

L'8 settembre s'inaugura al Victoria and Albert Museum di Londra la mostra «Raphael: Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel» che, in collaborazione con i Musei Vaticani, riunisce cartoni preparatori e arazzi realizzati da Raffaello tra il 1515 e il 1516. Dal catalogo che accompagna la mostra (London, V&A Publishing, 2010) pubblichiamo un saggio di uno dei curatori insieme a Clare Browne e Arnold Nesselrath.

di MARK EVANS

I Cartoni di Raffaello sono uno dei grandi tesori dell'Alto Rinascimento, commissionati nel 1515 da Papa Leone X, membro della famiglia Medici. Si tratta di disegni preparatori a grandezza naturale che illustrano gli *Atti dei santi Pietro e Paolo* e che dovevano servire per la realizzazione di arazzi volti a rivestire la parte inferiore delle mura della Cappella Sistina. I disegni furono realizzati da Raffaello e dai suoi assistenti con la tecnica del guazzo su carta. Fra il 1516 e il 1521 quei disegni divennero dieci arazzi di lana, seta e fili dorati realizzati da Pieter van Aelst, a Bruxelles, il principale centro europeo della manifattura di arazzi.

Come gli eccezionali cantori francesi e la musica polifonica franco-fiamminga introdotti nella Cappella Sistina in quello stesso periodo, questi sontuosi arazzi



Due arazzi realizzati dalla Bottega di Pieter van Aelst dai cartoni di Raffaello: «La pesca miracolosa» e, sotto, «La lapidazione di santo Stefano»

In mostra a Londra i cartoni e gli arazzi realizzati per la Cappella Sistina

Il Raffaello delle occasioni speciali

avevano lo scopo di evidenziare la maestà papale di Leone X. Questi cartoni per arazzi furono una novità stilistica. Nel 1623, i sette disegni preparatori sopravvissuti, furono acquistati e utilizzati nel laboratorio tessile di Mortlake e quindi rimasero in Inghilterra. Nel corso del diciottesimo secolo, Raffaello raggiunse l'apice della fama e quei disegni furono anno-

verati fra i più famosi del mondo. Dal 1865 la Royal Collection li ha prestati al Victoria and Albert Museum. Gli arazzi restarono nei Musei Vaticani.

Poiché gli arazzi erano eccessivamente dispendiosi in quanto soggetti a usura per esposizione alla luce e alla sporcizia, di solito venivano mostrati soltanto in occasioni speciali. Sette furono esposti per la prima volta il 26 dicembre 1519, festa di santo Stefano. Tutti continuarono a venir utilizzati soltanto nei principali giorni di festa.

Il 31 maggio 1787 il poeta tedesco Johann Wolfgang von Goethe, a Napoli per assistere all'eruzione del Vesuvio, scrisse nel suo diario: «Sono talmente determinato a recarmi a Roma per partecipare alla Festa del Corpus Christi e per vedere gli arazzi realizzati su disegno di Raffaello che nessuna bellezza naturale, per quanto magnifica, potrà dissuadermi dal preparare la partenza».

Il prestito di quattro arazzi al Regno Unito nel 2010, in occasione della visita di Papa Benedetto XVI, ha proseguito la tradizione di esporre queste opere soltanto nelle occasioni speciali. Ha anche consentito di riunire i cartoni e gli

arazzi per la prima volta dalla loro realizzazione e di poter quindi fare un paragone fra loro.

I Cartoni di Raffaello utilizzano un linguaggio formale incisivo. Seguendo con accuratezza il testo degli *Atti degli Apostoli*, descrivono figure di rilievo che svolgono una serie di importanti incontri. Raffaello sembra aver semplificato le composizioni e magnificato le gesta dei protagonisti cosicché il loro messaggio possa essere letto con chiarezza, sebbene espresso nell'arazzo, che, in genere, ha un valore solo decorativo.

È probabile che Albrecht Dürer, contemporaneo tedesco di Raffaello, avesse visto i Cartoni, come si evince dall'opera anch'essa monumentale *Quattro Apostoli* del 1526, che reca l'ammonimento: «in questi tempi perniciosi tutti i governanti del mondo dovrebbero fare attenzione a non farsi fuorviare dall'uomo a proposito della Parola di Dio, perché Dio non vuole che si aggiunga o si tolga nulla alla Sua Parola. Ascoltate dunque quattro uomini eccellenti Pietro, Giovanni, Paolo e Marco, ascoltate il loro monito».

Leone X, particolarmente interessato alla riforma della predicazione e di certo consapevole dei

pericoli di eresia, è probabile che avrebbe sottoscritto questo consiglio, espresso da un cattolico moderato nonché ammiratore di Martin Lutero.

In virtù del loro straordinario contenuto narrativo e inoppugnabile, i Cartoni e le loro copie sotto forma di arazzi, dipinti, incisioni e infine fotografie, hanno dimostrato una capacità apparentemente infinita di affrontare l'onere di una serie di dibattiti.

La supremazia di Raffaello fu messa in dubbio per la prima volta nel 1851, quando l'influente critico inglese John Ruskin scrisse a difesa della Faternità preraffaelita di recente fondazione: «Dipingeranno sia quello che vedranno sia quello che sopportano potrebbero essere stati i fatti reali della scena che vorranno rappresentare (...) tutti gli artisti facevano questo prima di Raffaello, e dopo di lui non lo hanno più fatto, ma hanno cercato di dipingere figure perfette piuttosto che rappresentare la realtà vera e propria. Ne consegue che da Raffaello a oggi, la storia dell'arte ha subito un processo di decadenza».

Nel sedicesimo secolo lo storico dell'arte Giorgio Vasari aveva affermato che il culmine della perfezione ottenuta da Leonardo, Raffaello e Michelangelo era stato seguito da un periodo di decadenza dell'arte. Con il trascorrere del tempo, l'atteggiamento di Ruskin verso Raffaello passò da una totale ammirazione iniziale a un misto di approvazione delle sue prime opere e disprezzo di quelle del suo ultimo periodo.

Ricordo come già quand'era giovane «i Cartoni cominciarono ad assumere l'aspetto di un vago incubo e a suscitargli un senso di fastidio che da allora perdurarono» e criticò aspramente il tema della supremazia del Papa in quell'«infinita mostruosità e ipocrisia del Cartone di Raffaello che rappresenta Pietro che riceve il suo mandato».

Ciononostante, il compito di copiare i Cartoni rimase una costante nel corso di studi della Royal College of Art fino alla seconda guerra mondiale. Tuttavia, nel 1950, quando i Cartoni furono di nuovo esposti al pubblico, per i giovani artisti Picasso aveva già soppiantato Raffaello come modello.

A monsignor Georg Gänswein il Premio Capri San Michele

Sulle tracce del Papa



Monsignor Georg Gänswein, segretario partitolare del Papa, ha vinto il Premio Capri San Michele 2010, sezione Immagini-Verità, per avere curato il libro *Benedetto XVI urbi et orbi. Con il Papa a Roma e per le vie del mondo* (Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2010, pagine 93, euro 20), edito in tedesco da Herder. Il riconoscimento gli sarà consegnato sabato 25 settembre ad Anacapri. Non è però la prima volta che monsignor Gänswein prenderà parte alla cerimonia. Nel 2004, infatti, accompagnò il cardinale Joseph Ratzinger premiato per il libro *Fede, verità, tolleranza. Il cristianesimo e le religioni* (Cantagalli).

In questa occasione, però, monsignor Gänswein sarà protagonista in prima persona per un volume che, come lui stesso spiega nella presentazione, «raccolge impressioni di incontri e viaggi di Benedetto XVI dall'inizio del suo ministero apostolico». L'occasione per questa pubblicazione è stata data dal quinto anniversario dell'elezione del Papa, il 19 aprile 2010, ma la ragione più profonda e molto più importante, continua Gänswein fornendo una chiave di lettura del titolo, «sta nell'invito a seguire le tracce del Santo Padre — *Urbi* — nella sua Sede episcopale di Roma, ma anche — *orbi* — nei suoi viaggi apostolici in Italia e nei diversi Paesi e continenti della Terra». La documentazione fotografica parte dalla Giornata mondiale della gioventù del 2005 a Colonia, e arriva fino al viaggio nella Repubblica Ceca (2009), aprendosi al futuro nell'ultimo capitolo dove si sottolinea come la fine di un viaggio sia sempre la vigilia di un altro.



Tradizione e audacia per l'arte sacra

Oltre il valico del consueto

di ENRICO MARIA RADAELLI

Nell'*Omelia agli artisti* del 17 maggio 1964 Papa Paolo VI rilevava: «E se Noi mancassimo del vostro ausilio (artistico), il ministero diventerebbe balbettante e incerto e avrebbe bisogno di fare uno sforzo, diremmo, di diventare esso stesso artistico, anzi di diventare profetico. Per assicurare alla forza di espressione lirica della bellezza intuitiva, avrebbe bisogno di far coincidere il sacerdozio con l'arte». Quarantasei anni dopo Benedetto XVI, nella riflessione rivolta agli artisti riuniti nella Cappella Sistina il 21 novembre scorso, volle sottolineare «l'arditezza» dell'espressione. Vari interventi su queste pagine hanno approfondito l'argomento, ma il concetto richiede di essere ulteriormente scavato.

Paolo VI infatti esprime con chiarezza ciò che sta alla base della «adorante costruzione di artisticità» sviluppata dalla Chiesa. Fin dalle sue origini, intorno all'ostia consacrata, come preghiera si alza nei secoli a Dio un intreccio sorprendente tra magistero strettamente ministeriale e magistero artistico o visivo, intreccio per il quale il primo rappresenta in un certo senso la stabilità della fede e il secondo si slancia nella speranza, «nello sforzo di diventare profetico»: i fedeli, garantiti dalle colonne della fede, si lasciano naufragare nella speranza aperta loro dall'arte.

Ben più di un intreccio: arte e preghiera si fondono insieme come pezzi di cera, nel sacrificio della messa la *pulchritudo* del magistero visivo e la *veritas* del ministeriale giungono alla fusione perfetta. Le parole che compiono il miracolo della transustanziazione riverberano dallo splendore dell'arte del luogo dove vengono pronunciate e a loro volta confermano ciò che gli artisti con quello splendore hanno illustrato, come le spirali delle colonne tortili due angeli salgono a Dio in un'unica fusione di lode.

Sono *Veritas* e *Pulchritudo*, che in ogni messa raccolgono l'adorazione e la lode, in Cristo, della Chiesa. Ma

dissociando la preghiera dall'arte sacra, come si fa oggi musicalizzandola, la si priva dell'azione sacra che ne era causa, di cui essa intimamente partecipa.

Vogliamo dirlo con altre parole? Ecco che le verità arcaiche ma reali nascoste nell'ostia consacrata, insegnate dalla Chiesa nel suo bimillenario ministero a partire dai due arcani maggiori della fede, Trinità e Incarnazione, vengono illustrate in tutta la loro vastità e pregnanza dagli edifici innalzati intorno alla transustanziazione e da tutte le più significanti figure con cui l'arte può manifestare «l'espressione lirica della bellezza intuitiva». Così la sa-

La novità è qualcosa che nasce e viene dalla storia

con una sfumatura di originalità
E la sfumatura dipende dal genio

pienza del magistero ministeriale si espande nel vibrante afflato «profetico» dell'arte, personante *pulchritudo* delle verità insegnate e pregate e conferma dell'estrema sintesi che ne fa un Amelio appena ventenne quando osserva: «Il problema dell'uomo è il problema dell'adorazione, e tutto il resto — tutto il resto — è fatto per portarvi luce e sostanza».

Viene tessuto nella Chiesa l'*unicum* di un soprannaturale ordito, quasi che Papi, vescovi e teologi srotolino nei secoli la trama del divino annuncio nel gran disegno che via via si forma nella *traditio*, e artisti e architetti tessano poi il disegno così preparato nell'audacia di figure di incantata bellezza.

Tradizione e audacia descrivono quest'impalpabile ordito con cui nei millenni si è andato costruendo e fuso l'incontro tra magistero e arte, il più profondo criterio normativo, il metodo paradigmatico e universale; un tema comparso su queste pagine per la prima volta il 13 luglio scorso in un articolo uscito in concomitanza al Seminario su «Architettura e Arte sacra alla luce del pensiero di Benedetto XVI», te-

nuto nella Biblioteca della Pontificia Commissione dei Beni Culturali e aperto da una breve prolusione dell'arcivescovo Gianfranco Ravasi, che volle riconoscere nel binomio proposto in quelle nostre righe la chiave con cui le porte della Chiesa ancora una volta possono aprirsi alla *pulchritudo*, «definendo in queste due parole l'orizzonte in cui l'artista anche oggi dovrebbe sapere agire per ben confrontarsi con le esigenze del sacro».

Il punto di partenza del percorso che ci porterà al concetto raccolto da Ravasi è capire bene cos'è una «novità», cos'è quella cosa che facciamo tutti i giorni e che manda quotidianamente avanti la storia. Una «novità», dice il vocabolario, nasce dalla sintesi di due opposti: «qualcosa che nasce e viene dalla storia», «con una sfumatura di originalità»; sfumatura più o meno accentuata, secondo il *ge-*

nus. Va sottolineato che «storia» e «originalità» appartengono entrambe all'essere: in primo luogo abbiamo dunque la «storia», o «esperienza», o «memoria», o «tradizione» dell'essere, che ci precede appunto essendoci, ci rassicura, ci garantisce e ci offre i mezzi per fare le cose grandi e piccole che facciamo ogni giorno: regole, leggi, consuetudini, insegnamenti, tecniche, codici (di comportamento, del gusto, del senso comune, del religioso, e così via), governano il «come si fa»; in secondo abbiamo l'«originalità», per ottenere la quale ci vuole almeno un pizzico di audacia, che guizza e sguscia nell'invenzione, a volte persino in una sorta di «disobbedienza» alle leggi e agli standard normativi, nella latina *inventio*, fino a trovare il pertugio da cui far scaturire in tutta la sua fragranza il bagliore magari anche splendido della *pulchritudo*.

La «novità» è riposta in ciò che facciamo tutti i giorni per andare avanti: comprare un chilo di pane, pregare con fede Dio già lodandolo per un miracolo non ancora compiuto, dipingere un'Annunciazione come non se n'era

mai viste, sono tutte azioni accomunate dalla medesima duplice spinta: spinta della «tradizione» perché si sa cos'è il chilogrammo, cos'è il pane, a cosa serve mangiare, poi cos'è pregare, chi è Dio, cos'è un miracolo, cosa una pittura, cosa l'Annunciazione, cosa un dialogo soprannaturale, uno sguardo, un incarnato, e così via; spinta poi, garantiti in tutte queste mille conoscenze dal bene dell'essere delle cose già fatte e che ci servono a modello per poterci regolare, nell'«audacia» del nostro fare comprando effettivamente un chilo di pane magari con gli ultimi spiccioli rimasti e confidando nel Signore, pregando contro ogni speranza e anzi ringraziando Dio in antecedenza come il centurione, dipingendo il volto della Vergine tutto raccolto in una tenerezza che nemmeno Giovanni Bellini.

L'equilibrio delle due spinte dipende dal *genius* del facente con cui sono raccolte, oltre che elaborate sapendosi disbrigare nelle minute circostanze, per esempio possedendo una tecnica pittorica

superiore. Le «novità» attuate entreranno a loro volta nel circuito della «tradizione», e tanto maggiore sarà la risonanza della loro bellezza tanto più numerose saranno state in campo le forze della «tradizione» viste sopra, se pur mosse dall'«audacia» di saperle celare nell'umiltà propria a ciascun atto e di saper pure magari trovare, seguendo una qualche ispirazione, un guizzo «laterale», l'ulteriore audacia che svolgendo il punto di vista oltre il valico del consueto solleva ogni storia — ogni necessità, ogni preghiera, ogni opera d'arte — nel tempo senza tempo della meraviglia che la farà ricordare per sempre.

Sta il fatto che, come si è visto, nella spinta alla conoscenza con cui si opera, che sia con l'esperienza della «tradizione» per farci presenti le regole, le leggi, le consuetudini eccetera, o che sia con l'«audacia» del momento attuativo, si è utilizzata una figura importante, la figura dell'immagine: l'immagine del chilogrammo, l'immagine del pane, l'immagine del-



Simone Martini e Lippo Memmi, «Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita» (1333)

l'incarnato, eccetera. La conoscenza opera non solo attraverso le nozioni, ma attraverso le immagini di quelle nozioni. Il legame che noi abbiamo con l'essere è dunque doppio: con il suo passato, attraverso le immagini date dalla memoria che ne abbiamo (la «tradizione»), e con il suo futuro, che noi stessi facciamo presente attraverso le immagini che la nostra piccola/grande audacia ci spinge a inventare, a scoprire, per realizzarlo.

L'immagine di ogni nozione che noi pensiamo rifaccendoci alla «tradizione», o di ogni cosa che compiamo più o meno audacemente, è in verità ciò che lega ogni nozione, ogni cosa, cioè noi, alla realtà, all'essere. L'immagine è ciò che ci lega alla realtà, il legame alla realtà: alla realtà superiore e soprannaturale di Dio e alla realtà inferiore delle cose e della natura. Perché proprio l'immagine? Perché l'immagine, ogni immagine, compresa l'immagine con cui si formula un pensiero, presuppone qualcosa da cui derivare: un modello, un esemplare, come il Figlio, che — come vedremo in un successivo articolo — è Immagine del Padre, è il Pensiero che riflette come in uno specchio la Mente che lo ha generato (cfr. Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, I, q. 37, a. 2, ad 3).

Attraverso l'immagine, noi veniamo a essere legati all'essere con una somiglianza doppia: somiglianza con Dio, che ci volle spiritualmente a sua immagine e somiglianza, e somiglianza con la natura, da cui emerge il nostro essere materiale. Questa doppia somiglianza permette di capire che allora la «novità» che realizziamo in ogni momento è molto ben arginata sia «sopra» che «sotto» di noi da un continuo suggerimento di somiglianza: se l'universo somiglia in qualche modo a Dio anche le nostre azioni dovranno compiersi seguendo tale somiglianza, in modo da poter collaborare al fine che l'universo ha ricevuto da Dio: unificarsi, in Cristo, a Dio, e l'arte, il linguaggio che Dio ci ha donato per lodarlo e adorarlo, non può sfuggire a questo obiettivo.