



KallisteArte

Via Copernico 12 20125 Milano – Partita IVA 05205550964
Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale
Costituita il 7 maggio 2004 e iscritta all'Anagrafe Regionale delle Onlus.

LO "SPLENDORE DEI MEDICI" DI ANTONIO PAOLUCCI

Per almeno tre secoli Firenze ha conosciuto una fioritura artistica senza confronti in Italia e in Europa. Non c'è dubbio che il grandioso fenomeno sia il frutto del concomitare di molte, diverse e fortunate circostanze. Fra tutte appare tuttavia decisivo lo straordinario interesse che i governi e le classi dominanti fiorentini hanno costantemente dimostrato nei confronti della eccellenza artistica in tutte le sue forme.

Valgano alcuni esempi. Quando i maggiori del Comune e dell'Opera di Santa Maria del Fiore decisero di ingrandire la cattedrale, chiamarono Arnolfo di Cambio. Lo chiamarono perché era il famosior magister et magis expertus in edificationibus ecclesiarum, come è scritto nel documento di incarico datato 1° Aprile 1300. La progettazione del campanile del Duomo venne affidata a Giotto, l'artista più celebre nell'Italia e nell'Europa di allora. Per la realizzazione delle ante in bronzo per la prima porta del Battistero di San Giovanni (1330) si coinvolse Andrea Pisano, lo specialista più abile e più costoso reperibile sul mercato. Il cronista Giovanni Villani le descrive "...molto belle e di meravigliosa opera e costo" e sembra soprattutto fiero della performance tecnologica. In effetti aveva ragione. Per la Firenze del 1330, allo zenith del suo potere economico, realizzare una porta bronzea di quelle dimensioni, per lo più dorata - ed era la prima volta che ciò accadeva dai tempi di Oderisio da Benevento - voleva dire affermare, nel successo, un primato.

Per secoli, nella Firenze governata dalle oligarchie della finanza, dell'industria e del commercio, investire in arte significava investire in prestigio, in immagine e quindi in successo nella politica e negli affari. Quanto sia costata all'Arte della Lana - il cartello degli industriali tessili - la "sponsorizzazione" di Santa Maria del Fiore, nessuno è in grado di calcolarlo. Si trattò di cifre vertiginose, su questo non c'è dubbio, ma è altrettanto certo che mai investimento liberale conobbe un ritorno altrettanto grande e altrettanto fruttuoso. E infatti che cosa avranno pensato gli ospiti stranieri di Firenze, i mercanti e gli importatori inglesi e fiamminghi che facevano affari con i magnati dell'Arte della Lana, di fronte alla cupola dei fiorentini, voltata nel 1436, coronata dalla sua lanterna nel 1461? Noi oggi stupiamo di fronte ai grattacieli di Manhattan, ma costruzioni simili, di forma e di misure analoghe, ci sono oggi in molte città del mondo. Al contrario, la cupola di Santa Maria del Fiore non aveva, nel XV secolo, alcuna possibilità di confronto. Non esisteva niente di simile in tutta la cristianità. Era "magnifica e gonfiante" come aveva scritto Leon Battista Alberti, entrava in competizione con le montagne vicine e sfidava l'invidia delle nuvole, come dirà Giorgio Vasari. A guardarla da vicino pareva sfiorare il cielo. Vista da lontano, dai tornanti che dai passi dell'Appennino portano a Firenze, si aveva l'impressione che davvero coprisse "con sua ombra" tutti i popoli toscani (Leon Battista Alberti, Della pittura, prologo). Neppure gli antichi erano riusciti non dico a realizzare, ma neppure a concepire un simile prodigio di ingegneria e di bellezza.

L'arte, per vivere, per rinnovarsi, per crescere, ha bisogno di economia capitalistica e di circolazione monetaria. Nella Firenze del Trecento e del Quattrocento il denaro liquido gira in abbondanza. Gli imponenti profitti frutto dell'intermediazione bancaria e dell'esportazione vengono in buona parte investiti nei capolavori celebri riprodotti su tutti i manuali di storia dell'arte. (...) Per capire la ricchezza della città nel quindicesimo secolo, bisogna conoscere Orsanmichele. In questa chiesa che non sembra neanche una chiesa ma piuttosto una munita fortezza, la storia politica sociale ed economica della città si saldano in un nodo inscindibile. A Orsanmichele, nella città governata dai rappresentanti delle arti maggiori e minori, si dirimevano le vertenze, si stabilivano il prezzo delle merci e il costo dei lavori, si amministrava il diritto giuslavoristico e commerciale. Qui si progettava e si monitorava la politica economica, qui le forze produttive della città si riunivano nelle occasioni rituali e cerimoniali. Lo storico dell'arte può spiegarci che intorno a Orsanmichele è dislocata la più importante antologia (...) della scultura quattrocentesca e

cinquecentesca. Tutti o quasi i maestri scultori del primo Rinascimento sono presenti, in marmo o in bronzo, nei tabernacoli che furono orgoglioso patronato delle arti.

Lo storico dell'economia può dirci che questa chiesa stringe in emblema la grande stagione di Firenze, quando il fiorino d'oro ("la lega suggellata del Battista" di dantesca memoria, Inferno, XXX, 74) era la moneta di riferimento sulle piazze d'Europa e del Mediterraneo e i mercanti e i banchieri fiorentini, al vertice di un'economia già globalizzata, trattavano grano ucraino e lana gallese, seta e spezie, noli marittimi e tassi bancari, assicurazioni sulle merci e prestiti estero su estero; con un raggio d'azione che dalla piazza del Mercato e dai fondaci di via Calzaioli arrivavano alle fiere dello Champagne, agli empori fiamminghi, ai bazar di Damasco.

In una città che più di ogni altra aveva saputo coniugare cultura e finanza, prestigio sociale ed eccellenza artistica, si inseriscono da protagonisti i Medici. Prima, durante il quindicesimo secolo, come famiglia egemone, detentrici dell'autorità di fatto se non di diritto, poi come dinastia sovrana con poteri autocratici su Firenze e sulla Toscana. I Medici erano mercanti e banchieri. Al pari degli altri oligarchi avevano imparato e sperimentato (però meglio degli altri, con maggiore tempismo e con più efficacia) che l'investimento nell'arte e nella cultura può essere un formidabile moltiplicatore di consensi. Una volta diventati dinastia regnante trasformarono quella esperienza in un progetto politico di lunga durata e di lucidissimo impianto. Per intenderne l'intelligenza e la lungimiranza bisogna entrare nel salone detto di Giovanni da San Giovanni, in Palazzo Pitti.

Questo luogo, collocato negli appartamenti estivi della reggia, assolveva a funzioni cerimoniali e di alta rappresentanza. Si spiega così il tema iconografico che - vero e proprio manifesto politico - occupa la volta e le pareti. In affreschi ariosi e leggeri scenziati d'oro e cangianti come arazzi di seta, Giovanni da San Giovanni, estroso protagonista della pittura fiorentina di primo Seicento, coadiuvato da una squadra di eccellenti collaboratori celebrò, nell'anno 1635, le nozze di Ferdinando II dei Medici con Vittoria della Rovere, ultima erede della dinastia urbinata.

In realtà ci si accorge subito che l'allegoria della unione dinastica (la fronda di quercia, alias "rovere", innestata nello stemma mediceo) è un pretesto per esaltare il destino di Firenze, nuova Atena, culla delle arti ed erede della civiltà classica. Gli affreschi raccontano di come la cultura dell'Ellade, cacciata dall'Islam trionfante dopo la caduta di Costantinopoli, abbia trovato ospitalità in Italia e, in particolare, nella Firenze di Lorenzo il Magnifico. Maometto è un guerriero alato che, con la scimitarra e il turbante, guida l'assalto. La sua bandiera è il Corano, in figura di furia alata, mortifera nube sulle sorti d'Europa. Ma ecco Lorenzo, con la sua fisionomia inconfondibile, vestito con il costume di due secoli prima. Egli accoglie Apollo e le Muse, dialoga con la Prudenza allontanando l'Invidia e la Guerra, fa regnare la Pace e l'Abbondanza. Nella parete di fronte all'ingresso, il Magnifico è attorniato da un gruppo di artisti fra i quali si riconoscono: a sinistra Giuliano da Sangallo con il modello della villa di Poggio a Caiano e a destra il giovane Michelangelo che mostra il busto del celebre "Fauno" ispirato all'antico. La figura di Lorenzo ritorna ai piedi della statua di Platone con sullo sfondo la villa di Careggi, sede del circolo filosofico evocato dai ritratti idealizzati di Marsilio Ficino e di Pico della Mirandola e dalle figure allegoriche della Astronomia e della Poesia. Non manca neppure l'elegiaca memoria della morte del Magnifico, con le Parche che recidono il filo della vita e il mistico cigno che recupera dal fiume dell'oblio, il ricordo di Lorenzo immortalato dall'albero della fama.

Al di là del loro alto pregio artistico, gli affreschi del Salone di Giovanni da San Giovanni sono importanti perché equivalgono a una dichiarazione programmatica. Sono il vero manifesto della politica medicea nell'età dell'assolutismo. Nell'anno 1635 la dinastia al potere sapeva di essere entità trascurabile agli occhi delle cancellerie europee, ma era anche consapevole che il prestigio culturale di Firenze e del Granducato avrebbe potuto tradursi, se opportunamente valorizzato, in efficace strumento di notorietà e di internazionale consenso. Una dinastia che aveva dato due grandi papi alla cristianità (Leone X e Clemente VII) e due grandi regine alla Francia (Caterina e Maria), che aveva imposto lo "stile fiorentino" da Parigi a Madrid, da Mantova a Praga, poteva ben sentirsi custode e garante di un internazionale primato nella cultura e nelle arti. A Palazzo Pitti, nell'ambiente affrescato da Giovanni da San Giovanni e dai suoi collaboratori, si ha la perfetta dimostrazione di una scelta politica che attraversa tutta intera la storia della città medioevale e moderna e che i Medici - mercanti e banchieri diventati autocrati - portarono a perfezione. Quando pensiamo ai Medici, la memoria va alla Firenze di Donatello e di Botticelli, al palazzo di famiglia edificato da Michelozzo e affrescato da Benozzo Gozzoli, alla sagrestia vecchia di San Lorenzo primo manifesto del Rinascimento in architettura. In realtà l'operazione davvero geniale la realizzarono, nel secondo Cinquecento, i Medici del Principato, Cosimo e suo figlio Francesco. Poniamo mente alle date. Con la unificazione politica della Toscana (1555) le arti figurative vennero messe al servizio di un progetto culturale grandioso che aveva nel duca Cosimo il suo promotore e in Giorgio Vasari l'esecutore geniale. Viene realizzato il grande complesso degli Uffizi all'interno del quale (essendo autocrate il figlio di Cosimo, Francesco) prese forma il primo nucleo

del museo (1581), si rinnova la decorazione interna di Palazzo Vecchio, si progetta la Reggia Pitti con il Giardino di Boboli, il prototipo più illustre del giardino detto "all'italiana", concepito come manipolazione intellettualistica della natura, sintesi di verità e artificio. Intanto l'opificio delle Pietre Dure, manifattura di stato al servizio della corte, diffondeva in tutta Europa il gusto fiorentino sotto forma di splendidi oggetti di arti minori: oreficerie e bronzi, mosaici e arazzi. A Firenze, nel 1563, per volontà di Giorgio Vasari, con il consenso del principe e sotto gli auspici del vecchissimo Michelangelo, nasceva l'Accademia delle Arti del Disegno. Pochi anni dopo, nel 1568, Vasari pubblicava la seconda edizione delle Vite, la sua opera monumentale destinata a diventare il modello della moderna scienza storico artistica. Erano gli anni conclusivi della vicenda che i manuali chiamano del Rinascimento e del Manierismo. Nella città che aveva giocato il ruolo più importante per la storia della cultura figurativa agli albori dell'età moderna, nascevano - nel breve giro di pochi anni sotto il segno dei Medici - le istituzioni fondamentali che d'ora in poi avrebbero governato, in Europa e nel mondo, il mecenatismo, il mercato e, con quelli, l'attività dei pittori, degli scultori, degli architetti insieme al lavoro dei loro critici e dei loro storici (articolo dall'Osservatore Romano del 23/1/2008).

Articolo del 24 gennaio /2008



KallisteArte

Via Copernico 12 20125 Milano – Partita IVA 05205550964

Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale

Costituita il 7 maggio 2004 e iscritta all'Anagrafe Regionale delle Onlus.

**LETTERA AL CARDINALE: UNA “TOVAGLIA DI TIZIANO” PER IL DUOMO
DI GIOVANNI MORALE
DIRETTORE ARTISTICO DI KALLISTEARTE
MEMBRO COMITATO DIRETTIVO DELL'ENTE RACCOLTA VINCIANO**

Eminenza Reverendissima,
la nostra associazione, nata solo nel 2004 a Milano, si propone di diffondere il Bello e di conoscere meglio i capolavori, spesso nascosti, della nostra città. Nel dicembre 2005 l'allora Prefetto della Biblioteca Ambrosiana, Mons. Gianfranco Ravasi, dette mandato a KallisteArte di realizzare un'esposizione di una tela di Tiziano, “la Cena di Emmaus” “Maffei” conservata al Louvre nella medesima sala della Gioconda. Il prezioso dipinto arrivò da Parigi in una giornata nevososa di fine gennaio 2006 in una gigantesca scatola, che fu immediatamente aperta per esaminare le condizioni della tela dopo il trasporto per poi richiuderla fino all'inaugurazione dell'evento (aprile 2006). Fu in quella occasione che notai qualcosa che le fotografie non potevano riprodurre, appiattendolo il tono su tono: il meraviglioso effetto jacquard che il Vecellio aveva saputo dare alla tovaglia, segno di una grande maestria tecnica e di un'accurata ricerca formale. Mentre il lavoro di ricerca costruiva lentamente le pagine del catalogo legato alla mostra, un mio vecchio amico parigino, Luc Druetz, della Maison du Lin mi rallegrò nel dirmi che le attuali tecniche elettroniche consentivano di produrre in tempi brevi una copia del tessuto, protagonista della “Cena in Emmaus” del Louvre. Una volta esposto il tessuto accanto al dipinto, per consentire anche un approccio “tattile” alla visione dell'opera, mi sembrava necessario che lo squisito significato eucaristico del dipinto venisse perpetuato anche per il futuro; ecco la scelta di conservare nelle Vostre mani e per i posteri una tovaglia che evoca non solo il genio di Tiziano, ma ancora di più il profondo significato eucaristico richiamato dal capolavoro. Mia madre, abile ricamatrice, ha reso possibile la realizzazione del “sacro lino”, affidandolo alle sapienti mani dei fratelli Oblati, che lo custodiranno per le celebrazioni nella nostra Cattedrale

Metropolitana a maggior Gloria di Dio.
AugurandoLe, Eminenza Reverendissima, una buona salute e ogni gioia in Cristo, colgo l'occasione per porgerLe i miei più sentiti auguri di Buona Pasqua di Risurrezione.

(Testo della lettera del 1/3/2008 A S.E.R. Dionigi Cardinale Tettamanzi, Arcivescovo di Milano)

Caratteristiche tecniche della “tovaglia Tiziano per l'Altare del Duomo”

Dimensioni Altare: 358 x 223 cm

Dimensioni Tovaglia : 374 x 240 cm

Sfilato ad “intreccio”: alto 1,5 cm

rifinita da una striscia di chiaccherino alto 0,8 cm per un totale complessivo di 12,3 m

Tessuto: damasco in lino, detto Damas Titien

Produttore del tessuto: Maison du Lin – Paris

Realizzazione di 15 metri tessuto produzione speciale ed esclusiva in occasione della mostra “La cena di Tiziano. Immagini del Risorto tra Louvre ed Ambrosiana” – Pinacoteca Ambrosiana di Milano dal 6 aprile al 30 novembre 2006 – catalogo Skira – curatore Giovanni Morale

Ricamatrice: Giuseppina Gozzo Rizza Morale, Canicattini Bagni (Siracusa) 1.11.1922,
Parrocchia Prepositurale di Sant'Eufemia di Oggiono

Prima celebrazione eucaristica: 20 marzo 2008, giovedì santo, Messa in Coena Domini

Celebrante: Dionigi Cardinale Tettamanzi, Arcivescovo di Milano

Consegna al Duomo della tovaglia: Quaresima 2008

Articolo del 11 marzo 2008



KallisteArte

Via Copernico 12. 20125 Milano – Partita IVA 05205550964

Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale

Costituita il 7 maggio 2004 e iscritta all'Anagrafe Regionale delle Onlus.

LA PALA DI SAN SEBASTIANO DI PALAZZOLO ACREIDE DI GIOVANNI MORALE

Palazzolo Acreide, ridente cittadina in provincia di Siracusa, gode fin dalla colonizzazione greca di celebri tradizioni legate al teatro e all'arte tersicorea; la cittadina iblea è stata, infatti, uno dei massimi centri culturali nella Sicilia orientale già alcuni secoli prima di Cristo. Nonostante la popolazione sia da sempre legata all'agricoltura e vi siano, soprattutto in epoche passate, non poche difficoltà di comunicazione, sappiamo che uno dei più grandi autori rinascimentali, Antonello da Messina, ha eseguito per la chiesa dell'Annunziata la tavola, ora esposta al siracusano Museo Bellomo, raffigurante l'incontro dell'Arcangelo Gabriele con Maria.

In questo contesto certamente non marginale nella Storia dell'arte, si collocano sia la presenza di momenti religiosi e civili sia una pia devozione popolare, consolidata nei secoli.

La cittadina vede la coesistenza, talvolta vivace, principalmente di due importanti centri devozionali: il primo legato all'Apostolum Gentium, san Paolo, l'altro al soldato romano martirizzato di Diocleziano, san Sebastiano.

Entrambi i santi godono di straordinari primati all'interno non solo nella Storia della Chiesa ma anche nel panorama agiografico. Il primo, come afferma non senza sarcasmo Friedrich Nietzsche, è il vero fondatore del Cristianesimo, mentre il secondo è tra i santi più celebrati del Martirologio

Romano.

La Pala che raffigura in martirio del santo, avvenuto a Roma nel IV sec., secondo quanto riferitoci dalla 'Depositio martyrum' risalente al 354, che lo ricorda al 20 gennaio e il "Commento al salmo 118" di s. Ambrogio (340-397), dove dice che Sebastiano era di origine milanese e si era trasferito a Roma.

Il grande dipinto fu composto per la Basilica di Palazzolo nel 1713, come attesta la datazione in basso a destra, tuttavia ignote, per ora, l'autore. Con ogni probabilità il pittore è da ricercare nella cerchia iblea di quegli anni, ricca di un fermento artistico derivante dal terribile terremoto del 1699 che distrusse gran parte della Val di Noto.

Il dipinto è stato commissionato per la chiesa, proprio per l'altare maggiore come attesta la precisa corrispondenza degli stucchi e la corretta proporzione della tela in relazione allo spazio architettonico.

L'iconografia assai ricca vede diversi elementi agiografici e iconologici, che non trovano esempi nel panorama pittorico della pittura occidentale; questo fatto attesta maggiormente la particolare fede e devozione della committenza che voleva certamente esaltare le innumerevoli doti del santo protettore.

Al centro della tela, il protagonista, Sebastiano che fu condannato ad essere trafitto dalle frecce; legato ad un palo in una zona del colle Palatino e colpito da frecce dai soldati fu lasciato romani che appaiono in basso a destra. In alto un angelo porta la palma simbolo del martirio e certezza di essere già chiamato nell'esercito dei Giusti in paradiso. Tuttavia la presenza dell'angelo con la palma preannuncia la gloria celeste che non avviene, però, nel momento del lancio delle frecce. Infatti, la tradizione vuole che Sebastiano non muoia: la nobile Irene, infatti, vedova di s. Castulo, andò a recuperarne il corpo per dargli sepoltura e la pia donna si accorse che il tribuno non era morto e trasportatelo nella sua casa sul Palatino, prese a curarlo dalle numerose lesioni.

Miracolosamente Sebastiano riuscì a guarire e poi nonostante il consiglio degli amici di fuggire da Roma, egli che cercava il martirio, decise di proclamare la sua fede davanti a Diocleziano.

L'imperatore è raffigurato a destra su un trovo circondato da altri patrizi romani, mentre agli cristiani, soggetti alle sue violente persecuzioni, sono raffigurati in basso a sinistra stabilendo un continuum nel processo della narrazione pittorica. L'epilogo della storia del santo è ben noto agli abitanti del borgo ibleo: Diocleziano, infatti, ordinò che il santo fosse flagellato a morte con un'esecuzione che avvenne nel 304 ca. nell'ippodromo del Palatino, il corpo fu gettato nella Cloaca Massima.

Nel pala dell'altare maggiore compiono in alto a sinistra due figure: Cristo e la Vergini assisi su una nuvola, sotto di loro i cristiani perseguitati. Cristo veste i panni di Dio-Zeus con le frecce dei flagelli che mitologicamente definiscono le pene inflitte agli uomini. Ecco la chiave di volta di tutta la tessitura pittorica: Sebastiano protegge dalle "frecce celesti" il popolo a lui devoto e fa ritornare al Padre i "dardi", le prove che la divinità sta per lanciare sugli uomini. Ecco perchè copiosa è la tradizione iconografica relativa al santo, in qualità di protettore ed ausiliatore presso Dio dell'umanità. La tradizione vuole che la piaga divina peggiore fosse la peste ecco perchè Sebastiano è associato a san Rocco come protettore delle epidemie e dei cataclismi. Forse l'antica devozione palazzolese è da ricercare proprio in fenomeni epidemici che hanno caratterizzato il medioevo e i primi anni del Seicento. Non da ultimo la devozione è certamente aumentata nella popolazione assai provata dal terremoto fine seicentesco a tal punto da commissionare una pala d'altare pochi anni dopo quasi a propiziarsi benigne grazie celesti.

Articolo pubblicato in "Il Corriere degli Iblei"

Articolo del 21 marzo 2008



KallisteArte

Via Copernico 12, 20125 Milano – Partita IVA 05205550964
Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale
Costituita il 7 maggio 2004 e iscritta all'Anagrafe Regionale delle Onlus.

IN COENA DOMINI: DALLE MINIATURE MEDIEVALI ALLA POP ART DI VITTORIA RAGNI

“In verità, in verità vi dico: uno di voi mi tradirà.” Nella celeberrima *Ultima Cena*, dipinta su commissione di Ludovico il Moro per il refettorio di Santa Maria delle Grazie di Milano tra il 1494 e il 1498 circa, Leonardo coglie un momento intensamente drammatico: Cristo ha appena annunciato che uno dei suoi discepoli lo tradirà e nella tavolata le emozioni si accavallano. Alcuni apostoli si sporgono in avanti, altri si inclinano all'indietro, altri ancora parlano in maniera concitata o indicano il Signore: ognuno di loro è rappresentazione fisica dei propri moti dell'animo: incredulità, apprensione, dolore, stupore, rabbia, tristezza, indignazione...

Solo Gesù sta, solido e sereno, al centro, chiuso in un ideale triangolo, espressione della Trinità divina, assorto nell'istituzione dell'Eucarestia: Cristo indica con le mani il vino e il pane sulla tavola segno del sacrificio cui si appresta. La sua immobilità, rispetto a tutte le altre figure, rappresenta il motore da cui ogni azione scaturisce e verso il quale ritorna, dando vita ad un complesso moto di gesti.

Leonardo realizza qui quanto aveva teorizzato nel suo Trattato di pittura: *“Il bono pittore ha da dipingere due cose principali, cioè l'homo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile perché s'ha a figurare con gesti e movimenti delle membra.”*. Ancora una volta è lo scienziato, lo studioso della natura che corre in aiuto dell'artista e lo guida nell'osservazione: in questo capolavoro infatti, in maniera totalmente innovativa, per raggiungere un nuovo livello di comunicazione, non basato sulle convenzioni dell'arte ma che fosse davvero espressione di una concitata situazione umana, Leonardo adotta mezzi nuovi. Consapevole del limite della pittura (da lui definita “una poesia muta”), il maestro non esita infatti ad applicare sistemi nuovi e insoliti, quasi irriverenti: ferma le persone comuni per strada per utilizzarle come modelli credibili e vivi, osserva i gesti con cui gli oratori e i predicatori accompagnano e rinforzano le parole, studia con attenzione il linguaggio di gesti dei sordomuti.

Ma la grande ‘rivoluzione’ di Leonardo sta anche nell'aver sconvolto altre consuetudini, cambiando in maniera sostanziale l'iconografia del tema dell'ultima cena. Il grande artista modifica infatti radicalmente la struttura tradizionale della scena: in tutti i Cenacoli precedenti, la tavolata di Cristo e degli Apostoli si trova a ridosso di una parete di fondo, e nella maggior parte dei casi, Giuda è seduto al di qua del tavolo. Invece Leonardo colloca tutte le figure su un unico piano, a gruppi di tre, aprendo alle loro spalle un profondo ambiente in prospettiva: sul fondo della composizione si aprono infatti tre grandi aperture che lasciano filtrare la luce calda e poetica di un limpido pomeriggio che già volge verso la sera. Un lontano eppure ben percepibile scorcio di paesaggio lombardo aggiunge così la luminosità del fondo del dipinto all'illuminazione reale del refettorio, affidata alle finestre che si aprono sulla parete sinistra di chi guarda l'Ultima Cena. Come si può notare, Leonardo ha tenuto conto di queste finestre: la parte destra del dipinto è infatti in piena luce mentre quella sinistra è in penombra. Tra gli elementi innovativi notavamo anche il posizionamento e la resa di Giuda Iscariota non più isolato rispetto agli altri apostoli, come era comunemente reso prima di Leonardo. L'artista pone Giuda addirittura nel gruppo di apostoli se vogliamo più significativi: il traditore è infatti rappresentato mentre stringe in mano il sacchetto con i trenta denari e gli sono vicini Pietro che si lancia in avanti brandendo un coltello e proiettandosi verso Gesù, come per difenderlo e Giovanni, cheché ne dica qualche saccente scrittore che ha voluto qui vedere, in maniera strumentale e poco coerente con le fonti, Maria di Magdala invece del discepolo amato. Ebbene Leonardo dipinge Giuda come una massa oscura, in controluce rispetto a Pietro e Giovanni ma comunque vicino agli altri apostoli: probabilmente in questo modo Leonardo vuole porre l'attenzione sul tema della libertà dell'uomo, rispondendo ai tanti dipinti dove Giuda, isolato al di là della tavola imbandita per la Pasqua, potrebbe sembrare quasi vittima di una condanna avvenuta suo malgrado. Non è così per Leonardo che offre alla contemplazione dei frati domenicani di Santa Maria delle Grazie, la figura di un uomo, Giuda, che segna la sua condanna con le sue scelte.

Da tutto ciò si può comprendere come quest'opera, rivoluzionaria e moderna, sia stata una vera e

propria "rivoluzione iconografica" rispetto a ciò che l'ha preceduta, ma anche a ciò che a essa seguirà: saranno moltissimi.

Giovanni Morale, membro del Comitato Direttivo dell'Ente Raccolta Vinciana, ci condurrà alla scoperta di questo capolavoro e mostrerà, attraverso una veloce carrellata di immagini, sedici secoli di "ultima cena", di cui per ogni artista l'archetipo milanese diventerà, dal XVI secolo in poi, un modello irrinunciabile e sempre assolutamente attuale nei suoi contenuti e nella sua forma.

Conferenza presso il Centro Culturale San Fedele, Milano, 20 maggio 2008 ore 18,15

Articolo pubblicato in "San Fedele Incontri" – maggio/giugno 2008 p. 9

Fondazione Culturale San Fedele- P.za San Fedele, 4 – 20121 Milano www.sanfedele.net

Articolo del 09 maggio 2008



KallisteArte

Via Copernico 12, 20125 Milano – Partita IVA 05205550964

Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale

Costituita il 7 maggio 2004 e iscritta all'Anagrafe Regionale delle Onlus.

LA POP ART È NATA A VARALLO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO DI ANTONIO PAOLUCCI

Sono sette i Sacri Monti del Piemonte, due quelli di Lombardia. Nel 2003 l'Unesco li ha dichiarati patrimonio dell'umanità. Li tutelano leggi nazionali e regionali e provvidenze internazionali quali il Progetto Atlante 1995 che ha per oggetto la catalogazione, lo studio e la valorizzazione degli antichi complessi devozionali distribuiti nell'Europa cattolica; dall'Ungheria all'Austria, dalla Slovenia alla Spagna. Occorre ricordare tuttavia che i Sacri Monti italiani hanno un carattere speciale. Intanto perché è italiana l'invenzione del genere. Fu infatti il francescano Bernardino Caimi che era stato guardiano del Santo Sepolcro a Gerusalemme a volere (nel 1486 secondo la tradizione comunemente accettata) la nascita di un luogo di devozione che riproducesse i percorsi e le stazioni della Passione e Morte di Nostro Signore. Il luogo scelto fu Varallo e da Varallo occorre iniziare quando si parla di Sacri Monti.

Tra Cinquecento e Seicento, lungo la linea delle Alpi Occidentali sul versante italiano a Belmonte, a Crea, a Domodossola, ad Oropa, ad Orta a Varese ad Ossuccio ecc., si moltiplicano i teatri sotto il cielo che evocano il sacrificio di Cristo e sottolineano ed esaltano la devozione del popolo ai riti che la Chiesa incoraggia e promuove. È importante la collocazione geografica. Sull'altro versante della montagna ci sono i luterani, i calvinisti, gli eretici. I sacri Monti nascono anche come antemurali dell'ortodossia, come baluardo della fede romano-cattolica sulla linea di confine dell'Europa riformata. Occorre ricordare infatti che la loro nascita e la loro massima fortuna si collocano fra XVI e XVII secolo, negli anni della Controriforma e delle guerre di religione. Infine c'è una cosa che rende davvero speciali e degni della tutela dell'Unesco i Sacri Monti italiani: mi riferisco al fatto che essi sono stati concepiti e realizzati nell'età apicale della nostra storia artistica.

Negli anni dei Sacri Monti l'Italia è maestra in Europa nelle arti figurative come in quelle letterarie e teatrali, nella musica e nella architettura, come nelle tecniche della persuasione e della seduzione. Non si può essere più bravi degli italiani - così si pensava da Parigi a Praga a Madrid - quando c'è da mettere in programma un evento straordinario; si tratti del corteo dell'imperatore, dell'incoronazione del Papa o della Via Dolorosa di nostro Signore. In questo senso i Sacri Monti sono dei capolavori di "arte totale" e i loro artefici (architetti, scultori, pittori) sono protagonisti di

primo rango del loro tempo. A Varallo troviamo all'opera Gaudenzio Ferrari, "il grande paterno dolcissimo Gaudenzio" (Testori) ma anche il Morazzone e Tanzio, punta di lancia, quest'ultimo, del naturalismo caravaggesco.

C'è un luogo comune che occorre subito sfatare quando si parla dei Sacri Monti e di quello di Varallo in particolare. È facile di fronte all'illusionismo scenico, alla brutalità materica, all'iperrealismo conclamato, alle iperboli patetiche delle scene sacre, parlare di arte popolare. Attenzione però a non confondere l'obiettivo con gli strumenti della sua attuazione. Questa è arte popolare perché rivolta al popolo cristiano tutto intero, ai suoi sentimenti e alle sue emozioni primarie, ma coltissimi, esperti di ogni stile e di ogni tecnica, perfettamente aggiornati sui registri della cultura figurativa contemporanea sono gli artisti (architetti, plasticatori, pittori) che operano nei Sacri Monti.

A Varallo Gaudenzio non esita a costruire assemblaggi polimaterici, con effetti da Pop Art, come un Rauschenberg del Cinquecento. Architettura, pittura e scultura giocano insieme incrociando e moltiplicando i contestuali reciproci effetti. Il paesaggio - il percorso accidentato della Via Dolorosa che si snoda fra boschi, rocce, avvallamenti - è abilmente sfruttato come quinta teatrale, come moltiplicatore di stupore e di emozione. Attraversate le quarantacinque cappelle del Sacro Monte di Varallo, sostate di fronte ai gruppi plastici e pittorici che via via vi fanno entrare in quella sceneggiatura straordinaria che è il racconto della vita Passione, Morte e Resurrezione di Cristo, e capirete che l'unico strumento utile per capire i Sacri Monti è il cinema, un'arte che è insieme supremamente colta e totalmente popolare.

L'Osservatore Romano - 22 maggio 2008

Antonio Paolucci, laureato in Storia dell'Arte nel 1964 con Roberto Longhi, inizia la sua carriera al Ministero per i Beni e le Attività Culturali (sebbene allora il nome fosse diverso) sin dal 1969, avvicinandosi al mondo delle soprintendenze. A novembre 2007 è stato nominato nuovo direttore dei Musei Vaticani.

Articolo del 22 maggio 2008



KallisteArte

Via Copernico 12. 20125 Milano – Partita IVA 05205550964

Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale

Costituita il 7 maggio 2004 e iscritta all'Anagrafe Regionale delle Onlus.

CARAVAGGIO E SAN PAOLO DI ANTONIO PAOLUCCI

Caravaggio affrontò il tema della conversione di san Paolo nella cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo. Erano gli anni 1600-1601. Il pittore era al culmine della notorietà e della fortuna. L'argomento doveva affascinarlo così come affascino i committenti al punto che della Conversione sono arrivate a noi due versioni contemporanee e considerevolmente diverse l'una dall'altra. C'è il dipinto che sta in Santa Maria del Popolo e che tutti conosciamo e c'è l'altro in proprietà dei principi Odescalchi. Di quest'ultimo voglio parlare, ma prima è necessario rileggersi il passo degli Atti degli Apostoli là dove si parla della conversione del giudeo Saulo persecutore dei cristiani. "Ora, mentre nel Suo cammino si trovava già vicino a Damasco, all'improvviso rifulse intorno a lui una luce dal cielo. Caduto a terra, udì una voce che gli diceva: "Saulo, Saulo perché mi perseguiti? Io sono" disse "colui che tu perseguiti. Ma alzati, entra in città e ti sarà detto come devi fare". Gli uomini che viaggiavano con lui si fermarono attoniti; udivano la voce ma non vedevano

nessuno. Saulo si alzò da terra, e sebbene i suoi occhi fossero aperti non vedeva niente" (Atti, IX, 3-8).

L'autore degli Atti è uno sceneggiatore di grande talento. Nel testo, come in una sequenza filmica, l'episodio della caduta sulla via di Damasco si gioca su tre fattori scenici di straordinaria efficacia: la luce subitanea che scende dal cielo come un fulmine, lo sgomento e il tumulto degli astanti che udivano la voce ma non vedevano nessuno", la cecità di Saulo che, caduto a terra, urla e si copre il volto con le mani.

Il quadro Odescalchi è la traduzione letterale dell'episodio descritto negli Atti, così come lo è l'affresco di Michelangelo (che certo Caravaggio conosceva) nella Cappella Paolina in Vaticano. Anche lì - sia pure nella vasta desolazione, nei toni di polvere e di cenere che sono tipici del Buonarroti in questa fase ultima del suo stile - i protagonisti della scena sono la luce subitanea, lo sgomento e il tumulto degli astanti, la cecità di Saulo caduto.

A noi moderni piace l'idea di Caravaggio "pittore maledetto", genialmente trasgressivo, insofferente delle regole, alfiere di tutte le rivoluzioni. Ci piace immaginarlo come lo descrive Karel von Mander nel famoso passo del 1603: "A Roma c'è un certo Michel Angelo da Caravaggio che fa cose meravigliose (...) egli è un misto di grano e di pula; infatti non si consacra di continuo all'ozio ma quando ha lavorato un paio di settimane, se ne va a spasso per un mese o due con lo spadone al fianco e un servo dietro, e gira da un gioco di palla all'altro, molto incline a duellare e a far baruffe, cosicché è raro che lo si possa frequentare".

Spesso dimentichiamo tuttavia che questo cattivo soggetto, irascibile e violento, frequentatore di pessime compagnie, spesso coinvolto in storie da galera, era un cristiano. Lo era (come tutti ai suoi giorni) nel senso della pratica formale, ma lo era anche - io credo - in quello sostanziale della fede e della speranza.

Quando dipingeva la caduta di Saulo sulla via di Damasco (non senza aver prima letto e meditato il passo degli Atti) egli sapeva, da cristiano, che la conversione (quella dell'Apostolo ma anche la sua, di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, conversione sempre cercata e sempre contraddetta come accade ad ogni credente) è una cosa terribilmente seria.

Quando succede (e ogni cristiano deve sperare che succeda a se stesso e agli altri) la conversione comporta turbamento del cuore, disordine dei sentimenti e dei pensieri, accecamento della precedente visione del mondo. Questa sua idea della conversione, intesa come fatto altamente drammatico, Caravaggio l'ha messa in figura nella pala oggi di proprietà Odescalchi. E lo ha fatto utilizzando la presa diretta sul vero visibile (armi balenanti, schiuma alla bocca del cavallo imbizzarrito, strisce rosso violacee di un tragico tramonto sullo sfondo) ma anche gli artifici che gli venivano dalla tradizione manierista, soprattutto lombarda. Perché di quel tipo di drammatizzazione formale aveva bisogno.

Nella seconda versione praticamente contemporanea, quella che tutti possiamo vedere in Santa Maria del Popolo, Caravaggio è - se mi è consentita la semplificazione brutale - più pittore e meno "cristiano". Nel senso che a catturare la sua attenzione è ora soprattutto il problema luministico-compositivo. Come rappresentare la mole incombente del tranquillo cavallone che (studiato dal vero in una stalla romana) finisce col diventare il vero protagonista della scena. Come distribuire la luce, e così via.

Mancano, nella seconda versione, lo sgomento e il tumulto degli astanti. L'accecamento non è più significato dalle mani portate a coprire il volto. L'adesione alla pagina degli Atti non è più letterale. Insomma le due versioni della caduta di san Paolo riflettono due atteggiamenti diversi del pittore; uno più "religioso" o almeno più sensibile alle motivazioni spirituali, l'altro più tecnico-professionale. Entrambi hanno condotto a risultati artistici altissimi. Entrambi si possono benissimo giustificare. Nella stessa persona, negli stessi mesi.

Articolo del 04 agosto 2008

DA OSSERVATORE ROMANO



KallisteArte

Via Copernico 12, 20125 Milano – Partita IVA 05205550964
Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale
Costituita il 7 maggio 2004 e iscritta all'Anagrafe Regionale delle Onlus.

RESTAURATA LA BIBLIOTECA ROCOCÒ PIÙ BELLA DEL MONDO DI LOUIS MONOT

Dopo quattro anni di restauri, la più grande biblioteca abbaziale del mondo, quella dell'abbazia di Admont, si offre al pubblico in tutto il suo splendore barocco. In Stiria, nel cuore delle Alpi austriache, questo gioiello dell'architettura rococò nasconde un'importante collezione di manoscritti e incunaboli.

Pregheiera, lavoro, lettura. Sin dalla fine dell'XI secolo i monaci di Admont, che obbediscono alla regola di San Benedetto, cominciano a collezionare manoscritti religiosi. Il monastero dispone di un laboratorio di copisti.

Dopo l'invenzione della stampa, la collezione si arricchisce di incunaboli, poi delle edizioni originali di opere rare. Senza discriminazione, come dimostra la presenza, nei fondi, di opere sulfuree quali l'«Encyclopédie» di Diderot e d'Alembert, o la traduzione tedesca della Bibbia fatta da Lutero in edizione originale. In totale, la biblioteca benedettina raccoglie circa 180 mila opere, di cui 1400 manoscritti - i più antichi dei quali risalgono all'VIII secolo - e 530 incunaboli.

Soffiato sin nel cuore delle Alpi dalla Chiesa cattolica, lo spirito della Controriforma permette la riconciliazione tra la religione, le scienze e le arti. E prende corpo in questa biblioteca finita nel 1776, unico elemento realizzato di un progetto che aveva l'ambizione di mettere l'abbazia di Admont sullo stesso piano dell'Escorial di Madrid. Tempio rococò dedicato allo studio e al sapere, la biblioteca raggiunge le dimensioni di una cattedrale: 79 metri di lunghezza per 14 metri di larghezza. La sala, inondata di luce, è illeggiadrata da sette cupole decorate con gli affreschi allegorici in trompe-l'oeil di Bartolomeo Altomonte, che celebrano la religione e la scienza. Un gruppo di sculture illustra il Giudizio Universale, tema centrale della riflessione teologica del XVIII secolo. Da una parte e dall'altra, pareti tappezzate di opere erudite, con i busti di eruditi e di artisti profani che vegliano con gli evangelisti e i profeti sugli studi dei monaci o dei ricercatori.

La biblioteca è «un capolavoro globale», si entusiasma Franz Krahberger, che ha dedicato uno studio all'«universo di Admont». «E' stata concepita come un progetto in divenire, il cui obiettivo era la diffusione della fede cattolica. Finita l'opera, solo la metà della scaffalatura è stata riempita, gli spazi sono stati occupati completamente solo nel XIX secolo».

Sebbene risparmiata dall'incendio che nel 1865 distrusse un gran parte del monastero, la biblioteca aveva conservato i segni di questa prova. La sua trasformazione in scuola durante la Seconda Guerra Mondiale e i lavori di scavo fatti dai nazisti nel sottosuolo hanno accelerato il degrado dell'edificio e delle sue opere. Un restauro generale era necessario. Sei milioni di euro sono stati investiti nel rifacimento dei muri, nel restauro degli affreschi, dei rivestimenti in legno e delle sculture. Questo progetto, parzialmente finanziato dall'Unione europea, non ha riguardato soltanto il contenitore, ma anche il contenuto: 70 mila opere sono state «ripulite», altre cinquemila restaurate e sono stati posati vetri anti-Uv. Ritrovato tutto il suo splendore, la biblioteca benedettina spera di portare a 70 mila il numero dei visitatori che ogni anno, per raggiungerla, fanno una deviazione dai sentieri delle loro passeggiate alpine. L'abbazia, dove ora vivono 27 monaci, ha mantenuto anche la sua tradizione di salvaguardia del patrimonio culturale: dal 1997 colleziona ed espone le opere di artisti austriaci contemporanei.

Articolo del 28 agosto 2008

COPYRIGHT LE MONDE - 28.8.2008



KallisteArte

Via Copernico 12, 20125 Milano – Partita IVA 05205550964

Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale

Costituita il 7 maggio 2004 e iscritta all'Anagrafe Regionale delle Onlus.

ADRIANO AL BRITISH MUSEUM

DI ALESSANDRO SCAFI - THE WARBURG INSTITUTE UNIVERSITY OF LONDON

Nella *Historia Augusta*, la collezione di biografie di imperatori redatta nel quarto secolo, si afferma che l'imperatore Adriano riuniva in sé qualità contraddittorie: era austero e geniale, solenne e scanzonato, lento e veloce, dilatorio e pronto all'azione, tirschio e generoso, ingannevole e schietto, crudele e clemente, "mutevole in ogni cosa". Una mostra al British Museum di Londra - "Adriano: impero e conflitto", aperta fino al 26 ottobre - tenta di esplorare questa enigmatica personalità che ha caratterizzato un periodo importante della storia romana e lasciato un retaggio durevole nella civiltà europea. Per quasi ventuno anni, dal 117 al 138 dopo Cristo, Adriano ha governato uno dei più potenti imperi della storia, un impero al culmine della sua potenza, che si estendeva dagli altopiani scozzesi al deserto del Sahara, dall'Oceano Atlantico alle rive dell'Eufrate, un impero che aveva il suo centro a Roma ma comprendeva anche le piramidi d'Egitto e le steppe della Russia. Adriano era stato adottato dal suo predecessore, Traiano, spagnolo come lui e cugino di suo padre. Andò al potere in un momento di acuta crisi militare e politica, nel quale era necessario prendere decisioni gravide di conseguenze, e non soltanto per legittimare il potere di una nuova élite. Una volta imperatore, Adriano capì di dover stabilizzare un impero pericolosamente troppo esteso, consolidarne i confini, rafforzarne la struttura con profonde riforme nel sistema economico, giuridico, militare, piuttosto che ingrandirlo con continue campagne di espansione territoriale. Occorreva dare una nuova coesione allo Stato, e Adriano si dedicò a questo compito con grande energia e dedizione, visitando quasi tutte le province dell'impero attraverso due lunghi viaggi che lo tennero lontano da Roma per più della metà del suo regno e che gli fecero incontrare molti più sudditi di quanto non avesse fatto alcun altro imperatore prima di lui. È vero che gli aneddoti sulla vita del sovrano rivelano un carattere complesso, e che il capo militare era anche un appassionato di arte greca, ma è anche vero che ogni generazione vuole riscoprire il suo Adriano. Una delle sue prime decisioni da imperatore, per esempio, è stata quella di ritirare le truppe romane dalla Mesopotamia, l'odierno Iraq, e oggi che una coalizione di potenze occidentali si trova a occupare, con una certa difficoltà, lo stesso territorio, si guarda con rinnovato interesse alle strategie e alle scelte politiche di quel lontano imperatore. È sicuramente singolare che al tempo di Adriano gli stessi territori fossero, come sono oggi, teatro di guerre e di conflitti: i Balcani, il Caucaso, la Mesopotamia, la Giudea/Palestina. È interessante anche che in tempi di globalizzazione la mostra ci ricordi, con alcuni reperti nella prima sezione, che al tempo di Adriano non esisteva solo l'impero romano: c'era anche la Partia, l'India, la Cina, altri imperi e altre dinastie con le quali Roma intratteneva rapporti, sia pure indiretti, attraverso il commercio lungo la via della seta. Anche nel passato la ricerca storica su Adriano si caratterizzava secondo gli interessi politici e culturali dei vari studiosi. Gli storici che si trovavano a scrivere su Adriano nella Germania del Kaiser Guglielmo II, contagiati dall'euforia del militarismo prussiano e dall'efficienza dell'autoritarismo di Bismarck, vedevano la scelta di Adriano di non proseguire le campagne di conquista e di aggressione dei suoi predecessori per dedicarsi piuttosto al consolidamento dell'impero come un segno di declino e debolezza. Dopo due guerre mondiali, gli storici del secondo Novecento hanno invece preferito vedere Adriano come un condottiero esemplare, attento alla promozione della pace e del benessere piuttosto che a sanguinose e costose guerre di espansione. Anche il modo in cui oggi percepiamo muri e barriere potrebbe influenzare la nostra idea dell'imperatore che con una lunga e pesante fortificazione in pietra volle segnare il confine tra la provincia romana della Britannia e quella barbara della Caledonia - estremo confine settentrionale dell'impero - visto che il vallo di Adriano potrebbe ricordare il muro di Berlino o le fortificazioni israeliane nei territori occupati. Le barriere e le installazioni di confine sono un potente strumento di controllo, psicologico e militare; proteggono e rinchiudono allo stesso tempo: dipende dal punto di vista.

In passato Adriano è stato descritto come un viaggiatore, un sovrano pacifico, appassionato di cultura greca, a differenza del suo immediato predecessore, Traiano, imperatore aggressivo e militarista. La mostra di Londra tenta allora di dissolvere questa semplificazione un poco

anacronistica, per riscoprire, senza paura delle contraddizioni, un Adriano più autentico che, per esempio, amava il mondo greco spinto da affinità culturali, ma anche da ragioni politiche e strategiche. Sicuramente la sua politica culturale ha gettato le basi per la piena fioritura della cultura greca nel mondo romano e per la futura trasformazione dell'impero di Roma in quello di Bisanzio. Viene anche fatto notare come Adriano si fosse dimostrato più volte sovrano benevolo e tollerante, un uomo di vasta e aperta cultura e dai vivaci interessi, ma che fosse anche un esperto condottiero militare capace di azioni feroci e di una brutalità senza scrupoli. La sua crudele repressione della rivolta degli ebrei nel 132 è testimoniata da una serie emozionante di reperti: piccoli oggetti di ogni giorno che appartenevano ai rivoltosi nascosti nelle caverne dei dintorni di Gerusalemme. Gli organizzatori hanno potuto contare sui risultati delle ricerche storiche più recenti, e hanno anche saputo allestire una divulgazione intelligente destinata al grande pubblico. Hanno forse dovuto concedere qualcosa al gusto del thriller e del pettegolezzo, quando si sono soffermati sulla vita privata dell'imperatore, con una sezione dedicata alla moglie Sabina e un'altra al suo favorito, Antinoo, il ragazzo greco misteriosamente scomparso nelle acque del Nilo e prontamente deificato. Con più di centottanta oggetti, sculture, bronzi, frammenti architettonici provenienti da trentuno Paesi, dall'Italia alla Georgia, da Israele alla Turchia, la mostra riesce comunque a restituire un'immagine articolata dell'imperatore e degli anni del suo regno. Sicuramente tra i punti forti dell'esposizione sono alcuni preziosi reperti archeologici appena rinvenuti, come per esempio i grossi frammenti - tra cui la testa - di una statua di Adriano alta cinque metri, scoperti nell'estate del 2007 nell'antica città di Sagalassos, nella Turchia sud occidentale, e mai esposti al pubblico.

Il visitatore può anche ammirare la testa di bronzo dell'imperatore, trovata nel Tamigi nel 1834, e le tavolette lignee rinvenute negli anni Settanta e Ottanta negli scavi di Vindolanda, una postazione militare romana a sud del vallo di Adriano.

Tra i temi centrali nella vita e nell'opera di Adriano c'è il suo forte interesse per l'architettura, ed è veramente notevole che la mostra sia stata allestita in quella che era in origine la sala di lettura della British Library, la *Reading Room* circolare eretta dall'architetto Sydney Smirke nel 1857 e spesso paragonata a uno dei capolavori architettonici legati ad Adriano, il Pantheon di Roma. Il Pantheon ha continuato a stimolare l'immaginazione di vari architetti moderni - per esempio Louis Khan e Tadao Ando - oltre ad aver ispirato, come è noto, le cupole di Brunelleschi e di Michelangelo e la chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli, a sua volta modello delle grandi moschee dell'era ottomana. Anche con l'ausilio di fotografie, modellini e ricostruzioni, la mostra rende giustizia alla innovativa attività edilizia promossa dall'imperatore in tutto l'impero. Adriano seppe trasformare il tessuto urbanistico di Roma, tanto che anche oggi il suo mausoleo, divenuto Castel Sant'Angelo, costituisce un punto di riferimento visivo fondamentale del paesaggio urbano della città. La sua magnifica residenza di Tivoli, che ospitava una raffinata collezione di opere d'arte, era come un impero in miniatura, una micro-città che voleva evocare luoghi e monumenti famosi in Grecia e in Egitto, oltre che costituire un fervido laboratorio per l'invenzione di nuove architetture e nuove tecnologie costruttive.

Difficile ovviamente che venga mai scritta una storia definitiva di Adriano e del suo regno. Ogni generazione formula domande diverse al suo passato, e ottiene risposte diverse, cosa che naturalmente rende anche più dinamico e stimolante lo studio della storia. Resta comunque la domanda cruciale, quella adottata da Marguerite Yourcenar come leitmotif della sua celebre versione letteraria della perduta autobiografia dell'imperatore, *Memorie di Adriano*.

Il libro comincia e finisce con i celebri versi che, secondo la *Historia Augusta*, l'imperatore avrebbe composto sul letto di morte - riportati anche su uno dei pannelli della mostra: "Piccola anima smarrita e soave, compagna e ospite del corpo, ora t'appresti a scendere in luoghi incolori, ardui e spogli, ove non avrai più gli svaghi consueti. Un istante ancora, guardiamo insieme le rive familiari, le cose che certamente non vedremo mai più (...) cerchiamo d'entrare nella morte ad occhi aperti". L'imperatore si interrogava sull'imminente viaggio della sua anima fuori dai confini del corpo. Il visitatore della mostra al British Museum potrebbe condividere lo stesso interrogativo, di fronte ai reperti di una storia gloriosa: dove è andata a finire l'anima di Adriano? Dove vanno a finire tutte le anime? Dove sono ora i piccoli e i grandi imperi, le piccole e le grandi imprese del passato, ubi sunt, come si domandavano gli umanisti di fronte alle misere rovine del maestoso passato di Roma? La risposta sembra suggerita dalla presenza in mostra di due pavoni di bronzo dorato, provenienti dai Musei Vaticani, e scolpiti per decorare il mausoleo dell'imperatore Adriano, probabilmente ai lati del suo sarcofago, e poi adottati dai Papi per decorare la vecchia basilica di San Pietro. Per l'imperatore, per i Papi, per gli antichi romani e per gli antichi cristiani, l'antica credenza che la carne del pavone non si decomponesse mai faceva di quell'uccello un simbolo e una promessa di immortalità.

Articolo del 18 settembre 2008

(©L'OSSERVATORE ROMANO)



KallisteArte

Via Copernico 12. 20125 Milano – Partita IVA 05205550964
Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale
Costituita il 7 maggio 2004 e iscritta all'Anagrafe Regionale delle Onlus.

CINQUE PUNTI CONTRO LA CRISI DI GIULIO GIORELLO

...Aveva ragione Milton nel dire che "la cultura è una merce, ma di tipo speciale", perchè giova al profitto di tutte le parti coinvolte, senza che il guadagno per l'uno significhi la perdita per l'altro.

[22 ottobre 2008](#)

1. La ricerca tecno-scientifica
2. "L'avvenire delle nostre scuole" per dirla con Nietzsche
3. La salute delle nostre città (che include l'attenzione alla sicurezza e l'atteggiamento responsabile per l'ambiente)
4. Il senso della bellezza, poichè l'arte è un fattore di crescita economica
5. La libertà dello spirito (una società intollerante è un cattivo affare!)

Aveva ragione Milton nel dire che "la cultura è una merce, ma di tipo speciale", perchè giova al profitto di tutte le parti coinvolte, senza che il guadagno per l'uno significhi la perdita per l'altro.

Articolo del 22 ottobre 2008

DA MAGAZINE DE "CORRIESERA"



KallisteArte

Via Copernico 12. 20125 Milano – Partita IVA 05205550964
Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale
Costituita il 7 maggio 2004 e iscritta all'Anagrafe Regionale delle Onlus.

**TORNA A SPLENDERE IL CARDELLINO
DI ...**

E' giunto al termine, dopo dieci anni di intenso lavoro, l'intervento di ricerca e di restauro sulla Madonna del cardellino di Raffaello, appartenente alla Galleria degli Uffizi. La Madonna del cardellino fu dipinta a Firenze dal giovane Raffaello per le nozze di Lorenzo Nasi intorno al 1506. Si tratta di uno straordinario capolavoro della storia dell'arte italiana particolarmente "sfortunato", perché appena quarant'anni dopo la sua creazione venne coinvolto, come testimoniato dal racconto di Giorgio Vasari, nel crollo del palazzo in cui era conservato (1548). L'incidente portò l'opera a spaccarsi in più parti, che furono poi rimontate in un antico restauro, mentre due inserti nuovi vennero messi a colmare due mancanze. La sua storia conservativa da allora è stata caratterizzata costantemente da una sovrammisione di materiali, tesa per lo più a nascondere gli antichi guasti. Per accordare infatti alla pittura raffaellesca le integrazioni frutto dell'antico restauro (attribuite da Carlo Gamba a Ridolfo del Ghirlandaio), la tavola è stata via via patinata e verniciata, con l'aggiunta di materiali sempre nuovi, senza che mai fosse eseguita una pulitura. Quando il dipinto giunse nel Laboratorio di restauro della Fortezza da Basso, in seguito alle prime indagini, si comprese che al di sotto dei materiali aggiunti nel tempo e che sono venuti via via conferendo al dipinto un colore ambrato, molto caldo (tanto da creare il mito del "Raffaello dorato") erano completamente celati gli splendidi colori della tavolozza di Raffaello, che, al di là delle zone con le rotture, si mostravano sostanzialmente in discrete condizioni. Il restauro della Madonna del cardellino, è stato al centro di un progetto di studio e di ricerca che ha mirato alla conoscenza il più possibile approfondita della tecnica pittorica utilizzata da Raffaello e delle vicende che l'opera ha subito nel corso dei secoli. Secondo la fondamentale lezione di Cesare Brandi, sappiamo infatti che all'interno dell'opera d'arte si contempla una duplicità di valori: quelli materiali e quelli immateriali. I primi sono attinenti alle materie costitutive dell'opera d'arte stessa, i secondi includono invece tutti quei significati di cui l'opera è portatrice. Il restauro consiste così per prima cosa in un'attribuzione di valore che si realizza in un atto critico, all'interno di un momento di conoscenza di questa doppia serie di significati. Per giungere a tale conoscenza sono indispensabili molte indagini diagnostiche di tipo fisico-ottico e chimico che vengono di routine condotte all'interno del Laboratorio dell'Opificio delle Pietre Dure, da parte del Laboratorio Scientifico interno o in collaborazione con altri Istituti Universitari e di ricerca. In questo caso, a titolo esemplificativo la Radiografia X ha rivelato chiaramente la tecnica originale di costruzione del supporto e soprattutto i danneggiamenti dovuti al crollo cinquecentesco del Palazzo dei Nasi, la maniera in cui i vari frammenti sono stati ricomposti e le parti aggiunte all'epoca per ricomporre l'unità perduta. La riflettografia IR (realizzata con scanner IR ad alta risoluzione dell'Istituto Nazionale di Ottica Applicata di Firenze) ha poi portato all'individuazione del disegno preparatorio e ha messo in evidenza l'uso dello spolvero come tecnica utilizzata per il trasferimento del disegno dal cartone alla tavola. A indicare chiaramente la presenza di una quantità elevata di vernici alterate al di sopra della superficie pittorica è stata infine la Fluorescenza UV. Una volta appurato che la pellicola pittorica originale era in buona parte integra, si è dato il via al restauro. Il colore è coinvolto in due tematiche assai complesse: la pulitura (eseguita secondo il metodo che possiamo definire fiorentino) e l'integrazione delle lacune. La pulitura è stata condotta in maniera selettiva, sotto il controllo costante del microscopio binoculare, per sorvegliare momento dopo momento le operazioni. I risultati conseguiti sono stati veramente sorprendenti: in alcuni punti la materia non originale, soprammessa e scurita dagli anni, aveva raggiunto anche diversi millimetri di spessore. Rimuovendo tali strati alterati, il colore rinvenuto ha davvero rappresentato una sorpresa: si è recuperata, oltre a una brillantezza stupefacente del lapislazzuli del manto della Madonna e oltre al rosso della veste, una finezza di particolari nel paesaggio del fondo, che per secoli erano stati nascosti (per esempio, alcuni dettagli del prato). Per quanto invece riguarda l'integrazione pittorica, vista l'estensione delle lacune che per di più tagliavano verticalmente la figurazione, si è preferito un tipo di selezione cromatica a tratteggio molto sottile, per non interferire negativamente con la lettura estetica del dipinto. Bisognava infatti fare in modo che le integrazioni fossero comunque riconoscibili a una visione ravvicinata dell'opera, senza che da una normale distanza l'immagine venisse percepita come frammentaria. Anche il supporto ligneo è stato rivisto, abbinando il miglioramento dell'andamento della superficie e della tenuta delle giunzioni con il massimo rispetto della materia originale.

Direzione del Restauro

Marco Ciatti, con la collaborazione di Cecilia Frosinini

Restauratori

Patrizia Riitano (per la parte pittorica); Ciro Castelli, (per il supporto ligneo)

Indagini scientifiche

Laboratorio Scientifico dell'OPD: Mauro Matteini, Daniela Pinna, Giancarlo Lanterna, Carlo Lalli.
Laboratorio di indagini fisiche: Alfredo Aldrovandi, Ottavio Ciappi, Fabrizio Cinotti, con la collaborazione di Annette Keller
Fluorescenza X: ENEA Beni Culturali, La Casaccia, Roma (Claudio Seccaroni, Pietro Moioli)
Riflettografia IR con scanner ad alta risoluzione: INOA, Firenze, Gruppo Beni Culturali diretto da Luca Pezzati
Rilievo tridimensionale conoscopia laser: : INOA, Firenze, Gruppo Beni Culturali diretto da Luca Pezzati (Raffaella Fontana, Maria Chiara Gambino, Maria Grazia Mastroianni, Enrico Pampaloni)
IFAC-CNR, Firenze: FORS (Mauro Bacci, Bruno Radicati, Marcello Picollo)

Documentazione fotografica

Fabrizio Cinotti

Il progetto di ricerca storico-artistica che si è sviluppato parallelamente al restauro, fornendo ad esso gli strumenti per una più approfondita comprensione dell'opera, ha visto due fasi distinte: la prima, finanziata dal Kunsthistorisches Institut, grazie all'interessamento di Max Siedl, è stata coordinata da Cecilia Frosinini e realizzata da Nicoletta Pons, la seconda, finalizzata alle fasi di restituzione dell'opera e sua musealizzazione, è stata coordinata dal direttore della Galleria degli Uffizi, Antonio Natali.

Articolo del 27 ottobre 2008

ARTICOLO DAL SITO DE "OPIFICO DELLE PIETRE DURE - FIRENZE"



KallisteArte

Via Copernico 12 - 20125 Milano - Partita IVA 05205550964

Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale

Costituita il 7 maggio 2004 e iscritta all'Anagrafe Regionale delle Onlus.

LEONARDO PROMETTE IL PARADISO, RAFFAELLO CE LO DÀ DI ANTONIO PAOLUCCI

"In Raffaello la creazione sembra facile e, come nelle opere di Dio, in lui tutto appare come un moto della volontà" (Ingres). Raffaello è facile, dice Ingres. È facile come sono facili le nuvole, gli alberi, le montagne, come sono facili le cose uscite dalle mani di Dio. È bellissima e assolutamente vera l'osservazione di Ingres.

Noi ci poniamo di fronte alla Madonna della Seggiola o alla Scuola di Atene e abbiamo l'impressione che quelle cose siano lì da sempre, che non potrebbero essere diverse da come sono e, soprattutto, che sono nate senza fatica, senza elaborazione intellettuale, senza necessità di rettifiche e di scelte, per puro atto di volontà. Raffaello ha "voluto" la Scuola di Atene e la Madonna della Seggiola ed ecco prendere forma davanti a noi la pura Bellezza, definitiva, immodificabile, "facile". Ha dunque ragione Ingres quando paragona la pittura di Raffaello alle opere della creazione e intende la "facilità" come supremo raggiungimento dello stile. "Leonardo ci promette il Paradiso, Raffaello ce lo dà". Questa seconda sentenza è di Picasso ed è, come la prima, perfettamente vera. Il Paradiso, per un pittore, è perfezione ed è equilibrio. È calma ed è armonia. È gioia degli occhi. È consolazione del cuore. È appagamento dei sensi. È la consapevolezza di una conquista definitiva. È sapere che non si può aggiungere nulla né togliere nulla al risultato. Se le cose stanno così, e non c'è dubbio che stiano in questi termini, allora bisogna condividere l'opinione del grande onnivoro e metamorfico Picasso. Il Paradiso che

Leonardo con la sua pittura mentale, con la sua strenua sperimentazione, ci promette, Raffaello, semplicemente, ce lo dà. Riflessioni di questo genere mi accompagnano di fronte alla Madonna del Cardellino ora esposta al pubblico a Firenze in Palazzo Medici Riccardi, in attesa di tornare agli Uffizi, da dove è uscita nel 1999 per un restauro lungo nove anni eseguito dall'Opificio delle Pietre Dure alla Fortezza da Basso. Dirò dopo dell'intervento che è stato difficile come pochi, che ha coinvolto le tecnologie più avanzate e i mestieri e i saperi più sofisticati e che oggi si propone (nel catalogo Edifir curato da Marco Ciatti, Cecilia Frosinini, Antonio Natali, Patrizia Riitano) come un insuperato modello di metodo. Per ora desidero solo immedesimarmi nella emozione e nello stupore di chi, varcata la soglia di Palazzo Medici Riccardi, si trova di fronte la Madonna del Cardellino. La tavola che Raffaello dipinse fra il 1505 e il 1506 quando aveva fra i 22 e i 23 anni, durante il suo soggiorno fiorentino, prima che Papa Giulio II lo chiamasse a Roma a lavorare nei Palazzi Apostolici, è relativamente piccola. Misura 107 centimetri per 77. Eppure, ora che splende nel colore ritrovato, ora che il restauro le ha restituito il melodioso equilibrio che di Raffaello è il carattere distintivo, ci sembra immensamente grande. Ti rendi conto - guardandola - che la pura Bellezza non ha confini, non può essere misurata. Ti invade e ti appaga e ti rende felice.

La Madonna del Cardellino è uno di quei capolavori che l'uso ha consumato, come la Gioconda di Leonardo, come il David di Michelangelo. Quante volte l'abbiamo vista riprodotta nei libri, nelle riviste, nelle immagini sacre appese in cima ai letti di una volta, nei santini della prima comunione! Ora dopo la rivelazione del colore prodotta dal restauro, possiamo guardarla con occhi in certo senso nuovi. Ci affascina il dolce paesaggio italiano che trema nell'ora meridiana mentre serena nuvole d'estate attraversano il cielo infinito. Ci incanta la malinconica bellezza della Madonna che è madre affettuosa consapevole del destino del figlio ma è anche presenza eterna e immutabile come le azzurre montagne che si vedono sullo sfondo. Tenerissimo e insieme carico di sommessi presagi è il colloquio fra san Giovannino e il Bambino Gesù, quest'ultimo rappresentato in atto di accarezzare il cardellino; il piccolo uccello che il compagno di giochi tiene fra le mani e che, nelle sue rosse piume, è figura di morte e di resurrezione. Aveva venti anni Raffaello quando dipinse questo capolavoro per il suo amico fiorentino Lorenzo Nasi che si era da poco sposato. A questo punto, si pone la domanda che ha intrigato generazioni di storici dell'arte. Come spiegare la vertiginosa accelerazione che, nel giro di pochi anni, ha trasformato un ragazzo della provincia italiana, figlio di Giovanni Santi pittore appena mediocre, nel protagonista assoluto e in certo senso proverbiale di quella meravigliosa stagione dello spirito che i manuali chiamano Rinascimento? Certe cose non si spiegano. I tempi e le ragioni del genio sono e restano un mistero. Lo storico potrà solo selezionare e interpretare i fatti e mettere in luce gli snodi salienti nella breve vita dell'artista. Quando il giovane marchigiano dipinge la Madonna del Cardellino è già in possesso di una cultura figurativa immensa. Una cultura che era nata nell'ambiente di Urbino (tra le preziosità dei fiamminghi, il nitore formale del Laurana e di Piero della Francesca e l'umanesimo raffinato della corte ducale) che era cresciuta a contatto del suo maestro Perugino dal quale aveva appreso per non dimenticarlo mai più il segreto del ritmo che governa le forme e della Bellezza che le intenerisce. Una cultura infine che maturò nel soggiorno fiorentino del 1504-1508. Durante il quale egli si mostrò soprattutto sensibile alle opere di Leonardo e di Michelangelo, di Fra Bartolomeo e di Mariotto Albertinelli ma aperto, anche, a tutta la storia artistica toscana più o meno recente; da Luca della Robbia e dal Verrocchio fino a Donatello, al Beato Angelico, a Masaccio. Raffaello assorbe, metabolizza e trasfigura tutto. Al termine del percorso, prima della Stanza della Segnatura, c'è la Madonna del Cardellino degli Uffizi.

A questo punto occorre accennare al restauro che è stato lungo e difficile e non (o non soltanto) per ragioni di semplice pulitura. La pulitura che è stata condotta in maniera ammirevole da Patrizia Riitano per la direzione di Marco Ciatti doveva misurarsi con un problema del tutto inusuale e di straordinaria delicatezza. Come testimonia Giorgio Vasari e come sanno bene gli storici dell'arte, la Madonna di Raffaello il 12 novembre 1547 venne travolta e gravemente danneggiata dal crollo della casa Nasi, nell'Oltrarno fiorentino, a seguito dello smottamento del colle di San Giorgio. L'intervento di restauro, con reintegrazione delle parti danneggiate o perdute, venne realizzato da un pittore di qualità che oggi si tende a identificare in Ridolfo del Ghirlandaio. Mediare la recuperata luminosità e il superbo cromatismo della pittura di Raffaello con il "tono" del restauro cinquecentesco, è stato il vero problema. Un problema che solo l'imponente quantità di indagini conoscitive prodotte nell'occasione e la straordinaria capacità progettuale e tecnica dell'Opificio delle Pietre Dure hanno permesso di risolvere brillantemente.

Articolo del 26 novembre 2008

(©L'OSSERVATORE ROMANO - 24-25 NOVEMBRE 2008)



KallisteArte

Via Copernico 12, 20125 Milano – Partita IVA 05205550964
Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale
Costituita il 7 maggio 2004 e iscritta all'Anagrafe Regionale delle Onlus.

IL PROFUMO DELLA MADDALENA DI SILVIA GUIDI

"Uno spreco insensato" secondo Giuda, "una futura Disneyland del sacro grazie al business dell'Eau de pécheuse, un favore della Chiesa all'ente del turismo israeliano" secondo la stampa dei critici preventivi che dietro la lotta ai mercanti del Tempio nascondono spesso l'ostilità contro il Tempio tout court; le reazioni davanti al gesto - o a tutto ciò che può ricordarlo - della peccatrice che rende omaggio a Gesù versando prezioso profumo su di lui si assomigliano sempre. Quasi duemila anni di storia passati tra la frase di Giuda e l'altra, tra contesti culturali che non potrebbero essere più diversi - la Galilea ai tempi dell'imperatore Tiberio e l'Occidente postmoderno - dimostrano che il cuore dell'uomo è sempre lo stesso e raramente riesce a vedere oltre le strette maglie della sua ragione ridotta a quello che pensa già di conoscere e al di là del limitato catalogo dei suoi schemi. Ancora parole e giudizi in libertà sul gesto economicamente e socialmente scandaloso della donna di Magdala, ancora la meccanica valutazione di costi e benefici dei farisei di ogni epoca, sempre pronti a misurare, a calcolare le conseguenze, a soppesare i veri o presunti peccati altrui per difendersi dalla sorprendente alterità di quello che succede, incapaci di lasciarsi provocare e sfidare dal fatto così com'è, dalla misteriosa ma reale dismisura del divino nella storia. Oppure, se dotati di spiccato senso degli affari e di validi uffici stampa, pronti a rivestire di fantasie complottiste, fantapolitica merovingia, codici rinascimentali e dietrologie sui capolavori di Leonardo la propria chiusura preventiva di fronte a qualunque cosa li superi, trasformando il tutto in una macchina per soldi e per luoghi comuni perfettamente funzionante, come è riuscito a fare Dan Brown con i suoi libri. Non mancano gli epigoni che con allegra ignoranza affastellano congetture e ipotesi sotto titoli a sette colonne, scambiando fischi per fiaschi, l'arca dell'Alleanza per l'arca di Noè, il monte Carmelo per Carmel in California, i film di Indiana Jones con i risultati del lungo, sofferto e spesso ingrato lavoro degli archeologi veri. Stavolta l'occasione è stata una scoperta di notevole interesse, scientifico e mediatico insieme: nel sito archeologico di Magdala sul lago di Tiberiade sono state ritrovate preziose ampole in ceramica e vetro contenenti quello che è già stato ribattezzato dai giornali "il profumo di Maddalena". Gli archeologi dello Studium Biblicum Franciscanum che lavorano da anni agli scavi nella zona, autori dell'eccezionale ritrovamento, confermano ma precisano: si tratta di prodotti cosmetici risalenti all'epoca di Gesù, analoghi o anche solo coevi alla "libbra di puro nardo" di cui parla l'evangelista Giovanni (cfr. 12, 1-3), ma i risultati dei test chimici non ci sono ancora. "Nel complesso termale compreso nella più vasta area di Magdala è stato rinvenuto un ninfeo del primo secolo - spiega padre Stefano De Luca - e in una piscina sovrastata da un arco, piena di fango, abbiamo trovato piatti e coppe di legno, oltre ad altro materiale risalente al più tardi all'anno 70. Piatti e tazze di legno erano probabilmente l'equipaggiamento dei soldati romani, il che dice molto sulla vita della città a quel tempo. Il ninfeo, come il resto del complesso termale, era in uso ai tempi di Gesù, ma venne distrutto nel 66-67. Il pavimento costruito nel terzo secolo ha salvato il materiale coperto dalla demolizione; il ritrovamento di oggetti in legno è eccezionale, visto il contesto di Magdala, una zona umida affacciata sul lago". Ancora più sorprendente è il ritrovamento di fragili e preziose ampole ancora intatte. "Sul fondo delle piscine frequentate dalle donne, con scalini e banchi lungo le mura - continua padre De Luca - abbiamo trovato una quantità di oggetti femminili: fermagli per i capelli, strumenti per il trucco, spille. Le particolari condizioni del luogo, riempito di fango, ci hanno permesso di trovare unguentari intatti e sigillati contenenti ancora materia grassa. Noi pensiamo che si tratti di balsami e profumi". Se l'analisi chimica lo confermerà: "Le ampole sono state

affidate ai laboratori di un'importante università italiana per essere analizzate". È necessario precisare di che cosa, ma anche di chi stiamo parlando; la Maddalena che abbiamo in mente, la giovane e bella penitente dai lunghi capelli sciolti che abbiamo visto in innumerevoli quadri, affreschi e opere d'arte deriva dalla fusione di varie figure femminili citate nella Scrittura e negli apocrifi, dalla donna che per prima ha riconosciuto Gesù dopo la Risurrezione alla sorella di Lazzaro, Maria di Betania, fino ad arrivare all'allegoria gnostica della sapienza celeste. L'identificazione della peccatrice che lava con le sue lacrime i piedi di Cristo con la Maddalena non è certa ed è tardiva. Dai Vangeli sappiamo solamente che Maria chiamata la Maddalena era la donna "dalla quale erano usciti sette demoni" (Luca, 8, 2). La troviamo menzionata sotto la croce insieme a Maria di Cleofa (Giovanni, 19, 25) ed è la prima ad andare al sepolcro dopo la morte di Gesù. "Se anche non fosse la Maddalena la donna che ha versato il profumo sui piedi del Cristo, abbiamo tra le mani i "cosmetici" del tempo di Gesù" rimarca padre De Luca ed "è insomma molto probabile che la donna di cui parla il Vangelo abbia usato proprio questi unguenti, o prodotti comunque simili per composizione e qualità organolettiche". Al momento non si esclude neanche la possibilità di poter arrivare a riprodurre in laboratorio queste sostanze, concludono gli archeologi francescani. "Tutta la casa si riempì del profumo dell'unguento" scrive l'evangelista Giovanni descrivendo la scena; un profumo ancora scandaloso, quello che diffonde nell'aria la donna di Magdala, ancora oggi. Non tanto per la sua condizione di peccatrice - secondo la tradizione una prostituta, anche se nel testo sacro non si specifica mai di che peccato si tratti - ma paradossalmente, per le sue virtù, che coincidono con gli habitus che la nostra epoca comprende di meno: la gratitudine verso Dio, l'adorazione e l'obbedienza. La donna di Magdala spezza il flacone di alabastro e versa tutto il suo contenuto, senza risparmio (una libbra corrisponde a circa tre etti, di un prodotto preziosissimo che arrivava dall'India), perché sente una riconoscenza piena di gioia per essere stata creata, salvata da una vita vuota e squallida, difesa dal disprezzo degli altri, perdonata, ridonata a sé stessa, riconsegnata alla "danza dell'obbedienza" - "vivere è danzare" diceva Madeleine Delbrêl - consapevole che la gioia della danza sta nella fedeltà alla musica e nell'abbandono tra le braccia di Chi guida.

Articolo del 16 dicembre 2008

(©L'OSSERVATORE ROMANO - 15-16 DICEMBRE 2008)