un simbolo dai molteplici significati, le cui stratificazioni di senso si sovrappongono senza soluzione di continuità. Infatti, la Croce, simbolo di redenzione, è *anche* il luogo in cui l'azione del *male* prende corpo, si personifica, si rende visibile, attraverso il corpo sfigurato di un uomo: Gesù Cristo. Gesù, il Figlio di Dio, il predicatore della pace, il redentore del mondo, è maledetto, come tutti coloro che sono appesi a un albero per crimine capitale, come affermano le Scritture ebraiche (Dt 21, 23). Il male prende allora la forma di un corpo che si presenta come quello dell'ingiusto, di un peccatore *giustamente* maledetto. Gesù Cristo, il crocifisso, assume le apparenze del male, le sembianze del peccato. Il bene appare sfigurato, deforme, orribile a vedersi. È lo *scandalo* della Croce. Dietro l'apparenza di male, il credente è chiamato a *vedere* il bene in quel corpo *sfigurato*. Il bene assume la forma dell'orrore. Attraverso *quella* morte, il male è messo in scena. La *crocifissione* si fa rappresentazione di *male* attraverso la messa a morte di un uomo lacerato.

È interessante notare come il soggetto della *Crocifissione* sia apparso molto tardi nell'iconografia cristiana. Non a caso, nei primi secoli del cristianesimo, l'arte cristiana privilegia la raffigurazione della croce senza crocifisso. I cristiani che vivono all'interno di una società, quella romana, in cui la croce è uno strumento di morte infamante, manifestano difficoltà a mostrare il Dio in cui credono inchiodato a un palo. C'è sempre stato come un rifiuto a rappresentare la *Crocifissione*, in quanto rappresentazione di atroce *bruttezza*, se si fa eccezione per le rappresentazioni d'Olttralpe, soprattutto di aree tedesche o spagnole.

La tradizione iconografica cristiana esiterà molto su questo aspetto, oscillando tra le rappresentazioni del Cristo glorioso, del Cristo in maestà, in trono, seduto al centro di una mandorla o mentre sale al cielo, come mostra l'arte bizantina e medioevale, il *Christus triumphans*, il Cristo vincitore della morte, collocato in posizione frontale, con la testa eretta e gli occhi aperti rivolti verso l'osservatore e la successiva iconografia del *Christus patiens*, in cui si presenta come "uomo dei dolori", in relazione al servo sofferente di Isaia. La crocifissione, rappresentata nella sua *atroce bruttezza*, sarà riscoperta solo nel XX secolo. L'uomo contemporaneo vi potrà inscrivere gli interrogativi e le tragedie del suo tempo. È dunque un simbolo che parla di dolore e al tempo stesso di amore, di vita. Un simbolo che parla del senso più profondo del destino dell'uomo.

La croce di Nagasawa

L'artista giapponese Hidetoshi Nagasawa in questa mostra riflette sul tema della Croce. L'opera, appositamente commissionata per il convegno su padre Matteo Ricci, è realizzata in marmo bianco di Carrara. È composta di otto braccia, ciascuna delle quali poggia da un lato a terra, mentre dall'altro lato tende verso l'alto. Una relazione tra il piano orizzontale e quello verticale viene così a crearsi. È il legame tra cielo e terra, tra alto

e basso, tra finito e infinito, e contemporaneamente il segno della possibile unione tra le parti più distanti del mondo. Simbolicamente, tra le diverse culture, che nella Croce trovano un centro verso il quale tendere e ritrovarsi e dal quale diramarsi, come in una sorta di dialettica continua tra interno ed esterno, tra centro e periferia. La Croce viene in questo modo a configurarsi come una forma compiuta e allo stesso tempo aperta, in grado di mettere in relazione le diverse direzioni dello spazio reale, come a simboleggiare un abbraccio. La Croce si fa in questo modo simbolo cosmico, in grado di collegare e di riunire le diverse parti del mondo. La Croce di Nagasawa presenta tuttavia alcune caratteristiche peculiari. Non è piantata nella terra, ma si appoggia ancora al suolo, come a sottolineare l'attesa di essere innalzata. Ogni braccio poggia a terra da un lato, mentre dall'altro lato è rivolto verso l'alto. Alcuni aspetti simbolici possono essere sottolineati. Ogni realtà si ancora alla terra. Tuttavia, tende necessariamente verso l'alto, in una continua dialettica tra un abbassarsi e un innalzarsi, tra discesa e ascesa, tra pesantezza e leggerezza. Non ci può essere un cielo, se al tempo stesso non c'è un toccare il suolo. Come se ogni nostro desiderio di ascendere verso l'alto avesse bisogno di un ancoraggio che non può essere soppresso o annullato. C'è un radicamento alla terra da cui proveniamo che non possiamo cancellare. La logica dell'Incarnazione richiede questo "contatto" con la realtà. Un altro elemento da considerare è la sezione delle otto braccia. Si tratta, infatti, di otto elementi, aventi una sezione circolare. Ogni braccio presenta poi una giunzione che collega le due parti di cui l'elemento è costituito. Perché una sezione circolare? Rimanda forse all'idea della canna di bambù, sempreverde, particolarmente forte e vigorosa, simbolo in Oriente dell'eterna giovinezza, della lunga vita? La Croce si fa simbolo di vita. Un ultimo aspetto non può essere dimenticato. Ogni braccio è costituito da due aste parallele. Perché inserire questo "doppio"? Nagasawa sembra voglia sottolineare come la croce alluda a una duplicità di aspetti: morte e risurrezione, finito e infinito, contingenza ed eternità, luce e tenebre.

La Croce di Santa Maria della Scala in San Fedele

All'interno della mostra, la Croce di Nagasawa è volutamente posta in relazione con un'antica Croce astile in rame dorato. Restaurata in occasione della mostra, è oggi conservata nella chiesa di San Fedele di Milano. Originariamente era appartenuta alla chiesa di Santa Maria della Scala.

Questa croce processionale, collocabile tra i secc XV-XVI con integrazioni successive, è in rame dorato lavorato a bulino, argento sbalzato, bronzo, gemme di cristallo di rocca, granato e vetro, e ha subito negli anni diversi interventi, come a testimoniare le differenti fasi dell'esperienza della fede cristiana durante i secoli. Dal punto di vista iconografico, la Croce presenta medaglioni lavorati a niello e bassorilievi in argento, risalenti alla prima metà del secolo XVI, il cui tema dominante è la salvezza dell'uomo con scene di carattere soteriologico. Tra i bassorilievi spiccano all'intersezione dei bracci una *Crocifissione* da un lato e un *Pantocrator* dall'altro.

Dal punto di vista iconografico, la Croce appare attenersi all'iconografia tradizionale. Da un lato della Croce, in un ovale raggiato dorato, è collocato, in argento sbalzato, il Cristo crocifisso. È il *Christus patiens*, secondo l'iconografia di origine medioevale. Il corpo di Cristo non mostra segni di ferite. Il capo è dolcemente reclinato.

I suoi capelli scendono abbondanti sulle spalle. Il suo volto non mostra segni di dolore. La sua morte non sembra alterare il suo corpo. Il Cristo appare come addormentato, come cantano gli inni del *Venerdì Santo*. Anche gli inni della mattina del *Sabato Santo* contemplano la sua morte, cantando come nel sepolcro Cristo cadde in un sonno fecondo per risvegliare i morti. Sia il Crocifisso che il Pantocrator si stagliano su di una mandorla dorata, contenenti raggi, simbolo di gloria, di vittoria della luce sulle tenebre, di trascendenza. Cristo è la luce che rispende sull'oscurità. Cristo è la luce del mondo.

Dall'altro lato, in un ovale raggiato uguale al precedente, è collocato, in argento sbalzato, un Cristo *Pantocrator* attorniato dai simboli dei quattro evangelisti. È avvolto in una tunica rivestita di un mantello, secondo l'iconografia tradizionale. Il suo sguardo, posto frontalmente rispetto all'osservatore, è severo e solenne. La sua espressione esprime gravità e rigore. Il Cristo benedice con la mano destra alzata, mentre con la sinistra regge il Vangelo aperto, simbolo della Rivelazione. Sulle pagine è incisa, in un latino "scorretto": EGO SOM LUCS MONDI ET VIIA VERITAS. Chiara è l'allusione alle due frasi tratte dal vangelo di Giovanni, *"Io sono la luce del mondo"* (Gv 8, 12) e *"Io sono la via, la verità e la vita"* (Gv 14, 6), qui "contratte" in una singola affermazione. Sul suo capo è collocato, non sappiamo se coevo alla figura di Cristo, un triangolo trinitario. Al di sopra della figura del *Pantocrator* è collocata una colomba, simbolo della terza persona della Trinità, lo Spirito Santo. In questo modo, l'immagine del *Pantocrator* appare strettamente legata a quella della Trinità. In questa direzione, possiamo interpretare il volto di Cristo, che si manifesta come quello di un uomo barbuto e forse più "anziano", rispetto al volto del Crocifisso. Certamente ispira saggezza, fermezza, solidità. I caratteri del volto, nei suoi lineamenti severi e nella sua espressione ferma, suggeriscono che il Verbo Incarnato è l'immagine del Padre. Nel vangelo di Giovanni non si sottolinea, infatti, come il Cristo riveli il Padre? *"Dio nessuno l'ha mai visto: il Figlio unigenito che è Dio ed è nel seno del Padre, è lui che lo ha rivelato."* (Gv 1, 18).

La storia della salvezza sembra concentrarsi e condensarsi in queste due sculture in argento sbalzato. Il Cristo ne permette la conoscenza, in quanto rivela la volontà del Padre. Come dice il Cristo nel vangelo di Giovanni: *"Perché sono disceso dal cielo non per fare la mia volontà, ma la volontà di colui che mi ha mandato."* (Gv 3, 38). E questa volontà è salvifica: *"Dio, infatti, ha tanto amato il mondo da dare il suo Figlio unigenito, perché chiunque crede in lui non vada perduto, ma abbia la vita eterna. Dio, infatti, non ha mandato il Figlio nel mondo per condannare il mondo, ma perché il mondo sia salvato per mezzo di lui"* (Gv 3, 16-17). Il Padre ha rimesso ogni giudizio al Figlio, dice Gesù: *"Il Padre infatti non giudica nessuno ma ha dato ogni giudizio al Figlio"* (Gv 5,22). Il Cristo è signore della storia.

Al tempo stesso, il Cristo crocifisso è morto per la salvezza dell'uomo. Morendo sulla croce, ha portato su di sé il peccato del mondo, liberando l'uomo dalla morte. Il Cristo è morto per i nostri peccati, dice Paolo di Tarso: *"A voi infatti ho trasmesso, anzitutto, quello che anch'io ho ricevuto: cioè che Cristo morì per i nostri peccati secondo le Scritture e che fu sepolto e che è risuscitato il terzo giorno secondo le Scritture, e che apparve a Cefa"*

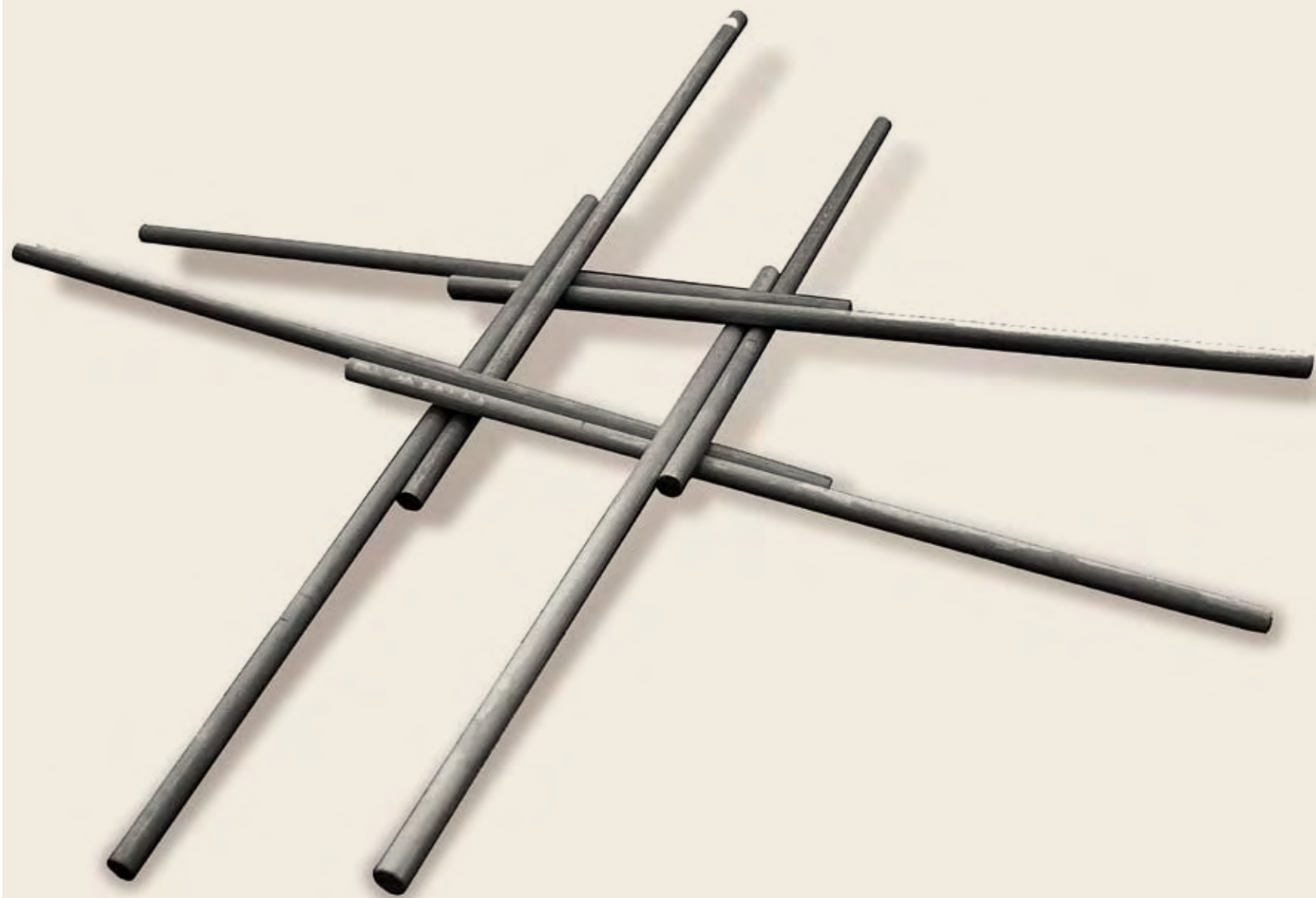
e quindi ai Dodici." (1 Cor 15, 3-5). Cristo è il Salvatore. Colui che giudica è al tempo stesso colui che giustifica¹. Colui che ha ricevuto dal Padre il potere di giudicare è al tempo stesso colui che giustifica l'uomo, portando il peccato su di sé. È come se Dio si auto-definisse in questa domanda: "*Chi ti ha liberato dalla morte?*" È l'auto-definizione stessa di un Dio che è amore. Questa rivelazione è la gloria di Dio: le immagini di Cristo crocifisso e del *Pantocrator* non si stagliano forse su di un ovale dorato che racchiude raggi di sole?

Arte antica e contemporanea a confronto, in un processo continuo di inculturazione

La mostra è completata da una serie di documenti e di opere antiche, appartenenti alla memoria spirituale e culturale della Compagnia di Gesù, come il libro di Geronimo Nadal commissionato dallo stesso Ignazio di Loyola *Evangelicae historiae imagines* del 1593, che ebbe tanta importanza nell'evangelizzazione dell'Oriente nel XVII secolo, il libro di Atanasio Kircher *China Monumentis qua sacri qua profanis, nec non variis naturae Et artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata, auspiciis Leopoldi Primi* del 1667, e alcune croci, tra le quali una splendida Crocifissione di area nordica del XVII secolo in avorio, un'altra in avorio del XVIII secolo di area ligure e, infine, una piccola croce reliquiario in osso del XVIII secolo, contenenti reliquie di San Francesco Saverio.

In esposizione sono presenti anche opere di autori contemporanei, tra cui quelle di Mirco Marchelli, Pietro Coletta, Giancarlo Marchese, Marcello Mondazzi, David Simpson, realizzate in passato per la Galleria San Fedele, a testimonianza della volontà della Compagnia di Gesù di farsi interprete del proprio tempo e del desiderio di dialogare con le diverse culture del mondo.

¹ Relativamente al tema : Giacomo Costa, *Venir au grand jour. La foi dans le jugement à l'épreuve du monde d'aujourd'hui*, Centre Sèvres, Mémoire diretto da Christophe Théobald, Parigi 2000-2001



Dare forma all'invisibile. La Croce di Nagasawa come intreccio originante

Francesco Tedeschi

*Professore associato di Storia dell'arte contemporanea
presso l'Università Cattolica di Milano*

Hidetoshi Nagasawa
Croce
maquette dell'opera,
2009

"Sin dall'inizio volevo realizzare un'opera d'arte, la cui parte più importante fosse ciò che non si vede. Molti grandi artisti del passato, nel dipingere un crocifisso o un'annunciazione celavano la loro idea dietro l'opera..."¹.

Queste considerazioni, esposte da Hidetoshi Nagasawa nel motivare un suo lavoro di qualche anno fa, possono valere a introdurre al senso della *Croce* da lui realizzata per questa occasione, anche per il riferimento alle "Crocifissioni" e alle "Annunciazioni" di artisti del passato, con i quali, con la sua delicatezza, egli individua elementi in comune nella ricerca dell'invisibile attraverso il visibile. Tale intenzione, di rendere apparentemente visibile l'invisibile, in una forma che riveste l'esperienza sensibile di significati altri, è strettamente connaturata a un fare che è proprio dell'artista giapponese da sempre, e che trova nell'incontro fra culture diverse la sua immediata manifestazione. Molti ne sono gli esempi, che attraversano tutto il catalogo di Nagasawa, almeno da quando, nei primi anni Settanta, egli è tornato a operare ponendo al centro del suo interesse la presenza fisica e tattile di materiali scultorei. Questi, e le forme che essi sviluppano, non arrestano la loro funzione all'aspetto esteriore, divenendo sempre "simbolo", elemento di congiunzione, tramite.

Si può ricordare ancora una volta, a tale proposito, il valore originario e originante dell'opera *Oro di Ofir*, piccola scultura ottenuta plasmando nell'oro la forma del vuoto nascosto da due mani giunte in preghiera, gesto che si ritrova in molte religioni e che potrebbe dirsi intrinseco al momento in cui l'uomo si raccoglie per mettersi in relazione con le profondità e con le altezze². Come per ogni modalità di confronto con l'invisibile, il fondamento del dialogo tra le forme e le realtà della creazione si riconosce nella disponibilità a individuare la presenza dell'invisibile, come quando, alcuni anni dopo, Nagasawa dispone lungo la parete cieca del giardino di una casa privata una scala che sale lungo il muro e si interrompe sotto una tettoia, senza che alcuna porta o alcuna finestra si aprano lungo tale percorso. Tale opera, intitolata *La casa del poeta*, può essere considerata altrettanto emblematica di un percorso che rende visibile un'idea, un'immagine che non si rende fisicamente presente, ma è evocata con forza ed evidenza immediata. Il processo di apparizione dell'invisibile è messo in atto, in questi come in altri lavori di Nagasawa, dando vita a una forma che si manifesta come visibile, compiendo nell'allusione la sua maggiore funzione poetica.

Molti altri potrebbero essere gli esempi, nel lungo percorso creativo di Nagasawa, validi a confermare un procedimento che si definisce in questo dialogo tra la fisicità e l'invisibile, giungendo forse al suo esito più alto e nello stesso tempo profondo con *La barca dell'invisibile*, opera e azione nella quale l'artista ha realizzato una camera ipogea lungo il letto di un fiume, nei pressi di Santo Stefano di Camastra, in Sicilia, all'interno della quale ha posizionato la sagoma di una barca d'oro, rovesciata. Dopo lunghe trafale burocratiche l'opera è stata mostrata al pubblico nel giorno del luglio 2000 in cui la camera è stata sigillata e resa "invisibile" a chiunque per almeno novantanove anni. In quel caso Nagasawa ha realizzato un'opera che può essere concepita solo "per fede", anche se testimoniata dalle immagini e dal ricordo di chi

1 H. Nagasawa, *Oriente Occidente: Culture*, intervista con Emma Ercoli, "Next", n. 44-45, Roma, inverno 1998-1999, poi in *La conoscenza rovesciata. Testi sull'arte di Hidetoshi Nagasawa*, a cura di J. De Sanna, Nike, Milano, 2000, p. 73. L'interpretazione critica relativa all'importanza della dialettica invisibile/visibile è ampiamente confermata da molte letture attorno alla sua opera, cfr. per tutte C. Niccolini, *Nagasawa tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, Edizioni De Luca, Roma, 1997.

2 Nello stesso testo, Nagasawa afferma, a proposito della sua opera del 1971: "Quando si chiudono due mani in preghiera – in tutto il mondo i religiosi fanno questo segno – nel punto in cui le due mani si congiungono esiste uno spazio, uno spazio che non si vede. Oro di Ofir, del '71, nasce da questa immagine, un'impronta di due mani...", H. Nagasawa, *Oriente Occidente...*, 1998-1999, poi in *La conoscenza rovesciata...*, cit., 2000, p. 72.

l'ha visitata nell'ultima occasione in cui è stato possibile farlo. Il procedimento stesso diventa quindi un elemento fortemente simbolico, come e quanto lo sono le forme, le immagini cui egli dà vita, come appunto quella della barca, una delle figure che da anni lo accompagna, riflettendo una personale condizione di perenne viaggiatore. Questo dialogo, fra le "figure" concepite e create visibilmente, e il loro valore simbolico, che travalica il sensibile e crea un collegamento tra il "qui e ora" e l'"altrove", può essere il tratto caratterizzante di un modello estetico che avvicina e nello stesso tempo segna la differenza fra una concezione fondata sull'immagine, come quella occidentale, e sull'intrinseca fusione fra cosa e idea, nella cultura orientale. Il campo in cui tale visione creativa cresce può essere comunque riconosciuto nell'ambito di condizioni di natura spirituale, termine dai confini necessariamente labili e aperti.

Nagasawa si è del resto misurato più volte propriamente con la dimensione del sacro o del religioso, andando a incontrare luoghi e tradizioni della cultura orientale, dove è cresciuto, come anche quelli della cultura occidentale, che l'ha accolto, e nella quale ha instaurato un fecondo confronto fra sensibilità originariamente differenti³. Questo è avvenuto tanto in modo diretto, quanto in maniera implicita, per il carattere intrinseco delle sue ideazioni, quasi sempre strettamente inerenti la natura e la storia dei luoghi.

Frequenti sono i rimandi espliciti, fino ad essere esteriori, a brani e figure della Bibbia, per esempio, tanto che una sua installazione del 1989 assume la denominazione di *Agnello Mistico*, e l'anno successivo egli intitola un altro suo lavoro *Visione di Ezechiele*. Anche l'idea delle figure angeliche e della loro "ombra", termini con i quali Nagasawa esprime il rapporto tra l'immaterialità della sostanza e la materialità dell'invisibile, sono altri elementi ricorrenti.

Anche in maniera indiretta Nagasawa tocca però le corde di simboli che possono assumere valenza spirituale e religiosa da più punti di osservazione, attraverso il ricorrere di immagini quali quelle di semplici sagome di barche, o quelle di alberi, direttamente inseriti nel suo lavoro, o allusi attraverso forme verticali che traggono vita dalla terra. Nel 1986 ad Arnhem, in Olanda, per la mostra di scultura *Sonsbeek '86*, egli espone dodici barche, realizzate appunto sulla base di tale accostamento simbolico, dove le barche possono essere assimilate a dodici presenze umane fondate sulla presenza dell'albero che le abita e indirizzate, con le diverse traiettorie che assumono nello spazio della vita, verso un'unica direzione. Qualche anno dopo, per un'esposizione che ha come cornice il lago di Monate, la barca – una vera barca in legno – e l'albero – un acero nella sua condizione autunnale – sono realmente messi a galleggiare sull'acqua, unendo alla originale immediatezza visiva della condizione prodigiosa la forza metaforica di un immediato legame fra gli elementi naturali – l'acqua, l'aria, la terra, il cielo – e fra la verticale e l'orizzontale, cogliendo alcuni dei nessi che fanno di tale innesto un possibile modo di interpretare il tema della croce. Proprio per questo in seguito gli è stato chiesto di leggere attraverso questa particolare combinazione figurativa l'immagine della Croce in senso cristiano.

Tra i molti altri interventi che possono essere ricordati, per individuare il contatto tra la spiritualità espressa naturalmente dall'opera di Nagasawa e i luoghi e i caratteri della tradizione religiosa cristiana, può essere sufficiente riferirsi alle realizzazioni effettuate e alla collocazione di alcuni suoi lavori in occasione della manifestazione richiestagli dal

3 Da autori come lui, anzi, deriva la possibilità di riconoscere una nuova formulazione dei rapporti tra Oriente e Occidente, che tende a superare tale distinzione, nella formulazione di nuovi modelli culturali ed espressivi, propri alla condizione dell'uomo contemporaneo.



Hidetoshi Nagasawa

Il giardino di Ebe

2000

Brisighella,

sagrato della chiesa di San Francesco



comune di Brisighella nel 2000. In particolare con *Il giardino di Ebe*, strutturazione architettonica di carattere irregolare, disposta nella piazza prospiciente la chiesa di San Francesco, e con questa pienamente integratasi, e con *Ombra verde*, sistemata nella Cappella del Suffragio del comune emiliano, Nagasawa ha saputo attraversare i tempi e gli stili, sintonizzandosi con il carattere austero del romanico e con la luce e gli spazi barocchi, proponendo una sua versione del tema dell'intreccio e dell'equilibrio, fondata, oltre che sull'esigenza di una leggerezza che si esprime dentro e oltre i materiali, su un'idea di simmetria che è sempre plurale e dispari, giocata quindi su apparenti irregolarità. L'equilibrio così raggiunto, per esempio dalle tre travi di ferro di sei metri che si intrecciano in una zona centrale elevata, rispetto all'unico punto di appoggio di ciascuna di esse, genera un "incrocio" fisico e ideale di traiettorie che da terra si elevano, formando diagonalì in cui individuare altre tipologie di "croci".

Proprio in queste ipotesi di "scultura antigravitazionale", come è stata chiamata, che sono fra i motivi ricorrenti del suo lavoro a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, si può individuare il principio fondante della particolare *Croce* che Nagasawa ha pensato per rappresentare l'incontro fra Occidente e Oriente generato dall'azione di un missionario gesuita come Matteo Ricci, che seppe dialogare in "amicizia" con la cultura nella quale si inserì, e il tema della croce come forma di relazione fra il sensibile e il trascendente. Le otto braccia di cui la croce si compone sono tutte appoggiate solo per un vertice a terra, con l'altro spingendosi in varie direzioni verso l'alto, ciascuna andando a toccare almeno cinque delle altre. L'accostamento a due a due delle otto braccia sembra concludere la figura realizzata in un profilo di croce a quattro braccia, quasi della stessa lunghezza, come la croce greca, ma che non giungono a tale modello di staticità. La regolarità, anzi, si apre alla molteplicità e quindi alla dinamicità, producendo una figura che rimanda alla croce cristiana nel momento in cui viene elevata, ma anche alle più diverse possibilità di considerare la croce motivo simbolico di rapporto fra gli elementi e le linee che attraversano lo spazio. Forse questa declinazione, oltre a quella strettamente legata all'iconografia cristiana, è quella che più si avvicina ai temi considerati, riconducendo ancora una volta la forma creata al tema del viaggio, così caro a Nagasawa, inteso come "partenza da" e "movimento verso", che mette in connessione ideale non solo le direzioni dell'Oriente e dell'Occidente, ma tutte le indicazioni geografiche possibili. Le braccia, nella loro divergenza, alludono quasi alle indicazioni di una bussola impazzita o che subisce diverse attrazioni gravitazionali, perché lo spazio nel quale la croce si pone non è solo quello esperibile con gli occhi e con il corpo fisico, ma quello che richiede un'altra comprensione delle vie interiori nelle quali si esplica qualsiasi forma di movimento, terrestre o celeste. Una croce, quindi, che pur non avendo un esplicito riferimento alle sofferenze di Cristo e dell'umanità, se non per il suo essere posata a terra e quindi legata a una fisicità che sembra trattenuta dalla sua condizione originaria, riesce a cogliere la forza di un messaggio, di una parola, che si espande in ogni direzione, con piena pertinenza con il senso di una storia fondata sull'apertura all'altro, e con il carattere di un lavoro artistico che riesce a trasformare l'immagine in simbolo, senza mai tradire il valore immediato della forma, anche e addirittura nella scelta e nella cura di un'esecuzione materiale, in marmo di Carrara, che si collega alla tradizione mantenendo la sua forza di novità e originalità.

Hidetoshi Nagasawa

Ombra verde

2000

Brisighella,
chiesa del Suffragio



La Croce gemmata di Santa Maria della Scala in San Fedele: un itinerario tra arte e fede

Ede Palmieri

Soprintendenza per i beni storici,

artistici ed etnoantropologici di Milano

L'esposizione della grande croce astile nella mostra *Hidetoshi Nagasawa: nel segno della Croce. Arte antica e contemporanea a confronto* costituisce un evento di grande rilevanza: prima di tutto perché permette al pubblico di ammirare un manufatto di tale notevole pregio, che viene esposto per la prima volta dopo un accurato intervento conservativo, effettuato da Lucia Miazzo di Milano, ma anche perché durante i lavori di restauro è stato possibile effettuare uno studio approfondito. Sempre, il tempo del restauro di un'opera d'arte costituisce un'occasione particolarmente favorevole per lo studio: la possibilità di un'osservazione ravvicinata e protratta, l'analisi dei materiali e delle tecniche, l'approfondimento della ricerca iconografica, la comparazione degli stili determina una situazione privilegiata: in modo particolare quando l'oggetto in questione è come in questo caso un'opera di oreficeria liturgica abitualmente soggetta, come anche qui, a ripetuti smontaggi e rimontaggi, integrazioni e sostituzioni, aggiunte e riutilizzi: di molti di questi interventi si dà conto anche nella relazione tecnica in fondo al volume. In questo specifico caso, l'interesse è aumentato dall'importanza storica e artistica dell'opera e dal fatto di essere inedito, sconosciuto al mondo scientifico: una sorta di riappropriazione di una testimonianza del passato finora ignorata.

La croce, o almeno parte di essa, come si dirà in seguito, proviene dalla canonica ducale di Santa Maria della Scala a Milano, anche se non risulta in alcun inventario o elenco; sicuramente provengono da una croce di quella chiesa la maggior parte delle decorazioni in argento sbalzato, tra cui sul retro campeggia lo stemma di Santa Maria della Scala, sormontato dalla mitra vescovile, inquartato con le due scale a cinque pioli degli Scaligeri e con due motivi ondati, usati anche dagli Sforza; uno stemma simile è anche sulla rilegatura in cuoio di un corale proveniente dalla medesima canonica (e parimenti conservato in San Fedele); fu nel 1776 che, come è noto, per far posto al nuovo erigendo teatro reso necessario dal rogo del teatro di corte, la chiesa ducale ormai fatiscente venne abbattuta per ordine di Maria Teresa e il titolo e gli arredi trasferiti a San Fedele, eretta in parrocchia nel 1787.

Si tratta di una croce processionale, ora gemmata (sotto i castoni la decorazione prosegue), probabilmente destinata ai riti della liturgia funebre, di imponenti dimensioni e di sontuosa e abbondante decorazione; presenta una rara forma all'antica, priva di nodo, con i bracci di pressoché uguale lunghezza (leggermente più lungo il braccio verticale, escludendo la parte terminale) e patenti, cioè allargantisi dal centro alle estremità, quadre: un esempio derivante da modelli altomedioevali, longobardi e carolingi, a loro volta desunti da raffigurazioni per lo più musive paleocristiane e bizantine, quali le croci gemmate presenti nelle decorazioni absidali delle antiche basiliche. In Lombardia, modello per eccellenza è la grande croce di Desiderio, ma rare sono le realizzazioni nell'epoca cui è riferibile la nostra croce, cioè a cavallo tra XV e XVI secolo, quando invece prevale il modello a croce latina a terminazioni lobate, bracci a andamento mosso, nodo sferico per l'asta, lamine decorate con incisioni a losanghe o più tardi con motivi vegetali a sbalzo; un raro esempio più tardo e ancora più ricco nella decorazione a sbalzo è la grande croce processionale di Sant'Ambrogio. Nella croce di San Fedele le lamine in rame dorato che ricoprono l'anima in legno sono decorate a punta di bulino circolare (il *pointillé* di derivazione francese) come nella croce di Barzio (LC), tenendo a risparmio le aree dove inserire

la fluida decorazione a nastri arabescati terminanti in piccoli sonagli sferici, di valore apotropaico contro la morte (come quelli inseriti nella veste di Aronne, Es 28, 35); sotto la croce sono invece inseriti due fiori di loto, simbolo di rigenerazione, salvezza ed eternità: da notare la raffinatezza della dissimile frequenza dei segni del bulino e l'assenza di nastri nella superficie attorno alla croce, in modo da ottenere una zona di attenzione tramite una diversa riflessione della luce. Sulle superfici che ricoprono la parte terminale del braccio verticale, là dove si inseriva l'asta funzionale all'uso processionale, ora mancante, la decorazione delle lamine appare differente: dei fiori di giglio affiancano la zona a risparmio destinata ad accogliere forse una Madonna (le attuali sculture in argento sbalzato non sono coerenti alla croce) con racemi e motivi vegetali più ricchi, leggermente sbalzati con effetti di maggior plasticismo. In tutte le porzioni di bracci, sia del fronte che del retro, nelle lamine sono inseriti dei clipei circolari di diverse dimensioni, bordati da corone di alloro: elemento di gusto classicheggiante insolito nella oreficeria lombarda (si può ricordare la croce di Martinengo, BG); nei più piccoli sono inseriti dei medaglioni incisi, alcuni probabilmente coerenti con le lamine, negli altri delle figure in argento lavorate a sbalzo, sicuramente non appartenenti a questa croce¹. All'incrocio dei bracci, su entrambe le facce, l'ovale centrale è decorato da un motivo raggianti, molto comune in Lombardia, ma presente in tutta l'Italia settentrionale; i segni della decorazione evidenziano che la piccola croce in metallo giallo su cui è affisso il Crocefisso in argento sbalzato non è l'originale; anche la figura del *Pantocrator*, nell'ovale centrale del verso non è coerente: occupa una superficie ben più vasta rispetto a quella occupata dalla scultura originale, ora perduta. Sia sul fronte che sul verso sono posizionate numerose gemme, quasi tutte più tarde, con castoni in parte rifatti: tutte in vetro sfaccettato, tranne i due cristalli di rocca e il granato con bel castone antico: il numero di tre coppie su ogni braccio, parte terminale esclusa, potrebbe ricordare le dodici tribù di Israele come le gemme dell'abito di Aronne. Sui bordi laterali vi è una serie di pignette in metallo giallo, che si trovano in altri esempi coevi, molto simili per esempio nella croce di Bellano (LC).

Da un punto di vista iconografico, le decorazioni in argento sbalzato si attengono, per quel che riguarda l'impianto più generale, a modelli tradizionali: sul fronte, al centro dell'ovale situato all'incrocio dei bracci, vi è il *Cristo inchiodato alla croce*, trasformata da strumento di supplizio a emblema di gloria; inseriti nei tondi maggiori alla terminazione dei bracci, la *Vergine Addolorata*, *san Giovanni Evangelista*, e la *Maddalena*, tutti a mezzo busto, ora posizionati in modo errato: Giovanni dovrebbe essere all'estremità del braccio destro, la Maddalena all'estremità di quello inferiore. La scena è qui arricchita dalla presenza di angioletti che, disposti ai lati della croce, raccolgono nei calici il sangue che esce dalle ferite di Cristo; un terzo avrebbe dovuto essere posizionato nel clipeo sopra la croce, mentre è attualmente collocato nel braccio inferiore del verso. In un clipeo sopra la croce, avrebbe dovuto essere probabilmente inserito, secondo l'iconografia tradizionale, l'immagine del pellicano. Più difficile l'identificazione degli altri due personaggi in argento sbalzato, entrambi recanti in mano un libro ed un altro oggetto, uno barbuto e l'altro imberbe, forse un Padre Eterno e un Cristo

¹ Lo si può desumere dal fatto che i tondi presentano zone lucidate di dimensioni diverse da quelle attualmente risparmiate dalle figure e dalla presenza di fori di vecchi chiodi. Si veda per questo la relazione tecnica.

in maestà o figure di apostoli o santi legati ad eventi storici della canonica, come si dirà oltre. Sulla parte terminale inferiore è collocata la figura stante di *san Giovanni Battista* rivestito di pelliccia irsuta, l'agnello tra le braccia, la mano alzata indicante il Cristo, in linea con il tema dell'annuncio e della redenzione; sul retro è una *Madonna Assunta*, che poggia i piedi sulla testa di un putto, di epoca più tarda e di dimensioni più piccole rispetto alla superficie risparmiata dalla decorazione.

La coerenza del programma iconografico delle figure in argento continua sul retro con il posizionamento nell'ovale centrale della figura del *Pantocrator*, attornata dalle raffigurazioni simboliche dei *quattro evangelisti*, nella disposizione tradizionale (l'aquila di san Giovanni, non originale, in alto, il toro di san Luca a sinistra, il leone di San Marco a destra e l'uomo alato di san Matteo in basso, mancante l'originale e attualmente sostituito dall'angioletto in origine sopra la croce). La figura benedicente è tradizionalmente identificabile con il Cristo Pantocrator, in ragione del libro aperto recante la scritta tratta dalle due affermazioni di Gesù del Vangelo di Giovanni (Gv 8, 12 e 14, 6) e qui maldestramente fuse e rozzaamente trascritte in un latino scorretto: EGO SOM LUCS MONDI ET VIIA VERITAS (sic); stupisce però il fatto che il Cristo rechi in testa (ma non vi è certezza che sia originale!) l'aureola triangolare, tradizionale attributo iconografico del Padre, tanto da insinuare il dubbio che il Benedicente possa compendiare le persone del Padre e del Figlio; e la colomba, peraltro più tarda, simbolo dello Spirito Santo potrebbe completare la raffigurazione della Trinità.

Nei tondi dei bracci laterali e di quello superiore sono inserite le figure a mezzobusto di *tre vescovi*, forse i protettori della chiesa milanese o i dottori: l'unico riconoscibile come sant'Ambrogio potrebbe essere quello del braccio sinistro se si accetta che nella mano destra, dove ora un foro testimonia una mancanza, ci fosse lo staffile. Sotto la figura benedicente, in uno scudo a cartigli arrotolati, è collocato lo stemma della canonica di Santa Maria della Scala, sormontato dalla mitra vescovile. La presenza della mitra e delle figure dei vescovi fa intuire che siamo in un'epoca ben lontana e precedente da quella del contrasto che oppose il card. Carlo Borromeo ai canonici della Scala (1569), che in nome della fondazione ducale si dichiaravano esenti dall'autorità vescovile. Ma forse l'analisi di alcuni fatti risalenti agli inizi del XVI secolo potrebbe fornire alcune indicazioni cronologiche: il canonico della Scala Giovanni Maria Tosi, che era anche Vicario generale dell'arcivescovo (cosa che data la continua assenza del titolare, il card. Ippolito d'Este, corrispondeva in realtà a essere arcivescovo di Milano), prendendo atto delle bassissime condizioni morali e culturali della comunità religiosa scaligera, dovette provvedere nel 1525 a una riforma del capitolo che arginasse la triste situazione; questo migliorò i rapporti con la curia diocesana, tanto che nel 1531, tramite Francesco II Sforza, vennero concessi da papa Leone X particolari onori e privilegi ai canonici, tra cui quello di potersi fregiare delle insegne episcopali. La rozza scritta latina potrebbe trovare allora la sua giustificazione in questo clima di decadenza culturale, mentre gli elementi alludenti al potere vescovile potrebbero inserirsi in questo nuovo clima di collaborazione instaurato per merito del Tosi. E da ultimo potrebbero essere motivate dal nome del committente le figure dei SS. Giovanni Battista e Giovanni Evangelista presenti sulla croce. Per far ciò bisognerebbe acconsentire di posticipare al terzo-quarto decennio del XVI secolo l'esecuzione del gruppo di sculture in argento:

sicuramente tutte uscenti dalla stessa bottega lombarda (tranne quelle raffigurante l'aquila, la colomba e la Madonna Assunta posta sul retro della parte terminale), esse appaiono caratterizzate da forte drammaticità quasi espressionistica e da un vigoroso e enfiato plasticismo, tipici della cultura lombarda a cavallo tra Quattro e Cinquecento, più vicini alle coeve raffigurazioni pittoriche, soprattutto murali, che non alla contemporanea scultura lignea, già permeata di un nuovo classicismo (si pensi ad artisti come Andrea da Saronno o Giovan Angelo del Maino).

Particolarmente interessante e complesso sia dal punto di vista artistico che dal punto di vista iconografico, si è rivelato lo studio degli otto medaglioni, inseriti nei clipei più piccoli, tutti decorati con incisioni, secondo uno stile non comune in Lombardia (si possono citare a confronto le lamine incise delle croci di Primaluna e di Oggiono, LC). Nel nucleo dei più antichi vi è quello in cui una *Madonna con Bambino* è seduta davanti a una transenna marmorea. La presenza di un retrostante pannello tessile, che presenta evidenti i consueti segni delle ripiegature, e la decorazione geometrica a marmi policromi della transenna suggeriscono modelli desunti dalla pittura veneta. I capelli lunghi e scarmigliati della Vergine sono resi in maniera identica nel medaglione dei *Cinque santi Canziani*, in cui ai nobili fratelli Canzio, Canziano e Canzianilla, martiri della chiesa di Aquileia, sono associati nella leggenda Proto e Crisogono: qui sono raffigurati tutti e cinque elegantemente rivestiti da corti mantelli dall'ampio bavero di pelliccia, e abilmente e liberamente disposti nel tondo. Ancora più sorprendentemente bella e sapiente è l'impaginazione del medaglione con i *Sette Maccabei*, che affollano il tondo in audace disposizione, con la figura centrale di spalle e le due laterali di quinta; sia dal punto di vista tecnico che da quello stilistico sembrano avvicinarsi ai due tondi precedenti. I sette fratelli sarebbero stati martirizzati nel II sec A.C. ad Antiochia perché si rifiutavano di mangiare la proibita carne di porco: nella croce potrebbero costituire una corrispondenza iconografica, relativa all'Antico Testamento, dei santi Canziani che erano stati martirizzati in quanto ricusavano di adorare gli dei pagani. Da ultimo, avvicinabile a questi tre medaglioni per fattori stilistici e tecnici, seppur con qualche diversità in parte anche dovuta al diverso stato di conservazione, sembra il medaglione recante la rara raffigurazione dei *Santi Realdo e Rembaldo*, di cui non si hanno praticamente notizie (un certo Raimbaud d'Orange partecipò valorosamente alla prima crociata, un altro Rembaldo fu Gran Precettore dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme): nel tondo li vediamo rappresentati come un diacono e un soldato romano, entrambi martiri: i loro nomi rimandano a un contesto ligureprovenzale, dove si trovano analoghi toponimi. I quattro medaglioni si presentano attualmente diversi dal punto di vista materico: in argento con tracce di doratura quello della Vergine e quello raffigurante i Sette Maccabei, in un metallo attualmente dorato gli altri; si può però ipotizzare che l'aspetto attuale sia dovuto a un posteriore posizionamento su due diverse facce della croce, richiedenti una differenziazione cromatica. Diversa stilisticamente e di poco più tarda (seconda metà sec XVI) sembra invece la coppia di medaglioni raffiguranti in maniera speculare l'uno *Sant'Antonio abate* (il nome è inserito in un mosso cartiglio dietro la testa del santo), effigiato con bastone, campanella e maiale ai piedi (strana la croce di Malta sul mantello al posto del Tau!) e l'altro *San Biagio*, in abiti vescovili, con il consueto attributo iconografico del pettine di ferro, strumento del suo martirio: entrambi santi taumaturghi, l'uno protettore contro le malattie della pelle, l'altro contro quelle

della gola. Di qualità molto inferiore, differenziandosi da tutti gli altri per il carattere popolareggiante e per la realizzazione a tratto semplificato e rado tratteggio ortogonale, sono infine i due medaglioni raffiguranti ognuno una coppia di sante: in uno la *Veronica* e *santa Caterina d'Alessandria*, nell'altro *santa Barbara* e una *santa martire* non identificata.

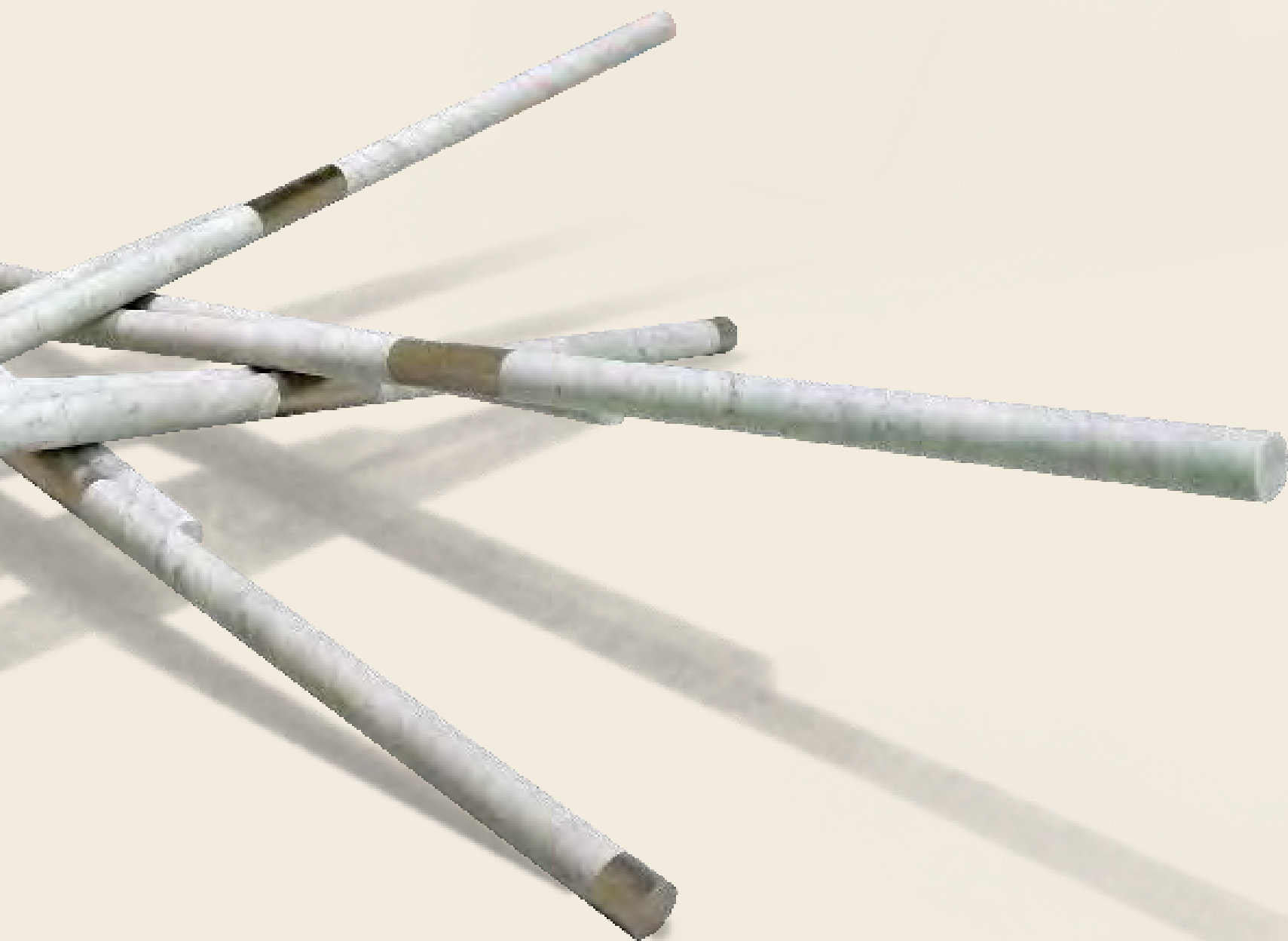
Al riscontro di tutte queste peculiarità, sembra ipotizzabile proporre che la croce nel suo aspetto attuale sia il risultato di alcuni grossi interventi di rimaneggiamento e riutilizzo, il più importante dei quali quello che vede l'inserimento delle sculture in argento sbalzato di produzione lombarda di primo Cinquecento su una croce, probabilmente di poco più antica, che conservava le sue lamine a bulino e parte dei suoi medaglioni, ma che aveva perso le parti scultoree. Per la tipologia della forma e della decorazione delle lamine, con l'inserimento di quei clipei laurati così classicheggianti, e per il carattere stilistico di alcuni medaglioni (si pensi quanto la tipologia della Madonna con il telo sullo sfondo, nell'atto di prendere in mano il piedino del Bambino, richiami una pittura belliniana), il riferimento culturale è a un'area di produzione veneta, influenzata da una cultura belliniana-mantegnesca; questa zona era molto attiva nel periodo considerato nella produzione di oreficeria liturgica e in intensi contatti commerciali con Milano e la Lombardia in generale, e specie con la Valtellina e la Valsassina. A questi due nuclei bisogna aggiungere gli altri medaglioni, soprattutto quelli delle due coppie di sante, probabilmente provenienti da un convento femminile, se non da una croce dalla base di un calice, e il gruppo più tardo delle sculture in argento raffiguranti la Vergine Assunta, la colomba e l'aquila di san Giovanni. Molto più recenti e rozze le integrazioni in bronzo fuso raffiguranti due figure angeliche e quelle in lamina che formano la raggiera e la cornice perimetrale a baccelli.











ANONIMO

CROCE PROCESSIONALE (recto/verso)

rame dorato lavorato a bulino,

argento sbalzato, bronzo,

gemme di cristallo di rocca,

granato e vetro

114 x 85 cm

secc XV-XVI e integrazioni successive









ATANASIO KIRCHER

CRUX MIRACULOSA S. THOMAE APOSTOLI

MELIAPORA IN INDIA

Incisione da

China Monumentis... illustrata,

Amsterdam 1667



ALTRE OPERE IN MOSTRA

GERONIMO NADAL

QUAE GESTA SUNT

POST ERECTAM CRUCEM,

ANTEQUAM EMITTERET SPIRITUM.

Incisione da

Evangelicae historiae imagines.

Ex ordine euangeliorum, quae toto anno

in Missae Sacrificio recitantur.

In ordinem temporis vitae Christi digestae.

21x16 cm

Anversa 1593



- A. Offendebat acerbe titulus crucis Iudeos, & Principes.
 B. Propterea agunt apud Pilatum, ut titulum mutet: quod negat constanter Pilatus se esse facturum.
 C. Orat in cruce pendens pro crucifixoribus Christus.
 D. Quatuor carnifices IESV vestem inter se partuntur, inconsutilem sortiuntur.
 E. Ministri iactant blasphemias in IESVM, iactant Principes, iactant milites.
 F. Conuincuntur illi primum latrones crucifixi.
 G. In eo alter perseuerat.
 H. Respicit alter, alterum increpat, veniam petit à Christo, & impetrat.

- H. Perseuerat vniuersalis eclipsis Solis; autem et identidem Christi opprobria, & dolores.
 I. Appropinquante hora nona, dicit Matri; Ecce filius tuus; Ioanni, Ecce Mater tua.
 K. Clamat IESVS voce magna, Deus Deus meus ut quid dereliquis tui me?
 L. Dicit; Sitio.
 M. Offerunt illi ex arundine spongiam aceto plenam: accipit.
 N. Dicit; Consummatum est.
 O. Clamans voce magna dicit; Pater in manus tuas &c. Emitit spiritum.
 C.G.I.K.L.N.O. Significant septem verba Christi, quæ dixit in cruce.

GERONIMO NADAL

EMISSIO SPIRITUS.

Incisione da

Evangelicae historiae imagines.

Ex ordine euangeliorum, quae toto anno

in Missae Sacrificio recitantur.

In ordinem temporis vitae Christi digestae.

21x16 cm

Anversa 1593

EMISSIO SPIRITVS.

Matth. xxvij. Marc. xv. Luc. xxij. Ioan. xix.

130

cij



A. Exceptit clamorem Christi emissio spiritus.
 B. Tenebrae hactenus perseverantes a sexta hora, incipiunt evanescere.
 C. Velum templi ad Sancta sanctorum scissum in duas partes a summo, &c.
 D. Contremiscit terra.
 E. Petrae scinduntur, &c.
 F. Monumenta multa aperiuntur.
 G. Centurio videns, quod sic clamans exprobrasset, glorificat Deum.

H. Omnis turba videns, quae fiebant, percutientes pectora sua reuertebantur.
 I. Capiunt seivum consilium Iudaei, ut crucifixi crura frangantur.
 K. Mittunt ad Pilatum qui peterent, ut crucifixi fractis cruribus tollerentur.
 L. Franguntur alijs crura.
 M. Unus militum lancea latus IESV aperiat.
 N. Stabant longe omnes cognati, & mulieres.

GIOVANNI, GIACOMO
TAURINO,
RIZZARDO (?)

GESÙ SULLA CROCE TRA MARIA E GIOVANNI
pannello in legno di noce intagliato
47x38 cm
sec XVII
chiesa di San Fedele, Milano



GIOVANNI, GIACOMO
TAURINO,
RIZZARDO (?)

GESU' CONSEGNA IL SUO SPIRITO
pannello in legno di noce intagliato
47x38 cm
sec XVII
chiesa di San Fedele, Milano





GIOVANNI, GIACOMO
TAURINO,
RIZZARDO (?)

MARIA MADDALENA AI PIEDI DELLA CROCE
pannello in legno di noce intagliato
47x38 cm
sec XVII
chiesa di San Fedele, Milano



AUTORE IGNOTO

(scuola mitteleuropea)

CROCIFISSO

avorio, legno

95x74 cm

sec XVIII





AUTORE IGNOTO
(bottega veneziana)

CROCE RELIQUIARIO

argento cesellato, avorio, cera, cuoio,

legno, osso, vetro

34,5x16x2,5 cm

secc XVII-XVIII





AUTORE IGNOTO

(bottega ligure)

CROCIFISSO

avorio, radica, legno, argento fuso

100x54x2,5 cm (croce)

34x33,5x13 cm (base)

sec XVIII





PIETRO COLETTA

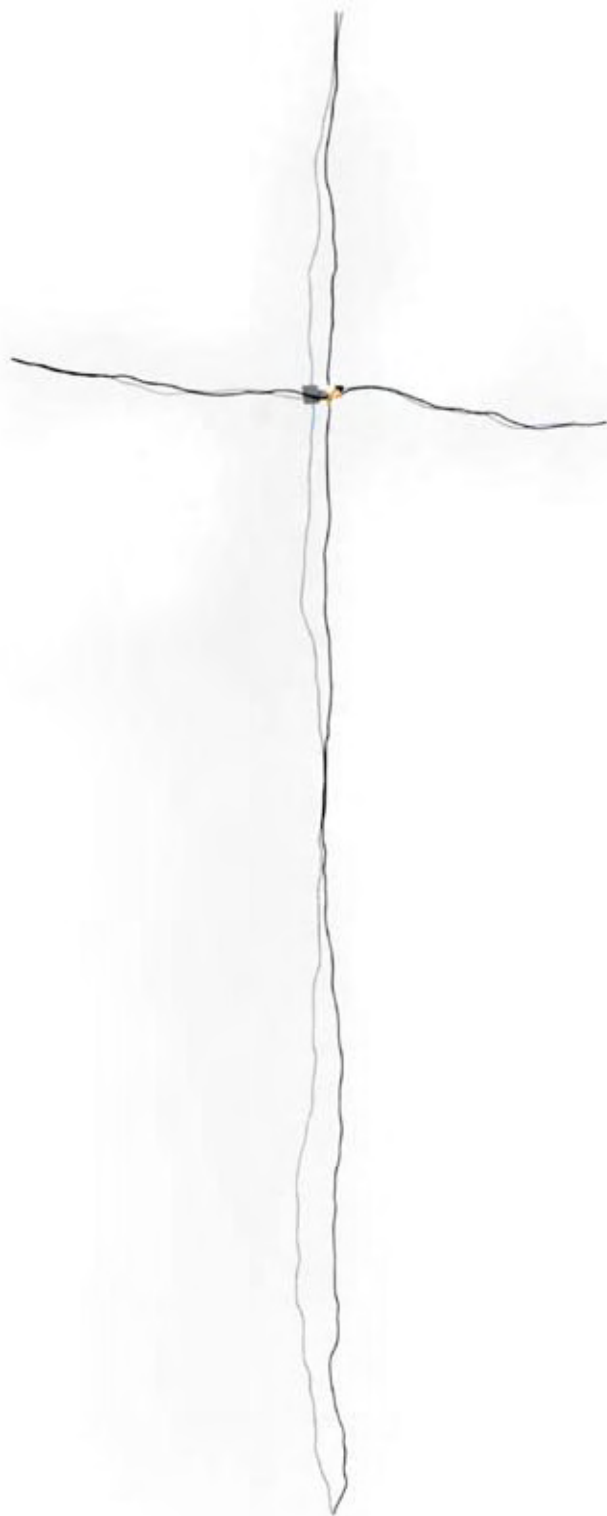
CROCE

*Verticale scala al cielo
nell'estasi dell'ascesa
orizzontale sentiero
terreno Amore
del solitario viandante incontro
Croce-via sublime sofferto
nel centro il Cuore dell'Uno nel tutto*

filo di rame e oro

140x70 cm

2004



GIANCARLO MARCHESE

UNA CROCE - UNA FINESTRA

vetro, ferro

54x40x5 cm

2006

foto® Bart Herreman



MARCELLO MONDAZZI

CROCE

ferro, metacrilato combusto

80x83x74 cm

2007



MIRCO MARCHELLI

UN ABBRACCIO

stoffa, carta, legno, tempera, acrilico, cera

133x109x8 cm

2006



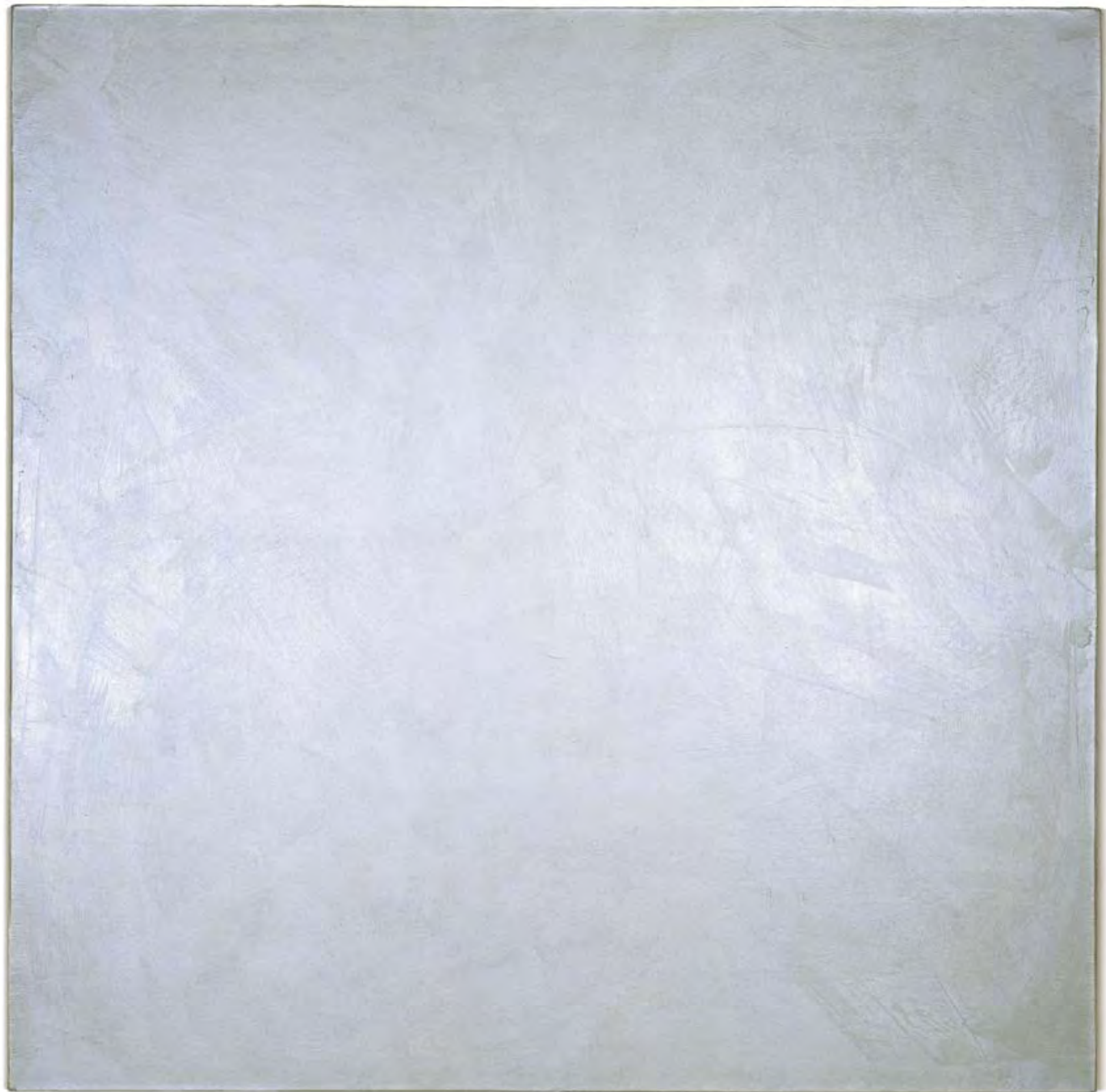
DAVID SIMPSON

INTERFERENCE BLUE/VIOLET

Acrilico su tela

121,9x121,9 cm

1991





Schede Tecniche

Autore ignoto (scuola mitteleuropea)

Crocifisso

avorio, legno

95x74 cm

sec XVIII

Quando nel 1556 il primo gruppo di sei padri gesuiti arrivò a Praga, su invito dell'imperatore Ferdinando I e favoriti dall'azione preparatoria di Pietro Canisio, la situazione religiosa in Boemia non era certo facile: la pressione espansionistica del Luteranesimo era sempre maggiore, varie correnti eretiche serpeggiavano per tutta la regione, la questione della somministrazione della Eucaristia sotto le due speci divideva la popolazione: l'accoglienza ricevuta dai padri non fu certo amichevole. Il breve papale, emesso da Pio IV nel 1564, che autorizzava la somministrazione dell'Eucarestia sotto le due forme del pane e del vino, fece rientrare le proteste degli Ussiti Ultraquisti, ma esacerbò gli animi sia dei Cattolici più osservanti che quelli dei Luterani e dei Protestanti. E l'opposizione si insospri sotto il regno di Massimiliano (Confessio Bohemica, 1575) e più ancora sotto quello di Rodolfo II, che decise di trasferire la sua residenza da Vienna a Praga: la città si trasformò in una splendida capitale, ma divenne anche un luogo multietnico travagliato da contrasti di ogni genere. Malgrado periodi di forte tensione (i Padri furono addirittura scacciati dalla Boemia nel biennio tra la "Defenestrazione di Praga" del 1618 e il 1620, anno della battaglia della Montagna Bianca), la loro influenza fu vastissima e radicale, sia nell'affiancare e sostenere il clero cattolico, favorendo la nomina degli elementi più capaci, sia nel formare nel celebre collegio Clementinum quei giovani che sarebbero diventati i protagonisti di quel movimento di ricattolicizzazione della Boemia che culminò con l'emanazione degli ordinamenti del 1627:

in questi l'imperatore oltre a decretare l'ereditarietà del trono per gli Asburgo, riconosceva come unica religione ammessa quella cattolica. Da allora la posizione dei Gesuiti in città divenne sempre più importante: Praga, una roccaforte della Compagnia, alla base storica di San Clemente affianca la chiesa di San Nicola e dal 1628 quella di Sant'Ignazio.

In questo secondo quarto del secolo comincia ad affermarsi contemporaneamente in tutta Europa il gusto per l'avorio, protagonista delle Schatzkammer di corte; culminerà nei paesi germanici nella seconda metà del secolo: con Leopoldo I nell'impero asburgico postrodolfino, con Augusto il Forte in Sassonia, con Giovanni III Sobieski in Polonia, con Massimiliano I in Baviera. Gli artisti torritori si muovono da una corte all'altra, gli stessi principi si appassionano all'arte della lavorazione dell'avorio: sappiamo che il grande scultore Georg Wecker di Monaco fu prima a Dresda per insegnare la propria arte all'elettore Augusto e poi a Praga per fare lo stesso con l'imperatore Rodolfo.

Nel difficile lavoro di individuazione di un preciso ambito artistico per questo splendido oggetto in avorio, cercando di andare oltre a una generica e ovvia attribuzione a una cultura mitteleuropea dell'inizio del sec XVIII, gli esempi più calzanti si trovano in area asburgica boema, dove come si è detto è anche confortante la corrispondenza con la situazione storica e religiosa. La statua infatti, dove il corpo è realizzato in un grosso, raro pezzo di avorio, presenta caratteristiche estremamente preziose e interessanti, dovute soprattutto all'altissima qualità dell'esecuzione: colpisce il contrasto tra elementi stilistici raramente compresenti, come la raffinata postura del corpo, elegantemente allungato e morbidamente incurvato, quasi classicheggiante, con il drammatico espressionismo del volto, la bocca semiaperta in una smorfia di dolore, gli

Crocifissione
Incisione da
Vita Iesu Christi,
Roma 1607

occhi quasi ribaltati sgorganti lacrime copiose; stupisce il contrasto tra la levigata tornitura del corpo e la analitica, dettagliata descrizione di certi iperrealistici dettagli, quali i capelli, la barba, le pieghe della pelle dei piedi raggrinzita dai chiodi. E soprattutto colpisce l'elegante armonia della massa anatomica, nel raffinato allungamento delle forme e nella ricercata postura delle membra.

E mentre è motivo comune nel mondo figurativo germanico la corda realisticamente descritta che trattiene il perizoma, non è stato possibile trovare confronti nelle frappe che decorano il bordo del panno, quasi esito ancora di una cultura tardogotica dove sono diffuse, anche se esclusivamente a bordura degli abiti signorili. L'intaglio dell'aureola, che dichiara la maestria tecnica dello scultore, rimanda ai contemporanei motivi a traforo presenti nelle maioliche boeme, ma il confronto più vicino sembra essere con un Crocifisso del museo di Praga (Umeleckoprumyslové Muzeum), databile al sec XVII, che presenta tratti comuni, tra cui anche la forma elaborata del cartiglio: nell'esempio di San Fedele la scritta tradizionale vi compare oltre che in latino, anche in caratteri imitanti quelli ebraici e quelli greci, contaminati dai forse più conosciuti caratteri cirillici, a riprova della localizzazione in una regione aperta alla cultura russa. (Ede Palmieri)

Autore ignoto (bottega veneziana)

Croce reliquiario
Argento sbalzato cesellato inciso e parzialmente dorato, avorio, legno, osso, vetro
34,5x16x10 cm
secc XVII-XVIII

La croce reliquiario poggia su di una base di forma triangolare in argento sbalzato, cesellato, inciso e un tempo parzialmente dorato. La provenienza dalla Casa

Professa di Venezia è inequivocabile, essendo attestata anche da un'iscrizione, leggibile negli scudi posti sui lati posteriori: "RR. PP. SOCIETATIS IESU DOMUS PROFESSAE VENETAЕ". Sul fronte è posta una reliquia di San Francesco Saverio. Sullo stesso lato è incisa l'iscrizione "CARO S. FRANCII XAV : Y". La croce presenta un'anima lignea rivestita in argento, mentre la figura del Cristo crocifisso è modellata in osso dipinto.

La croce reliquiario pare assegnabile alla fine del XVII, inizio del XVIII secolo, come confermato dal marchio, apposto sulla base, raffigurante un leone *in moleca*, sovrastante le lettere iniziali del toccatore "FP". Il marchio del leone accucciato, comunemente detto *in moleca*, a somiglianza dei granchi della laguna, rimase in uso nella Repubblica Veneta dal Quattrocento sino al primo decennio del XIX secolo.

Accanto al marchio è posto il punzone personale dell'argentiere che dubitativamente può essere letto come "BBZ". La croce è conservata all'interno di una custodia in cuoio impresso presumibilmente coeva. (Beatrice Brandalise)

Autore ignoto (bottega ligure)

Crocifisso
avorio scolpito, radica, legno, argento fuso, sbalzato e cesellato
100x54x2,5 cm
sec XVIII

Il Crocifisso in avorio poggia su di una base lignea sagomata rivestita in radica. I canti e il titolo della croce sono in argento fuso, sbalzato e cesellato. Sul titolo e sui canti della croce è impresso il punzone "Torretta", in alcuni casi accompagnati dal datario (1)765. Sugli stessi elementi è visibile un secondo punzone, raffigurante un aquilotto ad

ali dispiegate, racchiuso entro un campo circolare.

Il termine "Torretta" identifica il marchio territoriale e di garanzia della bontà dell'argento presso la Repubblica di Genova, la cui prima attestazione certa risale alla prima metà del XV secolo, ma il cui uso, seppur con alcuni varianti formali, si protrae sino al 1824.

Il corredo in argento è quindi di indubbia produzione genovese. Identica provenienza si può supporre per il crocifisso in avorio, anche a fronte della notevole coerenza stilistica delle diverse parti.

(Beatrice Brandalise)

Pietro Coletta

Croce

filo di rame e oro

140x70 cm

2004

"*Rendere visibile l'invisibile*", formula lapidaria di Paul Klee, è l'intenso desiderio di Pietro Coletta. La Croce, segno storico e religioso, non è nella sua opera immagine di morte e di sofferenza, ma è il procedere identificativo del mondo esteriore visibile di unità e di vita. L'essenzialità, un filo di rame legato, è congiunzione di opposti che divengono segno dello stare –za- in contemplazione –zen-. L'orizzonte verso cui tende il centro dorato, segno della presenza del divino è la risonanza spirituale. La croce viene intesa come fondamentale principio della figura dell'uomo e del suo mondo esperienziale. Questo modo di trascendere la realtà è realizzato nell'espansione luminosa di uno spazio generato dal centro e nella tensione di un movimento che apre al vuoto. Coletta stesso afferma che le sue opere non occupano lo spazio ma lo generano e lo dilatano. La

croce apre le sue braccia al mondo, espansione della memoria e di un'offerta di sé, e diventa estensione dell'uomo che si abbandona libero e accogliente a tutto quello che gli va incontro e che si fa apertura all'approssimarsi della totalità unificata. Sul punto splendente della croce il segno del divino precede il cammino spirituale e segna il procedere dell'atto creativo in una pulsione iconologica di realtà e di trascendenza. (Vittorio Soana S.l.)

Mirco Marchelli

Un abbraccio

stoffa, carta, legno, tempera, acrilico, cera

133x109x8 cm

2006

La croce di Mirco Marchelli, *Un abbraccio*, è appesa davanti a un monocromo azzurro di David Simpson, come una volta nelle chiese medievali i grandi crocifissi del '200 erano appesi sullo sfondo luminoso delle vetrate absidali. Le tonalità cromatiche usate da Marchelli rimandano, infatti, ai colori bizantini. Nella Croce di Marchelli le ante orizzontali hanno una superficie maggiore di quelle verticali. Sono come le mani aperte di *un... abbraccio*. Evocano la figura cristiana dell'orante. Marchelli utilizza materiale riciclato, di scarto. Il Cristo non è forse la pietra scartata dai costruttori divenuta testata d'angolo? (Mc 12, 10). Proprio ciò che è rifiutato e rigettato diventa il centro della salvezza. Cristo è scarto. E Marchelli aggiunge: lo scarto è Cristo. In relazione alla croce, carta e stoffa. Più che inutilizzabili i materiali di Marchelli sono oggetti vecchi, *vissuti*, dagli infiniti rimandi. In questo caso, la carta è il supporto della scrittura. L'abbraccio si fa allora lettera, messaggio, Sacra Scrittura. Dispiegata e bianca, cioè aperta, pronta a ricevere la narrazione dell'abbraccio

di ogni spettatore. Una carta che non porta una lettera morta, ma un annuncio vivo, sempre nuovo. La stoffa è invece il materiale del vestito. Marchelli veste il suo abbraccio. Lo ricopre come di una Sindone. Una tovaglia rude per un altare. Ma è una tovaglia di pezze. Risultato di un mettere insieme. L'abbraccio è una com-posizione, una creazione. Infine il supporto: legno grezzo. Uno dei tanti. Umilissimo. Infatti, l'opera non è intitolata /abbraccio, ma *un* abbraccio. L'abbraccio di Dio si fa un abbraccio fra tanti. Non si impone. Così questa opera di Marchelli. Letta da sinistra a destra, questa croce è un racconto di Gloria che nella Bibbia sta per pienezza. Il vuoto senza fondo della morte è riempito da Dio stesso. Dio non spiega il male. Viene ad abitarlo. Letto dal basso in alto, l'abbraccio di Marchelli è un racconto di Passione. Tutta la scala cromatica, dallo zero al dieci, rivela come un'ascensione verso il rosso del sangue. Colui che abbraccia si gioca, ci rimette, muore. Nella croce, il sangue di Abele diventa sangue di Dio. Anche la forma dell'opera di Marchelli richiama l'Oriente cristiano. È una croce greca, simbolo primordiale di centralità. Per i Padri orientali la Croce è il centro del *kosmos* perché Dio ha creato il mondo avendo già la croce di Cristo davanti agli occhi. Ma la croce di Marchelli non è una croce perfetta. La sua geometria ha l'imperfezione dell'umano.

(Jean-Paul Hernandez S.I.)

Giancarlo Marchese

Una croce - Una finestra
vetro, ferro
54x40x5 cm
2006
foto©Bart Herreman

La Croce di Giancarlo Marchese mostra, nella sua tra-

sparenza, come il divino non sia semplicemente nell'immagine, ma nella sua capacità di lasciarsi attraversare dalla luce. Infatti, una volta illuminata, la Croce getta un fascio d'ombra, in grado di trasformare l'ambiente che lo circonda. La Croce proietta la propria ombra nello spazio quasi potesse contenerlo, abbracciarlo e avvolgerlo. La vita del cristiano è chiamata a vivere all'ombra della Croce. È testimonianza di vita perché ciascuno possa alzare il proprio sguardo, passando dall'ombra alla luce, alla contemplazione della Croce.

(Andrea Dall'Asta S.I.)

Marcello Mondazzi

Croce
Ferro, metacrilato combusto
80x83x74 cm
2007

La Croce di Marcello Mondazzi è costituita da una croce in metacrilato combusto poggiata a terra. Tuttavia, presenta una particolarità: i bracci della croce non sono distesi, ma convergono verso il centro. Si tratta dunque di una croce particolare, in cui i bracci sembrano come non potere distendersi. Appaiono come impossibilitati ad aprirsi. Se un aspetto simbolico della croce è costituita dall'abbraccio - il Cristo, per la salvezza del mondo, abbraccia tutta l'umanità nel suo gesto di perdono e di misericordia - Mondazzi, al contrario, è come se volesse sottolineare la difficoltà a compiere questo gesto salvifico. In questo senso, la Croce sembra abitata da un intenso dramma, da un profondo dolore, da un senso di impotenza. Anche la materia è particolare. Si tratta di un metacrilato. Tuttavia, grazie ai trattamenti con oli e petroli, assume la consistenza di un alabastro, in grado di lasciarsi attraversare dalla luce. È proprio grazie a questo suo lasciarsi

illuminare e attraversare dalla luce a dare la sensazione che la croce possa lentamente aprire le sue braccia, in un abbraccio del mondo. (Andrea Dall'Asta S.I.)

Geronimo Nadal

Quae gesta sunt post erectam Crucem, antequam emitteret Spiritum.;

Emissio Spiritus.

Incisioni

da *Evangelicae historiae imagines. Ex ordine euangeliorum, quae toto anno in Missae Sacrificio recitantur.*

In ordinem temporis vitae Christi digestae.

21x16 cm

Anversa 1593

Il volume esposto contenente 153 tavole con scene del Nuovo Testamento, dal quale riportiamo due episodi tratti dalla Crocifissione, è uno degli esemplari del lavoro compiuto dal teologo Geronimo Nadal, per esplicito incarico di Ignazio di Loyola: redigere un insieme organico e completo di tavole, relative a brani del Vangelo da proporre nell'ambito della composizione di luogo all'interno degli esercizi spirituali, in modo da favorire la connessione tra testo scritto e immagine che l'esercitante era chiamato a "immaginare" nella preghiera. Il volume sarebbe stato poi completato dalle relative *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*, pubblicate l'anno seguente. L'antica *ars bene dicendi* diventa *ars bene imaginandi*. Le due parti furono poi ripubblicate insieme nel 1596. Si tratta di un'opera monumentale che può essere considerata come tra le prime opere con la quale la Compagnia di Gesù pubblicizza gli *Esercizi Spirituali* di Ignazio.

Per la redazione delle tavole, che compongono la prima edizione del 1593 presso lo stampatore Martinus Nutius, lo stesso Nadal coordinò il lavoro di un gruppo di artisti

tra i quali Anton e Jerome Wierix, Adrian Collaert, Martin de Vos, Bernardino de' Passeri, per la realizzazione dei disegni e l'incisione delle matrici: il volume divenne ben presto uno dei più importanti repertori iconografici post-tridentini per la ricchezza e la carica innovativa delle proposte iconografiche. In modo particolare, il libro del Nadal fu molto importante per l'evangelizzazione dell'Estremo Oriente.

Fondamentale è il modo con cui le immagini sono realizzate, cercando di seguire quanto Ignazio di Loyola suggerisce negli *Esercizi Spirituali*. Nell'ambito dei consigli da dare a colui che si accinge a pregare, il libretto propone al fedele, infatti, un particolare *esercizio* di preghiera: la contemplazione della scena evangelica. Facendo appello all'immaginazione e all'affettività profonda (il cuore), il fedele è chiamato, attraverso una *composizione di luogo* (come la definisce Ignazio), a ricostruire la *scena* che i vangeli dipingono solo per rapidi accenni, a entrare lui stesso nelle scene evangeliche, a contemplare i personaggi, osservando i gesti e ascoltandone le parole, cercando di riconoscere sentimenti, pensieri, il modo con cui sono tessute le diverse relazioni tra i personaggi. Nessuna sterile spiritualizzazione. Leggiamo, per esempio, gli spunti di meditazione sulla Natività: "*Il secondo (preludio) è la composizione vedendo il luogo. Qui sarà vedere, con la vista dell'immaginazione, la strada da Nazaret a Betlemme, considerando la lunghezza, la larghezza, e se tale cammino sia piano o se per valli o pendii; similmente, osservando il luogo o grotta della natività, vedere quanto sia grande, piccolo, basso, alto, e come era sistemato*" (*Es. Spir.* 112). (...) "*Il primo punto è vedere le persone: vedere cioè nostra Signora e Giuseppe e l'ancella e il bambino Gesù, dopo che è nato; facendomi io poverello e indegno servitorello che li guarda, li contempla e li serve nelle loro necessità come se fossi presente, con ogni possibile rispet-*

to e riverenza; e dopo riflettere in me stesso per ricavare qualche frutto" (id. 114).

In questo modo, tutto l'essere dell'esercitante – corporeità, sentimenti, pensieri, desideri – è invitato a lasciarsi coinvolgere nella contemplazione della scena, in una successione d'immagini, concepita come le moderne sequenze cinematografiche, secondo un preciso sviluppo narrativo. La composizione di luogo aiuta così il fedele a *immaginare di vedere*, o *immaginare di essere* davanti a Gesù, alla Madonna o ai Santi, percependo nella scena anche gli odori e i sapori, le sensazioni e i suoni. Ogni elemento, valorizzato nella sua carica evocativa e affettiva, aiuta il contemplante a *sentire e a gustare le cose interiormente* (espressione tipica di Ignazio, che ritroviamo nella prima pagina del libretto). I misteri descritti dai Vangeli costituiscono in tal modo le unità fondamentali della contemplazione ignaziana; il Vangelo può essere dunque rappresentato in immagini che coinvolgono tutti i sensi, soprattutto la vista, aprendo la strada a una partecipazione alla stessa vita di Cristo. Questa forma di preghiera può essere proposta a tutti, anche agli *illetterati*, i quali grazie all'esercizio dell'immaginazione possono *pregare* entrando in contatto con la scena rappresentata, dialogando con Gesù e con i Santi, rispondendo alla voce stessa di Dio.

Per Ignazio di Loyola, il ruolo dell'immagine acquisisce un'importanza fondamentale, già dal momento della conversione e in tutta la sua vita di pellegrino. Leggiamo nell'*Autobiografia* di Ignazio al n. 10: "*Una notte, mentre era ancora sveglio, vide chiaramente un'immagine di nostra Signora con il santo bambino Gesù. Poté contemplarla a lungo provandone grandissima consolazione. Poi gli sopravvenne un tale disgusto di tutta la vita passata, specialmente delle cose carnali, da sembrargli che fossero sparite dall'anima tutte le immaginazioni prima così radi-*

cate e vivide". Si tratta di un momento decisivo della sua vita. La visione dell'immagine della Vergine e del Bambino assume una valenza catartica e liberatoria dalle *cattive* immagini dalle quali il pellegrino era sin ad ora assediato e dominato. La consolazione derivata dalla contemplazione dell'immagine permette di allontanare le impressioni registrate di cose carnali. L'immagine assume qui un valore fondamentale: non è qualcosa da relegare al piacevole, al gradevole o ancora al superfluo. L'immagine acquisisce un potere reale: la persona resa presente attraverso l'immagine entra in comunicazione con la vita stessa del fedele. L'immagine è pertanto efficace, in quanto rende presente il rappresentato, come se ci trovassimo davanti a lui, con lui. Per il pellegrino, si tratta qui di vedere Nostra Signora con l'occhio interiore. Ignazio diventa contemporaneo alla scena rappresentata nel dipinto. Si crea immediatamente una continuità di senso tra quello che accade nel quadro e il momento presente del fedele. Dalla contemplazione di un'immagine della Vergine, Ignazio giunge alla visione della Vergine in persona.

Lo stesso accade nell'incisione dei fratelli Galli, nel libro di Pedro Ribadeneira, *Vita Beati Patris Ignatii*. Dallo spettacolo, dalla *teoria* di un'immagine si giunge a una visione, a un'apparizione. Da una rappresentazione dipinta su di una tavoletta, Ignazio si trova di fronte all'apparizione del rappresentato. L'invisibile si rende visibile. Il divino si fa presente nella contingenza della nostra storia. Il desiderio del fedele trasforma l'immagine in presenza. Ignazio entra negli spazi della rappresentazione che diventa spazio di relazione, di scambio affettivo, di dialogo cuore a cuore. La scena diventa l'avvenimento di un incontro. Il fedele può così parlare, esprimere le proprie speranze e desideri, raccontare la sua esperienza di vita, come se la persona fosse realmente insieme al rappresentato. L'immagine diventa icona del desiderio. La preghiera trasforma i

personaggi rappresentati dall'immagine in presenze vive, reali, concrete, in presenze partecipi della nostra vita. Il fedele quindi può lasciarsi interpellare, reagire, invocare. Si tratta come di uno spazio teatrale, in cui il fedele non è un semplice spettatore, ma un attore senza il quale non ci potrebbe essere alcuna rappresentazione. Usando un termine caro al Rinascimento italiano, si tratta di tessere la trama della propria *Historia* della relazione con Dio. (Andrea Dall'Asta S.I.; Ede Palmieri)

David Simpson

Interference Blue/Violet

Acrilico su tela

121,9x121,9 cm

1991

Il monocromo azzurro dell'americano David Simpson è collocato dietro la Croce di Mirco Marchelli dal titolo *Un abbraccio*. La tela monocroma si presenta come uno specchio, una grande superficie riflettente, in grado di assorbire la luce, per poi irradiarla e diffonderla nell'ambiente circostante. Guardando attentamente la superficie della tela, notiamo come la pennellata abbia direzionalità differenti. L'angolo di incidenza del pennello sulla superficie cambia continuamente. La tela si presenta come superficie di un solo colore. Tuttavia, appare sempre mutevole e provvisoria. La luce del giorno, infatti, muta minuto dopo minuto, istante dopo istante. Si riflette sulla superficie in maniera sempre differente. I riflessi della luce variano, senza sosta. In questo senso, potremmo dire che la superficie contiene infinite immagini. Immagini inafferrabili di luce, sempre cangianti, mutevoli. Il quadro si presenta come uno specchio gettato sul cielo, che vive della mutevole luce del giorno. Presenze dell'infinito nel finito. È come se la luce si scomponesse nelle sue molteplici variazioni di colori, di toni. Tutto si fa movi-

mento. Inutile cercare di afferrare un'immagine piuttosto che un'altra. La superficie del quadro sembra come scomparire, diventando pura vibrazione luminosa che si diffonde nello spazio. La visione cambia continuamente, come se il nostro sguardo potesse intravedere sempre un "ulteriore".

Si parla spesso della verità dell'immagine. In queste immagini, c'è una verità che scaturisce dall'integrazione di tutte le immagini in dialogo tra loro. Non c'è un punto privilegiato dell'osservatore, come nelle rappresentazioni rinascimentali, in cui comprendiamo il significato degli oggetti nello spazio, il senso del chiaroscuro, delle linee, dei contorni. Nella prospettiva rinascimentale, infatti, la verità dell'immagine trae origine dal punto di vista dell'osservatore, dal quale partono tutte le linee tangenti agli oggetti. Esiste, dunque, un punto che coincide con l'occhio dell'osservatore, dal quale contemplare la realtà che si squaderna davanti a noi.

La verità del "monocromo", invece, è data dall'integrazione di tutte le "immagini" che si originano dal variare della luce. Se la luce del giorno varia istante dopo istante, anche le immagini che si originano sulla superficie della tela sono infinite. Anche la posizione dell'osservatore può continuamente cambiare. Non è più definita da un solo punto. Tutti i punti sono adatti, infatti, alla contemplazione delle immagini che si formano sulla superficie. La verità dell'immagine nasce, in questo senso, dalla storia che si origina dall'incontro tra la luce che si diffonde sulla tela colorata e l'osservatore. La verità scaturisce da un incontro, mai definito una volta per tutte. Incontro inafferrabile, mai manipolabile. Non statico, come nella prospettiva rinascimentale, ma continuamente in divenire, come la vita dell'uomo.

La verità della tela è come contrassegnata dalla presenza dell'infinito nel finito di un'immagine. Come l'esperienza

che l'uomo fa di Dio. Va compresa in un percorso, in un cammino. Si tratta della storia stessa della salvezza. È la presenza di Dio al cuore della storia dell'uomo.

La tela si presenta come una pittura fatta di luce, che ricorda i fondi oro medioevali, in cui lo sfondo richiamava la presenza simbolica di Dio che abita da sempre la storia dell'uomo. Senza la luce, l'immagine sarebbe solo piatta, incapace di dialogare con lo spazio, le cose. Sarebbe un solo colore. E basta. Come se la nostra esperienza umana visse senza quella presenza di Dio che la anima dal di dentro. Occorre cogliere l'infinito al cuore di ogni immagine. In questo senso, la Croce di Mirco Marchelli appare come stagliarsi sull'infinito, sulla luce che non cessa mai di illuminare la vita del mondo. (Andrea Dall'Asta S.I.)

Giovanni, Giacomo Taurino,

Rizzardo (?)

Gesù sulla Croce tra Maria e Giovanni;

Gesù consegna il suo spirito;

Maria Maddalena ai piedi della Croce

pannelli in legno di noce intagliato

47x38 cm

sec XVII

chiesa di San Fedele, Milano

I tre pannelli collocati nella parte sinistra della Chiesa di San Fedele raccontano alcuni episodi salienti relativi alla Crocifissione.

Il primo pannello, una Crocifissione ai lati della quale sono collocati in piedi Maria e Giovanni, è inserito nel primo confessionale. Il secondo pannello, una Crocifissione con Maria Maddalena piangente ai piedi della Croce, è situato nel secondo confessionale.

Il terzo pannello, una grande Crocifissione, con un soldato romano a cavallo sul punto di ferire Gesù al costato, è

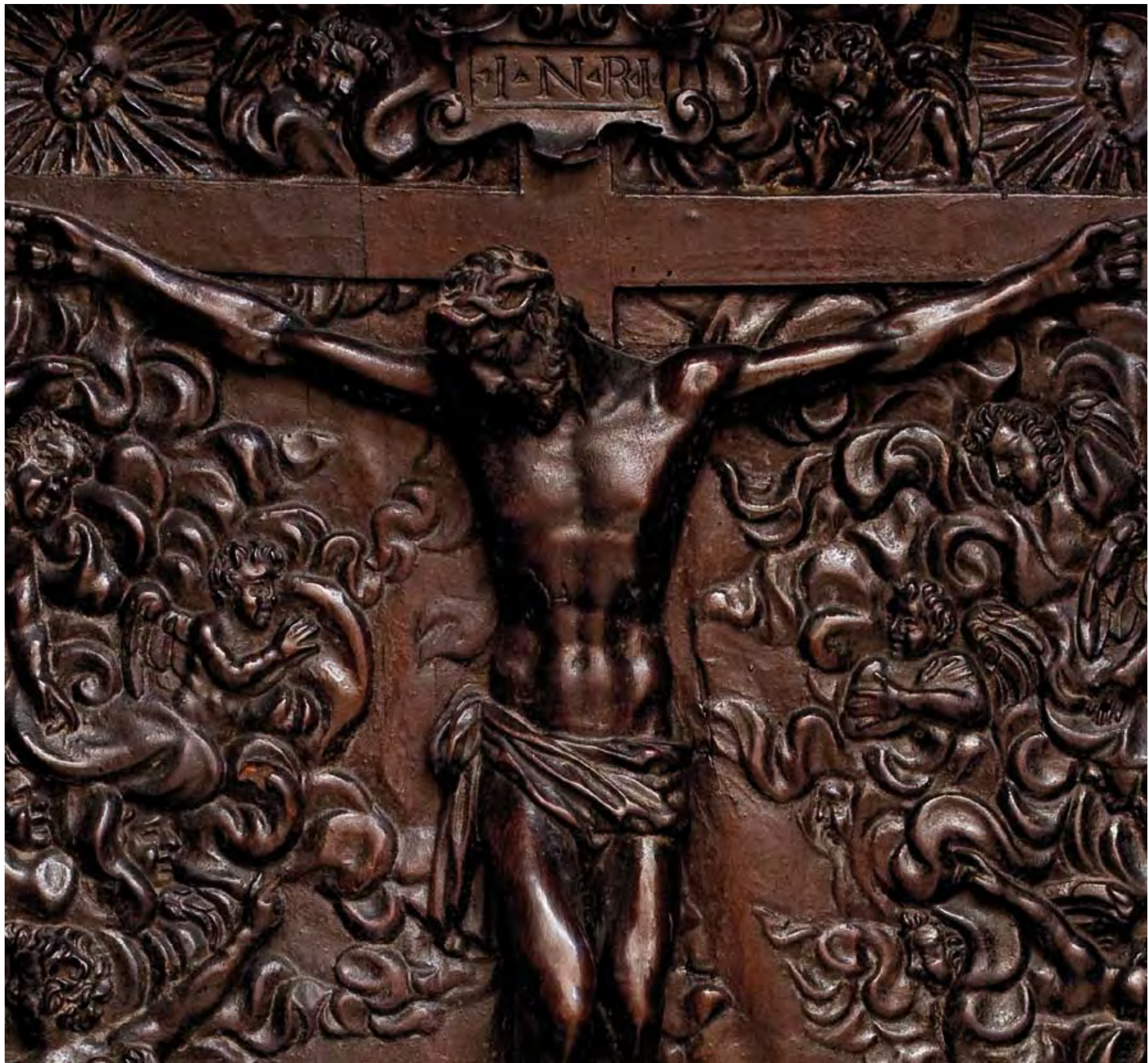
collocato nel fronte del pulpito, tra i due confessionali.

Nella parte inferiore della composizione è collocata Maria svenuta, sorretta dall'apostolo Giovanni.

I pannelli dei confessionali decorano la parete di fondo, là dove guarda il penitente inginocchiato, secondo l'antico modello della *cathedra poenitentialis* (e contro i dettami contenuti nelle *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* redatte da Carlo Borromeo nel 1577). Come gli altri 16 pannelli interni raffigurano una scena della Passione di Cristo: la Crocifissione. In questo modo, il penitente, nel momento della confessione, poteva contemplare le sofferenze di Cristo morto per la sua salvezza ed essere animato da un atteggiamento di gratitudine. Le altre scene che si svolgono nei pannelli esterni rappresentano episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento. La storia della salvezza era in questo modo raffigurata lungo tutto lo svolgimento della navata della chiesa, permettendo al fedele di compiere un percorso, simboleggiante il cammino della storia dell'uomo con Dio. Le immagini potevano avere quindi un significato catechetico preciso e aiutare la preghiera, secondo le indicazioni di Ignazio di Loyola contenute negli *Esercizi Spirituali*. Data la posizione dei confessionali in quella porzione di chiesa appartenente al secondo lotto di lavori, si può presumere che il pannello del Cristo crocifisso sia opera dei figli di Rizzardo, Giovanni, per il quale risulta un pagamento del 1596, e Giacomo, che entrerà l'anno seguente, come il fratello Gian Paolo, nella Compagnia di Gesù.

Particolarmente concitata e drammatica appare la terza Crocifissione, collocata sul fronte del pulpito, a sottolineare l'importanza della Croce nella predicazione.

(Andrea Dall'Asta S.I.; Ede Palmieri)





**Per una maggiore gloria di Dio.
Missione e arte nella Compagnia
di Gesù. La volta di Sant'Ignazio**

Andrea Dall'Asta S.I
Direttore Galleria San Fedele

Andrea Pozzo
*Allegoria dell'opera missionaria
della Compagnia di Gesù*
affresco, 17x36 m
1691-1694
chiesa di Sant'Ignazio, Roma

Matteo Ricci è un interprete geniale del proprio tempo. Missionario in Cina, riesce in pochi anni a gettare quel ponte tra Oriente e Occidente che ancora oggi si fatica a costruire. In modo particolare, un aspetto che contraddistingue l'opera di Matteo Ricci, ma anche quella di tanti altri gesuiti vissuti tra i secoli XVII e XVIII, è l'attenzione alla cultura e alla scienza, da sempre aspetto fondamentale dell'orizzonte missionario della Compagnia di Gesù. Ricordiamo solo il suo planisfero che offre un'inaspettata rappresentazione del mondo, rispetto a quanto conosciuto dal sapere cinese.

Come è possibile comprendere questo desiderio di conoscere la Natura, di approfondire le arti e le scienze, di sondare i vari aspetti del reale? Non è sufficiente annunciare il Vangelo, proclamare la buona notizia di Gesù Cristo, morto e risorto per la salvezza dell'umanità? Perché porre tanta passione nello scandagliare i segreti della creazione? Spesso, si dice che questa attenzione è stata strumentale o preparatoria all'evangelizzazione. Un modo per iniziare un dialogo, una piattaforma elaborata per potervi innestare un discorso su Dio, sulla salvezza. In realtà, nello spirito della Compagnia, l'amore per la scienza e per la cultura sono fondamentali per permettere all'uomo di riconoscere la presenza di Dio al cuore del mondo. Più si entra nel mondo naturale più vi si coglie la traccia divina, i segni della sua presenza, le modalità secondo le quali Dio lavora nella storia. Il creato è, infatti, una pergamena su cui Dio iscrive la propria presenza e di cui l'uomo è l'icona privilegiata. In questo senso, la passione per la conoscenza del reale è connaturata alla stessa attività apostolica della Compagnia di Gesù, rivolta a ritrovare Dio in tutte le cose, *ad maiorem Dei gloriam*.

Svilupperò questo tema a partire da un punto di vista artistico, attraverso il commento di un'opera capitale per la Compagnia di Gesù, come la volta della chiesa di Sant'Ignazio a Roma, affrescata dal pittore gesuita Andrea Pozzo (1642-1705). La chiesa è un edificio progettato dall'architetto gesuita Orazio Grassi, nata come immensa cappella del Collegio Romano, dove si formavano i gesuiti, celebre non solo per la vastità dell'impianto architettonico, ma anche per la "falsa" cupola dipinta dal Pozzo, che rende pittoricamente verosimile una spazialità che in realtà non è tale. Per la Compagnia di Gesù, Sant'Ignazio, insieme a Sant'Andrea al Quirinale, chiesa del primo Noviziato, progettata da Gian Lorenzo Bernini, è la chiesa più importante della città dopo quella del Gesù, chiesa madre dell'Ordine. La volta della navata, affrescata alla fine del XVII secolo, ha misure impressionanti: oltre 17 metri di larghezza e oltre 36 metri di lunghezza. Impresa titanica, è il capolavoro del pittore, già esperto allestitore di teatri sacri per le funzioni delle Quarantore.

La volta: la struttura iconografica

La volta è una grande macchina scenica concepita come apoteosi della missione apostolica della Compagnia di Gesù. Attraverso un'allegoria - spiega in una lettera il Pozzo stesso al Principe Anton Florian von Lichtenstein¹ - è celebrata l'attività missionaria dell'Ordine, ormai consolidatosi dopo decenni di diffusione in tutte le parti del mondo allora conosciuto. La rappresentazione trae ispirazione da un brano del vangelo di Luca: *"Sono venuto a gettare un fuoco sulla terra, e come vorrei che fosse già acceso"* (Lc 12,49). Ed è come se Ignazio non cessasse di esortare i suoi compagni di portare il fuoco in tutte le parti del mondo: *«Ite omnia incendite et inflammate»*. Il programma è dunque l'opera di Ignazio quale si dispiega attraverso il corpo della Compagnia che partecipa in questo modo alla gloria redentrice di Cristo.

¹ Faccio riferimento alla lettera di Andrea Pozzo indirizzata al Principe Anton Florian von Lichtenstein, ambasciatore de S. M. Imperiale presso la Santa Sede nel 1694, cit. in B. Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlin - New York, 1971, pp. 70-72

Al centro dell'affresco appare la Trinità. Avvolti da una nube di luce dorata, campeggiano il Padre, la colomba, simbolo dello Spirito Santo, e Gesù con la Croce². Da Dio trinitario si origina la luce che si diffonde, irradiandosi in tutto il creato. Dio è origine e fonte dell'amore. Un raggio luminoso si dirige verso il cuore di Ignazio, portato su una nuvola da angeli. Dal fondatore dell'Ordine, la luce si divide in quattro raggi che illuminano i quattro continenti convertiti dai missionari: Asia, Africa, America, Europa.

In un movimento centrifugo, i gesuiti sono inviati verso tutte le parti del mondo a diffondere il Verbo di Cristo. E sulla volta i santi dell'Ordine guardano verso Dio e gli uomini, come per invitarli a lasciarsi trasportare verso il cielo. Saverio, Luigi Gonzaga, Francesco Borgia... I continenti sono personificati da figure muliebri. Stanno rigettando i mostri dell'idolatria o dell'eresia o di altri vizi, raffigurati da animali in catene. Liberate dal male, le quattro parti del mondo trasmettono al cielo una straordinaria "mietitura" di anime santificate. Tutto si fa tripudio, tensione verso l'alto, desiderio irrefrenabile di tendere verso la luce. E come in un vortice irresistibile, in un movimento centripeto, tutto parla di risalita verso il cielo, verso la luce divina. Un altro raggio illumina uno scudo sul quale è impresso il monogramma del suo nome: IHS. In questo modo, Gesù onora Ignazio, il fondatore dell'Ordine dei *Compagni di Gesù*. Gloria della Compagnia e gloria di Cristo convergono nel medesimo *Ad maiorem Dei gloriam*.

Il tempo della gloria

Lo spazio dipinto che accoglie le figure rappresenta un'architettura vista dal basso verso l'alto. È il *Campo* di tutta l'opera, dice il Pozzo nella lettera. Gli elementi architettonici della navata proseguono nella volta in un *trompe l'oeil*. L'architettura di pietra prolunga quella dipinta, senza soluzione di continuità. Al centro si apre uno squarcio di cielo. La volta a botte si trasforma in una immensa cupola inondata di luce. Per abbracciare la totalità della volta, il Pozzo stesso segna sul pavimento un punto in cui l'osservatore deve collocarsi. Occorre disporsi alla visione, per accedere al divino. Allo stesso modo, occorre prepararsi e disporsi, dice Ignazio negli *Esercizi Spirituali*, per pregare e incontrare il Dio della vita.

La quadratura, vale a dire dell'uso della prospettiva dal basso verso l'alto, in modo che sia possibile creare l'illusione di uno spazio tridimensionale su di una superficie curva o piatta, diventa lo strumento che permette alla visione di presentarsi nella sua verosimiglianza, nell'evidenza fisica degli spazi, dei volumi e delle forme. Una contemplazione da vedere e da ascoltare in un tripudio di colori e di suoni. È il tempo di una festa rivolta a tutti. Non è l'universo della prova, del conflitto, del dramma che si vive nel momento della scelta, nell'incessante lotta tra bene e male, come Caravaggio aveva mostrato alcuni decenni prima. Ci troviamo invece nel tempo della fioritura e della mietitura. Non è il tempo agostiniano della corruzione, del drammatico riconoscimento che il peccato abita da sempre la nostra vita, ma quello della raccolta dei frutti. È il tempo della gloria, in cui siamo invitati a credere con maggiore fervore e passione. Ogni momento terreno è segno della gloria divina nel cielo. L'allegoria non è un'auto-esaltazione della Compagnia, ma la glorificazione del nome del Figlio di cui porta il nome. La Compagnia non può glorificarsi, se non per essere segno di una

² Chiaro è il riferimento alla visione della Storta, in cui Ignazio vede Gesù mentre porta la Croce con il Padre al suo fianco. Nella visione, Gesù gli dice: "*Voglio che ci serviate*" e il Padre aggiunge: "*Vi sarò propizio a Roma*". E Ignazio è posto a fianco di Gesù.

gloria ben maggiore: quella di Dio. Cos'è la Compagnia di Gesù, se non la manifestazione di Gesù nella storia? Tutta la sua opera non è forse nel nome di Gesù? L'allegoria non è segno di vanità mondana, del narcisismo di un Ordine che si autocelebra, ma la manifestazione della sua testimonianza, della sua vita in Cristo. La luce è fatta per essere posta sopra il moggio, non per essere nascosta. Questa luce le viene consegnata da Cristo. C'è dunque una diretta relazione tra il corpo mistico di Cristo e quello della Compagnia che è l'attualizzazione del corpo redentore di Cristo nella storia.

Avvolti dalla luce: lo spazio bizantino

La volta di sant'Ignazio si presenta come un'epifania. Tuttavia si tratta di una visione molto diversa da quella bizantina. Lo spazio bizantino è avvolgente. Tutto deve diffondere la luce. Possono esserci solo la luce e una pallida ombra. È la luce che viene dall'abisso delle Origini. Luce che manifesta la presenza del *Logos* creatore. Nelle basiliche bizantine, la luce prende *forma* nella calda tonalità del fondo oro che avvolge le scene che appaiono così come avvolte dalla luce della grazia. Il fondo oro è la manifestazione della verità e dell'autenticità di tutte le cose. Grazie all'oro, Dio, che è al di là dell'essere, si fa *vedere*. L'oro crea uno spazio atmosferico, in cui tutto si perde e si dissolve nella luce. La luce dell'oro è emanazione spirituale che si fa colore, incontrando l'opacità della materia. L'oro è manifestazione della grazia che avvolge l'ordine della natura. Se Dio è all'origine della realtà, l'universo è una cascata luminosa che sgorga dalla sorgente originaria, secondo un meraviglioso irradimento che si materializza in tutta la creazione. E il fine della nostra vita è la luce. L'invisibile si mostra nella nostra realtà e noi ne siamo come avvolti, custoditi, protetti. È l'invisibile che viene verso di noi.

Sant'Ignazio: la rivelazione di una epifania

Anche la volta di Sant'Ignazio si apre alla visione del divino. Tuttavia, non siamo avvolti da uno spazio collocato al di là della storia e disceso dall'eternità nel tempo. Dalla navata, contempliamo la gloria di Dio. È un'apparizione che si presenta come reale, nella prospettiva delle architetture dipinte, nell'evidenza fisica dei corpi. Trionfo dell'illusione? Forse. Tuttavia, questa illusione è ciò che più di vero esiste nella vita dell'uomo. È la contemplazione stessa di Dio e della sua opera nel mondo.

Nella Chiesa tutto appare concepito per evitare la sensazione di dispersione. Tutte le linee prospettiche convergono in un punto di fuga che coincide col centro occupato dalla Trinità, da cui tutte le cose ricevono significato. Tutta la realtà è come aspirata verso l'alto, verso la sua Origine, verso il suo Creatore. Le leggi di gravità naturale sembrano qui come misteriosamente sospese. L'uomo non è un corpo perduto nell'universo, come aveva lasciato sospettare alcuni decenni prima la scoperta di Galileo, secondo la quale la terra non è al centro del cosmo. Scoperta inquietante, che aveva fatto perdere all'uomo quella centralità in cui Dio l'aveva posto sin dalle origini della storia. Quale centro è ora possibile riconoscere? La Trinità attira a sé tutte le cose. La sua Luce si diffonde sull'universo per orientarlo verso di sé, agisce come una forza irresistibile che spinge le cose verso un vertice, guidando il nostro sguardo verso l'alto. Come un magnete, la Trinità crea un movimento in cui tutti gli esseri sono misteriosamente attratti. Certo, i corpi appaiono come reali, ma si librano nel cielo quasi fossero senza peso. Sono esseri reali, dotati di un corpo, ma vivono nella legge-

rezza del convergere verso quel punto. La Trinità si rivela come un principio di tensione che evita la dispersione, il caos, l'informe. La Trinità agisce come un principio fisico. La Trinità è il fine, il *telos* inscritto in ogni cosa, *telos* visibile posto nelle altezze infinite del cielo, ma delle quali possiamo avere una visione diretta, percorrendo gli spazi della navata di una chiesa. E in questi spazi si snoda la nostra vita: essi diventano i *nostri spazi*. La Trinità è il termine ultimo del nostro desiderio, principio di unità di tutte le cose. La sua potenza si manifesta secondo un movimento opposto rispetto alla forza di gravità, che tende inesorabilmente verso il basso, verso il centro della Terra, verso il quale precipitano gli idoli e le eresie sotto il peso della materia. Il cammino spirituale si sviluppa invece sotto la spinta di una forza di elevazione *Ad maiorem Dei Gloriam*, come dice Ignazio, verso i cieli infiniti, in una dialettica che riproduce gli stessi accenti della lotta tra tenebre e luce, tra peccato e redenzione, tra morte e vita.

Nella sua pittura, tutto si fa fluido. La materia sembra spingersi oltre i limiti fisici dello spazio per assumere forme curve, come se acquisisse un nuovo carattere spirituale. Ogni rigidità sembra come misteriosamente annullarsi. I corpi, concepiti per aggregati o per masse, diventano flessibili ed elastici. Una specie di gioioso labirinto del continuo in cui tutto si organizza secondo un principio ritmico. Le forme sembrano dilatarsi e contrarsi, come in una sorta di respiro cosmico, di alternanza di pieni e di vuoti colti in un divenire reciproco. Tutto parla di luce, di forze irrefrenabili. Tutto parla di vita. È il trionfo dell'immagine. Le architetture delle volte ricordano che ci troviamo in uno spazio fisico, reale, concreto. Spazio straordinario, popolato di angeli, di santi, ricolmo di una gioia soprannaturale. Non si tratta di un mondo immaginario ma del mondo che conosciamo e che veramente si apre, quasi fosse la scena di un teatro, per permettere la visione del divino!

Il Rinascimento: tra terra e cielo

Qual è il rapporto tra il mondo terrestre e quello celeste? Separazione tra umano e divino, tra natura e cielo? Se non si può forse parlare di identità tra finito e infinito, tra contingente ed eterno, è tuttavia posta una profonda continuità. È una visione strutturalmente diversa da quella del Rinascimento. Nelle raffigurazioni cinquecentesche il rapporto tra umano e divino è concepito come in termini di sovrapposizione, quasi si trattasse di due sfere separate, sia pure in comunicazione tra loro. Tiziano, *nell'Assunzione*, separa le due sfere, inserendo uno strato di nuvole come se si trattasse di un diaframma tra il nostro mondo terrestre e quello celeste. Tra finito e infinito, il Rinascimento pone una linea orizzontale. Non a caso, il Cinquecento era caratterizzato da un forte dibattito sul rapporto Natura e Sopranatura, tra Natura e Grazia, tra corpo e anima. Un mondo a due piani, tra loro comunicanti certo, ma separati e distinti. Nel Pozzo, come nella Chiesa del Gesù, il finito si squarcia sull'infinito, senza soluzione di continuità. L'immenso affresco è una teofania. Cos'è d'altronde la pittura, se non la possibilità di rendere visibile la trascendenza? La volta è uno squarcio d'infinito nella contingenza della storia. Uno squarcio d'infinito nel finito dell'immagine.

La Compagnia di Gesù opera una rivoluzione del linguaggio visivo avente come finalità l'incontro tra Dio e il fedele. Tutte deve permettere il dialogo tra Dio e l'uomo, la possibilità di un incontro. Tutto deve parlare di Dio. Ogni aspetto del reale è invitato a narrare e a cantare la *Gloria* del Creatore. Se il mondo è contrassegnato da un caos primordiale – è quanto dicono le Sacre Scritture, ma anche i filosofi antichi – c'è tuttavia un principio, un fine che pone ordine e senso.

Esiste un *telos* che riconduce ogni cosa al principio per il quale è stata creata. *L'uomo* - dice Ignazio nel prologo agli *Esercizi Spirituali* - è creato per lodare, riverire e servire il Signore. In questo *per* sta tutto il senso della vita dell'uomo. Questo *per* in-forma la vita stessa del cosmo. Tutto canta la gloria di Dio. Dall'uomo alla natura, dai corpi animati a quelli inanimati. Amare Dio non significa altro che amarsi nella totalità del proprio essere.

La volta di Sant'Ignazio è un'epifania che la tradizione iconografica avrebbe probabilmente preferito riservare alla parte presbiterale, luogo per eccellenza della manifestazione della gloria divina che si apre dopo avere varcato l'arco trionfale, arco del trionfo della vita sulla morte, della redenzione sul peccato, grazie alla celebrazione eucaristica che si svolge sull'altare. Non a caso le cattedrali gotiche ponevano nella navata un simbolo del pellegrinaggio della vita dell'uomo: il labirinto. Se la navata era tradizionalmente concepita come luogo del cammino della vita terrena del fedele, in Sant'Ignazio, la visione divina non è posta in un al di là, ma avviene qui, nella transitorietà della vita. La visione soprannaturale avviene nella provvisorietà della vita terrena. *Hic et nunc*.

L'occhio della fede

L'arte incontra la scienza. La scienza è a servizio della fede. Lo studio della geometria e della matematica, alla base della prospettiva, sono al servizio della Gloria di Dio. Rendono questo spazio credibile, verosimile, luogo creato per vivere un'esperienza di fede. Come se si trattasse di uno spazio reale che si dispiega davanti a noi. Ed è uno spazio concreto, fisico, che si presenta con le stesse caratteristiche di evidenza della realtà naturale, nel suo rigore prospettico. È uno spazio da credere con fervore, piuttosto che da dimostrare. Noi lo vediamo e lo abitiamo come spazio reale, anche se possiamo riconoscerne il significato solo alla luce degli occhi della fede.

E, infatti, l'allegoria, va vista situandoci in punto preciso, al centro della navata, come dice il Pozzo stesso. C'è come un punto da cui tutta l'immagine assume pienezza di senso. Da quel punto ci eleviamo alle altezze infinite del cielo. Se nella prospettiva centrale del Rinascimento l'osservatore si affacciava sullo spazio della natura e della storia, da questo punto contempliamo invece lo spazio della Gloria. Il punto di vista monoculare da cui osservare la realtà non è più il soggetto razionale che contempla la natura, ma diventa l'occhio della fede che si dischiude alla Gloria di Dio.

C'è un punto di osservazione dice lo stesso Pozzo. Se ci collocassimo in altri punti, tutto l'apparato pittorico si deformerebbe inesorabilmente, precipiterebbe nel non senso. Sogno? Trionfo dell'illusione? Fantasia? Se ci si limitasse a queste considerazioni, non si comprenderebbe il significato di questa apparizione. Andrea Pozzo definisce uno spazio verosimile, sapientemente costruito, che accoglie una visione di Gloria. L'immagine si presenta qui in tutta la sua forza ed efficacia. Un'immagine da abitare, da vivere, di cui fare esperienza. Immagine che è come il termine del desiderio di ogni uomo. E il desiderio del fedele trasforma l'immagine in presenza viva, dialogante. Come se le immagini prendessero vita davanti a noi per parlarci, come nei "colloqui" che Ignazio pone alla fine delle varie meditazioni negli *Esercizi Spirituali*, in cui ci immaginiamo di essere davanti a Cristo, a Maria... Lo spazio "artificiale" elaborato grazie alla prospettiva, si trasforma in spazio della gloria divina nel Cielo, che si dà all'improvviso, gratuitamente, per grazia. Spazio del luogo d'incontro tra Dio, il credente, i santi della Compagnia, coloro che hanno creduto al vangelo. La fede apre alla verità di questo spazio meraviglioso. La fede informa la visione e ci dice che in quella volta si dispiega ciò che era pensato

per noi sin dall'inizio della creazione. Con un punto di osservazione diverso, le regole prospettiche sarebbero annullate, l'apparato pittorico precipiterebbe rovinosamente. Come nella nostra realtà. Senza l'ausilio della fede e senza l'intervento della grazia, l'umanità cadrebbe nelle tenebre, deformerebbe ogni visione del mondo. E gli angeli sarebbero goffi, tozzi, deformati. Irreali. Certo, la prospettiva è una finzione del vero, commenta il Pozzo nel suo trattato, il *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1698). La prospettiva è un gioco di distorsioni, di inganni visivi, di deformazioni, di mobilità metamorfiche. Tuttavia, da quel punto preciso della navata scelto per la costruzione del racconto prospettico, in cui ci situiamo per contemplare l'affresco, la volta di Sant'Ignazio si trasfigura, per trasformarsi in squarcio di cielo, in Gloria. Non è, come spesso si sostiene, il semplice trionfo dell'illusione, ma la visione della volta celeste. Grazie alla prospettiva, accediamo alla verità di un'epifania.

Quello del Pozzo, è un esempio di come lo studio prospettico, potremmo dire scientifico, è "*Ad maiorem Dei gloriam*".

La fede si incontra con la scienza. Grande segno di apertura mentale nell'annuncio cristiano.

Non a caso nell'incisione tratta dal frontespizio del libro di Atanasio Kircher *China Monumentis*³, troviamo nella parte inferiore a destra accanto a Matteo Ricci alcuni strumenti che il missionario aveva utilizzato nella sua ricerca scientifica, come una sfera armillare, un orologio gnomone, un compasso... Tuttavia, nella parte alta della composizione, campeggia la *visio divina*. È l'epifania della Gloria del nome di Gesù.

Perché allora studiare la scienza, l'astronomia o la fisica? Come giustificare l'amore per la storia o per l'arte? Se tutto il creato parla della gloria di Dio, si tratta di riconoscerne la presenza nei diversi frammenti della vita del cosmo, nei segreti che attraversano il reale. Più si entra nel mondo della natura e della storia, più si partecipa alla vita di Dio e alla sua gloria, più si comprende come Dio lavora e vive al cuore del reale. Perché tutto parla della sua bellezza. L'unità che viene così a crearsi è quella che si fonda su un Dio che si rivela nella contingenza della storia, nel cuore dell'esistenza di ogni uomo. A partire da questa intuizione, l'amore per le scienze o per le arti non rappresentano una strategia missionaria, quanto il luogo possibile di ritrovare Dio in tutte cose, in vista di un incontro con le diverse culture. È il desiderio di riconoscere la presenza di Dio nel nostro mondo e in tutti gli aspetti della creazione, per condividerli con gli altri uomini, in una comune ricerca di senso.

Come dice il Salmo 18 (19):

I cieli narrano la gloria di Dio,

e l'opera delle sue mani annunzia il firmamento.

Il giorno al giorno ne affida il messaggio

E la notte alla notte ne trasmette notizia.

Ad maiorem Dei gloriam.

³ *China Monumentis qua sacri qua profanis, nec non variis naturae & artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata, auspiciis Leopoldi Primi*, Amsterdam 1667





+ Henricus Jb Bulli s. r.
Episc. Bala. Vic. Apostol.

步天衢

Dell'amicizia. Matteo Ricci: un ponte tra Occidente e Oriente

Davide Magni S.I.

Redattore della rivista *Popoli*

Aiutare gli uomini a trovare Dio in tutte le cose

Quando ai primi di agosto del 1582 Matteo Ricci (1552-1610), missionario della Compagnia di Gesù, sbarca a Macao, i contatti tra Europa e Cina sono ancora così frammentati da giustificare l'affermazione che questi due universi siano mondi paralleli. Matteo Ricci sa gettare un ponte che ancora oggi costituisce un punto di riferimento per qualunque dialogo tra Occidente e Oriente.

Nel *Paese di Mezzo*, il gesuita comprende immediatamente che, se vuole essere compreso, deve inserirsi all'interno della cultura cinese, delle sue tradizioni, della sua religione. In modo particolare, giunge alla comprensione che deve fare riferimento al Confucianesimo, per comunicare il Vangelo. Il trattato *Dell'amicizia* è la prima opera in cinese composta dal missionario di Macerata (Nanchang 1595). Presentando in cento sentenze tratte dai classici antichi il pensiero dell'Occidente sull'amicizia, Ricci mostra che la civiltà cinese e quella europea sono in sintonia su temi fondamentali. L'opera stupisce la Cina e conosce un grande successo. Ricci comprende che la sua missione e il tentativo di dare vita al dialogo tra Oriente e Occidente possono costruirsi solo sul fondamento della conoscenza reciproca, dell'amicizia, della fiducia, come sottolineano, del resto, gli *Esercizi Spirituali* di S. Ignazio di Loyola, in cui si afferma che occorre essere disposti a salvare l'affermazione del prossimo (*Presupponendum*, N° 22, *Esercizi Spirituali*), piuttosto che a condannarla, a riconoscere la bontà presente nell'esperienza dell'altro. Ma c'è di più. Anche Matteo Ricci è stato modellato dall'incontro con i cinesi.

Inculturazione

Risulta ancora di grande attualità una raccomandazione di *Propaganda Fide* del 1659 ai missionari. La Congregazione per l'evangelizzazione dei popoli, fondata nel 1622, consigliava già a quel tempo di non costringere le persone a cambiare i propri costumi, nella misura in cui questi non si opponevano alla moralità o alla religione. La dichiarazione proseguiva dicendo: «*Che cosa potrebbe esservi di più assurdo del trasportare in Cina la Francia, la Spagna, l'Italia, o qualunque altra parte dell'Europa? Non è questo genere di cose che dovete portare, bensì la fede, che non rigetta o danneggia i riti e i costumi di nessun popolo, sempre che questi non siano depravati*»¹.

Matteo Ricci in Cina e Roberto de Nobili (1577-1656) in India sviluppano un'opera di evangelizzazione, capace di trasmettere il messaggio cristiano nel linguaggio di culture lontane da quella europea. Purtroppo questa apertura apostolica avrebbe conosciuto un triste epilogo. I gesuiti andarono incontro a quella che è nota come la «Questione dei riti». Nel 1704 il legato papale Carlo Tommaso Maillard de Tournon decretò la condanna della prassi della Compagnia di Gesù. La controversia prosegue fino al 1744; Benedetto XIV nella sua bolla *Omnium sollicitudinum* vieta ogni concessione al costume locale. È imposto a tutti i missionari un giuramento di sottomissione e si proibisce ogni ulteriore discussione sull'argomento. Le conseguenze di questa miopia apostolica sono devastanti per i cattolici di India e Cina; alle persecuzioni da parte delle autorità statali, si unisce la perdita di

Mgr Bulté s.j. Evêque à Pieulisieu avant Mgr Lécroart et avant Mgr Marquet.

*Il porte le Tzi-King (=chapeau du sacrifice)
avec lequel on a dit la Messe jusqu'au 1915.*

¹ «[La Chiesa] inviata a tutti i popoli di qualsiasi tempo e di qualsiasi luogo, non è legata in modo esclusivo e indissolubile a nessuna razza o nazione, a nessun particolare modo di vivere, a nessuna consuetudine antica o recente» (*Gaudium et Spes*, n.58).

efficacia della stessa attività dei missionari. Solo nel 1939, Pio XII abroga il giuramento del 1744. Gradualmente, la Chiesa abbandona un certo eurocentrismo. Questo cammino di maturazione conosce il suo punto di arrivo nel Concilio Vaticano II, in cui è chiara la consapevolezza che la fede deve essere inculturata nel pieno rispetto delle culture.

Alessandro Valignano, il pioniere

Che l'intuizione ricciana non fosse una novità assoluta, ma il frutto di una precisa spiritualità, lo si vede anche dal fatto che il maceratese non è il primo a giungere in nell'estremo Oriente, ma si inserisce nel lavoro già intrapreso dai suoi confratelli. Se Michele Ruggieri è stato colui con il quale ha fondato la prima comunità in terra cinese, il vero pioniere apostolico è stato Alessandro Valignano, nato a Chieti nel 1539 e morto a Macao nel 1606, dove arriva la prima volta nel 1578.

Il suo incarico era quello di Visitatore delle missioni della Compagnia di Gesù d'Oriente, ovvero, una sorta di "inviato speciale" del Superiore Generale dell'Ordine. La sua funzione era quella di indirizzare e di controllare l'attività missionaria in un territorio vastissimo: dalle coste orientali dell'Africa fino al Giappone e alle Filippine. Purtroppo, la missione si scontra con la dipendenza strettissima al sistema coloniale portoghese, che attraverso l'istituzione del *Padronato*, sceglieva missionari e vescovi e ne condizionava l'attività. Se in India Valignano può fare poco per svincolarsi da questo despotico sistema, quando nel 1579 giunge in Giappone, si oppone fermamente alla mentalità e alle direttive del superiore portoghese che regge la missione. Fuori dalle influenze euro-centriche del Patronato, impone che i giapponesi non dovevano farsi portoghesi. Al contrario, se volevano davvero annunciare il Vangelo, i missionari europei dovevano adattarsi ai costumi, agli usi e ai comportamenti propri della cultura e della tradizione locali, iniziando con lo studio e l'apprendimento della lingua. Del resto, era questo il metodo usato dai primi cristiani. Quella che ora chiamiamo *inculturazione* ha in Valignano uno dei più acuti promotori. Tuttavia, questa mentalità non era facilmente comprensibile dai contemporanei. Soprattutto si scontrava con l'aggressività coloniale la cui finalità era l'affermazione di interessi politico, economico e sociali, ben difficilmente conciliabili con l'annuncio del vangelo.

Le religioni cinesi al tempo di Ricci

La Cina conosciuta da Matteo Ricci vede il tramonto della dinastia dei Ming (1368-1644), avvicendatisi agli Yuan, di stirpe mongola, che dominano dal 1280 al 1386, e poi rimpiazzata dai Mancesi. È un periodo di progressivo isolamento, con il quale l'Impero Celeste chiude le relazioni con i paesi stranieri, considerati semplicemente *barbari*, opinione d'altronde giustificata, date tutte le precedenti esperienze negative. Questo aspetto fa ancora di più risaltare l'importanza di Matteo Ricci, in quanto primo straniero a ricevere l'onore di essere sepolto in terra cinese.

Sul solco dei primi missionari giapponesi, Matteo Ricci e Michele Ruggieri adottano i costumi buddhisti, anche se più tardi scoprono che il confucianesimo è la religione più incisiva. Portata in auge dalla dinastia dei Ming, è una

tradizione religiosa che bene si confà al governo e controllo di un così vasto territorio, articolato in un insieme molto diversificato di popolazioni. Le altre due componenti della tradizione cinese, il taoismo e il buddhismo, sono invece ristrette in ambiti circoscritti e marginali.

Le ragioni della scelta confuciana non erano solo di opportunità politica: per giungere all'imperatore doveva passare attraverso la classe dei letterati confuciani che formavano l'amministrazione dello stato. Il confucianesimo non presentava un sistema metafisico e una dottrina dell'aldilà. Rispetto al taoismo e al buddhismo, quindi, non c'era il pericolo dell'incompatibilità tra i suoi principi e il cristianesimo. Ricci, inoltre, non considerava il confucianesimo una religione, ma una dottrina morale e politica. Da qui, la possibilità per i confuciani di convertirsi al cristianesimo, senza cessare di essere confuciani. Nulla di contrario al cristianesimo era, infatti, presente nella dottrina confuciana.

Attualmente gli studiosi riassumono in quattro i punti di contatto per un dialogo intimo tra confucianesimo e cristianesimo: nella morale, nei riti in onore di Confucio, in quelli in onore degli antenati e nel ruolo essenziale che il cristianesimo ha nel contribuire all'ordine e alla pace dello stato. Dal punto di vista morale, Confucio è molto vicino a Seneca. Lo stoicismo, mitigato dalla lettura cristiana, costituiva un evidente luogo di incontro tra due orizzonti filosofici affini. Confucio era onorato in quanto uomo eccellente, modello esemplare di suddito. Per Ricci non poteva essere quindi divinizzato: non gli si rivolgevano né preghiere né sacrifici. Analogamente, il culto degli antenati, divenuto distintivo della tradizione cinese, è un elemento di semplice ed essenziale educazione civica. Ricci non ha dubbi a riguardo, anche se questa sua visione non sarà condivisa dai suoi successori. La storia, con Pio XII, dimostrerà che aveva ragione. Tuttavia, questo errore di valutazione fu devastante per la presenza della Chiesa in Cina. Infine, il tentativo costante di Matteo Ricci fu sempre quello di mostrare agli arguti e sospettosi intellettuali cinesi, che la dottrina cristiana che egli proponeva, non era per nulla contraria o dannosa al mantenimento dell'ordine dello Stato. Al contrario, ne costituiva il vero e sicuro fondamento. Anche qui, purtroppo, l'esperienza dei cinesi negli anni successivi alla morte del missionario fu imbarazzante.

Il missionario che giungeva in Cina era portatore di una cultura millenaria. La trasmissione di questo patrimonio a un mondo totalmente estraneo era possibile solo attraverso un grande rispetto della cultura del luogo. Ricci impara a dialogare con quegli aspetti che sa che gli altri possono comprendere. In questo senso, l'esempio della filosofia stoica è paradigmatico. Per sostenere le tesi teologiche cristiane, riesce a utilizzare le dottrine classiche confuciane. Ricci fa arrivare in questo modo il messaggio cristiano al cuore della cultura cinese, mostrando l'universalità del messaggio evangelico che non è prerogativa di nessuna cultura, tanto meno di quella occidentale, come affermerà esplicitamente il Concilio Vaticano II. Ricci si lascia istruire dalla cultura cinese entrandovi in profondità, chiedendosi quale sia la via più feconda, il suolo più propizio per *far germogliare i semi del Vangelo*.

L'inculturazione in via di compimento. La teologia sino-cristiana

Con la sua attività, Matteo Ricci apre la strada (ma molto in questo senso deve essere ancora fatto) alla rilettura del Vangelo in cinese. Non si tratta semplicemente di proporre la traduzione di un testo ma della sua nuova capacità

di esprimere il vangelo attraverso le categorie simboliche di questa millenaria cultura.

La lingua cinese, si sa, usa una maniera del tutto peculiare di esprimersi: gli ideogrammi. Non usa l'alfabeto al quale noi siamo familiari, ma immagini o icone che alludono a un significato, apprendone al contempo altri possibili. Non si può mai dare una traduzione unica e per tutti valida di un testo cinese, né si può fare l'operazione contraria, verosimilmente due traduttori useranno caratteri differenti: avendone come equipaggiamento di base più di 25mila (tanti sono i caratteri recensiti nel *Grande Dizionario Ricci della Lingua Cinese* curato dai gesuiti degli Istituti Ricci). Ebbene, la scoperta fatta da Ricci e dai suoi successori, è la capacità di fare una diversa teologia, ovvero: poter esprimere la propria esperienza di fede e di comprensione delle narrazioni bibliche, individuando dei sensi e significati che un occidentale non può «leggere e scrivere» proprio perché si esprime in maniera differente. Attraverso lo sguardo di chi scrive con gli ideogrammi, insomma, si vedono cose ulteriori, si sottolineano sfumature e significati complementari a quelli intuiti dalle altre culture "alfabetiche". Questo è il compimento, ancora atteso dell'inculturazione: una cultura che riceve il vangelo, lo comprende e lo comunica in maniera differente ma, allo stesso tempo, altrettanto vera, di un'altra. Ancor di più se queste hanno modalità espressive così differenti come quella visuale-iconografica della Cina o alfabetica dell'Occidente.

Con il Ricci si intravede l'era dei credenti cinesi che, leggendo il vangelo con i «loro» occhi, comunicano a noi quello che con i «nostri» non potremmo intuire. La comprensione sempre più profonda del messaggio evangelico è un arricchimento per tutti: innanzi tutto dello stesso missionario, che viene a sua volta evangelizzato.

In questo senso, Matteo Ricci rappresenta un paradigma valido ancora oggi. Infatti, l'attuale contesto multietnico e multiculturale impone il dialogo tra le religioni e le culture quale esigenza prioritaria. Primo fra tutti, egli interpreta con intelligenza e umiltà la via dell'inculturazione. Impara e insegna a riconoscere le potenzialità di ogni civiltà, valorizzando in questo modo ogni elemento di bene che vi si trova. Senza perdere nulla ma, al contrario, portando tutto a compimento.

Come figlio del suo tempo, Matteo Ricci è un umanista dell'Occidente. Le scienze umane e le scienze della natura hanno costituito il luogo di incontro con la cultura cinese e il luogo dell'annuncio evangelico. Tuttavia, non si tratta di entrare nella cultura del luogo in modo funzionale o tattico, seducendo un popolo, per annunziare il Vangelo. Si tratta piuttosto di riconoscere quel luogo abitato dalla presenza di Dio. Le scienze umane, le scienze della natura e la tecnica diventano quindi le vie attraverso le quali è possibile comprendere come Dio agisce nel mondo e nella storia.

In questo senso, lo studio delle arti e delle scienze è già teologia, perché è contemplazione e presa di consapevolezza della presenza di Dio nel mondo. È questa la caratteristica dello stile missionario dei gesuiti: aiutare gli uomini a cercare e trovare Dio in tutte le cose.

Gaspere Celio

Apoteosi degli strumenti della Passione
affresco, fine sec XVI
cappella della Passione
chiesa del Gesù, Roma





Guillaume Courtois (1628-1679)

Il sangue di Cristo

olio su tela, 77x50 cm

Roma, Museo di Roma



Biografia Matteo Ricci

Matteo Ricci nasce a Macerata il 6 ottobre 1552 dal figlio di uno speziale, Giovanni Battista Ricci e dalla nobile Giovanna Angiolelli. Viene istruito dapprima in famiglia, poi nel collegio che i gesuiti avevano appena fondato in città.

A sedici anni lascia la sua città natale per non farvi più ritorno. Per volere del padre si trasferisce a Roma, dove studia giurisprudenza alla Sapienza. Interrotti gli studi di legge, entra nel noviziato della Compagnia di Gesù. Studia per alcuni mesi in Toscana, quindi riceve la migliore educazione umanistica e scientifica nel Collegio Romano: perfeziona lo studio della matematica e delle discipline applicative ad essa correlate (astronomia, geografia, cartografia, agronomia e misurazione del tempo) sotto la guida del celebre Cristoforo Clavio; apprende a memoria i classici latini e greci grazie a un metodo da lui elaborato. Nel 1577 è destinato alle missioni d'Oriente. Vive in India per quasi quattro anni studiando teologia e insegnando lettere classiche ai ragazzi dei collegi. Nel 1580, a Cochín, viene ordinato sacerdote. Il Visitatore delle missioni gesuitiche d'Oriente, Alessandro Valignano, lo invia a Macao perché aiuti il padre Michele Ruggieri, il quale già da tre anni aveva a più riprese cercato di entrare in Cina, Paese fino ad allora inaccessibile agli stranieri. Valignano ordina ai due padri Ricci e Ruggieri di applicarsi allo studio del mandarino e dei classici della letteratura cinese e di adeguarsi agli usi e alla mentalità del popolo. Pare questo l'unico metodo per potere efficacemente diffondere le verità del cristianesimo all'interno di una società orgogliosa delle proprie tradizioni e del tutto chiusa alle influenze straniere. I due sacerdoti, dopo vari tentativi falliti, riescono ad entrare in Cina per essere ricevuti dal governatore Wang Pan.

Rasatisi barba e capelli e indossato il saio dei bonzi, i confratelli fondano una casa a Zhaoqing, traducono le principali preghiere cristiane e pubblicano un primo *Catechismo*. Nel 1584 Ricci presenta a Wang Pan la prima carta geografica di tutto il mondo in lingua cinese. La casa di Zhaoqing, costru-

ita in stile occidentale, viene requisita dal nuovo viceré della città. Ricci comprende ben presto che per poter operare liberamente in Cina e diffonderci la fede cristiana è necessario incontrare l'imperatore. Decide, allora, di richiedere al papato un'ambasciata al trono di Cina: Ruggieri va a Roma per convincere il papa e i sovrani europei, ma il tentativo non va in porto. Ruggieri non farà più ritorno in Cina. A Ricci viene assegnato un nuovo compagno di missione, lo spagnolo Antonio De Almeida. Con lui si sposta più a settentrione, a Shaoyzhou, dove fonda una seconda residenza e conosce il primo grande amico e discepolo cinese, Qu Taisu, il quale diffonderà per tutto il Paese la fama del maestro. Al 1594 risale il primo tentativo di raggiungere Pechino. Dopo avventurose peripezie giunge a Nanchino, la "capitale del sud", dalla quale viene presto cacciato. Arriva a Nanchang, capitale della provincia del Jiangxi, dove viene accolto favorevolmente e presenta a un parente dell'imperatore la sua prima opera in cinese, l'*Amicizia*. Avendo compreso che "più si fa in Cina con libri che con parole", Ricci da allora fino alla morte non cessa più di scrivere e pubblicare. Soprannominato Xitai ("Maestro dell'Occidente"), viene considerato il più grande matematico vivente. Giunge a Pechino nel 1598, ma decide subito di tornare sui suoi passi (dopo l'invasione giapponese della Corea nella città si respira un pesante clima di guerra). A Nanchino Ricci fonda la quarta residenza e prepara il definitivo viaggio verso la capitale, dove è convocato il 24 gennaio 1601 per presentare all'imperatore Wanli i doni del "Grande Occidente". L'imperatore gli accorda la sua protezione personale, il titolo di mandarino e lo mantiene, con altri quattro compagni, a spese del pubblico erario. Traduce opere scientifiche occidentali (come gli *Elementi* di Euclide), pubblica scritti che in seguito saranno considerati capolavori della letteratura cinese. Offre all'Europa la prima descrizione attendibile della Cina. Si spegne l'11 maggio 1610. La sua tomba si trova a Pechino.



Hidetoshi Nagasawa
Barca
installazione temporanea
Lago di Monate



Biografia Hidetoshi Nagasawa

Hidetoshi Nagasawa è nato a Tonei, in Manciuria, nel 1940. A seguito dell'invasione dell'Unione Sovietica, la famiglia è costretta a lasciare bruscamente il paese, insieme ai civili giapponesi residenti. Stabilitosi a Kawagoe, piccolo centro non molto distante dalla capitale giapponese, frequenta il corso di "Architettura e interior design" presso la Tama Daigaku di Tokyo, dove si laurea nel 1963. Tuttavia, il vero interesse di Nagasawa è l'arte, di cui aveva cominciato a conoscere alcune tendenze d'avanguardia (in particolare neo-dada) già a partire dagli anni '50, col gruppo Gutaj e visitando regolarmente le Esposizioni indipendenti organizzate al museo di Tokyo dal giornale Yamiuri Newspaper fino al 1964. All'età di ventisei anni, sposato da soli sei mesi, decide d'interrompere la carriera di architetto per dedicarsi esclusivamente all'attività artistica. Lascia il Giappone con soli cinquecento dollari e una bicicletta e, dopo un lungo viaggio verso Ovest caratterizzato da varie tappe in Thailandia, Singapore, India..., si stabilisce in Italia nel 1967. Il viaggio di Nagasawa segue una mentalità zen. Non è importante dove arrivare, quanto piuttosto è bisogno riflettere su ogni esperienza vissuta rivolta alla comprensione di se stessi. Questo viaggio segna il destino dell'artista e ispira buona parte della sua produzione artistica. I temi della barca e del viaggio diventeranno, infatti, fondamentali per la comprensione della sua poetica.

In un primo tempo del suo soggiorno italiano, vive nella Sesto S. Giovanni operaia, dove i fermenti politici che preparano il '68 si intrecciano con l'attività creativa di giovani artisti come Enrico Castellani o Mario Nigro, con i quali Nagasawa stringe un sodalizio intellettuale e artistico, destinato a restare saldo nel tempo. Dal 1972 si dedica alla scultura, realizzando opere con l'uso di materiali quali l'oro, il marmo e il bronzo. Il linguaggio plastico dell'artista acquista una sua precisa fisionomia, un'originalità che trae forza dalla fusione di elementi mitici e religiosi,

provenienti dalla sua cultura d'origine, l'Oriente, e da quella d'adozione, l'Occidente. Nel 1978 fonda, insieme Jole de Sanna e altri, la cosiddetta "Casa degli artisti" che promuove al suo interno una serie di attività con giovani artisti e studenti dell'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano. Negli anni Ottanta avviene un "ampliamento di scala" della sua creazione artistica, che lo porta a creare ambienti, al confine tra scultura e architettura. In modo particolare, l'idea della sospensione diventa il nucleo centrale della sua ricerca, con le opere "antigravitazionali". A partire dagli anni Novanta, il tema del giardino diventa preponderante: il recinto e il passaggio sono al centro della sua poetica orientata alla creazione di "luoghi".

Nagasawa espone in tutto il mondo in importanti appuntamenti nazionali e internazionali. Partecipa a numerose edizioni della Biennale di Venezia (1972, 1976, 1982, 1988, 1993, etc) e nel 1992 alla IX edizione di Documenta. Le sue opere sono presenti in molte collezioni pubbliche e private, italiane e internazionali. Numerose anche le sue installazioni permanenti all'aperto. Tra le mostre antologiche più recenti figurano quella allestita presso il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano (1988), quella organizzata dalla Galleria Comunale di Bologna a Villa Delle Rose (1993) e quella organizzata presso l'Ex Cartiera Latina del Parco Regionale dell'Appia Antica a Roma (1997). Numerose sono anche le sue installazioni permanenti, *site specific*.

Da ricordare, tra le altre, *La stanza di barca d'oro* (2000), in cui l'opera, una barca d'oro sospesa al soffitto e rovesciata secondo una simbologia giapponese, è in una stanza ipogea pensata in tal modo che, dopo essere stata chiusa alla vista (interrata), avrebbe comunque continuato ad esistere. L'opera sottolinea l'idea del viaggio attraverso la barca, che diventa simbolo di vita e di ciò che esiste al di là della vita stessa.

Biografie autori

Pietro Coletta (1948)

Nato a Bari, si trasferisce a Milano nel 1967 e frequenta l'Accademia di Brera dove segue i corsi di Marino Marini, Alik Cavaliere e Lorenzo Pepe. Dagli anni Settanta si dedica alla scultura con interventi che mettono in discussione il senso del materiale usato attraverso un sapiente gioco di illusione ottica e spaziale. Partecipa alle principali rassegne espositive nazionali e internazionali, dalla *Quadriennale* di Roma nel 1975 alla *Biennale di Venezia* nel 1982, oltre a essere inserito in molte manifestazioni, come *Pittura ambiente* a Palazzo Reale di Milano nel 1979. Nel 1987 il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano ospita una sua personale. Espone alla Galleria San Fedele nel 2004 e nel 2006.

Mirco Marchelli (1963)

Nato a Novi Ligure, vive e lavora a Ovada. La ricerca espressiva di Marchelli si concentra su una poetica della memoria, riflettendo sugli oggetti dimenticati del nostro mondo quotidiano come se si presentassero a noi dalle soffitte della vita, per parlarci del loro passato, per interrogare il nostro presente. Gli oggetti, una volta de-situati, sono ricontestualizzati, manipolati, sottratti alla loro funzione d'uso, aprendosi in questo modo a un nuovo rapporto col reale. Marchelli assembla diversi oggetti di recupero, vi disegna e scarabocchia, li scombinava e ne modifica l'immagine originaria. Utilizza vecchie carte geografiche, libri antichi, fotografie inizio secolo, mettendo in luce il loro carattere simbolico e allusivo. Mirco Marchelli espone in diverse personali in Italia e all'estero. Espone alla Galleria San Fedele nel 2002, 2006, 2008 e 2009.

Giancarlo Marchese (1931)

Nato a Parma da famiglia tortonese, studia con Luciano Minguzzi e Marino Marini. Insegna scultura presso l'Accademia di belle Arti di Firenze nel 1975 e dal 1976 al 2000 presso l'Accademia di Brera di Milano. Dopo le prime ricerche figurative, intorno agli anni Cinquanta, la sua arte evolve verso forme astratte caratterizzate da tensioni di piani e dinamiche strutturali. Nel 1960 partecipa alla mostra curata da G. Kaiserlian *Giovane scultura milanese* al Centro San Fedele di Milano. Negli ultimi anni ha dato vita ad una serie di lavori e sperimentazioni col vetro, in cui la luce diventa la materia prima della sua opera. Nel 2000 ha tenuto un corso di progettazione scultorea presso l'Università Nazionale di Seul e nell'Università UOU di Ulsan, in Corea del Sud. Vive e lavora a Milano. Espone in mostre personali e collettive (*Biennale di Venezia* 1956, 1964) in Italia e all'estero. Espone alla Galleria San Fedele nel 2001 e nel 2006.

Marcello Mondazzi (1954)

Nato a Pratola Peligna (AQ), frequenta l'Accademia di Belle Arti di Firenze e l'Istituto Superiore per le Arti Grafiche di Urbino. Dal 1970 al 1979 lavora prevalentemente sulle tecniche incisive, utilizzando matrici calcografiche. Nel 1983, invitato da Filiberto Menna, espone presso la Galleria d'Arte Moderna di Verona. Sono dello stesso anno numerose mostre in Gallerie pubbliche e private, tra cui il Collezionista e lo Studio d'Arte Giuliana De Crescenzo a Roma. Nel corso degli anni Ottanta è sempre più presente all'estero con esposizioni personali. Dal 1993 si occupa di installazioni fisse, realizzando cicli di opere attente al rapporto fra architettura, pittura e scultura. Le sue opere

sono presenti in importanti collezioni pubbliche e private, italiane e straniere. Espone alla Galleria San Fedele nel 2000 con la mostra *La danza delle stelle*, nel 2006 nella mostra *Sentire con gli occhi*, nel 2007 nella collettiva *Muri contro* e nel 2009 nella collettiva *E si prese cura di lui. Elogio dell'accoglienza*.

Geronimo Nadal S.I. (1507 – 1580)

Nato a Palma de Maiorca, entra nella Compagnia di Gesù nel 1545. Collabora con Sant'Ignazio nella stesura delle Costituzioni e nella loro promulgazione in vari paesi d'Europa. All'interno dell'Ordine svolge la funzione di assistente per la Francia, la Germania e la Spagna, dirige il Collegio Romano dal 1564 e dal 1571 è vicario generale della Compagnia. Partecipa in qualità di teologo alla dieta di Augusta (1555) e al Concilio di Trento. L'interesse per l'arte lo porta a scrivere le *Evangelicae historiae imagines*, che avranno una profonda influenza sull'iconografia sacra successiva.

David Simpson (1928)

David Simpson vive e lavora a Berkeley (California). Ha esplorato le varie possibilità dell'astrazione sin dai primi anni '50. Nel 1964 fa parte della mostra di Clement Greenberg *Post Painterly Abstraction* al museo d'arte della contea di Los Angeles. Dal 1987, abbraccia il radicalismo del monocromo. Simpson utilizza una pittura acrilica con proprietà particolari. La pittura è composta da titanio biossido, rivestito di particole di mica. L'artista mescola i colori complementari, ma utilizza anche il blu e il nero, per intensificare il colore. La superficie crea particolari

effetti visuali, simili a quelli dell'iridescenza. Le sue opere sono conservate nei più importanti musei di arte contemporanea in Italia e all'estero. Espone alla Galleria San Fedele nel 2006 e nel 2009.

Giovanni, Giacomo e Gian Paolo Taurino

Nati a Milano tra il 1568 e il 1580, i tre fratelli Taurino apprendono l'arte dell'intaglio dal padre Rizzardo: i primi due lavorano con lui al coro del Duomo di Milano. Giovanni organizza una bottega e lavora soprattutto in Lombardia (San Fedele e Santa Maria presso San Celso a Milano, Certosa di Pavia), il maggiore e il minore entrano nella Compagnia di Gesù nel 1597. Dopo aver concluso gli otto confessionali di San Fedele, sono chiamati a Roma dove seguono gli intagli per le porte di Sant'Andrea al Quirinale (1605). Gian Paolo in seguito lavora nella sagrestia di Sant'Ambrogio a Genova, per la casa professa di Palermo e di nuovo a Roma (armadi della sacrestia di Sant'Ignazio), dove muore nel 1656. Prendono le mosse dalle prime manifestazioni barocche a Milano, ne assimilano lo spirito, sconfinando nel rococò.



Bibliografia

BIOGRAFIE ED EPISTOLARI

Per approfondire i temi
relativi alla Compagnia di Gesù

Xavier Léon-Dufour

Francesco Saverio:
itinerario mistico dell'apostolo delle Indie,
Piemme, Casale Monferrato (AI) 1995;

Roberto Carlucci

La missione educativa di Matteo Ricci,
Tesi di laurea facoltà di Lettere e filosofia,
Università degli Studi di Milano, Milano 1998;

Francesco Antonio Gisondi

*Michele Ruggeri S.I. missionario in Cina, primo sinologo
europeo e poeta "cinese" (Spinazzola 1534 – Salerno 1607)*,
Jaca Book, Milano 1999;

Francesco Saverio

Dalle terre dove sorge il sole.
Lettere e documenti dall'Oriente (1535 – 1552),
Città Nuova, Roma 2002;

Vittorio Volpi

*Il visitatore. Un testimone oculare
nel misterioso Giappone del XVI secolo*,
Piemme, Casale Monferrato (AI) 2004;

Michela Fontana

Matteo Ricci. Un gesuita alla corte dei Ming,
Mondadori, Milano 2005;

Augusto Luca

Alessandro Valignano.
La missione come dialogo tra i popoli e le culture,
Emi, Bologna 2005

STORIA E TEOLOGIA DELLA MISSIONE

Sebastian Karotemprel (a cura di)

Seguire Cristo nella missione. Manuale di Missiologia,
San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 1996;

David J. Bosch

La trasformazione della missione.
Mutamenti di paradigma in missiologia,
Queriniana, Brescia 2000;

Gian Carlo Roscioni

*Il desiderio delle Indie. Storie,
sogni e fughe di giovani gesuiti italiani*,
Einaudi, Torino 2001;

Luciano Vaccaro (a cura di)

L'Europa e l'evangelizzazione delle Indie orientali,

Centro Ambrosiano, Milano 2005

I GESUITI E L'ARTE

Rudolf Wittkower, I. B. Jaffe

Architettura e arte dei gesuiti,
Electa, Milano 1992;

Federico Zeri

Pittura e controriforma,
Rpt, Vicenza 1997;

Gauvin Alexander Bailey

*Art on Jesuit Mission in Asia and Latin America,
1542 – 1773*,
University of Toronto Press, Toronto 1999;

Giovanni Sale (a cura di)

Ignazio e l'arte dei gesuiti,
Jaca Book, Milano 2003

CINEMA

Roland Joffé

Mission, 1986, Gran Bretagna;

Manoel de Oliveira

Parole e utopia, 2000, Bra/Fra/Port/Spa

Riferimenti bibliografici essenziali per Hidetoshi Nagasawa

Caterina Niccolini

*Nagasawa tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere
dal 1968 al 1996*

Edizioni De Luca, Roma, 1997;

Jole De Sanna, a cura di

*La conoscenza rovesciata. Testi sull'arte di Hidetoshi
Nagasawa*
Nike, Milano, 2000;

AA. VV.

*Nagasawa, edito in occasione della mostra, Brisighella, 17
settembre 2000 – 31 maggio 2001*

"i quaderni del circolo degli artisti"

Brisighella, 2000



Schede di restauro Croce processionale

Lucia Miazzo
Restauratrice

*Chi mi vuol seguire rinneghi se stesso,
prenda la sua croce e mi segua*
Incisione da *Vita Iesu Christi*,
Roma 1607

Osservazioni durante il restauro

L'occasione di visionare la Croce per rilevarne lo stato di conservazione ha permesso l'acquisizione di caratteristiche tecniche relative alla sua storia.

I problemi legati a questo tipo di manufatti sono dati in genere dalle manomissioni alle quali vengono sottoposti nel corso del loro utilizzo, a conseguenza di danni meccanici per consunzione e/o fratture che hanno reso necessari smontaggi e sostituzioni importanti. L'impostazione originale è spesso perduta o occultata da interventi successivi. Nel caso della Croce della chiesa di San Fedele, la situazione attuale permette di riconoscere alcune peculiarità delle differenti fasi del manufatto (tav. 1). L'ultimo intervento importante subito dalla Croce è da situarsi tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Alcuni elementi sono, infatti, ascrivibili a questo periodo:

- la raggiera, (quattro elementi omogenei, non rifinite superficialmente),
- la figura dell'angelo mediano in basso sul fronte e il corrispondente sul retro, (ottone/bronzo dorato, probabile fusione a sabbia, non rifinite superficialmente, doratura sottile)
- l'aquila di San Giovanni sul culmine del retro, in lamina d'argento (probabile sbalzo a stampo con poche rifiniture)
- il bordo a ovuli che contorna tutto il perimetro del manufatto (a stampo, doratura molto sottile)
- alcuni degli elementi fogliari che decorano il lato (in ottone/bronzo dorato, a fusione)
- l'elemento di integrazione della lamina sul retro del braccio sinistro
- probabilmente alcune gemme in vetro (i castoni sono probabilmente di riutilizzo)

- la Croce con il cartiglio di Cristo (lavorazione semindustriale, di riutilizzo della Croce, rifinitura della superficie molto differente dalle lamine originali)
- in genere i chiodi sono piuttosto omogenei, di produzione già industriale
- il sistema di attacco dell'aureola della figura benedicente, tramite vite e bullone¹.

L'impianto originale per ora riconoscibile è dato da:

- le lamine di base, omogenee come lavorazione e posizionate correttamente: sul fronte vi è l'impronta della croce a risparmio, ora parzialmente coperta dall'attuale crocifisso, più corta in basso; sul retro rispetta la differenza di lavorazione ad eguale distanza dal centro salvo sulla parte bassa;
- sul piede (fronte e retro) vi sono lamine con differente lavorazione (lieve sbalzo degli elementi floreali, oltre alle incisioni a tondino dello stesso tipo delle altre, comuni come modulo di campitura), non uguali, quindi, ma probabilmente coeve.
- nei tondi risparmiati si dovevano inserire figure con attacchi differenti da quelli attuali, effettuati con chiodi passanti.
- La corrispondenza delle lamine indica che non sono state alterate le dimensioni.
- le figure in argento appaiono in genere omogenee come realizzazione: sbalzo a mano, rifinitura a cesello con grande omogeneità

¹ Sulla testa della figura del Benedicente, sul retro, sono presenti due fori, uno dei quali utilizzati attualmente per l'attacco dell'aureola triangolare. Quest'ultima, che potrebbe essere indicativa per riconoscere la figura, non riporta nessuna indicazione per essere assegnata ad una costruzione originale o applicata in modifiche successive. Il particolare sistema di aggancio attribuibile tecnicamente all'ultimo intervento, dimostra solo la necessità intervenuta di consolidare l'adesione sostituendo i meccanismi precedenti.

nell'uso degli strumenti. (salvo quella già menzionata dell'aquila e la Madonna sul terminale inferiore del retro).

I dati riportati permettono di costruire ipotesi attendibili sulle differenti fasi di storia della Croce. L'intervento tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento è il più facilmente distinguibile. In questa operazione l'artigiano ha "sistemato" il manufatto con grande coerenza e rispetto di quanto gli era pervenuto. Probabilmente, ha smontato completamente l'oggetto, forse a causa di qualche grosso danno meccanico a carico del supporto interno, inserendo nel rimontaggio elementi di integrazione (la lamina nuova sul retro del braccio sinistro e la croce con il cartiglio del Crocifisso, il bordo a ovuli e quella laterale liscia) che non alterano la visione generale. Ha poi completato alcune figure mancanti (i due angeli, l'aquila di San Giovanni, la figura della Madonna in basso sul retro, ecc.) con manufatti di cui poteva disporre e che si discostano molto dagli altri. La scelta metodologica è indicativa del rispetto di un'impostazione precedente. L'intenzione, infatti, non era quella di modificare la situazione, ma di rendere la stessa fruibile. La coerenza dell'intervento acquista una valenza di particolare significato². L'impostazione della Croce attuale non appare come frutto di un "pastiche" ottocentesco, come in molti altri casi, ma come la "sistemazione" di un oggetto che arrivava nell'atelier e che non doveva subire modifiche nell'impostazione generale.

Se l'intervento ottocentesco rispetta una situazione precedente, le fasi che hanno portato la Croce a questa condizione appaiono più complesse e non

esprimono una coerenza e logica costruttiva unica, facendo quindi supporre che tra la prima fase di costruzione e la situazione attuale vi siano stati interventi di rilievo. Alcuni dati permettono di caratterizzare la prima fase costruttiva ed evidenziano le manomissioni seguenti. Particolarmente indicativi per riconoscere il momento di realizzazione sono: *le rifiniture della superficie*, in particolare la levigatura, e *la tecnica di aggancio delle figure a sbalzo*.

Le rifiniture della superficie

Il trattamento della superficie, nelle modalità di campitura, negli elementi decorativi dei racemi, nella realizzazione e dal punto di vista del progetto costruttivo è estremamente omogeneo. Gli elementi sono, infatti, chiaramente delimitati e corrispondono quasi interamente alla forma attuale (a eccezione delle lamine della porzione terminale inferiore). La forma e le dimensioni hanno, in questo caso, particolare importanza per l'eccezionalità e per gli illustri riferimenti tipologici.³

La levigatura della doratura è un trattamento di rifinitura superficiale che si opera in un momento preciso della costruzione del manufatto e testimonia la progettualità della realizzazione. La prassi lavorativa prevedeva la levigatura dopo la doratura, in modo da renderla più brillante. Veniva però effettuata solo dove sarebbe stata visibile, risparmiando le zone coperte. Nella Croce di San Fedele le tracce di questa rifinitura sono omogenee nella raggiera dei tondi centrali e negli spazi interni dei tondi sui bracci, dando quindi organicità e coerenza costruttiva delle differenti lamine. Sono, infatti, evidenti sia nel tondo

2 Spesso non esistono documentazioni in proposito, ma è indicativo il confronto con la Croce di Desiderio (Miazzo, 2002)

3 La dimensione così importante non è comune in quel periodo, mentre la forma deriva indubbiamente dagli esempi illustri della Croce di Desiderio (Museo di Santa Giulia Brescia) o della Croce di Santa Maria della Valle da Cividale (Ud)

centrale sul retro (fig. 1) (dove il distacco della figura benedicente ha permesso una perfetta lettura della superficie), ma anche in altre zone in cui gli sbalzi figurati non corrispondono alle porzioni risparmiate da questa specifica rifinitura superficiale (fig. 2).

La tecnica di aggancio delle figure a sbalzo

Nella prima formula costruttiva della Croce il metodo di aggancio previsto è evidente nel centro del retro⁴ (fig. 1) detto "a farfalla": il sistema è abbastanza difuso, ma spesso alterato dalle manomissioni successive, che in genere prevedono, come in questo caso, l'utilizzo di chiodi. La figura del Benedicente porta sul retro (fig. 3) i residui delle linguette che originariamente dovevano costituire il sistema di aggancio. Sono stati confrontati i due attacchi, ma questi non sono conformi e la sagoma della zona risparmiata dalla levigatura non corrisponde. Sicuramente, di conseguenza, il Benedicente non è pertinente alla fase costruttiva delle lamine dorate. Anche le altre figure in argento a sbalzo non corrispondono alla costruzione originaria, come dimostrato dalle situazioni rilevate per le rifiniture superficiali. Purtroppo, la mancanza di dati non permette confronti più stringenti.

Riconoscimento e definizione delle modifiche/manomissioni

Possiamo riconoscere un impianto costruttivo relativo alle lamine dorate coerente nella forma e nella trattazione delle superfici. Da questo si discostano fortemente alcuni elementi:

1. le caratteristiche delle lamine dorate della ter-

minazione inferiore (con i racemi lievemente sbalzati).

2. le figure in argento non corrispondono alle impronte sulle lamine dorate, nonostante l'utilizzo dello stesso metodo di aggancio in fase progettuale⁵.
3. i tondi incisi hanno alcune disomogeneità tra loro, ma corrispondenza dimensionale rispetto agli spazi risparmiati sulle lamine dorate di fondo.

Questi elementi evidenziano fasi che interessano l'applicazione della parte terminale sulla struttura base delle figure in argento e dei tondi incisi. Riconoscere i momenti in cui si sono effettuate queste "modifiche" è di estrema difficoltà a causa dell'intervento ottocentesco che vi si sovrappone. Ciononostante, l'osservazione delle differenti porzioni immesse rileva una forte omogeneità con poche difformità, e forse datazioni non distanti. L'aggiunta della **parte terminale** sulla struttura base appare come manomissione meno probabile, perché i riferimenti "illustrati" ne rispecchiano comunque lo stesso schema. Le lamine differenti potrebbero quindi essere dovute a cause accidentali (forse di eccessiva usura, essendo una zona utile per la manipolazione del manufatto).

Le figure sbalzate in argento hanno quasi tutte caratteristiche così simili, anche nei trattamenti della superficie, da permettere di ipotizzare lo stesso ambito culturale e una provenienza comune. Si potrebbe trattare di figure appositamente realizzate in un'occasione specifica o, più probabilmente, deri-

⁴ È stata identificata anche in altri punti, come dietro l'angelo fuso in basso grazie alla mobilità della figura. Altrove non è verificabile perché le zone non sono agibili.

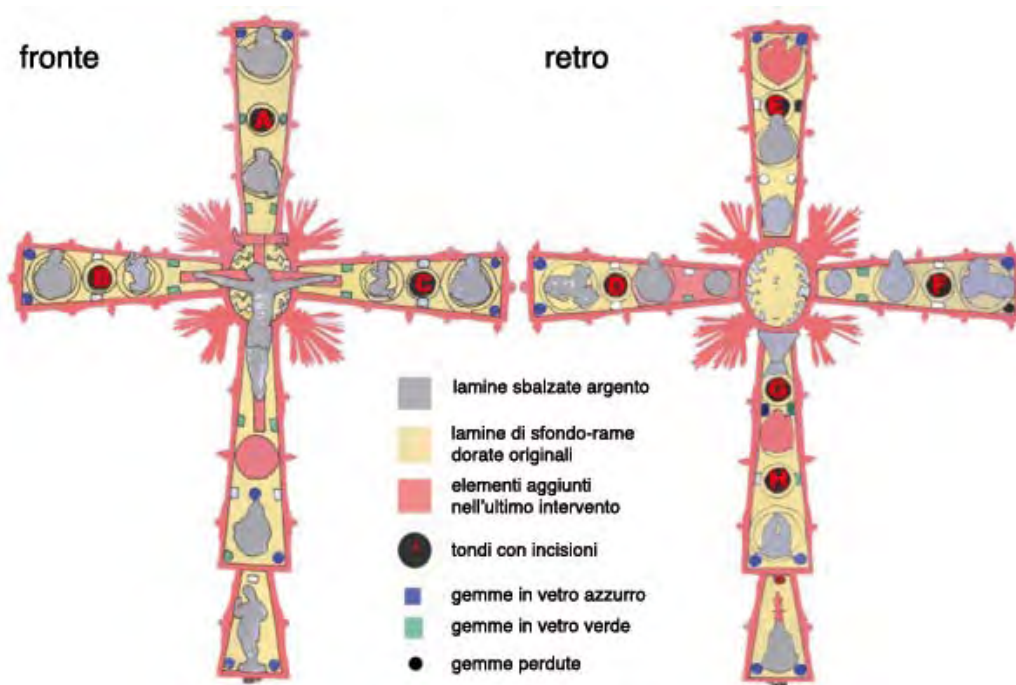
⁵ Nella situazione attuale le figure non utilizzano quel sistema; sulle lamine dorate, oltre ai sistemi di aggancio originali, vi sono fori da chiodi rimossi, relativi a momenti diversi. L'ultimo intervento ha riutilizzato una buona parte di questi fori evidentemente fatti in altri momenti.

vanti da uno stesso manufatto, forse un'altra croce⁶ che sarebbe stata smontata, e dalla quale sono state riutilizzate alcune parti nella versione che noi conosciamo. Le dimensioni non corrispondenti alle sedi disposte nelle lamine di base non rappresentano un'incongruenza relativa alla grandezza della Croce, quanto invece testimoniano forse spostamenti delle figure e/o adattamenti per danneggiamenti che hanno portato alla necessità di fissaggi maggiori.

I tondi incisi (tav. 2) che arricchiscono ulteriormente la superficie, hanno caratteristiche particolari: si discostano i due tondi con le doppie figure femminili (C e D), mentre gli altri, nonostante materiali diversi forse dovuti all'utilizzo su lati distinti, sono molto vicini tra loro, da cui solo lievemente se ne discosta il tondo H⁷. Anche in questo caso abbiamo un contributo arbitrario nei tondi C e D, con una generale omogeneità dei restanti. Interessante è notare la corrispondenza dimensionale dei tondi agli spazi che ricoprono. Tale precisione si inserisce in un'impostazione di distribuzione simmetrica dei tondi nella costruzione delle lamine dorate della fase iniziale. Ne consegue che si può ipotizzare che anche i tondi, nonostante le variazioni successive, possano essere pertinenti al primo momento costruttivo.

In conclusione la Croce di San Fedele, allo stato attuale, sembra il risultato di un processo articolato, ma che rispecchia una grande coerenza: da una struttura base importante per dimensioni e forma, in

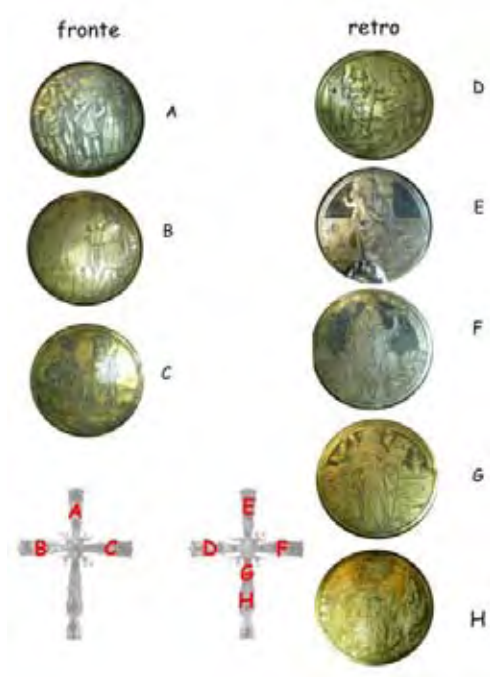
un secondo momento che ha evidentemente rappresentato un episodio importante, sono state inserite le figure sbalzate forse prelevate da un'altra croce, per rappresentare una differente versione con valenze diverse, ma tali da essere rispettate anche nell'ultima manomissione a cavallo del XX secolo. L'ultimo episodio che ha colpito il prezioso manufatto è stato probabilmente un evento traumatico, quale una caduta, che ha comportato evidenti distorsioni per schiacciamento sul retro, e che non sono state più rimosse prima di questa verifica conservativa.



Tav. 1: esemplificazione dell'evoluzione delle fasi di manomissioni della Croce di San Fedele

6 L'ipotetica Croce di provenienza, potrebbe aver avuto dimensioni e caratteristiche differenti. La supposizione non è azzardata in considerazione delle condizioni che spesso si riscontrano su manufatti simili. Le croci, infatti, e in particolare quelle da processione, hanno subito un grande utilizzo con conseguenti danni meccanici e una "facilità" nelle aggiustature, trasformazioni e modifiche, senza particolari cautele o attenzione agli elementi immessi.

7 Quest'ultimo presenta una modalità di tratteggio differente, non incrociato e una definizione meno esatta delle tracce di lavorazione, forse dovuta a problemi di trattamenti non idonei.



Tav. 2: particolari dei tondi incisi e loro distribuzione nella Croce di San Fedele

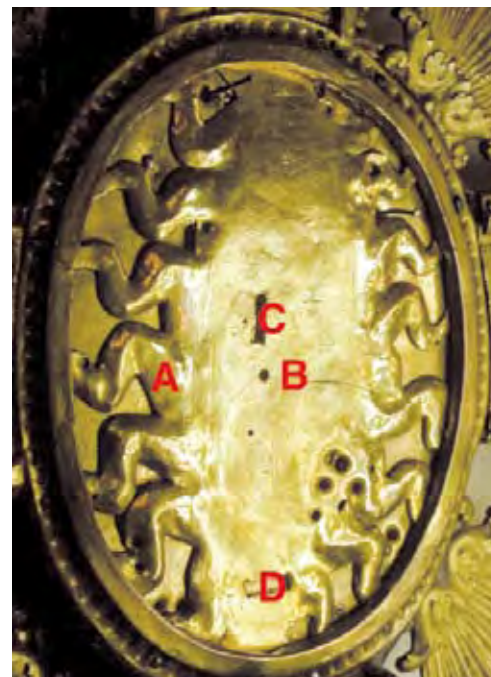


Fig. 1 : nella lamina della raggiera interna sono visibili : a) la differenza della superficie dove è stata applicata la levigatura, b: la sagoma di risparmio ; c e d) due aperture rettangolari che servivano ad alloggiare le linguette saldate sul retro della figura sbalzata ed aprendosi a farfalla bloccavano lo sbalzo eseguito separatamente.



fig. 2: la piccola figura sul retro in basso permette di intravedere tra le due ali la lamina non levigata e si riconosce anche l'impronta del compasso per la definizione del tondo da risparmiare nella realizzazione delle campiture della superficie nella costruzione iniziale dei fondi.



Fig. 3: sul retro della figura del Cristo Benedicente, distaccata prima del restauro, sono evidenti le saldature ed i residui delle linguette, ora perdute, che costituivano l'aggancio a farfalla sulle lamine della Croce.

Bibliografia:

B. Monteverocchi e S. Vasco Rocca: *Dizionari terminologici Suppellettile ecclesiastica*, 4, Firenze 1987, pp. 331-336
 L. Miazzo, *La lamina metallica: considerazioni tecniche sulla costruzione e sulle manomissioni*, in *Gemme dalla Corte Imperiale alla Corte Celeste* a cura di Gemma Sena Chiesa, Milano 2002, pp. 175 - 180



