

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. *Nicolás Gómez Dávila*

CIRO LOMONTE

L'APOCALISSE DISVELATRICE D'ANGERS



La sala dell'Apocalisse nel Castello di Angers.

APPESI alle pareti di pietra dei castelli, in grandi sale difficilmente riscaldabili, gli arazzi univano alla funzione decorativa quella di isolamento termico durante l'inverno. Il grande successo nei secoli di questi capolavori delle arti applicate — la definizione «arti minori» è ormai superata — è probabilmente legato alla loro trasportabilità. I domestici potevano arrotolarli e portarli con loro negli spostamenti tra una nobile dimora e l'altra. A differenza degli affreschi erano salvabili in caso di incendio o saccheggio. Nelle chiese potevano essere srotolati in occasione di una particolare ricorrenza. Gli arazzi venivano installati alle pareti in occasioni solenni in modo tale però da lasciare un'intercapedine tra

l'arazzo e il muro affinché rimanesse uno spazio di sicurezza dove potesse trovare posto una persona. Fino al Rinascimento questa era la modalità di installazione dell'arazzo. Va inteso in tal senso il luogo descritto da Shakespeare, dal quale Amleto nascosto trafigge Polonio.

Sono stati prodotti fin dai tempi più remoti, anche se le difficoltà di conservazione dei materiali che li compongono — fibre tessili naturali come lana, cotone o lino — ha fortemente condizionato la quantità e qualità dei reperti ritrovati. I più antichi arazzi giunti fino a noi risalgono all'antico Egitto e alla Grecia tardo ellenica, ma erano diffusi ovunque nel mondo, dal Giappone all'America precolombiana. È probabile che anche il luogo dell'Ultima Cena di Ge-

sú Cristo a Gerusalemme fosse *una sala al piano superiore, grande e addobbata con i tappeti* (cioè con arazzi).



Il vaso di Chiusi, Penelope al telaio con Telemaco.

Su un vaso scoperto a Chiusi e databile IV sec. a. C. è rappresentata Penelope al telaio. La differenza con un odierno telaio usato per la produzione di arazzi, quello ad alto liccio, è il metodo di tensione dell'ordito e la posizione in cui si viene a costruire il tessuto, battuto e arrotolato verso l'alto. In quello di Penelope i fili d'ordito erano tenuti tesi dai pesi da telaio, nei telai moderni la tensione è mantenuta da un subbio fermato da un ingranaggio.

☞ L'ORDITO E LA TRAMA.

L'arazzo di Penelope piacerebbe molto agli pseudo artisti contemporanei: una trama cucita di giorno sull'ordito e sfilata dallo stesso ordito durante la notte. Una trovata teatrale. Molto diverso da un non finito michelangiolesco. Un vero e proprio nonsenso. Nell'Odissea il fine era ragionevole (tenere alla larga i Proci). Nell'epoca attuale manca lo scopo, manca la bellezza, manca pure la maestria tecnica: è puro gioco cerebrale. Che un fine tuttavia ce l'ha: lucrare il piú possibile, facendo leva sulle capacità dei critici di vendere fumo e sulla rassegnazione del pubblico a vivere in un mondo di brutture, cartina di tornasole di una non civiltà devota di Satana.

Nascendo come oggetti d'arte e decorazione mobili, i grandi arazzi hanno subito una delocalizzazione precoce, ed è oggi impossibile — se non eccezionalmente — vederli negli ambienti e nelle forme espositive per le quali furono realizzati a loro tempo. Invece delle squallide pseudomostre d'immagini video, sarebbe interessante potersi avvalere di simulazioni digitali per rappresentare per lo meno ipoteticamente l'originaria esposizione e ambientazione dei cicli di arazzi. Le difficoltà d'immagazzinamento e conservazione, le vicende storiche e le mode, hanno fatto il resto, e molto del patrimonio è andato perduto, ma quello superstite è diventato via via oggetto di studi e ricerche appassionanti, di epiche imprese di restauro e di allestimenti museali rispettosi.

Il monumento che su tutti sovrasta, per dimensioni e impegno teologico, è *La tenture de l'Apocalypse*, della fine del XIV secolo, esposta nel relativo museo presso il castello di Angers. Fu commissionato, tra il 1373 e il 1377, per il duca Luigi I d'Angiò al mercante Nicolas Bataille il quale lo fece tessere nel suo laboratorio di Parigi all'arazziere Robert Poisson; l'opera fu verosimilmente completata nel 1382, in tempi straordinariamente brevi. Il ciclo di cartoni fu preparato dal pittore Hennequin de Bruges (conosciuto come Jean de Bruges), pittore di corte del re Carlo V di Francia.

L'arazzo fu collocato nell'arcivescovado di Arles intorno al 1400 e dal 1474, in seguito alla donazione fatta da Renato d'Angiò, nella cattedrale di Saint-Maurice d'Angers. Durante la Rivoluzione francese l'arazzo fu fatto a pezzi per realizzare coperte, stuoini, riparazioni domestiche. Fu recuperato nel 1848 e restaurato fino al 1870 grazie all'intervento del canonico Joubert. Dopodiché l'opera venne restituita alla cattedrale. Questa tuttavia non venne considerata un luogo adatto per la conservazione dell'arazzo, che venne pertanto trasferito nel vicino castello di Angers in una sala le cui dimensioni permettono di ammirare l'opera nella sua interezza.

Composto inizialmente di sette pezzi per un totale di 140 m, ne sono giunti a noi solamente sei, lunghi ciascuno 23 m. Misura complessivamente 103 m di lunghezza per 6,1 m di altezza ed era composto da 90 scene; ora ne rimangono 71. Il soggetto — l'Apocalisse attribuita a San Giovanni apostolo ed evangelista — testimonia l'universalità e atemporalità dell'arte, anche nella nostra epoca di programmatico scempio di essa. I materiali utilizzati, sia per l'ordito sia per la trama, sono la lana e la seta, tinte con colori vegetali. Tra i colori, ancor oggi brillanti, spiccano i gialli ottenuti con la reseda (reseda luteola), gli sfondi rossi, ottenuti con la robbia (rubia tinctorum) e quelli blu ottenuti con il guado (isathis tinctoria); sono presenti fili d'oro e d'argento. I colori sono ora sbiaditi sulla parte visibile dell'arazzo, ma sul retro sono ancora visibili le tonalità vivaci originali.



Il Verbo di Dio carica le Bestie (Ap 19,19).

Certo è abissale la differenza tra immagini viste su uno schermo e la realtà materiale della tapiserie, sia pure costretta nei vincoli della tutela museale. Seguendo il percorso iconografico, avvertiamo la visionarietà dell'opera, che essendo esposta in occasione di solenni celebrazioni, veniva a costituire un evento nell'evento, un cimento intellettuale ed estetico. Forse l'unico ostacolo ad una percezione fedele alle origini è l'addossamento alle mura del castello, in alcuni tratti estroflesse per la presenza di torrioni a pianta circolare. Anche l'illumi-

nazione artificiale, in realtà, andrebbe migliorata.

VISIONI PER LA MEDITAZIONE DEI DUCHI.

La lettura dell'Apocalisse era molto diffusa nel XIV secolo e si concentrava sulla lotta tra il bene ed il male, e sulla vittoria definitiva del primo, che incoraggiava i fedeli a condurre una vita santa e diffondere la buona novella. Anche i colori sono un codice per esprimere speranza. Il veggente si trova in esilio sull'isola di Patmos. Probabilmente alla fine della messa, dopo avere mangiato Gesù Cristo nell'Eucaristia (lì l'autore della grazia è davvero presente in Corpo, Sangue, Anima e Divinità), viene mangiato da Lui, per usare un concetto caro a S. Agostino, e trasportato nella Patria celeste, dalla quale contempla visioni rivelatrici della contesa finale. Nel Trecento erano presenti diverse raffigurazioni della vicenda e Luigi scelse di adottarne una simile a quella descritta in un manoscritto prestatogli dal fratello Carlo V nel 1373. Tale codice era stato eseguito in Inghilterra intorno al 1250. Secondo alcuni storici Luigi fu influenzato anche da un arazzo particolarmente grande donato a Carlo V dalla città di Lilla nel 1367.

All'inizio di ogni pannello un personaggio a tutta altezza, seduto in un baldacchino, introduce alla lettura allegorica delle visioni: si tratta di S. Giovanni stesso. Originariamente erano presenti didascalie, che furono rimosse nell'Ottocento. La narrazione è divisa in due fasce sovrapposte, suddivise in sette riquadri ognuna, che hanno il fondo alternativamente blu o rosso.

Le scene sono ricche di simboli e allegorie, che testimoniano la difficile interpretazione dell'opera di S. Giovanni. L'arazzo segue fedelmente la narrazione dell'evangelista: dall'inizio della stesura dell'Apocalisse su invito divino alla dimostrazione delle qualità del Creato, dalla rivelazione dei segreti divini ai cavalieri dell'Apocalisse seguiti dalle anime dei morti.

La raffigurazione dell'ultimo dei quattro cavalieri, la Morte, è eseguita con uno stile singolare per l'epoca, che poi divenne comune in Inghilterra: è rappresentato come un cadavere in decomposizione anziché, come si usava allora, come una persona vivente. Si passa quindi agli squilli delle trombe divine e all'annuncio dell'arrivo del Messia, seguiti dalle insidie di Satana e dalla caduta di Babilonia. Infine sono raffigurate le sorti dei giusti e dei dannati e i sette flagelli causati dall'ira divina. Il ciclo si chiude con la sconfitta delle forze del male e con l'immagine della Gerusalemme celeste.

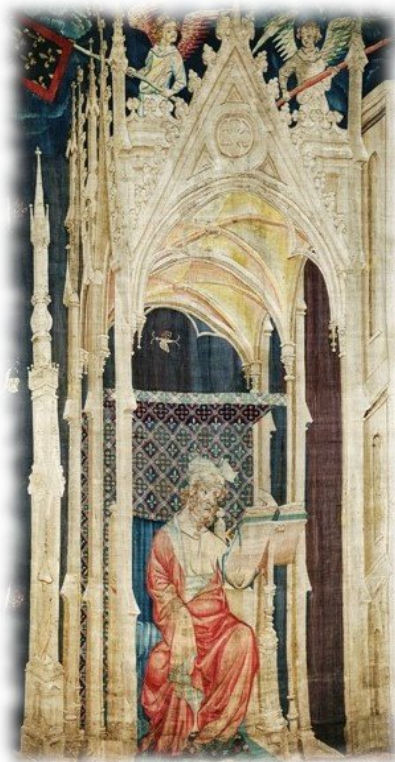


La nuova Gerusalemme.

Oltre che una rappresentazione dell'Apocalisse gli arazzi contengono una preziosa quantità di informazioni sulla vita e i costumi del XIV secolo. Il ciclo non si limita ad illustrare il testo di San Giovanni, esso racchiude notizie o allusioni satiriche (a volte strizza l'occhio) sulla vita politica e sociale del XIV secolo. Vediamo notevoli riferimenti al nemico inglese, incluso il re dell'epoca, e al Principe Nero nascosto sotto le sembianze di vari cavalieri che indossano elmi inglesi. Il tema dell'Apocalisse è in ogni caso frequente in un'epoca segnata dalla Peste Nera che privò l'Europa di un terzo della sua popolazione e un regno di Francia travagliato dalla Guerra dei Cent'anni.

Ci limitiamo qui a presentare la terza serie del ciclo: quella del drago (Ap 11,1-13,7), una

serie completa che comprende un grande personaggio e quattordici narrazioni.



Il lettore sotto una tettoia. Due angeli portano lo stemma di Luigi I d'Angiò e quello dell'Ordine della Croce, la croce doppiamente incrociata o Croce d'Angiò (il riferimento alla grande reliquia di Baugé), ordine cavalleresco da lui fondato.

REGISTRO SUPERIORE:



La misurazione del Tempio (Ap 11,1-2).

* (5) *



I due testimoni (Ap 11,3-6).



I Testimoni risorgono (Ap 11:11-14).



La morte dei due Testimoni (Ap 11,7-8).



Settima tromba: l'annuncio della vittoria (Ap 11,15-19).



Gioia degli uomini davanti ai Testimoni morti
(Ap 11,9-10).



La donna vestita di sole (Ap 12,1-6).

REGISTRO INFERIORE:



San Michele combatte il Drago (Ap 12,7-12).



Il Dragone combatte i servi di Dio (Ap 12,16-18).



La Donna riceve le ali (Ap 12,13-14).



La bestia del mare (Ap 13,1-3).
 «Allora vidi salire dal mare una bestia che aveva dieci corna e sette teste, e sulle sue corna dieci diademi, e sulle sue teste nomi di bestemmia. La bestia che vidi era simile a un leopardo; i suoi piedi erano come quelli di un orso, e la sua bocca come quella di un leone. Il drago gli ha dato il suo potere, e il suo trono e grande autorità». Jean de Bruges rappresenta qui lo scettro reale con un giglio per significare chiaramente la trasmissione del potere.



Il Drago insegue la Donna (Ap 12:15).



L'adorazione del Dragone (Ap 13,4).



Il culto della Bestia (Ap 13,4).

Sono argomenti ripresi nei secoli con forme ed accenti diversi. Fra i diversi esempi possibili, si pensi a *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo*, del 1899, di Vladimir Sergeevič Solov'ëv. Oppure al recentissimo *Processo sinodale: un Vaso di Pandora*, di Julio Loredó e José Antonio Ureta. Nella lotta fra bene e male (che non sono co-principi dell'essere, perché Dio è onnipotente, mentre il demonio è un cane alla catena), a volte i credenti osservano con sgomento il dilagare dell'iniquità, anche all'interno della Chiesa Cattolica.



☞ LA PIRAMIDE ROVESCIAITA.

Un artista contemporaneo che ha ribaltato con malizia luciferina il significato del messaggio apocalittico, usando arbitrariamente le stes-

se forme degli arazzi di Angers, è Robert Rauschenberg. Nella sua enorme vetrata per il santuario laicista di Renzo Piano a S. Giovanni Rotondo, la Gerusalemme celeste è già scesa in terra mentre su di essa incombe il Drago a sette teste, che appare trionfante, e da nessuna parte c'è Cristo vincitore.

Nello stesso tempio c'è un portale di Mimmo Paladino con un capretto con le gambe spezzate che potrebbe indicare l'iniziato che è entrato in loggia, e ha una stella a cinque punte. Nella formella del tabernacolo Cristo ha le mani rivolte verso il basso. Un chiaro segnale massonico che in questo caso simboleggia il materialismo della Chiesa. L'altare di Arnaldo Pomodoro ha la forma di piramide rovesciata e nell'alchimia la piramide rovesciata indica il luogo in cui è custodita la pietra filosofale. In questo caso indica il punto della cripta in cui è sepolto Padre Pio da Pietrelcina, il santo stigmatizzato che nel 1913 si lamentava per quei «disgraziati fratelli» che «corrispondono all'amore di Gesù col buttarsi a braccia aperte nell'infame setta della massoneria». Una rivincita blasfema degli illuminati esoterici. Sono solo alcuni degli elementi illustrati da Francesco Colafemmina nel suo *Il mistero della chiesa di san Pio. Coincidenze e Strategie esoteriche all'ombra del grande Santo di Pietrelcina*, Edizioni Settecolori, Vibo Valentia 2010.

I fedeli rimangono turbati dall'assenza di chiari segni della fede, a partire dalla forma stessa del santuario, che è un Nautilus, una conchiglia fossile. La conchiglia di San Giacomo è un simbolo cristiano, ma il Nautilus no. Quest'ultimo però ha un significato pregnante per la massoneria, dato che simboleggia il percorso iniziatico e la perfezione del Gadu, cioè il Grande Architetto dell'Universo, la «divinità» massonica.

Eppure ci sono stati esperti che hanno supervisionato il disegno della chiesa. Il consulente liturgico è stato mons. Crispino Valenziano, che fin dal 1994 aveva sancito la necessità di realizzare una chiesa senza inginocchiatoi e nel-

la quale ci fosse sull'altare una croce assolutamente priva del crocifisso, richiamando, a giustificazione di queste scelte, presunte norme liturgiche conciliari. La croce sull'altare venne rimossa prima della visita di un Benedetto XVI sconcertato. Quella originaria, costosissima, era un'opera in bronzo di Arnaldo Pomodoro, composta da squadrette, cunei e compassi.

A completare il santuario è stato chiamato il tristemente famoso Marko Ivan Rupnik, che ha decorato la cripta con i suoi inquietanti personaggi che hanno bottoni neri al posto degli occhi e tessere mattonella, 40 kg d'oro in tutto, invece di oro zecchino come nelle chiese bizantine. S. Pio viene così indicato al frammasone neofita come illuminato, taumaturgo, alchimista che trasforma il piombo in oro. Esattamente ciò che non era, data l'esemplarità della vita del santo cappuccino.

☞ BELLUM IUDAICUM.

Anche a Marsala c'è un notevole museo degli arazzi. Nasce dal dono di un marsalese illustre, mons. Antonino Lombardo, già vescovo di Messina. Si tratta di una preziosa serie di otto arazzi fiamminghi del tardo Cinquecento. Dal punto di vista artistico, è il ciclo sicuramente più rilevante per la Sicilia e per l'Italia dopo la famosa *Battaglia di Pavia* di Bernard van Orley del Museo di Capodimonte a Napoli. Si può ammirare in un piccolo ma suggestivo edificio adiacente alla chiesa madre, cui appartengono.

Gli «*otto peccia pannorum de razza laborata serico et lana...*» (come recita l'atto di donazione del 1589) narrano le principali vicende della conquista di Gerusalemme da parte dei romani Vespasiano e Tito (66–68 d. C.), secondo il testo del *De Bello Judaico* — se non proprio letteralmente — dello scrittore ebreo Giuseppe Flavio, che fu anche attivo e determinante protagonista della vicenda bellica e della riappacificazione tra i due popoli. Il *Bellum iudaicum* (Guerra giudaica) è un'opera in sette libri pubblicata tra il 75 e il

79 d. C., che racconta la storia di Israele dalla conquista di Gerusalemme da parte di Antioco IV Epifane (164 a. C.) alla fine della prima guerra giudaica (74 d. C.).



Le dimensioni degli otto teli variano tra i cm. 350x254 e i cm. 350x500. Essi sono tessuti ad alto liccio (cioè in telaio verticale) con elegante intreccio di lane e sete raffinatamente colorate. Appartengono al patrimonio del Duomo dedicato a S. Tommaso di Canterbury alla fine del XII secolo per iniziativa di Giovanna d'Inghilterra, moglie del re di Sicilia Guglielmo II d'Altavilla. La regina era figlia di Enrico II Plantageneto, il probabile mandante dell'omicidio nella cattedrale del santo arcivescovo. Giovanna ne fece collocare un'immagine anche nell'abside del Duomo di Monreale, sotto l'abbraccio del grande Cristo Pantocratore.

Nelle mappe di quell'epoca la Sicilia veniva disegnata come cuore del mondo e in qualche modo lo era veramente, perché i suoi abitanti selezionavano il nettare migliore delle più diverse culture e ne facevano un miele sopraffino, radicalmente siciliano. Qui l'Apocalisse era un tragitto verso la fine dei tempi, che si percorreva gioiosamente sotto il manto della Odigitria, la Madonna che indica il cammino.

