

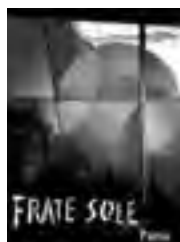
Padre Costantino Ruggeri

artista francescano

a cura di

Maria Antonietta Crippa

SilvanaEditoriale



Il Consiglio di amministrazione della Fondazione Frate Sole, in occasione della pubblicazione di questo libro, intende ricordare con gratitudine le istituzioni civili e religiose che hanno accompagnato l'attività della Fondazione e tutti coloro che in vario modo hanno dato continuità ai rapporti di amicizia iniziati con padre Costantino Ruggeri. Un grazie particolare va inoltre a coloro i quali con donazioni liberali hanno consentito la vita e le attività della Fondazione Frate Sole. Infine non possono essere dimenticati i molti autori di questo volume sia esterni che membri della Fondazione Frate Sole che, con generoso entusiasmo, si sono dedicati alla sua realizzazione.

Con il contributo di



Con il patrocinio di



Provincia S. Antonio
dei Frati Minori

Con la collaborazione di



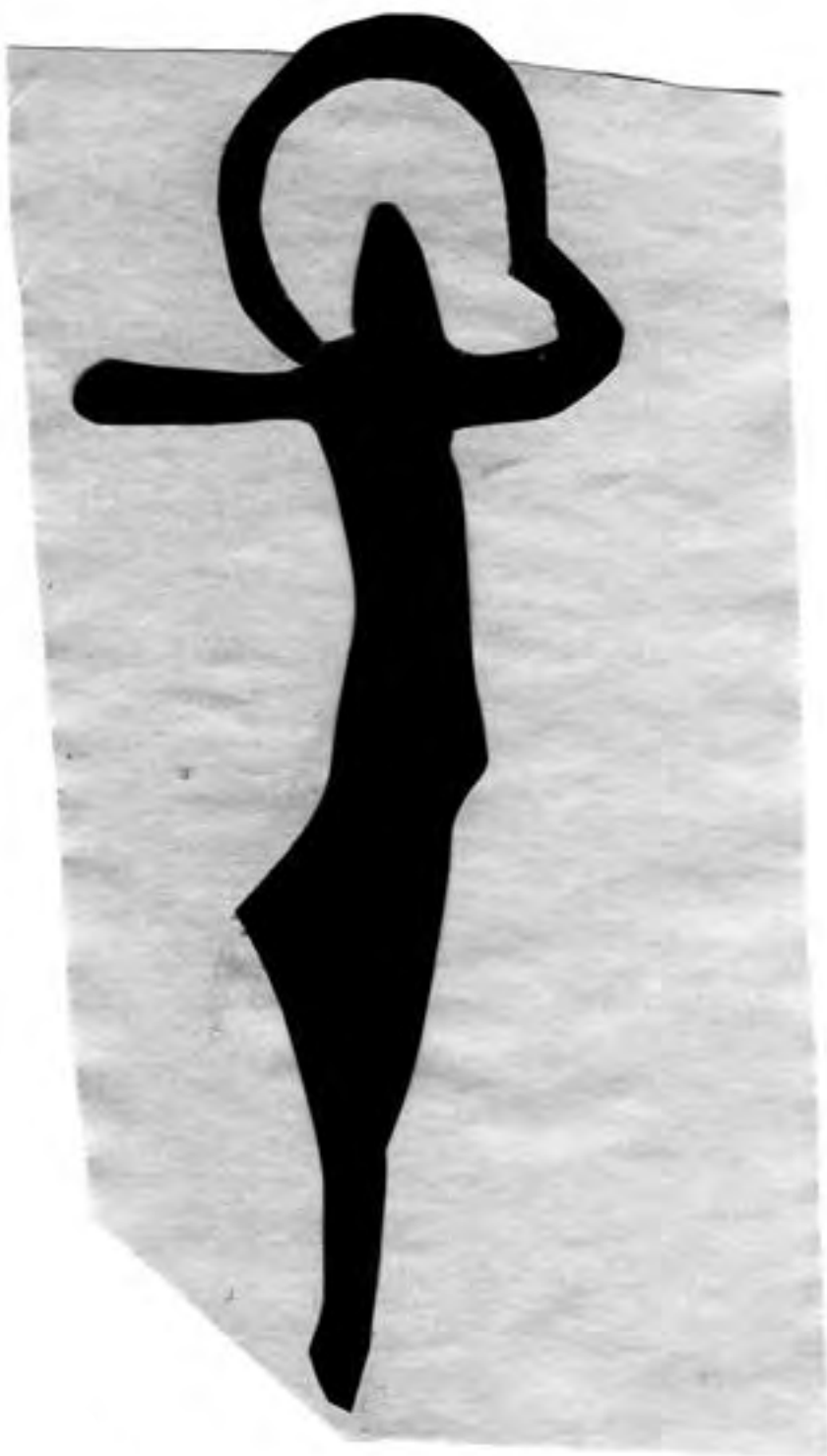
Il volume che la Fondazione Frate Sole dedica al suo fondatore, padre Costantino Ruggeri, al di là della testimonianza del talento dell'artista, è l'occasione per porci davanti agli interrogativi della nostra esistenza. Egli stesso si offriva alle persone definendosi, difatti, "soldato di due milizie": l'arte e la fede.

Arte e fede, che rinnovandosi e coltivandosi vicendevolmente, hanno accompagnato la ricerca di questo frate artista a sperimentare e a manifestare la propria creatività in diversi ambiti espressivi che hanno spaziato dalla pittura alla scultura alla creazione di vetrate, di arredi sacri e di chiese, accostando il talento artistico a un intenso percorso di ricerca spirituale.

Quella di padre Costantino è un'arte non semplicemente illustrativa o celebrativa; al contrario è un'arte capace di restituire la percezione, il senso ultimo e la dimensione mistica dell'ineffabile: con i suoi "Spazi mistici", padre Costantino Ruggeri vuole infatti stimolare l'osservatore, l'amico, a riflettere su un aspetto di bellezza e di verità, togliendo ogni tipo di strumentalizzazione della forma.

È un piacere per questa Amministrazione collaborare con una realtà come la Fondazione Frate Sole, creata da un uomo che ha sperimentato queste tensioni e ha desiderato donare, con le sue opere, gioia.

Mariangela Singali Calisti
*Assessore alla Cultura, Musei, Eventi
e Marketing Territoriale del Comune di Pavia*



Collage, tecnica mista su carta, 1981. Pavia, Fondazione Frate Sole

Sommario

8	Le ragioni di una riflessione corale Maria Antonietta Crippa	73	Incontri, volti, esperienze Luigi Leoni
10	Una bellezza testimone di fede Fra Mario Favretto, Ministro Provinciale	80	Una bellezza oggi “indispensabile”
13	Un itinerario umano e artistico	179	Il mondo delle opere d’arte di padre Costantino Ruggeri Luigi Leoni, Carmen Romagnano, Chiara Rovati, Massimo Ravazzano, Andrea Vaccari
15	La formazione francescana e artistica Fra Carlo Cavallari	190	Biografia essenziale
19	“Perdonami se non ti ho messo l’aureola” Virtus Zallot	194	Bibliografia ragionata
33	Alla ricerca del ‘vero’ San Francesco d’Assisi a cura di Virtus Zallot	199	Selezione antologica
35	“Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra” Giorgio Azzoni	200	<i>Perché questa raccolta</i> Maria Antonietta Crippa
45	“E io cerco una casa da dividere con Dio” Maria Antonietta Crippa	202	<i>Padre Nazareno Fabbretti, un’avventura condivisa</i> Chiara Rovati
57	Arte e architettura africana, “ricchezza e festa nuova per tutta la famiglia umana” Ferdinando Zanzottera	214	<i>Omellie domenicali</i> Nicoletta Scherillo
69	Il terzo occhio di un artista eclettico e poliedrico Roberta Manara	224	<i>Segni e spazi mistici</i> Maria Antonietta Crippa
		245	Autori
		247	<i>English Texts</i>

Le ragioni di una riflessione corale

Maria Antonietta Crippa

Il celebre storico americano Kubler¹ ha ricordato, anni fa, che tra il mestiere dell'astronomo e quello dello storico dell'arte, in tutte le sue espressioni, esiste una singolare affinità di scopo, conseguente al fatto che ambedue studiano fenomeni di luce già spenta eppure tuttora visibile. Essi sono: per gli astronomi, le brillanti stelle estinte che tutti possiamo ammirare in una notte limpida; per gli storici, i fatti eminenti di una cultura non più recuperabile nella sua integrità ma che ha lasciato tracce di splendore in capolavori d'arte, oltre che di 'cose' o strumenti d'uso, visibili e godibili nel nostro tempo. Unico scopo di astronomi e storici è restituire piena visibilità, *far apparire* cioè al meglio, per meglio comprenderlo, l'oggetto del proprio interesse.

Il richiamo è qui utile per far comprendere le ragioni dell'indagine corale che si propone in questo volume: gli autori hanno inteso fornire l'attrezzatura indispensabile che consenta di *far apparire* la grandezza, umana e d'artista, di padre Costantino Ruggeri (1925-2007) ora troppo poco nota, anzi a rischio di dimenticanza, forse per una sempre più diffusa superficialità estetica collettiva. Le loro indagini e ricostruzioni storiche e il lavoro accurato di presidente e membri della Fondazione Frate Sole, prodotte per fornire conoscenze di base e selezionare documenti e immagini a fini documentari, non hanno certo pretese di completezza. Questo libro, pensato in dimensioni contenute, vorrebbe al contrario segnare l'inizio di una riscoperta, quindi di una doverosa storicizzazione che esige l'esplorazione di molti archivi, la rivisitazione puntuale di una vasta pubblicistica, *de visu* anche di tutte le sue architetture.

Nel programmarlo, a causa della multiforme e

davvero molto ampia produzione artistica di Ruggeri, ci si è resi subito conto dell'imprescindibile necessità di individuare un punto di vista adeguato a farne emergere ciò che la fonda in unità e che, pertanto, riverbera immediatamente la sua singolarità di uomo che è stato pittore, scultore, artigiano, architetto *sui generis*, poeta, scrittore, oltre che, dati di fatto importanti, sacerdote e frate francescano che ha attraversato quasi per intero il XX secolo e si è affacciato sul XXI.

Jean Clair è di recente esploso in un grido di identificazione della drammatica densità del nostro oggi privo di utopie: "Il chiavistello del futuro è saltato, ed è il tempo nella sua pienezza che ci viene restituito. Tempo profondo, profuso, contraddittorio, senza alcuna segnaletica imposta, tempo in cui i fenomeni d'arcaismi, d'investigazioni del passato, di ritorni, cessano di urtarsi all'obbrobrio di cui furono oggetto al tempo dell'ideologia futurista, per ridiventare ciò che sono sempre stati: spinte e risorse, possibilità accresciute di libertà"². Padre Costantino ha anticipato, nella sua attività d'artista, questo primato di un presente come tempo di pienezza restituita, senza però vivere la cruda amarezza che attraversa il pensiero di Jean Clair, perché non ha sperimentato alcun rifiuto delle avanguardie, dalle quali ha anzi estratto di continuo contributi per lui indispensabili, affidandosi inoltre all'universo dell'arte di antica fondazione, purché fosse viva nelle culture dei popoli.

C'è un'intuizione felice nella sua messa a fuoco del principio dello spazio mistico, sfuggente alla complessità del sacro universale – nell'allontanamento dalla costellazione semantica tra sacro, santo, religiosità,

religione, divenuta dagli anni settanta fino a oggi un vasto contesto di studi – ma impegnato ad affermare l’infinito mistero, di presenza umano-divina di Cristo nel mondo, nella propria ricerca artistica. Conoscendo infatti, per confidenza quotidiana col mistero cristiano, la sua attualità anche storica nella compagine ecclesiale e quindi la sua forza persuasiva negli uomini semplici, a quello decise di affidarsi.

Ma di quale senso mistico si trattasse, ha scritto un suo amico, si poteva “dedurre subito dalla sua stessa robusta corporatura, dal suo tronco proteso, le braccia ampiamente gesticolanti, per farsi strada con irruenza in una giungla di idee entusiasmanti e di umane contraddizioni”, e dallo sguardo “dietro le palpebre socchiuse, protettive dei lunghi momenti di una violenta concentrazione del discorso” per

rivolgerlo “tonante, vibrante, contro le vetrate in costruzione nell’officina troppo stretta per la spirituale monumentalità del suo lavoro e per l’espansiva, affollata apprensione della sua parola”³. Il suo spazio mistico è vitalmente energico, incarnato nell’esperienza di incontro con gli uomini e con il mondo creato.

In un certo senso egli lo ha ereditato direttamente da san Francesco d’Assisi. Il solido ancoraggio alla sua memoria e alla tradizione da lui generata, ci è parso la chiave più stringente per la comprensione dell’unità che struttura le diverse espressioni artistiche di Ruggeri. Felice congiuntura ci è sembrata, a questo proposito, la connessione cronologica tra il 2019, data della pubblicazione di questo libro, e quel 1219 nel quale il santo assisiense fece visita al sultano al-Malik al-Kamil a Damietta, in Egitto.

¹ G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell’arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 2002.

² J. Clair, *Considerazioni sullo stato delle belle arti. Critica della modernità*, Abscondita, Milano 2018, pp. 89-90.

³ G. Ferri, *Il gesto della spoliazione. Costantino Ruggeri francese e architetto*, La Locusta, Vicenza 1980, p. 49.

Una bellezza testimone di fede

Fra Mario Favretto, Ministro Provinciale

Quel sole giallo che si staglia nel blu intenso della grande vetrata e che si specchia nell'acqua del fonte battesimale della chiesa San Dionigi a Milano è un'immagine che porterò sempre impressa nei ricordi per l'effetto che ha avuto in me dal primo momento che ho visto quest'opera. È lo stesso effetto che ho avvertito davanti agli affreschi a tinte pastello, che raffigurano san Francesco e i primi Frati in modo del tutto nuovo e originale, nel classico convento di Busto Arsizio. Uguale emozione ho provato davanti e dentro la chiesa progettata e costruita in pietre e legno a Nyakai in Burundi.

Davvero l'approccio all'opera di padre Costantino Ruggeri ti prende e penetra dentro il tuo animo lasciando una traccia indelebile. Mi sono domandato: "perché?", consapevole che emozioni simili si provano davanti a un'opera d'arte quando percepisci d'essere raggiunto e penetrato da qualcosa di indefinibile che in qualche modo, balbettando, riesci a esprimere con una parola: bellezza.

Alla domanda sul perché le opere di padre Costantino provocassero in me questo effetto, mi sono dato la seguente risposta. Perché i colori e le forme di una vetrata o di un affresco da cui ti lasci avvolgere, non costituiscono una curiosità da soddisfare o una vista da accontentare, ma ti creano sul momento un'esperienza. Davanti a una vetrata di Costantino avverti che stai facendo l'esperienza della luce che viene dentro di te per trasmetterti l'energia e l'armonia di qualcosa di nuovo, di insolito, di inedito. Sì, ammetti a te stesso che stai facendo l'esperienza della creazione, cioè di percepire la sorpresa e il piacere di qualcosa che è appena stato creato e che ti viene offerto come primizia.

Attraverso quei colori, quelle composizioni sempre originali, attraverso gli effetti mai

scontati, viene a te e ti penetra l'idea di chi ha pensato e creato quell'opera; vengono in te i sentimenti che accompagnavano l'artista mentre esternava il tormento di dover cavar fuori qualcosa di intimo per farne parte con tutto il creato. Ma non c'è solo l'animo traboccante e tormentato di un uomo, frate, artista francescano che filtra dalle sue opere. Non ti senti raggiunto solo dal suo animo e dal suo genio, bensì da qualcosa che supera le sue e le tue facoltà di esprimerti: questo qualcosa, che non è di tutti gli artisti, è la fede. Sì, dalle opere di Costantino è inevitabile cogliere la sua ricchezza e il suo tormento, provenienti dalla sua fede in Dio. Padre Costantino infatti diceva di sé: "mi è toccata [...] la grazia e la gioia di aver identificato la mia fede nell'arte e la mia arte nella fede"¹. È questa relazione con il Signore che ha guidato tutta la sua vita. È il bisogno di esprimere questa sublimità e di renderti partecipe di questa esperienza che lo ha indotto a scegliere l'espressione artistica come modalità più adeguata per parlarti di Dio, perché Dio è "Bellezza". "Tu sei bellezza", pregava san Francesco. "San Francesco nelle cose belle contemplava Colui che è bellezza", diceva san Bonaventura. Padre Costantino, figlio di questi maestri di fede e impegnato di spiritualità francescana, ha scelto di non trattenere per sé ciò che ha nettamente percepito come un dono e, per condividerlo, ha capito che il trasmettere questo dono doveva diventare la sua missione. Per questo motivo egli ha profuso il suo maggior impegno nell'ambito dell'architettura sacra e nell'arredo sacro e si può ben dire che padre Costantino ha dedicato tutta la sua vita alla ricerca della bellezza per il luogo di culto.

Luce e colori, forme e materiali sono i mezzi di cui Costantino si è servito per materializzare

il suo sguardo, i suoi sentimenti e la sua fede. Nella rassegna delle sue opere, dagli inizi all'età matura, ho notato una progressiva ricerca dei tratti sempre più essenziali, anche nel figurativo, e la ricerca di materiali sempre più aderenti al contesto, anche geografico, al quale era destinata l'opera. Forme essenziali e aderenza al luogo, alla natura, sono tratti che un francescano avverte come essenzialmente suoi, dopo che la figura di san Francesco ha instillato nel suo animo il fascino per la semplicità, per i materiali umili, per la povertà. Per questo non esitiamo a dire che tutta la produzione artistica di padre Costantino è intrisa di spiritualità francescana. "Possono bastare un colore, una riga, un rilievo, una curva [...] – scrive – per suggerire quanto anche l'arredo integri [...] il mistero del tempio, senza sradicarsi dalla quotidianità già sacra della vita, dall'intensa elementarietà del creato"². In questa sua ricerca della semplicità, della essenzialità, dell'immediatezza, egli giunge come artista alla scoperta delle vetrate. E come non poteva affascinarlo la creazione di vetrate dove l'elemento principale è qualcosa di immateriale come la luce? E ancora una volta l'edificio sacro si rivela come l'ambito ideale per custodire l'esperienza che Costantino sente pulsare nel suo animo: la semplicità, la povertà, la luce, per trasmettere ciò che è sublime, cioè la presenza del divino. Padre Costantino perciò, nell'ideare chiese o nell'arredarle, è tutto preso dalla spiritualità che lo ispira, convinto com'è che, dall'antichità fino a oggi, la chiesa è custode della bellezza: la vera bellezza, quella che mediante il visibile ti apre all'invisibile. "Laudato si', mi Signore, spetialmente messor lo

frate sole, ... ellu è bellu e radiante cum grande splendore, de te, Altissimo, porta significatione", cantava e pregava san Francesco. Anche nello sguardo di padre Costantino, ossessionato dalla ricerca della luce, non poteva mancare una speciale "devozione" al sole. San Francesco dice: "perché de te, Altissimo, porta significatione". Nelle vetrate di Costantino: dall'Italia all'Africa, all'Asia, fino a Yamaguchi in Giappone è ricorrente trovare il sole; un sole grande che campeggia nella luce e tra i colori, che ti raggiunge, ti illumina e ti riscalda. In ognuno di questi luoghi il sole è stato pensato per te: per te fedele, per te celebrante i divini misteri, per te visitatore, per te alla ricerca di una spiritualità che il mondo d'oggi ti nega. In questo elemento ricorrente, Costantino non è ripetitivo, ma creativo, poiché escogita tutte le modalità e tutti gli spazi possibili per accoglierti e offrirti un'esperienza sempre nuova, un'esperienza sempre unica qual è l'incontro con la luce, un incontro che non ti lascia come prima poiché penetra, attraverso lo sguardo inondato di luce, nella tua persona, nel tuo vissuto.

Ecco il mio confratello padre Costantino, Frate minore, Francescano: è il Frate che con materiali semplici e con la luce ti prende, ti rapisce, ti sottrae dal tuo tempo e ti conduce nella dimensione della tua persona spesso trascurata, talvolta dimenticata, cioè: la dimensione spirituale. È un po' ciò che avveniva un tempo al passaggio di san Francesco: una presenza semplice, umile, amante della povertà, ma che nell'incontro suscitava in tutti un fascino irresistibile: non per ciò che egli era, ma per ciò che portava dentro: l'amore del Signore.

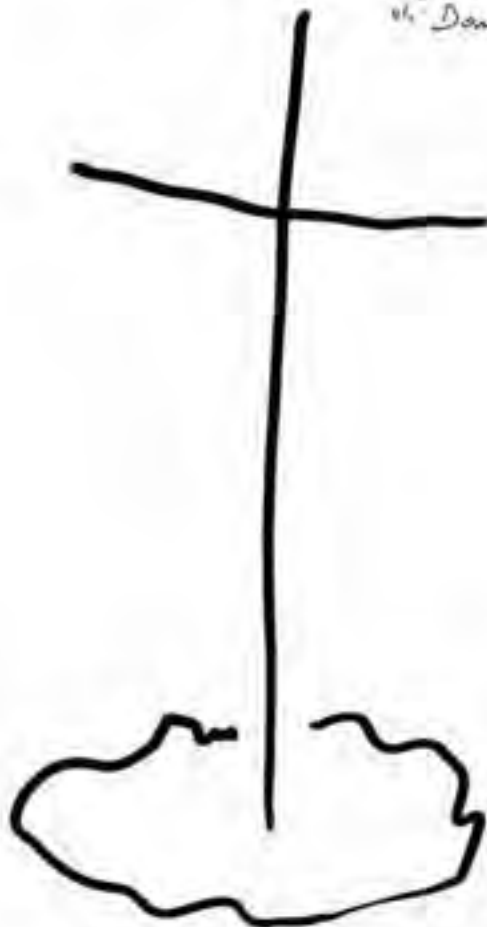
¹ C. Ruggeri, *Soltanto un fiore. Genesi di un artista cristiano*, a cura di N. Fabbretti, DIES, Milano 2001, p. 67.

² P. C. Ruggeri, *Le "cose" e il tempio*, La Locusta, Vicenza 1982.

Un itinerario umano e artistico

La via dell'Ascensione
sopra l'altare

"Se sono stato offeso
da lui, lo perdono
perché è un peccatore
come io".



Una nube lo solleva in
cielo

La formazione francescana e artistica

Fra Carlo Cavallari

Quando entrò nel convento di Saiano come fraterno, Costantino era un bimbo come tutti gli altri. La famiglia aveva assecondato il suo desiderio di divenire frate e, dopo l'insuccesso presso i carmelitani appena fuori casa, venne mandato al Seminario Minore di Saiano. La vita comune e il corso di studi ordinario si arricchivano della liturgia, del gioco e dei lavori di campagna. Alcune riviste e fotografie d'epoca parlano di questa vita francescana semplice, austera e gioiosa, delle rinunce e della letizia fraterna entro le mura del convento tra chiesa, refettorio, aule di scuola, stanzoni comuni, cortili, stalle e terreni estesi fino al muro di cinta. Talvolta l'orizzonte dei fraterini si allargava oltre il colle: intruppati, essi andavano in gita ai vicini santuari, ad aiutare un agricoltore o, allineati, al funerale di qualche benefattore. Erano occasioni per riprendere contatto col mondo che avevano lasciato. Boschi, casolari, dipinti e affreschi delle chiese, paramenti e addobbi liturgici, paesaggio e borghi del circondario segnavano allora la fervida immaginazione del piccolo Costantino.

Alcuni disegni a tempera, conservati nell'archivio della Fondazione Frate Sole, ne testimoniano la precoce creatività; che egli li abbia conservati è segno dell'importanza che lui riservava a questi primi lavori, germogli della sua spontaneità. Degni di nota sono anche i dipinti a tempera, ascrivibili al soggiorno a Saiano, con scene di vita, di Cristo e san Francesco. I colori vivaci e le figure con forti contorni neri, 'alla Matisse' o 'alla Leger', segnalano un ardore che si potrebbe ritenere non conforme al realismo e alla cultura figurativa dell'autore, assorbito probabilmente da libri e riviste disponibili, o forse da una didattica aperta al nuovo.

Nel 1943 Costantino si trasferì a Rezzato per l'anno di noviziato improntato a uno schema formativo già di Saiano, ma più esigente nella dedizione; fu 'anno della prova' per l'emissione dei primi voti il 30 settembre 1944. Non più bambino, con gli altri si preparò, in ritmi segnati da studio della *Regola*, silenzio e scelte ascetiche, alla decisione per una vita consacrata a Dio nella fraternità, seguendo Vangelo e *Regola* e servendo i poveri. In questo periodo di discernimento egli avvertì con chiarezza la chiamata a essere artista innestato nella vita francescana, per prodigarsi, come san Francesco, nel lodare con gioia Dio nella via povera, che era stata anche di Cristo.

Avrebbe più tardi segnalato che quest'anno, estremo e radicale, segnò una svolta determinante di vita e d'arte: ne ricordò l'essenzialità, dettata dalla spiritualità del luogo e del noviziato, ma anche dalla guerra. Radicalizzò infatti allora l'amore per la propria vocazione e intuì i tratti di un proprio stile: permettere che il poco, il povero, il nudo lasciassero spazio



all'emergere della Bellezza, dono divino, soprattutto attraverso la luce che lo avrebbe, in seguito, impegnato a dipingere per creare, su un foglio come su un pezzo di legno o su una parete, una più potente Luce. Ci resta un album, oltre che con acquerelli, anche con disegni dai tratti semplici, in forme grezze e primitive, a carboncino, china o colori di terra sul luminoso bianco della carta.

Gli era stato permesso di disegnare purché non si distraesse dagli impegni religiosi; gli educatori, avendone intuito il dono, ritennero la sua dedizione idonea a incanalarne le molte energie. Al novizio vivace e arguto, in ragione della scelta di vita e della guerra, non furono dati colori e pennelli, ma egli se li procurò usando cenere, carbone, terra e residui vari trovati nel convento. Questa povertà sarebbe più tardi divenuta per lui scelta di cui essere fiero.

Le sue forme primordiali dipendevano da ancora acerbe capacità, da interessi e limiti di contesto, segnalavano però anche la sua sintonia con l'arte del Novecento, in particolare quella primitiva degli artisti delle avanguardie. Vi emerse persino, forse secondo una diretta relazione non però accertabile, una certa affinità con l'arte camuna, scoperta a partire dal 1909 e divulgata negli anni trenta.

Per affrontare gli studi liceali, dopo la professione solenne Costantino si trasferì a Sabbioncello di Merate. Vi trovò un ambiente ricco di stimoli nelle proposte di gite, conferenze di vario genere (dall'arte all'astronomia), proiezioni filmiche e racconti per immagini. Si conservano presso l'ordine alcune riviste prodotte nel secondo dopoguerra, con contributi

La strage degli innocenti, 1941, tempera su carta. Pavia, Fondazione Frate Sole

Padre Costantino in una delle prime esposizioni delle sue pitture. Pavia, Fondazione Frate Sole

redatti nelle varie case di formazione che consentivano scambi e confronti a distanza tra i giovani frati. Trattavano in prevalenza di letteratura, arte, spiritualità, missione. Sfogliandole risultano evidenti sia la serietà e l'impegno dei giovani autori che la ricchezza e l'apertura della proposta formativa loro offerta. Costantino vi si implicò con articoli e disegni che indicavano, con il consolidarsi della vocazione francescana, l'emergere di un personale profilo artistico. I disegni in forme semplici 'alla Sironi' o 'alla Carrà' si differenziavano da quelli illustrativi e pittorici dei compagni. Segnalavano una maturazione dovuta alla sua frequentazione, di studio e biblioteca, del pittore Donato Frisia, che viveva a Merate.

Dopo l'anno al convento di Cividino di cui non si ha traccia, il giovane frate approdò con i compagni, per affrontare lo studio della teologia, a Busto Arsizio, città vivace seppur provinciale e segnata da dinamico sviluppo industriale. Negli stessi anni, stimolati da personalità lungimiranti, i Frati Minori Lombardi avevano accettato la sfida della Carità esercitata nella cultura dando vita all'Angelicum, presso il convento milanese di Sant'Angelo, sede di un centro progettato da Giovanni Muzio, referente dell'Ordine per la costruzione di chiese e conventi oltre che per la promozione dell'arte sacra. Godendo della fiducia dei superiori, l'architetto sostenne l'inclinazione artistica di Costantino.

Quest'ultimo, inoltre, poté sia far da garzone, scambiando riflessioni e apprendendo tecniche esecutive, al pittore Alessandro Pandolfi mentre questi dipingeva cicli figurativi nella chiesa conventuale di Busto, sia far rapide incursioni, in autostop, alle gallerie d'arte di Milano coi compagni.



I documenti attestano il favore di superiori e formatori per la loro educazione artistica che comportava visite al vicino Castelseprio, a mostre e a studi di artisti. I giovani frati riuscirono così a tessere una fitta rete di relazioni con galleristi, artisti e architetti contemporanei (Sironi, Fontana, Figini e Pollini, Ponti, Cardazzo, Ghiringhelli), aprendo con loro un dialogo rispettoso e schietto in un clima di fraternità artistica che offrì, in particolare a Costantino, la possibilità di maturare artisticamente, umanamente e spiritualmente, disponendosi ad arricchire di bellezza il convento e la chiesa. Primo esito importante fu il ciclo di affreschi dedicati a San Francesco che egli dipinse nel convento di Busto, nel 1948-1949. La loro veloce realizzazione dipese certamente dalla tecnica ma era anche forse dovuta all'imminente trasferimento a Milano. La Cronaca conventuale registrò il progresso dei lavori, quella degli studenti compagni dell'artista non gli risparmiò feroci critiche.

Gli affreschi murali, nella nobile tradizione attualizzata nel Manifesto della Pittura Murale redatto da Sironi con altri nel 1933, sancirono l'identità di pittore di frate Ruggeri, furono un primo, vero ingresso nel mondo degli artisti, benché egli fosse privo di specifica formazione. Conclusi gli affreschi e lo studio della teologia, nel settembre del 1949 egli venne destinato al convento di Sant'Antonio, in Milano, per intraprendere l'attività pastorale e prepararsi agli ordini sacri.

Tra i giovani frati si era allora diffuso un clima turbolento, per dinamiche interne e per quell'aria di rinnovamento che cominciava a circolare, che scosse il sistema conventuale. Per riflettere nella calma e prepararsi in modo adeguato ai compiti del loro ministero, Costantino e i suoi compagni vennero inviati in vari conventi fuori dal territorio della Provincia Lombarda. Costantino visse a Trento un anno sereno e proficuo, favorito dalla sobrietà della gente e dei frati trentini che lo coinvolsero nella familiarità dei rapporti già vissuti nell'amata Franciacorta, tra i suoi. Qui coniugò la vita conventuale con le questue nei dintorni di Trento e con la pittura di scene di vita agreste, di animali, di paesaggi.

A marzo del 1951 celebrò la sua prima mostra personale nella milanese Galleria San Fedele dei gesuiti, presentata da Mario Sironi, che gli si era avvicinato in cerca di consolazione, negli ultimi anni per lui gravi a causa della caduta del Fascismo (di cui era stato artista ufficiale) e per la morte della figlia Rossana. Sironi, riconosciuto il suo talento, andò a Trento, con lui selezionò i quadri da esporre e presentò la mostra in assenza di Costantino, rimasto a Trento per concludere la preparazione all'Ordinazione.

“Perdonami se non ti ho messo l’aureola”¹

Virtus Zallot

Un francescano pittore

“Essendo non meno stato eccellente pittore e miniatore che ottimo religioso, merita per l’una e per l’altra cagione che di lui sia fatta onoratissima memoria”². Le parole con cui Giorgio Vasari introduce la *Vita* di Beato Angelico ben si adattano a Costantino Ruggeri: ottimo religioso ed eccellente artista, francescano pittore e pittore francescano. “Frate fin dall’inizio volevo diventare – ricordava Ruggeri – il parroco del mio paese e il mio zio prete volevano che diventassi prete e invece io no. Io voglio diventare frate”³.

Pittore, con altrettanta determinazione, era diventato iniziando con i disegni che decoravano i biglietti augurali per i superiori, copiando le opere celebri del passato, portando negli occhi e nel cuore le immagini affrescate nelle chiese del paese natale Adro e scoprendo, ancora in ginnasio, l’arte contemporanea in “Il Frontespizio”⁴, che “proprio era una rivista moderna”⁵. Vocazione religiosa e vocazione artistica crebbero insieme e, per tutta la vita, Ruggeri esercitò nell’arte il lavoro manuale che, nella *Regola non bollata*, Francesco prescriveva ai fratelli concedendo loro “gli arnesi e gli strumenti necessari”⁶ per esercitare “quel mestiere che già conoscono”⁷. L’arte, per Ruggeri, “oltre a essere festa per gli occhi e lume per lo spirito, diventa rivelazione del divino nel mondo, presenza poetica, svelamento dei segreti della terra e profezia di quelli del cielo”⁸. Non dunque strumento didattico e divulgativo che ammaestra, descrive o racconta ma dispositivo che agisce, “forma che rivela. Non ‘mira’ a nulla, ma ‘significa’; non ‘vuole’ nulla ma ‘è’”⁹; luogo in cui “mettersi in silenzio, raccogliersi, entrare, guardare con occhi desti e anima aperta, spiare, rivivere”¹⁰. Gli stessi sacerdoti avrebbero dovuto coraggiosamente accoglierla ritrovando, come auspicava Paolo VI, la secolare amicizia con gli artisti e rinunciando “ai surrogati, all’oleografia, all’opera d’arte di pochi pregi e di poca spesa”¹¹. Frate, sacerdote e artista, Ruggeri si mise a disposizione della Chiesa in molte chiese, accolto talora con diffidenza e in alcuni casi con ostilità, ma conservandosi lieto: poiché la perfetta letizia non deriva dai successi di cui “non ci possiamo gloriare, però che non sono nostri, ma di Dio”¹², ma “è di vincere se medesimo e volentieri per lo amore di Cristo sostenere pene, ingiurie e obbrobri e disagi”¹³. Nel ricordo di chi l’ha frequentato, Ruggeri aderiva anche al seguente sollecito di Francesco: “E si guardino i frati dal mostrarsi tristi all’esterno e oscuri in faccia come gli ipocriti, ma si mostrino lieti nel Signore e giocondi e garbatamente allegri”¹⁴. Pur tuttavia, se la sua arte pubblica canta con gioia Dio e la bellezza del cre-



ato, quella privata (esercizio quasi quotidiano praticato nella cella-atelier) registrò anche “pene, ingiurie e obbrobri e disagi” d’uomo, e degli uomini. Poiché il suo volto interiore fu “sempre esemplato, modellato sul volto di Francesco”¹⁵, la sua vita e la sua arte furono integralmente francescane. L’appartenenza all’Ordine non gli fu ostacolo ma “al contrario: un grande aiuto. Per un artista è la condizione ideale. Ho visto artisti che sono stati rovinati da una vita troppo mondana”¹⁶. La lieta povertà dei Minori gli garantiva la libertà. Non bramando il successo, si mantenne indipendente dai gusti del pubblico e dai meccanismi del mercato, dichiarandosi “pronto a rinunciare a tutto pur di non vendermi e di non arrendermi alle mode”¹⁷. Aggiungeva: “il fatto del giudizio altrui non mi ha mai infastidito o preoccupato. Cammino come posso, e cerco anche di volare”¹⁸. Ribadiva, inoltre, “non mi sono mai pentito di aver dovuto rinunciare a qualche incarico importante per non tradire la bellezza”¹⁹. La povertà e la libertà furono tuttavia mezzo e non fine. La povertà, come osservava Raoul Manselli a proposito di san Francesco, fu condizione che “porta a compimento la scelta della disponibilità verso gli altri, dell’amore verso gli altri”²⁰. Ruggeri donava infatti il proprio lavoro o ne donava i proventi, per esempio mettendo in vendita opere per contribuire al finanziamento di progetti che il committente-sacerdote faticava a sostenere. La libertà gli fu premessa e promessa, poiché “i francescani soprattutto, a partire proprio da Francesco, sono per eccellenza la testimonianza nel mondo della libertà dello spirito che diventa amore”²¹: amore che egli inverò nelle sue opere. Ruggeri, infine, fu francescano in umiltà e sobrietà. L’umiltà essendo “l’unica misura che garantisce il senso della realtà, di sé stessi”²². La sobrietà

Storie di san Francesco, 1949, affresco, particolari. Busto Arsizio (Varese), convento dei Frati Minori

come pratica anche artistica. Egli deprecava il superfluo, la piacevolezza e i manierismi. Facendo talora di necessità virtù utilizzava utensili, colori e supporti poveri, anche di recupero, vivendo tuttavia tale condizione come opportunità e non limite poiché gli strumenti più umili “possono anche trasformarsi in strumenti di poesia e di canto”²³. Amava infatti i suoi “pennelli duri e sfilacciati”²⁴ e ricordava: “non li ho mai gettati nella spazzatura. O li bruciavo o li seppellivo”²⁵ poiché “il pennello lo sento come un prolungamento del mio corpo [...] non è un pezzo di legno con delle setole, è un’espressione, un prolungamento della forza della mia mano e del mio cuore. E quindi, come faccio a buttarli via?”²⁶.

Nelle sue celle-laboratorio Ruggeri lavorò sollevato dai bisogni e dagli impegni del mondo ma non isolato dal mondo, bensì vivendolo in modo disinteressato: forse, inevitabilmente, riducendo il proprio campo d’esperienza ma preservandone l’autenticità. Egli visse intensamente la contemporaneità artistica frequentando colleghi e critici, visitando mostre, esponendo, leggendo e viaggiando (sin dalle fughe d’arte giovanili). Altrettanto intensamente (e umilmente) si confrontò con la tradizione, che tuttavia considerava non un passato da riverire e imitare quanto “un solco sereno, che però va incessantemente aperto in avanti, senza mai pretendere d’essere compresi. È fedele alla tradizione chi avanza libero, non importa se tollerato”²⁷. Dopo il coacervo di esperienze della giovinezza, dal 1959 Ruggeri trovò nella tranquilla Pavia il luogo fisico, esistenziale e spirituale per lavorare in serenità poiché, “chi faceva questa arte aveva bisogno di quiete e di vivere senza pensieri, e [...] chi fa cose di Cristo, con Cristo deve star sempre”²⁸. Dal suo nido francescano esplorava l’orizzonte come un periscopio che vede senza farsi vedere, non perturbato e non perturbando il contesto. La sua cella laboratorio ricorda il colle sul quale i primi francescani condussero madonna Povertà, per mostrarle “tutt’intorno la terra fin dove giungeva lo sguardo, dicendo: ‘Questo, signora, è il nostro chiostro’”²⁹.

Storie francescane

“Quando comincio a dipingere, ancora da studente”, ricordava Nazareno Fabbretti, “i frati si misero le mani nei capelli. A vedere quei san Francesco neri e duri [...]. Loro, i buoni maestri, erano abituati a un’altra arte sacra e francescana, costellata di stimmate rosee, di barbette bionde, di tortorelle, di nuvolette bianche su cieli di cobalto”³⁰. Motivo dello scandalo era il giovane Ruggeri, studente di teologia presso il convento del Sacro Cuore di Busto Arsizio dove, nel 1949, aveva affrescato un ciclo francescano.

Aspirante artista, nel 1948 era stato affiancato a Vittorio Pandolfi, impegnato a dipingere quattro episodi francescani nel presbiterio dell’attigua chiesa. Conclusi i lavori, Pandolfi gli aveva donato pennelli e colori invitandolo a proseguire in autonomia. Di certo il passaggio di testimone fu soltanto di tipo tecnico-operativo, come dimostra il palese scarto concettuale e stilistico tra le opere, così spazialmente e temporalmente vicine, del maestro e dell’allievo: “I nostri punti di vista sull’arte non collimavano affatto”³¹, ricordava infatti Ruggeri, che pure nutriva per Pandolfi gratitudine e stima.

Anche grazie al prezioso dono, Ruggeri ottenne dai superiori il permesso di affrescare tre scene in una sala relativamente marginale, al primo piano nel settore riservato agli studenti, e soltanto se il profitto scolastico non ne avesse risentito. I tre episodi (*Francesco e i primi compagni*, *Francesco e il miracolo dell'acqua* e *Francesco e i poveri*) mostrano un'intelligenza iconografica e una capacità di sintesi notevoli. Ruggeri ne fu soddisfatto, poiché li trasferì senza significative varianti (ma attenuandone grazia cromatica e formale) nel più vasto ciclo francescano che realizzò poi al pianterreno, nel corridoio principale del convento. Tale intervento fu subordinato all'approvazione di una scena campione. Presentò *Francesco e i primi compagni*. "Curai di proposito, con meticolosità, i particolari anatomici delle figure – ricordava – certo che il giudizio positivo sarebbe stato determinato, più che dai valori formali, da una certa espressione 'piacevole', tradizionale dei volti. Così feci, e centrai il bersaglio"³².

Ottenuto di proseguire, realizzò *Francesco e il miracolo dell'acqua*. "Le figure e il paesaggio parevano appena abbozzati, come fosse un lavoro lasciato a metà. Ma per me così doveva essere"³³, raccontava. Rassicurò quindi i frati perplessi, affermando che "per avere una visione d'insieme senza ripensamenti, avevo bisogno d'abbozzare il tutto, e in un secondo tempo avrei rifinito a dovere l'opera"³⁴. Quindi, "ultimato il cosiddetto abbozzo di tutti gli episodi, un bel mattino distrussi la 'prova d'esame', l'affresco campione, e lo rifeci rapidamente nello stile di tutti gli altri"³⁵.

"Sono davvero belli e moderni"³⁶ sentenziò una piccola commissione amica chiamata a visionare i dipinti; Pandolfi rispose alle rimostanze dei frati affermando che: "l'affresco deve restare così genuino com'è. Imbellitarlo con delle aggiunte guasterebbe tutto [...]. Se ci sono errori, che restino! L'importante, cari frati, è che qui ci sono fantasia e poesia"³⁷.

Nel selezionare e ideare le scene del suo ciclo, Ruggeri evitò l'esposizione edificante ed edulcorata. Non impaginò la ricostruzione verosimile e dettagliata di fatti antichi ma immagini da meditare per agire nel presente. Eludendo il meraviglioso e lo straordinario (mancano, per esempio, l'impressione delle stimmate, le visioni e i prodigi), di Francesco volle "narrare non tanto i miracoli, che dimostrano la santità ma non costituiscono la santità, bensì piuttosto lo specchio della sua vita esemplare"³⁸. Le celebrazioni del settimo centenario della nascita del santo e la pubblicazione, nello stesso 1882, dell'enciclica *Auspicato Concessum* avevano avviato una stagione di nuove indagini su Francesco, destinate a depurarlo la biografia dagli aspetti leggendari. Sottoposta a tale revisione la sua santità si consolidava invece che affievolirsi. "Gli abbellimenti aggiunti alla vita di lui hanno fatto dimenticare il san Francesco vero e reale, che è tanto più bello"³⁹, scriveva nel 1894 Paul Sabatier, aggiungendo che i santi che emergono "dall'aureo fondo dei trittici, e non dal fondo cupo della realtà [...] si acquistano forse un po' più di rispetto presso la gente superstiziosa, ma la loro vita perde qualcosa della sua virtù e della sua forza comunicativa. Dimenticando che sono stati uomini come noi, non sentiamo più nella nostra coscienza la loro voce che grida: 'Va' e fa' lo stesso'"⁴⁰.

Cent'anni dopo, Jacques Le Goff avrebbe ribadito: "Quest'uomo umano, molto umano, è tuttavia un santo, un vero santo del XIII secolo, suffi-

cientemente esemplare, eccezionale e totalmente cristiano da poter essere ancora un santo attuale”⁴¹.

Anche Ruggeri propose un Francesco dalla santità più esperienziale che taumaturgica. Dichiarò di ispirarsi a *I Fioretti* (“ma – aggiunse – in riferimento alla vita dell’uomo contemporaneo”⁴²), la biografia meno attendibile ma capace di restituire la freschezza e la novità del messaggio e del sentimento dei primi francescani. Adeguando il registro pittorico a quello del racconto, realizzò una pittura quasi ingenua, una sorta di poesia visiva che “in luogo di esporre fatti [...] fa un diretto appello all’immaginazione, comunicando emozioni, sentimenti, atmosfere”⁴³, riuscendo là dove molta pittura a tema francescano coeva, più realistica e descrittiva, falliva.

“Non c’è malizia pittorica, sono innocenti, candidi, sono francescani! Si tratta di visioni sognate, ideali; ho voluto renderli aerei, come sogni portati da raggi di luce”⁴⁴, dichiarava. La spontaneità de *I Fioretti* è restituita infatti da una sorta di leggerezza; le semplici figure sono intrise o contornate di bianchi luminosi che le rendono quasi evanescenti; i gesti sono lenti, i luoghi astratti, l’atmosfera silenziosa. Tuttavia le piccole teste, che sbucano sui corpi ampi e monumentali, mancano di qualsiasi “espressione piacevole tradizionale”⁴⁵.

Anche Francesco è brutto, come Masseo aveva impietosamente sentenziato: “tu non se’ bello uomo nel corpo”⁴⁶. Eppure era “incantevole, stupendo e glorioso nella sua innocenza, nella semplicità della sua parola, nella purezza di cuore, nell’amore di Dio, nella carità fraterna, nella prontezza dell’obbedienza, nella cortesia, nel suo aspetto angelico!”⁴⁷.

Altrettanto i francescani, brutti ma belli per la bontà dei gesti e delle azioni, di una bellezza che è amore. I bisognosi, infine, sono persino deformi: proprio per tale condizione, che visualizza dolore e povertà, reclamano amore poiché, come ricordava Francesco, “il nostro maestro Gesù Cristo [...] dice che non è bisogno a’ sani il medico ma agli infermi”⁴⁸.

I primi tre episodi del ciclo (*Francesco e i compagni*, *Francesco e il miracolo dell’acqua* e *L’approvazione della Regola*) introducono i fondamenti di vita francescana: la fraternità, il Vangelo e l’appartenenza alla Chiesa.

Seguono un miracolo, *Francesco che soccorre i poveri*, *Francesco e il lupo di Gubbio* e un episodio di non facile interpretazione che, come il successivo, è parzialmente occultato da una scala. Tale secondo blocco tematico rammenta ai fratelli il necessario impegno nel mondo. Ne *L’accertamento delle stimmate*, infine, il corpo del santo svela la propria adesione al *Crocifisso*, nel confronto con il Cristo della grande *Crocifissione* in testata, al termine del corridoio e del racconto figurato. All’opposto, *Morte di Francesco* e *Francesco e l’operaio* compongono un dittico autonomo ed estrapolato dalla narrazione, esortando a raccogliere il testamento di Francesco e a rinnovarlo nel presente.

L’episodio iniziale (*Francesco e i compagni*, ma significativamente denominato da Ruggeri *Francesco e gli amici*⁴⁹) si sviluppa in due scene: nella prima il santo accoglie con un abbraccio un (nuovo) fratello, nella seconda è raffigurata la sua piccola, primitiva, comunità. L’abbraccio di Francesco è prototipo e figura di fraternità. Dei primi compagni Tommaso da Celano narra: “Ogni volta che in qualche luogo o per strada, come poteva accade-

re, si incontravano era una vera esplosione del loro affetto spirituale [...] Ed erano casti abbracci”⁵⁰. Della versione di prova Ruggeri ricordava: “un grappolo di frati giovani circondava Francesco, tutti irradiavano felicità e fraternità”⁵¹; la stesura definitiva li mostra però decisamente preoccupati e mesti, quasi avvertissero la difficoltà della missione che li attende.

Segue *Il miracolo dell’acqua*, denominato anche *La fonte del Vangelo*. La scena è ispirata all’iconografia dell’episodio nel quale un povero si disseta alla fonte che, per intercessione di Francesco, miracolosamente sgorga dalla roccia. A braccia spalancate, in un controluce privo d’ombra, è tuttavia il santo a chinarsi verso una fonte, e non d’acqua ma di luce. Il suo gesto, lo stesso con cui nella tradizione iconografica si dispone a ricevere le stimmate, esprime una sorta di resa dichiarando la massima disponibilità.

“E dopo che il Signore mi donò dei frati, nessuno mi mostrava che cosa dovessi fare; ma lo stesso Altissimo mi rivelò che dovevo vivere secondo la forma del Santo Vangelo”⁵², ricordava il santo, che “rapito fuori di sé e trasportato in una grande luce, che dilatava lo spazio della sua mente, poté contemplare liberamente il futuro”⁵³. Ruggeri visualizza tale rivelazione come fonte d’acqua/luce: acqua “zampillante per la vita eterna”⁵⁴ e “luce vera, che illumina ogni uomo”⁵⁵.

La successiva *Approvazione della regola* mostra il santo e i compagni inginocchiati davanti al papa. Ruggeri sostituisce al tradizionale cartiglio con l’incipit della *Regola* un cespito di rose che il pontefice riceve (o porge), figura “della spiritualità francescana donata, accolta e riconsegnata”⁵⁶. Privi di elementi che ne consentano la collocazione storica⁵⁷, la scena è immagine dell’Ordine che si pone al servizio della Chiesa.

L’illustrazione che segue è talora interpretata come un miracolo⁵⁸. La mancanza di stupore (i compagni di Francesco gli volgono addirittura le spalle) sembra suggerire tuttavia una ‘banale’ opera di misericordia, con il santo che soccorre una famiglia povera. L’episodio introduce il blocco tematico dedicato alla carità di Francesco.

Nel successivo, infatti, egli porge un’offerta ad alcuni poveri dai volti (ancor più le donne) mostruosi. Altrettanto brutti e mesti, i francescani sembrano anticipare l’invito di papa Francesco a farsi “infermo con gli infermi, afflitto con gli afflitti”⁵⁹.

Anche *Francesco e il lupo* evita la convenzionale esibizione del prodigio che voleva gli abitanti di Gubbio esprimere con gesti plateali riconoscenza e stupore. L’analoga scena del Pandolfi, nell’attigua chiesa del convento, mostra accanto al santo una donna che fila, un contadino e una placida pecora che l’impacciata attualizzazione e la contestualizzazione (in un sereno paesaggio agreste) rendono obsoleti. La scena di Ruggeri, invece, non invecchia. Intorno a Francesco i francescani di allora (dipinti) sono uguali a quelli di oggi, entrambi spettatori di un piccolo miracolo di perdono e accoglienza che tutti possono emulare, nella consapevolezza che la cattività è talora indotta dalle circostanze e dalla disperazione: “imperò che io so bene – disse Francesco al lupo – che per la fame tu hai fatto ogni male”⁶⁰. Nucleo dell’episodio successivo sono alcune figure che si spogliano (o rivestono) sotto gli occhi di un gruppetto di frati e di laici. Il francescano in primo piano, profondamente prostrato a terra, potrebbe raffigurare il

fratello guardiano inviato da Francesco ai tre ladroni per chiedere perdono di averli malamente cacciati; il santo propugnava infatti una carità senza pregiudizi. La spogliazione si riferirebbe, in tal caso, alla successiva conversione dei malfattori che, pentiti, si apprestano ad assumere l'abito dei francescani⁶¹.

Segue l'*Accertamento delle stimmate*. Narra Tommaso da Celano che, quando i compagni affranti le scoprirono sul corpo di Francesco, "il lutto si cambiò in cantico e il pianto in giubilo"⁶². Ruggeri presenta tuttavia la mesta veglia intorno a un amico defunto: più che la constatazione di un fatto straordinario, dunque, "il perenne dramma della perdita delle persone care"⁶³. Analoga concezione presiede la *Crocifissione*, immagine del dolore di chi rimane: dolore che si imprime nelle figure e nel paesaggio, nella frantumazione delle forme, nel ritmo serrato della composizione e nei colori carichi e sordi. Ai piedi del Cristo crocifisso senza croce è accumulata una catasta di corpi come esplosi. I ladroni e i dolenti sono drammaticamente deformi; Maria ha un'orrida smorfia macchiata dal pianto e la piccola testa di Giovanni non pare umana. Alcuni frati osservano e meditano; spettatori del dramma sacro, soffrono insieme ai fratelli (che sostano davanti all'opera) la com-passione.

La stessa condivisione pervade *La morte di Francesco*, posta con *Francesco e l'operaio* dall'altro capo del corridoio. Intorno al corpo del santo si compone un vasto repertorio di gesti del dolore che, contenuti nelle solide e sintetiche masse degli abiti, citano Giotto e i compianti trecenteschi. Alcuni poveri avanzano da destra e, in basso, drammaticamente si frantumano. Dell'episodio l'arte coeva offriva interpretazioni dominate da un certo sentimentalismo. Ruggeri ne propone una versione asciutta e rude, in cui figure semplici ed elementari elevano un coro d'amore. La spettacolare veste azzurra, tinta di cielo, colloca Francesco in paradiso senza ricorrere a nuvole, luci o angeli.

Francesco e l'operaio, infine, è una sorta di testamento visivo che anticipa le parole di papa Francesco: "Aprite i vostri cuori e abbracciate i lebbrosi del nostro tempo"⁶⁴. Al lebbroso, il derelitto medievale per antonomasia, Ruggeri sostituisce l'operaio esposto ai pericoli del lavoro e privo di ammortizzatori sociali; all'ambientazione neutra degli episodi precedenti quella urbano-industriale di una società appena uscita dalla guerra.

Componendo una sorta di trittico, nella scena centrale raffigura un pover'uomo barcollante e nudo sorretto e protetto da un gruppetto di frati che gli fanno corona mentre altri osservano; nella sinistra Francesco (o un francescano) che si carica sulle spalle un operaio infortunato; nella destra Francesco (o un francescano) che porge da mangiare a un gruppetto di poveri preceduti da una donna supplice o grata. Un uomo, armato di fucile, sorride. È forse l'unico sorriso in tutto il ciclo: un sorriso di speranza.

Il suo san Francesco

Il *San Francesco*⁶⁵ esposto nel 1951, nella prima personale di Ruggeri presso la Galleria San Fedele di Milano, è una solida e immobile figura priva di volto che pare illustrare le seguenti parole: "Di quel tuo volto non ne abbiamo bisogno. Perché tutti possono avere in qualche modo il tuo volto e tu puoi avere, ora come allora, il volto di tutti"⁶⁶.

Ruggeri, infatti, riempì quel vuoto sia con i lineamenti essenziali di ciascun uomo (il volto di tutti) che con il ritratto di specifici uomini (perché tutti possono avere in qualche modo il tuo volto): sempre, comunque, rifuggendo le fisionomie stereotipate e gradevoli, l'espressione patetica e le posture artefatte.

Anche quando illustrò *Francesco e gli uccelli* evitò “di ridurre san Francesco d'Assisi al santo romantico, all'innamorato della natura che parla ai fiori, agli uccelli, al fuoco e alle nuvole, come fanno i bambini e i poeti”⁶⁷.

In quello realizzato nel 1959 sulla facciata della chiesetta dei francescani presso il passo del Tonale⁶⁸, recuperò la disposizione di profilo di Giotto. Di contro alla solida e concreta costruzione del modello, tracciò tuttavia una delicata figura quasi evanescente, di una sincerità e semplicità infantili. L'episodio raffigurato (tra i molti che presentano Francesco con gli uccelli) è probabilmente l'arrivo sulla Verna, poiché il santo protende la piccola testa e le mani verso i volatili che gli giungono incontro: “Io credo – disse ai compagni – ch'al nostro Signore Gesù Cristo piace che noi abitiamo in questo monte solitario, poiché tanta allegrezza ne mostrano della nostra venuta le nostre sirocchie e fratelli uccelli”⁶⁹.

Al medesimo evento sembra riferirsi *Uccelli*, pubblicato nel 1980 in *Francesco e gli amici*⁷⁰. Alle delicate e rarefatte figure della scena in Tonale si sostituisce l'intricato viavai di una moltitudine di uccelli in volo; a contorni semplici ed essenziali un fitto e nervoso incrocio di linee; al silenzio una gioiosa frenesia. Come vivace istantanea, l'opera sembra illustrare l'avventura in campagna di un fraticello qualsiasi che, festosamente assalito da uno stormo, ride e ci guarda.

Perfetta letizia, tempera su masonite realizzata nel 1980⁷¹, è invece un'incandescente visione estrapolata dal tempo e dallo spazio. Accennati con larghe e sintetiche pennellate, Francesco e gli uccelli sembrano applicati a un cielo non terrestre che due tondi (uno giallo e uno verde: il sole e la terra?) rendono immobile e astratto. Il cambio di registro espressivo corrisponde al diverso significato dell'immagine: non racconto ma probabile figura dell'Ordine, in cui gli uccelli-colombe raffigurano i francescani⁷².

Anche nella rappresentazione di Francesco, come in ogni declinazione del suo operare artistico, Ruggeri cercò e sperimentò dunque forme, lingue e tecniche diverse. Nella tavola per la chiesa di Santa Maria all'Ospedale San Carlo Borromeo di Milano⁷³, gli assegnò i tradizionali attributi iconografici denotandone la santità. Tali indicatori (richiesti dalla committenza) caratterizzano tutti i suoi santi ospedalieri quale condizione necessaria alla loro distinzione e riconoscibilità. Come in un dossale medievale, lo ieratico Francesco è dotato di aureola, croce, libro, cordone con i nodi e, soprattutto, stimate. Non disegnate ma ricavate con capocchie di ferro, esse sembrano citare “non i fori dei chiodi, ma i chiodi medesimi formati di carne dal color del ferro”⁷⁴ descritti da Tommaso da Celano.

Un *San Francesco* di Ruggeri fu immagine di copertina del Calendario francescano 1982⁷⁵, dopo essere stato pubblicato in *Francesco e gli amici* (1980) e in *Quivi perfetta amicizia. Francesco e i suoi* (1981)⁷⁶. Di contro alle fisionomie sintetiche e indeterminate degli esempi sinora citati, questo volto in primissimo piano ha una dettagliata fisicità, tanto da essere defini-

to “Un vero ritratto di S. Francesco”⁷⁷. È, infatti, l’immagine di un uomo vero⁷⁸ che intensamente ci guarda, la testa lievemente inclinata, i capelli spettinati, qualche ruga sulla fronte e la bocca appena imbronciata. Travalicando la distanza storica, le elaborazioni biografiche e la tradizione iconografica ci compare, vivo, dinnanzi. Nulla ne segnala la santità. “Perdonami se non ti ho messo l’aureola, di cui i tuoi amici papa e cardinali furono subito generosi e gelosi – si scusava Ruggeri. In quel modo ti avrei soltanto consegnato al passato, proprio te che hai vissuto nuovi tutti i sentimenti e le cose”⁷⁹; e aggiungeva: “Nel darti un volto che fosse oggi giusto per te non ho obbedito a schemi e ricordi interiori anche se profondi e preziosi. Mi sono lasciato alle spalle tutto il passato, per guardarti, accompagnarti, interrogarti come un uomo del mio tempo”⁸⁰.

Gli amici di san Francesco

Già affrontato nel ciclo di Busto Arsizio, agli inizi degli anni ottanta il tema *Francesco e gli amici* assunse struttura e caratteri nuovi. Estrapolati dal racconto e denotati individualmente, i compagni di Francesco divennero protagonisti delle già citate pubblicazioni edite in occasione delle celebrazioni per l’ottavo centenario della nascita del santo: *Francesco e gli amici* (1980), *Quivi è perfetta amicizia. Francesco e i suoi* (1981) e il Calendario francescano *Francesco e gli amici* (1982). Otto tavole di Ruggeri (più due, *Uccelli* e *Povertà* in sovra copertina) illustrarono inoltre *Francesco e gli amici* di Nazareno Fabbretti (1981).

Francesco e gli amici del 1980 include 24 tavole compilate tra il 1950 e il 1980, ciascuna commentata da un breve estratto da Fonti francescane. *Quivi è perfetta amicizia* impagina 44 opere datate 1951-1980, accompagnate da commenti di Nazareno Fabbretti e citazioni da Fonti francescane; il ricco volume presenta inoltre introduzione e cantico finale di David M. Turollo. Il Calendario francescano, oltre al ritratto di Francesco in copertina, è illustrato da dodici *Amici* (uno per mese) con, a didascalia, brevissime citazioni da Fonti francescane e, in chiusura, una raccolta di sintetiche biografie di Nazareno Fabbretti.

Ciascuna pubblicazione include opere realizzate in tempi diversi (alcune ripetute) di cui non è facile ricostruire la cronologia; alle più antiche⁸¹, a tempera su cartoncino, si affiancano i più numerosi ritratti ottenuti per integrazione pittorica di riproduzioni fotografiche. Allargatosi progressivamente, il repertorio degli *amici* comprende, oltre alla primitiva comunità di Francesco, altri che gli furono accanto e, in una ricostruzione che giunge al presente, esponenti dell’Ordine e interpreti della sua eredità (sino a don Orione, Gandhi e Maria Teresa di Calcutta). A identità determinate si accostano figure generiche (*Mendicante*, *Lebbroso*, *Povertà*, persino *Satana*), ai prevalenti primi piani inquadrature più ampie talora con figure multiple e minimali ambientazioni (*Pacifico*, *Silvestro*, *Uccelli*, *Ladroni*, *I poveri*, *Frati itineranti*, *Il lavoro*).

La composizione paratattica e la disomogeneità stilistica danno forma a una concezione dell’amicizia intimamente francescana, fortemente inclusiva e priva di aspettative e pregiudizi: “E chiunque verrà – prescriveva la *Regola non bollata* – amico o nemico, ladro o brigante, sia accolto con



bontà”⁸². Testimoniano, inoltre, “la metodologia dell’amicizia in Francesco. Intendiamo dire il radicale, quasi fanatico, rispetto della personalità di ciascuno dei suoi amici; il rifiutarsi sempre di ridurre colui ch’egli ama, o che da lui in qualche modo dipende, a una copia e neppure a un’imitazione di se stesso”⁸³.

Nel testo dattiloscritto di un’omelia, Ruggeri rivolge a Francesco parole che sembrano esplicitare il suo metodo iconografico: “Vicini a te ci sono i tuoi amici d’allora, ma con il volto dei tuoi e nostri amici di oggi”⁸⁴.

Moderni e inconsapevoli contemporanei prestano infatti la propria fisionomia ad antichi personaggi, secondo una prassi che trova, nella Storia dell’arte, illustri precedenti. Giovane novizio, Ruggeri già aveva illustrato *I Fioretti* “prendendo a modello alcuni miei compagni, soprattutto per i volti”⁸⁵; e se a Busto Arsizio aveva evitato qualsiasi caratterizzazione per rendere gli antichi francescani specchio di ogni francescano, qui decisamente li contrassegna per fornire loro una concreta umanità. Il procedimento è analogo a quello adottato da Pierpaolo Pasolini nel *Vangelo secondo Matteo* (1964), i cui protagonisti furono attori non professionisti, le comparse la popolazione locale. Rifuggendo il bello convenzionale e la caricatura del brutto, la povertà ricostruita e la pedissequa rievocazione, Ruggeri come Pasolini compose un’umanità autentica poiché vera.

Alcuni degli *amici*, come alcuni dei personaggi del *Vangelo secondo Matteo*, erano volti noti. Anche tale accorgimento trova riscontro nella tradizione artistica⁸⁶. Oltre allo scopo celebrativo o diffamatorio, la citazione di persona nota contribuiva alla riconoscibilità di figure (reali o astratte) altrimenti fisicamente indeterminate; perché ciò accadesse era necessario tuttavia stabilire assonanze tra interprete e interpretazione. Ruggeri, invece, non solo non cercò corrispondenza caratteriale, esistenziale e fisica ma talora la contraddisse.

“L’aspetto attraente e il buon senso di Masseo, con il suo parlare bello e devoto”⁸⁷ non trova riscontro nel suo ritratto, dagli occhi strabici ed espressione più bonaria che arguta.

Il lebbroso, Innocenzo III, Egidio, Pica, Chiara, Masseo, 1950-1980. Da C. Ruggeri, Francesco e gli amici, Arti grafiche Barlocchi, Settimo Milanese 1980

Jacopa, la virtuosa nobile che Francesco volle accanto sul letto di morte, è una donna palesemente giovane e bella⁸⁸ seppur le fonti vogliano la sua femminilità mortificata e austera.

Alcune soluzioni sono sorprendenti. La forza mediatica dell'icona pop(olare), che Andy Warhol aveva magistralmente segnalato, veicola l'identità di forse più degne (e misconosciute) notorietà. Elia è interpretato da Charles Aznavour, Lucchesio da Eduardo De Filippo ed Egidio dall'allenatore della Nazionale di calcio italiana Enzo Bearzot. Giuseppe Ungaretti presta uno sguardo bieco all'inquietante Innocenzo III, forse "attonito e spaventato" dopo aver sognato la chiesa di San Giovanni in Laterano sostenuta da "un religioso piccolo e di aspetto meschino"⁸⁹. Pacifico "il più rinomato dei cantori frivoli ed egli stesso autore di canzoni mondane"⁹⁰ assume le fattezze di Luigi Tenco. Ruggeri ri-lavorò un fotogramma dall'intensa esecuzione del cantante al Festival di Sanremo del 1967. Se, nello specifico, stabili assonanza professionale tra figura contemporanea e antica, è comunque significativo che abbia fatto interpretare Pacifico a un uomo che si era suicidato.

L'inquadratura dal basso e il portamento altero conferiscono a *Lebbroso* inaspettata fierezza⁹¹. L'inquietante figura è forse il malato "sì impaziente e sì incompontabile e protervo"⁹² che Francesco lavò amorevolmente, sanandolo sia nel corpo che nell'anima; contraddice comunque il tipo convenzionale del bisognoso, solitamente supplice ed emaciato.

Di Silvestro Ruggeri raffigurò il pentimento, prediligendolo alla "vita perfetta"⁹³ che scelse, già anziano, di condurre accanto a Francesco. La drammatica figura, contornata da una pesante ombra nera, ha le mani serrate e lo sguardo al cielo mentre, spazzata dalla generosità santo, esclama: "Sono proprio un miserabile! Eccomi vecchio, e ancora a concupire e cercare insaziabilmente le cose di questo mondo; mentre questo giovane le disprezza e calpesta per amore di Dio"⁹⁴.

I tre ladroni non sono raffigurati come spavaldi e pericolosi briganti ma quando "venivano a elemosinare umilmente, sospinti da grave necessità"⁹⁵.



Simone, che si disponeva all'estasi giacendo a letto "imperò che la tranquilla soavità dello Ispirito Santo richiedeva in lui non solo riposo dell'anima, ma eziandio del corpo"⁹⁶, è travolto da incontenibile energia: postura e smorfia gli sono prestate da uno scatenato Dario Fo.

Talora, infatti, Ruggeri attivava una doppia traslazione di identità, facendo interpretare gli *amici* da attori che recitano un personaggio. La dissonanza tra il ruolo impersonato nella realtà della finzione scenica e nella sua trascrizione iconografica produce una sorta di corto circuito interpretativo, che di nuovo induce ad interrogarsi.

Santa Chiara è Sophia Loren nei panni della Monaca di Monza. Ruggeri rielaborò la fotografia di copertina del settimanale "Oggi" che, nel settembre 1961, aveva pubblicato in esclusiva il reportage dei provini realizzati dall'attrice con Luchino Visconti, in preparazione alle riprese de *La signora di Monza*. Nel volto incorniciato dal velo delle Umiliate benedettine Chiara è di una bellezza contemporanea, nella società dei media incarnata da un'attrice sensuale e famosa; colpisce (e non può essere casuale) l'esibito scarto morale tra la grande santa e la monaca manzoniana.

Analogo dislivello separa Orlando, che donò a Francesco il monte della Verna⁹⁷, e Carlo Coriolano di Santafusca, il protagonista de *Il cappello del prete*. Ruggeri attribuì al conte amico di Francesco l'intenso volto di Luigi Vannucchi, interprete del dissoluto barone nello sceneggiato televisivo tratto dal romanzo di Emilio De Marchi e mandato in onda, per la regia Sandro Bolchi, nel 1970.

Citazione cinematografica è Pica, ricavata da un fotogramma di *Il settimo sigillo* di Ingmar Bergman (1957). La madre di Francesco, con notevole e significativa discrepanza tipologica, è la giovane strega impersonata da Maud Hansson.

Ginepro è invece citazione pittorica dalla *Salita al Calvario* di Hieronymus Bosch⁹⁸. Al compagno di Francesco, che la leggenda vuole di una semplicità e bontà disarmanti, Ruggeri attribuisce lo spaventato profilo del Buon ladrone.

Ma la figura più straordinaria, totalmente antiretorica e alternativa rispetto alla tradizione iconografica che la vuole mesta ed emaciata, è Povertà: colta in un'umanissimo salto, le braccia alzate e la bocca spalancata in un'incontenibile risata, è per il francescano fra Costantino, come per Francesco, un'esplosione di gioia.

Ai molti *amici* inclusi nelle pubblicazioni citate altri continuarono ad aggiungersi. L'archivio della Fondazione Frate Sole ne conserva (in copia) un vasto repertorio che documenta la centralità del tema nell'esperienza artistica di Ruggeri e la sua instancabile sperimentazione, che lo portò a elaborare le immagini anche in digitale. A figure dettagliate si alternano figure quasi astratte; a linee che evidenziano un sottostante volto altre che decisamente lo negano, talora sottili altre ampie, talora morbide altre spigolose; le campiture di vivacissimi colori sono spesso indipendenti dalle forme e affatto verosimili. Le varianti tecnico-stilistiche citano correnti e autori: scorrendo gli *amici* di Ruggeri si incontra l'arte del Novecento.

- ¹ Si veda qui a p. 243.
- ² G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* [Firenze 1550], II vol., a cura di L. e C. Ragghianti, Rizzoli, Milano 1971, p. 147.
- ³ *Fra Costantino frate a 11 anni*, <http://www.padrecostantino.it/portfolio/frate-a-11-anni/>.
- ⁴ C. Ruggeri, in N. Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore. Genesi di un artista cristiano*, Marietti, Città di Castello (PG) 1990, pp. 13-14.
- ⁵ *Fra Costantino. Cielo verde*, <http://www.padrecostantino.it/portfolio/cielo-verde/>.
- ⁶ Francesco d'Assisi, *Regola non bollata* (1221), cap.VII, in E. Caroli (a cura di), *Fonti Francescane*, Edizioni Messaggero Padova, Padova 1996 (in seguito, FF), p. 105.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ Ivi, p. 71.
- ⁹ R. Guardini, *L'opera d'arte*, Morcelliana, Brescia 2008, p. 31.
- ¹⁰ Ivi, p. 35.
- ¹¹ http://w2.vatican.va/content/paul-vi-it/homilies/1964/documents/hf_p-vi_hom_19640507_messa-artisti.html.
- ¹² *I Fioretti di San Francesco*, cap.VIII, in FF, p. 1473.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ Francesco d'Assisi, *Regola non bollata*, cap. VII, in FF, p. 106.
- ¹⁵ G. Ravasi, *Intervento alla mostra in San Fedele*, 8 maggio 2001, ciclostilato in Archivio Fondazione Frate Sole, Pavia.
- ¹⁶ Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore* cit., pp. 116-117.
- ¹⁷ Ivi, p. 82.
- ¹⁸ Ivi, p. 83.
- ¹⁹ Ivi, p. 69.
- ²⁰ R. Manselli, *Tre conferenze inedite su san Francesco d'Assisi. Milano 1981-1983*, Biblioteca Francescana, Milano 2018, p. 37.
- ²¹ G. Ravasi, *Cinquantesimo di padre Costantino*, Archivio Fondazione Frate Sole, Pavia.
- ²² Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore* cit., p. 84.
- ²³ Ivi, p. 26.
- ²⁴ Ivi, p. 25.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ *Fra Costantino. Arte e pennelli*, <http://www.padrecostantino.it/portfolio/arte-e-pennelli/>.
- ²⁷ Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore* cit., p. 123.
- ²⁸ Attribuite a Beato Angelico e riportate da Vasari, *Le Vite* cit., p. 158.
- ²⁹ *Sacrum Commmercium sancti Francisci cum Domina Paupertate*, in FF, p. 1663.
- ³⁰ N. Fabbretti, *Il 'frate informale' scandalizzava i buoni francescani del suo convento*, in "Il Quotidiano", 25 settembre 1964-1963, Archivio Fondazione Frate Sole, Pavia.
- ³¹ Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore* cit., p. 37.
- ³² Ivi, p. 39.
- ³³ Ivi, p. 40.
- ³⁴ *Ibidem*.
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore* cit., p. 41.
- ³⁷ *Ibidem*. La commissione comprendeva, oltre a Pandolfi, il dottor P. Garavaglia e l'architetto E. Castiglioni.
- ³⁸ Tommaso da Celano, *Vita Prima*, parte I, cap. XXVI, in FF, p. 466.
- ³⁹ P. Sabadier, *Vita di S. Francesco d'Assisi* [Parigi, 1894], Porziuncola, Assisi 2017, p. 43.
- ⁴⁰ *Ibidem*.
- ⁴¹ J. Le Goff, prefazione a C. Frugoni, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Einaudi, Torino 2001, p. VI. Anche gli studi di Frugoni perseguono la ricostruzione di un Francesco storicamente vero.
- ⁴² Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore* cit., p. 38.
- ⁴³ B. Berenson, *Sassetta. Un pittore senese della leggenda francescana*, Abscondita, Milano 2015, p. 35. Berenson si riferisce alle scene che il Sassetta realizzò per lo smembrato politico di Borgo San Sepolcro (1437-1444), ritenendole capaci di esprimere l'ideale francescano più dell'arte illustrativa e didascalica, per esempio di Giotto.
- ⁴⁴ Citazione tratta da S. Aldeni, *San Francesco e padre Costantino Ruggeri: un incontro di vita e di arte*, in A. Spada (a cura di), *Tue so' le laude. I Frati Minori a Busto Arsizio 1898-1998*, Arti Grafiche Baratelli, Busto Arsizio (Varese) 1999, p. 225.
- ⁴⁵ Tale imbruttimento 'espressionista' ricorda, per analogia di procedimento pur nella diversità di linguaggio, alcune figure di Girolamo Romanino, di cui Ruggeri affermava: "certamente uno dei pittori che ha avuto più influenza su di me". In Fabbretti, *Soltanto un fiore* cit., p. 13.
- ⁴⁶ *I Fioretti di San Francesco*, cap. X, in FF, p. 1476.
- ⁴⁷ Tommaso da Celano, *Vita Prima*, parte I, cap. XXIX, in FF, p. 476.
- ⁴⁸ *I Fioretti di San Francesco*, cap. XXVI, in FF, p. 1511.
- ⁴⁹ *Ibidem*.
- ⁵⁰ Tommaso da Celano, *Vita Prima*, parte I, cap. XV, in FF, p. 443.
- ⁵¹ Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore* cit., p. 39.
- ⁵² Francesco d'Assisi, *Testamento* [1226], in FF, p. 132.
- ⁵³ Tommaso da Celano, *Vita Prima*, parte I, cap. XI, in FF, p. 432.
- ⁵⁴ Giovanni 4,14.
- ⁵⁵ Giovanni 1,9.
- ⁵⁶ Aldeni, *San Francesco e padre Costantino Ruggeri* cit., p. 231.

⁵⁷ Senza cartiglio la scena raffigurerebbe l'approvazione orale della *Regola* da parte di Innocenzo III, con il cartiglio la sua conferma da parte di Onorio III.

⁵⁸ S. Aldeni, in *San Francesco e padre Costantino Ruggeri* cit., p. 233, vi riconosce la guarigione di Bonaventura da Bagnoregio bambino.

⁵⁹ *Discorso del Santo Padre Francesco ai membri delle famiglie francescane del primo ordine e del terzo ordine regolare*, Sala Clementina, Città del Vaticano, 23 novembre 2017. In https://w2.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2017/november/documents/papa-francesco_20171123_famiglie-francescane.html.

⁶⁰ *I Fioretti di san Francesco*, cap. XXI, in FF, p. 1501.

⁶¹ Ivi, cap. XXVI.

⁶² Tommaso da Celano, *Vita Prima*, parte seconda, cap. IX, in FF, p. 503.

⁶³ Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore* cit., p. 39.

⁶⁴ Si veda nota 59.

⁶⁵ L'opera è pubblicata in P. E. Trettel, *Fogli sparsi*, Trento 1950: Archivio Fondazione Frate Sole.

⁶⁶ C. Ruggeri, *Francesco un volto per l'uomo*, Archivio storico Provincia di S. Antonio dei Frati Minori, Milano, dattiloscritto con correzioni a mano.

⁶⁷ C. Ruggeri, *Omeli domenicali*, ciclo A dell'anno liturgico, 4 ottobre, si veda qui antologia.

⁶⁸ La chiesetta, costruita sul versante bresciano del passo del Tonale, fu realizzata da Giovanni Muzio nel 1956. Nel 1959 Ruggeri tracciò, in facciata, figure di santi delimitati da contorni graffiti sull'intonaco bianco e delicatamente colorati. Per l'esposizione in esterno e per mancata manutenzione, essi si sono progressivamente deteriorati e risultano, in alcune porzioni, cancellati.

⁶⁹ *I Fioretti di san Francesco, Della prima considerazione delle sacre sante Istimate*, in FF., p. 1584.

⁷⁰ C. Ruggeri, *Uccelli*, in Idem, *Francesco e gli amici* cit. 1980; quindi in Idem, *Quivi è perfetta amicizia. Francesco e i suoi*, Biblioteca Francescana, Milano 1981; come immagine di copertina: N. Fabbretti, *Francesco e gli amici*, Rusconi, Milano 1981.

⁷¹ L'opera è di proprietà SERMIG, Torino.

⁷² Sul tema: C. Frugoni, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica di Assisi*, Einaudi, Torino 2015, pp. 332-341.

⁷³ Lo stesso Gio Ponti, che realizzò la chiesa tra il 1963 e il 1969, affidò a Ruggeri l'incarico di predisporre ventidue icone di santi ospedalieri da inserire nelle nicchie interne dell'ampia parete di fronte all'ingresso. Le grandi e sintetiche figure sono incise e dipinte su tavola, con inserti in vetro e in ferro bat-

tuto. Prima di essere collocate nella cappella (benedetta il 3 novembre 1965) furono esposte a Pavia, entro il convento di Canepanova, sotto le torri di piazza Leonardo e in un pioppeto lungo il Ticino.

⁷⁴ Tommaso da Celano, *Vita Prima*, parte seconda, cap. IX, in FF, p. 503.

⁷⁵ Anche il Calendario, edito da Biblioteca Francescana di Milano per l'ottavo centenario della nascita del santo, fu intitolato *Francesco e gli amici*.

⁷⁶ Lo stesso ritratto del santo illustra la copertina di F. Olgiati, *La vera pace dello spirito*, Biblioteca Francescana, Milano 2015.

⁷⁷ N. Fabbretti, *Un vero ritratto di S. Francesco. Una vita spesa bene*, in "Bollettino parrocchiale di Adro", ottobre 1981, Archivio Fondazione Frate Sole, Pavia.

⁷⁸ Alcuni sostengono che il volto sia ispirato a quello dell'amico architetto Luigi Leoni, cui effettivamente somiglia molto.

⁷⁹ Ruggeri, *Francesco e gli amici* cit., introduzione.

⁸⁰ Ruggeri, *Francesco un volto per l'uomo* cit.

⁸¹ *Frate minore* risale al 1951: *Silvestro, Ginepro e Pacifico* al 1953.

⁸² Francesco d'Assisi, *Regola non bollata*, cap. VII, in FF, p. 106.

⁸³ L. Santucci, in Fabbretti, *Francesco e gli amici* cit., introduzione nel risvolto di copertina.

⁸⁴ Ruggeri, *Francesco un volto per l'uomo* cit.

⁸⁵ Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore* cit., p. 18.

⁸⁶ Famosi sono, per esempio, Euclide interpretato da Bramante nella *Scuola di Atene* di Raffaello e Minosse da Biagio da Verona nel *Giudizio Universale* di Michelangelo.

⁸⁷ *Specchio di perfezione*, parte quinta, in FF, p. 1397.

⁸⁸ Il ritratto fotografico di base ricorda l'attrice Jeanne Moreau.

⁸⁹ *Leggenda dei tre compagni*, cap. XII, in FF, p. 1104.

⁹⁰ Tommaso da Celano, *Vita seconda*, cap. LXXII, in FF, p. 638.

⁹¹ La figura pare ricavata da un ritratto fotografico di Carlo delle Piane.

⁹² *I Fioretti di san Francesco*, cap. XLI, in FF, p. 1508.

⁹³ Tommaso da Celano, *Vita seconda*, cap. LXXV, in FF, p. 642.

⁹⁴ *Leggenda dei tre compagni*, cap. IX, in FF, p. 1090.

⁹⁵ *Leggenda perugina*, in FF, p. 1255.

⁹⁶ *I Fioretti di san Francesco*, cap. XLI, in FF, p. 1543.

⁹⁷ Ivi, *Della prima considerazione delle sacre Istimate*, p. 1579.

⁹⁸ L'opera, databile 1490-1510, è conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Alla ricerca del ‘vero’ san Francesco d’Assisi

a cura di Virtus Zallot

La selezione di citazioni qui proposta intende suggerire un ritratto di Francesco d’Assisi in cui Costantino Ruggeri avrebbe potuto rispecchiarsi: il santo della lieta povertà che rende liberi, dell’amore incondizionato e disinteressato per gli uomini e per il creato, del Vangelo praticato nella concretezza della vita e degli incontri. Ci piace riconoscere in Ruggeri un amico di Francesco, pensandolo accanto a quelli che egli stesso ha raffigurato.

È così che Francesco amava la povertà, mai disgiunta dalla letizia. La sua è infatti una povertà volontaria, liberatrice, che rende spiritualmente immuni dalla sete di dominio e di possesso, dalla violenza, dai desideri diventati bisogni, dalle costrizioni della vita quotidiana. La povertà volontaria è libertà fisica – costringe a camminare e camminare – ma soprattutto libertà mentale: permette di ascoltare davvero le parole del Vangelo, di amare senza riserve¹.

Francesco tuttavia mostra un atteggiamento particolare e innovativo nella delicata attenzione verso gli animali; vive il rapporto in una fratellanza piena, sentendosi creatura fra le creature di Dio. In realtà, in lui convivessero due sentimenti: l’estrema considerazione da tributare a ogni essere, anche inanimato, perché creato da Dio, di cui riflette la grandezza e bellezza; la consapevolezza antropocentrica e gerarchica della creazione divina, finalizzata, dopo il peccato dei Progenitori, a esclusivo beneficio umano [...]².

Nulla di più facile a priori che presentare san Francesco d’Assisi. Egli ha lasciato parecchi scritti che ci informano della sua sensibilità, delle sue intenzioni, delle sue idee. Amico della semplicità nelle opere come nella vita e nel suo ideale [...]. Amico e fratello di tutte le creature e di tutto il creato egli ha risposto con tanta sollecitudine, fraterna comprensione in tutti, tanta carità nel senso più elevato del termine, cioè amore, che la storia lo ha come ricambiato di un’identica simpatia e ammirazione affettuosa e generale. Tutti coloro che di lui hanno parlato o scritto – cattolici, protestanti, non cristiani, miscredenti – tutti sono stati toccati e spesso incantati dal suo fascino³.

La povertà è la forma di questa libertà diretta a Dio. Del tutto libero egli vuole essere; libero verso Dio. Nulla tra lui e Dio. Di questo è forma la povertà. [...]. Questa libertà è tuttavia amore. Non anzitutto la libertà

dell'intelletto, che conosce la sua superiorità; non in primo luogo la libertà di volere, che si risolve nell'esercizio ordinato, ma amore nell'immediatezza, forza del cuore toccato da Dio. Per questo in tutto ciò non vi è alcun "no". Tutto è "sì". Tutto fiorisce e brilla e vive. È il grande "sguardo nello sguardo" con Dio⁵.

Non ha inventato nuove formule di vita, ha soltanto realizzato quanto l'evangelo indicava: e lo ha realizzato nella realtà concreta del quotidiano. In questo Francesco d'Assisi rimane, per il suo tempo, una personalità in grado di incidere in modo eccezionale e straordinario [...] ma, nello stesso tempo, proprio in quanto egli ha toccato, sempre, deliberatamente, in tutta la sua vita, taluni aspetti eterni della realtà umana, il dolore, la sofferenza, la povertà, l'emarginazione, in quanto ha ricordato che lì è presente Cristo, egli ha segnato una strada che la coscienza cristiana dal '200 in poi non ha più potuto escludere, che ha dovuto tenere sempre presente e per Francesco d'Assisi e per quelli che sono stati i suoi figli, i frati Minori⁶.

Ma Francesco – e qui sta la sua genialità, la sua supremità di amico – non circoscrive la sua predilezione amicale agli uomini e alle donne più cari. Si sentirà e si dirà amico anche di ciò che non ha volto e voce d'uomo e con cui lo scambio avviene nelle più arcane sfere della sensibilità e della creatività. Anche i fenomeni, i segni, gli eventi, i carismi sono 'amici' di Francesco: oggetti della sua 'lauda' (e non è forse la lode, il bisogno e lo slancio di celebrare, il linguaggio insostituibile dell'amicizia?). Amici dunque il lavoro, la povertà e la fatica; amico il lupo di Gubbio; e amici infine, nel Gran canto, l'acque il fuoco il vento e la terra e le stelle; finalmente la morte⁷.

Per lui Dio non è un'idea e ancor meno un concetto. [...] Per lui Dio è innanzitutto una presenza legata a notazioni fisiche e a un'esperienza che parte dai sensi, passa attraverso il corpo e conduce fino allo spirito. [...] Dio] è percepibile soltanto attraverso le sue manifestazioni concrete, palpabili: la natura, i fogli di pergamena sui quali è scritto il suo nome, le chiese di pietra in cui si celebra l'eucarestia, la specie del pane e del vino che sono i segni tangibili della sua incarnazione e del suo amore infinito verso gli uomini. L'approccio molto carnale al divino dipende da una natura estremamente sensibile: in Francesco ciò che noi chiamiamo il sentimento religioso appartiene al piano dell'emozione e si esprime esteriormente⁸.

¹ C. Frugoni, *Vita di un uomo. Francesco d'Assisi*, Einaudi, Torino 1995, p. 62.

² Ivi, p. 61.

³ C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Einaudi, Torino 2010, p. 238.

⁴ J. Le Goff, *San Francesco d'Assisi*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 17-18.

⁵ R. Guardini, *San Francesco*, Morcelliana, Brescia 1999, p. 30.

⁶ R. Manselli, *Tre conferenze inedite su san Francesco d'Assisi. Milano 1981-1983*, Biblioteca francescana, Milano 2018, p. 37.

⁷ L. Santucci, introduzione a N. Fabbretti, *Francesco e gli amici*, Rusconi, Milano 1981.

⁸ A. Vauchez, *Francesco d'Assisi*, Einaudi, Torino 2010, p. 274.

“Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra”¹

Giorgio Azzoni

Oltre. Metafore del sacro

Le vetrate di frate Costantino Ruggeri esprimono forza e profondità di un'arte conforme allo spirito di rinascita culturale, civile e religiosa della Chiesa pre e postconciliare, oltre che intimamente francescana nella gioiosa essenzialità di figure che lodano il Creato e il Creatore. Esse attivano “un processo redentivo che ricongiunge il mondo odierno a quello dell'innocenza primitiva e anticipa il mondo della bellezza eterna”². Opere contemporanee, sempre sono concepite in dialogo con la mobile luce solare e con gli spazi, che contribuiscono a rendere luoghi del sacro, e con gli ambienti della liturgia, cui partecipano. Non è pertanto possibile una loro lettura estrapolata dalla collocazione e dalle relazioni che istituiscono con il contesto entro cui sono inserite³.

Una prima fase di ricerca sulle capacità espressive del vetro vide Ruggeri realizzare non tanto estese superfici trasparenti e colorate, destinate a diventare la sua produzione più apprezzata e diffusa, ma pannelli di cemento con cristalli incastonati. Tale modalità operativa fu inaugurata nella grande croce collocata nella Madonna dei Poveri, chiesa realizzata nel 1954 dagli architetti Figini e Pollini in un quartiere periferico di Milano. La frequentazione e l'amicizia con Luigi Figini fu esperienza fondamentale nella formazione artistica del giovane frate, nel 1951 ordinato sacerdote proprio nel capoluogo lombardo: un dialogo denso di conseguenze, anche perché Figini, ricordava Ruggeri, “presto mi volle anche suo consulente liturgico”⁴.

Appesa nel presbiterio della chiesa, la grande croce in calcestruzzo e vetri colorati di Murano rinvia nell'installazione alle croci lignee romaniche e gotiche, nella struttura alle croci gemmate del primo Medioevo. Affatto imitativa, è però opera coraggiosamente moderna. I bracci in calcestruzzo (come la chiesa) sono trafitti e contornati da cristalli grezzi: alcuni incastonati, altri aggettanti lungo il perimetro. Quelli incastonati appaiono in prevalenza materia opaca, come corpo di Cristo che tragicamente muore. Attraversati e vivificati dalla luce, quelli aggettanti formano invece un'aureola risplendente, figura di Risurrezione⁵.

La croce di Santa Maria dei Poveri fu, nel percorso artistico di Ruggeri, opera decisiva. Composizione non figurativa, pervasa di francescana semplicità e ancorata a forme del cristianesimo primitivo, per l'uso dei materiali e per il rapporto istituito con lo spazio della chiesa fu antecedente concettuale di successivi arredi liturgici e di pareti, cui i cristalli colorati conferiscono quell'*entitas positiva* che san Francesco riconosce in tutto il Creato.

Pietre “viventi” (1Pt 2,4-5), i blocchi grezzi e luminosi incastonati in ruvidi muri compongono non *Arte povera* ma arte ispirata alla *paupertas*



francescana, una lingua di “‘segni’ poveri per fedeli di ‘periferia’, ma segni veri, alieni da ogni trionfalismo religioso e liturgico, e per questo intensi e immediati”⁶.

Dai primissimi anni sessanta Ruggeri indagò dunque le potenzialità visive ed espressive di cristalli colorati inclusi nel calcestruzzo diversamente consegnati alla luce, con l'intento di renderli protagonisti attivi dello spazio liturgico. Per sperimentarne l'efficacia, realizzò prove e modelli lavorando da artigiano. Nazareno Fabbretti così lo descrive:

Per terra, telai di ferro, grezzi, losanghe, a rombi, a triangoli irregolari. Il frate, calcinoso e con le vesciche alle mani, monta di sua mano i cristalli colorati sul nero cemento fresco, e tutto prende figura lirica dentro la figura geometrica dei telai. Stanno nascendo vetrate inconsuete che desteranno scalpore. Altre sono già nate, e brillano sulle pareti della cappella del Seminario di Mantova e del Seminario francescano di Varese, e nella chiesa di Pioltello, presso Milano⁷.

L'esito forse più sorprendente di tali sperimentazioni fu la parete absidale di Sant'Adele a Buccinasco, sorta nella periferia milanese tra il 1964 e il 1968 e definita dagli stessi progettisti chiesa-officina. Ruggeri vi realizzò e posizionò anche altare e tabernacolo, che infatti istituiscono con il fondale un'unità di forma e contenuto. Colorato di nero, il muro è punteggiato da fori che interamente lo trapassano catturando la luce retrostante. Incastonati in tali spiragli, blocchi vitrei colorati e informi divengono visivamente incandescenti e, poiché la trasparenza palesa le minuscole bolle d'aria intrappolate nella materia, sembrano organismi viventi. Incorniciati da ampie strombature che talora li organizzano in insiemi, formano costellazioni colorate e, al centro, una doppia aureola luminosa: quella interna, circolare, contorna il tabernacolo (a muro, originariamente trasparente); quella esterna, ellittica, incornicia l'altare. Le stelle di vetro si ordinano dunque a ornare l'Eucarestia custodita e celebrata, individuando in Cristo l'identità assoluta di movimento (*dynamis*) e centro (*stasis*). Sublimando materia e colore, la luce conferisce loro inaspettata bellezza e, insieme, valenza

Fra Costantino Ruggeri, disegno, da Idem, *Stenografie dell'anima*, Piemme, Casale Monferrato 1991, p. 60

Tabernacolo nella cappella della Casa di riposo O. P. Delbarba, Adro (Brescia).
© Foto Giorgio Azzoni

‘metafisica’ o metaforica sacralità. La loro luminescenza pare extraterrena. La nera parete stellata suggerisce il senso di infinito che si avverte scrutando il cielo notturno.

Questa e altre opere dei primi anni sessanta⁸ maturarono in dialogo con l’arte di Lucio Fontana (con cui Ruggeri aveva instaurato un rapporto artistico e personale) quali rielaborazioni in ambito liturgico dei *Concetti spaziali*. Nel confronto con le più innovative espressioni dell’arte contemporanea milanese (i cicli di *Buchi* e di *Pietre* di Fontana, le *Spirali* di Roberto Crippa) l’artista francescano avviò una sintesi di carattere estetico e tematico volta a rispondere e corrispondere alle esigenze di rinnovamento anche artistico che percorrevano la Chiesa negli anni di preparazione e di attuazione del Concilio Vaticano II.

In tale direzione, egli riformulò in chiave cristiana le ricerche artistiche che miravano a superare la tradizionale figurazione bidimensionale (anche con l’utilizzo di terre, pietre e vetri) dando forma a un immaginario di spazi finiti e infiniti. L’*oltre*, che per Fontana era cosmico (infinito o vuoto), diviene per Ruggeri l’inesprimibile, l’universo colmo di Dio. Anche il procedimento di Fontana (“Io buco, passa l’infinito da lì, passa la luce, non c’è bisogno di dipingere”) fu ri-significato: infinito e luce divengono infatti manifestazioni di Dio.

Cercherò il mio Dio al di là delle stelle¹⁰

Alla fine degli anni sessanta, abbandonati i buchi luminosi, Ruggeri realizzò le sue prime superfici in vetro antico soffiato legate a piombo.

In Sant’Antonio a Chiavari (1969) le immagina scorrere continue oltre le preesistenti bifore ogivali, come se ciascuna inquadrasse il medesimo paesaggio-cielo. Accanto a figure astratte (forme e reticoli di ortogonali) compaiono sintetiche citazioni di elementi riconoscibili, primo nucleo di un vocabolario di simboli destinato progressivamente ad ampliarsi: “poema risolto in figurazioni rigorose, essenziali, e tuttavia ricche di straordinaria fantasia: luna, stelle, fiori, animali, luci, pochissime ombre: tutta la vita dell’universo adunata, in letizia, attorno all’altare, vita piena e totale che irrompe nel tempio a partecipare al mistero eucaristico”¹¹.

Nelle bifore dell’abside le forme si diradano e domina un bianco luminoso. Sant’Antonio segnò una svolta decisiva, poiché Ruggeri iniziò a concepire le vetrate come *laude* figurata, espressione di una gioiosa interpretazione del Creato. Sembra, in questa fase, ispirarsi a ricerche dell’astrattismo europeo e a Paul Klee non solo per alcune soluzioni formali (che subito abbandonerà) ma per la volontà di ricreare mondi invisibili che stanno dentro e oltre il visibile. Scrive Klee nei suoi *Diari*: “Tutto quello che avviene non è che simbolo. Quello che noi vediamo è proposizione, possibilità, espediente. La verità autentica, alla base, in principio è invisibile”. Compito dell’artista è, appunto, rendere visibile l’invisibile.

Paolo VI, rivolgendosi nel 1964 agli artisti, declinava tale missione in senso cristiano, affermando:

Il Nostro ministero ha bisogno della vostra collaborazione. Perché, come sapete, il Nostro ministero è quello di predicare e di rendere accessibile

e comprensibile, anzi commovente, il mondo dello spirito, dell'invisibile, dell'ineffabile, di Dio. E in questa operazione, che travasa il mondo invisibile in formule accessibili, intelligibili, voi siete maestri. È il vostro mestiere, la vostra missione; e la vostra arte è proprio quella di carpire dal cielo dello spirito i suoi tesori e rivestirli di parola, di colori, di forme, di accessibilità¹².

Prerogativa dell'arte, aggiungeva il pontefice, è di rendere "accessibile e comprensibile il mondo dello spirito – ma nel contempo – di conservare a tale mondo la sua ineffabilità, il senso della sua trascendenza, il suo alone di mistero, questa necessità di raggiungerlo nella facilità e nello sforzo allo stesso tempo"¹³.

Ruggeri rispose all'appello del papa con accresciuto senso di responsabilità in quanto francescano e sacerdote, perseguendo un'arte contemporanea capace "di carpire dal cielo dello spirito i suoi tesori"¹⁴ per renderli accessibili e comprensibili, ma conservandone, appunto, l'ineffabilità. Non adottò forme astratte ma figure dedotte dal mondo sensibile che tuttavia, composte in paesaggi mai descrittivi o narrativi, rimandano a un *altro* e a un *oltre*. Dichiarava infatti: "Ma guai a fermarsi alla 'rappresentazione'. Bisogna entrare nella visione, cioè nei ritmi e nelle forze vitali, nel loro stesso essere"¹⁵.

Rimeditò i segni che negli anni precedenti l'avevano attratto: le incisioni rupestri preistoriche della Valle Camonica (rielaborate negli studi pittorici degli anni cinquanta) e i simboli epigrafici delle catacombe romane (studiati per la tesi di laurea a Brera). Memore della semplice gioia coloristica dei paesaggi e dei giardini degli acquerelli di Klee, affascinato dalla dinamica libertà delle bianche colombe nelle opere grafiche di Braque e di Matisse e dall'ingenua fantasia delle figurazioni sospese di Chagall, costruì in pochi anni un linguaggio di forme e composizioni dai tratti originali. Fu certamente illuminante il clima coloristico, intimo e riservato, delle vetrate di Matisse nella cappella del Rosario di Vence, di cui volle però oltrepassare il (pur delicatissimo) decorativismo per essere più incisivo, come la sua energia vitale e artistica richiedeva. Avvertì inoltre la necessità di correlare i propri interventi alla conformazione ambientale, giungendo a concepire gli *Spazi mistici* e a progettare, con l'architetto Luigi Leoni, le chiese.

Il suo vocabolario di forme trovò esemplari paesaggi nelle vetrate realizzate dalla seconda metà degli anni sessanta: composizioni di lastre colorate fissate a piombo, talora intere pareti, in grado di esaltare pienamente la forza espressiva della luce.

Così, per esempio, nella chiesa dei Santi Angeli Custodi a Milano, di cui realizzò anche il battistero (con blocchi di cristallo incastonati alle pareti). Diversamente da Matisse nella cappella di Vence, non si adeguò alle sequenze di aperture verticali ripetendo un motivo decorativo concluso, ma realizzò composizioni continue e trasversali, come visioni che le finestre inquadrano. Le progettò con attente verifiche¹⁶ e, per raggiungere sintesi formale e compositiva, adottò nei bozzetti di studio una tecnica analoga a quella dei *papiers gouaches découpés* del maestro francese.

Il complesso e non sempre facile programma iconografico sviluppa il tema del contrasto tra male e bene, tra morte e vita, tra buio e luce: dalle tenebre sorge il sole, dalla terra brulla un piccolo fiore; di fronte



Fra Costantino nello studio con un campione di vetro soffiato
 @ Foto Archivio
 Fondazione Frate Sole
 Pavia

alla bestia dell'Apocalisse vola una candida colomba. La croce e la corona di spine (entrambe rosso sangue) donano la Redenzione, visualizzata da una fresca linea azzurra che attraversa e unifica le scene. Agli angoli dei due tiburi forme e colori evanescenti alludono alla Gerusalemme celeste¹⁷.

Molteplici e fitte nelle vetrate più antiche, nel corso degli anni le figure si dilatano sino a diventare rade presenze, di forte intensità cromatica, su profondità blu e azzurre attraversate dalla variegata e sottile trama della struttura in piombo. Nelle amplissime pareti in cristallo del grande santuario romano del Divino Amore (1998), dove ogni barriera tra interno e esterno, tra architettura e spazio,

tra orizzonte reale e orizzonte celeste è revocata, prevalgono un sole rosso con *chrismon* stilizzato e un grandioso sole arancio, una croce rossa su un'eterea nuvola bianca e le parole (rarissime in Ruggeri) "Ave Maria".

Paesaggi di simboli

Il *Cantico delle creature* di san Francesco fu per Ruggeri tema continuo e costante, oltre che fondamento etico e riferimento estetico.

Nelle vetrate dei primi anni sessanta inserì prevalenti riferimenti ai versi iniziali: a "Io frate Sole" e a "sora Luna e le Stelle"; nelle vetrate di Chiavari aggiunse "Aree e Nubilo e Sereno", "nostra Madre Terra, la quale ne sostenta e governa, e produce diversi fructi con coloriti fiori ed erba" e "sor Aqua, la quale è molto utile e umile e preziosa e casta"¹⁸. Come nel *Cantico* è assente l'uomo, spettatore che nelle creature loda il Creatore.

"Nella mia concezione tutto è 'sacro', tutto è 'mistico' nella misura in cui non esclude il 'naturale', il preesistente"¹⁹, affermava Ruggeri. Per "aiutare insomma l'uomo a intuire o trovare Dio"²⁰, ovunque e in letizia, egli evoca cieli, terra e acque abitati da sole, luna, stelle, nuvole, uccelli e fiori, le cui forme accese dalla luce suscitano stupore e gioia. Accostamenti inattesi, discrepanze di proporzione, anomalie o intensificazioni cromatiche e contraddizioni spaziali suggeriscono che il senso di tali presenze non possa esaurirsi nella composizione di un paesaggio, ancor più per l'irruzione di croci e lingue rosse, oppure asterischi e tau. Sono, invece, paesaggi di simboli e il simbolo "dà a pensare"²¹; anzi, con Cassirer²², è l'organo *essenziale* del pensiero e continuamente interroga. Inoltre "In definitiva, il simbolo è indispensabile all'uomo per compiere la propria esperienza del sacro"²³.

I simboli delle vetrate di Ruggeri si ispirano al *grande codice* della Bibbia²⁴; sono metafore della condizione umana che parlano un linguaggio universale, antico e contemporaneo, non circoscrivibile alla sola dimensione estetica. Diversamente dai molti segni che, nell'arte del Novecento, sono nati da

sensibilità individuali e biografiche, attingono a un patrimonio comune per restituire un senso del mondo cristiano e francescano.

Proprio tale orizzonte spiega l'accostamento di elementi altrimenti paratattici (per esempio la corona di spine o la croce anteposte al sole) e i ricorrenti contrasti tra aree scure e altre luminose, tra esseri tenebroso e la bianca colomba. Le composizioni non nascondono conflitti e lacerazioni ma li risolvono in una prospettiva escatologica che nasce dalla speranza nella Redenzione quale ultima unione, anche degli opposti. Ruggeri, infatti trova "il filo d'oro che lega insieme i simboli biblici considerando anche il fatto che essi hanno il loro vertice proprio in Cristo, il massimo 'simbolo' possibile: egli, infatti, unisce in sé i due poli estremi e tutti i significati possibili, quelli dell'umanità e della divinità"²⁵.

Simbolo potente e ragione stessa della vetrata è la luce. Il cristiano è "figlio della luce" (1 Ts. 5,5; Gesù affermò "Io sono la luce del mondo; chi segue me, non camminerà nelle tenebre, ma avrà la luce della vita" [Gv 8,12]. Magistralmente intercettata come nelle cattedrali gotiche, la luce che Suger definiva *mirabilis et continua* è non solo indispensabile operatore ma anche strumento espressivo, poiché "L'uomo contemporaneo ama la luce, è in cerca della luce. E la luce non ha confini; è inesauribile come quella dell'anima"²⁶. A prescindere dalle figurazioni che attraversa e accende, essa conferisce agli interni (prevalentemente semplici) una dimensione sacrale, poiché "trasforma tutti gli ambienti in 'spazi mistici', dà forma, immensità e dolcezza insieme"²⁷. Per descriverne l'irradiazione che trasfigura gli spazi, Ruggeri aggiungeva:

Hai mai osservato il cielo all'aurora? Si fa immenso, davvero infinito. [...] E in quel momento di luce e di mistero la vetrata lo "rapisce" all'esterno del tempio, ve lo introduce naturalmente, come una dimensione totale, divina oltre che umana. Non ti dico che cosa succede quando il disco del sole appare radioso e beato all'orizzonte. Dai finestrone si spalanca il cielo e irrompe un fiume di luce che ruscella sul pavimento, mentre le ombre fuggono negli angoli e non le vedi più, i pilastri e le colonne si accendono, si alleggeriscono, diventano trasparenti, e hai l'impressione che la chiesa stessa vada in alto, sollevata da un'altra marea di colori. Di notte è la luna a condurre la danza²⁸.

Attraversando le vetrate, la luce copre di un mantello colorato superfici, arredi, suppellettili e persone, proiettando macchie mobili e informali che per nitidezza, forma, dimensione e collocazione mutano con il variare delle ore, delle stagioni e del tempo meteorologico. Chi entra o sosta nella chiesa ne è profondamente coinvolto sia emotivamente che fisicamente, quando direttamente colpito dalla proiezione luminosa. Lo spettacolo di colori accesi (nel vetro) e riflessi (dal vetro) produce prima di tutto una gioia dei sensi che diviene preghiera. La luce è, inoltre, valorizzata da calcolati contrasti di qualità (tra colori puri e terziari, caldi e freddi, chiari e scuri, trasparenti e opachi) che la oppongono alle tenebre, quale figura della vittoria del bene sul male, della vita sulla morte.

Il luogo più ricco di luminosità è, per Ruggeri, il battistero, poiché il battesimo è il sacramento della luce e i battezzati ne sono 'illuminati'²⁹. Egli ne



Fra Costantino nello studio mentre sceglie tra i campioni di vetro colorato. © Foto Archivio Fondazione Frate Sole Pavia

Celano descriveva il santo: “Quando mirava il sole, la luna, le stelle del firmamento, il suo animo si inondava di gaudio”³³. Il rimando è a Isaia (9,2) il quale, celebrando Dio come luce che illumina “coloro che abitavano in terra tenebrosa”, dice: “Hai moltiplicato la gioia, hai aumentato la letizia”. Lo stesso gaudio producono i cieli vetrati di Ruggeri, dove spesso al sole si accostano “sora Luna e le Stelle”, che il *Cantico* dice “clarite e preziose e belle”³⁴.

Tra gli astri, particolare valenza simbolica ha sempre assunto la stella del mattino che luminosissima compare prima dell'alba e annuncia il nuovo giorno. Gesù in Apocalisse (22,16) si dichiara “la stella radiosa del mattino”³⁵; la Liturgia pasquale lo celebra come “la stella del mattino, quella stella che non conosce tramonto”. In 2Pt 1,19 si paragona la parola dei profeti “a lampada che brilla in un luogo oscuro finché non spunti il giorno e la stella del mattino si levi nei vostri cuori”. La stella del mattino è, nuovamente, figura di Francesco, che “splendeva come fulgida stella nel buio della notte e come luce mattutina diffusa sulle tenebre”³⁶. Ruggeri la raffigura a cinque punte, grande e gialla, distinta e antecedente rispetto agli altri elementi in quanto anticipa il giorno. Tratta dalla *Vita seconda* di Tommaso da Celano, la seguente visione dell'anima di Francesco che sale in cielo pare la didascalia dei suoi cieli vetrati: “Era come una stella, ma con la grandezza della luna e lo splendore del sole, e sorvolava la distesa delle acque trasportata in alto da una nuvoletta candida”³⁷. L'acqua, non sempre distinguibile dal cielo per il blu compatto e intenso, introduce nelle vetrate un orizzonte inferiore che dialoga con l'immensità celeste.

orienta l'ambiente e le vetrate in modo da raccogliere la prima luce del giorno; spesso la conduce sull'acqua della vasca. I battisteri stessi diventano talora ‘faro’ che schiarisce le chiese, quando preesistenti e ombrose.

Soggetto immancabile delle vetrate è il sole: grande disco giallo o arancione che spesso si oppone a superfici oscure. In alcune è anche bianco: l'ostia eucaristica.

Indispensabile sorgente di vita, espressione del movimento universale e della ciclicità del tempo, in tutte le religioni è simbolo divino³⁰; anche per san Francesco, che lo dice “bello e radiante cun grande splendore” e aggiunge “de te, Altissimo, porta significazione”³¹.

Nel canto XI del *Paradiso* (v. 50) Dante paragona Francesco stesso a un sole che, come Cristo, nasce a Oriente. Tommaso da Celano annotava: “La presenza o anche la sola fama di san Francesco sembrava davvero una nuova luce mandata in quel tempo dal cielo a dissipare le caliginose tenebre che avevano invaso la terra, così che quasi più nessuno sapeva scorgere la via della salvezza”³².

Sempre nella *Vita Prima*, così Tommaso da

Nei battisteri Ruggeri ne enfatizza la concreta presenza prevedendo ampie vasche (quando possibile con flusso continuo) esposte alla luce: nelle chiese del Sacro Cuore di Abano Terme, del Tabernacolo a Genova e dei Santi Clemente e Guido in Prato Centenaro a Milano queste si accostano alla vetrata, creando continuità tra le forme colorate accese sulle pareti e i loro riflessi, che l'acqua rende più evanescenti e mobili.

Altra figura ricorrente è la colomba: in volo, si staglia libera sopra ogni cosa e sovrasta il male. Negli ambienti di piccole dimensioni occupa talora un settore autonomo, spesso un tondo che funge da rosone. Enorme, nella controfacciata di Sant'Alessandro a Pavia (dove è accostata a un delicato tau azzurro, nel bozzetto una nuvola) domina il grandioso cielo blu per sconfiggere le tenebrose forze del male. Spesso gli si contrappone un nucleo scuro; nella chiesa degli Angeli Custodi a Milano la bestia di Apocalisse. Simbolo biblico di bellezza, di prontezza e di pace è, soprattutto, figura dello Spirito Santo che scende su Gesù dopo il battesimo. In relazione a tale episodio, Ruggeri la inserì anche nelle vetrate dei battisteri; in quello della chiesa di San Basilio a Milano compare in stormo. Per Ruggeri l'uomo deve "possedere 'gli occhi della colomba' per vedere il fremito del volto di Dio"³⁸.

La colomba è, inoltre, figura dell'anima dei francescani³⁹ che "Dimentichi delle cose passate, si protendono sempre in avanti coi passi mai stanchi, e volano come le nubi o come le colombe verso le loro colombaie, premunendosi con ogni diligenza e cautela perché non vi entri la morte"⁴⁰. Candidi e liberi, si muovono infatti per il mondo attraversando ogni confine per portare pace e salvezza.

Altro segno presente nelle vetrate è il tau. Ultima lettera dell'alfabeto ebraico, designa Dio sostituendone l'impronunciabile nome (Sap 14,21) e, analogamente all'ultima lettera dell'alfabeto greco (l'omega) è riferimento alla perfezione. Per la forma di croce commissa è simbolo della crocifissione, che Ruggeri raffigura spesso di colore rosso. Con il tau san Francesco apriva e siglava le lettere. Narra la *Leggenda Maggiore*:

E in realtà il santo nutriva grande venerazione e affetto per il segno del Tau. Lo raccomandava spesso nel parlare e lo scriveva di propria mano sotto le lettere che inviava, come se la sua missione consistesse, secondo il detto del profeta, nel segnare il Tau sulla fronte degli uomini che gemono e piangono, convertendosi sinceramente a Cristo⁴¹.

In questa accezione è segno concreto di salvezza, poiché il Signore lo fece apporre su coloro che dovevano essere preservati dal castigo ordinando "Passa in mezzo alla città, in mezzo a Gerusalemme, e segna una *tau* sulla fronte degli uomini che sospirano e piangono per tutti gli abomini che vi si compiono" (Ez 9,4).

Il sacrificio salvifico di Cristo è evocato soprattutto dalle grandi croci⁴² e da lingue rosse che irrompono tra gli elementi (del male) aprendo un varco alla vita e alla speranza⁴³. Analogo significato assumono i fiori e i germogli che talora sbocciano entro contesti scuri, immagine della vita che rinasce.

Simbolo cristologico è, infine, il *chrismon* (chi rho), emblema di Risurrezione

e del trionfo del cristianesimo. Ruggeri lo traduce in una sintetica stella a sei raggi, o a otto se combinato con la croce, quasi un asterisco di colore prevalentemente rosso, che brillando come un astro domina i cieli, sovrapponendosi ad altri elementi. Le grandi vetrate di Ruggeri agiscono dunque, con intelligenza artistica e liturgica, sul fruitore (e sul fedele) a livelli diversi. Producendo gioia dei sensi, contribuiscono a creare chiese belle e accoglienti entro cui ciascuno (credente o non, cristiano o non) può avvertire la presenza del sacro e raccogliersi in riflessione o preghiera. Secondo Ruggeri chi entra negli spazi sacri “deve infatti sentirsi nella casa del Padre, in un luogo pacificato e felice”⁴⁴. Sono, inoltre, alto e sintetico ornamento alla liturgia ma anche ‘teca’ luminosissima di supporto alla Parola.

Mettono poi in scena paesaggi di simboli che parlano un linguaggio universale, attingendo a un immaginario comune di segni archetipi che oltrepassa e comprende i confini temporali, geografici e religiosi. Concezione della Natura e della Storia sono però cristiani e indicano in Cristo la via della Salvezza.

Emerge infine una forte matrice francescana, non solo nella *positiva* considerazione del Creato, ma anche nella citazione di un immaginario specifico, riferito a san Francesco e alla missione del suo Ordine. La stessa idea di bellezza è mediata dal santo, come suggeriva Ruggeri: “Ma la bellezza sarà tanto bella da rendere necessario il fatto di garantirla a tutti, se non saremo capaci di guardarla con gli occhi di San Francesco, povero di tutti i consumi, ricco di tutti i beni”⁴⁵.

¹ Apocalisse 21,1. Nelle vetrate di Ruggeri la Gerusalemme celeste è continuamente suggerita ed evocata. Nel riferimento a fonte biblica, il presente testo adotta le convenzioni di citazione cattolica in uso.

² S. Nicolosi, *Medioevo francescano*, Borla, Roma 1983, p. 50.

³ In considerazione di tale legame con il contesto, questa indagine è stata preceduta dalla visita di numerosi siti (soprattutto lombardi e veneti) e (ove possibile) dal dialogo con testimoni. Poiché i casi citati sono esemplificativi di un repertorio ricchissimo, distribuito in molte regioni italiane e non sempre facilmente

accessibile, si affida ad ulteriori studi il proseguimento della ricerca.

⁴ Cfr. C. Ruggeri, in N. Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore. Genesi di un artista cristiano*, Marietti, Città di Castello (Perugia) 1990, p. 43.

⁵ Ruggeri realizzò, in molte occasioni, croci bifacciali che presentano il *Crocifisso* sul *verso* e, sul *recto* rivolto ai fedeli, una *Risurrezione* astratta. Li denominò *Croci gloriose*, rifacendosi agli esemplari altomedievali che, oltre al sacrificio, rievocavano la *parusia*, presentando il mistero della croce nell'unità dei due aspetti di morte e risurrezione. Il riferimento tipologico

è alle croci gemmate medievali, di cui due preziosi esemplari si conservano a Brescia, vicino al paese natale Adro: la *Croce di Desiderio* (IX secolo) in San Solario presso il Monastero di Santa Giulia (ora Museo della città) e la *Croce del Campo* (XI secolo) in duomo vecchio.

⁶ N. Fabbretti, *Povert  e bellezza nella chiesa di S. Adele*, in "Parrocchia di S. Adele" in Buccinasco, p. 3, presso Archivio Fondazione Frate Sole, Pavia.

⁷ N. Fabbretti, *Un frate ha scoperto sulla luna i segni della sua stessa arte*, in "Il Giornale d'Italia", 29. 30 settembre 1964, presso Archivio Fondazione Frate Sole, Pavia.

⁸ Soluzioni analoghe si trovano nella chiesa di Sant'Anselmo Vescovo di Lucca a Malcantone di Sermede (Mn), nella chiesa del Seminario francescano di Figline Valdarno (Fi) e nel battistero della chiesa dei Santissimi Angeli Custodi di Milano.

⁹ C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato editore, Bari 1969, p. 170.

¹⁰ P. Klee, *Poesie*, Abscondita, Milano 2000, p. 81.

¹¹ N. Fabbretti, *Finestre su Dio e sull'uomo*, in "Il Santo. Periodico del santuario di S. Antonio a Chiavari", febbraio 1970, pp. 11-12, presso Archivio Fondazione Frate Sole, Pavia.

¹² Paolo VI, Omelia della Messa degli artisti nella Cappella Sistina, 7 maggio 1964, in http://w2.vatican.va/content/paul-vi/it/homilies/1964/documents/hf_p-vi_hom_19640507_messa-artisti.html.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. C. Ruggeri, in Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore* cit., p. 130.

¹⁶ Molti studi, *collages* colorati e modellini tridimensionali con carta e vetro colorato per verificare la reazione delle composizioni artistiche con la forma dello spazio destinato ad accoglierle, sono conservati presso la Fondazione Frate Sole di Pavia.

¹⁷ Il tema ritorna anche nelle vetrate della lanterna della chiesa di Santa Maria a Darfo (Bs) e, nel presbitero della chiesa di San Bernardo di Chiaravalle a Roma.

¹⁸ Francesco d'Assisi, *Il Cantico delle creature*, in *Fonti Francescane*, a cura di E. Caroli, Edizioni Messaggero Padova, Padova 1996, (in seguito, FF), p. 178.

¹⁹ *Oltre vent'anni di serio impegno. L'intervento di padre Costantino Ruggeri*, in "L'Avenire", 28 maggio 1978, p. 7, presso Archivio Fondazione Frate Sole, Pavia.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ P. Ricoeur, *Il simbolo d  a pensare*, Morcelliana, Brescia 2002.

²² E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. 1 (*Il linguaggio*), La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 20.

²³ J. Ries, *Simbolo. Le costanti del sacro*, Jaca Book, Milano 2008, p. 2.

²⁴ G. Ravasi, *Parlava loro in parabole. I volti diversi del simbolo secondo la Bibbia*, in Fra C. Ruggeri, *Stenografie dell'anima. Simboli epigrafici delle catacombe*, Piemme, Casale Monferrato 1991, pp. 145-166.

²⁵ Idem (a cura di), Presentazione all'edizione italiana di M. Lurker, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici* [Monaco 1987], Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1990, p. VII.

²⁶ C. Ruggeri, in Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore* cit., p. 81.

²⁷ Ivi, p. 121.

²⁸ Ivi, pp. 121-122.

²⁹ "Questo lavacro si chiama 'illuminazione', poich  coloro che comprendono queste cose sono illuminati nella mente. E chi deve essere illuminato viene lavato nel nome di Ges  Cristo, crocifisso sotto Ponzio Pilato". In Giustino, *Apologia 1, Il battesimo*, LXI, 8.

³⁰ J. Ries, *Il sacro nella storia religiosa dell'umanit *, Jaca Book, Milano 1981, nota 26, p. 95.

³¹ Francesco d'Assisi, *Il Cantico delle creature*, in FF, p. 178.

³² Tommaso da Celano, *Vita Prima*, cap. XV, in FF, p. 441.

³³ Ivi, cap. XXIX, p. 474.

³⁴ Francesco d'Assisi, *Il Cantico delle creature*, in FF, p. 178.

³⁵ Anche Ap 2, 28.

³⁶ Tommaso da Celano, *Vita Prima*, cap. XV, in FF, p. 442. L'immagine, ispirata alla Bibbia (cfr. Sir. 50, 6-7) e alla liturgia, fu tema del Sermone di Gregorio IX in occasione della canonizzazione di Francesco.

³⁷ Tommaso da Celano, *Vita seconda*, cap. CLXIII, in FF, p. 727.

³⁸ C. Ruggeri, in Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore* cit., p. 71.

³⁹ C. Frugoni, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica di Assisi*, Einaudi, Torino 2015, pp. 333-337.

⁴⁰ *L'Ordine e la predicazione dei frati minori*, in "Historia Occidentalis", 1. II, c. 10, Cronache e altre testimonianze non francescane, in FF, p. 1911.

⁴¹ Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda maggiore*, in FF, pp. 867-868.

⁴² La pi  possente si trova nella controfacciata della chiesa di San Paolo in San Rocco a Palazzolo sull'Oglio (Bs).

⁴³ Di grande e drammatico impatto   la rossa colata di sangue che nasce dal sole nella vetrata della chiesa del Sacro Cuore di Abano Terme (Pd) e che colpisce la montagna, fertilizzandola, nella cappella delle Clarisse a Bienno (Bs).

⁴⁴ C. Ruggeri, in Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore* cit., p. 123.

⁴⁵ Ivi, p. 107.

“E io cerco una casa da dividere con Dio”¹

Maria Antonietta Crippa

Perché l'architettura

L'approdo per gradi di padre Costantino all'architettura, matura espressione di un percorso artistico iniziato da pittore, è risposta di incondizionata generosità e di convinta determinazione a una sfida, evidente se si condivide la sua collocazione ai margini, ma partecipe, del grande tracciato di innovazioni del XX secolo: restituire all'uomo contemporaneo, amato come fratello, l'esperienza risanatrice della familiarità con Dio, che gli era stato dato di gustare a lungo nell'orizzonte della sua fertile Franciacorta contadina e nel silenzio della nuda e bianca cella conventuale. Disorientamento, solitudine, aridità di cuore dell'uomo del XX secolo, travolto da guerre di una crudeltà prima ignota e da un'industrializzazione incalzante, che aveva squilibrato millenari assetti insediativi, dovevano essere contrastati e vinti tramite luoghi che offrissero – in spazi, forme, colori e luce – un nuovo alfabeto di segni nella sorgiva, spontanea corrispondenza tra vita e fede, anche con qualche inevitabile strappo a consolidate consuetudini.

Il frate francescano si sentì molto presto irresistibilmente attratto al compito, oltre che assecondato da favorevoli tappe di destino. Riteneva infatti che non si potesse, se non colpevolmente, privare il contesto contemporaneo della dinamica di comunità che ha nome Chiesa e che ha il proprio fulcro spazio-temporale, d'istituzione e d'irradiazione, nell'edificio omonimo. Sacerdote nel 1951 e pittore riconosciuto nello stesso anno, già nel 1955 cominciò a occuparsi dell'insieme di temi chiamati per consuetudine arte sacra; a proporre originali orientamenti sia in campo pubblicitario, collaborando con la rivista bolognese “Chiesa e Quartiere”, sia tramite ideazione e realizzazione di suppellettili liturgiche per importanti architetti, attivi in Milano e in Bologna, come Figini, suo grande amico, Pollini, Gardella, Ponti, Vaccaro, i fratelli Gresleri; a far propri quei principi della riforma liturgica che già circolavano e che avrebbero trovato conferma, a seguito del Concilio Vaticano II tra 1962 e 1965, in un quadro di rinnovamento ecclesiale di grande respiro, per questo segnato da tuttora vivace drammaticità attuativa. Due furono i suoi principali e convergenti obiettivi: costruire chiese nelle quali un massimo di espressività artistica si modulasse entro un registro spaziale di nobile semplicità, a incremento della ‘partecipazione attiva’ del dettato conciliare; salvaguardare il valore di segno dell'edificio, perché costituisse seme di un regno non di questo mondo e tuttavia già in fieri nella comunità in esso raccolta. Gli occorreva dunque coniugare povertà e bellezza, umiltà e splendore, semplicità e saggezza compositiva: polarità tutte che gli consentirono di scansare la diffusa e omologante superficialità estetica del moderno benessere.

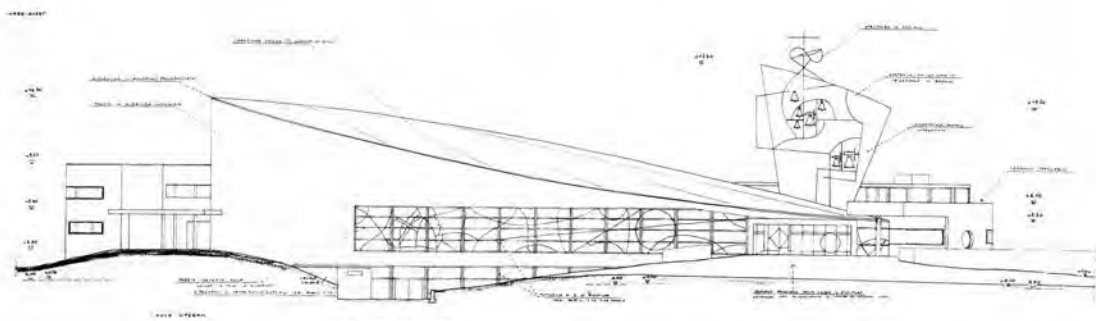


Non mirò a rendere funzionale e gradevole l'architettura in chiave moderna, alle cui ragioni di essenzialità peraltro aderiva, ma a prendersi cura del suo legame con esigenze spirituali, incalzando responsabilità e destino dei suoi abitanti. Mostrò indifferenza per i messaggi più altisonanti della stagione funzionalista e razionale, della prima modernità internazionale, e di quella più eclettica della successiva fase postmoderna. Fu invece sensibile alla forza poetica di chiese cristiane realizzate da maestri, a partire da Le Corbusier fino a Mies van der Rohe, Tadao Ando, Álvaro Siza e altri. Al punto da decidersi ad attivare il premio internazionale Frate Sole per dar valore al continuo emergere di chiese cristiane esemplari.

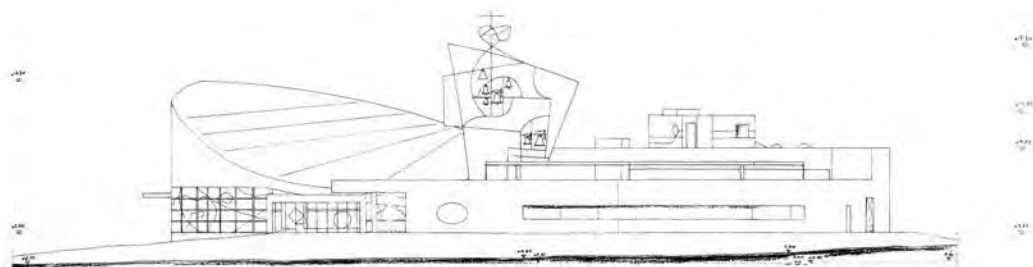
Non manifestò interesse alcuno per gli essenziali requisiti del costruire dipendenti da tecniche e da tecnologie, il cui rapido incremento è ragione principale fino a oggi di esiti formali di largo successo. In questa autolimitazione, non di poco conto, s'inscrive il ruolo da lui assunto nel progetto d'architettura. Anche indipendentemente dal titolo di studio, un tempo non posseduto da molti che esercitavano la professione, non lo si può ritenere architetto in senso proprio per più ragioni: non ha mai elaborato graficamente un progetto e non ha diretto cantieri, che tuttavia frequentava per comprendere, nel farsi corpo della costruzione, come intervenire

Primo modellino in carta realizzato da padre Costantino per la chiesa di San Bernardo di Chiaravalle, in Roma, realizzata poi in forme parzialmente differenti; si vede la forma di una colomba. Pavia, Studio Ricerca Arte Sacra

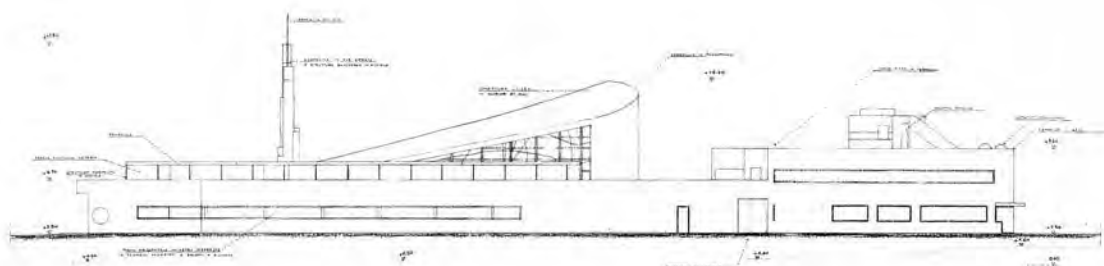
Chiesa di San Bernardo di Chiaravalle, quartiere Centocelle di Roma, disegni di progetto, prospetti e sezione. Pavia, Fondazione Frate Sole



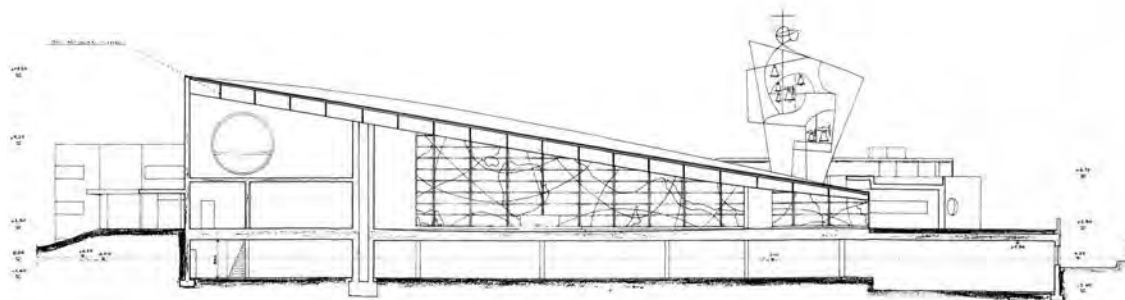
PROSPETTO SUD-EST



PROSPETTO NORD-EST



PROSPETTO NORD-OVEST



SEZIONE KK

con componenti qualificanti. Non ha dunque praticato la razionalità del costruire nelle sue sequenze sia ideative che pratiche, dal progetto generale a quello esecutivo, al coordinamento delle competenze tecniche inerenti, fino agli oneri amministrativi.

I progetti che portano il suo nome emersero sempre da collaborazioni nelle quali egli si implicò in più modi: nella definizione di un appena accennato schizzo planimetrico e distributivo; nel controllo della definizione plastica dei volumi tramite modelli tridimensionali, elaborati talvolta a più riprese; nel progetto di forme libere con valore di ornato; nelle rifiniture superficiali interne ed esterne; nella comunicazione dei significati globali delle sue chiese, in dibattiti e pubblicazioni². Totalmente suoi furono gli arredi dei poli per la celebrazione, le vetrate, le panche, i confessionali, le suppellettili di ogni tipo, le vesti, le scelte materiche. Visse in prima persona, da interlocutore diretto, il rapporto con la committenza, alla quale si propose sempre come garante dell'intero processo.

Suo criterio procedurale di riferimento, nella ricerca della fusione tra esistere e abitare da lui chiamata "unità 'spazio uomo'"³, era il lavoro artigianale dei costruttori medievali grazie al quale egli affermò: "La cattedrale si trasformava in scuola, officina, aula politica, forense, culturale e commerciale. Così tra l'artista, gli uomini e la loro impazienza di bellezza si realizzava l'unità"⁴. Si concepiva dunque, praticando l'architettura, un artigiano-artista di sensibilità medievale, in un pragmatico esercizio ideativo privo di qualsivoglia astrazione intellettuale.

È indispensabile un'ultima precisazione di metodo: fra Costantino ha creduto senza incertezze nell'immagine artistica, nella fioritura in lui di figure, geometrie, segni, nessi tra colori, disegni di macchie, esaltazione delle qualità intrinseche delle più diverse materie. Ha creduto anche con franchezza nella possibilità di condividerla con altri. Senza i tormenti tipici di molti artisti moderni, si affidò al pullulare, nel "mondo della sua anima" come disse⁵, di un immaginario alimentato contemporaneamente dai due ambiti dell'arte moderna e della fede. Vi colse lampi di luce misteriosa, svelamenti di presenze cui dar nome fraterno o divino, rapporti di consanguineità tra la propria e l'altrui intimità, e tra questa e la consistenza fisica multiforme della natura e del mondo. Lasciò pertanto che questo suo visionario immaginare venisse guidato, in lui, dalla fiduciosa certezza di poter celebrare la bellezza della condizione umana e del cosmo intero, l'una e l'altro segnati dalla resurrezione, in un anticipo di Eden riscoperto e d'innocenza ritrovata. Per raggiungere questo scopo ha attraversato ogni sforzo, con la naturalezza, l'umiltà e la trepida ma paziente attesa del contadino al lavoro nei campi.

Nel processo critico secondo il quale svolgo queste riflessioni, mi sono, per così dire, costretta a partire dall'enucleazione di scopi, limitazioni obiettive e metodo procedurale, caratterizzanti l'attività di padre Costantino nella realizzazione di chiese – dal 1977 fino al decesso nel 2007 – per dare la massima evidenza possibile all'interno rigore del suo lavoro, attuato non solo in serena fedeltà di appartenenza all'Ordine, ma anche nella libertà di rapporti amicali, di cui sono tuttora percepibili gli echi, con i confratelli, gli amici artisti e architetti, i giovani collaboratori, gli artigiani e le committenze.

Negli ultimi trent'anni inoltre, ormai fisso nell'amata Pavia, egli non sospese le sperimentazioni di pittura e di scultura; le estese anzi e le aprì, oltre che alla fotografia, anche a sviluppi dei quali sono individuabili ricadute importanti nelle sue architetture. Queste ultime sono state da lui concepite, in coordinata unità di componenti a tutte le scale, come segno dell'universo liturgico cristiano. La sua esperienza di frate, sacerdote, artista, artigiano e, se si vuole, di architetto *sui generis*, risulta dunque del tutto peculiare nella sintesi di accenti umani gioiosi che anticipano l'*Evangelii gaudium* al quale invita l'attuale papa.

Inevitabili momenti isolati di disagio, nel contesto ecclesiastico conventuale e istituzionale, non intaccarono integrità, docilità e freschezza della fede ruggeriana sempre memore, come egli ricordò evocando un dialogo tra Picasso e Matisse, dell'innocenza della prima comunione⁶. Con candore, infatti, declinò l'opzione per la modernità artistica, in modi che riteneva a sé consonanti, nella radicalità di un'appartenenza francescana nella quale si sapeva chiamato quasi casualmente fin dall'infanzia. Si trattò, per lui, di tenere saldamente unite in sé, senza scivolar fuori dalla ricerca artistica personale o fuori dal suo storico e specifico contesto ecclesiale, le due dimensioni.

In più occasioni ho già esplorato la produzione complessiva di padre Costantino. In due recenti saggi⁷ in particolare, ai quali rimando senza qui ribadirne i contenuti, ne ho sinteticamente delineato il progressivo e incalzante ampliamento di esercizio artistico. Vi ho fatto emergere anche la sua geniale assimilazione e trasposizione in linguaggio contemporaneo, di matrice avanguardistica ma piegato a significati biblici e francescani, della religiosità nell'aurorale arte cristiana delle più antiche catacombe romane. Ne fece la premessa per suggestivi messaggi strutturati in grandi e colorate composizioni di vetro antico soffiato.

Un'importante annotazione redazionale, a fianco della prima pagina di

Modello in bronzo della chiesa San Paolo, in Rho (Milano); il campanile non è stato realizzato. Pavia, Studio Ricerca Arte Sacra



uno scritto di Ravasi – pubblicato nel 1995, corredato da foto e da una tavola-regesto con quattordici schemi planimetrici di chiese e cappelle, tutte di Ruggeri – mise in luce, da una parte, i “rapporti rigorosi tra gli elementi liturgici, quasi sempre legati da un andamento sinuoso del fondo-spazio, in contrasto con la grande libertà nell’invenzione della forma globale”; dall’altra, il loro totale distacco dal rimando a tipologie tradizionali o a un nuovo modello privilegiato come normativo, a favore di “rapporti di intensità energetica, luministica, coloristica e scultorea degli elementi tra loro interagenti con lo spazio e con la gente”⁸.

L’autore, certamente Glauco Gresleri⁹, approfondì l’anno successivo l’interpretazione qui accennata, mettendo a fuoco i termini del passaggio dalla scultura all’architettura, sviluppato da fra Costantino con il sostegno imprescindibile dell’architetto Leoni.

L’originaria emergenza della seconda, nella tridimensionalità dell’unitaria modellazione volumetrica strutturante un primo insieme di problemi statici e costruttivi, era la maquette. L’ordinamento spaziale interno veniva invece sviluppato tramite aggregazione di luoghi liturgici messi in rapporto, tra loro e con i loro sfondi, secondo intuitive relazioni prossemiche. Infine, l’unità spaziale interna era ottenuta dalla mobile intensità luministica, arricchita da trasparenze, delle ampie vetrate, con effetti colorati portati su poli liturgici, soffitto, pavimento e panche, persino persone. L’esito parve a Gresleri un inedito concretizzarsi dell’edificio a partire dai gesti liturgici, miranti a creare una cava e vibrante spaziosità.

Ruggeri volle che i disegni finali delle sue soluzioni, soprattutto in pubblicazioni, fossero ridotti il più possibile a sintetici profili calligrafici, quasi per smaterializzarne la consistenza architettonica; doveva infatti emergervi, in nudità, il volto di un ordine di vita comunitaria che anticipava, nell’allusione dei segni, un mondo spirituale non rappresentabile.

Anche Giorgio Trebbi formulò lucidi giudizi: all’insufficienza di molte chiese moderne – interpreti di un’esaltazione funzionalistica foriera di uno pseudo accademismo normativo e liturgico – contrappose il superiore scatto di creatività, caratterizzata da decisa intensità emozionale, nelle chiese dell’amico frate. Nella sua prima chiesa a Varese colse, con perspicacia, quella che sarebbe divenuta costante ideativa ruggeriana: una concezione volumetrica ‘introversa’ come condizione per la sorpresa dello spazio interno, sempre controbilanciata da consistenti pareti vetrate¹⁰.

L’indice di *Spazi di luce* – libro messo a punto dallo stesso padre Costantino, con scritti propri e di autori amici, per i singoli progetti architettonici, civili e religiosi, già realizzati, in fieri, ancora solo in *maquettes* – evidenzia sia il significativo processo di maturazione nel progetto da parte dei loro autori, il padre e Leoni, che il senso delle ricerche plastiche del primo.

Dopo l’insieme di undici chiese – a partire dalla prima in Varese (1977) fino a quella nel quartiere romano Centocelle (1988-1993) e alla cappella Moretti, a Erbusco (Brescia) – viene proposta una breve sequenza di interventi diversi tra loro: il restauro dell’eremo carmelitano, o Deserto, a Varazze (1986-1990); la costruzione della Casa per gli amici Lina e Giordano (1976) in Borgo a Buggiano, presso Pistoia (1976); la ristrutturazione, con aggiunta di una cappella di soli 119 mq, del Carmelo femminile di

La Spezia. Seguono, nell'indice, i capitoli per le *Celle* e i *Cenacoli*, questi ultimi proposti secondo un ordine non cronologico, ambedue corredati da importanti riflessioni di Ruggeri.

Le *Celle*, già presentate nella Galleria milanese di San Fedele nel 1978 e in un volume del 1982 che ne raccoglieva 28, sono fragili sculture in cartone e altri materiali poveri, che alludono a uno spazio interiore. Qualcuna è contrassegnata dal disegno a parete di un sole o dalla presenza di un minuscolo tavolo, forse un altare, o di piccole masse. "Segni umili e assoluti di uno spazio nascente, espressivo dell'anima e ospitale del cuore", "spazio mistico più che sacro", "cuore antico" del "più trasparente e coraggioso futuro"¹¹, esse, insieme alla serie *I trasparenti*, non esaminati in questo libro ma presenti nella sezione a colori, testimoniano l'aspirazione dell'artista a generare forme, egli disse, "con materie povere come il pane", prezioso prodotto del lavoro umano che, col vino, ospita la presenza eucaristica di Cristo.

I *Cenacoli*, luoghi dello spazio mistico mai tradito "anche se in molti casi avrebbe potuto essere più radioso"¹², vennero ricavati in spazi o cappelle preesistenti (dal 1966) oppure costruiti ex novo in dimensioni molto ridotte (dal 1970). Presentati in tredici proposte (una è in una casa di civile abitazione), memori della prima, piccola compagnia amicale raccolta intorno a san Francesco, essi sono dono offerto a "un arcipelago povero e felice" di piccole comunità cristiane di base, diffuse in varie parti del mondo a partire dagli anni sessanta. Nell'indice del libro, dopo *Celle* e *Cenacoli*, la presentazione dei progetti di chiese riprende con il santuario romano del Divino Amore (1987-1999) e quello giapponese, nel 1996 solo iniziato, a Yamaguchi (1993-1998). Il volume si chiude con *maquettes* di progetti non ancora realizzati.

Celle e *Cenacoli* vengono dunque incastonati tra due gruppi di chiese, per segnalare, tra due stagioni di progetti, lo scatto di autocoscienza individuato dallo spazio mistico.

A una prima mia verifica, le note critiche di Gresleri e di Trebbi trovano conferma in tutti i *Cenacoli* realizzati. Ne vanno però aggiunte altre: la rimodulazione altimetrica dei siti quando necessario; l'attenzione ai rapporti col paesaggio circostante; la costante preferenza per volumi interni di altezza molto controllata; la non prevaricazione della specificità delle culture locali; l'utilizzo sempre più virtuosistico delle vetrate e dei loro colorati e mobili effetti luministici.

A titolo esemplificativo, richiamo qui, in breve, tre casi della prima sezione. La chiesa di Santa Maria della Gioia in Varese¹³, sua prima "creatura"¹⁴ allora succursale della parrocchia di Sant'Antonio alla Brunella, ebbe un avvio non semplice, movimentato da membri della comunità non convinti del progetto che però venne scelto, tra i quattro proposti, dall'architetto Luigi Caccia Dominioni chiamato a consulto. L'agitazione si mutò, in fase di costruzione, in calorosa amicizia tra i progettisti, Ruggeri e Leoni, e i committenti, gli impresari, gli operai.

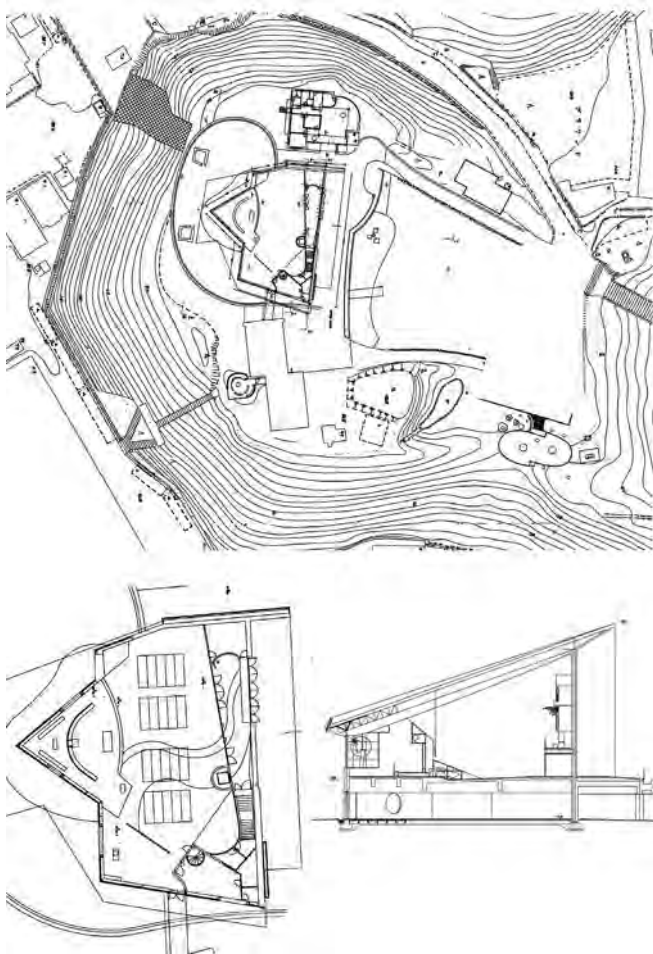
Posizionata su un terreno rimodellato in modo da ricavarvi un 'golfo mistico', nel quale un blocco di pietra serviva per celebrazioni all'aperto, la chiesa – in calcestruzzo armato, con capienza di 100 persone e rialzata, come il sagrato coperto, sopra un piano di sale per incontri di comunità – presenta tondeggianti pareti rifinite a bianco intonaco rustico, con una vetrata di

più di 100 mq in vetro antico soffiato. La sovrasta un ampio tetto-terrazzo a giardino pensile, con ricoveri per la nidificazione di uccelli. Dall'ingresso, affacciato su battistero e aula, si viene avvolti in una gioiosa atmosfera costellata da prezioso arredo sacro, in gran parte in bronzo: una vera festa della fede. Monsignor Giovanni Falani (1910-1985)¹⁵ vi riconobbe il messaggio francescano della perfetta letizia, proposto senza la pretesa, allora diffusa e in realtà solo "fatto retorico", di un "ritorno alle origini".

Le chiese nelle missioni francescane d'Africa (1979-2001), povere di ornato e ricche di accenni all'abitare locale nel tocco lieve delle soluzioni e nella lealtà del confronto con le popolazioni conosciute, registrano un'umile ricerca, consapevole di rischi e danni della colonizzazione, di legami tra l'universale senso religioso cristiano e il suo prendere corpo nelle singole culture, eco di una presa di coscienza cattolica giunta a piena consapevolezza nel Concilio Vaticano II, espressa nel decreto conciliare *Ad gentes*, del 1965, e nell'esortazione *Evangelii nuntiandi*, del 1975, di Paolo VI.

L'esplosione del messaggio biblico in imponenti vetrate domina lo spazio interno della chiesa parrocchiale di San Bernardo di Chiaravalle in Roma. Nell'ovale planimetrico il bema in bianco statuario di Carrara, staccato dalle pareti, compatta in blocco unico altare, sede, amboni e battistero. Sull'asse longitudinale esso impone un ordine celebrativo simmetrico e trasversale, contrastato da varie dissimmetrie in una tensione ribadita, all'esterno, nella disposizione di campanile, chiesa, volumi di opere parrocchiali attorno al piazzale, un tempo a prato. All'interno, il pavimento in serizzo grigio, le pareti e il soffitto in pannelli in gesso, tutto in bianco come il bema, catturano, in riflessi a specchio cangianti nelle ore del giorno, la luce colorata delle vetrate che propongono uno straordinario racconto cifrato con fulcro nell'altare¹⁶.

L'ultima sezione del libro presenta due santuari: il primo, del Divino Amore in Roma, è prova a grande scala dei principi compositivi messi a punto



Disegni di progetto generale per il santuario di San Francesco Saverio a Yamaguchi, in Giappone: collocazione sulla collina, planimetria e sezione. Pavia, Fondazione Frate Sole

da Ruggeri e Leoni; nel secondo, il santuario di San Francesco Saverio a Yamaguchi, emergente con due campanili nella collina che sovrasta la città, la proporzione tra pareti piene e vetrate rafforza la consistenza muraria in omaggio, o forse in consonanza, col senso giapponese della luce. Essa, infatti, restando colorata e ricca di messaggi è qui però meno dirompente di quella di molti altri progetti ruggeriani, perché “trattata architettonicamente e in questo senso astratta”, non naturalistica, secondo la felice espressione di Tadao Ando¹⁷.

Spazi felici, sensibilità, povertà: volti del mistero cristiano

In brevi accenni ho qui inteso solo stimolare curiosità per le ragioni di procedure non usuali, e tuttora troppo poco esplorate, nei progetti di chiese di Ruggeri e Leoni. Il devastante sviluppo urbano italiano, nel quale quasi tutte le chiese parrocchiali sono inserite e la normale trascuratezza, nella loro generale gestione quotidiana, attentano facilmente alla loro integrità materica e di immagine, che merita invece storicizzazione, rispetto e tutela. Poiché molto resta da comprendere sull'attività di quest'artista francescano, per introdurre ulteriori esplorazioni tratteggio in sintesi, qui di seguito, tre complesse aree tematiche.

In primo luogo si dovrà scandagliare prossimità e distinzione tra spazio mistico di padre Costantino ed *espace indicible* di Le Corbusier. Il primo, molti anni dopo l'incontro con il celebre architetto, affermò: “L'emozione mi serrò la gola, sentendo da lui l'espressione [*espace indicible*] che era da anni il mio ideale, il programma e il traguardo della mia vita”. Quel contraccolpo del 1965 gli fu essenziale, aggiunse: “per aprire del tutto gli occhi sul mondo della mia anima. In questo senso, anche oggi sogno e vedo un po' con gli occhi di quel grande maestro”¹⁸. L'incontro avvenne infatti in un periodo per lui cruciale: nel 1962 aveva concluso la tesi sui primi segni epigrafici cristiani e si era diplomato come scultore; approdato da poco a Pavia, nel 1959, aveva inoltre intensificato l'attività di artigiano-artista per suppellettili e arredi liturgici, già pensando alle chiese. Sotto la pressione di un'immaginazione e di una sensibilità molto allenate, l'incontro con Le Corbusier fu pertanto potente stimolo alla libera effusione del proprio mondo interiore. È noto che il progetto per il sito di Ronchamp fu, a metà del secolo XX, causa di grande e generale sconcerto. L'autore, fino ad allora protagonista di un razionalismo cartesiano per molti aspetti autoritario, chiamò la cappella *ronde-bosse en creux, modellato scultoreo per scavo*, e si ostinò, inascoltato, a segnalare due temi cristiani privilegiati: la croce di Cristo, detta “il testimone”, e la maternità della Vergine Maria. Congedando di colpo il tradizionale primato dell'istanza tipologica nel progetto di chiese e corrispondendo, nel contempo, alla riforma liturgica in fieri, la cappella, fusione di prestiti diversi in sintesi trasfigurante e quasi alchemica, con la sua emotiva e criptica bellezza scosse mondo cattolico e cultura laica.

Si chiese il teologo Hans Urs von Balthasar: “Ronchamp: perché è diventata un segno così importante per noi? [...] Da dove viene tanta gioia e speranza in Ronchamp?”¹⁹. Sintesi di “immagini dello *spazio felice*” che “trascende lo spazio geometrico”, direbbe Bachelard²⁰, essa fece vibrare in Ruggeri una sintonia innanzi tutto umana. Scattò forse, in questo nodo

d'incandescenza spirituale anticipato già, ma con più tormento, dai padri domenicani Marie-Alain Couturier (1897-1954) e Raymond-Pie Régamey (1900-1996) de "L'Art sacré"²¹, la sua decisione di affrontare l'architettura, favorita dal capolavoro architettonico lecorbusiano implicato con la scultura e da una strana parentela tra l'indicibile senso del sacro del maestro svizzero e la sensibilità cristiana che Ruggeri coltivava in sé.

Fu l'occasione forse per l'emergere dell'interrogativo sul sacro che sfociò, nel 1978, nella proposta dello spazio mistico con la quale il frate prese prudente distanza dal tema del sacro oggetto della storia delle religioni, molto dibattuto in Europa soprattutto a partire dai contributi di Mircea Eliade (1907-1986) dagli anni cinquanta in poi. Poiché l'uomo è religioso "[...] quando pensa, quando mangia, quando lavora, quando ama, quando sta in famiglia, quando vive l'amicizia, quando soffre. Se è fedele al sacramento della vita è sempre religioso [...]"²², carica di mistero divenne, per lui, ogni bellezza percepibile nella luce di una fede semplice, spoglia di preconcetti nei confronti della libertà dell'arte: questo è il centro, credo, dell'eredità che il frate lascia in riflessioni, arte, architetture.

Secondo fulcro tematico ruggeriano, che dovrà essere approfondito, è il perseguimento della realizzazione di chiese come unitari e potenti strumenti sensoriali, in risonanza con il corpo e la spiritualità umana entro le fibre del grande tessuto del mondo. Stupisce l'interna coerenza dell'allargarsi progressivo della produzione artistica di padre Costantino. Nato nel 1925 e morto nel 2007, ha attraversato gran parte del XX secolo assimilando tratti importanti di linguaggi d'avanguardia; ha fatto proprio tutto ciò che aveva sapore di genuina attualità, fosse del suo tempo o antico; è approdato all'interesse per l'architettura passando attraverso un meditato esercizio artigianale; si è prodigato con generosità in costruzione, modifica e completamento di edifici religiosi, dalle cappelle alle chiese parrocchiali. In una costanza di intenti subito individuati e sempre mantenuti.

La fiducia nella propria corporea sensibilità sinestetica, forse più tattile che visiva²³ e solo all'apparenza povera di spessore concettuale, favorì il suo corpo a corpo, gioioso e carico di emotività, con i materiali. I suoi oggetti portano infatti l'impronta di una manualità oggi quasi scomparsa con il diffondersi dell'industrial design, peraltro non piccola gloria italiana ma sempre più dominato dalle sirene persuasive della strategia pubblicitaria. In decori e suppellettili – ad esempio nei tabernacoli che evocano la madia della casa contadina; nelle pissidi in forma di cestino del pane; nelle croci e nei vetri colorati in blocchi grezzi; nei robusti altari e amboni in marmo; nei morbidi bacini in pietra dei battisteri con acqua viva; nel prezioso uso dell'antico vetro soffiato – e nell'intero organismo architettonico, agglomerato sensoriale sempre diverso, egli affermò "il più di senso" con "un meno di ricercatezza materiale" secondo sensibile, persino naturale contiguità del corpo umano con le cose.

Si giunge per questa via al tema della francescana povertà raggiunta

con essenzialità di mezzi e di segni, emersa in una sintesi architettonica in bilico tra spogliazione ed esultanza, tra povertà e gloria, di Dio ma anche dell'uomo, più precisamente del popolo dei semplici che non cessa di rivolgersi a Dio. Lo segnalò con estrema precisione l'amico Fabbretti quando scrisse:

Quella di Ruggeri è stata e continua a essere un'avventura di spirito, di fantasia e di manualità che può essere legittimamente riconosciuta per francescana. È infatti l'avventura della 'spoliazione'. Diventata sempre più felicemente un nuovo 'trionfo' di Madonna Povertà²⁴.

Autentica 'spoliazione' nella nudità creaturale, la sua arte restava tuttavia segnata da un'irrisolvibile tensione tra materia e spirito, poiché, proseguiva il confratello:

[...] quale dinamica d'arte, di poesia e fantasia ha mai potuto evitare i conti quotidiani con la contraddizione e l'ambiguità? E d'altronde, per contro, quale autentica opera d'arte non ha tratto proprio da questa misteriosa, penitenziale strettoia, la forza primaria della sua suggestione spirituale?²⁵.

L'arte ruggeriana non poteva essere più precisamente ancorata al vivo ideale francescano; né essere più spregiudicatamente sottoposta alla prova dell'evangelica adorazione "in spirito e verità", auspicata da molti nella prima stagione della riforma cattolica postconciliare, come riduzione ai minimi termini della corporea materialità di luoghi e riti. A mio parere, padre Costantino si tenne lontano da estremismi e ideologiche aridità perché aveva scoperto il filone aureo della bellezza – amata nella natura e negli uomini, soprattutto in quelli poveri, dal 'giullare' e penitente Francesco d'Assisi – nel non smaterializzato bensì densamente materico " 'quasi niente' al quale l'artista dà la dimensione dell'infinito"²⁶. La sua intenzione artistica, indifferente a un'utopica spiritualità, corrispose infatti alla logica dell'incarnazione:

Dobbiamo essere cauti – disse – a non tessere sofismi sulla decantata e incantante 'povertà'. Povertà è essenzialità, eticità, esaltazione dello spirito. Anche l'oro è 'povertà', se usato nella sua verità. Certamente i materiali più semplici e meno costosi, sono anche i più espressivi. E chi non lo sa, dopo che Cristo si è incarnato e transustanziato in un frammento di pane? [...] Le 'cose' sono poesia. Non trasformiamole in formule²⁷.

Gli si può dunque riconoscere un *imprinting* profetico radicalmente cristiano, e in questo senso francescano, se si accetta che: "La profezia cristiana deve prefigurare una umanità nuova, non una società alternativa", dal momento che: "Nel cristianesimo la verità di Dio si vede in un uomo e la verità di un uomo è la verità dell'uomo. Stare nello spazio di questo intreccio è l'impegnativa vocazione della Chiesa"²⁸.

¹ Ruggeri fece propria questa frase che un mendicante, in Pavia, scrisse sul manifesto della raccolta fondi per l'annuale giornata per le nuove chiese, in cui campeggiava il messaggio: "Dio cerca una casa da dividere con te". In C. Ruggeri, L. Leoni, *Spazi di luce*, LDC, Torino 1996, p. 182.

² Traggo questi dati da colloqui con l'architetto Luigi Leoni, suo collaboratore principale, ma anche da scambi con gli altri membri della Fondazione Frate Sole, concordi nel riconoscere, in questo processo, il vigore amico di una guida formativa entusiasmante.

³ G. Ferri, *Il gesto della spoliazione. Costantino Ruggeri francescano e architetto*, La Locusta, Vicenza 1980, p. 56.

⁴ Ivi, p. 57.

⁵ C. Ruggeri, in N. Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore. Genesi di un artista cristiano*, Dies, Milano 2001 (I ed. 1990), p. 72.

⁶ Ivi, p. 20.

⁷ M.A. Crippa, *Pittura, scultura e architettura nell'arte di padre Costantino Ruggeri*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", n. 12, 2014, pp. 35-58; M.A. Crippa, *Fra Costantino Ruggeri e il sapere dei segni cristiani*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", n. 25, 2018, pp. 7-28.

⁸ G. Ravasi, *L'incontro tra i fratelli per l'incontro con Dio nel tempo*, in "Parametro", marzo-aprile 1995, pp. 18-25.

⁹ G. Gresleri, *Costantino Ruggeri o dell'alternativa mistica*, in Ruggeri, Leoni, *Spazi di luce* cit., pp. I-X.

¹⁰ G. Trebbi, in Ruggeri, Leoni, *Spazi di luce* cit., pp. 18-19, senza titolo.

¹¹ *Le celle*, testo di C. Ruggeri, La Locusta, Vicenza 1982.

¹² C. Ruggeri, in Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore* cit., p. 69; ivi, per i *Cenacoli* pp. 67-92. Anche: *I cenacoli*, testo di C. Ruggeri, Dies, Milano 1985.

¹³ *S. Maria della Gioia*, testo di G. Fallani, Arti Grafiche Barlocchi, Quinto de' Stampi (Milano) 1981.

¹⁴ C. Ruggeri, in Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore* cit., pp. 74-79.

¹⁵ Vescovo che ha dato importanti contributi su problemi di arte sacra e di tutela dei beni culturali ecclesiastici.

¹⁶ Per l'analisi dei temi biblici cfr. G. Ravasi, *In una tenda di luce*, in Ruggeri, Leoni, *Spazi di luce* cit., pp. 138-145.

¹⁷ Scrisse Ando, richiamando la sua Chiesa della luce: "In Occidente lo spazio sacro è trascendente, mentre ritengo che in qualche modo esso debba venir posto in relazione con la natura [...] trasformata dall'uomo [...] architettonicamente mutata", in questo senso astratta. In Ruggeri, Leoni, *Spazi di luce* cit., p. 295.

¹⁸ Ruggeri, *Soltanto un fiore*, cit., p. 73.

¹⁹ Si veda F. Caussé, M.A. Crippa, *Le Corbusier. Ronchamp. La cappella di Notre-Dame du Haut*, Jaca Book, Milano 2014.

²⁰ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975, pp. 25, 73; anche M.A. Crippa, *Provocazioni della materia in architettura: dialoghi con Bachelard*, in F. Bonicalzi et alii, *Bachelard e le 'provocazioni' della materia*, Il Melangolo, Genova 2012, pp. 327-333, e Eadem, *Avvicinamento alla storia dell'architettura. Racconto, costruzioni, immagini*, Jaca Book, Milano 2016.

²¹ Si veda M.-A. Couturier, *Un'avventura per l'arte sacra*, a cura di M.A. Crippa, Jaca Book, Milano 2012.

²² Dall'intervista di N. Fabbretti, in "Gazzetta del popolo", 27 dicembre 1979.

²³ Sul tema J. Pallasmaa, *Gli occhi della pelle. L'arte e i sensi*, Jaca Book, Milano 2007.

²⁴ N. Fabbretti, *Lotta con l'angelo*, in Ferri, *Il gesto della spoliazione* cit., pp. 8-9.

²⁵ Ivi, p. 9.

²⁶ P.C. Ruggeri, *Incontro con padre Costantino Ruggeri, il 2 giugno 1979 a Pavia, nella sua officina*, in Ferri, *Il gesto della spoliazione* cit., p. 57.

²⁷ Ivi, p. 54.

²⁸ G. Zanchi, *Rimessi in viaggio. Immagini di una Chiesa che verrà*, Vita e Pensiero, Milano 2018, p. 157.

Arte e architettura africana, “ricchezza e festa nuova per tutta la famiglia umana”¹

Ferdinando Zanzottera

Il rapporto tra padre Costantino Ruggeri e l'arte africana è una realtà complessa che lo coinvolse nella sua interezza di artista, sacerdote, uomo di cultura e “missionario con le pietre e i mattoni”. Il suo primo impatto, certamente in gioventù, non avvenne in modo diretto ma attraverso la conoscenza e lo studio delle avanguardie artistiche europee, che guardavano alla naturalezza e alle sintesi formali dell'arte africana per giungere a un rinnovamento del linguaggio.

Nota è la sua passione per molti esponenti delle avanguardie, numerose sono le pubblicazioni a essi dedicate che nel tempo hanno trovato spazio nella sua biblioteca personale. Con curiosità osservava i tentativi di sottolineare gli aspetti emozionali, a discapito della narrazione descrittiva della realtà così come appariva, caratterizzanti l'espressionismo, e quelli di scindere la forma artistica dagli aspetti del mondo naturale dell'astrattismo, prediligendo un'espressività non geometrica che valorizzava soggettività e spontaneità del gesto creativo. Quest'interesse rimase costante lungo tutta la sua carriera e lo portò ad approfondire le scelte di numerosi artisti, tra i quali Matisse e Kandinskij, oltre che degli espressionisti astratti, degli informali e dei pittori fauves, tra i primi a interessarsi significativamente all'arte africana. È dunque evidente che la passione del frate di origine bresciano per l'arte del continente nero sia debitrice a questi artisti, dei quali apprezzava anche la grande capacità di sintesi evocativa del segno grafico, mirabilmente espressa soprattutto nei ritratti matissiani. Esempio è *La signora Matisse*, che l'artista francese realizzò nel 1913 con evidenti segni memori delle maschere della popolazione Punu del Gabon e di altre etnie del continente africano.

L'interesse di padre Costantino per le avanguardie, negli anni quaranta con connotazioni di autodidatta, nel periodo degli studi teologici s'intersecò con il linguaggio della stampa francescana, caratterizzato da una grafica figurativa estremamente semplice e sintetica, e dall'impiego di disegni al tratto facilmente riproducibili in stampe a grande tiratura e a basso costo, ottenendo risultanze evocative e chiaroscurali. Numerose riviste e testate degli ordini mendicanti e del terz'ordine francescano, infatti, ricorsero sempre più spesso a questo tipo di comunicazione visiva che, sebbene non riscontrasse l'interesse e il plauso di padre Costantino, ne influenzò alcuni primi lavori realizzati su eterogenei supporti cartacei. Ricezioni dalla frequentazione quotidiana della grafica francescana, dalla più alta arte delle avanguardie e dallo studio delle modalità di impiego dei materiali poveri



Senza titolo, circa 1943,
china su carta,
21 × 29,7 cm. Pavia,
Fondazione Frate Sole

Senza titolo, circa 1943,
china su carta,
21 × 29,7 cm. Pavia,
Fondazione Frate Sole

Senza titolo, circa 1943,
china su carta,
21 × 29,7 cm. Pavia,
Fondazione Frate Sole

osservato in Matisse, che negli anni quaranta e cinquanta realizzò splendidi *découpages*, sono evidenti nelle prime opere di Ruggeri, oggi conservate presso la Fondazione Frate Sole. Si tratta di semplici figure di uomini e donne, dipinte in nero, su fogli di carta che talvolta presentano grandi incorniciature dai colori vivaci (ad esempio verde e rosso); le loro *silhouettes* rivelano l'attenzione del frate per la cultura africana. Nella piccola serie di pitture realizzata “durante l'anno di noviziato” (1943), oggi raccolte nella cartella d'archivio denominata “Primi disegni a matita”², non solo emerge tutta la sua attenzione per ambienti lontani, ma è evidente, seppure con palesi salti di scala, l'affinità con la ricerca matissiana, in particolare con alcune sue specifiche opere tra le quali *La danza* (1909), *Danza II* (1910) e *Ballo* (1913).

In questi piccoli dipinti dal forte carattere ritmico evocativo, nell'espressività essenziale di *silhouettes* vagamente astratte, appare l'adesione più o meno conscia di padre Costantino alle ricerche di numerosi artisti europei che realizzarono figure umane monocrome su sfondi chiari, che trovarono la loro massima espressione nella serie *Nudi Blu* di Matisse nel 1952. A differenza di queste, le opere di Ruggeri sono più introverse e meno narrative; la danza rappresentata in una di esse evoca nella memoria dell'osservatore alcuni combattimenti cerimoniali del centro Africa. Elementi di contatto con l'arte di questo continente sono evidenti anche nell'opera policroma intitolata *Adamo ed Eva* da lui realizzata nel 1954 e che si classificò al terzo posto al Premio Marzotto³.

Attraverso un linguaggio più figurativo, nella seconda metà degli anni settanta il francescano ‘riprese’ i suoi primi disegni di studio della *Madonna nera* per la chiesa di Santa Chiara, da lui progettata a Nyamugari (Burundi). In essa non riuscì a raggiungere lo stesso pathos emotivo degli anni precedenti, forse anche in ragione di altre ricerche e interessi sopraggiunti.

Di questa più recente ricerca è nota la tempera su carta, datata 3 agosto 1978, raffigurante la *Madonna in trono con Gesù Bambino seduto in grembo*, appartenente alla collezione del frate-artista⁴.

Nella fedeltà alla cultura delle avanguardie, nel periodo del postulando e del noviziato per lui coincidenti con gli anni drammatici della seconda guerra mondiale, padre Costantino si concentrò sulla formazione teologica e religiosa, nello studio della storia dell'ordine, del suo fondatore, della complessità sociale dei temi della missionologia, dell'enculturazione e dell'acculturazione. Oltre che negli alti ambienti ecclesiali e nelle scuole teologiche conventuali l'attenzione all'Africa, e più in generale alle terre di missione, ebbe ampio spazio anche nelle pubblicazioni francescane, evidentemente note al giovane frate. Non deve dunque stupire la frequente trattazione dei temi missionologici anche nel periodico "Frate Francesco", rivista fondata nel 1933 la cui direzione era stata affidata alla romana Commissione del Terz'ordine francescano. Essa, tuttavia, veniva amministrata a Milano dal Circolo di cultura Francese ed era posta sotto l'alto Patronato di padre Vittorino Facchinetti (vescovo di Nicio e Vicario Apostolico della Tripolitania).

Si tratta di una rivista non certamente secondaria, nel panorama dell'educazione francescana, anche in ragione della sua apertura alla modernità fortemente influenzata da Facchinetti. Religioso colto, laureato in scienze storiche medievali all'Università di Lovanio e in teologia a Milano, egli si dedicò all'evangelizzazione secondo lo spirito francescano impegnando tutti i mezzi offerti dalle nuove tecnologie. Fu un antesignano dell'apostolato telecomunicativo, aperto alle differenti forme d'arte e divulgazione culturale. Curò numerosi concorsi artistici, realizzò due pellicole cinematografiche su san Francesco e sant'Antonio, concepì i noti francobolli delle Poste Italiane dedicate al centenario francescano (1926), organizzò il Congresso eucaristico nazionale e intercoloniale di Tripoli (1937) e divenne il "primo oratore sacro" dei microfoni della RAI⁵.

È evidente che molte delle sue idee, espresse soprattutto negli anni venti e trenta, non trovarono piena corrispondenza in Ruggeri che, tuttavia, anche vi apprese una libertà espressiva costantemente orientata alla ricerca del vero, aperta con interesse alla

modernità. Della cultura e religiosità facchinettiana, ad esempio, il padre condivideva l'amore per il buon cinema e la propensione a non aver paura dei moderni mezzi di comunicazione di massa: radio, cinema e televisione, come attesta la traslitterazione, in pitture legate all'universo francescano, di attori e personaggi pubblici del piccolo e del grande schermo⁶, in un'apertura alla modernità non condivisa da tutti i frati, ma molto più diffusa negli ambienti francescani colti di quanto si pensi abitualmente. Lo conferma, sulle



stesse pagine del periodico “Frate Francesco” già dal 1936 l’invito di Giuseppe De Mori ai lettori e alla Chiesa a impiegare tutti i mezzi disponibili, per evangelizzare il mondo e la terra d’Africa, comprese le moderne nuove tecnologie telecomunicative⁷. Nel medesimo anno, sulla stessa rivista scriveva Francesco Aquilanti:

Non è vero che San Francesco sia contrario al sapere e alla scienza. I Frati debbono coltivare tutte le proprie attitudini. Ad un certo sapere è decisamente avverso ed è quel sapere libresco, che fa della scienza e dell’arte fini a sé stesse. Si creano così i cerebrali, gli Amleti perennemente disputanti, inclini allo scetticismo e alla disperazione [...]. Le Regole francescane non hanno alcunché di rigido e d’immobile; si adattano ai tempi. Il Francescano è libero ed originale. Vi è in Lui fantasia e liricità⁸.

Su padre Costantino influi ancora di più il dibattito promosso da eterogenei ambienti cattolici e da numerosi vescovi, che si impegnarono in prima persona per promuovere una moderna riflessione sul valore e sul significato dell’evangelizzazione e sulle metodologie di incontro con culture e religioni differenti che, in ambiente francescano, coincideva con il recupero dell’identità del fondatore. San Francesco, infatti, concepiva la predicazione missionaria “costitutivamente apostolica” e aderente al carisma dell’esperienza fraterna fondata ad Assisi⁹.

Tra le maggiori personalità impegnate nel dibattito e nel rinnovamento degli atteggiamenti della Chiesa, vi furono il cardinal Charles-Martial Allemand Lavigerie, monsignor Alphonse Van Uytven, l’arcivescovo Celso Costantini e l’arcivescovo Giovanni Dellepiane che, nel 1936, organizzò a Léopoldville la prima esposizione di arte cristiana africana. Quest’ultimo fu tra i primi a promuovere un movimento interno alla Chiesa affinché la liturgia e l’arte sacra rispondessero pienamente alle istanze provenienti dalla cultura dei luoghi di missione. Per lui, infatti, la cultura e l’arte potevano, e dovevano, costituire uno strumento di preminente evangelizzazione e, per questa ragione, erano da rifiutare categoricamente le istanze di europeizzazione. Nella monografia dedicata dalla rivista “L’Artisan Liturgique” all’esposizione di Léopoldville il monsignore esortava a operare nel rispetto delle espressioni artistiche locali. Sotto l’impulso della Chiesa in cammino molti ordini religiosi si impegnarono, da allora, nella promozione artistica “indigena”; particolarmente significativa in questo campo fu l’esperienza dell’Istituto delle Suore Francescane Missionarie di Maria, aggregato sin dal 1882 all’Ordine dei Frati Minori, dalla quale ebbe origine la raccolta di opere oggi conservate nel Museo missionario lateranense. Il dibattito degli anni trenta, inevitabilmente in parte connesso ai temi della colo-

Ruyigi (Burundi), alcune caratteristiche capanne d’abitazione costruite in legno, paglia e fango. Fotografia di padre Costantino Ruggeri, 1980. Pavia, Fondazione Frate Sole

Ruyigi (Burundi), particolare di una capanna costruita in legno, paglia e fango. Fotografia di padre Costantino Ruggeri, 1980. Pavia, Fondazione Frate Sole





Ruyigi (Burundi), un anziano del villaggio ripreso davanti a un edificio costruito con pietre locali. Fotografia di padre Costantino Ruggeri, 1980. Pavia, Fondazione Frate Sole

Ruyigi (Burundi), un bambino ripreso davanti a un edificio in mattoni cotti al sole. Fotografia di padre Costantino Ruggeri, 1980. Pavia, Fondazione Frate Sole

nizzazione, portò a una maturazione delle riflessioni sull'arte in ambiti religiosi, espresso, non senza qualche difficoltà, anche attraverso la Congregazione di Propaganda Fide, che si scontrò con le abitudini e la prassi edilizia di molte comunità religiose. Numerose furono le voci autorevoli del dibattito al quale partecipò anche il movimento nato attorno alla rivista "L'art sacré" allora diretta da Joseph Pichard, testata ben nota a padre Costantino che ne leggeva avidamente ogni articolo e della quale nella sua biblioteca si conservano le annate comprese tra il 1952 e il 1969. L'interessamento organico dell'artista francescano al tema emerse a partire dalla sua ordinazione sacerdotale (1951) e a seguito di un'acquisita autonomia pastorale, collegata dall'ordine alla sua vocazione di frate-artista. Mentre dipingeva e consolidava i rapporti con il contesto culturale milanese facente capo alla Galleria San Fedele di Milano che nel 1951 ospitò la sua prima mostra di pittura presentata da Mario Sironi, egli entrò in rapporto anche con altre importanti riviste di arte sacra, come "Arte e Fede", dove sarebbe stato presente anche l'amico e confratello padre Nazareno Fabbretti.

In questi anni, sui problemi del continente africano e sui processi missionologici, si espressero anche il Sant'Uffizio e la Commissione episcopale per la pastorale, la liturgia e l'arte sacra della Chiesa francese,

con immediata segnalazione ne "L'art sacré", che auspicavano l'eliminazione delle immagini stereotipate, realizzate industrialmente, a vantaggio di forme artistiche più evolute e personalizzate. In questo periodo l'arte dell'Africa e dell'estremo oriente non erano ancora emblema dell'inculturazione, termine coniato solo negli anni settanta per differenziare il nuovo atteggiamento dai precedenti, denominati, di volta in volta, acculturazione, enculturazione, transculturazione, accomodazione, indigenizzazione e localizzazione. Ma, già in questi anni padre Costantino consolidò la propria interpretazione dell'arte 'primitiva', con la quale si era interfacciato nei decenni precedenti, anche perché coincidenti con la pubblicazione di numerosi volumi dedicati all'arte africana di specifiche etnie e aree geografiche. Ruggeri entrò infatti in contatto con gli studi dello storico e critico Werner Schmalenbach e consolidò la conoscenza delle maschere dell'Africa occidentale attraverso gli studi di Leon Underwood, considerato "Il precursore della scultura moderna in Gran Bretagna"¹⁰ fortemente influenzato dal linguaggio formale delle Isole Cicladi e dell'arte africana, autore inoltre di differenti volumi sull'arte del continente nero, tra cui celebre divenne *Bronzes of West Africa*, del 1949, e ancor di più *Masks of West Africa*, del 1952, anch'esso conservato nella biblioteca privata del frate lombardo.

Gli anni cinquanta e sessanta coincisero con il suo crescente interesse per l'arte africana, ora sempre più indagata nelle componenti di cultura-reli-



giosa e meno nelle implicazioni formali ed espressive. Egli sembrò anche disinteressarsi di tematiche prettamente etnografiche, come dimostra la sua personale collezione d'arte africana costituita, tramite reiterati acquisti e acquisizioni, nei decenni successivi. Le letture degli anni precedenti, la partecipazione al dibattito culturale riproposto periodicamente da "L'art sacré" che, nel 1962, dedicò un numero doppio all'arte sacra africana, rinnovato dalla rivista "Chiesa e quartiere", trovarono sintesi interpretativa in alcuni scritti di padre Costantino. Nel 1967, ad esempio, pubblicò un breve saggio nella rivista "Missioni Francescane", nel quale raccolse riflessioni sull'arte e sull'architettura delle missioni, definendole "annotazioni rapide" emerse dal suo "vagabondaggio estivo".

Vi scrisse:

Bisogna smetterla di inviare nelle missioni materiale scartato dalle nostre chiese e sacrestie, o le rimanenze che non si smerciano più nelle botteghe dei mercanti del tempio. Ho visto nelle chiese di missione statue di una sciatteria e volgarità indescrivibili, immagini che insultano la religione e il buon gusto [...]. Si devono dissuadere i missionari dal far eseguire dagli artigiani locali copie di opere d'arte di autori occidentali e dal presentare le figure di Cristo, della Madonna e dei Santi con i nostri caratteri somatici. Operando così, si potrebbe incorrere nel rischio gravissimo di un razzismo religioso, quasi che Cristo, la Madonna e i Santi disdegnino di avere la faccia di un negro o di un cinese.

In questi casi, si distolgono popoli semplici, ma vivi, dai loro autentici valori culturali e umani [...]. Guaio peggiore è favorire il pregiudizio che tutto ciò che è occidentale, importato, sia meglio del loro patrimonio culturale e artistico! Sarebbe inoltre una vera offesa alla verità sottovalutare o disprezzare ciò che vi è di vivo, di genuino, di sano, in un luogo o in un popolo, per introdurre mentalità, costumi e tradizioni straniere [...]. Per quanto riguarda le chiese, occorre costruire in armonia con l'ambiente e con gli edifici civili.

Maschera copricapo della popolazione Batcham del regno Bamileké della regione nord-occidentale del Camerun, altrimenti noto come "sedia-maschera". Collezione padre Costantino Ruggeri

Maschera cerimoniale della popolazione Bamum indossata come copricapo dai danzatori. Collezione padre Costantino Ruggeri

Testa di bronzo del popolo nigeriano Edo, della regione di Ife, raffigurante l'Oba, re e capo religioso. Collezione padre Costantino Ruggeri

La chiesa deve accogliere la comunità cristiana e perciò sarà più grande della casa privata, ma deve anche fraternizzare con essa. Sia costruita con gli stessi materiali, si ispiri agli stessi sistemi costruttivi; la progettazione sia affidata ai professionisti più capaci del paese; insomma abbia il colore e il calore della natura che la circonda e del cielo che la copre. La chiesa deve essere architettura vera, giusta, sana, dalla terra e del popolo tra cui nasce, e non una specie di strana navicella spaziale approdata lì per caso. Nelle raffigurazioni sacre bisogna adattarsi al linguaggio e al simbolismo locale [...]. La progettazione artigianale del luogo fornirà gli oggetti liturgici, con forme e materiali consueti all'arredamento delle case indigene. Nelle missioni tutti gli elementi dell'arte sacra cristiana devono essere l'espressione spontanea e naturale del volto di una terra e del cuore di un popolo, in cui Cristo possa essere accolto come fratello e non come uno straniero¹¹.

Questa lunga citazione è esemplificativa della sua posizione maturata nei confronti dell'arte e dell'architettura da realizzare nei luoghi di missione. Essa è ben lontana dall'interesse per le forme dell'arte africana dimostrata nel primo periodo della sua attività di pittore e scultore, essendo ora occasione per una riflessione religiosa secondo lo spirito francescano prima ancora che estetica. Era una posizione maturata nel corso del tempo, compiutamente e sinteticamente espressa nell'intervista rilasciata a padre Nazareno Fabbretti nel 1995 per essere pubblicata sul volume *Spazi di luce*¹² e con lui condivisa, in occasione di viaggi studio nelle missioni francescane sparse nel mondo. In questo processo di riflessione e scambi, l'artista e sacerdote bresciano cambiò radicalmente il proprio approccio interpretativo delle forme d'arte del continente nero, riscoprendone un significato profondo, più direttamente connesso con la propria identità di religioso francescano.

Fu un cammino di personale maturazione, culturale e critica, col quale si intrecciarono numerosi altri fattori legati alla storia dell'ordine e alla sua attività di frate-artista. Nel 1983 il Ministro generale, padre John Vaughan, diede avvio al "Progetto Africa" che intese rinnovare in chiave contemporanea il carisma e l'impulso missionario di san Francesco, aderendo pienamente alle istanze di rinnovamento sancite dal Concilio Vaticano II e dal decreto *Ad gentes* dedicato all'attività missionaria della Chiesa, promulgato il 7 dicembre 1965, da Paolo VI unitamente ai padri conciliari. È in questo contesto che all'interno dell'Ordine dei Frati Minori si aprì un grande dibattito di rilevante riscontro a partire dal Capitolo Generale di Medellin del 1971, che suggerì al Ministro Generale di scrivere una lettera a ogni frate affinché rispondesse alla chiamata missionaria della Chiesa e del nuovo progetto interprovinciale. Il dibattito interno che ne emerse investì inevitabilmente molti aspetti della missionologia e dell'africanità, che per padre Costantino costituirono occasione per nuove sollecitazioni e riflessioni sull'"arte nera".

L'intenzione del Ministro e del Capitolo generale di coinvolgere solo confratelli "adeguatamente preparati", disposti a studiare attentamente le lingue e le culture africane, costituì per lui un incentivo non secondario per continuare a confrontarsi con l'arte di questo continente. Un interesse

ben presto chiamato a divenire attività professionale con l'incarico di costruire tre chiese in Burundi sul finire degli anni settanta, affidatogli dalla Provincia minoritica di Genova. Nel 1978, dunque, padre Costantino iniziò la progettazione per la piccola chiesa di Santa Chiara a Nyamugari (Burundi), la cui costruzione ebbe avvio l'anno successivo e terminò nel 1980. Nel frattempo, insieme all'architetto Luigi Leoni, cominciò a progettare la chiesa di San Francesco a Kayongozi (1979), la cui costruzione ebbe inizio nello stesso anno e si concluse nel 1983. Terminata questa seconda avventura, nello stesso anno la Provincia genovese dei Frati Minori gli affidò l'incarico di progettare, insieme a Leoni, la chiesa succursale di Nyakayi, i cui lavori si protrassero dal 1983 al 1987. In questi anni Ruggeri viaggiò molto; si recò in Africa, nel Burundi, dove realizzò significativi reportage fotografici di cui restano preziose testimonianze nell'archivio della Fondazione Frate Sole. In esse l'arte africana è pressoché assente o molto limitata, mentre risulta ampiamente documentato il suo interesse per la conoscenza e la comprensione degli spazi di vita comune delle popolazioni del Burundi. I suoi scatti indugiano sul paesaggio, sugli attrezzi da lavoro e di pesca, sulle piroghe ricavate da tronchi scavati, sulle architetture locali e su alcuni momenti della vita quotidiana. Sebbene esistano fotografie 'di rito', scattate con i personaggi in posa, è evidente la sua predilezione per le fotografie 'rubate' in cui il soggetto è ritratto nella spontaneità gestuale di chi è ignaro di quanto sta accadendo. Questi scatti, però, rivelano anche il pudore e la delicatezza dell'approccio con il quale padre Costantino si avvicinava ai suoi 'fratelli africani', quasi con il timore di disturbare e 'violentare' con la macchina fotografica. Numerosi scatti, infatti, sono eseguiti da lontano, da dietro gli alberi o con i soggetti che gli voltano le spalle. Sperimentò allora una tecnica fotografica personale che gli consentì di narrare il suo peregrinare per il Burundi senza essere distolto dall'interesse, finalizzato all'impegno di costruire chiese, per le architetture povere, i recinti, i muri di fango e i disegni dei bambini incisi a graffito nelle murature. Disegni semplici dell'arte infantile sui quali il frate indugiava con gioia, che rappresentano aspetti della quotidianità (come il lavoro nei campi e il gioco del pallone) e gli animali che popolavano la vita del villaggio (ad esempio galli, galline e polli), tracciati su murature importanti per padre Costantino, perché "i muri e i tetti delle loro capanne i negri li realizzano con estrema facilità, cantando. E sono muri belli [...] I muri di 'poto-poto' (fango)", e aggiungeva:

[...] gli Africani li fanno con le mani, cioè li modellano come corpi umani. Quei muri non sono freddi, spigolosi, anonimi. Sono fatti



Porta di un granaio, o "case per la conservazione del grano", dell'altopiano di Bandiagara appartenente alla popolazione Dogon. Collezione padre Costantino Ruggeri

Ruyigi (Burundi),
fotografia di alcuni
graffiti zoomorfi
realizzati su un edificio
del villaggio (fotografia
di padre Costantino
Ruggeri, 1980). Pavia,
Fondazione Frate Sole

Ruyigi (Burundi),
fotografia di alcuni
graffiti che raffigurano
uomini e animali
realizzati su un edificio
del villaggio (fotografia
di padre Costantino
Ruggeri, 1980). Pavia,
Fondazione Frate Sole

dall'uomo, non dalla macchina. Vedendoli, ti vien da pensare che il Creatore, nel plasmare il primo uomo, debba aver avuto nelle sue "mani" la medesima innocenza di questi innocenti. Hanno calore, morbidezza, eleganza, estro. E ti vien voglia di accarezzarli¹³.

La capacità di leggere la realtà, che gli si offriva attraverso il mezzo fotografico, e il desiderio di comprendere pienamente l'Africa lo spinsero a mutare radicalmente il proprio atteggiamento nei confronti dell'arte e del continente. Emblematici sono i suoi appunti che dimostrano come, da oggetti semplici di uso quotidiano e da elementi della natura egli sapesse cogliere l'ispirazione per creare nuove opere d'arte o progettare architetture. Si stupiva di continuo della natura, intravedendo in essa infinite possibilità creative. In tutti i viaggi da lui fatti, in Africa e in Oriente, incontrò gente, visitò monumenti, fotografò e riportò su grandi quaderni e album le proprie impressioni prestando attenzione a ogni particolare, fino a cogliere in un sasso trovato per terra la forma finita di una chiesa. Con grande libertà tratteneva in sé tutto quello che vedeva; lo sguardo con il quale fotografava i popoli, le loro architetture, le loro espressioni d'arte non si traduceva meccanicamente in linguaggio figurativo, poiché era in primo luogo un abbraccio culturale spalancato alla trascendenza e alla creatività artistica. Attraverso l'Africa e l'"arte nera" Ruggeri apprese a guardare con rinnovata intensità; in questo modo tutto ciò che vedeva divenne una differente

declinazione del *Cantico delle creature* di san Francesco rigenerato dall'uomo africano. In questo periodo entrò in una familiarità profonda con i linguaggi del 'terzo mondo', ritrovandovi feconde corrispondenze con la propria. Ne trasse una sorta di linfa vitale che contribuì all'esplosione del proprio immaginario figurativo consentendogli di comprendere più a fondo la realtà assunta ed esaltata dalla propria sensibilità umana. In qualche modo il rapporto con l'Africa, l'esperienza del Burundi e l'occasione di costruire numerose altre chiese, unitamente alla possibilità di esprimersi attraverso il vetro e i materiali poveri, gli consentirono di esperire con rinnovato fulgore il suo stesso essere francescano e artista. Senza paura di smentita l'Africa divenne per lui occasione di riflessione su tutta la sua esistenza: memoria dell'intera storia personale di uomo, frate, sacerdote, pittore, artista e architetto.

Forse proprio per questa ragione egli cominciò a compere maschere provenienti da tutta l'Africa. Di esse ne riempì il suo studio pavese e se ne circondò. Le pose alle pareti, le adagiò sulle travi e le dispose per terra raccogliendo anche pezzi antichi di indiscusso valore. La sua cospicua raccolta di circa 200 opere, oggi conservata in differenti ambienti del convento di Canepanova a Pavia e nei locali in uso alla Fondazione Frate Sole, comprende indistintamente, solo per fare qualche esempio,





bronzi Dogon, maschere camerunensi della popolazione Bamum, croci e icone copte, espressioni artistiche Mandé e Dan, sedie-maschere Bamileké, maschere antropo-zoomorfe “Atua Afungo” della regione nord-ovest del Grassland, sculture Guro provenienti dalla zona forestale interna della Costa d’Avorio, bracciali-moneta Dogon, e altri soggetti ancora.

Le fece schedare molto sommariamente dai suoi collaboratori, ai quali, però, non chiese di studiarle. Per ogni scultura o maschera fece realizzare una riproduzione fotografica da incollare su cartoncini colorati, dietro ai quali fece scrivere un titolo assolutamente generico (ad esempio statua africana, maschera africana o testa in bronzo dell’Africa), la materia o la tecnica esecutiva, le misure e la precisa collocazione all’interno del suo studio¹⁴. Da queste richieste si deduce che a padre Costantino non interessava la provenienza dell’oggetto e il suo valore etnografico, ma esclusivamente la sua vaga dimensione antropologica. Probabilmente a lui bastava relazionarsi con questi oggetti perché prodotti dall’uomo africano in quanto tale, non in quanto appartenente a una specifica etnia o gruppo sociale. Essi erano per lui interessanti in quanto testimonianze di una cultura antica e vitale capace di generare oggetti di grande espressività e potenza evocativa. Per questa stessa ragione non distinse le diverse funzioni delle sculture; l’insieme conteneva infatti anche oggetti africani di uso quotidiano, come uno sgabello-poggiatesta, un cucchiaino di legno, un vaso in terracotta, una ciotola lignea o strumenti musicali.

Questa significativa raccolta, che attende ancora di essere pienamente valorizzata e attentamente studiata, era per lui richiamo costante all’incontro, nel carisma francescano, della Chiesa con le diverse culture, in adesione alle sfide del futuro profeticamente annunciate dal Concilio Vaticano II. Gli oggetti disseminati ovunque nel suo studio testimoniano il profondo sentimento missionario di padre Costantino, che traspare anche nelle prediche degli anni ottanta, in particolare in quella pronunciata in occasione della XX domenica del tempo ordinario, nella quale, facendo riferimento ai suoi viaggi in Oriente e in Africa, ebbe modo di dire:

Guardandomi attorno, certamente ho visto segni significativi della fede e dell’amore cristiano, ma anche quante testimonianze della nostra presunzione, della nostra vanità! Intanto, le barriere della razza! Per diversi

Padre Costantino Ruggeri nel suo studio (2004). Pavia, Fondazione Frate Sole

Padre Costantino Ruggeri nel suo studio insieme a Richard Meier (4 ottobre 2004) in occasione della consegna all’architetto statunitense del Premio Internazionale di Architettura Sacra “Frate Sole”. Pavia, Fondazione Frate Sole

secoli, la nostra è apparsa la religione dei bianchi portatori di civiltà terrena e di salvezza eterna ai popoli non bianchi. Barriere di cultura: abbiamo portato il Vangelo legato a una cultura “nostra”, profondamente estranea alla cultura indigena, e una liturgia di segni indecifrabili al vivere quotidiano di quella gente [...]. Nonostante lo spirito evangelico del Concilio Vaticano II, ci sono molti che ancora considerano intangibili tante tradizioni, forse venerabili nel passato, ma ormai morte e apportatrici di morte. Molti rimpiangono i vecchi riti, le pratiche devozionali ormai abbandonate e vedono nel rinnovamento liturgico quasi una deviazione della fede e un sentore di eresia, perlomeno, un affievolirsi delle pratiche religiose.

Amici [...] la vita si rinnova. Il Vangelo è novità; il cristiano deve sempre operare una rinascita interiore, com'è legge vitale dello Spirito che ci anima. Coloro che sono ancorati al passato senza il coraggio del presente e dell'avvenire si ripiegano su se stessi, senza guardare il Cristo che sta davanti, sulle strade degli uomini, perché Lui è sempre e soltanto nella felicità e nella disperazione dell'uomo¹⁵.

¹ C. Ruggeri, L. Leoni (a cura di), *Spazi di luce*, Elledici, Torino 1995, p. 67.

² Archivio Fondazione Frate Sole, cartella “Primi disegni a matita”.

³ Collezione “I premi Marzotto”.

⁴ Collezione Padre Costantino Ruggeri. Opera pubblicata senza firma e data in A. Sabatucci (a cura di), *Costantino Ruggeri. L'architetto di Dio*, Skira, Milano 2005, p. 100.

⁵ A. Fappani (a cura di), *Enciclopedia bresciana*, La voce del popolo, Brescia 1978, vol. 3, ad vocem.

⁶ Per questo tema si rimanda al saggio di Maria Virtus Zallot presente in questo stesso volume.

⁷ G. De Mori, *La vocazione africana di S. Francesco e l'Italia Imperiale*, in “Frate Francesco”, IV, 1936, 4, pp. 205-208.

⁸ F. Aquilanti, *S. Francesco e i tempi nostri*, in “Frate Francesco”, IV, 1936, n. 3, pp. 161-168.

⁹ *Voci Predicazione, predicatore e Missione, mandato*, in E. Caroli (a cura di), *Dizionario francescano*, Messaggero Padova, Padova 1983, coll. 1413-1430; 1007-1022.

¹⁰ C. Neve, *Leon Underwood*, Thames and Hudson Ltd, London 1974, p. 2.

¹¹ Dattiloscritto conservato nell'Archivio della Provincia Sant'Antonio dei Frati Minori in Mi-

lano. Appunto trascritto, sprovvisto di segnatura.

¹² Ruggeri dichiara: “Il loro scopo [delle avanguardie artistiche] era diverso dal mio, essi si rifacevano alla vita e all'arte di quei popoli primitivi per uscire dalle secche della cultura europea. L'arte negra in modo particolare fu per essi fonte di ispirazione, quasi un ritorno alle origini per nuove ebbrezze di creatività. Pensa ad alcune opere cubiste di Picasso, di Modigliani, di Brancusi. Anch'io andai in Africa non però per scrollarmi di dosso la cultura occidentale, ma per farmi il cuore e gli occhi degli Africani. Lo ritenevo un fatto essenziale per operare con onestà in quel continente. Pensavo: “E certamente anche le opere che poi farò nel mio paese ne ricaveranno linfa, genuinità e slancio””. Ruggeri, Leoni (a cura di), *Spazi di luce* cit., p. 67.

¹³ Ruggeri, Leoni (a cura di), *Spazi di luce* cit., p. 69.

¹⁴ Schedatura di queste opere presso lo studio dell'architetto Luigi Leoni, in cinque quaderni ad anelli sprovvisti di segnatura.

¹⁵ Archivio storico della Provincia Sant'Antonio dei Frati Minori a Milano, Prediche di padre Costantino Ruggeri, quaderno manoscritto 5°.



Chiesa di Canepanova, Pavia, anni sessanta, fotografia di padre Costantino Ruggeri, Hasselblad, formato 6 × 6 cm

Il terzo occhio di un artista eclettico e poliedrico

Roberta Manara

Il decimo anniversario dalla morte di padre Costantino Ruggeri è stata l'occasione, per la Fondazione Frate Sole, di poterlo ricordare con una mostra per così dire 'ibrida' che documentasse sia l'amore tributato a Pavia, sia la passione per l'arte fotografica. *Pavia ieri* si sarebbe dovuta intitolare la mostra che il frate-artista aveva in animo di inaugurare negli spazi espositivi del castello visconteo, da maggio a luglio 1984, alla quale stava lavorando da oltre un anno raccogliendo materiale iconografico eterogeneo e che, per motivi sconosciuti, non riuscì a realizzare. Per concretizzare questo ambizioso progetto espositivo di rilettura iconografica della città, l'amico fraterno Guglielmo Chiolini gli aveva fatto dono di un *corpus* di 200 positivi in bianco e nero di grande formato (24 × 30 cm), della cosiddetta 'Vecchia Pavia', scatti suoi e di altri fotografi (Tollini, Nazzari, Valli, Moisello, Trentani...), a partire dalla fine dell'Ottocento, di quella città che non esiste più, immagini che Costantino riteneva impressionanti per una loro dolcezza, quasi fossero evocate da sogni. Il frate, che aveva sottolineato in più occasioni il suo debito d'ispirazione a Pavia, città d'adozione, disse al confratello Fabbretti:

La città si rivelò subito perfettamente congeniale al mio sentimento e al mio temperamento. Si faceva ascoltare, guardare, sognare. Pavia tu non puoi attraversarla di corsa. [...] Pavia t'incanta sempre e in tutti i suoi spazi d'ombre e di luce, di storia e di gente viva, sui pinnacoli rossi delle sue torri, e sulle guglie delle sue chiese. Incanta in terra e sottoterra; sì, anche nelle cripte e nelle cantine. [...] Non a caso ho costruito il mio studio in una soffitta-granaio, luminosa e barbara, dove maschere e travi, gerani e uccelli s'affacciano sui vicoli e sui tetti, sostano e se ne vanno¹.

L'intento della mostra che voleva realizzare non era solo di gratitudine nei confronti di una città che lo aveva calorosamente accolto, ma anche di consegna alle generazioni future, attraverso testimonianze artistiche e documentarie uniche, di una memoria tangibile di questo straordinario passato. Il felice ritrovamento del *corpus* di immagini della 'Vecchia Pavia' (in occasione di un riordino dell'archivio della Fondazione) ha suggerito lo spunto per la mostra *Era Pavia nel cuore di fra Costantino, Guglielmo Chiolini, Mino Milani*² che, allestita nel 2017 nella prestigiosa cornice comunale del Broletto "Spazio Immagine Design Rossana Bossaglia", si è sviluppata su due binari paralleli: la volontà di concretizzare i *desiderata* del frate francescano nel decennale della morte, ma anche di mostrare, attraverso la selezione di

suoi scatti inediti, un ulteriore aspetto di questa eclettica, volitiva e poliedrica personalità, ovvero la sua passione per la fotografia, arte che praticò in prima persona, raggiungendo risultati straordinari, dagli anni sessanta del Novecento. Così, inarrestabile, egli affrontò una nuova avventura e ancora una volta mise in pratica il suo pensiero:

Il mondo ha bisogno di riaccendersi, come l'aurora, come la primavera. Ma per riaccendersi e rifiorire ha bisogno di bellezza, di fantasia, di creatività [...] La vera fedeltà al passato, alla società, alla Chiesa, all'Ordine, sta nella libertà di rinnovarsi continuamente³.

È parso metodologicamente corretto, nell'affrontare la ricognizione iconografica di Pavia, partire da un nucleo storicamente definito (reperibile in Fondazione e, nella sua completezza, nell'Archivio Storico G. Chiolini), all'interno del quale sono state selezionate immagini meno note del tessuto urbano, di periodi storici differenti, con un percorso espositivo che ha preso le mosse, secondo la volontà di Costantino, da una veduta d'assieme della città dal Borgo Ticino, proseguendo lungo la circonvallazione interna, lambita a sud dal fiume, con le porte e i baluardi che a breve sarebbero stati abbattuti, per concludersi nei pittoreschi vicoli dell'antico centro storico. La possibilità di accostare, ai positivi in bianco e nero dello Studio Chiolini, quelli a colori di Costantino è sembrata una felice e stimolante combinazione per avvicinarsi alla città con un occhio insolito, dove il valore aggiunto era rappresentato dagli scritti dell'amico comune, noto storico e scrittore pavese Mino Milani. Questo "scrittore d'oggi", che Gianni Rodari riteneva capace di "narrare per immagini" evocando il ritmo delle azioni, è l'espressione concreta di un grande attaccamento alla città in cui è nato, dalla quale non ha mai voluto andarsene, e nella quale ha ambientato numerosi suoi racconti.

Ci ha aiutato, in questo percorso per immagini, la parola sempre lucida e arguta del grande maestro pavese, la cui sensibilità letteraria si integra perfettamente con quella artistica dei due fotografi – che riconosce in padre Costantino un artista che, andando persino oltre la propria arte e i propri progetti, riusciva a esprimere insieme concretezza e sogno, restando coerente con tale sintesi fino alla fine. Vi era in questo talento, una grandezza, una sintonia ineguagliabile del padre francescano con Pavia. La mostra non ha voluto proporre una lettura nostalgica e malinconica della città, né un raffronto tra ieri e oggi, quanto piuttosto riallacciare idealmente un dialogo fra tre grandi maestri e la loro Pavia. Il *topos* è stato la 'pavesità', il filo conduttore l'amore devoto e incondizionato per Pavia, da parte di tre indiscusse personalità locali, legate tra loro da un rapporto d'amicizia unico e da affinità elettive: Guglielmo Chiolini, padre Ruggeri e Mino Milani, tre voci armoniche e complementari che hanno contribuito, ciascuno in modo personale e specifico, a cantare e valorizzare Pavia, ricercando e consolidando il concetto del bello. Costantino, in particolare, era convinto che la bellezza, così centrale nella sua vita, fosse uno strumento comunicativo in grado di parlare un lin-

guaggio universale nel tempo e nello spazio e, citando Dostoevskij, capace di salvare il mondo. Personalità tenace nello studio e nella ricerca, amante del bello e del sublime, egli ha sempre cercato di circondarsi di nuovi stimoli, mai pago dei risultati raggiunti, instancabilmente aperto a cogliere tutte le ricchezze non ancora esplorate del sapere. Come sembrano indicare le oltre 600 diapositive a colori, dedicate dal frate-artista alla sola Pavia (a 10.000 scatti ammonta l'intera raccolta), che permettono di arricchire e integrare la sua variegata e proficua produzione artistica, precisando ulteriormente le tappe della sua ricerca tecnica ed espressiva lontana dagli schemi tradizionali, dagli stereotipi e dalle imposizioni del mercato dell'arte. Se in alcuni scatti fotografici egli propose una rilettura iconografica dei medesimi luoghi indagati dall'amico Chiolini, in altri il suo sguardo curioso si concentrò sul particolare, sul dettaglio 'stravagante', sull'*objet redécouvert*, sull'animale indifeso, fosse esso un cane, un uccellino o un gatto, spesso mimetizzati nello scatto. L'attenzione era rivolta a scorci nascosti, angoli pittoreschi, atmosfere quasi oniriche ripresi nelle diverse ore del giorno e con condizioni meteorologiche differenti: nebbia, pioggia, neve, alba, crepuscolo, imbrunire, sera, notte. Ma anche a tetti, comignoli, panni stesi, paramenti murari, intonaci, marmi, laterizi, pavimenti, acciottolati, inferriate, portoni, vecchie scale, nature morte, il fiume, le torri, i panorami, le vecchie mura, angoli noti e nascosti, oggetti riconoscibili e non, antiche memorie. Padre Costantino anche in fotografia non rinunciò alla personalissima cifra stilistica. Amò immagini che esibiscono un taglio non banale, con angolazioni insolite; predilesse le geometrie, ma non le simmetrie, le vedute dall'alto, le inquadrature sempre molto studiate; in esse il manufatto artisticamente più rilevante non primeggia frontalmente, ma fa da corredo; anzi spesso in primo piano viene dato ampio spazio al buio, all'oscurità. Prevalente e onnipresente il nero, o meglio la tenebra, contrapposta all'antico rosso dei mattoni, tipicamente pavesi. Frequentemente tra lui e il soggetto fotografato egli interpose una sorta di diaframma: una grata, un arco, un filo spinato, un'ombra, una muratura, una fronda fitomorfa ... che sembrano sfumare e far perdere consistenza al soggetto 'reale' relegato in secondo piano. Suggestivi gli scatti dedicati ai vicoli, stretti e acciottolati, dalla solarità intensa, che sottolineano l'affinità di interessi e d'intenti con l'amico Chiolini il quale, come lui, non fotografava sovente l'elemento umano, presente solo in pochissimi scatti, ma rivolgeva prevalentemente l'attenzione all'oggetto artistico in sé. Sono immagini riflessive, accattivanti e spesso misteriose nelle quali traspare la sensibilità, non comune, di Costantino che sognava a occhi aperti e vedeva atmosfere e spazi sempre nuovi. Nei suoi scatti, che si caratterizzano per la lirica personalissima e per un'idea del mondo derivata dal *Cantico delle Creature*, c'è la Pavia del cuore e dell'anima.

¹ C. Ruggeri, in N. Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore. Genesi di un artista cristiano*, Dies, Milano 2001, II ed., pp. 62-63.

² *Era Pavia nel cuore di fra Costantino*, Guglielmo Chiolini, Mino Milani, a cura di R.

Manara, catalogo della mostra (Pavia, Broletto, Spazio Immagine Design "Rossana Bossaglia", 15 dicembre - 28 gennaio), Pavia 2017.

³ Ivi, p. 34.



Incontri, volti, esperienze

Luigi Leoni

Padre Costantino nello studio del convento di Canepanova a Pavia; vista dello studio dall'esterno; il padre nel giardinetto dello studio; al lavoro nella cella-atelier; nel laboratorio vetrate

Un tratto peculiare di padre Costantino era la gioia nel tessere rapporti di amicizia e condividere esaltanti esperienze artistiche. Come san Francesco d'Assisi visse in comunione con i fratelli, così padre Costantino, quando si decise per un cammino di evangelizzazione attraverso l'arte, amò circondarsi di uomini che, condividendo le sue aspirazioni, si cimentassero con lui nello stesso impegno. Non disdegnava alcun legame, si coinvolgeva anzi con uomini e donne delle più diverse estrazioni sociali e culturali, pur di costruire percorsi di dialogo, realizzare fraternità d'elezione e far maturare l'indirizzo artistico e di fede intravisto. Nel dopoguerra, trovandosi a Milano nel fervore di un generale risveglio di speranze, egli frequentò studi di pittori, scultori e architetti, che gli indicavano, con le loro opere, una direzione dell'arte moderna rispondente anche ad alti valori dello spirito: Mario Sironi, Luciano Minguzzi, Giorgio Morandi, Lucio Fontana, Carlo Carrà, Roberto Crippa, Luigi Figini e Gino Pollini, Filippo De Pisis, Arturo Tosi, Marino Marini, Bruno Casinari, Giorgio de Chirico, Emanuele Cappelletto, Sergio Dangelo, Ottone Rosai. Ogni forma d'arte lo affascinava; era attratto anche dalla musica e dalla poesia: fu amico di Salvatore Quasimodo e di Eugenio Montale. Un'attenzione particolare riservò ai giovani. Dopo l'esperienza negli oratori di Milano negli anni cinquanta, nel convento di Canepanova a Pavia, a partire dagli anni sessanta avviò, con il gruppo dei ministranti per il servizio liturgico, un percorso che fosse per loro di crescita, impegnandoli anche nella modellazione della creta, nella preparazione di modelli in gesso, nella costruzione di plastici in legno e cartone, nell'esecuzione di ceramiche. Costituì nella veranda storica del convento, un tempo casa nobiliare quattrocentesca costruita su fondazioni medievali, un laboratorio d'arte, fucina di opere che prendevano vita sotto la sua regia sapiente. Allo scopo gli fu necessario entrare in contatto anche con ditte e figure esterne al convento: per le opere in bronzo ebbe rapporti con la fonderia De Andreis di Quinto de' Stampi (Milano); per le finiture della suppellettile sacra coi fratelli Aldo e Leopoldo Giampieri di Roma. In Pavia frequentava anche vari laboratori di falegnami, di fabbri, di artigiani per realizzare le opere in legno, in ferro e in acciaio, come Gambuzzi, Camillo Frascchetti, Vincenzo Mangiarotti, Rino Roveda. Gli giovò in città la frequentazione di gente semplice e famigliare, che gli faceva rivivere il fascino mai dimenticato del paese natale di Adro e della vita nei paesaggi della Franciacorta, prossimi al lago d'Iseo. Conservò soprattutto un forte legame con la madre Rosina e il padre Angelo. Nella casa dove era nato veniva tenuta a sua disposizione una stanza così che, quando gli era possibile, potesse soggiornare presso i suoi. Nella casa dei genitori abitava



Il padre con l'amico
architetto e i
collaboratori dell'atelier:
Luigi Leoni; Massimo
Ravazzano; Carmen
Romagnano; Chiara
Rovati; Andrea Vaccari;
Ignazio Breccia
Fratadocchi

anche il fratello Luigi con la moglie e le figlie. Tra loro egli ritrovava il calore domestico lasciato quando, ancora bambino, decise di entrare in convento. Tuttora in quella dimora sono conservati vari suoi quadri e un affresco. Ebbe amici Lina e Giordano Ercolessi che, conosciuti tramite padre Nazareno Fabbretti e padre Davide Maria Turollo, possedevano un bel negozio di penne stilografiche a lato del duomo di Milano. Avendo in cuore di ritirarsi in un luogo di pace, chiesero al padre il progetto per la loro casa tra gli ulivi della Toscana. A Barolo, in località Vergne, tra i vigneti delle Langhe, Milena e Aldo Vaira gli chiesero la realizzazione di vetrate per la loro cantina; gli si affezionarono al punto da affidargli successivamente anche il progetto per l'ampliamento della loro azienda agricola. A Torino gli fu cara l'amicizia con Ernesto Olivero, che lo chiamò per la realizzazione della cappella nel Sermig, l'Arsenale della pace da lui trasformato, da fucina per la fabbricazione di armi, in luogo di accoglienza aperto a tutti. Don Lorenzo Tous gli manifestò la propria ammirata devozione nel chiamarlo a progettare la cappella iemale della cattedrale di Palma di Maiorca e, successivamente, una chiesa a C'an Picafort, nella stessa isola. A Pavia il frate artista visse anche momenti forti di interiorità. Su una parete del suo studio sopra il coro della chiesa, negli anni novanta segnò questa frase: "beata solitudo". Visse momenti di intensa riflessione nel proprio atelier d'artista che, nel tempo, ampliò con altri spazi: i locali cantinati, dove si custodivano in deposito le lastre di vetro antico soffiato; i vani quattrocenteschi al primo piano, dove si svolgeva l'attività artistica; ancora più in alto nell'ex granaio del convento, il suo studio personale esteso fino ai sottotetti. Fu coinvolto per interventi in santuari, conventi, monasteri, quali, ad esempio: il Deserto di Varazze dei Carmelitani, il monastero di Clarisse a Chiavari, il Santuario della Verna, il monastero delle Carmelitane a La Spezia, il convento francescano San Romolo di Figline Valdarno, il convento francescano della Brunella a Varese. In molte parrocchie italiane fummo chiamati per erigere più di trenta chiese nuove e numerosi arredi o adeguamenti liturgici di presbiteri.

Ogni situazione era occasione per lui di testimonianze fraterne, di messaggi forti non disgiunti dall'esperienza lavorativa anzi avvalorante, per il fascino delle sollecitazioni che egli riusciva a stimolare durante le fasi di progettazione e realizzazione delle opere. Lo scambio – di valutazioni, visioni e prospettive – non era interrotto neppure nei momenti conviviali, sempre ricchi di amabili e sapienti colloqui. Quando affrontava un tema a lui caro, anche grazie alla sua voce calda e convincente, tutti si facevano attenti. Era una grazia condividere queste esperienze umane e professionali. In modo prodigioso e inaspettato emerse nel tempo la possibilità di viaggi in ogni continente, segnati da incontri sempre diversi e da un interminabile susseguirsi di occasioni, eventi, avventure per la costruzione di nuove chiese e di cicli di vetrate artistiche. Il clima sorprendente nel quale le abbiamo vissute merita di essere qui brevemente richiamato per alcune occasioni: a Roma, in Africa, in Giappone, in Terrasanta. Fu un miracolo quanto accadde dopo che egli era stato chiamato a tenere una conferenza sul Beato Angelico a Roma, con la quale incantò gli uditori. Convinse, tra i presenti, don Gianfranco Mori, sacerdote della par-

rocchia romana di San Bernardo di Chiaravalle, che gli affidò l'incarico di edificare un nuovo complesso parrocchiale nel quartiere di Centocelle. A costruzione conclusa e dopo la sua consacrazione, la chiesa venne visitata da san Giovanni Paolo II che, incontrando il padre, commentò: "Nel Medioevo l'uomo costruiva grandi cattedrali in altezza per elevarsi al cielo; le chiese contemporanee parlano di un Dio che è sceso sulla terra". Roma ci riservò di lì a poco una sorpresa ancora più grande. Nella commissione d'arte sacra del Vicariato di Roma che aveva approvato il progetto per Centocelle, un suo membro, l'ingegner Ignazio Breccia Fratadocchi, ne colse la bellezza. Fu lui a sollecitare don Pasquale Silla, rettore del santuario del Divino Amore sull'Ardeatina, a chiamare padre Costantino per la realizzazione di un nuovo santuario. Don Pasquale accettò il consiglio. Era l'anno mariano 1987 ed erano trascorsi più di quarant'anni da quando, nel 1945, i cittadini romani avevano fatto voto alla Madonna di costruire un nuovo grande santuario per la salvezza di Roma. Abbandonate le idee monumentali dei precedenti progettisti, il padre immaginò una casa di campagna per la Madonna, nella valle al di fuori delle mura contornata dalle morbide movenze dei colli. Lì egli vide il nuovo santuario che subito ci apprestammo a modellare in plastilina. Suor Rosaria, che prestava servizio nella casa del pellegrino, dove eravamo ospitati quando io stendevo i disegni su lucido, una mattina mi riferì che don Umberto Terenzi, sacerdote fondatore della sua Congregazione, in sogno le aveva confermato l'opportunità della scelta del luogo. In realtà l'area individuata, essendo agro romano, non era edificabile secondo il piano regolatore vigente; ci parve dunque di esserci impegnati in un'impresa inattuabile. Tuttavia, ancora una volta, quando il padre fu chiamato a tenere, insieme a don Silla, una conferenza all'Università Gregoriana, fu molto convincente nel tratteggiare il progetto. Colpì nel segno e ottenne il proprio scopo quando disse: "Fuori dalla torre del primo miracolo, verso valle, sollevo una zolla di terra e al di sotto ricavo una grotta azzurra". Ne avemmo conferma quando, il 2 novembre 1987, ci recammo dall'assessore all'urbanistica del Comune di Roma che ci accolse con l'augurio: "Benvenuti! Quando ero bambino mia nonna mi conduceva al santuario del Divino Amore". L'omaggio a Maria, nella conferenza del padre, aveva colpito lui e mobilitò tutto l'ufficio che, entro la mattina, trovò la soluzione per consentire la realizzazione del nostro progetto in deroga al piano regolatore vigente. Entro il 31 dicembre dello stesso anno arrivò infatti l'approvazione comunale. Intensa, per le persone incontrate, è stata anche l'esperienza africana. I frati minori della regione ligure avevano aperto nel 1970 una nuova missione in Burundi. A Kayongozi, a duecento chilometri dalla capitale Bujumbura, essi avevano appena costruito un convento al quale mancava la chiesa. Nel 1979 chiesero a padre Costantino la disponibilità a intraprendere un viaggio per valutarne la realizzazione. La salute del padre non era molto buona, ma egli accettò l'invito. Nella diocesi di Ruyigi conobbe il vescovo Ruhuna, che lo invitò a percorrere tutta la diocesi per avere consigli utili al proprio ministero. Anch'io lo conobbi, quando venne a Kayongozi per una visita pastorale, e ne apprezzai la bontà d'animo e il coraggio evangelico. Ne sarebbe stato eroico testimone di lì a poco, divenendo martire nelle lotte tribali. Indimenticabile fu l'incontro con il Giappone, dove ripercorremmo l'e-

Il padre con gli amici
del mondo dell'arte e
di quello ecclesiastico:
Lucio Fontana; Guido
Ballo; Gianfranco
Ravasi; Davide Maria
Turoldo; Cesare Angelini;
Luigi Figini



poepa di evangelizzazione che, come vento impetuoso, avevano vissuto nel XVI secolo i primi compagni di sant'Ignazio di Loyola. A Yamaguchi, città a sud della grande isola di Honshu, megalopoli famosa per aver dato i natali a eminenti figure della politica e della cultura nazionale, san Francesco Saverio aveva posto le basi di una comunità cristiana, con l'ardore di san Paolo nei primi decenni dopo Cristo. Cinquecento anni dopo l'evangelizzazione gesuitica, trovammo qui la più fiorente comunità cattolica di tutta la nazione nipponica. Vi aveva svettato a lungo, sulla cima del colle sovrastante la città, un santuario con due torri che, come fari di luce, annunciavano Cristo risorto. Un grande incendio, all'inizio degli anni novanta, aveva distrutto tutta la costruzione in legno. Superiore del convento di Yamaguchi, ormai privo della chiesa, era il missionario gesuita padre Domenico Vitali. Essendo venuto a Milano per chiedere ai confratelli del Centro culturale San Fedele nominativi di progettisti adeguati, gli venne suggerito di incontrare fra Costantino, loro amico e ottimo artista e architetto. L'ultimo dono per noi fu la possibilità di operare in Terrasanta, terra ove san Francesco, al tempo delle crociate, incontrò il Saladino. Ci capitò di essere lì immersi nel dramma di una terra sempre contesa tra popoli, spettatori di azioni di guerra al tempo dell'Intifada. Nella Custodia di Terrasanta incontrammo i figli di san Francesco chiamati da ogni parte del mondo a essere rappresentanti di ogni popolo cristiano, grande famiglia che da otto secoli tiene viva lì la fede dei cristiani.

A Betlemme fummo ospiti di una comunità conventuale formata da frati giovani che si preparavano al sacerdozio. Nel refettorio potevamo vedere i loro volti, gioiosi e aperti alla speranza, accanto a quelli dei frati anziani ricchi di esperienza: ci facevano respirare aria di purezza e di amore in un mondo lacerato da odi e contrasti. Allora, all'inizio del secondo millennio, padre Costantino gioiva con noi ma, carico d'anni, iniziava anche a denunciare fatica nei viaggi. Con Chiara Rovati, come me architetto, svolsi qui numerosi sopralluoghi necessari per eseguire una nuova cappella dedicata alla Madre di Dio e per restaurare la Grotta della Madonna del latte, che inaugurammo con il custode di Terrasanta, padre Pierbattista Pizzaballa. Si erano intensificati anche i rapporti con i padri del convento di San Salvatore e della Flagellazione di Gerusalemme, presso lo Studium Biblicum. Alla Via Dolorosa ci incontravamo spesso con padre Michele Piccirillo, il celebre frate archeologo che ci affidò vari progetti in Israele, Giordania e Siria, dei quali discutevamo con padre Costantino.

Ricordo infine che, se già in anni giovanili egli aveva condotto importanti viaggi per conoscere direttamente opere d'arte e di architettura contemporanee in uno dei quali incontrò personalmente Le Corbusier, in Pavia, grazie all'istituzione del Premio Internazionale Frate Sole, egli riuscì a portare i più celebri architetti costruttori di chiese cristiane, come Tadao Ando, Álvaro Siza, Richard Meier. Nel dare l'estremo saluto a padre Costantino, per il quale composi il 25 giugno 2007 un testo in ricordo del cammino percorso insieme, mi fu chiaro come esso fosse stato tracciato dallo Spirito Santo, in un crescendo di prodigiose tappe.

Il padre con architetti e amici-committenti:
Le Corbusier; Tadao Ando; Vittorio Moretti; Famiglia Vaira; Coniugi Ercolessi; Ernesto Olivero



Una bellezza oggi “indispensabile”



1. *Volto di san Francesco*, anni sessanta, tecnica mista. Collezione privata



2. *Storia di san Francesco: Il santo porta aiuto ai poveri*, 1949, affresco. Busto Arsizio (Varese), convento dei Frati Minori



3. *Storia di san Francesco: L'ideale evangelico della fraternità*, 1949, affresco. Busto Arsizio (Varese), convento dei Frati Minori



4. *Storia di san Francesco: Il santo e l'operaio*, 1949, affresco. Busto Arsizio (Varese), convento dei Frati Minori





5. *Frate - dolce riposo*, 1944, pastello su cartone, 460 × 630 mm. Collezione privata



6. *Adamo ed Eva*, 1954, tecnica mista (pastelli a cera e pennellate a olio) su cartone, 2000 × 1490 mm, Serie *I Premi Marzotto*. Collezione privata



7. *Frati*, 1956, olio su cartone, 650 × 410 mm. Collezione privata



8. *Mistero di morte e di amore*, 1957, tempera su cartone, 1200 × 700 mm. Collezione privata



9. Ostensorio, anni cinquanta, rame sbalzato argentato con inserti in ceramica colorata, altezza 35 cm, esemplare unico. Collezione privata



10. Portacero, anni cinquanta, bronzo, altezza 10 cm, Pavia, Studio Ricerca Arte Sacra



11. Turibolo, anni cinquanta, rame sbalzato argentato, diametro 15 cm; Navicella, anni cinquanta, rame sbalzato argentato con inserto di pietra dura, larghezza 13 cm. Pavia, Studio Ricerca Arte Sacra



12. Croce gemmata, 1954, cemento con blocchetti in vetro di Murano, altezza 180 cm, esemplare unico. Milano, chiesa della Madonna dei poveri (architetti Luigi Figini e Gino Pollini)



13. Croce per il convento di Busto Arsizio, fine anni sessanta, modello in gesso, altezza 260 cm, esemplare unico.
Fotografia nel chiostro del convento di Canepanova (Pavia), particolare



14. Croce, anni sessanta, bronzo patinato, altezza 2,50 m, esemplare unico. Collezione privata, fotografia sulle rive del fiume Ticino



15. Croce, anni sessanta, ottone argentato, altezza 25 cm, produzione in serie. Fotografia sulle rive del mare di Bordighera



16. Croce, inizio anni sessanta, cotto smaltato, altezza 20 cm, esemplare unico. Collezione privata



17. Croce bifacciale, 1975, bronzo argentato, 25 × 25 cm. Milano, Ospedale Gaetano Pini, cappella



18. Tabernacolo, inizio anni sessanta, bronzo argentato con ante in vetro, all'interno canestri per Eucaristia, altezza 120 cm, esemplare unico. Busto Arsizio (Varese), chiesa del Sacro Cuore



19. Anta di tabernacolo (in forma di pane), 1999, bronzo dorato nel supporto in marmo bianco di Carrara, diametro 40 cm. Roma, Santuario del Divino Amore, cappella eucaristica

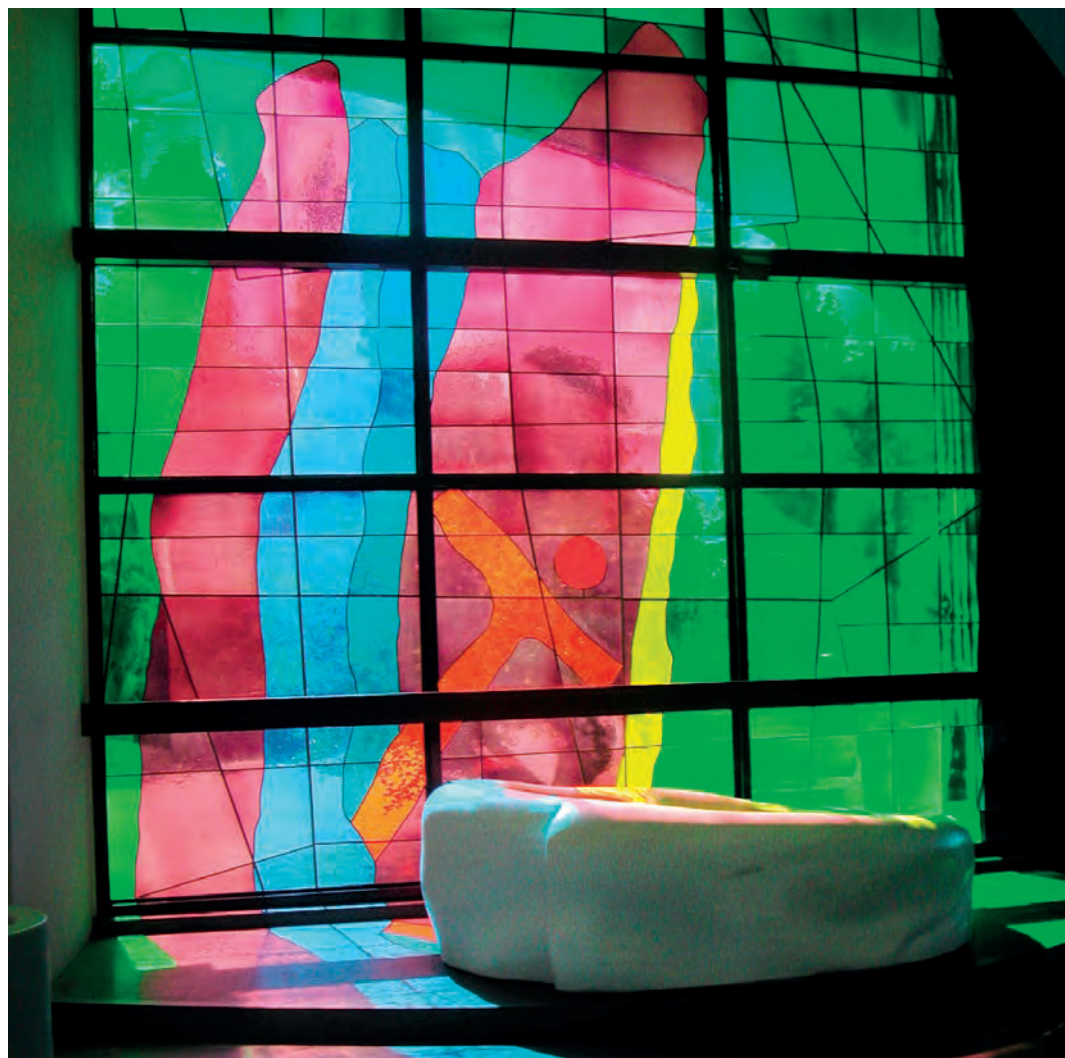




21. Battistero, 1982, pietra calcarea, Genova, chiesa del Tabernacolo



22. Battistero, 1988, marmo bianco di Carrara. Cossato (Biella), chiesa di Gesù nostra speranza



23. Battistero, 1999, marmo bianco di Carrara. Roma, Nuovo Santuario del Divino Amore





25. Presbiterio, fine anni sessanta, marmo bianco di Carrara. Milano, chiesa di San Giuseppe dei Moretti



26. Presbiterio, 1986, altare in bronzo patinato. Milano, duomo, cappella feriale

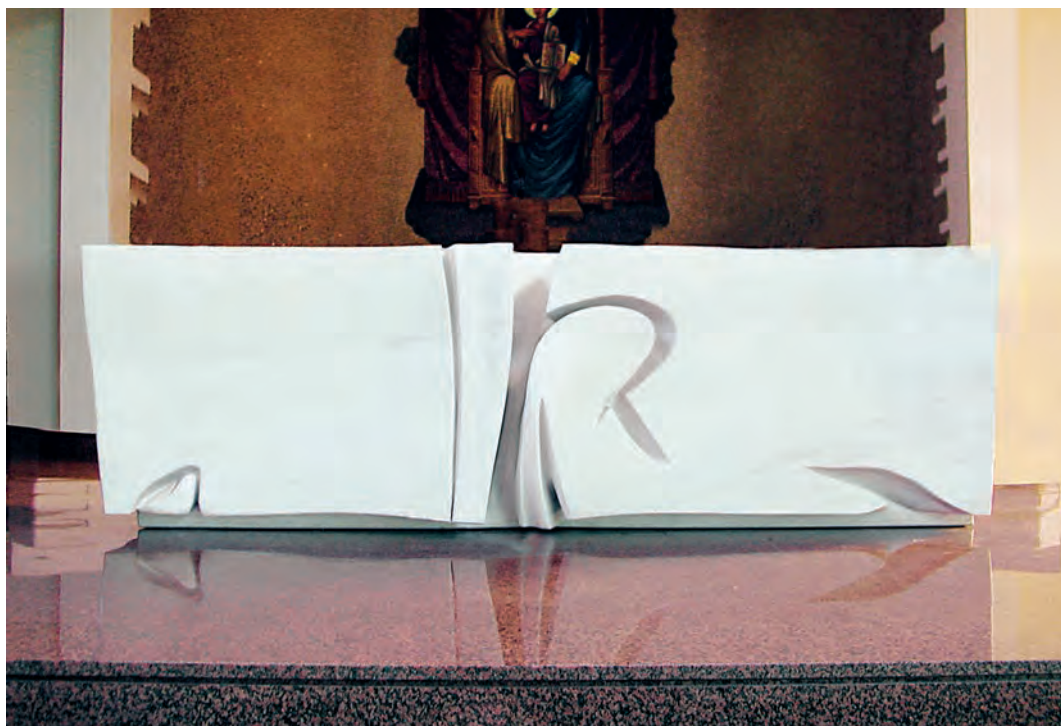




27. Altare, inizio anni sessanta, marmo bianco di Carrara. Busto Arsizio (Varese), chiesa del Sacro Cuore



28. Altare, 1972, legno. Barbagelata di Lorsica (Genova), chiesa di Maria Madre del Creato



29. Altare, 1992, marmo bianco di Carrara. Saronno, chiesa Regina Pacis



30. Altare, 1999, marmo bianco di Carrara. Roma, Nuovo Santuario del Divino Amore





32. *Cella n. 13*, 1974, tecnica mista, 14 × 21 × 10,5 cm. Collezione privata



33. *Cella n. 16*, 1978, tecnica mista, 29 × 20 × 31 cm. Collezione privata



34. *Forma Bianca - Cristo Crocifisso*, 1964, tecnica mista, 75 × 41 × 5 cm. Collezione privata



35. *Forma Bianca*, 1967, tecnica mista, 54 × 40 × 5,4 cm. Collezione privata



36. *Trasparente n. 107*, 1974, tecnica mista, 20,3 × 17 × 0,2 cm. Collezione privata



37. *Trasparente n. 21*, 1974, tecnica mista, 17,5 × 19 × 0,4 cm. Collezione privata



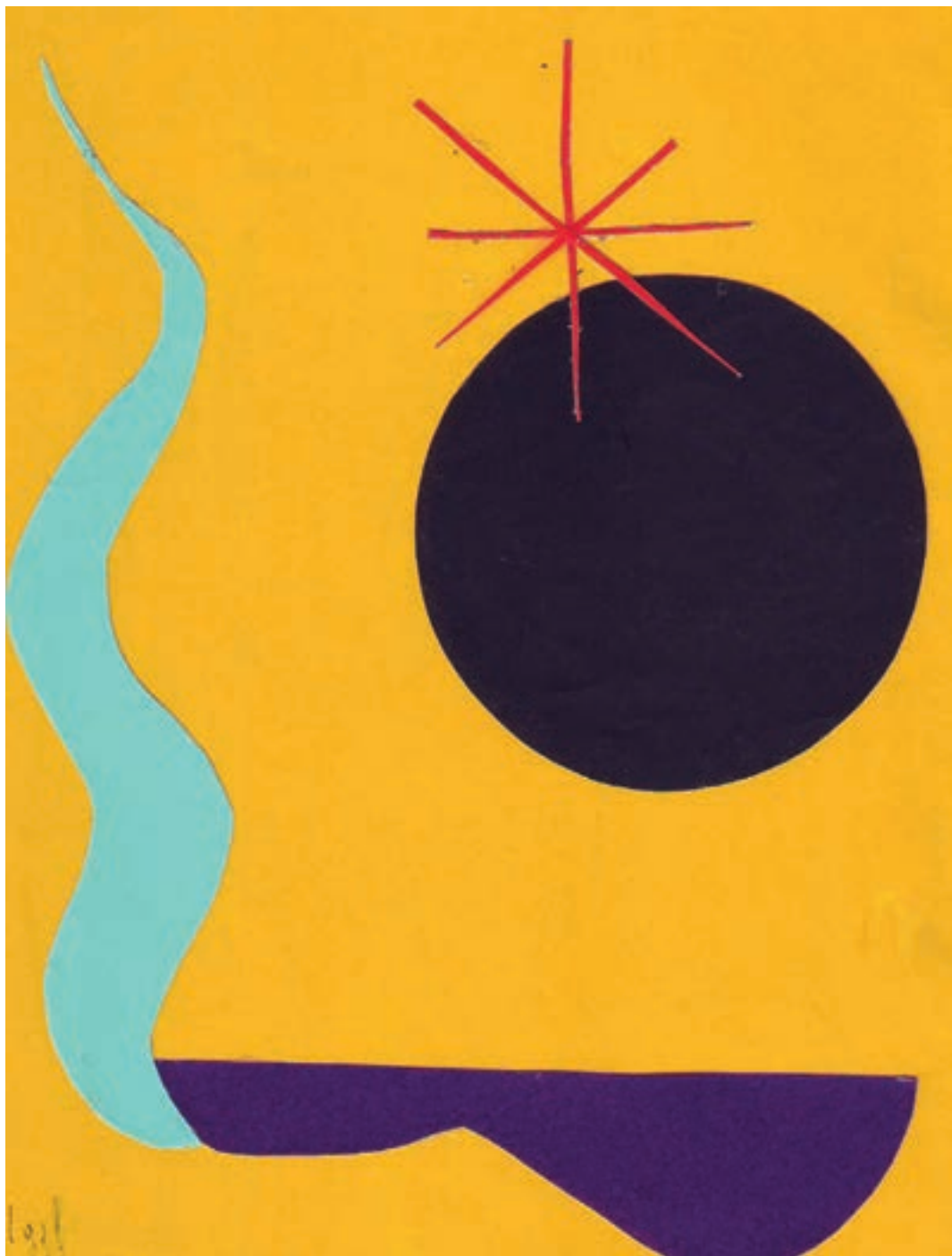
38. *Trasparente n. 38*, 1975, tecnica mista, 20 × 17,8 × 0,2 cm. Collezione privata



39. *Macchie guidate*, 1972, tecnica mista, 42,5 × 40,5 cm. Collezione privata



40. *Macchie guidate*, 1972, tecnica mista, 42,5 × 40,5 cm. Collezione privata



41. *Collage*, 1990, carta colorata su cartoncino, 15,5 × 12 cm. Collezione privata



42. *Collage*, 1997, carta colorata su cartoncino, 21,2 × 16,2 cm. Collezione privata



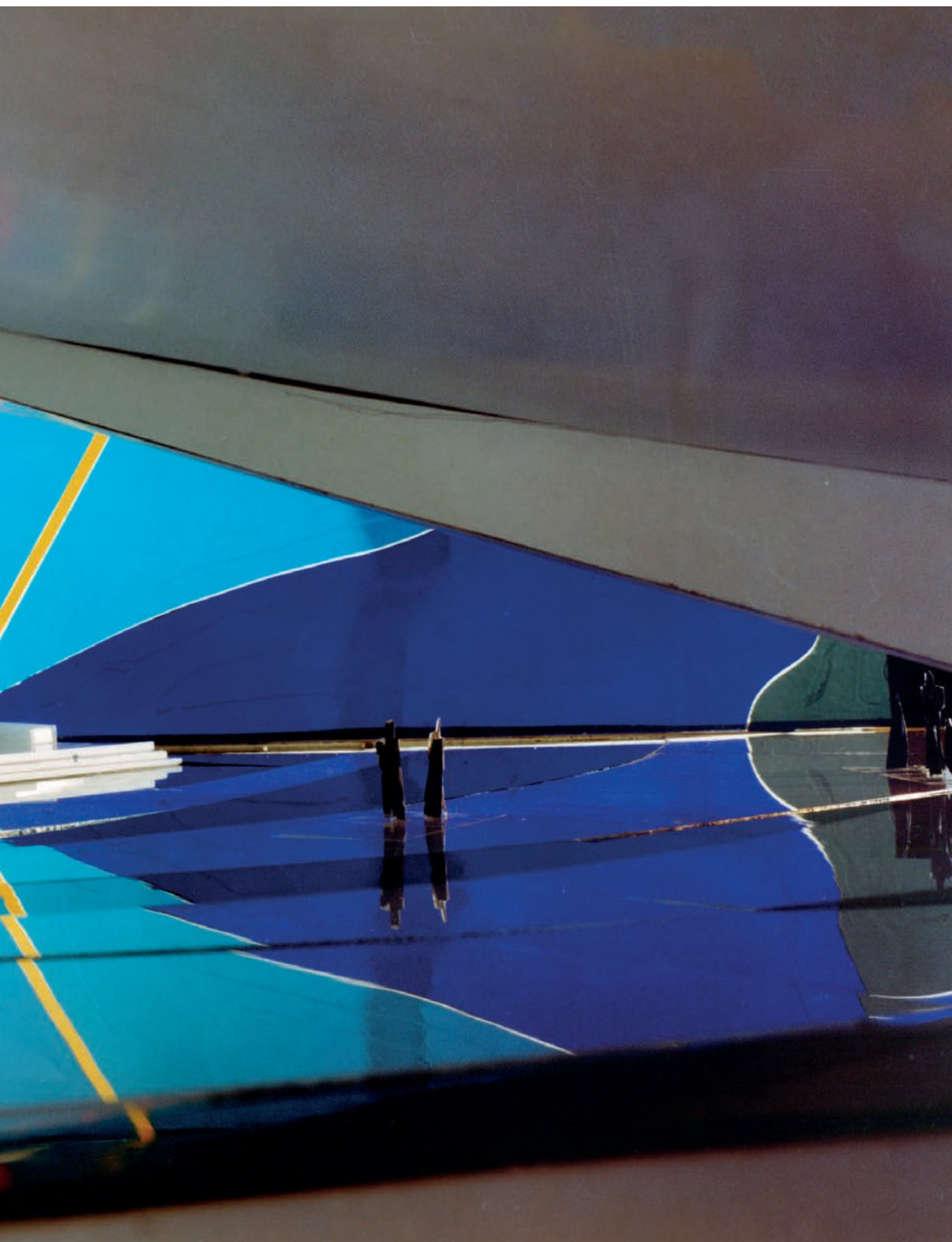
43. Bozzetto di vetrata, 1974, vetro antico soffiato, 15 × 18 cm. Pavia, Studio Ricerca Arte Sacra



44. Bozzetto di vetrata, 1979, vetro antico soffiato, 23 × 18 cm. Pavia, Studio Ricerca Arte Sacra



45. Bozzetto con vetrate (retini adesivi su vetro), 1995, per Yamaguchi (Giappone), santuario di San Francesco Saverio. Pavia, Studio Ricerca Arte Sacra

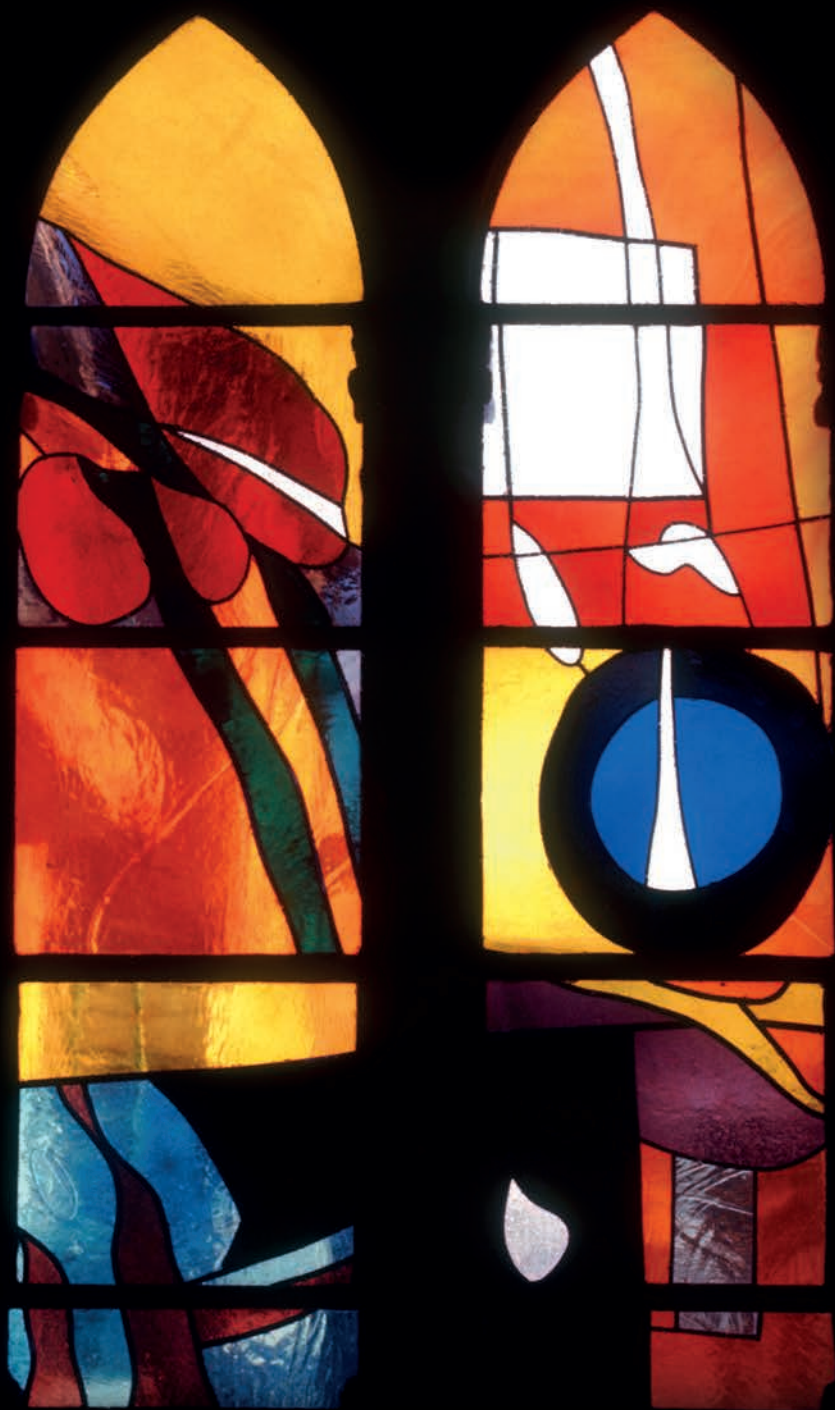




46. Vetrata, 1962, blocchi di vetro e cemento. Varese, cappella del Seminario Franciscano



47. Blocchi in vetro colorato, 1968. Buccinasco (Milano), chiesa di Sant'Adele © foto Giorgio Azzoni



48. Vetrata *Cieli nuova e terra nuova*, 1969, vetro antico soffiato legato a piombo. Chiavari, chiesa di Sant'Antonio



49. Vetrata *Croce e occhio di Dio*, 1970, vetro antico soffiato legato a piombo, particolare. Brescia, Palazzolo sull'Oglio, chiesa di San Paolo



50. Vetrata *Il Sole e il creato*, 1970, vetro antico soffiato legato a piombo.
Cuneo, chiesa Cuore Immacolato di Maria



51. Vetrata *Fioritura di primavera*, 1974, vetro antico soffiato legato a piombo, particolare.
Bologna, chiesa Santa Maria Goretti,



52. Vetrata *Il peccato originale* (macchia su fondo blu scuro), 1974, vetro antico soffiato legato a piombo, particolare. Milano, Istituto Humanitas, cappella di San Pio X



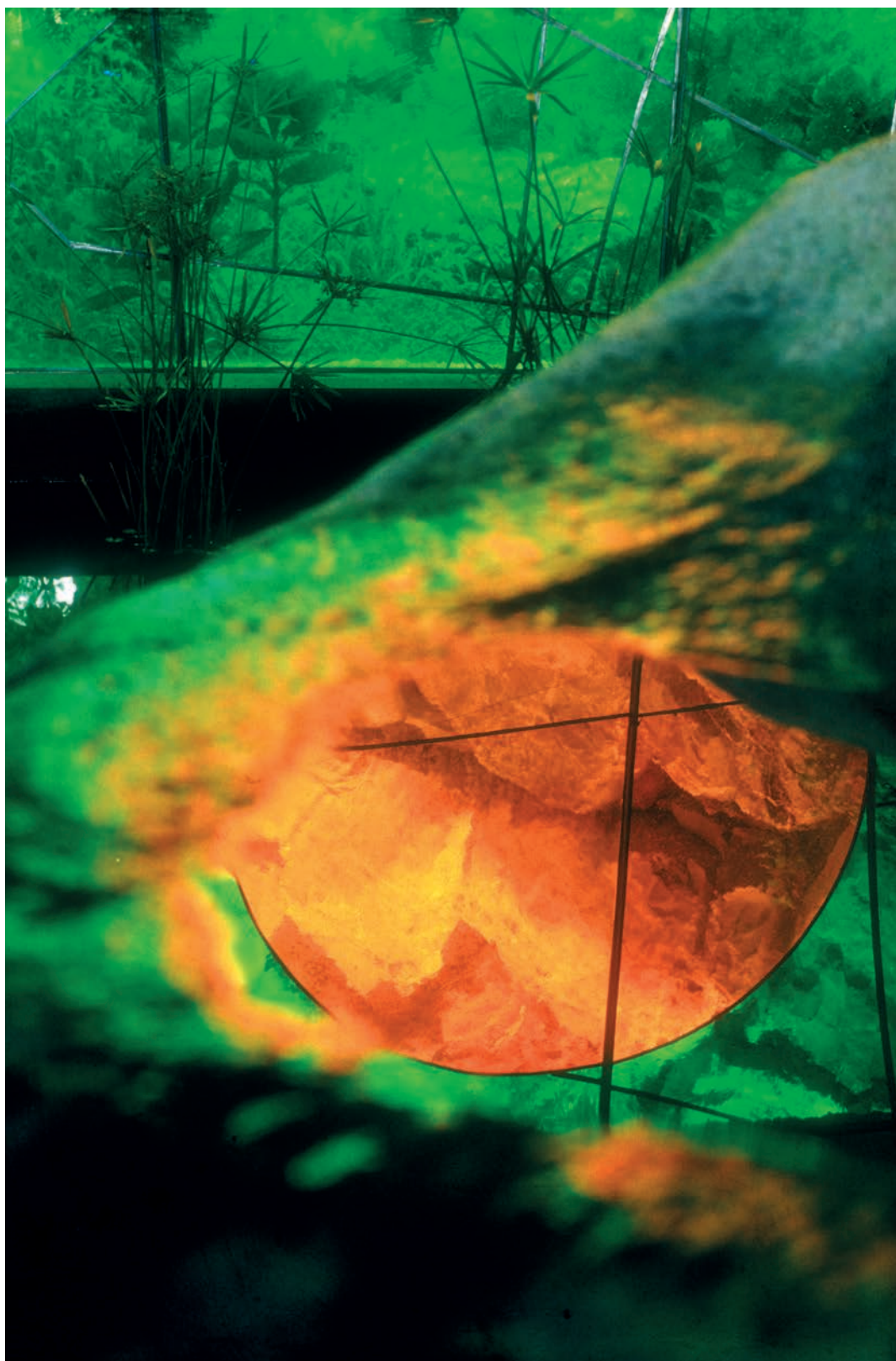


53. Vetrata *Lo Spirito Santo sul mondo*, 1979, vetro antico soffiato legato a piombo. Pavia, chiesa di Sant'Alessandro Sauli

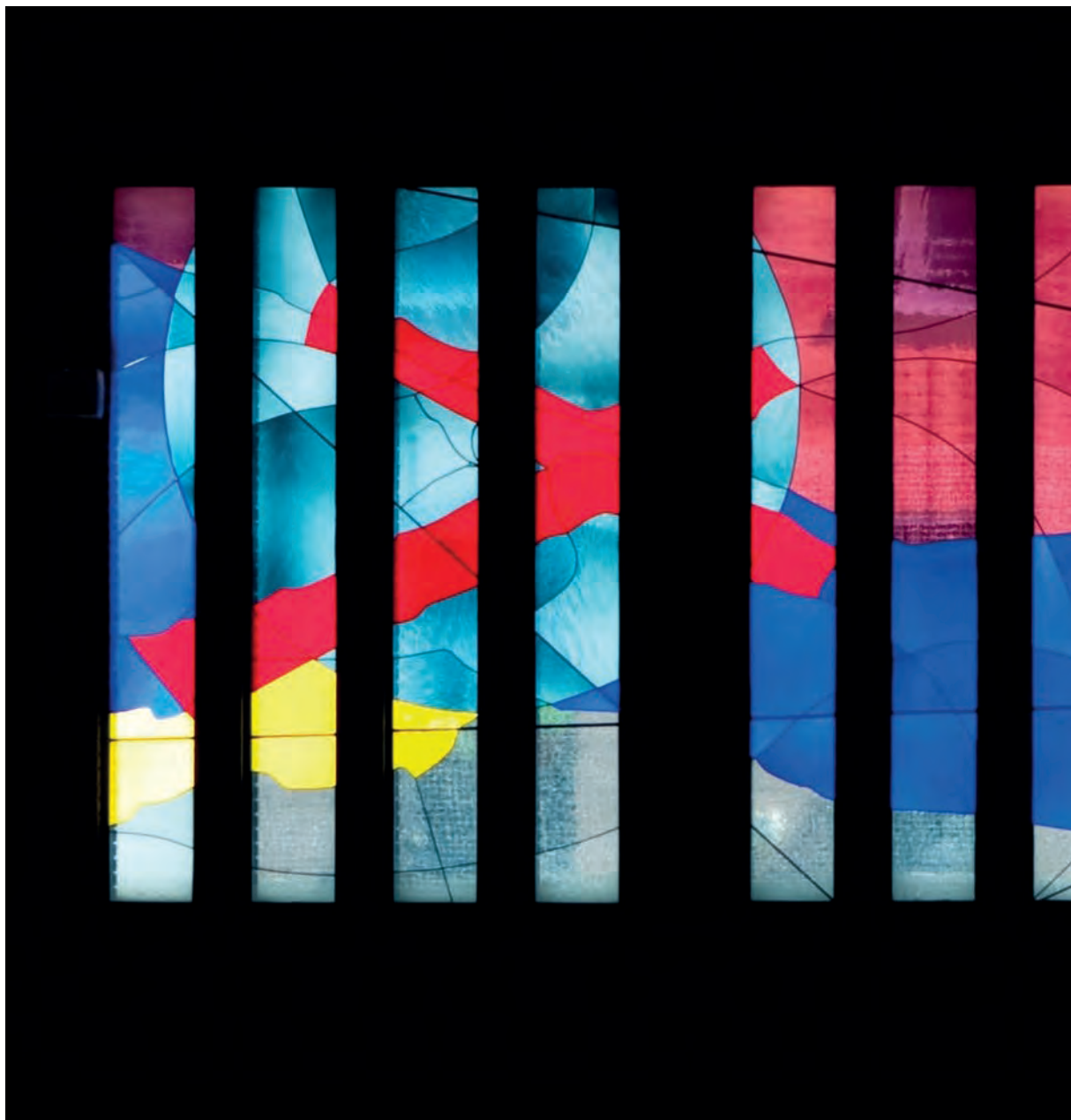




54. Vetrata riflessa nell'acqua, 1980. Prato Centenaro (Milano), chiesa di San Dionigi in Santi Clemente e Guido, battistero



55. Vetrata riflessa nell'acqua, 1982. Genova, chiesa del Tabernacolo, battistero



56. Vetrata *Croce e resurrezione*, 1984, vetro antico soffiato legato a piombo. Milano, chiesa degli Angeli custodi, presbiterio
© foto Giorgio Azzoni

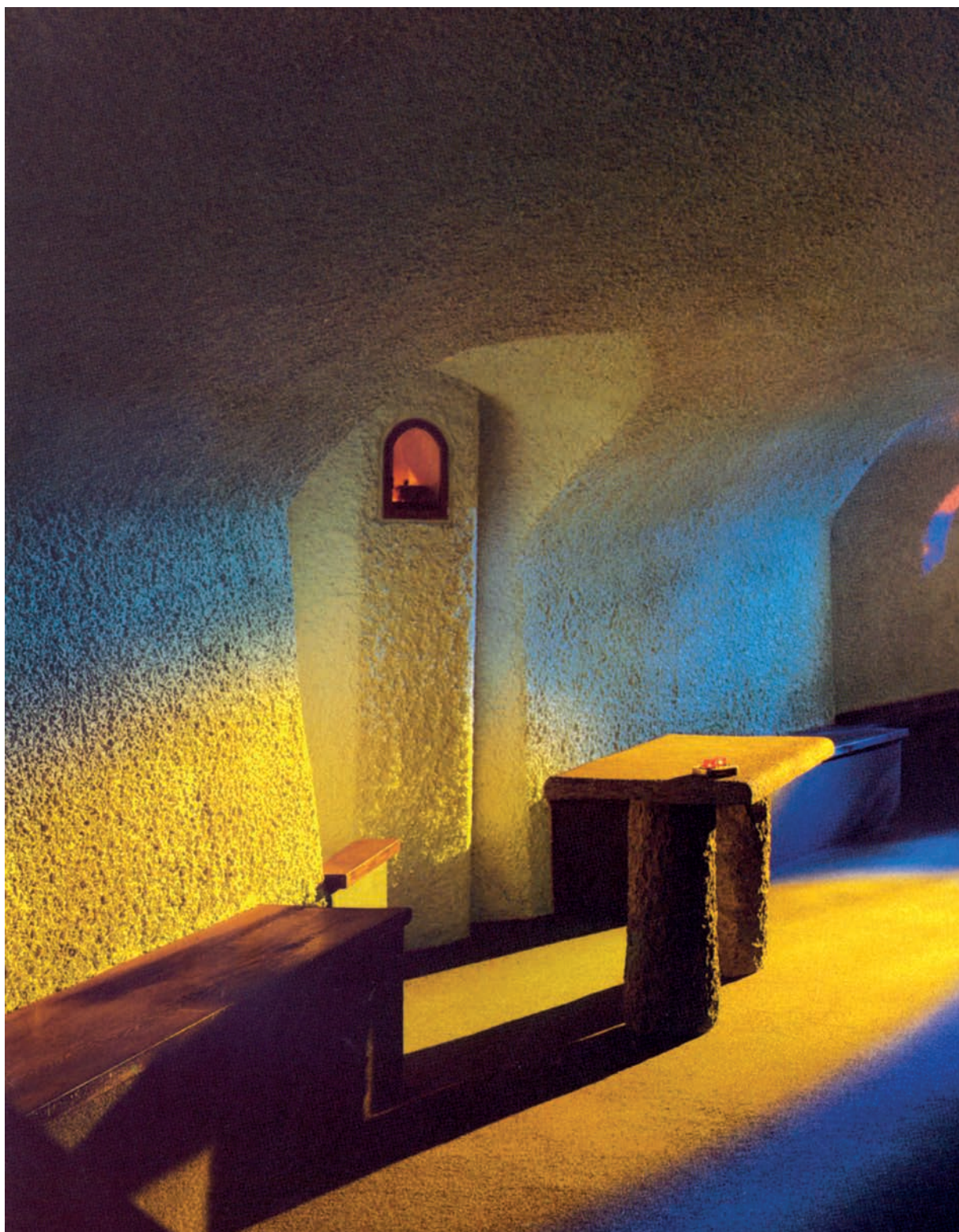




57.-Vetrata *Colomba in volo*, 1989, vetro antico soffiato legato a piombo. Vergne di Barolo (Cuneo), Azienda Agricola G.D. Vajra



58. Vetrata *Creazione*, 1989, vetro antico soffiato legato a piombo. Bienno (Brescia) © foto Giorgio Azzoni



59. Cripta, cenacolo eucaristico, 1983. Savigliano (Cuneo), chiesa di Sant'Andrea







61. Chiesa di San Bernardino da Siena, 1987, esterno, Nyakayi, Burundi



62. Cappella-cenacolo, 1989, interno, Torino, Sermig-Arsenale della pace



63. Cappella-cenacolo, nel bosco, 1992, interno. Erbusco (Varese), famiglia Moretti







65. Chiesa del Tabernacolo, 1982, interno, Genova





66. Chiesa di San Paolo, presbiterio, 1990, Rho (Milano)





67. Chiesa di San Bernardo di Chiaravalle, presbiterio, 1992, Centocelle (Roma)





68. Santuario di San Francesco Saverio, presbiterio, 1998, Yamaguchi (Giappone)





69. Nuovo Santuario del Divino Amore, presbiterio, 1999, Roma





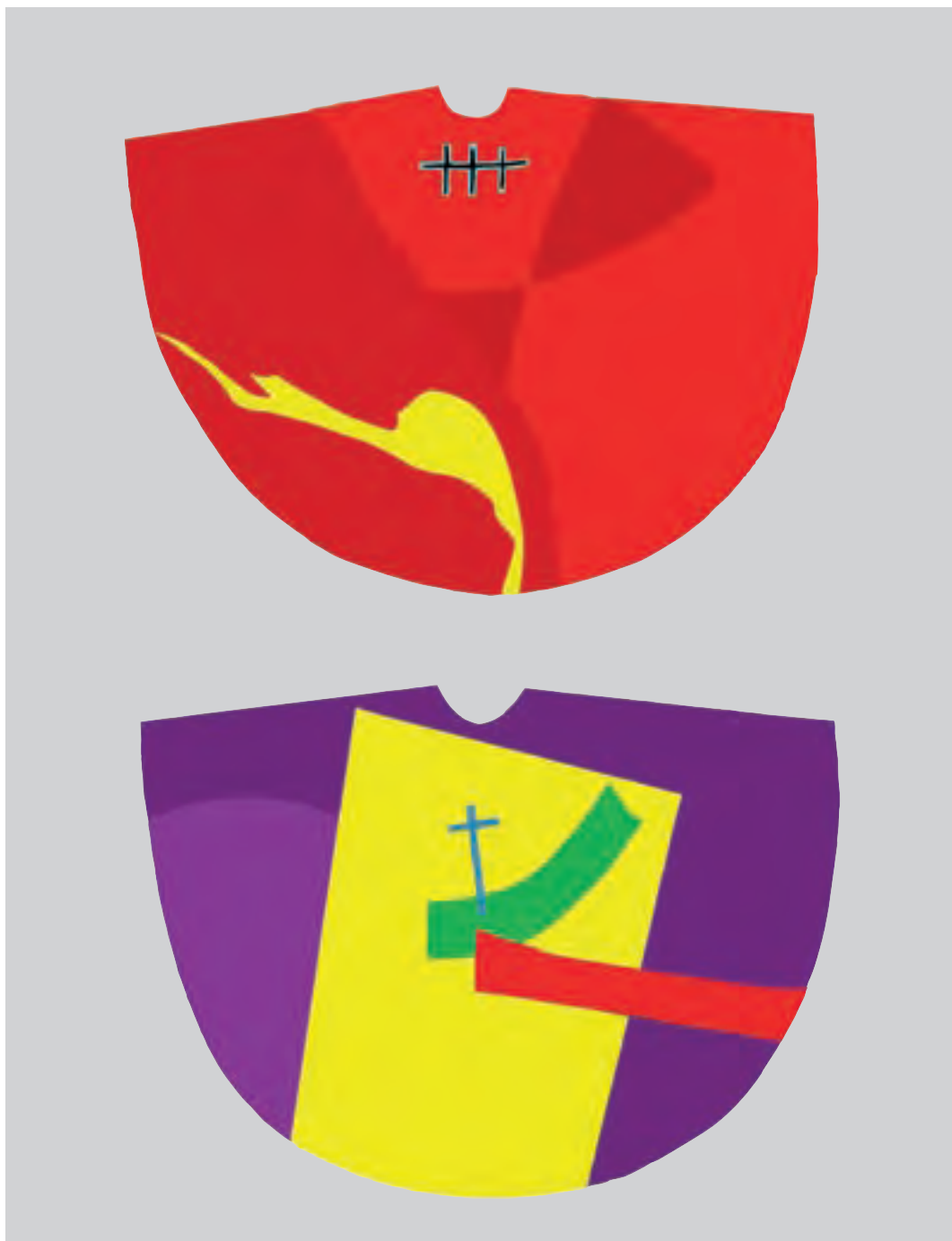
70. Chiesa di Maria Madre del Creato, completamento del progetto degli architetti Carlo Bassi e Goffredo Boschetti, 1972, Barbagelata di Lorsica (Genova)

ARRIVA FOTO NUOVA





71. Casula dipinta a mano su tessuto, anni settanta, collezione privata







74. *Francesco e gli uccelli*, tecnica mista su cartone. Collezione privata



75. *Francesco*, particolare dei *Santi Ospedalieri*, 1964, incisione dipinta su legno con inserti di blocchetti in vetro a colori, altezza 2,50 m. Milano, chiesa di Santa Maria annunciata, ospedale San Carlo



76. Padre Costantino mentre inserisce i blocchi in vetro colorato nei pannelli dei *Santi Ospedaliери*, 1964.
Milano, chiesa di Santa Maria annunciata, ospedale San Carlo



77. Esposizione in Pavia, 1964, pannelli *Santi Ospedalieri* per la chiesa di Santa Maria annunciata, ospedale San Carlo, Milano





78. *Le torri dell'Università, Pavia*, anni sessanta, fotografia di padre Costantino Ruggeri, Hasselblad, formato 6 × 6 cm

79. *Chiesa di Canepanova, Pavia*, anni sessanta, fotografia di padre Costantino Ruggeri, Hasselblad, formato 6 × 6 cm











83. *Ricordo di un affresco*, 1963, tempera su tela, 1400 × 1000 cm. Collezione privata



Il mondo delle opere d'arte di padre Costantino Ruggeri

Luigi Leoni, Carmen Romagnano, Chiara Rovati, Massimo Ravazzano, Andrea Vaccari

I dati qui proposti in sintesi sono consultabili con dettaglio analitico (a cura dell'équipe della Fondazione Frate Sole: L. Leoni, C. Rovati, A. Vaccari, M. Ravazzano, C. Romagnano) presso la sede della Fondazione Frate Sole.

Si veda anche: www.padrecostantino.it

Nella pittura

Nella Fondazione Frate Sole sono conservati disegni a colori del padre eseguiti in età scolare, firmati Carlo Ruggeri. Uno di essi porta la data 7 maggio 1931. Degli anni di formazione conventuale e sacerdotale (alcune opere sono datate 1942-1943) si conservano dipinti e disegni in tecniche varie (con matite grasse, penne a inchiostro, acquerelli) riproducenti frati, volti, figure libere, paesaggi. Nel 1949, nel convento di Busto Arsizio dove apprese l'arte dell'affresco, realizzò, in riquadri murali nel corridoio del chiostro, episodi salienti della vita di san Francesco d'Assisi.

I dipinti

A partire dal secondo dopoguerra, oltre ad alcuni affreschi (nella casa natale in Adro, sulla parete della veranda di ingresso; a Milano, nell'atrio di un condominio in piazza A. Diaz angolo via M. Gonzaga; sulla facciata della chiesa del convento francescano al Passo del Tonale, Ponte di Legno, Brescia), iniziò a dipingere con colori a olio e a tempera su vari supporti (cartoni, faesiti, tavole in legno, tele). I soggetti preferiti erano: volti, momenti di vita conventuale, (paesaggi campestri e animali). Si impegnò in numerose mostre, per lo più personali. Continuò a dipingere per tutta la vita; predilesse sempre temi sperimentati negli anni giovanili, arricchiti con motivi elaborati a partire dall'assimilazione delle opere delle avanguardie pittoriche del Novecento, compresa l'arte informale. Produsse più di cinquemila dipinti, nei quali sono individuabili varie fasi e predilezioni tematiche (come i cicli degli standardi, delle rose camune, delle

composizioni astratte, di soggetti a tema religioso). Nel 1950-1952 progettò e realizzò, su richiesta di Gio Ponti, alcuni tappeti per il transatlantico Andrea Doria.

Le macchie

Negli anni settanta egli nominò 'macchie guidate' le composizioni eseguite con smalti neri lucidi, colati in modo sapiente su cartoncini bianchi o precedentemente aerografati. Già nel decennio precedente aveva realizzato composizioni astratte con colature di chine colorate. Intendeva sperimentare rappresentazioni di figure e forme affidandosi allo spontaneo rifluire di una macchia su di un piano orizzontale, guidando dall'alto la colatura in modo che questa si spargesse secondo un ordine non del tutto predeterminato. Ottenne figurazioni morbide e sinuose, con numerosi filamenti. Col colore nero otteneva contrasti forti. Regione Lombardia ha catalogato, con il sistema SIRBeC, 19 cartoncini con 'macchie guidate'; numerosi classificatori, presso la Fondazione Frate Sole, ne raccolgono almeno altri 200, privi di numerazione e di titolo, ma firmati. Su alcuni è apposta la data a matita 1975. Vennero utilizzate dal loro autore anche nei disegni di vetrate, come motivi dominanti e in vari colori.

I collages

Numerosissime, più di 2000, sono le composizioni a *collages*, realizzate dal padre o fatte realizzare da collaboratori, ottenute tramite l'assemblaggio di trasferibili e carte colorate applicate mediante colla su base disegnata preventivamente, annotata con numeri indicativi della tonalità da impiegare. Per controllare gli esiti, il frate artista aveva elaborato un apposito prospetto di guida alla scelta dei colori. In più di trent'anni, a partire dal 1970 circa, come nel campo della pittura, anche nella realizzazione dei *collages* è possibile cogliere varie fasi compositive: da

quelli con forme che si ispirano alla natura, vegetale e animale, a quelli con richiami alle ricerche di artisti d'avanguardia (Matisse, Braque, Dalí, Miró e Picasso), nella costante ricerca di forme inedite. Le elaborazioni con simboli venivano introdotte nella realizzazione di vetrate per chiese, santuari e case di abitazione.

I trasparenti

Dal 1974 Ruggeri, con l'utilizzo di riquadri di vetro trasparente *soffiato a bocca* provenienti da finestre dismesse, si dedicò all'invenzione di forme 'trasparenti' racchiuse in pannelli. L'originaria legatura a piombo, in alcuni casi non rimossa, divenne parte integrante della composizione. Ai riquadri in vetro vennero incollate, con forme e disegni ogni volta differenti, carte trasparenti, opache, fogli di plastica, ragnatele e impronte di mani e piedi. 126 trasparenti, in custodia presso la Fondazione Frate Sole, sono stati catalogati da Regione Lombardia con il sistema SIRBeC. Altri, in numero imprecisato, fanno parte di collezioni private.

Nella scultura

Gli studi negli anni di frequentazione al corso di scultura presso l'Accademia di Brera (1958-1962) hanno indotto Ruggeri a investire le sue capacità plastiche nella realizzazione dell'arredo liturgico e di altri elementi, non iscritti tradizionalmente nelle sculture a tutto tondo. Esito tridimensionale, pertanto scultoreo, ebbero sue ricerche successive per celle e forme bianche.

Le celle

Il padre chiamò 'celle' le composizioni degli anni settanta con materiali poveri di recupero come cartone da imballo, vetri colorati e trasparenti, legni, fili di lana o di refe, fogli di plastica. Impiegò, per la loro realizzazione, colle, gesso e colori a tempera murale; per lo più predilesse il bianco. La loro tridimensionalità venne ottenuta mediante configurazione in scatole aperte per la messa in scena di uno spazio. Testimoniano il primo concreto emergere della proposta di 'spazio mistico' come 'riscoperta della bellezza nella liberazione dalle cose morte', come canto alla poesia delle cose quotidiane e alla luce.

25 di esse sono conservate, in teche di plexiglas, presso la Fondazione Frate Sole, catalogate dalla Regione Lombardia con il sistema SIRBeC; alcune sono en-

trate a far parte di collezioni private. Tra le numerose mostre in cui compaiono, eccelle quella del 1996 nel Museo diocesano d'arte sacra di Brescia.

Composizioni - forme bianche

Sono state classificate con questa denominazione alcune opere realizzate tramite fogli di cartoncino bianco o colorato, pannelli in gesso su supporti in legno, non configurate secondo un unico criterio. Esse denotano la complessità delle espressioni artistiche del frate. Compongono un insieme di tele o supporti lignei con sottili fili di refe, cartoni a più strati e margini frastagliati e strappati. Assumono aspetto di vere e proprie sculture in materiali come creta essiccata, imbiancata con gesso, o colorata. Vi sono anche stoffe intrise di gesso, applicate a pannelli lignei di recupero. La raccolta – oltre alle 26 forme bianche e alle 21 composizioni, catalogate da Regione Lombardia con il sistema SIRBeC e ora conservate nella Fondazione Frate Sole – comprende anche molte altre opere presso privati.

I componenti d'arredo: progetto ed esecuzione

Le sculture più importanti ed espressive del talento di padre Ruggeri sono: altari, amboni, seggi per i presbiteri, vasche battesimali e tabernacoli, ideati e realizzati per chiese e cappelle di nuova progettazione, o per spazi sacri preesistenti per i quali veniva richiesto un adeguamento liturgico, secondo le norme emerse in seguito al Concilio Vaticano II. Per la loro realizzazione sono stati impiegati vari materiali – legno, scagliola, acciaio, bronzo – ma molto più frequentemente materiali lapidei, con netta preferenza per il marmo bianco di Carrara: lo statuario. Negli anni sessanta molti altari furono scolpiti in pietra di Vicenza, dagli anni settanta ai novanta le sculture in marmo vennero eseguite nei laboratori di Carrara, come ad esempio: nuovo santuario della Madonna del Divino Amore e chiesa di San Bernardo di Chiavalle a Roma, chiesa della Madonna della Provvidenza e chiesa del Tabernacolo a Genova, chiesa di San Giuseppe dei Moretti a Milano, chiesa di San Paolo a Rho (Milano), chiesa del Sacro Cuore di Busto Arsizio (Varese), santuario di San Francesco Saverio a Yamaguchi. Nelle officine di

Quinto Stampi (Milano) vennero realizzate fusioni in bronzo a cera persa, esempi: cappella iemale della cattedrale di Milano; santuario della Verna (Arezzo); chiesa di Santa Maria delle Grazie di Voghera (Pavia). Con artigiani locali vennero eseguiti altari in legno a massello, come nella chiesa del Sacro Cuore di Maria a Cuneo o nella cappella del SERMIG di Torino, e altari in acciaio come nella chiesa di San Giuseppe della Pace a Milano. Già a partire dagli anni cinquanta, ma soprattutto negli anni sessanta, durante il Concilio Vaticano II, Ruggeri si applicò allo studio sistematico e alla realizzazione di arredi sacri con una serie di modelli che continuò a produrre nei decenni successivi, implementandola con nuove proposte di croci, crocifissi, tabernacoli, calici, ostensori, pissidi, candelieri, turiboli, ampolline, teche. Aveva anche composto un catalogo a stampa, con illustrazioni di più di cento modelli.

Nello Studio Ricerche Arte Sacra del convento di Canepanova in Pavia si eseguivano la modellazione in creta e la successiva forma in gesso; in fonderia si procedeva poi alla preparazione della cera in terra refrattaria, utile alla fusione in bronzo a cera persa. Nei laboratori di artigiani venivano completati i lavori di rifinitura con argentatura o doratura. Tra le numerose realizzazioni in bronzo si ricordano: i tabernacoli a canestro della chiesa di San Bernardo di Chiaravalle a Roma, della cappella dell'Oasi del Sacro Cuore a La Verna (Arezzo), della chiesa di Maria Madre del Creato a Barbagelata di Lorschica (GE); il tabernacolo del Pane nel nuovo santuario del Divino Amore a Roma; i tabernacoli a muro della chiesa di Maria Regina a Serravalle Scrivia (Alessandria), di San Giuseppe dei morenti, di San Basilio, di Prato Centenaro in Milano. Esempi in acciaio sono nelle chiese di Santo Spirito a Pavia e di San Giovanni Battista a Ivrea (Torino); in legno nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (di Figini e Pollini) a Milano. La suppellettile sacra venne spesso proposta in fotografie che l'autore scattò in ambienti naturali: in riva a un fiume, accarezzati dalle onde, sulla sabbia, sulla pietra, sul vetro, in un campo di grano o di ravizzone, in sintonia con ogni cosa creata. L'archeologo padre Michele Piccirillo scattò la foto di un calice e di una patena di padre Ruggeri con il monte Sinai all'orizzonte.

Le vetrate

Si è calcolato che sono state realizzate vetrate in 650 località diverse per una superficie complessiva di 12.100 mq. Nella progettazione si provvedeva solitamente alla predisposizione di disegni e modelli in vetro.

Tecniche esecutive

Dagli anni cinquanta sino al 1966, le vetrate vennero eseguite con pannelli di cemento e blocchi di vetro colorato di Murano, ad esempio nella cappella del seminario di Mantova; nell'atrio del pontificio seminario regionale Benedetto XV di Bologna, nella chiesa di San Cristoforo a Terni, nella cappella del seminario Franciscano a Varese. Si realizzarono anche blocchi di vetro colorato incastonati in pareti di muratura, ad esempio nella chiesa Sant'Adele a Buccinasco presso Milano, in quella di Sant'Anselmo a Malcantone, frazione di Sermide (Mantova) e nella chiesa del seminario francescano di Figline Valdarno (Firenze). Dopo il 1966, i cicli di vetrate vennero realizzati in lastre di vetro antico soffiato, legate in piombo e saldate a stagno in chiese parrocchiali, santuari, cappelle, abitazioni private, spazi di carattere sociale-pubblico.

Temi iconografici

Storia della Salvezza; Cantico delle Creature; Visioni dell'Apocalisse: Gerusalemme Celeste, Terra Nuova, Cieli Nuovi; Simboli della Fede: Croce, Calice, Cuore, Colomba, Sole; Simboli epigrafici delle catacombe; Litanie Mariane.

Vetrate con introduzione di 'macchie' guidate'

Cappella San Pio X, a Milano; chiesa di Prato Centenaro, a Milano; chiese della Sacra Famiglia e di San Giorgio a Sestri Ponente (Genova), casa Stagni a Rimini.

Vetrate con utilizzo di composizioni di collage

Chiese di: Vergne, frazione di Barolo (Cuneo), Sacro Cuore di Tortona (Alessandria), monastero delle Carmelitane Scalze a La Spezia, Santi Apostoli ad Alessandria, Santo Spirito a Fossano, Santi Faustino e Giovita a Darfo - Boario Terme (Brescia).

Principali vetrate realizzate in diverse aree geografiche e città italiane

In Lombardia: a Milano nelle chiese parrocchiali An-

geli Custodi, San Basilio, San Luca, Santi Clemente e Guido (Prato Centenaro), in quella di San Paolo a Rho (Milano); nella cappella del seminario minore e nella chiesa di Sant'Anna a Bergamo; nella cappella delle Suore Maria Bambina a Brescia, nella chiesa San Paolo a Palazzolo (Brescia), nel santuario Madonna della Neve in Adro (Brescia); nella cappella dell'ospedale Delmati a Sant'Angelo Lodigiano (Lodi); nel convento di Sant'Antonio a Milano; nella chiesa della Madonna del Rosario ad Arcore (Monza e Brianza), a Pavia nelle chiese di Sant'Alessandro, Sacro Cuore, San Tommaso; nella chiesa parrocchiale del Brallo (Pavia), nella cappella dell'ospedale a Varzi (Pavia); nelle chiese Santa Maria della Gioia e di Regina Pacis a Saronno (Varese).

In Liguria: a Genova nelle chiese del Tabernacolo, della Madonna della Provvidenza, di Santa Caterina; nelle chiese di Sant'Antonio a Chiavari, di Gesù Risorto a Cavi di Lavagna, nella cappella dell'ospedale a Sestri Levante, nelle chiese di Santa Maria Madre del Creato a Barbagelata di Lorsica (Genova), dell'Immacolata dei Frati francescani di Levanto (La Spezia), di San Francesco a La Spezia.

In Piemonte: nella cappella Sermig a Torino, nella chiesa di San Giovanni a Ivrea (Torino), nella chiesa di Casa Betania a Vische (Torino), nella chiesa dei Santi Apostoli ad Alessandria, nel centro pastorale Maria Regina a Serravalle Scrivia (Alessandria), nelle chiese di San Giuseppe a Chivasso (Biella) e di Gesù Nostra Speranza a Cossato (Biella), nella chiesa del Cuore Immacolato di Maria a Cuneo, nelle cantine Vajra a Barolo (Cuneo), nella cappella della casa di riposo di Sommariva Perno (Cuneo), nel santuario Madonna del Sangue a Re (Novara), nel collegio di Santa Maria a Pallanza (Novara).

In Veneto: nelle chiese di Santa Maria Assunta a Saccolongo (Padova) e del Sacro Cuore ad Abano Terme, nella cattedrale di Monselice, nella chiesa di San Ciriaco a Roncade (Treviso) e di Gesù Crocifisso del Vajont (Padova).

In Emilia: nelle chiese di Sant'Antonio e dell'Addolorata a Modena; di Santa Caterina Vegri (Ferrara), nel duomo di Salsomaggiore (Parma)

In Bologna e provincia: nelle chiese di Santa Maria Goretti, della Beata Vergine Immacolata, dei Santi Donnino e Sebastiano a Borgonovo Sasso Marconi, di San Luigi a Riale, di San Lazzaro a San Lazzaro di Savena.

A Roma: nel santuario del Divino Amore, nella chiesa

parrocchiale di San Bernardo di Chiaravalle, in quelle di San Vincenzo Pallotti, della Santissima Annunziata, dei martiri d'Uganda, dei Santi Aquila e Priscilla, del Santo Nome di Maria.

In Toscana: nella chiesa di Maria Madre della Chiesa a Marina di Massa (Massa Carrara); nella cappella del Pontificio Seminario Regionale Pio XII (Siena).

Nelle Marche: nella chiesa di San Norberto a Lido di Fermo (Ascoli Piceno); nella cappella del monastero delle Serve di Maria a Sant'Angelo in Vado (Pesaro e Urbino).

In Basilicata: nelle chiese San Giuseppe Artigiano a Matera, di Santa Teresa a Stigliano (Matera), di San Giovanni a Ferrandina (Matera), della Sacra famiglia e del Beato Bonaventura a Potenza.

In Sardegna: nelle chiese di San Giovanni Bosco a Guspini (Cagliari) e di Santa Maria ad Arbus (Cagliari).

Vetrate realizzate all'estero

Libia: nella chiesa parrocchiale della missione francese a Tobruk.

Croazia: nella chiesa della Natività della Beata Vergine Maria a Gospić.

Svizzera: nelle cappelle del seminario a Lugano e dell'istituto Santa Maria a Bellinzona.

Giappone: nel santuario San Francesco Saverio a Yamaguchi.

Mozambico: nella missione dei Padri Comboniani.

Spagna - isola di Mallorca: nella cattedrale di Palma, studio delle vetrate dell'abside.

Le fotografie

Il padre si dedicò alla fotografia con passione d'artista. Documentò di persona, nei formati 24 × 36 mm e 6 × 6 cm, vasta parte della propria produzione di dipinti, arredo sacro, sculture, vetrate, architetture, sia per una prima catalogazione sia per le numerose proiezioni in convegni e conferenze. A partire dagli anni sessanta si dotò di macchine fotografiche reflex; studiò con cura le inquadrature, spesso in ambienti naturali in cui collocava le sue opere. Nei viaggi di studio e di lavoro portava una borsa ben rifornita di rullini e di attrezzature speciali per poter utilizzare il teleobiettivo, il grandangolo e lenti con filtri. Usava normalmente l'esposimetro, ma spesso amava scattare fotogrammi con tempi inusitati, per ottenere diversi effetti imprevedibili di luce.

Su Pavia, città che amò come il paese natale Adro,

produsse numerose immagini artistiche girando per le vie note e percorrendo i viottoli più nascosti anche nelle ore notturne, sfruttando la luce dei lampioni; si arrampicava sui campanili delle chiese per riprendere dall'alto i rossi tetti di coppi; riprendeva particolari di muri, dettagli di inferriate, ciottoli di fiume nelle strade, inquadrature con luci radenti e taglienti, con suggestive penombre.

Nei viaggi all'estero coglieva, con gli scatti, suggestioni e visioni che lo colpivano. In Africa e in Giappone trovò i luoghi che più lo affascinarono e lo incuriosirono, sia naturali che d'arte. Durante i viaggi nel nord Europa e nella penisola iberica chiese a chi era con lui di tenere appunti di viaggio. Durante il viaggio in Spagna, il cui programma era stato redatto da Luigi Figini, dettò un vero e proprio diario, purtroppo perduto, con molto poetiche annotazioni su luoghi e incontri.

In Fondazione Frate Sole si conservano 140 caricatori, con circa 4800 diapositive in telaini di formato 6×6 cm, e 179 custodie, con circa 3800 diapositive di formato 24×36 mm, scattate dagli anni sessanta agli anni duemila, tutte con etichette di identificazione. In classificatori e buste sono custodite copie fotografiche, a colori e in bianco e nero, raggruppate secondo specifici temi e località di riferimento.

Le Vie Crucis

La prima *Via Crucis* di Ruggeri risale al 1954-1955: su cartoncini bianchi le figure esili ed essenziali sono tracciate con carboncino. Del 1963 è quella realizzata nella cappella del seminario serafico di Varese: su piastrelle quadrate di marmo bianco, inserite nel pavimento, è incisa la sola scritta che designa la stazione nella dizione tratta dai Vangeli; numeri in lettere romane guidano il percorso ai margini del vano e in prossimità della vetrata in cemento con inserti di blocchi di cristallo colorato.

Degli anni settanta sono le formelle eseguite dapprima in gesso, poi in bronzo a cera persa, nella versione di dimensione 20×20 cm circa, entro cornici di circa 30×30 cm. Più tardi fu aggiunta la quindicesima stazione, per la *Resurrezione di Cristo*. Degli anni ottanta è la versione con formelle più grandi, di 45×45 cm circa, sempre in bronzo argentato; alcune stazioni si discostano, in questa, dalla successione tradizionale per proporre momenti della passione di Cristo descritti nel Vangelo. Nella chiesa di San Basi-

lio, in Milano, le stazioni della *Via Crucis* sono iscritte nel racconto della storia della salvezza dalla Genesi sino ai Novissimi.

In alcune cappelle di istituti religiosi vennero collocate *Viae Crucis* composte da semplici croci greche in legno. Nella cappella dell'ospedale San Pio X, a Milano, un grande riquadro bianco in scagliola riproduce una croce giustapposta a un cuore. Nella chiesa di Nostra Signora della Guardia a Ponte Nizza (PV) è presente una *Via Crucis* composta con formelle in bronzo fuse a staffa, legate tra loro e parzialmente sovrapposte, con scritte tratte dai Vangeli. Successiva all'anno giubilare del 2000 è la *Via Crucis* del terzo millennio, pensata per la chiesa di Dio Padre Misericordioso, progettata da Richard Meier a Roma.

Le architetture: collaborazioni e metodo progettuale

Negli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso, padre Costantino collaborò con numerosi architetti di Milano – Luigi Figini, Gino Pollini, Carlo Bassi, Goffredo Boschetti, Ignazio Gardella – e di Bologna – Glauco e Giuliano Gresleri, Giorgio Trebbi – nella realizzazione di arredi liturgici in chiese e cappelle. A partire dagli anni settanta si impegnò anche a ideare e costruire, indirizzando le sue ricerche per l'ideazione e la creazione di architetture di chiese. Si avvale della costante collaborazione con l'architetto Luigi Leoni, attivo con lui mentre era ancora studente. Il frate, pittore e scultore, e il giovane architetto pervennero a una felice integrazione delle loro peculiarità, con arricchimento reciproco in una consonanza sempre più profonda.

Ricevuto l'incarico per una chiesa nuova, il padre si applicava a modellare con la creta, o più spesso con la plastilina, il volume essenziale da lui immaginato per verificarne la forma plastica. Si occupava personalmente della definizione planimetrica, con rapidi schizzi o appunti. Leoni controllava in scala opportuna il modello che prendeva forma precisa a quattro mani. Quando il terreno su cui si sarebbe appoggiata la chiesa presentava dislivelli, o particolarità contestuali, era previamente predisposta una base modellata sulla quale il padre interveniva tenendo conto dell'inserimento urbanistico e ambientale. Non si occupava invece del disegno tecnico: era interessato alla stesura di disegni con linee essenziali, indispensabili per definire gli spazi. Li considerava composizio-

ni artistiche, alle quali prestare lo stesso sguardo che aveva per i dipinti, i *collages*, le libere composizioni. Si soffermava a studiarne armonia e bellezza dei segni. Nel progetto per la chiesa di San Paolo a Rho, il padre affidò a Leoni un disegno in forme essenziali, nel quale aveva indicato il perimetro della pianta e, all'interno, un luogo ben identificato per l'altare, invitandolo a svilupparne con la plastilina il volume che, in seguito, rifinì egli stesso accogliendo l'intuizione dell'architetto nella definizione delle movenze della copertura. Così fu anche per la chiesa di Ferrandina. Il santuario della Madonna del Divino Amore in Roma comportò un iter particolare di progettazione: fu indispensabile la modellazione previa a grande scala di tutta l'area intorno al colle, ove sorgeva l'antico santuario preesistente, sino alle propaggini dei colli vicini, individuando le altimetrie. Occorreva infatti visualizzare a volo d'uccello l'intera area, per comprendere il miglior inserimento del nuovo volume che venne, in seguito, modellato in plastilina dal padre e dall'architetto sul posto, per poterne verificare, di continuo, l'impatto visivo.

Fin dagli inizi, oltre alla modellazione in plastilina, dopo le prime verifiche dimensionali, si passò alla predisposizione di modelli in scala, costruiti in balsa, o in cartoncino bianco. Per alcune chiese di grandi dimensioni si realizzarono modelli di legno compensato in scala 1:50, spesso portati in cantiere, per facilitare la comprensione dell'opera da parte delle maestranze.

Grande cura veniva posta all'assistenza e supervisione dei lavori, con meticolosa attenzione a ogni particolare disegnato in scala su carta o definito in modelli di dettaglio. Il padre, in fase costruttiva, interveniva spesso con varianti. Si applicava successivamente in studi e ricerche molto approfondite nel proporre arredi liturgici, mediante modelli in gesso. La loro esecuzione, molto accurata in laboratori specializzati, era seguita da lui personalmente con frequenti visite. Nella Fondazione Frate Sole si conservano schizzi, disegni preliminari di progetto, esecutivi su lucidi, modelli globali e di particolari.

Lo stesso procedimento ideativo ed esecutivo, qui descritto per le chiese, venne applicato nelle architetture civili.

Adeguamenti e arredi liturgici: progetti e realizzazioni

Moltissimi sono i progetti e le realizzazioni di arre-

do liturgico, quasi sempre nella loro completezza, per chiese e cappelle di istituti religiosi, per santuari e oratori, per adeguamenti di presbiteri e cappelle per custodia eucaristica.

Il padre studiò un nuovo modo di intendere il confessionale, che amava chiamare Luogo della Riconciliazione, reso con spazi di luce, segno della misericordia di Dio; nel santuario della Madonna del Divino Amore predispose ampi spazi per liturgie penitenziali comunitarie, in preparazione alla confessione personale.

Disegnò, in forme essenziali, vari tipi di panche (una appositamente messa a punto per il santuario romano); non gradiva eccessiva abbondanza di sedute, ma aule ecclesiali con ampi spazi liberi, come fece nella chiesa Madonna del Creato a Barbagelata di Lorsica (Genova), dove inserì anche panche senza schienali, soluzione preferita in molte cappelle. Amava utilizzare legno chiaro, di preferenza il rovere.

Grande interesse egli ebbe per lo studio dei paramenti sacri (vesti liturgiche); notevole fu la ricchezza e varietà della loro elaborazione in vari stadi della sua vita. Non avviò una loro produzione sistematica, non essendosi impegnato con aziende del settore; moltissimi furono invece i modelli messi a punto, soprattutto di casule, spesso mostrate al grande pubblico nelle manifestazioni fieristiche d'arte sacra a Roma, Brescia e Vicenza. I primi disegni di paramenti risalgono agli anni cinquanta; degli anni sessanta sono i bozzetti a tempera e pennello; nei decenni successivi sino al 2000 il padre ne elaborò molti altri, in tecniche diverse. Nel 1997 fece eseguire alcune casule in tessuto, arricchite da lavorazioni artigianali. Modelli originali furono offerti per la grotta della Madonna del Latte a Betlemme, ove venne costruita la nuova chiesa intitolata alla Madre di Dio. Dopo il 2000 e sotto la sua guida furono eseguite numerose elaborazioni a computer.

Principali arredi liturgici realizzati nelle cappelle: istituto Santa Maria a Pallanza di Verbania (Verbania), 1970; oasi francescana de La Verna (Arezzo), istituto Suore Marcelline ad Arona (Novara), 1974; ospedale Delmati a Sant'Angelo Lodigiano (Lodi), 1974; istituto Suore di Maria Bambina a Brescia, 1976; istituto Suore di Monza del Preziosissimo Sangue, 1976; del Buon Pastore, a Monza, 1981, di Maria Bambina, nell'istituto Bianconi, a Monza, 1982; istituto Suore

dell'Oasi di Cavoretto (Torino), 1979; istituto Divin Maestro a Diano Marina (Imola), 1980; istituto Opera della Regalità, Università cattolica del Sacro Cuore a Milano, 1985; seminario vescovile di Fossano, 1983; monastero carmelitano di Sassuolo, 1988; Sermig (Arsenale della Pace) a Torino, 1986; ospedale di Sestri Levante (Genova), 1989; centro di formazione dei Salesiani a Vigliano Biellese (Biella), 1989; istituto delle Suore Luigine a La Spezia, 1991; monastero delle Serve di Maria a Sant'Angelo in Vado (Pesaro Urbino), 1991; seminario Vescovile San Giovanni XXIII a Bergamo, 1992; istituto Piamarta a Brescia, 1992; oratorio parrocchiale di Bonate Sotto, (Bergamo), 1995; centro di formazione professionale di Castiglione delle Stiviere (Mantova), 1997; seminario pontificio di Siena, 1998; oratorio parrocchiale di Suisio (Bergamo), 1999; istituto Suore Figlie della carità di Campomorone (Genova), 2001; casa di riposo di Traversetolo (Parma), 2001; istituto Casa Immacolata di Verbania (Novara), 2002; villaggio Paolo VI a Gaver (Brescia), 2002; seminario minore di Torino, 2003; oratorio parrocchiale di Brignano (Bergamo), 2003; oratorio parrocchiale di Orio al Serio (Bergamo), 2004; casa di riposo a Gozzano (Novara), 2004; oratorio parrocchiale di Vertova (Bergamo), 2004; istituto a Pianezza (Torino), 2006.

Esempi di adeguamenti liturgici di presbiteri realizzati in chiese precedenti al Concilio Vaticano II: chiesa dei Santi Clemente e Guido in Prato Centenaro (Milano), 1975; chiesa Parrocchiale di San Giuseppe dei morenti a Milano, 1969; chiesa parrocchiale dell'Immacolata a Piombino (Livorno), 1975; chiesa parrocchiale di Sant'Antonio a Viareggio (Lecco), 1976; chiesa parrocchiale della Natività di Maria Vergine a Torrevecchia Pia (PV), 1977; chiesa parrocchiale Madonna del Rosario di Arcore (Monza e Brianza), 1979; chiesa parrocchiale di San Luca a Milano, 1986; santuario della Madonna del sangue a Re (Novara), 1991; chiesa di Santa Maria delle Grazie a Voghera (Pavia), 1990; chiesa parrocchiale del Sacro Cuore alle Terme di Abano Terme (Padova), 1992; chiesa parrocchiale Regina Pacis di Saronno (Varese), 1992; chiesa di San Lazzaro di Savena a Bologna, 1996; chiesa parrocchiale di San Pietro e San Paolo ad Alpette (Torino), 1997. Arredo apposito fu eseguito nella cattedrale di Milano, dove Ruggeri era stato ordinato sacerdote nel 1951 dal cardinal Schuster. Il cardinale Carlo Maria

Martini lo chiamò a realizzare la cappella iemale, dove collocò altare, tabernacolo, ambone, seggio del presidente e croce, tutte sculture a cera persa lasciate nella loro espressività materica di fusione.

Un unicum è il restauro del monastero del Deserto a Varazze, eremo carmelitano contrassegnato da particolare concezione di vita comunitaria, matrice di figuratività essenziale di intensa spiritualità.

Le chiese: progetti e realizzazioni

Con la collaborazione dell'architetto Luigi Leoni

Casa di abitazione a Borgo a Buggiano (Pistoia) 1974-1976

Chiesa succursale di Santa Maria della gioia a Varese 1974-1977

Ampliamento del cimitero di Adro (Brescia) 1974-1989

Chiesa di Santa Chiara d'Assisi a Nyamugari (Burundi) 1978-1980

Chiesa del Tabernacolo a Genova 1978-1982

Chiesa di Santo Spirito a Pavia 1979-1982

Chiesa di San Francesco d'Assisi a Kayongozi (Burundi) 1979-1983

Chiesa della Madonna della Provvidenza a Genova 1982-1985

Chiesa di Gesù nostra speranza a Cossato (Biella) 1982-1988

Chiesa di San Bernardino da Siena a Nyakayi (Burundi) 1983-1987

Restauro del monastero del Deserto di Varazze (Savona) 1986-1990

Chiesa del Sacro Cuore a Tortona (Alessandria) 1986-1990

Chiesa di San Giovanni Battista a Ferrandina (Matera) 1987-1990

Chiesa di San Paolo a Rho (Milano) 1987-1991

Nuovo santuario del Divino Amore e restauri alle grotte e alle mura medioevali a Roma 1987-1999

Chiesa di San Giuseppe Lavoratore a Matera 1988-1991

Monastero carmelitano di La Spezia 1988-1992

Chiesa di San Bernardo di Chiaravalle a Roma 1988-1993

Cappella della Famiglia Moretti a Erbusco (Brescia) 1991-1992

Ristrutturazione del cascinale Certani a Ca' della Terra, Pavia 1991-1994

Chiesa di Santa Teresina di Gesù Bambino a Stigliano (Matera) 1992-1995
 Chiesa di San Giuseppe e Padre Santo a Genova-Nervi 1992-1995
 Chiesa di San Giovanni Battista a Ivrea (Torino) 1993-1997
 Santuario di San Francesco Saverio a Yamaguchi (Giappone) 1993-1998
 Cappella dell'istituto Salesiani LDC (ora casa di riposo) a Torino 1995-1996
 Chiesa dell'istituto Betania Sacro Cuore a Vische (Torino) 1996-2001
 Chiesa del villaggio San Francesco a Kayongozi (Burundi) 2000-2001
 Campanile per la chiesa Santa Franca di Piacenza 2000-2002

Con la collaborazione dell'architetto Cosmo Altomare

Chiesa della Sacra Famiglia a Potenza 1995-2000
 Chiesa di San Maurizio ad Acilia (Roma) 1995-2002
 Chiesa del Beato Bonaventura a Potenza 1996-2000

Con la collaborazione degli architetti Luigi Leoni e Chiara Rovati

Azienda Agricola Vajra a Barolo (Cuneo) dal 2001 in fase di completamento
 Chiesa alla Madre di Dio (Betlemme-Palestina) 2002-2006
 Nuovo centro Pastorale Maria Regina di Serravalle Scrivia (Alessandria) 2003-2012
 Restauro del santuario Madonna del Latte di Betlemme (Palestina) 2004-2006
 Nuovo spazio alla grotta della conversione di San Paolo a Damasco (Siria) 2005-2009
 Cappella dei Santi Gioacchino e Anna ad Adro (Brescia) nel centro sociale di assistenza polivalente ad Adro (Brescia) 2006-2007

La Fondazione Frate Sole

La Fondazione Frate Sole con sede in Pavia, via Paratici 21, è stata istituita il 26 marzo 1993 per volontà di padre Ruggeri con lo scopo di svolgere un'azione di sensibilizzazione e di promozione nel campo della "chiesa costruita" affinché, come si legge nello Statuto, vengano attuate le qualità artistiche e mistiche tese a fare dello spazio sacro un luogo di esaltazione spirituale. Nel 1996 essa ha attivato il Premio internazionale quadriennale da assegnare al proget-

tista autore della miglior opera sacra dell'ultimo decennio, nell'ambito delle confessioni cristiane e con intento ecumenico, privilegiando non solo opere di ambito cattolico ma anche contributi di altre confessioni cristiane. Obiettivo del Premio internazionale è riconoscere i progetti più significativi di architetti che hanno espresso, con purezza stilistica, ingegno e bellezza trasfigurante, i più alti valori dell'architettura, e orientare il dibattito internazionale sull'architettura sacra contemporanea.

La Fondazione ha ritenuto importante istituire anche un premio con cadenza biennale, per valorizzare contributi di giovani laureati, architetti o ingegneri, provenienti da varie università europee, che abbiano conseguito laurea, dottorato o master con progetti di chiese di culto cristiano. Il premio intende sostenere interesse e ricerca nel campo dell'architettura di culto, obiettivo che la Fondazione persegue anche con propria partecipazione e promozione di convegni, a livello nazionale e internazionale. Nel nuovo statuto approvato nel 2016, il consiglio di amministrazione della Fondazione si è impegnato a custodire la memoria e ad approfondire il contributo dato alla cultura da padre Costantino, al fine di diffonderne conoscenza e rinnovata valorizzazione.

Premio Internazionale di Architettura Sacra

1996 - Prima edizione

Primo premio: Tadao Ando per le cappelle sul monte Rokko, a Kobe, e sull'acqua, a Tomamu (Hokkaido), Chiesa della luce a Ibaraki, Giappone.

2000 - Seconda edizione

Primo premio: Álvaro Siza Vieira per la chiesa di Santa Maria del complesso parrocchiale di Marco de Canavezes, a Porto, Portogallo.

Menzioni speciali/segnalazioni: Enrique Browne per la cappella del collegio Villa Maria, a Santiago del Cile, Cile; Thomas Höger, Sarah Hare per chiesa di San Tommaso d'Aquino, a Berlino, Germania; Lund & Slaatto per l'edificio protettivo delle rovine della cattedrale di Hamar, Norvegia.

2004 - Terza edizione

Primo premio: Richard Meier per la chiesa di Dio Padre Misericordioso, a Tor Tre Teste, Roma, Italia.

Menzioni speciali/segnalazioni: Daniel Bonilla per la cappella Porciuncola de la Milagrosa e la cappella della Los Nogales's School, Colombia; Victor Trahan per la Holy Rosary Church (Louisiana), USA.

2008 - Quarta edizione

Primo premio: John Pawson per la chiesa del monastero di Nostra Signora di Nový Dvůr, Repubblica Ceca.

Secondo premio ex aequo: Paolo Zermani per la chiesa di San Giovanni Apostolo a Perugia, Italia; Decio Tozzi per la cappella della Fazenda Veneza, a Valinhos (San Paolo), Brasile; Lamott Architekten BDA per la chiesa del centro parrocchiale cattolico del Sacro Cuore a Völklingen, Germania; JSA, Jensen & Skodvin Arkitektkontor per la chiesa del nuovo monastero cistercense nell'isola di Tautra, Norvegia.

Menzioni speciali/segnalazioni: José Fernando Consalves per la chiesa del complesso parrocchiale a Vilanova de Gaia, Portogallo; Gábor Sajots per la cappella per la comunità francescana di Krisfakos, Ungheria; studio Tamassociati per il padiglione di meditazione e preghiera, presso il centro chirurgico 'Salam' A Kartoun, Repubblica Federale del Sudan.

2012 - Quinta edizione

Primo premio: Cristián Undurraga per la cappella del Retiro nel santuario de Auco, a Calle Larga, Cile.

Secondo premio: João Luís Carrilho da Graça per la chiesa di Sant'Antonio, a Portalegre, Portogallo.

Terzo premio: Studio x2 architettura per la Nuova aula liturgica nel complesso parrocchiale di San Floriano di Gavassa, Italia.

Menzioni speciali/segnalazioni: Vicens+Ramos per la chiesa parrocchiale Buon Pastore, a Ponferrada Spagna; Tabuenca e Leche Arquitectos per la chiesa del centro parrocchiale San Jorge, Spagna; Meck Architekten per la chiesa del centro parrocchiale San Nikolaus, a Neuried, Germania.

2016 - Sesta edizione

Primo premio: Rafael Moneo per la chiesa di Iesu, a San Sebastián, Spagna.

Secondo premio: Thu Huong Thi Vu e Tuan Dung Nguyen per la chiesa nuova della parrocchia di KaDon a Don Duong, Vietnam.

Terzo premio: Schulz und Schulz per la chiesa della Santa Trinità, a Lipsia, Germania.

Menzioni speciali/segnalazioni: Alejandro Beutell per la cappella San Giovanni Battista, a Tenerife, in Spagna; Brückner & Brückner per la cappella di San Giovanni Battista, a Johannistal, Germania.

Premio europeo di architettura sacra

2005 - Prima edizione

Terzo premio ex aequo: Luca Bullaro, per la tesi di laurea *L'architettura liturgica nella diocesi di Piazza Armerina, la Chiesa di Santa Lucia a Gela* – Università di Palermo, Facoltà di Architettura; Daniela Ezia Boscia, per la tesi di laurea: *Complesso parrocchiale 'Resurrezione' a Bari* – Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Architettura; Emanuele D'Andrea, per la tesi di laurea: *Centro di quartiere e nuova chiesa in località Giorgina a Tagliacozzo (Aquila)* – Università degli Studi di Roma La Sapienza, Prima Facoltà di Architettura Ludovico Quaroni; Daniela Pirone, per la tesi di laurea: *Centro parrocchiale San Carlo Borromeo a Tor Pagnotta, Roma* – Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Architettura.

2007 - Seconda edizione

Primo premio: Sebastiano Adragna e Mauro Alessandro, per la tesi di laurea: *Centro parrocchiale a Villasmundo (SR)* – Università degli Studi di Catania, Facoltà di Architettura, sede in Siracusa.

Secondo premio ex aequo: Gabriel Enrique Nariño, per la tesi di laurea *Centro parrocchiale San Carlo Borromeo a Tor Pagnotta, Roma* – Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Architettura; Irene Marchesi, per la tesi di laurea: *Una nuova chiesa a Cusco (Perù)* – Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Architettura.

2009 - Terza edizione

Primo premio: Diana Gonçalves Ramos, per la tesi di laurea: *Lisbon Cathedral* – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. *Secondo premio:* Luca Milan, Pietro Rosellini, Fabrizio Sainati, Simone Santuzzi, Giulio Vatteroni, per la tesi di master: *Progetto di un nuovo centro parrocchiale in S. Lorenzo a Greve (Firenze)* – Facoltà Teologica dell'Italia Centrale, Master in Teologia e Architettura di Chiese.

Terzo premio: Floriana Sperati, per la tesi di laurea: *Complesso parrocchiale Chiesa del Santo Volto di Gesù a Roma* – Università La Sapienza di Roma, Facoltà di Architettura.

Quarto premio: Pier Paolo Presta, per la tesi di laurea: *Chiesa di S. Pio da Pietralcina a Malafede, Roma* – Università La Sapienza di Roma – Facoltà di Ingegneria – Corso di laurea in Ingegneria Edile – Architettura U. E.

2011 - Quarta edizione

Primo premio: Giacomo Mulas per la tesi di laurea

Nuova centralità per Nuoro – Università degli Studi di Sassari (Alghero).

Secondo premio: Elsa Pandozi per la tesi di laurea *Chiesa Sussidiaria della Parrocchia San Carlo Borromeo, Zona Vallerano, Roma* – Università degli studi Roma Tre, Facoltà di Architettura.

Terzo premio: Lucrezia Brunamonti per la tesi di laurea *Centro Parrocchiale al Mandrione, Roma* – Università degli studi Roma Tre, Facoltà di Architettura.

2013 – Quinta edizione

Primo premio: Pietro Torricini per la tesi di laurea: *Campane a sera. Un monastero benedettino cistercense nella campagna di Siena* – Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura.

Secondo premio: José María Fernández Cobián, per la tesi di laurea: *Cathedral of A Coruña* – Universidade Da Coruña, Escola Técnica Superior de Arquitectura.

Terzo premio: Vanni Sacconi, per la tesi di laurea: *Fadensonnen. Centro Evangelico ed area archeologica, Petriplatz, Berlin Mitte* – Università degli Studi di Firenze – Facoltà di Architettura.

2015 – Sesta edizione

Primo premio: Damian Holownia, per la tesi di laurea: *Seminary - propaedeutic period, Lublin, Zemborzycki Lake* – Lublin University of Technology, Architecture and Urban Planning.

Secondo premio: Georgios Kokolakis, per la tesi di laurea: *Temple and square. New Orthodox Christian Temple* – National Technical University of Athens.

Terzo premio: Antonio Acocella, per la tesi di laurea: *Ad Statuas. Parco archeologico e complesso parrocchiale a San Cesareo* – Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura.

2017 – Settima edizione

Primo premio ex aequo: Irmina Niewczas, per la tesi di laurea: *Hermitage. Enclave of prayer in Suchedniów* – Lublin University of Technology; Giulia Drago, Roberta Laera, Valentina Lazzaro, Simona L'Erario, per la tesi di laurea: *Il castello di Rothenfels e la forma dell'edificio sacro* – Dipartimento ICAR, Politecnico di Bari; Lucilla Di Paolo, per la tesi di master: *Centro Parrocchiale San Vito, Taranto* – Università La Sapienza di Roma, Master di II livello per la Progettazione di Edifici per il Culto; Stefano Campanini, per la tesi di laurea: *Una nuova chiesa ortodossa per il quartiere Yzmaylovo a Mosca* – Università IUAV di Venezia.

2019 – Ottava edizione

Primo Premio: Cristian Giannone, per la tesi di laurea: *Una chiesa a Dakar. Esperienze architettoniche in contesti marginali.* – Università Mediterranea di Reggio Calabria.

Menzioni speciali/segnalazioni: Kateryna Rybenchuk, per la tesi di laurea: *Morphogenesis of the sacred space of Ukrainian church* – Lviv Polytechnic National University; Joanna Wierzbicka, per la tesi di laurea: *Sacred space of a Modern Man* – Warsaw University of Technology; Manuel Bouzas Barcala, per la tesi di laurea: *Un Buen Suceso - Etsam* – Universidad Politécnica de Madrid.



Padre Costantino mentre dipinge nel laboratorio di Canepanova, Pavia

Biografia essenziale

1925

16 ottobre, nasce ad Adro

(Brescia)

19 ottobre, viene battezzato, con il nome di Carlo Francesco.

1938

10 ottobre, entra nel francescano Collegio Serafico di Saiano per compiere gli studi ginnasiali.

1943

29 settembre, veste l'abito dei Frati Minori nel convento di Rezzato (Brescia).

1944

30 settembre, entra nell'ordine dei Frati Minori a Rezzato, con la professione semplice.

1948

26 settembre, nel convento del Sacro Cuore di Busto Arsizio celebra la professione solenne.

1949

Realizza un ciclo di affreschi nel convento dei Frati Minori di Busto Arsizio.

1950

A Trento, nel convento di San Bernardino, completa gli studi teologici.

1951

Marzo, la prima personale di pittura, alla Galleria San Fedele di Milano, con presentazione di Mario Sironi che lo introduce ufficialmente nel mondo artistico milanese.

1 luglio, riceve l'ordinazione sacerdotale dal cardinal Schuster nel duomo di Milano.

1953

Mostra personale di pittura alla Galleria San Matteo di Genova e alla Galleria dell'Annunciata di Milano.

1954

È primo classificato *ex aequo* al premio San Fedele in Milano, è terzo classificato al premio Marzotto, a Valdagno, con il dipinto *Adamo ed Eva*. Realizza una croce in cemento, con inserti di vetri colorati, per il presbiterio della chiesa della Madonna dei poveri a Baggio (Milano) di Luigi Figini e Gino Pollini. Collabora alla realizzazione di una esposizione di arte sacra alla X Triennale di Milano.

1955

Realizza affreschi nella sala *Sedes Sapientiae* nella casa della cultura cattolica in Busto Arsizio (Varese), opera di Enrico Castiglioni.

1956

Inizia i rapporti col gruppo animato dal cardinal Giacomo Lercaro a Bologna sull'architettura sacra e collabora alla rivista "Chiesa e quartiere".

1958

Si iscrive al corso di scultura dell'Accademia di Brera in Milano.

1959

Propone una *Rassegna dei paramenti sacri e della suppellettile d'altare* alla Quadriennale d'arte

sacra di Novara. Esegue gli affreschi sulla facciata, l'arredo liturgico interno, in seguito una piccola vetrata per la chiesa francescana al Passo del Tonale, Ponte di Legno (Brescia).

1960

Espone sue realizzazioni al padiglione italiano della Biennale *Christlicher Kunst der Gegenwart* 1960, in Salisburgo (Austria). Personale di pittura alla Galleria San Fedele di Milano.

1962

30 luglio, si diploma scultore a Brera con Luciano Minguzzi; della tesi su *Simboli epigrafici cristiani delle catacombe*; è relatore Guido Ballo.

1963

Progetta e realizza la cappella e la cripta del nuovo seminario vescovile di Mantova.

1965

25 febbraio, incontra Le Corbusier a Parigi.

3 novembre, nella nuova chiesa di Gio Ponti, nell'ospedale di San Carlo in Milano, vengono installati i suoi 22 pannelli dei *Santi Ospedalieri*. Ad Assisi incontra padre Maurice Cocagnac, direttore della rivista "L'art sacré".

1966

Espone la Croce della Madonna dei Poveri e realizzazioni di arredo sacro alla Biennale d'Arte Sacra di Salisburgo. Realizza la

cappella della casa di cura San Pio X di Milano e il tabernacolo per il duomo Vecchio di Brescia.

1967

Compie insieme a padre Nazareno Fabbretti un viaggio, nei luoghi di missione francescani: Estremo Oriente, India, Corea, Hong Kong, Giappone, Canada e Stati Uniti. Disegna la prima casula tessuta a mano con filati di seta tinti a fuoco, realizzata dalla scuola di arazzi di Esino Lario.

1969

Realizza vetrate, altare e arredo nella chiesa del convento e nella cappella del seminario francescano di Figline Valdarno (Firenze).

1970

Realizza il fonte battesimale e il tabernacolo nella chiesa di San Nicolao della Flue a Milano di Ignazio Gardella. Realizza la cappella dell'istituto Santa Maria a Pallanza; presbiterio, arredo e vetrate nella chiesa parrocchiale Cuore Immacolato di Maria a Cuneo.

1971

Realizza presbiterio arredo e vetrate nelle chiese parrocchiali degli Angeli Custodi e di San Basilio a Milano.

1972

Realizza l'adeguamento liturgico della chiesa di San Giuseppe dei morenti a Milano; la facciata, il portale e tutto l'arredo interno della nuova chiesa di Barbagelata,

nella diocesi di Chiavari (Genova).

1973

Realizza altare, croce e tabernacolo nella chiesa del Sacro Cuore del convento francescano di Busto Arsizio (Varese).

1974

Realizza la cappella delle Suore Marcelline di Arona (Novara); la vetrata nella facciata della chiesa di Santa Maria Goretti a Bologna.

1975

Apre ufficialmente a Pavia, nel convento Frati Minori di Canepanova, lo *Studio ricerche d'arte sacra* con l'architetto Luigi Leoni.

1976

Realizza a Borgo a Buggiano (Pistoia), in area collinare, la casa dei suoi amici Lina e Giordano Ercolessi.

1977

Mostra alla Galleria San Fedele di Milano sullo "spazio mistico". Costruisce a Varese la sua prima chiesa dedicata a Santa Maria della Gioia.

1978

Presenta, alla Galleria San Fedele di Milano, *Le celle*. Realizza il catalogo che comprende il suo arredo sacro.

1979

Viaggio in Burundi per la progettazione di nuove chiese

per la missione francescana dei Frati liguri.

1980

Costruisce una nuova chiesa a Nyamugari, nella missione francescana in Burundi.

1981

In preparazione all'ottavo centenario della nascita di san Francesco, pubblica la raccolta d'arte *San Francesco e gli amici* e il volume *Quivi è perfetta amicizia*. Esegue illustrazioni per il libro *La lode degli animali* di L. Santucci.

1982

Consacrazione delle nuove chiese di Santo Spirito, a Pavia, e del Tabernacolo a Genova.

1983

Mostra alla Galleria San Fedele di Milano sullo spazio eucaristico *Il Sole e il Pane*, durante il XX Congresso Eucaristico Nazionale. Realizza la chiesa di Kayongozi in Burundi.

1984

In occasione dell'esposizione nazionale alla Villa Reale di Monza *Parole e linguaggio dell'architettura religiosa - 1963/1983. Vent'anni di realizzazione in Italia*, ne disegna il manifesto e presenta tre sue chiese.

1986

Realizza la cappella feriale nel duomo di Milano e la cappella del SERMIG di Torino.

1987

Dal Vicariato di Roma è incaricato di progettare il nuovo santuario del Divin Amore.

Realizza la nuova chiesa di San Bernardino da Siena a Nyakayi in Burundi.

1988

Si reca a Palma di Maiorca, convocato dal Capitolo della Cattedrale e riceve l'incarico di progettare la cappella del Santissimo con arredo e vetrate.

1989

Restauro il "Deserto" di Varazze (Savona), eremo carmelitano del Seicento. Inaugura la nuova chiesa del Sacro Cuore di Tortona (Alessandria).

1990

Pubblica il volume *Soltanto un fiore. Genesi di un artista cristiano*. A un anno dalla caduta della Torre Civica di Pavia, propone una nuova torre per la città.

1991

Solenne consacrazione della nuova chiesa di San Paolo di Rho (Milano), celebrata dal cardinal Carlo Maria Martini. Pubblicazione del volume *Stenografie dell'anima*.

1992

Consacrazione a Matera della nuova chiesa parrocchiale di San Giuseppe artigiano. Realizza a Erbusco (Brescia), in Franciacorta, la cappella dell'amico V. Moretti. Inaugura

a La Spezia il monastero delle Carmelitane, dove progetta il chiostro, la foresteria e la cappella. Realizza gli spazi conviviali presso il santuario del Divino Amore a Roma.

1993

Viaggio in Giappone per presentare il progetto del nuovo santuario di San Francesco Saverio nella città di Yamaguchi. Consacrazione della nuova chiesa parrocchiale di San Bernardo di Chiaravalle a Roma. Progetta la nuova chiesa ecumenica di Ca'n Picafort a Palma de Maiorca (Spagna).

1994

Riceve dal presidente della Repubblica Scalfaro il premio di *Artigiano della pace*, al SERMIG di Torino. Chiamato dalla Caritas, suggerisce proposte progettuali per la ricostruzione delle chiese della Croazia devastate dalla guerra, visitando Zara, Fiume, Zagabria.

1995

Presenta alla stampa la Fondazione Frate Sole nel palazzo della Triennale di Milano, con l'Alto Patronato del presidente della Repubblica e il patrocinio della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa. La Diocesi di Milano gli conferisce una benemerenda per "aver partecipato con l'ingegno, il

lavoro, l'amore al piano pastorale delle Nuove Chiese".

1996

Conferisce il primo premio Internazionale di Architettura Sacra Frate Sole a Tadao Ando, nell'Aula Magna dell'Università di Pavia. Progetta la piazza Paolo VI a Concesio (Brescia). Antologica di pittura, scultura e arredo sacro dal 1944 al 1993 nel Museo diocesano di Arte Sacra a Brescia. Realizzazione della nuova chiesa parrocchiale di Santa Teresina a Stigliano (Matera) e della Cappella del Centro Salesiano LDC a Torino.

1998

Consacrazione del nuovo santuario di San Francesco Saverio a Yamaguchi (Giappone) e della nuova chiesa parrocchiale San Giovanni Battista a Ivrea (Torino).

1999

4 luglio Papa Giovanni Paolo II consacra il santuario del Divino Amore a Roma.

2000

Nel Castello Visconteo di Pavia, antologica per celebrare i suoi cinquant'anni di attività artistica. Conferisce ad Álvaro Siza il Premio Internazionale di Architettura Sacra Frate Sole.

2001

1 luglio, Nel santuario di Santa Maria di Canepanova, a Pavia, solenne celebrazione del 50° di

sacerdozio. Realizzazione della chiesa del villaggio San Francesco a Kayongozi (Burundi).

Pubblicazione del volume della *Via Crucis*, con testi di monsignor G. Ravasi.

2002

Progetta un innovativo impianto di cremazione a San Giuliano Milanese (Milano). Si reca a Betlemme, invitato dal custode di Terra Santa, per progettare una nuova cappella, presso la Grotta del Latte. In occasione della Giornata Mondiale della Gioventù a Toronto è uno dei relatori ufficiali con il tema *La bellezza, teofania di Dio e felicità dell'uomo*. Per contribuire alla costruzione di un centro scolastico a Beltoje, in Albania, mette a disposizione la vendita di

40 quadri, esposti a Santa Maria Gualtieri in Pavia.

2003

Realizzazione di vetrate, dell'ampliamento della cantina Vajra di Vergne, Barolo (Cuneo) e realizzazione della cappella del Seminario minore di Torino.

2004

Conferisce a Richard Meier il Premio Internazionale di Architettura Sacra Frate Sole. Realizza i mosaici della monumentale Via Crucis sul percorso che conduce al cimitero di Adro (Brescia).

2005

Premia giovani laureati partecipanti al primo Premio Europeo di Architettura Sacra indetto dalla Fondazione Frate Sole. Mostra personale ad Andro

(Brescia) che ripercorre i periodi della sua arte con fotografie, disegni, bozzetti dei progetti e opere.

2006

Consacrazione a Betlemme della nuova cappella dedicata alla Madre di Dio.

2007

In occasione della visita a Pavia di Benedetto XVI, dona al papa un crocifisso realizzato in bronzo argentato. *Lunedì 25 giugno*, colto da malore, viene portato all'ospedale di Merate (Lecco), dove si spegne.

Le opere nella cronologia sono state eseguite con la collaborazione dell'architetto Luigi Leoni

Bibliografia ragionata

Libri ideati, coordinati, curati da padre Costantino Ruggeri

P. Costantino Ruggeri, 1945-1960, saggio di M. Sironi, DIES, Milano 1962.

P. Costantino Ruggeri. Pitture 1961-1972, saggio di M. Valsecchi, DIES, Milano 1974.

P. Costantino Ruggeri. Arredo Sacro, catalogo, testo di C. Ruggeri, 1978.

P. Costantino Ruggeri. Arredo Sacro, testi di C. Ruggeri, L. Santucci, L. Figini, 1978.

P. Costantino Ruggeri. Lo Spazio Mistico, testi di S. Dangelo, C. Ruggeri, L. Figini, San Fedele, Milano 1978.

Fra Costantino Ruggeri. Vetrate, testo di L. Santucci, Cromofototecnica monzese, Monza (MB) 1979.

Fra Costantino Ruggeri. Vetrate, testo di L. Santucci, 12 tavole a colori, cartella 30,8 × 40,8 cm, Cromofototecnica monzese, Monza (MB) 1979.

Fra Costantino Ruggeri. Francesco e gli amici, 24 tavole a colori, cartella 34 × 34 cm (copertina marrone), Arti Grafiche Barlocchi, Quinto de' Stampi (MI) 1980.

Fra Costantino Ruggeri. Francesco e gli amici, 24 tavole a colori, cartel-

la 34 × 34 cm (copertina bianca), Arti Grafiche Barlocchi, Quinto de' Stampi (MI) 1980.

Amici di Francesco, testi di A. Zucchi, E. Maggioni, Maspero Fontana, Cermenate (CO) 1981.

Fra Costantino Ruggeri. Quivi è perfetta amicizia. Francesco e i suoi, testi di D. M. Turollo, N. Fabretti, Il Messaggero, Padova 1981.

S. Maria della Gioia. La chiesa della Madonna della Gioia a Varese, testo di G. Fallani, Arti Grafiche Barlocchi, Quinto de' Stampi (MI) 1981.

Le celle, testo di C. Ruggeri, La Locusta, Vicenza 1982.

Le cose e il tempio, testo di C. Ruggeri, La Locusta, Vicenza 1982.

Chiesa del Tabernacolo a Genova, testi di G. Trebbi, C. Ruggeri, G. Siri, La Locusta, Vicenza 1982.

Casa di Lina e Giordano, testo di C. Ruggeri, Arti Grafiche Barlocchi, Quinto de' Stampi (MI) 1983.

P. Costantino Ruggeri. Spazio Eucaristico, testo di C. Ruggeri, stampa Arti Grafiche Barlocchi, Quinto de' Stampi (MI) 1983.

I cenacoli, testo di C. Ruggeri, DIES, Milano 1985.

La chiesa giardino, testi di C. Ruggeri, L. Leoni, DIES, Milano 1985.

P. Costantino Ruggeri, testo di G. Mascherpa, Arti Grafiche Barlocchi, Quinto de' Stampi (MI) 1985.

Duomo di Milano. Cappella Feriale, testo di C. Ruggeri, Arti Grafiche Barlocchi, Quinto de' Stampi (MI) 1986.

Fra Costantino Ruggeri. I Trasparenti, testo di S. Dangelo, 1987.

Fra Costantino Ruggeri, testi di F. Bodo, A. Fragonara, M. Sironi, M. Valsecchi, G. Mascherpa, N. Fabretti, L. Figini, S. Dangelo, L. Santucci, R. Loda, R. De Grada, Gallo Arti Grafiche, Vercelli 1988.

P. Costantino Ruggeri. Vetrate, testo di G. Ballo, DIES, Milano 1988.

Madonna Del Divino Amore. Nuovo Santuario. Progetto, testi di P. Silla, C. Ruggeri, Giovanni Paolo II, L. Leoni, U. Poletti, Grafiche Casali, Quinto de' Stampi (MI) 1989.

Mostra di pittura di Fra' Costantino Ruggeri e Pietro Cavallero, testi di E. Olivero, D.M. Turollo, G. Andreotti, M. Marzano, A. Dragone, P. Cavallero, M. Boccaletti, P. Fornace, Torino 1989.

N. Fabretti (a cura di), *Soltanto un*

fiore. Genesi di un artista cristiano, Marietti, Città di Castello (PG) 1990.

Stenografie dell'anima. Simboli epigrafici delle catacombe, saggi di D.M. Turoldo, C. Ruggeri, G. Ravasi, Piemme, Casale Monferrato (AL) 1991.

Santa Maria delle Grazie. Sant'Angelo in Vado. Monastero e chiesa, testi di Sorelle Monache, G.M. Vannucci, C. Ruggeri, R. Casali, A. Faresin, CENS, Milano 1994.

Fondazione Frate Sole. Tre spazi sacri. Tadao Ando, testi di G. Trebbi, F. Dal Co, T. Ando, LDC, Torino 1996.

Spazi di Luce 1974-1995. Costantino Ruggeri Luigi Leoni, testi di G. Gresleri, G. Fallani, G. Trebbi, C. Ruggeri, L. Leoni, M. Granara, N. Fabbretti, G. Ravasi, F. Conese, M. Milani, A. Ballestrero, L. Alloisio, E. Olivero, L. Tous, LDC, Torino 1996.

Padre Costantino Ruggeri Pittore, testi di S. Dangelo, L. Lancini, Adro 1996.

Padre Costantino Ruggeri pittore. Antologia. Opere dal 1944 al 1993, testi di I. Panteghini, T. Bino, D. M. Turoldo, G. Ballo, S. Dangelo, M. Sironi, N. Fabbretti, M. Valsecchi, L. Figini, G. Mascherpa, R. De Grada, G. Ravasi, R. Loda, Grafiche Casali, Quinto de' Stampi (MI) 1996.

S. Aldeni (a cura di), *Fra Costantino Ruggeri Pittore. Antologia delle opere dal 1946 al 1997*, Busto Arsizio 1998.

E.D. Marni, L. Savini, C. Romagnano (a cura di), *Le vetrate di Padre Costantino Ruggeri nella cappella del Sacro Cuore di Pavia*, Stampamatic, Settimo Milanese (MI) 1998.

La chiesa di Regina Pacis in Saronno, testi di P. Colombo, C. Ruggeri, Print Italia, Milano 1999.

A. Bisioni, R. Tagliaferri (a cura di), *Sia la luce - Vetrate del duomo di Salsomaggiore di padre Costantino Ruggeri*, Grafiche Lama, Piacenza 2000.

R. Bossaglia (a cura di), *Padre Costantino. Ali su Pavia. Antologia delle*

opere dal 1946 al 2000, Pavia 2000. *Il canto del sole*, testo di G. Ravasi, 12 tavole a colori, cartella 29,7 x 42 cm, Pavia 2000.

Fondazione Frate Sole. Álvaro Siza, testi di E. Antonelli, F. Debuyst, Á. Siza Vieira, Grafiche Casali, Quinto de' Stampi (MI) 2000.

Vetrate, testo di L. Santucci, 12 tavole a colori, cartella 29,7 x 42 cm, Pavia 2000.

D. Astrologo Abadal (a cura di), *San Fedele Arte - Costantino Ruggeri*, San Fedele, Milano 2001.

N. Fabbretti (a cura di), *Soltanto un fiore - genesi di un artista cristiano - seconda edizione*, DIES, Milano 2001 (I ed. 1990).

Fra Costantino Ruggeri. Via Crucis, testo di G. Ravasi, Grafiche Casali, Quinto de' Stampi (MI) 2001

P. Costantino Ruggeri. Vetrate volume secondo, testi di L. Santucci, V. Sgarbi, Pavia 2003.

Libri e saggi in riviste su padre Costantino Ruggeri

Libri pubblicati dalla Fondazione Frate Sole

E. Trettel, *Fogli sparsi*, (solo illustrazioni di C. Ruggeri), Tipografia interna francescani, Trento 1950.

L. Castoldi, *Ventidue pannelli, un frate e la sofferenza*, in "Nuove Chiese", anno III, n. 4, ottobre-dicembre 1966, pp. 5-14.

N. Fabretti, *La chiesa di un frate a Varese*, in "L'architettura Cronache E Storia", n. 277, novembre 1978, pp. 380-382.

G. Ferri (a cura di), *Il gesto della spogliazione. Costantino Ruggeri francescano e architetto*, presentazione di N. Fabretti, La Locusta, Vicenza 1980.

L. Santucci, *La lode degli animali* (solo illustrazioni di C. Ruggeri), Il Messaggero, Padova 1981.

Pavia il nido dei nidi, testi di M. Milani, 12 tavole a colori, cartella 29,7 × 42 cm, Ass. Cult. Lotario, s.d. (ma 1990).

G. Ravasi, *Una tenda piena di luce*, "Jesus", anno XVI n. 1, 1994, pp. 80-84.

S. Aldeni, *San Francesco e padre Costantino Ruggeri: un incontro di vita e d'arte*, A. Spada (a cura di), *Tue so' le laude. I Frati Minori a Busto Arsizio 1898-1998*, Arti Grafiche Baratelli, Busto Arsizio (VA) 1999, pp. 224-241.

G. Trebbi, I. Breccia Fratadocchi, *Una chiesa a Yamaguchi*, in "L'architettura Cronache E Storia", n. 531, 2000, pp. 44-50.

L. Gianantoni (a cura di), *Le quindici stazioni della via crucis...via lucis*, in "Camminiamo insieme", Monte Porzio (PU), n. 105, 2003.

Fondazione Frate Sole. Richard Meier, testi di E. Antonelli, R. Meier, G. Ravasi, L. Leoni, M. Bosi, P. Sartogo, Le Nuove Grafiche, Milano 2004.

A. Sabatucci (a cura di), *Costantino Ruggeri. L'architettura di Dio*, saggi di G. Ravasi, L. Caramel, E. D'Agostini, F. Fonatti, L. Abrami, C. De Carli, F. Lorenzi, M. A. Crippa, C. Baroni, G. Gresleri, G. Marchetti, M. Valdinoci, M. Parracchini, D. Montalto, G. Billi, R. Bernabei, Skira, Milano 2005.

Via Crucis. Costantino Ruggeri, testo di C. Rovati, stampa Grafiche Casali, Quinto de' Stampi (MI) 2005.

A. Brizzi, A. Lorini, A. Vaccari (a cura di), *La luce e la chiesa, Atti del Convegno*, testi di G. Giudici, D. Tiraboschi, S. Cobianchi, P. Sequeri, E. Mazza, R. Dorigati, L. Leoni, Cardano, Pavia 2005.

F. Contessa, C. Ruggeri (a cura

di), *Madonna del Divino Amore*, San Paolo, Madonna dell'Olmo (CN) 2005.

G. Marchetti, R. Lombardi (a cura di), *Nuova Cappella Theotokos*, grafo, Brescia 2007.

D. Montalto (a cura di), *Il Volto della Franciacorta*, stampa Arti Grafiche Pelizzari, Adro (BS) 2007.

G. Marchetti, R. Lombardi (a cura di), *Nuova Cappella Theotokos*, Grafo, Brescia 2007.

D. Montalto (a cura di), *Il Volto della Franciacorta*, stampa Arti Grafiche Pelizzari, Adro (BS) 2007.

A. Vaccari (a cura di), *Premio Internazionale di Architettura Sacra "Frate Sole" IV edizione*, testi di C. Undurraga, J.L. Carrillo Da Graça, S. Fornaciari, M. Zamboni, L. Leoni, J. Oubrierie, C. Parrello, M. Borsotti, G. Della Longa, D. Iacobone, O. La Rocca, E. Fernandez Cobian, L. Micotti, Skira, Milano 2008.

A. Vaccari (a cura di), *Premio Internazionale di Architettura Sacra "Frate Sole" V edizione*, testi di J. Pawson, P. Zermani, P. Kunze, S. Seeholzer, Lamott Architekten BDA, J. O. Jensen, B. Skodvin, M. Bosi, G. Della Longa, E. Fernandez Cobian, O. La Rocca, L. Leoni, M. Von Gerkan, Skira, Milano 2012.

- M. Ravazzano, C. Romagnano, A. Vaccari (a cura di), *La Cattedrale di Pavia. Segno e presenza*, Skira, Milano 2012.
- M.A. Crippa, *Pittura, scultura e architettura nell'arte di padre Costantino Ruggeri*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", n. 12, 2014, pp. 35-58.
- A. Vaccari (a cura di), *José Oubrier e Le Corbusier. Saint Pierre de Firminy-Vert. Continuità o tradimento?*, testi di A. Vaccari, G. Gresleri, R. Dorigati, M. Borsotti, L. Micotti, Skira, Milano 2014.
- M. Di Giovanni, A. Vaccari (a cura di), *Nella luce*, Studio Pi-tre, Cremona 2014.
- M.A. Crippa, L. Leoni, C. Rovati, *The Light of the Resurrection at the Peripheries of the World. Fr. Costantino Ruggeri's Art*, con M. Ravazzano, C. Romagnano, A. Vaccari, catalogo della mostra (New York Encounter, 16-18 gennaio 2015).
- Padre Costantino Ruggeri e Giancarlo Nucci, Alla stessa fonte*, testi di A. Bonomi Castelli, M. Di Giovanni, P. Ricevuti, TCP, catalogo della mostra (Pavia, Broletto, Spazio per le arti contemporanee, 19 dicembre - 15 gennaio), Casa ed. e luogo stampa 2015.
- A. Vaccari (a cura di), *Premio Internazionale di Architettura Sacra "Frate Sole" 2016. VI edizione*, testi di R. Moneo, T. Huong Thi Vu, T. Dung Ngueyen, A. Schulz, B. Schulz, A. Beautell, C. Brückner, P. Brückner, Casa del Giovane, Pavia 2016.
- R. Manara (a cura di), *Era Pavia nel cuore di fra Costantino, Guglielmo Chiolini, Mino Milani*, testi di R. Manara, M. Milani, Pavia 2017.
- M.A. Crippa, *Fra Costantino Ruggeri e il sapere dei segni cristiani*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", n. 25, 2018, pp. 7-28.

Sezione antologica

Perché questa raccolta

Maria Antonietta Crippa

La selezione degli scritti di quest'antologia, motivata nelle tre schede introduttive alle sezioni, corrisponde all'intenzione unitaria del libro: offrire sondaggi su genesi e sviluppo della produzione di Costantino Ruggeri – multiforme e disseminata in varie parti del mondo – a partire dalla unità, salda in lui, tra orientamento artistico e personale concezione cristiana del vivere alla luce di san Francesco e nel contesto della fraternità conventuale minoritica. Si vuole qui non essere esaustivi bensì far emergere l'originale punto di vista, esistenziale in senso globale prima che propriamente estetico, del frate francescano.

Di grande importanza è il fatto che l'orizzonte costitutivo delle sue riflessioni, non sistematiche oltre che spesso rimaste allo stato di inediti appunti rapidi, è quello della stagione italiana animata dal risveglio di un dialogo tra senso religioso cattolico e dinamismo sociale, nella ricostruzione nell'immediato dopoguerra e nel periodo immediatamente precedente e successivo al Concilio Vaticano II, particolarmente vivace e produttivo in area lombarda.

Ruggeri condivise quanto emerse in personalità di contesto ecclesiastico – quali don Primo Mazzolari, il cardinale Giovanni Battista Montini, il biblista monsignor Gianfranco Ravasi, il servita padre Davide Maria Tuoldo, per non nominare che le figure più note – e in autori di letteratura e poesia, come Luigi Santucci e Giuseppe Ungaretti. Conservò la freschezza, la franchezza e l'entusiasmo che animò molti in quegli anni, modulando le proprie ricerche artistiche sul registro di una cultura mai ostentata ma coltivata a fondo e con costanza. Uno degli slogan preferiti, "La bellezza salverà il mondo", tratto da *L'Idiota* di Dostoevskij, in lui conservò sempre la forza di una speranza per la quale spendersi, la stessa che emerse nel messaggio agli artisti dell'8 dicembre 1965 di Paolo VI, a chiusura del Concilio.

La prima sezione antologica, a cura di Chiara Rovati, raccoglie articoli pubblicati in quotidiani e ri-

viste da padre Nazareno Fabbretti (1920-1997) che ha accompagnato costantemente il percorso artistico dell'amico, intervistandolo a più riprese, fotografando e pubblicando le sue opere. Ambedue frati minori, insieme visitarono nel 1967 le missioni francescane di ogni parte del mondo; vissero inoltre un comune entusiasmo per il rinnovamento ecclesiale stimolato dal Concilio Vaticano II. È parso utile documentare qui la loro consonanza espressa a più riprese, anche al di fuori della ricchezza del prezioso volume *Soltanto un fiore. Genesi di un artista cristiano* del 1990 curato anch'esso da Fabbretti, la cui lettura si raccomanda come riferimento imprescindibile per cogliere a tutto tondo biografia e sensibilità artistica di Ruggeri.

Le altre due sezioni raccolgono un numero ridotto di suoi scritti: una (a cura di Nicoletta Scherillo) propone alcune omelie domenicali; l'altra (a cura di Maria Antonietta Crippa), saggi già pubblicati o riflessioni inedite, conservate nell'archivio della Fondazione Frate Sole. Poiché il loro autore mirò sempre a semplicità d'espressione e a connessione costante tra arte e vita, tra arte e religiosità, è possibile cogliere – nella trascrizione del parlato nelle omelie e negli scritti – un'evidente costanza di temi e modi di espressione linguistica. Inoltre, mentre la prima di queste due sezioni è composta da omelie pronunciate a partire dal 1980, i saggi già pubblicati, nella seconda, sono stati scritti dopo l'approdo del frate al convento pavese di Canepanova nel 1959, quando era già emerso in lui, benché ancora non del tutto definito, l'interesse per il progetto di arredi e di spazi per la liturgia cattolica. Non si fa menzione, in questi scritti, di altre forme d'arte da lui esercitate dopo questa data; al contrario esse sono state sempre presenti, abbondanti e in continua evoluzione, nella quotidiana esplorazione di un personale immaginario in dialogo con volti umani, paesaggi, intime vibrazioni religiose. Ne resta documentazione nel vastissimo patrimonio di quadri, trasparenti, sculture, celle, forme bianche, *collages*,

‘macchie guidate’, composizioni a tecnica mista, fotografie, in minima parte presenti in riproduzioni di questo volume, ma tutti citati nel capitolo sul suo mondo artistico.

Si segnala inoltre che questa selezione dei suoi scritti prescinde volutamente da quelli nei quali egli espresse puntuali riferimenti alle proprie opere; si vuole infatti consentire al lettore di cogliere le linee generali di tre registri di scrittura, e quindi di comunicazione, da lui praticati. Il primo è quello di un pensiero reso pubblico a suo tempo, per segnalare intenzioni, intuizioni, esiti progettuali di un’opzione d’arte praticata con spirito militante. Il secondo venne svolto come registrazione innanzi tutto per sé, per questa ragione per lo più non pubblicata, delle componenti valoriali della propria attività artistica. Il terzo riguarda la messa a punto di tracciati per conferenze.

Due nota bene, infine, dicono il senso e i limiti entro i quali s’inscrive quest’antologia. Ruggeri ha ‘parlato’ soprattutto nei quadri, negli ‘oggetti’ liturgici, nelle vetrate, nelle architetture; ma la sua arte, lo si può costatare, ha qualcosa di non settoriale, di non solo estetico, da affermare. Per questo non sono trascurabili le sue parole, ancorate con fedeltà alla Parola evangelica ed ecclesiale, in quel codice della cultura occidentale che è la Bibbia. Non ha, inoltre, nascosto il proprio disagio nei confronti di gran parte della critica, dei suoi ‘chiodi’ ideologici, della sua mondanità e venalità. Si tenne, per questo, il più possibile libero dalla sua frequentazione, affermando anche, con un certo distacco, che il vero giudice dell’opera d’arte è l’artista stesso. Nel rispetto di tale autocoscienza, si propongono qui non stralci ma testi integrali.

Padre Nazareno Fabbretti, un'avventura condivisa

Chiara Rovati

Padre Nazareno Fabbretti svolse il compito di divulgare opere e pensiero artistico di padre Costantino Ruggeri, legandosi a lui con un'amicizia profonda, ammirandone l'attività e l'impegno creativo. Nello Studio Ricerche Arte Sacra nel convento di Canepanova, portava con sé una macchina fotografica che utilizzava per documentare le opere del confratello destinate a cappelle, chiese e santuari. Sapeva cogliere il fascino di autentica espressione di un animo francescano, singolare nell'intendere la povertà, l'essenzialità di forme lontane da rivisitazioni di linguaggi arcaici e di manierismo, l'amore per la verità e la semplicità. Gioiva della natura cantata nelle vetrate artistiche, della materia trattata in modo vigoroso.

In occasione dell'ottavo centenario della nascita di san Francesco, padre Nazareno condivise con il confratello la realizzazione di una cartella di ventiquattro tavole, eseguite da padre Costantino, dedicate ai compagni del santo e commentate con brani scelti da fonti francescane. Con lo stesso criterio composero insieme anche il volume *Quivi è perfetta amicizia*, arricchito da ulteriori venti personaggi e testi biografici. Non ci è noto come essi pervennero a identificare i vari personaggi e a decidere per l'inserimento di figure contemporanee come Gandhi, don Orione, Madre Teresa di Calcutta.

In alcuni articoli padre Nazareno ha riconosciuto nel ritratto di san Francesco realizzato da padre Costantino "una delle interpretazioni più intense e fedeli psicologicamente e spiritualmente: il volto di Francesco per l'uomo d'oggi e di ogni tempo". Durante una sosta forzata per motivi di salute, Ruggeri si rivolse al confratello per la costruzione di un'autobiografia. Prese allora corpo un'intervista vivace con la pubblicazione del libro *Soltanto un fiore. Genesi di un artista cristiano*, in cui si avverte la grande amicizia che si era andata consolidando tra loro anche per la profonda comprensione delle peculiarità di carattere, pensiero e realizzazioni del frate artista da parte dell'amico. In

esse padre Nazareno vide "una risposta vissuta, non teorica, alla riforma liturgica conciliare e all'inventiva libera e fedele che il 'nuovo tempio' esige da 'adoratori che adorino in spirito e verità'".

1964

Sui muri delle chiese la beatitudine della povertà

"Fiamma Nova", a. XXIX, n. 12, dicembre 1964

Sembra che non voglia parlare, ma basta saper insistere perché le sue parole tocchino i pensieri come le sue mani toccano il marmo, la creta, il cristallo, il cemento e l'acciaio: con delicata fermezza, con passione ed amore. È un pittore che ha vinto due premi — il San Fedele e il Marzotto — ma è un frate che da parecchi anni ha messo in disparte la pittura, per dedicarsi al problema generale dell'arte sacra in Italia. Non appartiene a scuole o a cenacoli, pur non essendo affatto selvatico. Solo che il tempo non gli



Padre Costantino con padre Nazareno Fabbretti.
Pavia, Fondazione Frate Sole

basta mai per fare, cioè per offrire gli ‘argomenti’ più dimostrativi di quello che cerca, di quello che vuole. È amico di architetti coraggiosi come Figini, e di maestri come Minguzzi, che venera sconfinatamente ed ammira; ma non lo troverete mai a ‘vernici’ o a incontri di squisita cultura. Ha da fare, e fa, dalla mattina alla sera.

Ritorno alle catacombe

Solo quando lo si provoca, si serve anche delle parole. Dapprima comincia con esitazione; poi si scalda, e le cose che dice finiscono per splendere come i famosi cristalli policromi delle sue ardite vetrate. È stato ascoltandolo, in uno di questi pomeriggi ottobrini, che mi è venuto il desiderio di scrivere una specie di ‘salterio dell’arte sacra del nostro tempo’: basterebbe raccogliere e ordinare le cose che Padre Costantino Ruggeri dice; si avrebbe la spiegazione più appassionata e documentata di tutto quello che fa. Magari lui non se ne rende affatto conto, ma a Pavia, nel convento francescano di Canepanova, dove abita da anni, è cominciata la fase più coerente e coraggiosa della ‘rivoluzione’ dell’arte sacra italiana. In questo senso gl’interessano pittura e scultura, architettura e liturgia. L’arte sacra, per questo frate bresciano di pelo rosso e di occhi chiari, è un ritorno all’essenza espressiva delle catacombe, con in più la luce. Ma è anche un ritorno alla povertà: povertà come virtù, come condizione di spirito, come limpidezza interiore per leggere e decifrare il segreto delle cose, della luce come della materia; povertà nei muri e negli spiriti. Solo a questa condizione è possibile, secondo Padre Costantino, fare chiese che aiutino a pregare, e farsi capire ed accettare subito da tutti coloro che vi debbono pregare insieme, clero e popolo.

“Capisci che la chiesa di pietra può diventare un ostacolo alla Chiesa viva formata dalla comunità dei fedeli? – mi dice cominciando il suo meraviglioso

sfogo – Certe chiese moderne (chiese alla moda e basta) possono compromettere per lungo tempo la penetrazione evangelica nella società contemporanea. Anche il mondo dei ‘miracoli economici’, nonostante le apparenze, quando si avvicina a Dio, non desidera affatto di ritrovarsi tra i piedi le pompe, le ricchezze, le bardature, cioè le ipocrisie che ha già incontrato nella vita quotidiana: vuole e cerca l’assoluto contrario: la semplicità, l’essenza, il segno materiale minimo che lo aiuti ad elevarsi al piano del mistero e a respirarvi, cioè a pregare. I muri stessi della chiesa devono poter predicare a questa gente affamata e assetata di spirito e di bellezza le beatitudini: povertà, purezza semplicità”.

Padre Ruggeri è un povero che s’è fatto ancora più povero indossando, fin da bambino, il saio francescano. Il criterio della sua arte è anche l’impegno della sua vita di sacerdote e di religioso. Nelle due cappelle che finora ha potuto plasmare, almeno in parte, secondo i suoi sogni (la chiesa e la cripta del seminario a Mantova, la cappella dello studio francescano, a Varese) dimostrano che il suo spirito ed il suo criterio si sono fusi alla perfezione, e che i talenti estetici hanno sorretto ed espresso le intenzioni rinnovatrici e liberatrici del giovane francescano. La pala d’altare della cappella dell’Aeroporto di Linate, la vetrata della Chiesa di Pioltello, presso Milano, la grande croce di cristalli policromi alla Madonna dei Poveri, a Milano, sono già documenti più che qualificati d’una coerenza e d’un’essenzialità che trova le sue radici nel Vangelo. Padre Ruggeri è nato ad Adro, presso Brescia, ed ha sempre seguito, in questi anni, una linea che è andata crescendo in rigore e significato religioso.

Lui, la luna l’aveva già vista

Quando cominciò a dipingere, i frati si scandalizzarono, davanti ai suoi ‘mostri’; poi lo lasciarono fare, prendendolo per un ‘fissato’; ma presto hanno dovuto

to arrendersi, davanti all'interesse della critica, ai riconoscimenti delle giurie, al crescere dei committenti. D'altronde, le mostre che il frate pittore ha tenuto a Genova, a Milano, a Biella, a Brescia, significano che non si tratta di uno che segue una 'moda', ma esattamente del contrario: di un artista e di un sacerdote che ha qualcosa da dire di veramente suo, e solo in quel modo riesce a dirlo.

Se gli verrà dato, come si spera, di poter lavorare alla nuova cappella del seminario regionale di Bologna, e quando si vedranno le opere da lui concepite, in collaborazione con l'architetto Figini, per la nuova grande chiesa che Milano intende offrire a Paolo VI, si avrà effettivamente la misura del talento, dell'ispirazione e della fedeltà di questo artista solitario e schivo ai moduli più interiori che esteriori della propria arte. Il suo discorso non è senza polemica; ma per non dar nelle nuvole Padre Costantino offre la sua opera, ciò che finora ha fatto, ciò che intende fare. Quando ha visto le foto della luna scattate dal Ranger VII, si è accorto d'aver trattato la materia, nelle pareti dei suoi tabernacoli di bronzo dorato, come se la luna lui l'avesse già vista: la stessa materia, le medesime modulazioni; come dire la esecuzione del motto dell'Apocalisse: "Terre nuove, cieli nuovi...". E tutto in semplicità, senza vanto, senza provocazione.

Solo quando vede chiese opulente e assurde, brutte oltreché inutilmente ricche, il frate mite perde le staffe: "Certe chiese monumentali servono più la vanità degli uomini, la loro brama di potenza esibizionista, la loro sete di denaro, che la gloria di Dio e la gioia dell'uomo. Dio, mediante l'Incarnazione, ha scelto, non a caso, la condizione di povero, un'umile dimora: e il tempio cristiano, che lo offre crocifisso all'adorazione dei fedeli, non può essere mai troppo ricco senza tradire in qualche modo questo mistero perenne. Quello che dico l'ho ritrovato in San Basilio, in San Giovanni Crisostomo, non sono novità. Ma sono cose dimenticate, e non è male ricordarle. Ad esempio: una chiesa ricca in un quartiere povero: è una bestemmia, secondo me. Soprattutto se si tratta delle 'chiese dei padroni'. La chiesa deve essere bella, ricca di bellezza, non di materiali provocatori. Di solito, più una chiesa è materialmente ricca, più è brutta. Basterebbe guardare la povertà luminosa delle nostre chiese più antiche, per far sì che l'uomo del

nostro tempo ritrovi la sua casa nella Casa di Dio". Su questo tema, è difficile fermarlo: "Il lusso nella casa di Dio! Impariamo a onorarlo come desidera, non come immaginiamo che desideri. Facciamo delle chiese povere, semplici, luminose, austere, ma vive e vere. La liturgia comincia da questa forma di bellezza viva. La funzione liturgica ha senso, del resto, se favorisce l'incontro e il colloquio con Dio, non se ribadisce un classismo sociale e religioso addirittura accanto all'altare". Tutto quello che dice, Padre Ruggeri lo fa, cerca di farlo, E chi gli ha dato libertà di fare non si è dovuto pentire. Il Vescovo di Mantova gli ha confessato che nella cappella del seminario prega bene, che le cose del 'frate informale', come lo chiamano per scherzo, 'stanno su', vanno bene. E i seminaristi sono entusiasti. È questo che conta. Il resto lo diranno, sempre più, a raggio nazionale ed internazionale, i fatti di questo candido ed appassionato francescano.

1965

L'opera di frate Costantino Ruggeri

"Chiesa e Quartiere", n. 32, gennaio 1965

Ad accostare l'opera artistica di Padre Costantino Ruggeri, l'elemento che subito sorprende e persuade è quello dell'unità di tutti gli elementi, la corrispondenza formale e funzionale fra le opere singole e il complesso dell'edificio di cui fanno parte. Trattandosi di chiese, la conseguenza evidente è il valore liturgico, immediato, dinamico, esemplificatore. È evidente che ciò non si risolve in una ricerca e in un esperimento personale. Esperienza e ricerca sono, in Padre Ruggeri, un punto complesso di partenza, più che un punto d'arrivo. Se polemica c'è e inevitabilmente c'è in un'opera del genere, essa scaturisce dai fatti, dalle conclusioni, da un dato stile e da un preciso linguaggio. Stile e linguaggio pongono necessariamente una serie di confronti il cui valore stimolante non può sfuggire a nessuno. Non è detto che Padre Ruggeri non si ponga in posizione polemica – quanto meno di discussione e di rifiuto davanti a tutto un malcostume d'arte che si ostina a chiamarsi sacra – ma non polemizza mai per la polemica in sé, non accetta mai che le parole possano in qualche modo supplire ai fatti.

Padre Ruggeri non s'illude sull'utilità delle diatribe accademiche in cui possono essere affrontati i problemi più delicati ed urgenti dell'arte in gene-

re e dell'arte sacra in specie. Un caso, dunque, che va accostato tenendo conto, prima di tutto, di una condizione fondamentale, che non supplisce certo ai talenti, ch  non ce n'  bisogno, ma che spiega la forza d'immedesimazione di questi talenti nella realt  della materia trattata da una parte e nel contesto liturgico pi  coraggioso dall'altra: il fatto che Padre Ruggeri   un sacerdote ed un francescano.

Egli non s'  mai accostato a un'opera senza avere meditato il problema complessivo dei rapporti con gli 'altri' (in questo caso, con Dio e con i fedeli). Gli 'altri', tuttavia – lo si avverte chiaramente nelle cappelle che Padre Ruggeri ha potuto plasmare con una certa libert  d'azione – non sono tanto i credenti, quanto i non credenti. Alcune ragioni e giustificazioni fondamentali dell'opera di Padre Ruggeri acquistano – in questo clima di Concilio e di riforma liturgica – un aspetto ed un valore 'ecumenici', in quanto il tempio cristiano, adeguandosi all'anelito di un'epoca, proprio mentre si articola nel mistero e nel dialogo preciso della liturgia cristiana, si dilata, in un dialogo che pu  essere sempre aperto a tutti gli uomini. La chiesa come l'ha compresa e la plasma Padre Ruggeri non risulta affatto il luogo dove non di rado, in buona o in mala fede, per secoli, si   espresso, pi  che l'intimit  della famiglia cristiana, un certo insopportabile "classismo (se non razzismo) religioso": il classismo dei privilegiati della verit , a scorno e umiliazione dei privati dello stesso dono. Le pietre di molti templi, anche ineccepibili dal punto di vista di un'estetica valida per se stessa, sono diventate, nelle mani di alcuni, armi con cui lapidare la fede, la speranza, la tristezza e il dubbio di chi non crede abbastanza, di chi osava dubitare o non unirsi al canto cristiano dell'adorazione.

Entrare nelle cappelle curate da Padre Ruggeri, significa mettersi in contatto con una realt  che pu  non essere compresa, accettata e condivisa, ma che non punta mai sull'ambiguit , che non fa mai un discorso allusivo, che non strizza mai l'occhio agli iniziati per costringere il 'profano' a sentirsi il pi  straniero possibile proprio nella casa del 'Dio ignoto'. Le chiese di Padre Ruggeri non sono mai, insomma, chiese per privilegiati, ma piuttosto chiese per responsabili, chiese per credenti liberi e consapevoli.

Padre Costantino Ruggeri non   un artista che abbia improvvisato un modulo e uno stile per aver fiutato in anticipo l'inevitabile orientamento dell'arte e della liturgia in futuro. La sua opera   frutto di una silenziosa fedelt  all'ispirazione stessa dell'adolescenza ed alla fatica della maturit . Partito dalla scuola di Mario Sironi, ed espressosi soprattutto, fino al 1959, in opere di pittura, con gli anni si   andato decantando e orientando sempre con maggiore passione verso l'arte sacra come responsabilit  del tempio cristiano.

Come pittore, dopo aver esposto in numerose mostre personali, da Genova a Milano, da Brescia a Roma, da Mantova a Varese,   entrato nella valutazione della critica ufficiale con risultati che a un artista poco esigente sarebbero potuti apparire pi  che lusinghieri. Non sono mancati due notevoli premi, come il Marzotto ed il San Fedele (questo diviso ex aequo con altri), ambedue del 1954: e nemmeno   mancato l'interesse della critica straniera. A questo punto, Padre Ruggeri ha posto la pittura in secondo piano, ed   partito alla conquista (non vi sono altre parole adatte) di alcuni spazi in cui gli fosse finalmente possibile esemplificare al massimo il concetto che in lui era venuto maturando di *Domus Dei*. Tali spazi, per ora, li ha sempre dovuti accettare prefabbricati, con situazioni topografiche e condizioni di luce obbligate; ma anche entro questi limiti (com'  successo per la Cappella del Seminario di Mantova e per quella dello studio francescano di Varese) il francescano   sempre riuscito a dire quasi tutto quello che voleva. I risultati non sono stati soltanto di conferma formale, ma anche di felice 'proselitismo' negli stessi ambienti ecclesiastici, che, come tutti sanno, sono sempre i pi  tenaci ad arrendersi, i pi  felicemente schiavi del cattivo gusto. Il Rettore del Seminario di Mantova (e lo stesso Vescovo di quella citt ), i superiori di Varese, i seminaristi, i giovani studenti francescani sono stati i primi e pi  qualificati testimoni della riuscita dell'esperimento artistico liturgico di Padre Ruggeri. Tutti hanno affermato che nelle sue cappelle 'si prega' e che le sue 'cose' reggono. Ammissioni, per chi conosca il gusto prevalente in certi ambienti, addirittura 'rivoluzionarie'. Segno comunque che l'eloquenza dei fatti   sempre superiore a ogni logica polemica. Ma dare opere compiute, dimostrare come, ad esempio, anche una cappella in cui non appaia nessuna 'figura' in senso tradizionale, ad eccezione del Croci-

fisso sull'altare, possa indurre a pregare e a meditare, non distraendo e non ottundendo le reazioni spirituali più dinamiche del fedele, questo è quanto si può e si deve fare. Padre Ruggeri sostiene che esiste, anche in Italia, a proposito di arte sacra, assai più libertà di quanto non si creda. Esistono vescovi illuminati, rettori di chiese sensibilissimi, rispettosi di un'epoca e delle concezioni di un artista; esistono soprattutto giovani sacerdoti e seminaristi che non partono mai condizionati dal preconetto e sono disposti ad accettare ogni sincera esperienza, anche quella che può apparire la più avanzata. Se molti artisti non spingono, non cercano, non provocano (poiché anche l'arte sacra partecipa a quello 'scandalo cristiano' che coincide con la vita stessa del cristianesimo) ciò non dipende dalla mancanza di libertà, ma piuttosto dall'aridità, dalla sterilità, dall'impotenza di certi artisti, uomini di calligrafia, capaci di dettaglio ma non di concezioni organiche e universali, capaci soprattutto di rischiare in proprio, senza coinvolgere in partenza l'autorità.

In questo senso a Padre Ruggeri è indubbiamente servita l'esperienza dei suoi esordi di pittore in convento. Davanti ai suoi 'mostri', i suoi confratelli si strapparono subito le vesti, all'inizio. Erano troppo abituati a cappelle linde e soffici come camere da letto, a immagini di Cristo, della Vergine e dei Santi rosee, patetiche, lacrimogene, insomma giustificanti tutte le ambiguità di una pietà e di una liturgia più statica che dinamica, più passive che attive. Si arresero solo col tempo, sotto gli occhi i 'mostri' cominciarono a decifrarli, inquietati da certi segni nudi ed efficaci, da certe fiammate di colore che dicevano tante cose.

Oggi sono pochi a sorridere dell'opera di Padre Costantino; e non pochi ne sono fieri, senza dargli a vedere: un frate che ha incarichi d'intercappelle, che vince due premi famosi, che espone in tutta l'Italia, è comunque un fatto almeno rispettabile. Ma soprattutto hanno subito, prima e poi, accettato, almeno in parte, il mondo stesso del frate artista. Questo significa che anche in ambienti preconetti e negati in partenza – se non addirittura polemici – si può operare una chiarificazione, rivelando la 'novità' necessaria proprio là dove si stanno formando (o deformando) se non proprio i classici 'committenti' del nostro tempo, certo le autorità esecutive delle

'commesse'. È importante notare, nell'esperienza conventuale di Padre Ruggeri, soprattutto il significato di un fenomeno del genere. Prima che le pietre e i cristalli, Padre Ruggeri ha plasmato, con anni di candida e felice pazienza, gli uomini più vicini. Ha quanto meno seminato in loro il dubbio che l'arte sacra finora accettata sia tutta 'bella'.

Ma i 'convertiti' dall'arte di Padre Ruggeri non sono in grado, forse, di spiegare il motivo più intimo e profondo della loro 'conversione'. Anche se sono frati minori, seguaci di San Francesco, è probabile che comprenderanno solo in seguito che una delle spiegazioni fondamentali del fenomeno del loro confratello sta proprio nell'essenza francescana della sua fatica e dello spirito che la anima: cioè nella povertà. È infatti nel confronto con la povertà cristiana e francescana quale forma di libertà interiore ed esteriore che Padre Ruggeri riconosce la forza spirituale del proprio tentativo, e la necessità essenziale di tutta l'arte sacra, in ogni tempo, ma soprattutto oggi. Padre Ruggeri è stato molti mesi nelle catacombe, a decifrare la natura simbolica e la forza espressiva degli essenziali simboli del giovane cristianesimo. Ha scritto – proprio su queste pagine – anche un documentatissimo saggio sui risultati della sua ricerca. Ha scoperto, fra l'altro, che la natura 'cimiteriale' delle catacombe imponeva per se stessa, nelle ornamentazioni artistiche, l'essenzialità, la suprema semplicità della vita a confronto con la morte nel segno della fede. Semplicità come povertà. E proprio perché quell'arte era semplice, alludeva con suprema efficacia al 'dialogo' fra Dio e il defunto, ma anche al 'dialogo' tra il defunto ed i vivi, e tra i vivi e Dio, cui il defunto li conduceva nella preghiera e nella speranza della Resurrezione. Il saggio di Padre Ruggeri finiva con queste precise parole: "Sulle pareti delle catacombe i primi cristiani hanno affidato un sorprendente patrimonio di preghiera, di gioia e di speranza a pochi segni scarni e disadorni, che non rivelano acutezza d'osservazione del mondo circostante, esuberante fantasia, preziosità cromatiche e arditezze compositive. Eppure questi segni sono trasfigurati da un ardore religioso, da un senso di perennità e di attualità tali da commuoverci e da trasportarci nella sfera del più puro misticismo. E non è forse questa possibilità e intensità di colloquio che rende contemporanee opere così lontane nel tempo?".

Ecco la povertà come spogliamento del superfluo,

come trasparenza di simbolismi, come essenzializzazione del mistero religioso, che essendo 'ineffabile' cioè inesprimibile nella sua totalità, esige, per essere espresso efficacemente, il 'minimo', non il 'massimo' dei mezzi espressivi. Da un colloquio con Padre Ruggeri ho potuto ricavare queste osservazioni, che trascrivo alla lettera, per il valore di spiegazione formale-liturgico-sociale che contengono e per la provocazione che, in totale serenità, sono in grado di determinare.

“Bisogna stare molto attenti: la chiesa di pietra può divenire spesso un ostacolo alla chiesa viva. Certe chiese 'moderne' (chiese alla moda!) possono compromettere per lungo tempo la penetrazione evangelica nella società contemporanea. I muri stessi della chiesa debbono predicare le beatitudini evangeliche: povertà, purezza, semplicità. È un'ingiustizia che vi siano chiese gigantesche, in certi quartieri, mentre immense periferie mancano di chiese povere. Dobbiamo badare più alla povertà radiosa delle nostre antiche, esemplari chiese, se vogliamo che l'uomo del nostro tempo ritrovi nella casa di Dio la sua stessa casa. E noi, che stiamo a difendere, spesso, addirittura la legittimità del lusso nella casa di Dio, col pretesto che Egli è padrone di tutte le cose. Come se Lui medesimo, in Cristo, non ci avesse dato il metro, l'esempio, lo stile medesimo, direi, di che cosa vuole, di come lo vuole, come esige che gli uomini gli rendano onore nel culto. Impariamo a onorarlo come Egli desidera, non come immaginiamo che desideri, ci avverte S. Giovanni Crisostomo”.

È in quest'ultimo pensiero che va cercata la ragione-forza di tutta l'attività artistica di Padre Ruggeri: si tratta di un tentativo appassionato di ricerca della stessa visuale di Dio circa il suo tempio, e circa la nuova liturgia cristiana, che non può essere più quella aurea e trionfalmente materiale del tempio ordinato da Dio stesso a Salomone nel Vecchio Testamento. Che cosa vogliamo dai nostri artisti? 'Vogliamo – mi risponde Padre Ruggeri – delle chiese semplici, austere, vive e vere'.

Ed ecco l'intuizione che fa da base a tutta la concezione artistico liturgica di questo appassionato testimone dell'arte sacra: la luce. Un ritorno all'essenzialità dell'arte catacombale, con in più la luce. Chi

conosce le vetrate di Mantova, di Varese, di Pioltello, ideate, montate e finite da Padre Ruggeri con le sue stesse mani, tutte su telai di ferro e cemento, in puri giochi di cromatismi di colore, sa che cosa egli voglia intendere con il principio stesso della sua modernità che suona appunto 'con in più la luce'. In quelle vetrate non c'è una sola figura; si tratta soltanto di cristalli colorati presi direttamente alla sorgente, cioè alle colate delle vetrerie di Murano; sono stati contrapposti, 'giocati' secondo rapporti allusivi di luce e di colore in funzione della resa mistica dell'ambiente a cui fanno da parete, come a Mantova e a Varese.

“La luce – continua Padre Ruggeri – è la grande conquista della nostra epoca; la chiesa dev'essere la casa stessa della luce. Molti miei amici artisti mi hanno detto, dopo essere entrati in chiese 'moderne' e brutte, che d'ora innanzi andranno a pregare nei boschi, o in riva al fiume. Non sono riuscito a dar loro torto. Abbiamo bisogno di ritrovare la semplicità, per ritrovare la pace ed essere capaci di gioia. Questa è moralità: nella casa di Dio, così intesa, tutto si manifesta nella sua autentica essenza. Il mattone sia mattone, il ferro sia ferro; il legno, legno; pietra la pietra; ed anche il cemento, questo parente povero delle altre materie, che però tanto vigorosamente esprime le ansie del nostro tempo, sia se stesso. La povertà, anche da questo punto di vista, diventerà la legge risanatrice che sola può liberarci dall'inganno formale, e portare ogni cosa alla sua massima espressione, ed al miglior rendimento. La funzionalità liturgica ha senso solo se favorisce il colloquio e l'incontro dell'uomo con Dio. Questo luogo è terribile, è scritto nella Bibbia; ed ancora: Quanto sono amabili le tue tende!: solennità 'terribile' e 'amabilità' persuasiva: ecco il binomio inseparabile che dobbiamo armonizzare”. Da tutto questo è evidente, per chi conosce ciò che Padre Ruggeri ha già fatto, che il più e il meglio gli può essere consentito in futuro. Il sogno di Padre Ruggeri è infatti quello d'avere una chiesa a disposizione tutta per sé, in cui non doversi trovare condizionato da equivocate situazioni ambientali preesistenti. Ciò può essergli servito di stimolo in passato, ma non sarebbe che una limitazione in futuro. Il “sogno”, attualmente, per quanto io sappia, consiste soprattutto nella speranza d'avere a disposizione la futura cappella del Seminario Regionale di Bologna. Un nuovo contatto di questo religioso artista col mondo ecclesiastico più qualificato – e proprio

in un'area coraggiosa e feconda come quella creata dal risveglio liturgico guidato dal Card. Lercaro – sarebbe un'occasione unica per questo pioniere della 'nuova' arte sacra. E un'opera come quella che egli concepisce non potrebbe non risolversi se non in felice 'integrazione', anche se indiretta, della pedagogia e della formazione religiosa ed estetica impartita nei seminari.

Uno dei problemi attuali di maggiore impegno, da parte di Padre Ruggeri è quello degli arredi della chiesa. La maggior parte di essi è palesemente grottesca, anacronistica, il contrario esatto della semplicità e della intensità che dovrebbero rivelare. Sarà anche questa un'esperienza interessante, che potrebbe rivoluzionare il settore più micidiale del cattivo gusto: quello della 'grande paccottiglia' costosa e trionfante. È tutto da rifare, in un certo senso: candelieri, paramenti, accessori.

Quando la gente ritroverà nel tempio cristiano la trasparenza delle cose, ricomincerà non soltanto a capire, ma ad amare, accettare e adorare il mistero di Dio. Solo allora la chiesa s'inserirà nel vivo drammatico e stimolante delle altre case degli uomini, senza apparire eccentrica, grottesca, come troppe volte risulta. Tornerà ad essere la casa dell'uomo amico di Dio, e di Dio amico dell'uomo.

Tutto ciò che comporta un ideale ed un impegno del genere, significa l'unica, vera, legittima 'rivoluzione' possibile, anche in Italia, sul versante dell'arte sacra. Occorrono uomini che facciano, che credano, che non aspettino gl'incoraggiamenti ed i crismi. Ma prima che una nuova legislazione canonica possa essere pronta per regolare i rapporti fra arte e culto, diamo ai legisti materia prima coraggiosa e viva per non codificare l'ovvio, il brutto, l'inutile, il pomposo.

Padre Ruggeri non è esente da critiche (non sarebbe un vero artista); e qui non si è voluto scendere all'esame appunto criticamente specifico della sua opera, del suo stile. Si è voluto segnalare piuttosto un "caso umano" di straordinario, polemico, interesse. Perché non è soltanto di idee che l'arte sacra ha bisogno in Italia: ha bisogno di uomini. Questo è certamente uno.

Il rivoluzionario dell'arte sacra

"Orizzonti", n. 37, 18 ottobre 1964

Padre Costantino Ruggeri si sdegna violentemente davanti al pessimo gusto dilagante in molte chiese. Allora le sue mani da manovale cominciano a volteggiare per fare dell'arte come l'intende lui: un ritorno alle catacombe, più un trionfo di luce e di colori. I suoi confratelli lo chiamano 'il frate informale', ma con un'ironia molto affettuosa, tanto per nascondere un'ammirazione che in questi anni è andata sempre più crescendo. Partito dalla scuola di Mario Sironi, Padre Costantino Ruggeri, un giovane francescano di pelo rosso e d'occhi chiari, dalle mani callose e dagli entusiasmi tenaci, è andato progressivamente accantonando la pittura – in cui riconosce tuttavia la sua vera vocazione artistica – per dedicarsi al problema complessivo e totale dell'arte sacra in Italia.

Padre Ruggeri scrive poco, e fa molto. Crede soprattutto ai fatti. Come non l'hanno lusingato eccessivamente due fra i maggiori premi italiani di pittura – il San Fedele ed il Marzotto – presi nel 1954 – così non lo deprimo affatto i confratelli, i fedeli, i critici che continuano tuttora, anche se sono sempre meno, a stracciarsi le vesti davanti alle sue opere. Ciò che gli sta a cuore è soprattutto fare. Davanti ai fatti, tutti debbono accettare una realtà, almeno discuterla.

Non è che Padre Costantino non soffra di robuste e violente indignazioni. Certa paccottiglia cattolica, certo pessimo gusto dilagante nelle nostre nuove e vecchie chiese, lo gettano in preda al furore. Allora si sfoga, con violenza salutarmente iconoclasta, contro chi se lo merita. Ma la bufera dura sempre poco. Di colpo il frate bresciano (è nato ad Adro, presso Brescia, nel 1925) cambia discorso, fa volteggiare le belle mani da manovale, e comincia un'altra musica. "Non serve nemmeno polemizzare. L'importante è di concludere qualcosa. Il pessimo gusto, l'adulterazione dell'arte sacra, dei muri, delle stesse suppellettili sacre – mi dice – non possono essere smantellati se non con delle chiese nuove e belle. Pazienza le vecchie chiese brutte; sono irrimediabili. Ma con le nuove dovremmo partire bene, dovremmo approfittare dell'occasione, tanto tenendo conto dell'evoluzione che ha raggiunto la sensibilità complessa dell'uomo del nostro tempo che accettando come spinta preziosa le riforme liturgiche dettate dal Concilio. Il Signore, nell'Apocalisse, dice che esige e in-

tende fare 'nuovi cieli e nuove terre': bisognerebbe collaborare, cominciando a fare chiese belle, case dell'uomo e di Dio nello stesso tempo, chiese che non distruggano ma che aiutino a pregare, che puntino sul mistero aiutando l'uomo non a capirlo ma ad adorarlo con amore".

"E tu – gli domando – ne hai già fatte di chiese come vorresti?". "Proprio del tutto no: mi risponde – perché ho sempre avuto, finora, a che fare con ambienti prestabiliti, che ho accettato com'erano, potendo solo applicarvi e sperimentarvi il massimo dei miei punti di vista. Questo è avvenuto nella cappella e nella cripta del Seminario di Mantova, nella Cappella dello studio francescano di Varese, nella Chiesa di Pioltello, presso Milano, nella chiesa dell'Aeroporto di Linate. Non mi è stata ancora offerta la grande occasione di una chiesa tutta per me. Se davvero mi verrà affidata la cappella del nuovo Seminario Regionale di Bologna, penso che sarà per me un esperimento molto interessante. Soprattutto poi mi troverò a mio agio nelle opere che mi sono state affidate nella nuova grande chiesa che sta per sorgere a Milano in omaggio a Paolo VI: dovrei fare le porte, il pulpito, l'altare, il crocifisso, le suppellettili, le vetrate".

"Come mai ti sei deciso ad affrontare il problema nel suo complesso?". "Francamente perché ero stanco, ed umiliato, di sentire miei ottimi amici dirmi che essendo entrati in certe chiese, avevano deciso di andare, d'ora in avanti, a pregare nei boschi o in riva al fiume. Certi miei amici, specialmente fra gli artisti, potranno essere incontentabili, ma è purtroppo vero che certe nostre chiese, vecchie o nuove, sono invincibili, inguardabili, insopportabili. Inutilmente ricche, assurdamente false, totalmente capaci di scoraggiare chi cerca davvero Dio, sono un'educazione quotidiana al cattivo gusto, prima di tutto al cattivo gusto religioso. E peggio che mai se certi fedeli vi si trovano bene: vuol dire che il concetto che hanno di Dio si è già deformato. Credo che sia gente che, senza rendersene conto, dà del 'Lei' a Dio. Non serve a nulla studiare un altare nuovo, o fare dei bei candelieri, o osare un crocifisso davvero moderno, e magari inserire tutte queste cose in mezzo a tutte le altre assai brutte. Occorre affrontare intero e complesso il problema dell'arte sacra, accettare gli errori che si sono fatti, e farne motivi di umiltà davanti al mistero della fede e dell'arte. Prima che Chiesa e arte si possano completamente riconciliare, come ha au-

spicato Paolo VI il 7 maggio scorso nella Cappella Sistina, occorrerà che tanto gli uomini di chiesa che gli artisti espiino insieme i loro peccati di pigrizia, di cattivo gusto, di ipocrisia, forse anche di mancanza di fede. Uomini come Figini in architettura, come Minguzzi in scultura, come Manzù, come tanti altri, possono riaprire il discorso dell'arte, ma noi di chiesa dobbiamo preparare loro ambienti, locali, climi adatti a non farli tornare indietro".

"Come riassumeresti l'arte sacra nuova?". "Soprattutto come un ritorno alle Catacombe, *con in più la luce*. L'arte cristiana delle Catacombe è essenziale, ma non rozza: è la più raffinata, se si vuole, che esista. Molta dell'arte moderna più coraggiosa, si rifà alle Catacombe anche se non lo sa. Noi dovremmo imparare proprio a rendere semplice il mistero, adorabile l'ineffabile, aggiungendovi tutta la luce di cui siamo capaci. Le materie dall'arte catacombale tipiche dell'architettura del nostro tempo, come il cemento, il vetro, il ferro, consentono i giochi più arditi e legittimi per esprimere l'inesprimibile. Io l'ho scoperto con fatica, ma sono stato compensato di tutto. Nelle grandi vetrate che ho fatto a Mantova, a Varese, a Pioltello (intere pareti) non ho creato nemmeno una figura. Ma mi hanno detto tutti che si tratta di colori, di luce, di combinazioni liriche che aiutano a pregare. Ho trovato uomini fiduciosi ed intelligenti che si sono fidati di me, e questo mi ha aiutato più di ogni altra cosa. Il Vescovo di Mantova mi ha detto che le mie cose 'stanno su', che cioè aiutano a pregare, hanno una funzione stimolante e veramente liturgica. Ho montato con queste mani tonnellate e tonnellate di cristalli colorati, che sono andato personalmente a scegliere a Murano, davanti alle colate quotidiane. Non potevo avere consolazioni più grandi. Penso che anche senza tornare alle classiche figure, basta oggi la luce ad aiutare la nostra preghiera".

"Questa della luce è uno dei moduli più appassionati dell'arte di Padre Ruggeri. Ha studiato nelle Catacombe la simbologia del cristianesimo neonato, ma l'ha subito applicata ad un trionfo di luce e di colori. Ha portato nei punti più luminosi del creato le conclusioni tratte nelle tenebre sacre delle Catacombe. Lui vorrebbe addirittura che l'altare fosse sullo sfondo di un vero paesaggio, tutto contemplato attraverso immensi vetri; sarebbe anche una prova per vedere se distrae o se aiuta. Ma vorrebbe rischiare. Per quanto lo riguarda, finora Padre Ruggeri ha fatto tutto da

solo, tutto con le sue mani. Ha montato immensi telai di ferro, impastato quintali e quintali di cemento, modulato tonnellate di cristalli. Per altare non cerca combinazioni di marmi preziosi; sceglie piuttosto una roccia vera, non la squadra che appena, e poi la colloca al suo posto: non dev'essere infatti solo il simbolo del Calvario, la roccia nuda su cui il Signore s'è immolato? Altari senza tabernacolo, perché l'altare è l'ara del sacrificio, non il luogo della conservazione. È assurdo, per Padre Costantino, che mentre si rinnova misticamente il Sacrificio di Cristo, Cristo sia già presente sacramentalmente sullo stesso altare. Così per il segno della croce. Padre Ruggeri vuole in un tempio una sola croce, grande, bella, eloquente, a cui faccia capo, com'è giusto, tutta la liturgia sacrificale della Chiesa. Basta con le crocette disseminate ovunque, sui muri, per terra, sui paramenti e sulle suppellettili, come se si dovesse curare l'inflazione del segno sacro. Non occorre benedire ciò che è benedetto, consacrare ciò che è già consacrato. Anche per la *Via Crucis* Padre Ruggeri la concepisce come itinerario preparatorio al sacrificio dell'altare, e la fa cominciare possibilmente fuori della chiesa, mentre la stazione della morte di Cristo in croce coincide con lo stesso altare. In una chiesa l'ha eseguita letteralmente per terra, davvero come una "strada", sotto i piedi dei fedeli".

"A quale criterio riferisci tutta questa tua necessità di semplificazioni?". "Al mistero, alla virtù, al problema della povertà. Nemmeno l'arte sacra può oggi fare a meno di fare i conti con la povertà. Se è vero, come il Concilio ricorda, che la nostra Chiesa 'è soprattutto la Chiesa dei poveri', cominciamo a semplificare tutto nella povertà. Tutto diventerà più credibile, più sacro, più vero. Tutti i segni saranno più efficaci, le materie più trasparenti, i significati più immediati ed evidenti. Parlo specialmente delle chiese francescane, ma il discorso vale benissimo per tutte. E non si tratta solo di ragioni estetiche, ma anche spirituali. Il mistero di Dio non si deve presumere di esprimerlo col *massimo* della materia, soprattutto se preziosa, ma col *minimo*: mi sembra una legge elementare. E per dare forza a tutto questo, occorre tornare a credere alla povertà.

"In che senso?". "Dando alle chiese il segno e la libertà della povertà. La chiesa di pietra può divenire un ostacolo alla 'chiesa viva' formata dalla comunità dei fedeli. Certe chiese moderne (chiese 'alla moda') possono compromettere ancora a lungo la penetra-

zione evangelica nella società contemporanea. Credo che i muri della chiesa debbano predicare essi stessi le beatitudini evangeliche: povertà, semplicità, purezza. Ad esempio una chiesa ricca in un quartiere povero; vi può essere bestemmia più grave? Inevitabilmente, anche se non è stata costruita con quelle intenzioni, sembrerà la chiesa dei padroni. Certe chiese monumentali servono più la vanità degli uomini, la loro bramosia di potenza, la loro sete di denaro, che la gloria di Dio e la gioia dell'uomo. Non dovremmo dimenticare, almeno noi cristiani, che non è a caso che Dio ha scelto, nell'incarnazione, le realtà più umili, come sua carne, come sua dimora. I privilegi spirituali sono i più ridicoli, oltre che i più abominevoli. È abominevole che in certe periferie vi siano chiese ricchissime, mentre mancano le stesse case minime per i poveri. La casa di Dio deve essere ricca soprattutto di bellezza; nessun materiale prezioso può sostituire una bellezza che non c'è".

"Non credi d'essere un utopista, a pensare e dire queste cose?". "Credo di sì. Ma, se permetti, non diversamente, ad esempio, da come lo erano, nei primi secoli della Chiesa, san Basilio, san Girolamo, san Giovanni Crisostomo, che dissero le stesse cose. Io non mi vanto di inventarle, queste cose: le ripeto soltanto. Il 'lusso' della casa di Dio! Impariamo più ad onorarlo come desidera, che non come pensiamo che desideri. Vogliamo delle chiese povere e semplici, ma vive e vere; qui è la prova tanto per gli artisti che per i fedeli. Sfruttiamo soprattutto la luce, la grande conquista della nostra epoca".

"Pensi di essere seguito?". "E che cosa importa? Importa fare. Poi si hanno le conferme. Una ad esempio, l'ho avuta quando ho visto le foto della luna scattate dal Ranger VII. Quei volumi, quelle ombre e quelle luci, io le avevo già trattate nelle pareti dei miei ultimi tabernacoli. Tu ne hai la prova da queste foto. Pensavo sempre ai 'cieli nuovi' dell'Apocalisse ed ecco la conferma. Non mi sembra senza significato. La chiesa deve avere d'altronde la sua funzionalità liturgica favorendo il colloquio e l'incontro fra Dio e l'uomo. E la povertà è la legge risanatrice che sola può liberare dall'inganno formale, e portare ogni cosa alla massima espressione e al massimo rendimento".

E Padre Ruggeri se ne va. È di poche parole, ha parlato anche troppo. Ora riprende i suoi telai di ferro, i suoi cristalli allucinanti. Lo divora il bisogno di ren-

dere sempre più efficace l'amicizia fra Dio e l'uomo, attraverso il mistero e il dono di un'arte che, per questo frate cocciuto, è 'sacra' solo se è sincera e povera, nelle intenzioni come nelle materie. C'è proprio da credere che se la 'rivoluzione' avverrà, nell'arte sacra italiana, una delle prime tappe sarà da considerare il convento francescano di Canepanova di Pavia, dove Padre Ruggeri ha portato prima lo scompiglio e poi lo stupore felice dei suoi stessi confratelli. Ciò che si scrive di lui ormai a raggio internazionale, ciò che lui stesso scrive spesso sulla rivista d'arte più coraggiosa d'Italia – Chiesa e quartiere — induce a credere che, davvero, 'questa rivoluzione s'ha da fare'.

1995

Intervista di fra Nazareno Fabbretti a padre Costantino

C. Ruggeri, L. Leoni (a cura di), Spazi di luce, Elledici, Torino 1995

“P. Costantino, con quale spirito e con quali criteri hai vissuto l'esperienza di costruttore di chiese nel Burundi?”

“In Burundi, nella diocesi di Ruyigi, ho costruito ben tre chiese, non una sola. È stata un'esperienza che desideravo fare da sempre per portare un contributo all'opera missionaria. Ricordi il nostro viaggio intorno al mondo del 1967? Aveva come scopo anche quello di vedere le missioni, i popoli, le tradizioni, l'arte antica o nuova dei diversi paesi. E abbiamo ben visto, dappertutto, che razza di chiese preconfezionate in Europa, in Italia, in America, sono state piantate dovunque come 'funghi' grotteschi, privi di ogni riferimento spontaneo con la cultura e le tradizioni dei paesi di missione. Più che spazi mistici mi sembravano fantasmi usciti da un brutto sogno, di gente che ha dormito, artisticamente parlando, un brutto sogno funestato da ombre dovute alla pessima gestione d'un cristianesimo prefabbricato e imposto ai popoli più innocenti e lontani dalle nostre malizie e presunzioni anche sul versante della fede. Per me credente e artista fu una scoperta disgustosa. E fu allora che mi dissi: Se mi si presenterà l'occasione di costruire una chiesa in uno di questi paesi, non la lascerò perdere. E quella chiesa avrà il volto e il cuore della terra e della gente da cui nascerà. L'occasione venne alcuni anni dopo dai tuoi confratelli genovesi. E prima di farne la progettazione, andai in Burundi. Visitai gran parte del paese, fotografando e

disegnando il cielo, il territorio, gli alberi, gli animali e la gente, le loro capanne, gli attrezzi da lavoro e domestici, i materiali da costruzione, informandomi e documentandomi su tutto.

Insomma, per quanto mi era possibile, tentavo di entrare nella loro pelle, nella loro ottica, e m'immergevo nella loro mentalità primitiva, innocente, affascinante. Tentavo d'incarnarmi, ecco la parola giusta. Se Cristo s'è incarnato, perché, analogamente, non deve farlo l'artista che prepari al comune Signore una casa, una tenda, come dice l'evangelista Giovanni? È la stessa avventura che quasi un secolo prima, a loro modo, hanno vissuto nei paesi tropicali Gauguin e qualche altro pittore moderno. Il loro scopo era diverso dal mio, essi si rifacevano alla vita e all'arte di quei popoli primitivi per uscire dalle secche della cultura europea. L'arte negra in modo particolare fu per essi fonte di ispirazione, quasi un ritorno alle origini per nuove ebbrezze di creatività. Pensa ad alcune opere cubiste di Picasso, di Modigliani, di Brancusi. Anch'io andai in Africa non però per scrollarmi di dosso la cultura occidentale, ma per farmi il cuore e gli occhi degli Africani. Lo ritenevo un fatto essenziale per operare con onestà in quel continente. Pensavo: E certamente anche le opere che poi farò nel mio paese ne ricaveranno linfa, genuinità e slancio”.

“E che chiesa nacque da questo contatto?”. “Con Gigi Leoni facemmo subito studi, disegni e plastici. Nei limiti del possibile, demmo la precedenza ai materiali da costruzione del luogo dove sorgeva la chiesa: legno, pietre, fango, paglia. Ogni muro, ogni struttura doveva essere alla portata delle capacità della gente africana. Anche la modellazione e il colore degli intonaci si ispiravano a quelli della loro terra, delle loro capanne. Evidentemente, le forme e i volumi, data la grandezza degli edifici, erano per quella gente del tutto nuovi. La forma di una capanna è bella perché ha quella data misura e altezza di pochi metri. È la misura che ispira e condiziona la forma. Insomma, le chiese progettate da me e da Leoni dovevano sbocciare come alberi spontanei dalla terra, vestirsi dei suoi colori, odorare dei suoi profumi, essere in armonia coi boschetti di banane e i profili flessuosi, dolcissimi delle sue colline. Bene. D'altronde non è che un primo tentativo, l'inizio di un lungo cammino. Durante le fasi della realizzazione, ci si presentavano alcune difficoltà, ma solo di ordine formale e tecnico. I muratori del Burundi

hanno imparato il mestiere dai missionari. Ed evidentemente i maestri, pur ammirabili, non erano sempre all'altezza della professionalità necessaria per eseguire quegli edifici; quei maestri insegnavano a loro volta un mestiere che non conoscevano bene, ma solo in modo approssimativo. Il fatto più delicato è che i missionari – purtroppo in buona fede – insegnavano a murare all'europea, non all'africana. Ad esempio i muri e i tetti delle loro capanne i negri li realizzano con estrema facilità, cantando. E sono muri belli. Ma costringerli al geometrico, al rigido delle nostre costruzioni vuol dire soltanto sottoporli a un supplizio di Tantalò, con dei risultati non sempre soddisfacenti, spesso disastrosi. I muri di 'poto-poto' (fango) gli africani li fanno con le mani, cioè li modellano come corpi umani. Quei muri non sono freddi, spigolosi, anonimi. Sono fatti dall'uomo, non dalla macchina. Vedendoli, ti vien da pensare che il Creatore, nel plasmare il primo uomo, debba aver avuto nelle sue 'mani' la medesima innocenza di questi innocenti. Hanno calore, morbidezza, eleganza, estro. E ti vien voglia di accarezzarli. Questo succede nel fare un muro. Pensa dunque, in proporzione, quanto è delicata, rischiosa, l'opera di evangelizzazione missionaria.

Com'è possibile sovrapporre la nostra cultura, le nostre tradizioni alle loro? È stato scritto da un antropologo tedesco che in Africa si è spesso ripetuta 'la strage degli innocenti'. Certamente l'incarnazione di cui parlavo non vi è mai avvenuta in ampiezza, né da parte dei civilizzatori, né da parte dei missionari. Spesso, in buona fede, si sono regalati solo specchietti di vetro, privando i popoli africani delle loro tradizioni e caratteristiche. E questo nonostante che il

Concilio Vaticano II abbia dato preziose direttive in proposito".

"Che cosa riuscì a darti l'arte africana?". "Subito capii che noi Europei possiamo dare molto a quella gente, ma se abbiamo 'occhi di colomba' riceviamo altrettanto. E forse di più. E non solo sul piano della cultura ma anche su quello assistenziale. Non a caso si dice che laggiù si contrae quasi sempre 'il mal d'Africa'".

"Pensi d'aver aperto una nuova strada al cammino dell'evangelizzazione?". "In qualche misura, sì. O almeno ho tentato di farlo. Anche i muri sono stati e restano testimonianze fondamentali di una civiltà e segnano anche il cammino evolutivo dei comportamenti umani. Devo tuttavia aggiungere che nonostante gli sforzi compiuti per interpretare e vivere con umiltà le esigenze più profonde di quei popoli, i risultati possono con ogni probabilità sembrare esigui. Ho avvertito ancora un disagio da parte di quelle popolazioni, forse originato proprio dalle mie chiese. Di esse sembrava che loro fossero sì i figli, ma soltanto 'adottivi'. Certamente si è iniziato un cammino, si è approfondito un problema, ma esso verrà risolto soltanto il giorno in cui la gente di quelle terre, di quel continente, senza bisogno di consiglieri, di istruttori, di tecnici iperspecializzati di altri paesi riuscirà da sé a sognare e a costruire da sé le sue chiese oltre che le case. Le chiese d'Africa, fatte da Africani, col volto africano, come asiatiche quelle dell'Asia, dell'Alaska e di ogni razza, terra, cultura e continente. Tanti volti diversi della fede, ma con un unico cuore: quello di Cristo. Solo allora sarà ricchezza e festa nuova per tutta la famiglia umana".



Padre Costantino nella sua cella del convento di Canepanova, Pavia

Omellerie domenicali

Nicoletta Scherillo

Nella chiesa del convento di Canepanova, in Pavia, padre Ruggeri ha tenuto molte omellerie durante le messe domenicali; lo faceva con piacere poiché – disse all'amico e confratello padre Fabbretti – fin dalla prima predica nella chiesa del paese natale, tenuta nel giorno dell'ordinazione sacerdotale: "Sentii che la predicazione mi avrebbe riservato molte belle soddisfazioni" (v. *Soltanto un fiore*). Ci restano quelle tenute dal 1980 in poi, raccolte in quaderni conservati nell'Archivio storico della Provincia di sant'Antonio dei Frati Minori, in Milano.

Raggruppati secondo il ciclo degli anni liturgici (A, B, e C), i loro tempi (Avvento e Natale, Quaresima e Pasqua, Tempo Ordinario) e per occasioni diverse (come tridui e giornate missionarie), i testi denunciano il procedimento utilizzato dal padre: dopo aver fissato uno schema di riferimento, egli chiedeva alla segretaria, Carmen, la trascrizione fedele dello sviluppo che aveva dato allo schema nel corso dell'omelia; utilizzava in seguito più volte lo stesso testo ma rivedendolo, come segnalano le frequenti correzioni autografe. Appunti e trascrizioni portano quasi sempre un titolo; rispondono inoltre a una struttura tripartita – con introduzione, tema sviluppato, conclusioni – che emerge anche in diversi appunti, stesi a mano, come canovaccio delle conferenze.

Traeva i riferimenti più importanti dai Vangeli, che arricchiva con citazioni di autori a lui cari, fra i molti soprattutto di sant'Agostino, Kierkegaard, Dostoevskij. Si qualificava in esse come sacerdote, frate e uomo, oppure cristiano, frate e sacerdote, mai come artista. Il tema più ricorrente era l'amore che lega Cristo agli uomini e viceversa, che costruisce fraternità e rende salda la famiglia, che consente il perdono e rende capaci di essere poveri con libertà. Spesso richiama il valore della luce. In un'omelia qui riportata, sviluppata nella chiesa di suo progetto a Rho (Milano), legò l'evento della Resurrezione alla

"luce che irrompe radiosa e pacificante dalle grandi vetrate e invade tutto lo spazio".

Non prendeva mai le distanze da chi aveva di fronte, si rivolgeva anzi agli ascoltatori chiamandoli 'cari amici' in una sintonia di comune destino dal timbro francescano e sorretta da animo lieto e aperto al futuro ma anche da lucido sguardo sulla, mai negata, durezza del vivere.

Per la festività di san Francesco d'Assisi

Ciclo A dell'anno liturgico – 4 ottobre

Oggi è la festa di san Francesco d'Assisi, patrono d'Italia, fondatore dei frati minori, più conosciuti con il nome di francescani. Stamattina io voglio parlarvi di Lui, anche se è molto difficile. Ed è difficile per almeno due motivi. Perché si corre il rischio di parlarne tanto per parlarne, cioè per curiosità o per godimento estetico; ma, finito il discorso, nella nostra vita non cambia niente.



Padre Costantino mentre predica. Pavia, Fondazione Frate Sole

Poi c'è il pericolo di ridurre san Francesco d'Assisi al santo romantico, all'innamorato della natura che parla ai fiori, agli uccelli, al fuoco e alle nuvole, come fanno i bambini e i poeti.

Il poverello d'Assisi, nelle vesti di un amabile e dolce trovatore, può certamente suscitare un godimento intellettuale. Collocato nella cornice dei Fioretti, senza dubbio attrae e piace.

Ma, cari amici, sono forse questi gli aspetti più importanti e caratteristici di san Francesco, dai quali viene a noi il suo messaggio? A noi, insoddisfatti, delusi e diffidenti di noi stessi, della società e della vita? A noi fortemente preoccupati del nostro domani e di quello dei nostri figli? Un domani che vorremmo diverso: più sereno, più giusto, più religioso, per vivere nella gioia, nella perfetta letizia e nella libertà dei figli di Dio.

Amici, san Francesco fu uno di questi uomini liberi, uno che si è fatto libero – notiamolo bene – si è fatto libero per liberare. E da che cosa san Francesco si è fatto libero?

Francesco si è liberato: dalle suggestioni delle cose materiali, dalla frenesia del piacere, del divertimento, dall'avidità di possedere, dalla sete di denaro e di guadagno. Non a parole, amici, ma a fatti. Ricordate? Figlio di un ricco mercante, giovane intelligente e affascinante, volontariamente, per amore di Dio, rinuncia a tutto. E senza gridare contro nessuno, senza condannare nessuno, i suoi beni li dona ai poveri, affinché anch'essi abbiano un pane, una sicurezza e una gioia sufficienti e anch'essi possano più facilmente sentirsi amati da Dio e dagli uomini.

Amici, ricordate! La più grande esemplarità che Francesco realizzò fu quella di “sentirsi con gioia figlio di Dio” e di poter farlo sentire a tutti gli uomini. Il *Cantico delle creature* che tutti conoscete, “Laudato sii, mi Signore, per frate sole, per frate foco, per sora acqua, per la nostra madre terra...”, è l'inno alla gioia e alla libertà della vita, il rendimento di grazie di

Francesco per aver riportato, o tentato di riportare, il mondo allo stato di innocenza come Dio aveva creato l'uomo all'inizio dei tempi e collocato nel paradiso terrestre.

Questo fu Francesco per il suo tempo. Chi lo conobbe da vicino e visse molti anni con lui, non esitò a definirlo *alter Christus*, “il Cristo che ritorna a camminare sulle strade del mondo”, “un uomo fatto preghiera”. In altre parole: “un essere totalmente, profondamente, intensamente di Dio”.

Noi oggi viviamo tempi difficili! Il consumismo ci ammala e ci sommerge. Ci affanniamo a volte, con quale fiato grosso, per avere tante, tantissime cose che ci facciano felici.

Non ci accontentiamo più del pane e di un tetto sufficiente; vogliamo l'automobile, il televisore, più vestiti per ogni moda e stagione; divertimenti per godere e soprattutto per dimenticare.

E c'è anche chi vuole le cose che non fanno bene al corpo e all'anima: la droga, per esempio, e chi si affanna per avere una porzione più o meno grossa di potere dimenticandoci troppo spesso che la gioia non sta qui, nell'avere tante cose materiali, ma nell'essere buoni. La felicità e la pace è l'amicizia con il Signore, la felicità è nel volerci bene tra di noi e nel voler bene al nostro prossimo.

Questo ci dice e ci insegna Francesco d'Assisi. Nella storia religiosa Francesco d'Assisi è chiamato “il poverello di Cristo”, un piccolo uomo, un povero, ma che ha ricchezze meravigliose e inimmaginabili, da dare a tutti, per fare tutti gli uomini felici. Questi tesori sono la perfetta letizia, la libertà, la pace del cuore, l'amore degli uomini tra loro e con il creato. tesori di cui tutti siamo affamati e che dobbiamo assolutamente ritrovare al più presto se non vogliamo essere irrimediabilmente perduti.

Amici, alcuni decenni fa, io ho avuto l'incarico e la fortuna di fissare il suo volto sui manifesti che avete visto agli ingressi della chiesa e sui muri della nostra

città. Sul manifesto c'è anche una brevissima frase: *Francesco, un volto per l'uomo*. Sì, Francesco, donaci il tuo volto, i tuoi occhi, il tuo amore, la tua perfetta letizia. Ne ho tanto, estremo bisogno, io, tuo figlio. Ne hanno tanto bisogno questi tuoi devoti amici, qui presenti a celebrare la memoria del tuo beato transito dalla terra al cielo. E tu, Francesco, prendici tutti per mano e accompagnaci, senza clamore, per tutta la vita, a consolarci sempre, nella consolazione di Dio e nella consolazione degli uomini nostri fratelli, che Lui ci farà incontrare nel nostro cammino terreno.

Per la festività di san Francesco

Ciclo B dell'anno liturgico – 4 ottobre

“Francesco d'Assisi era un uomo fecondissimo, d'aspetto buono, mai indolente e mai altezzoso. Era incantevole, stupendo e glorioso nella sua innocenza, nella semplicità della sua parola, nella purezza del cuore, nell'amore di Dio, nella carità fraterna, nella cortesia, nell'aspetto angelico. Di carattere mite, d'indole calmo, affabile nel parlare, cauto nell'ammonire, fedelissimo al suo dovere e all'amicizia, accorto nel consigliare, efficace nell'operare, amabile con tutti. Di mente serena, dolce di animo, costante nell'orazione e in tutto pieno di entusiasmo. Tenace nei propositi, saldo nella virtù, perseverante nella grazia, veloce nel perdonare, lento all'ira, fervido d'ingegno, fine nella discussione, prudente nelle decisioni e di grande semplicità. Severo con sé, indulgente con gli altri.”

Cari amici, così descrive Francesco d'Assisi il suo primo biografo Tommaso da Celano. Noi oggi celebriamo la sua festa e l'inizio dell'ottavo centenario della sua nascita. Dopo la santa Messa, con un rito commovente, noi rivivremo il suo beato transito, cioè gli ultimi istanti della sua vita terrena, il suo incontro con “sorella morte corporale”, come Lui la chiamava, che lo faceva nascere alla vita eterna, spalancandogli le porte del Paradiso.

In questo mistico momento, ripensando alla sua figura e alla sua vita, vorrei invitarvi a riflettere su due aspetti particolarmente ricchi di significato.

I

San Francesco fu un uomo libero, un uomo che si è fatto libero per liberare gli uomini. Si è fatto libero dalle ricchezze e dalla sete di potere e di guadagno. Figlio di un ricco mercante di Assisi, giovanissimo, dona tutti i suoi beni ai poveri e si consacra al

servizio di Dio e dei fratelli, soprattutto dei poveri, dei lebbrosi, degli emarginati, degli esclusi. E senza gridare contro nessuno! Senza condannare nessuno! Le lotte di classe e le rivoluzioni in senso temporale, che troppo spesso seminano odio e divisioni, non lo hanno mai interessato.

Amici, non c'è stata una rivoluzione francescana nel senso corrente della parola, a meno che per rivoluzione s'intenda il ritorno alla vita semplice, evangelica, ad un vangelo vissuto “sine glossa”, con spontaneità e in perfetta letizia, con la libertà dei figli di Dio. Francesco fu l'esempio più alto della non violenza, non soltanto perché, in una società armata fino ai denti com'era quella in cui viveva, comandò ai suoi frati e a tutti i suoi seguaci di non portare armi; non soltanto perché, nel secolo delle crociate, (queste spesso giustificate carneficine), andò disarmato dal Sultano, a parlargli di Cristo e del Vangelo. E questi fu talmente colpito dall'amore di Dio che avrebbe voluto convertirsi alla religione cristiana, se Francesco non gli avesse detto: “No, aspetta, perché i tuoi sudditi, che sono musulmani, ti potrebbero uccidere”.

II

Il dialogo con i non cristiani, il dialogo con chi crede in altri valori. Ma non sentite, amici, l'attualità, non diciamo la modernità, che è parola da salotto; l'attualità, il significato di questi fatti: la non violenza come norma di comportamento, di vita, il rispetto dell'uomo, delle sue idee politiche e religiose, della sua inviolabilità. La più grande esemplarità di Francesco fu quella di non condannare niente e nessuno, perché la condanna di qualcuno è già un atto di violenza, ma di essere totalmente e intensamente uomo di Dio in mezzo agli uomini. E appunto perché uomo pieno di Dio, fu, come nessun altro, uomo tra gli uomini e come nessun altro amò e beneficiò l'uomo, tutti gli uomini, tanto che il poeta Ungaretti, poco tempo prima di morire, ebbe a dire a un mio confratello: “Dopo che è vissuto lui sulla terra, la vita, anche per noi, è diventata più facile e più felice”.

III

Amici, Francesco ci insegna tante cose! Ci insegna come dobbiamo pregare con il cuore distaccato e l'anima luminosa. Ci insegna come la semplicità sia una forza capace di condurre all'essenziale, alle gioie più spontanee e famigliari della vita, perché non

abbiamo bisogno di tante cose. Ci insegna come il dolore e la fatica sono meno pesanti e più accettabili quando si guarda il crocifisso e il cielo. Ci insegna sopra tutto come lo scopo più alto della vita si realizzi nell'amare Dio con tutto il cuore e nel servire i nostri fratelli, soprattutto i più poveri e abbandonati. Infine ci insegna come solo Gesù e il santo Vangelo abbiano il segreto per farci più buoni e più felici.

Amici cari, diciamo a Francesco: "Tu, che hai avvicinato il Cristo alla tua epoca, aiutaci ad avvicinare il Cristo agli uomini del nostro tempo. Aiutaci! Questi uomini del secolo ventesimo ti attendono con grandissima ansia, anche se molti di essi non se ne rendono ragione. Tu, o Francesco, che hai portato nel tuo cuore, come nessun altro, i travagli e le aspirazioni dei tuoi contemporanei, aiutaci, col cuore vicino al cuore di Gesù, ad abbracciare le vicende tormentate e felici degli uomini della nostra epoca; i difficili problemi sociali, economici, politici; i problemi della cultura e della giustizia; tutte le sofferenze dell'uomo di oggi, i suoi dubbi, le sue negazioni, i suoi sbandamenti, le sue tensioni, le sue inquietudini, le sue seti. Aiutaci a risolvere tutto in chiave evangelica, affinché Cristo sia via, verità e vita e gioia e libertà per l'uomo del nostro tempo. Questo Francesco ti chiediamo stasera con grande fiducia, noi, tuoi amici e devoti, sicuri che ci esaudirai, tu, che sei sempre stato buono, e sempre ci hai amato e sempre ti sei affrettato a portare aiuto a tutti coloro che si sono rivolti a te."

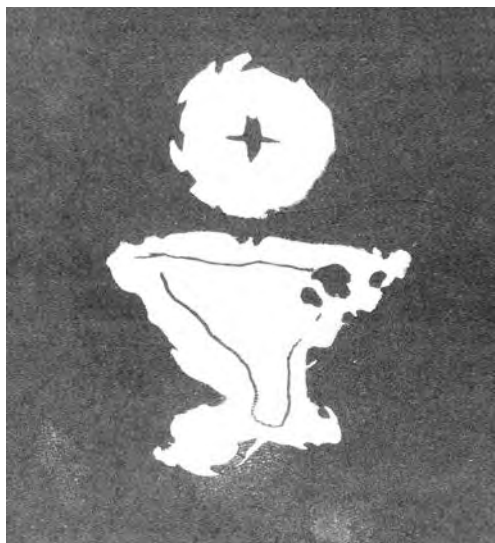


Immagine sacra, stampa su carta, Pavia, 1977

Ciclo A dell'anno liturgico – Messa al mattino

"Vi annuncio una grande gioia: oggi è nato il vostro Salvatore".

Cari amici, come tutti gli anni, vi ripeto queste parole degli angeli ai pastori, anche se sempre con più affanno. Perché? direte voi. Amici, quante volte le abbiamo sentite e che cosa è cambiato nel mondo e nella nostra vita? Guardiamoci intorno: com'è il mondo? Sempre irrequieto, insoddisfatto e aggressivo. Com'è la nostra vita? Spesso triste, vuota, agitata, scontenta. Per tante cose siamo preoccupati, scontenti. E forse, a volte, non ne sappiamo nemmeno il motivo. Che cosa dunque potrà cambiare questo Natale? Questo annuncio di gioia e di pace?

Cari amici, lo so: voi portate dentro la pesantezza della vita! Ma non dovete credermi estraneo. Nel mio cuore ci sono le vostre stesse sofferenze e delusioni. Sono un sacerdote, un frate e un uomo. L'incomprensione, l'ingratitudine, la stanchezza sono pane quotidiano; anch'io le soffro. Eppure stamattina mi faccio coraggio e vi dico: "C'è una buona notizia!" Oggi è Natale, nasce Gesù, nasce il Redentore, l'umanità è investita da un flusso di bontà che, anche se è cosa di un giorno, debbo godere e in essa ossigenarmi, per ossigenare.

Cari amici, Gesù viene perché ci ama. Nell'umanità oggi c'è un flusso di bontà. Il giorno di Natale è diverso dagli altri giorni. Godiamoci questi attimi e prolunghiamoli. Come si fa a prolungare la gioia del Natale nella vita? Non vi do suggerimenti teologici, ma pratici. Io penso che sia innanzitutto necessario capire lo stile di vita di Gesù Bambino cioè: la spontaneità, l'amore per le cose piccole, semplici, e, come dicevo stanotte, possedere la capacità di incantarci davanti a queste cose, come facevamo da bambini.

Amici, guardate come è nato Gesù, da chi e dove! Ha ripudiato lo sfarzo, i palazzi, i cerimoniali, anche le comodità. È nato nel luogo più discreto, più appartato, più povero e più bello. Sì, il più bello, perché nella grotta di Betlemme c'era il poco calore della paglia, delle bestie, ma quanto caldo nel cuore di Maria, Giuseppe e dei pastori! Ecco: rifarci il gusto delle cose semplici, delle cose spontanee, piccole ma vere, anche se sembrano insignificanti. È il primo dono del santo Natale.

Cari amici, io ripenso sempre alla mia infanzia, ai

Natali della mia infanzia. Poche cose, piccoli regali, ma quanto calore umano! E le feste si passavano in famiglia, perché altrimenti non erano feste. Come si era sereni e felici! Ci si disperava di meno. Perché? Perché, anche se fuori c'erano i disagi e le malattie e la corruzione, dentro c'era la luce della fede e dell'onestà. Una fede e un'onestà che non venivano travolte perché gli altri vivevano male. Io posso, devo restare onesto, anche in un mondo disonesto. Ma soprattutto c'era più amore. Un amore fatto di opere, di sacrifici e di preghiera. Quante preghiere ho recitato davanti al presepio, alla culla di Gesù Bambino. Cari amici, ecco il programma per un 'Buon Natale': ritornare bambini nello spirito e volersi bene. È l'augurio che faccio a voi e ai vostri cari.

La risurrezione: un popolo fatto nuovo dalla luce di Cristo

Ciclo A dell'anno liturgico

Stasera voglio iniziare la nostra riflessione partendo dalla osservazione di questa nuova aula ecclesiale dove ci raduniamo per ascoltare la parola di Dio e celebrare l'Eucarestia in festa!

Quale è, cari amici, la caratteristica di questa chiesa? È la luce che irrompe radiosa e pacificante dalle grandi vetrate, invade tutto lo spazio e ogni angolo dell'aula diventa un canto di luci e colori; sul presbiterio splende il disco solare, il Cristo. Nel battistero una luce da bosco, dove scorre una sorgente di acqua viva che purifica e rinnova. Nella cappella eucaristica c'è una atmosfera di calda intimità; nella zona penitenziale riflessi che aprono il cuore alla confidenza e al perdono e in alto, nel grande rosone, fra toni di azzurro del cielo, una figura bianca, sognata con il cuore, una candida figura di donna: la nostra Mamma, la vergine Maria.

Voi mi direte: "Come mai hai creato la nostra chiesa nella luce?" La risposta mi è suggerita dal mistero che ci prepariamo a celebrare: la Pasqua. Sembra chiaro che il punto focale dell'avvenimento pasquale che vogliamo rivivere in pienezza sia la luce. Ricordate, amici, l'impeto lirico del preconcio pasquale?

"Esulti la terra, irradiata da tanto fulgore, e, avvolta dallo splendore dell'eterno re, comprenda d'essersi liberata dalle tenebre che avvolgono il mondo intero." Amici, Cristo risorto è luce, la nostra luce, la luce del mondo. Quel trarre dal nuovo fuoco benedetto la scintilla che accenderà il Sabato Santo tutte le luci

della vostra chiesa è gesto espressivo di questa verità radiosa: "Cristo risorto è sorgente di luce" e luce vale sapienza, vale verità, vale giustizia, vale libertà, luce vale amore, pace, felicità.

Cari amici, noi siamo piuttosto abituati a pensare alla parola di Cristo come "nostra luce"; a pensare al Signore Gesù come maestro di verità, mediante i suoi insegnamenti. "Io sono la via, la verità, la vita". E giustamente. Ma ricordate: la Pasqua fa di Cristo un faro irradiante non tanto per le parole con le quali Egli, redivivo, convaliderà la fede, ancora vacillante, trepidante, esterefatta dei fortunati discepoli, che di Lui, risorto, ebbero visione e conversazione, ma per il fatto unico, strepitoso, innovatore, della sua gloriosa risurrezione.

"Come mai, come mai – ci domandiamo – Cristo risorto è fonte di luce?" È luce, innanzitutto, perché è prova, prova che Lui è Dio, prova che Lui è il Messia, il Redentore del mondo. "Se Cristo non fosse risorto, vana sarebbe la nostra fede". Il grido di Tommaso che tocca le piaghe di Gesù: "Mio Signore e mio Dio!" è il primo raggio di luce che illumina di certezza la fede della Chiesa nascente, la nostra fede.

Da quel giorno, per gli Apostoli, Cristo è il loro Signore, Cristo è il nostro Signore, il Signore di tutti gli uomini.

Cristo risorto è luce per un altro motivo: perché svela all'uomo il suo destino eterno. Scrive san Paolo ai cristiani di Corinto: "Cristo è risorto dai morti, primizia di coloro che dormono il sonno della morte". Aperta la tomba di Cristo, tutte le altre si apriranno. Vedete, amici, come la Pasqua è luce che si diffonde oltre l'arco del tempo e giunge fino alla soglia dell'eternità.

Infine Cristo risorto è luce anche per questa nostra vita presente. Enunciando all'uomo un destino eterno Cristo gli propone una nuova forma di vita. *Surrexit Dominus vere!* Cristo è veramente risorto! Annuncerà la Chiesa la Domenica di risurrezione. Così, amici, così si deve dire del cristiano che ha fatto Pasqua. *Surrexit vere.* Sì, è veramente risorto! È risorto dal peccato alla vita di Dio! È risorto dall'egoismo, dalla cattiveria e dalla mediocrità. È risorto ad una vita nuova.

Cari amici, quando nasce un bambino, noi diciamo che 'viene alla luce'. Certamente anche voi avrete visitato alcune grotte, ve ne sono anche in Italia: stupende, meravigliose, eccezionali. Sono piene di

stalattiti e stalagmiti, che hanno la suggestione delle foreste incantate o delle cattedrali gotiche. Ma questi luoghi sono oscuri e appunto perché privi di luce, anche voi avrete notato che non c'è un fiore, non c'è un albero, neppure un filo d'erba, forse qualche macchia di muschio, proprio perché manca la luce. Vedete: la luce è la sorgente della vita, di quella fisica e di quella spirituale.

Ecco perché i cristiani venivano chiamati 'gli illuminati', perché erano ripieni della luce di Cristo. "Il Signore – dice san Pietro – ci ha chiamati alla sua luce ammirabile". Noi, se veri cristiani, dobbiamo risplendere. "Risplenda la vostra luce!" L'impegno pasquale del cristiano è questo: portare la luce di Cristo risorto nel mondo. A tutti! Amici, preghiamo affinché le nostre fiaccole non si spengano mai. È questo il significato delle promesse battesimali che rinnoveremo nella Veglia Pasquale. E conceda anche a noi il Signore risorto la grazia di poter dire con il grande Newman al termine della nostra vita terrena: "Ho camminato tanto. Ho faticato e sofferto tanto, ma non ho mai peccato contro la luce".



Resurrezione, tecnica mista su carta, Pavia, anni novanta

Ciclo A dell'anno liturgico

Pasqua! È Pasqua, amici! Cristo è veramente, realmente risorto. Alleluia! È risorto non soltanto nell'opinione e poi nella persuasione soggettiva degli apostoli e della prima comunità cristiana che da Lui ebbe origine, ma è risorto personalmente, storicamente, sempre Lui, il Gesù del Vangelo. È risorto in una condizione di vita radicalmente nuova, che conserva, ma oltrepassa lo stato della presente, umana esistenza, sublimandone la pienezza, la gloria, la potenza, la spiritualità. Cristo è risorto!

A Lui tributiamo l'omaggio della nostra fede e della nostra esultanza. Alleluia! E poi, amici, lasciamo che la luce, la virtù della Pasqua fluiscano sopra la nostra travagliata umanità, come questa notte l'inno beato dell'*Exultet* ce ne ha dato l'annuncio e quasi l'esperienza. Perché la resurrezione di Cristo non è soltanto un suo trionfo personale sulla morte, ma è anche il principio della nostra salvezza e della nostra resurrezione. Con Cristo ogni cristiano risorge, deve risorgere. Risorgere dal peccato, che è una sorgente avvelenata della vita. Risorgere con un impegno, uno sforzo di rinnovamento morale e spirituale. Non importa, amici, se l'esperienza della caducità e della malvagità delle forze umane delude ogni giorno le nostre fragili speranze di un domani migliore. Sembra che dagli uomini ci sia proprio poco da sperare. Non importa nemmeno se dal progresso e dal benessere sembrano derivare all'uomo non elevazioni, ricchezze di valori morali e spirituali, serenità, gioia e sicurezza di vita, ma preoccupazioni, tormento, insoddisfazione, noia. Non importa, amici! Perché una nuova, originale, inesauribile sorgente di vita è stata infusa oggi nel mondo da Cristo risorto e questa forza è operante in tutti, operante soprattutto per quanti ne ascoltano la parola, ne accolgono lo spirito e ne compongono il mistico corpo. Cari amici, forse la croce, con la quale Gesù si presenta, ci rende diffidenti e pavidati, orientati come siamo verso l'eliminazione del sacrificio, della disciplina, del dovere. Ma a chi accoglie il Signore risorto, Egli svela il segreto della sua croce, che è luce, forza, libertà e pace. È sì sacrificio, ma per la grandezza morale dell'uomo e per il sopravvento dell'amore che non delude. Io vi auguro che Cristo risorto sia da voi compreso, amato e seguito così. A stimolo di buoni propositi, a conforto dei poveri, dei malati, degli sfiduciati ancor oggi così numerosi. A tutti, buona Pasqua!

La gloria di Dio

Ciclo A dell'anno liturgico – Giov. 17,1-11, Domenica VII dopo Pasqua

Il gruppo di uomini e di donne, tra i quali Maria e gli apostoli, che si raccoglie, come vuole la tradizione, nel cenacolo, la stessa stanza dove, qualche settimana prima, Gesù aveva istituito l'Eucarestia e aveva pronunciato le parole del Vangelo che abbiamo letto, questo gruppo è il nucleo della chiesa nascente, il germe del nuovo popolo di Dio. Questa comunità orante ha alle sue spalle la memoria della croce del Signore, la sua resurrezione e le sue apparizioni. Ed ha innanzi a sé i tempi e gli spazi determinati dalla storia futura dell'umanità.

Ancora non è sceso lo Spirito Santo. Verrà su di loro il giorno di Pentecoste sotto le forme di vento e di fuoco. Ma questo gruppo, raccolto nel cenacolo, sa che Gesù è già stato glorificato e che il suo compito sulla terra è quello di testimoniare la gloria con cui il Padre lo ha glorificato. Quale è questa gloria con cui è stato glorificato Gesù e per la quale ringrazia il Padre, con una preghiera ardente, ma a volte misteriosa e inaccessibile alle nostre possibilità umane?

Amici, per sollevare il velo che si frappone fra noi e la preghiera del Signore, è necessario innanzitutto spiegare che cosa significa la parola 'gloria' che è ripetuta frequentemente. Che cosa è la gloria di Dio? Secondo la Bibbia e secondo la manifestazione piena che questa parola ha avuto sulle labbra del Signore, la "gloria di Dio" è la manifestazione del suo amore onnipotente per le creature.

La gloria di Dio non sono nemmeno le Sue opere considerate in se stesse: l'universo, gli abissi siderali, le creature che popolano la terra e tutti gli spazi infiniti del cosmo. Certamente esse ci parlano di Dio, della sua gloria. *Caeli enarrant gloria Dei*. Ma la 'gloria di Dio' alla quale Gesù si riferisce in questa sua preghiera è la gloria di Dio che crea le cose e le ama perché vede che sono buone. La gloria di Dio è quella che ha creato l'uomo e la donna e li ama e vuole che si amino.

Pensiamoci, amici, la realtà grande non è il fatto che Dio ci abbia creato, ma che ci ha creato per amarci di un amore immenso, che supera ogni nostro merito e attesa. La gloria di Dio rompe le catene degli oppressi, dà la libertà agli uomini contro ogni oppressione, benedice i bambini, dà forza ai piccoli di spirito, il perdono ai peccatori, condanna ogni violenza e

prepotenza. Questa è la gloria di Dio; questo è il fiume del suo amore che scorre sulla creazione e vivifica tutte le cose di una vita diversa da quella che il mondo conosce.

Per contrapposto, a chiarire questa grande verità del messaggio cristiano, c'è la 'gloria del mondo'. La gloria del mondo! È lo Spirito del male, delle tenebre, che si erge contro Dio e contro i figli di Dio. È la forza sinistra e funesta che fin dall'inizio ha tentato di rovinare l'opera divina, La Bibbia ne parla frequentemente fino dalle sue prime pagine. Ricordate quando gli uomini vollero erigere la torre di Babele, una torre tale che permettesse loro di dare la scalata al cielo. La Bibbia annota che quegli uomini cercavano la gloria. Ma noi sappiamo che cercavano la loro gloria, non l'amore di Dio, del creato o dei loro simili. Volevano procacciarsi la gloria come affermazione di sé, come segno di potere, di potenza, di dominio.

Questa è la *gloria mundi*, l'affermazione di se stessi, della propria forza, del proprio egoismo, del proprio piacere, del proprio prestigio. E per raggiungere tali obiettivi, che tangenti si pagano e si fanno pagare! La storia ne è la macabra testimonianza. Pensate a Hitler e a Stalin, due nomi contemporanei, ma quanti, quanti di questi nomi affollano le pagine della storia umana! Uomini celebri, potenti truci, che, con un cenno, mandavano a morte gli altri, uomini del potere che hanno a loro disposizione le bombe atomiche e, schiacciando un bottone, possono distruggere la terra. Ecco la 'gloria del mondo', mai scomparsa, sempre rinascete. Noi conosciamo le mille forme di questa gloria secondo l'uomo, ne sentiamo l'attrazione, vorrei dire l'appetizione dentro di noi.

Sì, amici. Questa gloria ci può contaminare, contagiare, assalire. Perché ciascuno di noi, in un ambito più limitato, cerca la propria gloria. E sappiamo tutti per esperienza che cercare la 'nostra gloria' quasi sempre significa causare in qualche modo il pianto degli altri. Esaminiamo attentamente la nostra vita, amici, non sottraiamoci a questo confronto con la nostra coscienza, con le nostre responsabilità. Quando abbiamo cercato l'affermazione di noi stessi, dei nostri piaceri, interessi, sempre abbiamo seminato intorno a noi delusione, tristezza, pianto, disperazione, nel cuore dei piccoli, dei nostri cari, di coloro forse che ci volevano più bene. Così la gloria dell'uomo diventa inesorabilmente lo stravolgimento dell'uomo, e lo fa

non fratello, non amico, ma oppressore, sfruttatore, forse carnefice del suo simile. *Homo homini lupus*.

Se siamo cristiani, cioè uomini di cuore, animati dalle leggi del cuore, che sono frutto del Vangelo, cerchiamo la gloria di Dio di cui parla Gesù quando dice: “È giunta l’ora, glorifica tuo Figlio”.

Quale è questa glorificazione a cui allude il Signore, adesso l’abbiamo intuito. Non è la sua resurrezione, è la sua crocifissione, cioè l’atto più grande, il gesto supremo di amore di Gesù per gli uomini, un amore che lo ha portato a offrire la sua vita per la nostra salvezza. “Non c’è amore più grande di chi dà la sua vita per la persona amata”. Lui, Gesù, è morto per noi. Amici, per sapere se siamo cristiani, l’essenziale non è vedere se veniamo a Messa, se recitiamo le preghiere, se facciamo la comunione. Certamente sono opere buone, da farsi, ma l’essenziale è confrontarci con la croce del Signore, per vedere se abbiamo il suo cuore, se nella nostra vita noi diamo sempre il primato all’amore. Come diceva sant’Agostino: “Ama, ama Dio e il prossimo e poi fai tutto quello che vuoi”.

La misura evangelica dell’amore

Ciclo A dell’anno liturgico – Matt. 5,38-48, Domenica VII del tempo ordinario

Cari amici, oggi tentiamo di misurare il cammino compiuto dalla dottrina cristiana per giungere, sotto la sapiente guida di Dio, alla sua perfezione. Si tratta del punto cardine del Vangelo: l’amore del prossimo. Nel Levitico, un libro del Vecchio Testamento, il comandamento suona così: “Ama il figlio del tuo prossimo come te stesso”. Come vedete, lo sguardo non valica ancora le frontiere della patria; il prossimo è il familiare, il compatriota. L’espressione ‘come te stesso’, al contrario, è già molto esigente: “penetra nel più occulto recesso del cuore, là dove l’uomo ama se stesso. Non lascia all’egoismo la minima scusa, la minima scappatoia” (Kierkegaard). Possiamo dire che ha la stessa forza dell’istinto di conservazione. Spezza l’involucro di questo bozzolo inestricabile in cui tendo a rinchiudermi: il mio ‘io’. Mi impedisce di preferire me all’altro. Se ho cento, cinquanta a me, cinquanta a lui.

Eppure il Vangelo fa ancora un balzo in avanti, e quale balzo! Innanzitutto, circa i destinatari dell’amore. Chi devo amare? Soltanto i miei familiari, i miei concittadini? No! Ogni uomo. Perché ogni uomo è mio fratello, è mio prossimo. Quindi devo amare non

solo i buoni, gli onesti e gli educati, quelli che mi stimano, ma anche gli antipatici, gli scocciatori, chi pensa diversamente da me.

E noi, cari amici, quotidianamente ci troviamo a contatto con queste persone, in famiglia o sul lavoro, in campo politico e sociale, i rapporti non sono sempre facili, ognuno ha il suo carattere, la sua mentalità. E a volte pensiamo di avere noi il monopolio della verità! Dobbiamo amare, o almeno capire e sopportare.

C’è anche un altro punto degno della nostra riflessione. Ricordate l’episodio del santo Vangelo. Quando un dottore della legge domandò a Gesù: “Chi è il mio prossimo?” il Signore, con la parabola del Buon Samaritano, rispose capovolgendo l’interrogativo di quel Fariseo. Gli disse: “Chi è stato il più prossimo, il più buono verso l’uomo che, aggredito dai ladroni, giaceva morente sulla strada?” Ovvio è stata la risposta. “Il più buono è stato il Samaritano che si è fermato e si è preso cura del ferito”. Vedete, amici, ed è un particolare importante, non dobbiamo chiedere a chi ha bisogno del nostro aiuto e del nostro amore che lui ce lo comandi e ci venga vicino, se vuol godere del nostro amore.

Noi dobbiamo accostarci ai poveri, ai bisognosi, andare verso di loro dovunque si trovino. Ai poveri di beni materiali e ai poveri di valori umani e spirituali. Ha scritto Kierkegaard: “Tutti conoscono il prossimo, ma da una certa distanza... E, visto a distanza, il prossimo è un’ombra che, come una fantasia, si affaccia fugacemente al pensiero”. Molte volte non scopriamo il prossimo che è vicino a noi, magari nella nostra famiglia.

Un’altra indicazione importantissima, che porta a perfezione, a pienezza, il precetto dell’amore. Nostro prossimo è anche il nemico, chi cioè mi vuole male e chi mi fa del male, chi ha invidia del mio bene, chi vuol vedermi soffrire, chi mi calunnia, mi intralcia nel mio cammino, anche chi mi pugnala alle spalle, chi mi imbroggia, chi approfitta della mia bontà, della mia buona fede. Come rispondere? Con il perdono, con l’amore! Dice Gesù: il cristiano “non si lascia vincere dal male, ma vince il male con il bene” (Rom. 12, 21). In nessun caso si giustifica una mancanza d’amore per il nemico, neanche facendo appello all’ingiustizia. Ama senza sperare di essere ricambiato, anzi accetta l’ostilità senza opporre resistenza: benedici e fai del bene a chi ti fa del male. Diceva Don Orione: “Fare del bene sempre, del bene a tutti, del male a nessuno”.

E per quanto riguarda la misura dell'amore, avete sentito: Gesù ci addita l'esempio del Padre e il suo esempio. "Nell'amore del prossimo comportatevi come figli del vostro Padre celeste, il quale fa sorgere il sole sui buoni e sui malvagi e manda la sua pioggia sul campo dei giusti e degli ingiusti".

E nel proporre se stesso come esempio di vero amore, dice: "Amatevi come io ho amato voi". Quel 'come' è supremamente esigente. Egli ha dato tutto: ha immolato la vita. Qui si va molto al di là di una umana e fraterna comprensione. Ci si spinge fino all'estremo sacrificio.

L'amore del prossimo non è una legge per la quale si può dire: 'fin qui e basta', oppure 'non gli faccio del male, ma stia alla larga'. Certamente, cari amici, ci troviamo sulla linea di una perfezione divina, che alcuni santi esprimevano così: "La misura dell'amore è di amare senza misura". Conquista che è fatta di piccole quotidiane vittorie sull'ambiente di famiglia e di lavoro in cui viviamo. Vittoria che è possibile solo a quelli che hanno lo spirito di Dio e il cuore di Gesù, e pregano.

Nella memoria dei defunti

Ciclo C dell'anno liturgico - 1980

Amici, tutte le volte che vado al cimitero, provo una strana, seppure famigliare impressione: appena varco il cancello, mi sembra di passare una frontiera e di andare all'estero. Infatti, quando uno muore, si dice che è andato 'all'altro mondo'. E allora, amici, quando in questi giorni noi entriamo in cimitero, noi varchiamo una soglia, una frontiera. Sono delle parole che, forse, non suonano troppo favorevolmente al nostro cuore: varcare la frontiera di un mondo che non conosciamo, di un mondo che ci fa un poco paura, di un mondo che qualcuno potrebbe anche chiedersi se veramente c'è.

Io questa mattina non voglio domandarvi se credete nell'aldilà. Io vi lascio nella vostra incredulità, se ci siete; vi lascio anche nella vostra negativa completa, se ci siete. Ognuno vede come può, ragiona come può, sente come può! Però io vorrei chiedervi se non avete mai provato un brivido, entrando in quest'altro mondo, sulla soglia di questo mistero che si chiama *la morte*. È vero che noi non abbiamo mai parlato con nessuno degli abitanti di quest'altro mondo. È anche vero che noi non sappiamo niente di quest'altro mondo, se non quello che ci rivela la fede. È vero che

possiamo anche dubitare della sua esistenza, e forse qualcuno di voi ne dubita anche in questo momento. Però veda egli nella sua anima se veramente è tranquillo, se niente ha provato nel cuore quando un familiare o un amico, morendo, è entrato nell'altro mondo, perché, ricordatevi che la morte non può lasciare indifferente nessuno, increduli e credenti. Anzi, chi nega l'aldilà forse fa più fatica a rimanere in questo nostro mondo, che è pur pieno di cose misteriose; fa più fatica di coloro che credono nella vita eterna, l'ateo, a vivere in questo mondo. E allora se, entrando in cimitero, varchiamo la frontiera di un'altra patria che noi cristiani diciamo "eterna e felice", voi lo sapete, amici: alle frontiere, cosa bisogna fare? Alle frontiere bisogna presentare i documenti, i passaporti, poi c'è l'ispezione dei bagagli; poi c'è il cambio della valuta e tutte le altre pratiche che voi ben conoscete.

Lasciate, o miei cari, che io prenda stamattina, da queste immagini, i motivi di una breve riflessione che, forse, appunto perché molto semplice, può anche essere molto utile. A quella frontiera dell'eternità un giorno dobbiamo presentarci tutti. Questo è sicuro! Quando? Non lo sappiamo. Non importa se sarà tra venti o trent'anni, o tra un anno o prima. La cosa importante è che anch'io un giorno dovrò varcare quella frontiera, come del resto tutti voi, tutti gli uomini.

E Uno, al quale nulla posso nascondere, controllerà, guarderà il mio passaporto, nel quale, oltre al nome è scritta la qualifica: fra' Costantino, cristiano, frate, sacerdote, e controllerà il bagaglio della mia vita, che contiene un po' di tutto, come il vostro contiene un po' di tutto, un po' di bene, e altra roba di poco o nessun pregio. E dovrò anche denunciare la mia moneta, quella che ho accumulato nella vita. Voi sapete che ci sono delle monete che non valgono negli altri Stati, voi sapete che ci sono anche delle monete false. La moneta che porterò con me, varcando la soglia della morte, sarà valida, sarà accettata nell'aldilà?

È tutto qui, miei cari amici, il segreto della voce misteriosa che in questo giorno parla al mio animo, parla al vostro animo. Quale è la moneta che conta, con la quale possiamo comperare, scusate l'espressione materialistica, l'ingresso nella vita eterna? Vedete, in Paradiso il nostro denaro terreno non è mai entrato. In Paradiso niente vale di questo denaro che noi abbiamo messo insieme, io non so se tanto o poco, non so se l'abbiamo accumulato bene o male.

Il denaro della terra con il quale tante volte gli uomini comprano l'onore, la libertà, il piacere e anche la coscienza, e qualche volta anche i posti di potere e di responsabilità, questo denaro non può comperare il giudizio di Dio!

C'è di più, miei cari amici. Nemmeno le presentazioni o le raccomandazioni che noi possiamo chiamare onorevoli servono a rendere benevolo il giudizio di Dio. Nessun titolo conta per l'altro mondo. Davanti a Dio non conta niente essere onorevole, essere eminenza o eccellenza, avere la mitria sulla testa o il berretto da contadino. In quell'altro mondo è inutile presentare i nostri biglietti da visita con quelle piccole vanità di titoli che pare rappresentino qualche cosa presso gli uomini e invece non valgono niente davanti a Dio. E anche quei titoli che leggiamo sulle lapidi dei cimiteri, noi sentiamo che hanno un suono di tristezza immensa e servono a noi più che ai nostri cari morti. Contano niente! Che cosa importa se uno era molto intelligente, se uno era arrivato in alto: guardatelo come è in basso adesso che è morto! Guardate come non può più niente! Là, nell'altro mondo, c'è l'uguaglianza completa.

Eppure, eppure c'è una moneta che vale per l'eternità. Anzi, due monete che contano. Sapete quali sono? Eccole: *la bontà e la misericordia*. Ieri, celebrando i Santi, abbiamo parlato degli uomini buoni. Quella, vedete, la bontà, è l'unica moneta che varca le soglie della vita terrena e serve per la vita eterna. La bontà! Ma la bontà, voi lo sapete, non è una moneta che possiamo farci prestare o rapire. La bontà è una moneta che bisogna guadagnarsi personalmente, con il cuore, con tutto il cuore, perché non è la bontà che entra in cielo, è l'uomo buono che va in Paradiso, è colui che si è sforzato di mettere nella sua vita, nelle sue azioni, nei suoi sentimenti, nelle sue parole, in tutto quello che è l'espressione del vivere umano, si è sforzato di mettere qualche cosa del cuore buono.

Ecco, vedete, questa è la prima moneta che vale: la bontà, anzi la moneta pregiata, la bontà, il cuore buono. Eppure, sarebbe una moneta insufficiente, se a questa non se ne aggiungesse un'altra: la bontà di Dio, che è espressa nel sangue di Cristo redentore. Lui, Cristo, ci ha meritato la salvezza. Non dimentichiamolo mai! Io, nonostante alcune qualità positive che possiedo, nonostante gli sforzi

che faccio per mettere insieme un po' di bene, sono sempre incapace di varcare la frontiera del Paradiso. Quando io mi presenterò nell'aldilà, sarò uno zero, cioè incapace di guadagnare da solo la salvezza. Così voi – perdonatemi se facciamo l'uguaglianza nel basso – voi siete altrettanti zeri, perché di fronte a quello che il Signore ci ha preparato, cosa volete mai che sia la nostra povera moneta, anche quando è una espressione di bontà?

Ecco, siamo degli zeri, ma dobbiamo essere degli zeri puliti, degli zeri chiari, senza peccato, degli zeri pieni di sentimento, degli zeri che hanno sospirato verso l'aldilà, degli zeri pieni di speranza. E allora, vedete, c'è Uno – forse non ci avete mai pensato all'ufficio del Salvatore! – il Sangue di Cristo, quando il Venerdì Santo noi lo vediamo colare ai piedi della croce: forse non ci siamo mai domandati a che cosa serva questo prezzo della nostra redenzione!

Allora, vedete, davanti all'uomo buono, di questa bontà che è una briciola, di questa bontà che è uno zero di fronte a Dio e al Paradiso, ma che deve essere sempre, però, uno sforzo verso qualche cosa che non sia semplicemente roba di terra, roba di denaro, roba da mangiare, roba da godere, allora basta uno sguardo, basta un sospiro, e vedete Dio, con le mani forate e sanguinanti del suo Cristo, che mette davanti allo zero, al nostro zero, la croce, l'unità che conta. *Ave, Crux, spes unica*.

E allora cosa succede? Succede questo. Io sono uno zero, io sono due zeri, voi siete come me: uno, due, tre zeri. Ma c'è una mano forata, quella di Cristo, che ha tracciato davanti il valore, l'unità. E i miei zeri, i vostri zeri, ecco, per la divina misericordia, sono diventati un 10. Ecco, il cambio è avvenuto; è avvenuto bene, si alza la sbarra, per noi c'è via libera per il cielo.

Amici, come conclusione, voglio farvi un augurio, farlo a me, farlo ai miei morti, farlo a voi e farlo a tutti i vostri morti: che, quando passeremo la frontiera dell'eternità, e si fa presto a passarla, forse prima del previsto, Cristo, riconoscendoci suoi amici, tracci quell'uno che diventa una croce piena di luce e che rappresenta la certezza di una accoglienza, per cui anche il cielo plumbeo di questa mattina finisce di spaccarsi e possiamo vedere che i nostri morti sono arrivati non soltanto oltre la frontiera, ma sono arrivati nella gloria del Paradiso.

Segni e spazi mistici

Maria Antonietta Crippa

Si propongono in questa sezione alcuni testi di padre Ruggeri pubblicati in varie sedi, oltre che riflessioni e appunti di sue conferenze, le une e gli altri rimasti inediti in raccoglitori dell'Archivio della Fondazione Frate Sole, scritti a mano o a macchina e quasi mai datati, pertanto di non immediato riconoscimento cronologico. Si segnala che di questi si sono mantenute spaziature e punteggiatura originarie per non alterarne la freschezza. I suoi non numerosi saggi già pubblicati ne restituiscono la decisa volontà, artisticamente innovativa ma per nulla eversiva sul piano confessionale, di incidere, nel campo tuttora ufficialmente individuato come arte sacra, in modo da renderlo componente di rinnovata evangelizzazione, a partire dalla rielaborazione dell'immaginario cristiano con origine, egli riteneva, sia nella Bibbia che nelle figurazioni delle prime catacombe romane.

Dagli appunti a mano o a macchina – numerosi e spesso su temi ripetuti con variazioni tematiche, terminologiche, di ordinamento del pensiero – emergono aspetti intimi e temi a lui cari come: il sogno di una chiesa ideale, la bellezza, la luce. In Archivio sono presenti anche ampie raccolte di frasi, stralciate da pubblicazioni, di numerosi artisti e architetti da lui prediletti, con evidente preferenza per Le Corbusier e, forse ancora di più, per Matisse.

Complessivamente la selezione qui proposta intende far cogliere sia la convergenza il lui tra fattori artistici e vita francescana sia l'ansia, espressa in gioiosa eppur sofferta vitalità, per l'avvento di un'arte cristiana contemporanea 'mistica', rispondente al bello, al bene, al vero, e aperta non solo ai credenti. Si vuole infine segnalare che, nel suo percorso di avvicinamento al tema della chiesa, come opera d'arte totale, emergono evidenti tratti di una poetica che ancora oggi attende di essere precisamente identificata.

1960-1962

Riflessioni e interrogativi

Manoscritto, Archivio Fondazione Frate Sole

Ogni volta che mi si chiede di parlare della mia attività artistica mi sento a disagio, perché si rischia inevitabilmente di scoprire situazioni intime delle quali ognuno è geloso.

Ci sono delle mie opere e vorrei che quelle parlassero per me.

Non mi sono mai chiesto se e fino a che punto la vocazione francescana abbia influito sulla mia arte, perché io ho sempre creduto. Il Signore e i miei genitori mi hanno donato 'un istinto francescano' che sento prepotente, che amo, che mi fa godere delle cose all'apparenza più insignificanti. Mi sembra di poter definire la mia psicologia con una frase: un bi-



Padre Costantino in visita a Ronchamp, 1966. Pavia, Fondazione Frate Sole

sogno assoluto di semplicità: in quest'ultima parola vedo dentro tutto. La vita mi è sempre piaciuta tanto, perché tutto quel che ci offre, se lo accettiamo con serenità, è bello ed è fonte di gioia.

Nella mia infanzia, come penso in quella di ogni uomo, intravedo dei mondi meravigliosi e primordiali (forse la nostalgia delle origini?) che sono certo hanno lasciato e lasceranno impronte indelebili in tutto il corso della mia esistenza: le colline della Franciacorta, fiorite di tutti i fiori e di tutte le erbe aromatiche, il monte Alto con la croce che si staglia nel cielo, il profumo del pane giallo cotto nel vecchio forno a legna, le ciotole bianche di maiolica decorate con foglioline e bacche d'ulivo d'un azzurro pieno, le pentole di rame di tante misure appese alle travi del soffitto della cucina che la mamma lustrava con particolare cura ogni anno dopo la funzione mattutina del Sabato Santo, mentre noi ragazzi correavamo per la strada di terra battuta trascinando le catene del camino; e il Santuario della Madonna della Neve, con i grandi platani che a sera si riempivano di passeri e vibravano forte di suoni antichi e meravigliosi ... Avevo poco più di undici anni quando mi son fatto fraterno nel collegio di Saiano. Ricordo che la mia vita non subì scossa alcuna, perché lassù, in quel collegio francescano, trovai tanti compagni, tanti boschi e tanto cielo.

Nei conventi di Cividino, di Rezzato e di Sabbionello ho trascorso gli anni più belli della mia vita di studente.

Oh quanta nostalgia sento pensando a quei luoghi, ai quali propriamente si addice il nome di convento, perché vere case dell'uomo, vere celle dello spirito.

Tra quei muri di pietra e di calce e la mia vita avvertivo un rapporto esatto; il chiostro mi era familiare come il cortile rustico della casa della mia infanzia;

la cella bianca, con il letto di ferro, un tavolo, una sedia, un inginocchiatoio e una piccola libreria di legno grezzo, avevano per me un calore umano, le sentivo come giuste e utili alla mia vocazione conventuale.

Ordinato sacerdote, ho vissuto alcuni anni indimenticabili fra i bambini.

Attualmente mi trovo nel convento di Canepanova a Pavia, con la mia attività di frate e di scultore.

Che cosa prevedo della mia arte in futuro? Che cosa desidero fare? Non lo so! Non mi interessa saperlo. La cosa veramente importante mi sembra sia poter lavorare con fiducia e serenità. Veramente, fino a qualche tempo fa, avevo in testa un progetto: costruire un convento francescano dalle dimensioni spirituali e umane del nostro tempo. In questo convento, dicevo a me stesso, non ci deve essere nulla di inutile, di decorativo, di grandioso, affinché possa brillare lo splendore della povertà, quello spirito francescano autentico sempre nuovo e antico che forma l'incanto dei conventi di Greccio, di S. Damiano, di Fonte Colombo e delle Carceri. Ma più gli anni passano e più la cosa mi sembra, se non sbagliata, perlomeno irrealizzabile, perché un convento, come una Chiesa, sono espressioni di vita e la mia vita, forse, non è né così povera né tanto feconda da produrre una tale testimonianza.

1962-1965

Istanze dell'Architettura sacra contemporanea
Manoscritto, Archivio Fondazione Frate Sole. Si è aggiunto qui il breve testo di Figini (citato ma non trascritto, presente in: "Chiesa e Quartiere", nn. 9-10, 1959, pp. 98-99)

Prima di affrontare il tema 'istanze dell'Architettura sacra contemporanea', penso che sia necessario premettere alcune considerazioni riguardanti la

funzione della chiesa nel quartiere. Tra la chiesa e il quartiere esiste un rapporto essenziale: la chiesa è la casa di Dio: *Domus Dei*, ma la casa di Dio in mezzo alle case degli uomini e per l'incontro tra Dio e gli uomini, *Abitatio Dei cum hominibus*. "Il Verbo, scrive S. Giovanni, si è fatto carne e ha posto la sua tenda fra di noi", pieno di grazia e di verità, perché avessimo a partecipare della sua pienezza.

Infatti ogni chiesa è, ordinariamente, destinata a una particolare comunità, e il vincolo che unisce la comunità dei fedeli all'edificio sacro è tale che, nel linguaggio della prima cristianità, il nome chiesa – *ecclesia* significa ambedue le cose indistintamente, cioè il tempio e i cristiani.

Del resto, anche oggi, non è difficile costatare il forte vincolo che lega la comunità dei cristiani alla loro chiesa nei paesetti di campagna o di montagna, i quali hanno conservato la ricchezza della loro tradizione. Intorno alla chiesa, talora circondata dal cimitero e indicata dal campanile, c'è la vita di una grande famiglia che da quella prende l'orario della sua giornata, scandito dall'Angelus e dal rintocco delle ore.

In chiesa, le gioie e i dolori hanno ripercussioni su tutta la comunità ed espressione comune nella festività o nel pianto delle campane. Le feste radunano tutti, nella chiesa e sul sagrato, mentre tutte le case vi fanno eco a tavola e ognuno ne porta il segno nell'abito e nella persona.

La presenza di questa forza unificatrice è necessaria nei paesetti rurali, è assolutamente indispensabile nelle città e nelle vaste periferie dove la vita è così facilmente disgregatrice e disumana. Ogni nuovo quartiere che vuol gettare solide basi a una convivenza umana nell'ordine e nel progresso e non essere solo un agglomerato di edifici e di corpi, dove gli uomini vivono gomito a gomito senza conoscersi e senza amarsi, (ogni nuovo quartiere) postula una chiesa.

Qui nasce il problema urbanistico del rapporto tra chiesa e quartiere.

È stato scritto, nel programma di un gruppo di architetti, che, sia nel borgo rurale sia nell'agglomerato residenziale come nel quartiere periferico e nella stessa città, è necessario creare uno speciale ambiente fisico nel quale possa manifestarsi in modo concreto il senso della comunità. Questo spazio sarà il cuore

della città; qui si raggrupperanno gli edifici pubblici di diverso genere, secondo una definita armonia di forme e di linee.

Fu appunto in questi centri vitali che presero avvio, forma e slancio il commercio, la cultura, la politica, le arti. Basti pensare a piazza S. Marco a Venezia, a piazza duomo a Milano.

Stabilita la posizione urbanistica dell'edificio religioso, illuminata la missione della chiesa fra le case degli uomini, esaminiamo l'aspetto propriamente architettonico del problema.

Costruire una chiesa: quando all'architetto si propone questo compito, la sua mente è condotta a ripercorrere tutta la storia dell'architettura, dalle origini del tempio greco, fino al XVII secolo.

Da qui, l'arte religiosa decade; le chiese non hanno più volto; parlano un linguaggio dapprima convenzionale e freddo che poi, col progredire, perde la compostezza, si deforma, si disperde nelle evanescenze del liberty e nelle scomposte rievocazioni stilistiche esotiche, fino a ridursi al silenzio dell'ultimo cinquantennio, rotto appena da qualche isolato episodio. Nei cantieri della nuova architettura, che faticosamente dal principio del secolo va ricercando e ritrovando una propria espressione d'arte, la chiesa cattolica è estranea.

Noi riconosciamo nel moderno movimento architettonico, che si è definito razionale e funzionale, i germi innovatori e realmente suscitatori di uno stile nuovo; gli riconosciamo di rappresentare l'espressione di questo nostro tempo; ma onestamente dobbiamo rilevare che fu l'esasperata ricerca, di voler esprimere in arte la sola materiale utilità – funzionalità delle cose, una delle cause che spinse gli artisti a ignorare l'architettura sacra.

La principale funzione della chiesa è propriamente espressiva, lirica. Così mentre la ricerca progrediva in quegli organismi architettonici dove le funzioni pratiche superano le espressive, case, magazzini, edifici industriali, stazioni, impianti sportivi, arrivando non di rado, ad autentici valori d'arte, l'architetto funzionale si è trovato a disagio con i propri postulati di fronte al problema della chiesa dove, ripetiamo, prevalgono le necessità espressive, e lo ha evitato.

Il clero, che pur doveva costruire delle chiese, da parte sua ha sentito questa incompatibilità per le concezioni dominanti nel campo delle arti e la insopprimibile esigenza dell'apostolato; ha evitato l'architetto artista ed è ricorso al mestierante, mettendo fuori quella equivoca produzione degli ultimi decenni, ove non troviamo più né arte, né ricerca, né studio, né espressioni vive di fede, ma solo l'indolente conformismo dei mediocri.

Ora se vogliamo che le nuove chiese rispondano alla loro divina missione, cioè siano il cuore pulsante nella città dove ferve la vita, dove gli animi si sensibilizzano e si temprano ai problemi dello spirito, è assolutamente necessario che l'edificio sacro esprima i grandi aneliti della nostra anima.

Scrisse Pio XII: "È assolutamente necessario che l'arte moderna entri nel tempio di Dio". E il cardinal Suhard nella lettera pastorale per la Quaresima del 1947 così parlava ai cattolici francesi: "Siamo dunque intesi: Non soltanto 'presenza nel mondo' ma 'progresso'". E ricordava una potente espressione di Pio XII che dovrebbe far riflettere seriamente coloro che si proclamano difensori della tradizione e non hanno capito che solo chi 'avanza' resta e fa onore alla tradizione. "Per un'anima cristiana – sono parole del papa – che considera la storia con lo spirito di Cristo, non vi può essere questione di ritorno al passato, ma soltanto il diritto di avanzare verso l'avvenire in continuo progresso".

Essere in ritardo è cosa che ha potuto benissimo accadere, ma non si tratta di una virtù. E conclude il cardinale Suhard: "Il vostro compito, uomini cristiani di pensiero, non è di seguire, ma di procedere; non dovete accontentarvi di essere dei discepoli, ma dei maestri. Non basta più imitare, è necessario scoprire e creare".

Omnia per ipsum et in ipso creata sunt (Col. 1,16)

Dopo aver ascoltato sì autorevoli voci la minima richiesta che abbiamo il diritto di avanzare all'architetto cristiano è che ci doni finalmente delle opere coraggiose.

Non dirò certo come si dovrà edificare una chiesa, con quali sistemi costruttivi o impianti planimetrici, o schemi decorativi, perché è stolto predisporre dei limiti all'arte. L'arte stessa saprà proporre forme nuove o forme tradizionali in modo nuovo, che è poi la stessa cosa.

Dobbiamo soprattutto chiedere all'architetto che le

nuove chiese esprimano i grandi aneliti della nostra anima, che voglio sintetizzare in poche parole: *serenità, luminosità, semplicità, povertà, sacralità, e fede, fede, fede*.

Serenità: la quale nelle forme si traduce in un diffuso equilibrio, in una simmetria intesa non come rigido schema, ma nella sua accezione più comprensiva di armonica composizione. Serenità che esclude qualunque esasperazione di forme e di colori estranea alla nostra natura, qualunque ricerca di stravaganze composte.

La mia chiesa io la immagino come una costruzione chiara, sorridente e grave, con le forme limpide contro il cielo; non un grido di dolore, non l'esplosione di una gioia, ma l'espressione della realtà viva, forte e operosa della vita quotidiana.

Nella chiesa voglio trovare la stessa atmosfera dei campi, del fiume, del bosco. I suoi muri, la sua materia, il suo volto siano gli stessi della terra che li sopporta, partecipino della sua povertà e della sua opulenza, della durezza e dello splendore delle sue pietre. Sia la *nostra* chiesa, non una costruzione strana, approdata quasi per naufragio fra le nostre case, che la guardino sbigottite e diffidenti. La mia chiesa vorrei portarla nel cuore come l'immagine della mia terra, della mia gente, di mia madre.

Luminosità: la luce è la grande conquista della nostra età. L'uomo di oggi ama la luce; le case, gli uffici, le scuole, gli stabilimenti ne sono tutti inondati.

La luce, se ben distribuita, crea atmosfere mistiche, dà slancio alle strutture e non offende la solennità del rito. La penombra suggestiva, gli anditi oscuri odorosi di muffa e di salnitro, le tarlate umide sacrestie generano un'atmosfera tetra che l'uomo della macchina generalmente non ama e fugge. Questa realistica oggettività è il virile costume del nostro tempo; l'uomo delle fabbriche ritrova il proprio raccoglimento nella piena luce del giorno, al cospetto della natura viva e pulsante, piuttosto che nel buio di quattro mura. Ritornino spesso le funzioni nella strada, fra le case sotto il cielo. Il sagrato spazioso, il frontale non ermetico, il battistero e il campanile distribuiti sul piazzale arioso siano tutti un invito, concorrano a fare dello spazio attorno alla chiesa quasi una continuità della casa di Dio che si espande senza limiti sulla borgata e nel quartiere.

Semplicità: è immediatezza di espressione. Il popolo è semplice, a lui bisogna parlare semplice. L'organismo costruttivo deve essere chiaro e unitario, non frazionato in molteplici episodi. Fra la vera grandezza e la semplicità sta un'intima parentela. Il genio, e non solo nell'arte, spesso è l'uomo che meglio sa semplificare, rendendo amabili a tutti le verità più ardue e profonde.

Onestà: le strutture si manifestino nella loro autentica essenza; esprimano il loro compito statico senza vari camuffamenti. Nella costruzione le dimensioni necessarie alla statica diano le proporzioni per la ricerca dei ritmi. Il mattone sia mattone; la calce, calce; la pietra, pietra; il legno, legno; il metallo, metallo; il cemento armato, questo parente povero, ultimo arrivato nella buona società dei materiali costruttivi, e come i poveri tanto utile e laborioso, metta a nudo il proprio volto, sveli, senza rossori, i suoi misurati ordinamenti.

Ma queste sono le norme di ogni buona costruzione, né insisterei su osservazioni tanto naturali se non avessimo quotidianamente lo spettacolo d'una grossolana monumentalità ottenuta con l'arbitrario appesantimento degli elementi strutturali.

La decorazione sia sobria, riveli le forme onestamente, troppo si abusa di rivestimenti con fragili diaframmi di pietre strane, dai colori chiassosi che umiliano la buona muratura.

Una moralità, che spesso si identifica con una sobria eleganza, deve pervadere la costruzione; ogni finzione nella struttura o nelle decorazioni si traduce in un senso di equivoco, esprime un disagio, una menzogna e talvolta un ridicolo: così come il corpo del contadino è ben modellato dai semplici panni sul lavoro che per l'uso assecondano le forme e rivelano la muscolatura possente e le salde proporzioni, mentre è umiliato e goffo se costretto a disagio nell'abito disumano della festa.

Povertà: non sempre le chiese più monumentali e più ricche sono le più valide dal punto di vista artistico e religioso. S. Francesco amava pregare nelle chiese povere; così afferma nel suo testamento.

Le anime sensibili desiderano incontrare il loro Dio in chiese ricche di povertà e di interiorità. "Penso,

scrive l'architetto Michelucci, che occorre considerare la povertà come legge risanatrice e fondamentale nel nostro operare, per controllare le nostre convinzioni, l'intensità dei nostri sentimenti, la nostra ricchezza interiore che sola può consentirci di costruire con i materiali più comuni e più vili, e dar vita a una forma eloquente. La povertà, che è condizione morale dell'operare, che sa trarre da una pietra qualunque o da uno straccio, una testimonianza di vita, e richiede che nulla sia disperso, e ogni mezzo sia portato al rendimento massimo in virtù appunto di una interiore valutazione, la povertà, dicevo, potrà liberarci dall'inganno formale [...]".

In questo soave e tormentoso compito l'architetto troverà maestra e guida la sacra liturgia, la quale gli suggerisce istanze funzionali che nascono dal senso autentico e profondo della liturgia stessa, per le quali lo spazio interno, e conseguentemente la linea esteriore della casa di Dio, assumono un loro sviluppo inconfondibile.

"La liturgia, scrive il card. Lercaro, dice all'artista che l'opera a cui è chiamato a dar vita è sì la casa del Signore; ma la casa dove egli, fattosi padre sollecito e provvido, accoglie i suoi figli: il largo respiro di una comunità di fratelli, la coralità di un'assemblea che ascolta e vede, la cordialità di una mensa che raccoglie intorno un'immensa famiglia, la possibilità di movimento per una carovana che muove verso mete ultraterrene... tutto questo sembra ben chiaramente suggerito dal senso liturgico e richiesto per la funzionalità spirituale della chiesa cristiana".

Non è, essa, o meglio non è primieramente e principalmente, il luogo raccolto per l'incontro individuale, intimo dell'anima con Dio; anche se – e sarà pur questa un'esigenza legittima – dovrà consentire e favorire quell'incontro e richiederà all'artista di creare l'angolo silenzioso e raccolto della pacata meditazione, il pergolato distinto sotto il quale l'anima possa interamente abbandonarsi all'amore di Dio.

Ma non è questo il primo compito della chiesa cristiana. A Gerusalemme, a Troade, a Corinto, già negli Atti e nelle Lettere apostoliche, essa aduna, se pur in case private, la comunità dei fratelli ad ascoltare la parola di Dio, a spezzare il pane di vita.

Un'assemblea di fratelli che ascolta deve quindi pur vedere chi parla, una famiglia *amata familia tua* la fa-

miglia di Dio, che si raccoglie intorno all'altare per offrire a Dio il dono filiale del sacrificio perfetto a chiedergli di averne il pane che nutre per la vita eterna..., sono queste realtà profonde e vive che imperiosamente determinano la creazione di uno spazio in cui la sonorità, la visibilità, la luminosità, la coralità dell'azione, il senso della comunità siano resi non tanto possibili quanto evidenti, non solo facilitati, ma quasi dolcemente necessitati, sicché un individualismo ribelle abbia a trovarsi a disagio, come si troverebbe isolato un egoista in un gruppo affiatato e caldo di amici.

Le indicazioni della sacra liturgia non si arrestano su un piano di funzionalità, anche se questa già porti in se stessa un senso superiore e garantisca all'edificio che vi risponde, un volto inconfondibile... Questo volto deve essere segnato dal crisma della sacralità.

Il senso del sacro: la nativa corrispondenza, cioè, tra le cose e il loro creatore; la presenza di Dio nel mondo e la destinazione del mondo a Dio. Questa sacralità misteriosa e amorosa, che incute il rispetto sì da far dire alla liturgia "questo luogo è terribile", ma più avvincente a far dire "quanto sono amabili le tue tende, o Signore", questa sacralità deve, ovviamente, prendere l'anima dell'artista e pervaderne lo spirito. Come Giacobbe egli deve sentirsi rapito a contemplare nell'impresa sua la scala per cui gli angeli scendono da Dio agli uomini e ne riportano a Dio le lacrime, le gioie e le speranze; e quindi, quasi risvegliato da un sogno, dalla contemplazione passare all'opera, segnando con il crisma dell'impronta sacra le pietre singole della sua costruzione. Gli accadrà, allora, vedendole, di uscire commosso e meravigliato nel grido gioioso di Giacobbe: "Davvero questa è la casa di Dio e la porta del cielo".

Impresa difficile, che esige dall'artista, non solo la capacità costruttiva, ma una fede forte ed operante. L'arte è uno dei mezzi più efficaci e immediati per istituire il ponte fra l'umano e il divino. Il rinascere dell'arte religiosa sarà parallelo al risorgere di una coscienza religiosa nella società.

Quando la fede avrà ripreso la guida degli uomini, allora anche la chiesa tornerà ad essere il principe degli organismi architettonici come fu per il passato. Il clero che si trova oggi di fronte al compito di edificare un gran numero di chiese, sappia ben valutare questa immensa responsabilità. L'aspetto quantitativo

del problema, per quanto arduo e gravoso si presenti, è ben superato dalle difficoltà dell'aspetto qualitativo. Io credo fermamente che, come una bella chiesa, religiosamente e artisticamente bella, è un efficace strumento di apostolato, così una o cento chiese brutte sono altrettante battaglie perdute per il progresso dell'arte, e soprattutto per la dilatazione del regno di Cristo sulla terra.

★★

Prima di terminare, vorrei fare con voi una fugacissima visita nelle nostre chiese.

Gli edifici religiosi sono i depositari di gran parte dell'arte italiana ed europea da quando la cristianità è uscita dalle catacombe alla luce, fino a che il rinascimento ha accomunato nello splendore il tempio con la reggia e i conventi; ed il barocco, più oltre, ha distribuito il suo fasto dalle chiese e dai palazzi fin sulle piazze e sulle vie, nelle ville e nei giardini patrizi.

Poi la decadenza inizia e si protrae tra fatui svolazzi e rifacimenti culturali fino a che da Parigi l'impressionismo francese lancia un grido iconoclasta e rivoluzionario. Questo movimento rinnovatore, ben presto oltrepassò i confini della Francia e si estese a gran parte dell'Europa, portando vita nuova nelle arti figurative.

Anche qui, come più tardi al sorgere della nuova architettura, la chiesa fu estranea. Non sto a ricordarvi le cause di questa grave assenza, che il discorso ci porterebbe troppo lontano.

Entriamo, invece, nella chiesa, per più di mezzo secolo diventata disabitata dagli artisti (salvo rarissime eccezioni) e subito ci viene incontro il disagio di una mediocrità, storica e rassegnata, nell'arredamento, nelle immagini oleografiche, nelle troppe figurazioni di un verismo sciatto e indolente, dove non c'è nulla che dica 'bellezza, ispirazione, sacralità, fede'. Nella casa del Signore ha preso dimora quel mercato di cattivo gusto che ormai anche il commercio rifugge.

Che cosa fare?

L'unico rimedio efficace mi sembra quello suggerito da un grande architetto italiano, e pur nostra gioia e fortuna, profondamente cattolico: Luigi Figini, il quale, in un articolo intitolato *Operazione Isaurico*, apparso nella rivista "Chiesa e Quartiere", così scrive:

Ricordiamo tutti chi era Leone Isaurico. Imperatore

d'Oriente, vissuto nell'VIII secolo, passò maledetto alla storia, e maledetto il suo ricordo nei secoli. Dai cristiani in particolare, come distruttore di tante immagini sacre; da tutti quanti amano il bello, come massacratore del patrimonio artistico del suo tempo. E, per quanto solo del ricco Epulone (personaggio per altro, di parabola) si sappia con certezza che si è meritato l'inferno, è assai probabile che fiamme assai più brucianti di quelle da lui suscitate contro le immagini sacre lo divorino ancora, ad espiazione delle sue colpe.

Non è però neppure un tentativo di riabilitazione l'osservare oggi che il suo più grave errore è quello di essere nato 'allora'. Ai nostri giorni, quel suo sanguigno temperamento di distruttore, quella sua indomabile mania dei roghi – convenientemente incanalati verso una più ortodossa direzione – la santità no certo, ma un posticino in paradiso magari fra gli ultimi, glielo avrebbero probabilmente assicurato...

Lo vedo, oggi, un grosso camion con rimorchio, guidato dallo stesso imperatore in veste di autista, partire dalle regioni dell'Italia settentrionale! E come vorrei salirvi anch'io (e quanti amici, d'esservi salito, mi invierebbero).

Ma in questo 'Giro d'Italia neoiconoclastico' vorrei con me ad avallare con il loro tacito consenso, come per una specie di *imprimatur* al mio operato, ed a stornare fin dagli inizi ogni possibile sospetto di eresia, una rappresentanza di almeno due tra i più famosi ordini: il gesuita e il francescano. Mi sarebbe anche utile, poi, la compagnia di un sacerdote assai vicino alla Curia della città. Né, *ad abundantiam*, mi spiacerebbe aggregare al nostro gruppo un altro sacerdote delle più giovani leve: uno che tante volte dal pulpito ha accennato alla necessità di qualche cosa che fosse come una specie di ragionata neoiconoclastia contemporanea.

Il clero così partecipante al 'Giro', avrebbe anche un compito di controllo: quello di toccare di quando in quando il mio braccio laico, qualora eccedessi di zelo; ma è pensabile che il favore sarebbe reciproco, se anch'io fossi costretto ad un tocco analogo nei confronti delle tonache vicine.

Di città in città, di paese in paese, con lo svolgersi del 'Giro' a quell'unico camion iniziale altri ancora se ne aggiungerebbero per via, seguendolo. Tanti, in fila indiana. Carichi, stracarichi. Una lunga colonna camionale percorrerebbe da Nord a Sud l'intera no-

stra penisola; impegnata in un'operazione di santo saccheggio, che toccherebbe quasi tutte le chiese. Le antiche, soprattutto, quelle dei manuali di storia dell'arte, e tante altre minori, poco conosciute e sconosciute. Ma anche le moderne, e le poche modernissime, quelle che hanno il volto più vero del nostro tempo, venute su in questi ultimi anni.

Ma soprattutto avremmo con noi, per farci riconoscere, un salvacondotto autorevolissimo, l'Istruzione della Suprema S. Congregazione del S. Ufficio all'Episcopeato cattolico sull'arte Sacra', segnata in lapis rosso e blu là dove dice: *'19-5. Secondo il disposto dei canoni 485 e 1178, gli Ordinari faranno rimuovere dagli edifici sacri tutto quello che contrasta con la santità del luogo e con la riverenza dovuta alla casa di Dio; e proibiranno se veramente che sia esposta alla venerazione dei fedeli, sugli stessi altari o sulle pareti contigue, un'incomposta molteplicità di statue o d'immagini di scarso valore, per lo più stereotipe'*. Tutta quella paccottiglia che mortifica e profana lo 'spazio sacro', tutta quella paccottiglia dozzinale (quella che con una punta di malizia i francesi chiamano *bondieu-series*): le statue di gesso colorato, i fiori di carta, le oleografie; le vie crucis di cartapesta, i catafalchi per le offerte, i grappoli di lumini a sorpresa, ecc. ecc.

Di tutta quella paccottiglia così poco sacra svuotremmo, ripuliremmo finalmente le chiese. Con una gabbana di rigato azzurro e la piastra metallica (primo facchino scaricatore, io), con la veste un poco rialzata per poter lavorare con più agio i miei reverendi compagni, trasporteremmo tutto fuori, per ammassare il carico in camion capaci.

Previdenti, non avremo però dimenticato di portare con noi enormi pentoli contenenti latte di calce, e lunghi pennelloni da imbianchino: per certe decorazioni, per affreschi inasportabili, non saremo insensibili alle istanze d'igiene artistica che ce ne consiglierebbero una metodica scialbatura.

Finito poi il 'Giro' e adunato il materiale raccolto – debitamente sconsacrato il tutto – accenderemmo un grande rogo purificatore.

II

Ma questo lungo discorso perché?

Argomenti scontati, vasi a Samo? Ne siamo tutti persuasi?

Gli argomenti possono, sì, apparire anche ovvi, anche frusti, tante volte sono stati fatti, ma tanto spesso al deserto; uditi molto, ascoltati poco.

Noi tutti ne siamo persuasi, sì, perché siamo sempre gli stessi ad ascoltare, o dall'uno o dall'altro di noi, sempre le stesse cose. Ma la voce non scende o non giunge quasi mai fin là dove vorrebbe arrivare. [...]

III

E allora, come ritenere fuori luogo, inopportuno, un appello che parta dal fondo di noi, dalla nostra sofferenza esperienza?

Un appello che salga fino alle alte autorità, perché parlino finalmente (o ancora, se l'hanno già fatto invano una volta) chiaro, chiaro, chiarissimo.

Perché dicano che si vieti l'accesso – libero o di contrabbando – ai soliti mercanti autorizzati.

Perché diano chiare istruzioni, ordini precisi: le nostre chiese, le nuove chiese soprattutto (quelle che vanno timidamente sorgendo qua e là, quasi vergognose di apparire come delle intruse) rimangano almeno 'pulite'!

Non chiediamo oro di mosaico, non splendore di marmi rari.

Solo un poco di 'pulizia'. Non chiediamo molto.

1966

Valori essenziali nelle cose sacre

"Fede e arte", n. 3, 1966, pp. 350-357

Il mio problema di oggi e di sempre è di realizzare delle opere che si inseriscano con naturalezza nella liturgia viva e che invitino alla preghiera, senza disturbare il dialogo dell'uomo con Dio. La Chiesa conciliare ha offerto a tutti la possibilità di farsi partecipare di una liturgia della parola divenuta intelligibile e di una liturgia dell'azione divenuta sempre più cristocentrica.

È perciò assolutamente necessario che anche l'arte sacra, espressione autentica e profonda della spiritualità contemporanea, miri all'essenziale, esprimendo con chiarezza ciò che vuol significare ed eliminando ogni sperpero. Il *Domine dilexi decorem domus tuae* nulla ha a che fare con certe mercanzie che mortificano il luogo sacro. Anche il mondo dei miracoli economici, nonostante le apparenze, quando si avvicina a Dio, non desidera affatto di trovarsi tra i piedi le pompe e le bardature, cioè le ipocrisie, che ha già incontrato nella vita quotidiana; vuole e cerca l'assoluto contrario: la semplicità, la verità.

In nessun luogo, come in chiesa, c'è estremo bisogno di silenzio, di quel 'silenzio spirituale' che – antitesi

dei carnevali dell'orpello – aiuta ad elevarsi al piano del mistero, cioè a sentire e respirare qualche cosa del 'Dio Vivo', del 'Dio Amico', del 'Dio Salvatore', del 'Dio Padre'.

Il segno materiale sia minimo, l'indispensabile; segni essenziali per valori essenziali; cose sacre non dichiarate tali dal segno della croce (la croce nella casa di Dio dovrebbe possibilmente restare unica e solenne, vertice di tutta la liturgia, simbolo del sacrificio che si rinnova) ma dalla loro intensità spirituale, dalla intima e traboccante bellezza che le pervade e per la loro evidente funzionalità liturgica.

La Chiesa del Concilio ci stimola a questo spietato bisogno di sacralità e di semplicità. Rinnovarsi non significa abbandonarsi alla moda dei tempi, per cui quello "che appena ieri sembrava nuovo oggi è già vecchio" (Paolo VI). La falsa modernità, sinonimo di arbitrio e di accademismo, ha offuscato la fede e l'arte più che tutte le chiese neoromaniche e neogotiche dei primi decenni del nostro secolo. Il rinnovamento *in spiritu veritatis* si realizza nel mantenere viva la lezione del passato, del significato che esso può dare al presente proprio sul piano della coerenza col proprio tempo e nello stimolo alla ricerca perseverante e audace della verità spirituale e umana dentro noi stessi per parteciparla con francescana letizia ai fratelli. La reazione dei fratelli, davanti ad opere sincere e coraggiose, potrà essere, in un primo momento, conturbante, ma presto si rivelerà positiva e benefica.

Come il sacerdote, l'artista deve educare il cristiano a onorare Dio come Lui desidera, non come pensiamo che desideri.

La chiesa è la *Domus Dei*, ma è anche la casa di tutti gli uomini – *cunctae familiae tuae*. Onoriamo Dio, il Dio amico fra gli uomini suoi figli e amici senza offendere l'uomo. Mi sono sentito profondamente triste quando i migliori dei miei amici artisti, dopo di essere entrati in qualche chiesa cosiddetta 'moderna', mi hanno detto che preferiscono pregare lungo il fiume o in un bosco.

Francamente non ho sempre trovato il coraggio e gli argomenti per contraddirli. Quando le chiese non sono 'autentici luoghi sacri' possono diventare un ostacolo alla diffusione del regno di Dio nelle anime e compromettere la penetrazione evangelica nella società contemporanea. Il senso vivo di Cristo e della Chiesa ci farà creare quasi per istinto l'ope-

ra d'arte sana che abbia la *chiarezza di Dio* per tutti gli uomini, compresi quei 'lontani' che non di rado sono i giudici più chiaroveggenti della nostra incoerenza tra fede ed espressione della fede e per i quali, in modo particolare, la Casa del Padre deve risultare sempre aperta, cordiale e liberatrice.

1978

Le 'cose' e il tempio

Arredo sacro, catalogo, Convento Canepanova, Pavia, 1978

Sono oltre vent'anni che il problema dell'arredo sacro mi sfida come uomo, come artista, come credente. Da vent'anni tento di far sbocciare la materia e la forma nell'arredo del tempio, nella liturgia sacramentale e nella preghiera, senza snaturarne l'innocenza e l'usualità naturale.

Come sul tempio, anche sull'arredo l'intervento estetico creativo è risolutivo, anche dal punto di vista liturgico, solo se salva e sviluppa questa innocenza e usualità, accendendole soltanto di quel 'più' che è ora l'ombra, ora la luce di Dio.

Possono bastare un colore, una riga, un rilievo, una curva, una caratterizzazione imponderabile per suggerire quanto anche l'arredo integri l'evidenza e il mistero del tempio, senza sradicarsi dalla quotidianità già sacra della vita, dall'intensa elementarietà del creato.

E più gli arredi rimangono riconoscibili all'uomo, anche nel tempio, quanto lo sono nella casa e nella vita, meglio possono esprimere il mistero di fede che li investe e li accoglie. Per non prevaricare sulle cose e, per mezzo di esse, sull'uomo e sul suo modo di liberamente credere e adorare, ho sempre considerato la 'povertà' dell'arredo sacro condizione infallibile della sua evidenza rituale, più 'mistica' che 'sacra'. Queste 'cose' che ogni giorno fanno compagnia all'uomo nella casa e nella famiglia, nella fatica e nella speranza, una volta entrate nella liturgia, vivono nella misura in cui vengono segnate dall'artista con umiltà, non contraffatte per orgoglio.

Dopo vent'anni di lotta contro la paccottiglia pseudo liturgica di certo arredo sacro – segno di degenerazione prima della fantasia che della fede – mi sono reso conto che per salvare queste umili e preziose 'cose', e farle vivere in un habitat adeguato con tutta la loro intensità e pienezza di 'segni', occorrevano anche chiese nate con esse. E ho cominciato a co-

struirle. Ho così avuto la conferma a quanto avevo sempre pensato: che deve bastare un segno, non una manipolazione, che diventerebbe contraffazione, per rendere liturgia viva anche le minime suppellettili.

Nessuna invasione, nessun saccheggio del naturale in nome del soprannaturale, e nessun inaridimento naturalistico in nome del semplicismo contrabbandato per semplicità. Nella mia esperienza e ricerca il tabernacolo resta la 'madia' della famiglia d'un tempo, e la pisside resta il 'cestino' del pane. Le mie croci, di legno, di pietra, di ferro, nascono spontaneamente da campi di papaveri o di ravizzone in fiore. E tanto meglio se così saranno un giorno (ma quando?) i nostri cimiteri. Sui miei tabernacoli ho sempre segnato modulazioni essenziali, più che decorazioni: le conchiglie e le pioppelle sul greto del Ticino, o i crateri della superficie lunare. I miei ostensori possono stare su due tronchi d'albero, o su due sassi, in riva al fiume, a specchio del sole, con l'ostia che lo rifrange. I miei battisteri possono essere 'catini' o ruscelli d'acqua, viva della luce che si muove incessantemente. Soprattutto le vetrate possono rendere 'aperto', rarefatto ma non annullato, lo spazio 'interno' del tempio, legato, nel gioco dei colori circoscritti, a questo 'esterno' del creato. Anche l'arredo deve testimoniare che il tempio non è né una fuga né una separazione sacrale dalla casa dell'uomo, ma la maturazione, il riscatto di essa, la sua gloria. Un anticipo di quel 'regno' che Cristo preferisce spesso chiamare 'casa del Padre'.

1978

Lo 'spazio mistico' - 1

Lo spazio mistico, catalogo della mostra, Milano, Centro culturale San Fedele (31 marzo - 23 aprile 1978)

Lo 'spazio mistico' costituisce il motivo e il fermento della mia esperienza attuale. Contrariamente allo spazio sacro tradizionale, che è spazio sempre circoscritto, precisato, configurabile in termini volumetrici ed estetici già assimilati, quello mistico ha misure sempre intuitive e mai precisate. Proprio per tali ragioni lo 'spazio mistico' è stimolante.

È, per intenderci, uno spazio assoluto e non relativo, un luogo aperto, non chiuso. Può essere un raggio di sole su un muro, una corda tesa tra due alberi, un fiore, un sasso. Cercarne l'evidenza, per un ar-

tista, per un architetto, per un pittore e scultore, è l'avventura estetica più esaltante e difficile, perché è prima di tutto un'avventura d'uomo e, per me, anche di cercatore dell'«ombra di Dio» nella luce dell'evidente, o della «luce» di Dio nell'ombra delle limitazioni del creato.

Lo «spazio mistico» è un punto, un momento, un aspetto della bellezza e della verità delle cose, una zona liberata dalla strumentalità, dalle funzionalità, dall'uso delle sacralizzazioni e delle laicizzazioni di moda.

È il punto di incontro fra l'assoluto della bellezza e il relativo delle forme in cui esso viene, più che realizzato e circoscritto, indicato come un punto sempre nuovo di partenza nell'esperienza di un artista. È difficile esprimerlo in parole, perché deve esprimersi piuttosto in situazioni, in segni essenziali, in aperture imprevedibili, sempre nuove in soluzioni rigorose quanto libere e liberanti.

Lo «spazio mistico» - 2

Manoscritto, Archivio Fondazione Frate Sole

Che cosa intendo per «spazio mistico»?

Non il contrario dello «spazio sacro», ma piuttosto il punto d'arrivo – e sempre daccapo di partenza – al quale lo spazio Sacro deve condurre un artista che accetti d'essere il «servo» della bellezza e della verità. È «mistico», più che «sacro», uno spazio intuito e rivelato, più che creato, dall'artista. Uno spazio senza funzioni, traguardi, scopi tanto precisi, anche religiosamente, da finire per costituire un potere, non importa se in nome di Dio o dell'uomo, se della fede o della vita.

Lo spazio «mistico» riduce alla totale essenzialità anche i «segni» minimi necessari per indicarlo. Si esprime nel «meno» non nel «più» della materia e dell'evidenza formale. È sempre uno spazio aperto, non chiuso, un segno assoluto, non relativo.

Per l'artista, oggi, non credo ci sia sfida più profonda ed esaltante di questa. Lo spazio «mistico» l'artista non lo crea nemmeno, lo intuisce e lo rivela. Aiutando gli uomini cristiani, ebrei, mussulmani, buddisti, credenti e non credenti, consapevoli e inconsapevoli, a vivere l'«adorazione in spirito e verità» di cui parla Cristo alla samaritana, e costruendo già nel tempo i «cieli nuovi» e le «terre nuove» che sono, secondo l'Apocalisse, l'architettura «stessa» dell'assoluto e dell'eterno. Della «casa del Padre».

Bellezza del creato: quale bellezza?

«Testimoni», a. VII, n. 3, 1981

Bellezza del creato per me, uomo di fede e d'immagini, vuol dire prima di tutto che io mi senta in armonia col creato: solo così, in questa condizione, il creato mi si svela e concede. Perché è prima di tutto una rispondenza col creato, che io devo trovare col creato non il creato con me; una rispondenza che contenga ed esprima le mie esigenze più profonde, anche la mia piena disponibilità a quella bellezza e verità delle cose che è certo rivelazione ma, nello stesso tempo, anche mistero e intimità di esse. La rispondenza del creato, come dono e stimolo incessante ad approfondire, io la trovo sempre, perché il creato, con la sua bellezza, col suo mistero, è lì, non mi crea problemi se davvero, con umiltà e innocenza, mi avvicino ad esso. Tuttavia, guai a cadere in un frequente equivoco secondo il quale quel dono di bellezza che il creato contiene ed offre sia del tutto compiuto, maturo, gratuito.

È il contrario, soprattutto per un artista, e per chiunque, a qualsiasi titolo, intervenga con l'arte o con la tecnica, sul vivo del creato.... *ut operaretur terram*: ecco la prima consegna che la Bibbia, alle origini, trasmette all'uomo creato da parte del Dio creatore. Tocca a me, tocca a noi compiere, svelare (e velare, a seconda dei momenti e delle condizioni individuali e comunitarie) quella bellezza, per farne ora dono di felicità, ora sfida a tornare innocenti – come Adamo prima della grande frattura – per meritarsela. Come dolce doveva andare il mondo prima dell'uomo: Ungaretti ha la ragione del poeta, e dice la verità, perché il mondo prima dell'uomo era la bellezza esplosiva, incandescente, totalmente gratuita. Ma è vero nello stesso tempo il contrario: l'uomo, per quanto squilibrato dalla prima colpa, è pur sempre per volontà di Dio, il «padrone» del creato. Padrone nella misura in cui lo fa proprio, cioè ne risponde totalmente, lo difende nella sua misteriosa e mutevole identità.

La creazione dell'uomo è stata il semplice aggiungere una nota, un ritmo a una melodia che già esisteva, ma senza questa nota e questo ritmo non riusciamo ad immaginare che cosa fosse il mondo a sé, né l'uomo a sé. Direi che soprattutto dopo il peccato, almeno secondo il nostro modo di giudicare, l'uomo appartiene al creato e il creato all'uomo. L'innocente,

il creato, e il peccatore, per sempre indissolubilmente uniti sino a quella 'fine' che è il principio di tutto, e che resta il progetto e la garanzia di Colui che dice: "Ecco, io faccio nuovi cieli e nuove terre", e lo dice dopo aver fatto nuovo, in Cristo, ogni uomo, ogni Adamo.

In questo senso, il fatto visivo – per cui la bellezza del creato è percepibile e godibile – pur restando inevitabile e fondamentale, non è comunque il fatto più importante. È quel che si sprigiona dentro di noi davanti al creato, al suo 'intimo' oltre che al suo 'visibile' che accorda ed accende un rapporto di dono reciproco, diciamo pure di reciproca contemplazione; ma una contemplazione attiva e dinamica, operante, quale compete all'uomo nell'habitat che Dio creò appunto per lui.

Il creato è un bello oggettivo – almeno là dove non è stato devastato dall'uomo – ma io posso aver infranto, dentro di me, questa armonia, la possibilità di percepire questa bellezza oggettiva, e non riuscire quindi più a pormi in sintonia col creato. Diciamo che il bello oggettivo del creato – luce, aria, acqua, terra, tutto – si offre al mio impegno soggettivo per essere compreso e reso comprensibile agli altri: è questo il carisma, per così dire, dell'artista. L'oggettivo potrebbe d'altronde restare, com'è per molti, un fatto fisico, un godimento puramente sensoriale, romanticizzato e panteistico quanto vuoi, ma sempre limitato. Ma non sarebbe pienezza, non sarebbe godimento totale dell'essere. Sarebbe un fatto puramente visivo ed estetico, non un fatto esistenziale e vitale come invece dev'essere.

Ridurre la bellezza del creato ad un semplice fatto estetico è un alibi, il tentativo maldestro o di nascondere il nostro malfatto ai danni del creato, o la ricerca di un toccasana estetico con cui coprire la nostra insufficienza spirituale. Perché è chiaro che tante volte l'estetismo di tanta gente non è che un'ipocrisia, sia pure inconsapevole: cioè la rinuncia a 'operare', cioè a portare a perfezione vitale, dinamica lo stesso creato. Chi, ad esempio, ha meglio capito questo che san Francesco? Nessuno ha mai cantato il creato e le creature come lui, eppure proprio lui, nel Cantico delle creature, dà all'"utilità" degli elementi e dei tempi e delle cose tutte la precedenza sulla stessa 'bellezza'. Questo mi sembra un'intuizione straordinariamente evangelica, cioè, radicalmente esistenziale e vitale. Dunque la vera bellezza del creato è quella che c'in-

veste completamente, ci coinvolge, ci stimola e sfida sempre da capo; è la pienezza di tutto.

È la vita di tutto, in tutto, per tutti. Perché è sterile accademia distinguere e discutere di statica e di dinamica a proposito della bellezza del creato. Il creato è tutto vivo, sempre vivo; sempre identico e mutevole. Svela luci e tempeste, cova oceani di acque e di fuoco. Anni luce lontani da noi esplodono galassie che ne riformano e plasmano altre: dobbiamo tenerci sempre pronti tutti – dagli astronomi ai poeti, dai cosmonauti ai vulcanisti – a venerare, amare, riconoscere sempre nuovo l'habitat assegnatoci dal Creatore.

A lui la fantasia, come si vede, non fa difetto.

Non deve far difetto nemmeno a noi, a cominciare dagli artisti, che per così dire, hanno la 'delega' dell'umanità a vedere – e antivedere – ciò che molti non vedono; e a gridare, con le opere della bellezza, il 'grazie' o l' 'anatema' a ogni uomo che adora Dio nella bellezza, o lo nega – per poca fede e fantasia – nel mutamento.

1982

Le celle – spazi mistici

Le celle – spazi mistici, La Locusta, Vicenza 1982

Il nostro spazio è ormai inabitabile.

Tutto è oscuro, sgraziato, umiliato. Soprattutto banale.

Gli agglomerati urbani opprimenti, le strade piene di paura, le chiese senza poesia, le istituzioni corrose e corrotte, i pensieri senza creatività, i cuori senza slancio; in tutti l'abdicazione al sublime.

Offesi da questo attentato alle insopprimibili speranze, cerchiamo nella totale spogliazione i segni umili e assoluti di uno spazio innocente, espressivo dell'anima e ospitale al cuore.

Rifiutando ogni banalità e ogni concezione utilitaria dello spazio, vogliamo vivere la più incorruttibile e inebriante 'poesia delle cose'.

Al di là di ogni intendimento estetico, la proposta di queste CELLE – intese come il 'cuore antico' del più trasparente e coraggioso 'futuro' – ci candida alla riscoperta del primo giardino, l'Eden, al primo mattino del mondo. Uno spazio 'mistico' più che sacro; non organico, bensì immagine, luce e poesia; provocante ed eccitante alla liberazione dalle cose morte... per destarci nel nitore della bellezza, nel bianco luminoso e ardente.

Il sole e il pane

Spazio eucaristico – proposta, XX congresso eucaristico nazionale, catalogo della mostra, Milano, Centro culturale San Fedele (21 aprile - 23 maggio 1983)

Lo 'spazio eucaristico' – di cui propongo in questa mostra alcune ipotesi – è tale soltanto se viene identificato e realizzato come stimolo alla fede e alla fantasia, all'ascolto e al canto, alla comunione e alla comunità dei fratelli.

Lo spazio dell'Eucarestia nel tempio – spazio conviviale di Cristo con la comunità cristiana – per secoli, anche nell'arte e nelle figurazioni liturgiche, è stato circoscritto e privatizzato con la complicità di schemi fissi e di inerti recinzioni sacrali, invece che acceso e aperto alla adorazione, al silenzio e al canto. Conscio o inconscio, anche il timore del 'sacrilegio' ha prevalso sulla 'povertà del mistero' che, invece, resta inviolato soltanto se privo di esorcismi e orpelli. Più che uno spazio senza mura, senza recinti, velari e chiusure di sicurezza, si è costruito un centro segretissimo anche se visivamente evidente, riservato spesso, anche per conformazione d'habitat edilizio, più agli iniziati dei riti che alla pietà e alla festa del Popolo di Dio nel suo reale vivere, credere e comunicare. Si è insistito anche sul 'silenzio nella casa del Signore' in ogni caso, quasi che un silenzio comandato potesse aggiungere qualcosa al silenzio di Cristo nell'Eucarestia. Da tutto questo sono stati condizionati molti schemi e forme artistiche e liturgiche. Ora credo sia giunto il tempo – tempo dello Spirito, tempo di 'comunione e comunità' secondo l'intuizione pastorale dei Vescovi italiani – di liberare lo spazio eucaristico da alcuni accessori tradizionali, ormai ibernati e ibernanti, e di reinventare, anche nel minimo di materia e di segni necessari, la sua forma di verità e di bellezza. Vivere questa scelta, anche per un artista, come per i pastori e il popolo, può significare e rendere possibile una evoluzione, forse una rivoluzione creativa spontanea e fedele al mistero cristiano, pure nel rispetto delle 'regole compositive' e delle 'norme liturgiche'. L'unica legge che merita piena obbedienza in questo impegno, da parte d'un artista, è quella di dare sempre il primato alla bellezza, elemento fondamentale e determinante della comunione. Cristo, invitando gli apostoli all'Ultima Cena, ha chiesto che gli preparassero 'una sala grande e bene ordinata'. Larghezza e bellezza: il

luogo eucaristico, da quel primo incontro d'amore e dolore, di vita e morte, non è più soltanto la pisside, il tabernacolo, la cappella, il tempio. Quella 'sala grande e bene ordinata' è simbolo e segno del mondo, del cosmo, del cuore e del cielo: la matrice di ogni spazio eucaristico dove si continui a fare 'comunione e comunità' nello 'spezzare del pane'.

Ormai il luogo eucaristico ideale, traguardo ancora lontano ma esaltante (dopo il Concilio e ora nel clima del congresso eucaristico nazionale di Milano), sarà costituito sempre meno dalla cornice e dagli accessori, ma soltanto dal pane e dal sole. Il pane, realtà e simbolo, domanda e risposta, attesa e felicità d'ogni uomo. Il sole, simbolo di tutta la misteriosa bellezza che fa granire e nascere dall'amore quel pane e lo rende garanzia dell'unità nella fraternità: un solo corpo, un solo spirito, un solo pane per ogni cristiano in comunione con gli altri.

Pane del corpo e della parola del Signore, vino del suo sangue e del suo silenzio, cercati e consumati nel 'segno della pace' e della riconciliazione. Uno spazio, dunque, che nessuna separazione e nessun ritualismo devono più dividere, nessun conflitto oscurare o impoverire.

Di tutti i misteri umani e divini di Cristo, l'Eucarestia è il più ricco e stimolante per l'uomo. È il sole e il pane nello stesso tempo.

Tradurre questo in un segno essenziale d'arte e di poesia è la sfida più seducente offerta a un artista.

In libertà e fedeltà, anch'io l'ho raccolta.

1984

I Cenacoli

I Cenacoli, DIES, Milano 1984

I cenacoli familiari, le *Domus Christianae*, sono il fenomeno che sviluppa e dà fisionomia ecclesiale e sociale al cristianesimo dei primi anni e via via dei primi secoli. Rilevano e fanno respirare lo spirito della presenza di Cristo dovunque 'due o tre' si trovino 'uniti nel suo nome' e ne rinnovano, invisibile ma reale, la presenza. Sono la fedeltà all'intimità di Cristo il quale, nella vita tra gli uomini, mai la disgiunse dall'annuncio pubblico, dall'incontro nelle sinagoghe e nelle piazze, dal confronto con i discepoli e con gli avversari.

Mai il Signore disgiunse il 'piccolo gregge' dei suoi 'amici' dal grande 'gregge' in cammino verso l'unico ovile sotto la guida d'un solo pastore. Questo aspetto

della comunione col Cristo non fu mai trascurato nemmeno dagli apostoli e dalle prime comunità cristiane. Se qualche volta, come nell'Areopago d'Athene, anche Paolo 'fallisce', per così dire, l'annuncio del Vangelo, mai lo fallisce nell'intimità degli amici e dei gruppi di famiglie che lo ospitano, l'ascoltano, lo confortano, gli danno tenerezza e coraggio. Lo stesso accade – si sente chiaramente dalle lettere e dagli Atti degli apostoli – a tutti i primi testimoni del Vangelo. È ancora questa dimensione familiare, domestica, intima, che, secondo me, nutre in qualche modo, con misteriosa e invincibile fecondità, come un seme e un lievito, la grande comunità cresciuta nei secoli, la 'chiesa pellegrina' nella quale siamo tutti in cammino. Anche il futuro di questa 'famiglia pellegrina', già vicina alla soglia del terzo millennio cristiano, ha il suo 'cuore antico' in quelle 'famiglie cristiane', in quei 'cenacoli' che con sempre maggior frequenza riaffiorano e rifioriscono spontaneamente oggi nella nostra anima, fra le nostre mani, nelle nostre chiese e nelle nostre famiglie.

È un fenomeno ricco e fervido, di nuovo in espansione dopo che sembrava essersi esaurito o appannato, per ragioni storiche e istituzionali, lungo i secoli. È stato spesso tuttavia riproposto, di fatto, in forme riccamente diverse, anche nei secoli in cui la chiesa ha avuto il potere e la tentazione di massificare il gregge cristiano a misura dei regni del mondo. Anzi la profezia, vissuta, gridata o suggerita, di molti servi fedeli dell'uomo e del Vangelo, non ha mancato d'incarnarsi spesso nella fisionomia degli ordini religiosi più poveri e liberi. Penso alle prime 'fraternità' di San Francesco, fatte di 'due o tre' frati riuniti nel nome di Cristo. Penso alla prima Regola francescana che prevedeva l'eremitaggio di piccoli gruppi di frati. Penso anche, non arbitrariamente, alla gioia dell'intimità che Francesco volle godere in casa d'amici come 'frate Jacopa' o il conte Orlando di Chiusi. Oggi le *Domus Christianae* sono di nuovo in grande e spontaneo sviluppo. Sono seme, lievito, sale, luce delle comunità più grandi. Esiste già un arcipelago povero e felice, meditante ed orante, di piccole comunità che cercano nell'impegno di pochi ('due o tre' all'origine, oggi al massimo dieci o venti) 'riuniti nel suo nome'. Questi 'cenacoli' vogliono essere per la chiesa e nella chiesa stimoli d'identità più profonda, esperienze e testimonianze aliene da ogni calcolo di potere sociale o trionfalismo religioso e pastorale.

Restano 'diverse', non 'uniformi'; disponibili, mai privatizzate, mai ghettizzanti, intolleranti, manichee. So che prosperano oggi soprattutto nei paesi cristiani del terzo mondo (ma anche nei paesi non cristiani, e spesso più che mai fervide e fedeli).

Nell'America Latina esse sono innumerevoli. Oltre duemila si contano nel solo Brasile. A Puebla, già nel 1969, i vescovi definivano queste comunità "motivo di gioia e di speranza, veri focolai di evangelizzazione". Anche in Europa, per quanto ne so, esse stanno crescendo e approfondendo la propria fisionomia spirituale e sociale. Gradualmente, all'origine o al traguardo, ho scoperto che sono tutte l'equivalente o l'identico di questi 'cenacoli mistici' da me realizzati con la collaborazione tecnica dell'architetto Leoni. Mi auguro che il loro volto, nella necessaria e provvidenziale diversità, irraggi sempre lo splendore della loro terra e della loro gente. Anche nell'estrema povertà e spontaneità è possibile esprimere con pienezza 'l'incanto di Dio'.

Il fenomeno è in crescita e io l'ho affrontato da artista, oltre che da francescano e da sacerdote. In questo spirito e su questo cammino, credo si sia chiamati ad essere profeti ad uno ad uno e profezia tutti insieme. Ogni profezia ci sfida, ogni profezia ci salva. Tutti insieme.

1991

Gli antichi "segni" (nuovi) della fede

Stenografie dell'anima. Simboli epigrafici delle catacombe, Piemme, Casale Monferrato (Alessandria) 1991, pp. 19-30

Quali saranno i 'segni' nuovi della fede, in un mondo che molti si ostinano a definire già da tempo ex cristiano o postcristiano? Da dove e come nasceranno le figure e le parole essenziali per rievangelizzare i popoli, cosa necessaria e urgente come ribadisce Giovanni Paolo II, quando parla di 'seconda evangelizzazione'?

Sono quelli delle catacombe (i segni della prima evangelizzazione) che possono tornare tra i più efficaci e persuasivi in una società cristiana secolarizzata ma più che mai ricca di aneliti alla religiosità e alla fede.

Tocca certamente all'arte, a cominciare dall'arte nella liturgia, trovare o riscoprire nuovi segni adatti al 'tempo eterno' e insieme precario della Chiesa, della città dell'uomo e del Regno di Dio. Nulla di più

forte e creativo, per una fede che ‘rinascere’, di quel sublime a b c che furono, alle origini, i segni catacombali: il pane, il pesce, l’ancora, la nave, la colomba, la palma, il monogramma e la croce. Mai una sintesi di sentimento del sacro e della vita di fede come salvezza fu tanto semplice, geniale ed evangelicamente ‘povera’, cioè fedele. Mai ‘manuale’ visivo per incominciare a credere e a vivere fu più persuasivo anche dal punto di vista dell’arte.

Non a caso il mistico Manzoni affermò: “Torniamo all’antico e sarà un progresso”. Non disse “torniamo al vecchio”. La fede non sopporta vecchiaia, perché Dio ‘ha a cuore l’eterno’.

Solo ciò che, anche nei segni primordiali, è diventato antico ‘resta nuovo’ e può dare ai pastori e agli artisti la fantasia e il coraggio di cui un’autentica fede ha bisogno come dell’ossigeno. Ne è una conferma la parola di Dio nell’Apocalisse: “Io faccio nuove tutte le cose, e voi non ve ne accorgete?”. La lezione discreta ma forte di questo spontaneo ritorno ai segni catacombali ci è venuta anche da alcuni dei maggiori artisti del secolo XX, e non solo dai credenti, ma anche dai laici e dagli agnostici.

Essi hanno dato all’arte contemporanea stimoli nuovi, riscoprendo l’essenzialità, la sintesi dinamica e spirituale del cifrario elementare e affascinante delle catacombe.

È una lezione che non va ignorata, ma assimilata e sviluppata con fantasia pari alla fede, dopo tanti secoli in cui la cosiddetta arte liturgica ha fatto di quei segni poveri e immortali un grigio saccheggio, relegandoli frequentemente nelle fasce decorative, nei barocchismi o nei pietismi invece di porli al centro del rito e dell’inno come meritano.

Quello che s’impone oggi, splendido e stimolante, è dunque un viaggio e un salto all’indietro. Un salto che scavalca quasi due millenni e ci riallaccia a quell’umile, viva e radiosa testimonianza della fede. È necessario tornare ad abbeverarci alle pure sorgenti del primo credo cristiano. Ritrovare quelle radici significa inserirci nel vivo del nostro futuro di credenti. Quelle antiche testimonianze conservano intatta una tale carica di religiosità da creare in noi un vero shock profondo e dinamico del sacro.

Il segno, in arte – e nella liturgia di ogni religione – è l’equivalente visivo del ‘seme’ della Parola. Segno e seme s’identificano sempre, spontaneamente, l’uno nell’altro ogni volta che la fede torna ad essere vita, e

la vita vive di fede, senza scarti ed invasioni di natura utilitaria e di potere.

Ma che cosa furono e che cosa restano, in realtà per noi i segni delle catacombe? Sono soltanto umili graffiti per lapidi tombali di martiri o d’ignoti cristiani che hanno testimoniato e vissuto la loro fede. A volte cercano anche una casa di Dio, pur minima, necessariamente segreta e ‘clandestina’ nelle viscere cimiteriali di quella Roma che per i primi quattro secoli non sopportò e represses nel sangue l’invasione del ‘credo’ cristiano, il credo in un galileo crocifisso a Gerusalemme per sedizione contro Roma e per bestemmia contro la legge di Mosè.

Rileggere e rivedere queste lapidi, meditare con umiltà questi segni dopo diciotto secoli d’arte cristiana ‘trionfante e onnipotente’ è come se lo spirito riportasse l’artista d’oggi a spogliarsi anche lui, come i cristiani, ‘nudo’ per vivere un nuovo ‘battesimo’. Queste scabre intuizioni, queste sillabate parole di un linguaggio remoto conservano intatta la loro freschezza, anzi la rivelano viva quanto fu al suo sorgere. Tornare alle origini, alle fonti, al ‘Giordano’ perenne del lavacro interiore è un invito per tutti. I simboli paleocristiani nacquero al buio, ma furono la luce di gente che non si divertiva certo a ‘scrivere sui muri’ per capriccio; furono testimonianze di uomini, donne, anziani e bambini che andavano cantando nel Circo Massimo incontro alle croci, alle scuri, al fuoco, alle tigri e ai leoni.

Tale prontezza d’olocausto volontario non poteva avere altra arte liturgica e celebrativa che questa. Graffiti schivi d’ogni aggettivo, dettati e scritti, a quanto pare accertato, a volte soltanto un’ora dopo che il martire era stato decapitato o sgozzato e i suoi resti erano stati appena raccolti, avvolti in lenzuoli, seppelliti in loculi di fortuna, nelle tenebre del tufo romano.

Erano primizie della fede di un popolo che osava credere – nel cuore di un paganesimo in apparenza trionfante ma già in agonia – nella più incredibile delle verità: quella della risurrezione.

Oggi il compito degli artisti, dei liturgisti e dei pastori d’anime è di grande responsabilità. La ‘nuova evangelizzazione’ significa qualcosa di simile ad una seconda nascita del Vangelo nel mondo. I segni, oltre la parola di Cristo, sono importantissimi. indispensabili. Anche in questo campo occorre probabilmente qualcosa di simile a quello che disse nel

1955 Einstein, pentito per aver creato l'atomica: "Mi rivolgo a voi da uomo a uomini. Ricominciamo da zero". In questa radicale prospettiva di conversione liturgica ed artistica non ci sono valori più essenziali dei simboli delle catacombe a cui rivolgere la nostra riflessione. Essi sono un paradigma fondamentale per chiunque operi nel campo dell'arte sacra contemporanea. Sono anche una voce di denuncia nei confronti degli sbandamenti odierni sul versante dell'arte religiosa.

In quelle candide, taciturne e commosse preghiere, in questi colloqui abbreviati col trascendente, c'è già tutto quello che conta a proposito del rapporto del credente con la divinità.

Al confronto di queste cifrate 'stenografie dell'anima' quante opere d'oggi, accettate e catalogate come l'ideale dell'arte sacra e liturgica, resistono ancora? Ricchissime di materia, complicate e sofisticate nella tecnica, appaiono invece quasi sempre poverissime di spirito, di bellezza e di poesia. A volte non sono che autentici monumenti del trionfalismo religioso e producono l'horror vacui. La perdita di contatto con le radici primarie della fede ha creato, invece di un 'sacro liturgico', un 'sacro' ai limiti del grottesco, un 'sacro' pagano, talvolta addirittura 'ateo'. Non poteva essere che così.

Alcuni hanno definito i simboli delle catacombe un' "arte utilitaria". Verissimo. Ma in che senso? Certamente avevano scopi immediati e ben precisi: onorare i defunti, facilitare l'individuazione dei loro sepolcri, forse anche un intendimento magico: quello di scoraggiare eventuali profanatori. Erano espressioni spontanee, che non avevano pretese artistiche, ma che tuttavia raggiungevano livelli altissimi d'incanto, di suggestione, di bellezza e di poesia. E proprio perché non si proponevano traguardi formali, spesso li raggiungevano creando esigenze di fede che cerca il cuore, e lo trova.

Dopo esserci accostati *en silence* e *en genoux* a questi simboli, voglio sottolineare la loro profonda attualità nell'intendere e nell'esprimere lo spirito religioso, l'estrema contemporaneità della loro grafia e i ricorsi formali delle loro abbreviazioni e sintesi. Tutte queste corrispondenze e queste simpatie, questi incontri consci e inconsci li ritroviamo nei grandi artisti del XX secolo che, oltrepassata la soglia della forma e del tecnicismo, si avventurano liberi nelle zone misteriose, radiose e sublimi dello Spirito.

Alludiamo alle 'stenografie' rarefatte di Matisse nella cappella della Madonna del Rosario a Vence. Pensiamo alle incisioni e ai bronzi di Braque, alle innocentissime calligrafie di Mirò, ai calvari viventi di Licini, ai mondi incantati di Klee e di Melotti, alle superfici lacerate e bruciate di Burri.

La carica di semplicità, di innocenza e di poesia che esplode e riemerge dal profondo delle catacombe lontane di due millenni eppure vicinissime nel modo di intendere l'arte e di esprimere e vivere la fede, oggi c'invade in tutta la freschezza delle origini e dei sogni. Queste nostre antiche radici sbocceranno, sia pure inavvertitamente, *hic et nunc* in nuovi fiori di bellezza, consentendoci d'accostarci a quei 'paradisi proibiti' dell'infanzia della nostra fede.

In tutto questo c'è sicuramente l'impronta divina che ci lascia intravedere un imperscrutabile e provvidenziale piano di convergenze e di ritorni. Nel tempo e nello spirito del Concilio Vaticano II anche questi ritorni non possono non considerarsi un segno di speranza per l'avvenire dell'umanità.

2006

La luce e la chiesa

A. Brizzi, A. Lorini, A. Vaccari (a cura di), *La luce e la chiesa, Atti del Convegno, Pavia, 23 settembre 2005, Almo Collegio Borromeo 2006 - Ordine degli Architetti Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori, edizioni Cardano, Pavia 2006, p. 8*

Io ho quasi esclusivamente lavorato per le chiese. Anche se avevo tante richieste per le case private perché le vetrate, oltre che creare atmosfere mistiche, di sogno, di armonia, hanno il pregio di dare gioia. Abbiamo bisogno di avere gioia nelle nostre chiese, nelle nostre case, e la vetrata, proprio grazie al materiale e alla luce del sole, crea questi sogni, ci dà questa gioia che è tanto necessaria per la nostra vita, perché in fondo la cosa più preziosa è quella di essere sereni, di essere felici, di avere visioni di armonia.

Ecco, nel mio lavoro che dura da ormai quasi cinquanta anni ho avuto questo scopo: portare nella casa di Dio, negli spazi sacri, la gioia, la luce, portare l'armonia del colore. Lo devo anche all'architetto Leoni che è stato un mio carissimo amico e, fin da ragazzo, mi ha affiancato nel lavoro. È stata una fortuna per me avere incontrato l'architetto Leoni. Abbiamo lavorato tanto, per far emergere dal cuore e dalla fantasia quello che abbiamo dentro per donarlo agli altri.

Nella mia vita ho cercato di realizzare tutto ciò, l'ho fatto prima di tutto per il Signore, ma anche per me e per i miei fratelli che nella chiesa vengono a incontrarsi con Dio e a pregare. Devo dire che sono stato anche fortunato perché ho trovato dei committenti aperti alle mie proposte innovative.

Con grande pazienza e con grande lavoro siamo riusciti a portare nella chiesa uno spirito nuovo. Abbiamo lavorato con passione, con ottimi risultati, abbiamo utilizzato materiali molto pregiati, che ci hanno permesso di esprimerci in pienezza. Abbiamo potuto fare questo perché crediamo che Dio, "bellezza antica e sempre nuova" come dice S. Agostino, si manifesta attraverso la luce, il colore e le immagini, favorendo così l'incontro della nostra anima con il divino.

Non datato

Brevi appunti per una conversazione sulla luce

Manoscritto, Archivio Fondazione Frate Sole

La luce è per eccellenza il simbolo del divino: essa è esterna e trascendente rispetto a noi, eppure ci attraversa, ci specifica, ci riscalda, ci colora, e pure Dio è l'Altro, infinito, incompressibile in uno spazio, è il presente che scende nella tenda dell'incontro: la luce è quindi il grande simbolo dell'incontro che si celebra nel tempio, tra il divino e l'umano.

La luce è la sorgente da cui scaturisce e si dispiega il tempio, il suo germe, il grembo fecondo.

Pareti di luce e di sole, non finestre.

Pareti epifaniche, perché la luce che sprigionano è quella celeste e divina, in esse si attua l'epifania di Dio.

Le vetrate sono uno sguardo di Dio su di noi

La luce, splendore visibile dell'invisibile.

Il gioco delle luci nell'architettura deve essere concepito e realizzato in funzione di un clima interiore (non per rischiarare od ornare o avere delle visioni nell'esterno)

Espressioni plastiche capaci di evocare in maniera sensibile la Gerusalemme celeste. Questa Gerusalemme nuova, risplendente come una perla preziosa, come un diaspro cristallino, illuminata dalla gloria di Dio.

Per significare il mistero della città scintillante (trasparente) dei cieli, dove risplende la gloria di Dio, gli

artisti hanno usato le tecniche e i materiali più aerei e più preziosi, e più riflettenti.

Si deve poter dire: Noi abbiamo visto il cielo sulla terra – Un lembo di paradiso

Le mie chiese (architetture) non sono nate da una realtà estetica, ma da una realtà interiore

Il paradiso ritrovato

– Il fuoco, la luce, il vento.

L'arte della vetrata è l'arte della luce.

– ci sono degli spazi in cui è impensabile usare le vetrate.

– Nelle mie chiese le vetrate non sono delle finestre ma dei muri traslucidi e trasparenti

– Bisogna creare la vetrata che l'architettura esige

– La vetrata deve nascere dalla luce del luogo, del paesaggio, delle stagioni, delle messi e dei boschi dove nasce.

Nessun materiale è tanto vicino (simile) al cielo del vetro

È guardando il cielo riflesso nell'acqua che l'uomo delle origini ebbe l'istinto di inventare il vetro.

Nessun materiale ci dà la sensazione di uno spazio dilatato all'infinito come il vetro. E l'infinito è Dio

I raggi luminosi della vetrata evocano la gloria della città celeste

Le vetrate sono sorgenti di luce, ma i muri riflettenti hanno la stessa funzione e – le vele delle volte, il pavimento il cemento e la pietra diventano luce

I muri devono avere il fascino delle pietre preziose, diventano magici

Il muro e gli spazi sono simboli

Il mondo immateriale delle realtà spirituali

"Le vetrate sono le scritture divine che riversano la luce del vero sole, cioè di Dio, nella chiesa e nel cuore dei fedeli" – Durando di Mende

– Le vetrate hanno una funzione spirituale

– L'architetto deve saper orchestrare (modulare) la luce nello spazio, e stendere sui muri di cemento questo soffio vitale, che fa vivere e vibrare. Così la luce rivela lo splendore d'una presenza invisibile, col trascenderci, di Dio

Attenzione alle vetrate per far vibrare l'esterno. L'assemblea cristiana, nella sua azione liturgica deve favorire il raccoglimento e il colloquio con Dio. Questo implica un certo isolamento dall'esterno, dal mondo, ecc. [eccetto] quelle vedute di bosco o di cielo o di mare o di montagna.

La chiesa deve essere aperta al mondo, ma gli uomini hanno bisogno di trovare quella luce spirituale che è il segno visibile della presenza del Dio vivo in mezzo ai suoi.

- Messaggi spirituali delle vetrate
- La vetrata nell'architettura deve creare uno spazio di Mistero
- Luce sensibile per un'atmosfera spirituale, mistica
- Ci siano luci nell'universo Gen. 1-14
- Dio disse: "Sia luce. E fu luce. Dio vide che la luce era buona" Gen. 1-5
- "Io sono la luce sul mondo" Giov. 8-12
- "In lui era la vita e la vita era la luce degli uomini" Giov. 1-4
- "Siate figli della luce"

Nella Gerusalemme celeste la luce è sostanza costruttiva e distintiva del paradiso.

Chiesa luogo santo presenza di Dio – sacramenti – fedeli

Vetrate – portare letizia agli uomini

È bello per noi stare qui

La chiesa è un bacino luminoso.

Costruire sul percorso del sole

All'interno sempre rifiorire di luci, simbolo dello spirito che tutto investe

La chiesa è uno spazio di cielo dove regna la luce della Gerusalemme celeste, dove la preghiera e il canto fluiscono spontanei e si fanno colloquio con Dio e con i fratelli

Nelle mie chiese: Accensione dei sensi e trasalimento del cuore

Per creare un'intensità spirituale, l'effusione del cuore a Dio

Il sublime è in ogni angolo – sentimento di unità, di armonia e di pacificazione

Materiale primario delle mie chiese: non sia il mattone o il cemento ma la luce – un materiale vivo, forte, tagliente, morbido, dolcissimo

Vetrate sono pareti di cristallo – Sorgenti di luce
Il pavimento, le pareti e le vele riflettenti lambite da fasci

All'esterno uno specchio d'acqua le piante o un albero mosso dal vento fanno vibrare tutto l'interno

In ogni ora del giorno e in ogni variare meteorologico è sempre un nuovo incanto

Costruire con la luce significa far sempre lavorare Dio. Muri generati dallo spirito

- All'interno della chiesa la luce è chiarore per vivere

- Il gioco della luce nella chiesa è sempre concepito in funzione del clima e dell'interiorità spirituale – dello stato di grazia interiore che si vuole produrre nell'animo, cioè portare al cuore la gloria dell'invisibile Iddio

Luce ampia e diffusa – orienta il senso di riunione dei fedeli

Luce concentrata

La luce è una causa generante intensità spirituali

- La vetrata produce *incanto e mistero*. È un'atmosfera luminosa da respirare, o di un canto interiore da percepire, perché l'essenziale è l'interiore

- "creare con le luci il fiorire delle anime"

- come l'armonia, così la luce non può essere mai violata senza cadere nelle tenebre

- chi ricerca la luce ha il senso del sacro

Luce uno spazio del corpo e del cuore

Spazi di luce sono opere di amore

Nelle chiese costruite con la luce c'è la povertà evangelica, la gioia spirituale, la spontaneità della preghiera, le delizie della terra e del cielo

Ogni forma e ogni azione liturgica prende dignità e potere spirituale

- Lavorano sui muri, sugli spazi coloro che li guardano

Lavorano su gli spazi coloro che dentro vi entrano e vivono

- dare senso infinito agli spazi, perché qui la vita spirituale non conosce limiti
- Negli spazi della luce l'anima si sente purificata (dalle tenebre) e trova quel poco di gioia necessaria per ogni giorno
- l'amore è all'origine di ogni chiesa come di ogni vita
- La luce rivela lo splendore di Dio
- Noi viviamo della gioia attraverso la luce

Non datato

La chiesa, casa della luce

Manoscritto, Archivio Fondazione Frate Sole

La bellezza è un'esigenza fondamentale dell'uomo – del cristiano, che ci conduce a Dio “Bellezza antica e sempre nuova”.

Dio ha creato come habitat per l'uomo un giardino di Delizie – perché è nella bellezza che l'uomo trova pace e serenità.

Scrivendo Dostoevskij nel romanzo “I demoni”: l'umanità può fare a meno degli americani, degli inglesi, dei tedeschi e dei russi, soltanto la bellezza le è indispensabile, perché senza bellezza non ci sarà più niente da fare in questo mondo. Qui è tutto il segreto, tutta la storia è qui”. E ancora: “La bellezza salverà il mondo”. E ancora: “Non v'è e non vi può essere niente di più bello e di più perfetto di Cristo”, che la Bibbia afferma essere “il più bello dei figli degli uomini”.

Ricordate:

- La bellezza è indispensabile all'uomo
- La bellezza è indispensabile al cristiano
- La bellezza è indispensabile nella chiesa

Domanda:

Quali sono gli elementi che devono caratterizzare uno spazio sacro?

La luce e il colore

La chiesa è la casa della luce perché Dio è luce

“Io sono la luce del mondo”

I cristiani sono “i figli della luce”

E dove c'è luce c'è il colore, il tripudio della luce.

Kandinskij scrisse: “Nessuno spazio può esistere senza il colore, perché il colore è incanto, è emozione”.

Cari amici, in questo incontro vorrei farvi sentire, non solo con la parola, ma con una serie di immagini come la bellezza ci porta a vedere, con gli occhi del cuore, il trascendente, l'invisibile, Dio.

Nella chiesa tutto deve essere splendente, raggianti, armonioso. Lo spazio, l'arredo – anche i più minuscoli oggetti. Perché una chiesa bella, radiosa ci fa vedere Dio. È l'epifania di Dio. Una chiesa brutta è la caricatura di Dio.

Adesso vi mostrerò alcune immagini di chiese che ho costruito con l'arch. Leoni.

Non datato

Spazio di luce (come vorrei la mia chiesa)

Manoscritto, Archivio Fondazione Frate Sole

Anche oggi è possibile realizzare spazi sacri, autenticamente moderni. Tre sono le caratteristiche essenziali: tre armonie.

1. *Armonia con l'ambiente.* Lo spazio sacro deve nascere sul territorio con la spontaneità di un albero, di un fiore. Nessuna stravaganza: linee semplici, materiali genuini, rapporti cromatici con la natura.

2. *Armonia con la vita della comunità ecclesiale,* con la liturgia del popolo di Dio. Cantare, glorificare la presenza di Dio in mezzo al suo popolo. L'Emmanuele, “Dio con noi”. Differenza tra lo spazio antico e moderno nell'impostazione planimetrica e di luce.

Spazi riservati al colloquio personale; Cappella Eucaristica; luoghi della misericordia.

3. *Armonie con i materiali e le nuove tecniche costruttive.* I nuovi materiali, cemento, strutture metalliche, esprimono forza, slancio, vincoli di aggregazione.

Armonia con le arti decorative: pittura, affresco, scultura, mosaico, vetrate – soprattutto le vetrate per l'irradiazione di luce e colore.

Queste tre armonie sono le condizioni fondamentali per la creazione di spazi sacri autenticamente moderni.

Certamente è necessaria anche la

– presenza di un *buon committente* che conosca le vere e profonde istanze liturgiche, informato sulle espressioni più valide dell'arte contemporanea,

– capace di scegliere un *architetto sensibile* ai problemi dello spirito e professionalmente serio,

- affidare la costruzione a un'impresa che abbia dimostrato di realizzare costruzioni con delle maestranze ben organizzate e tecnicamente valide.

Da queste premesse risulta come vorrei la mia chiesa Un edificio semplice, nitido luminoso avvolto nell'azzurro con alberi, fiori, acqua corrente prati, e uccelli e tanti bambini

- Volumi plastici semplici e materiali genuini.

- Un ampio sagrato, sottratto dal tumulto e dai miasmi della città. Un grande portale sul fronte principale dell'edificio e porte laterali con percorsi e accessi discreti per i nicodemiti del nostro tempo. Di notte alcune finestre illuminate per un richiamo sommerso a quei della notte.

Non datato

Francesco, un volto per l'uomo

Archivio storico della Provincia di Sant'Antonio dei Frati Minori, Milano

Francesco,

è da quando sei morto, quasi otto secoli fa, che pittori e scultori e artisti d'ogni genere hanno tentato di tramandarci il tuo vero volto, la tua immagine reale, spirito e corpo, e con essa il segreto del tuo fascino di povero che ha arricchito il mondo. Ma nessuno c'è mai riuscito. È questa la grande fortuna, la festa della fantasia e della fedeltà. Tu eri te stesso, parlavi con tutto il tuo corpo, il tuo corpo fu immagine e parola del tuo spirito. È giusto che ogni artista, operaio di sogni, abbia rifiutato sempre, d'istinto, di tramandarci le tue vere fattezze – statura, colorito, occhi, capelli, barba, voce – come le descrive e tramanda minuziosamente chi ti conobbe da vicino e ti amò, fra Tommaso da Celano. Perché il meglio di te, nel tempo della fede e dell'arte, continua a vivere e ci sfida, nella misura in cui siamo degni e capaci di darti il volto che hai assunto nei nostri sogni, nei sogni che sogniamo oggi, fra la gente d'oggi.

Anch'io, Francesco, fin da ragazzo sono un operaio di sogni, un uomo di immagini.

E anch'io, fin da quando uscii dalla mia famiglia contadina per seguirti fra la 'tua gente poverella', indossando il tuo saio, ho cercato sempre di rintracciare il tuo vero volto, la tua fisionomia autentica, ma soltanto per sentirmi più libero di darti il volto che si è andato delineando e accendendo nella mia fantasia: la figura, il volto d'un uomo come

me, nostro contemporaneo, già uomo del nostro futuro.

Dal 'ritratto' del Maestro Conxoulos nel Sacro Speco di Subiaco, ai cicli immortali di Cimabue e di Giotto, chiunque ti ha dato un volto ti ha dato sempre quello che lui vedeva. Questo mi ha sempre salvato dal rischio di ridurti entro schemi prestabiliti e lontani, anche se di sublime bellezza. Così mi hai regalato, da quarant'anni che vesto il tuo saio, qualcosa della tua forza e libertà di visionario e di sognatore.

Per questo sappiamo che oggi del tuo vero volto non dobbiamo avere bisogno. Perché proprio il fatto di non possedere le tue reali fattezze è la garanzia di libertà e di ispirazione, dalla quale, nei secoli, è scaturita tutta l'arte che la tua avventura di povero cristiano ha coinvolto.

Così oggi, a otto secoli dalla tua nascita, per far festa con gli amici e i fratelli ed offrirti un segno di quanto quella nascita continui a rendermi felice, mi è bastato guardarmi attorno, fra la gente di cui condivido la vita, per prestarti il volto giusto, e per prestarne uno ai tuoi amici di quando eri vivo. Tu e loro, spontaneamente, avete assunto, in queste mie immagini, la luce e le ombre, la fatica e la felicità degli uomini d'oggi, in modo che la grande avventura evangelica dell'amicizia non vive più soltanto nelle tele, negli affreschi, nei marmi immortali del passato, ma continua in noi e per noi.

Nel darti un volto che fosse oggi giusto per te, non ho obbedito a schemi e ricordi interiori, anche se profondi e preziosi. Mi sono lasciato alle spalle tutto il passato, per guardarti, accompagnarti, interrogarti come uomo del mio tempo ma capace come nessun altro nella storia cristiana di farci ricordare che otto secoli fa il tuo corpo, il tuo volto, il tuo sguardo, la tua voce, il tuo pianto e il tuo sorriso di giovane umbro fisicamente simile a tutti gli altri, sono stati capaci di restituire a tutti gli uomini – in un secolo di ferro, fuoco, terrore e violenza simile al nostro – la speranza e l'amore e qualcosa della stessa innocenza che Adamo ebbe in dono nel primo mattino del mondo.

Vicini a te ci sono i tuoi amici di allora, ma con il volto dei tuoi e nostri amici di oggi. Il papa e il lupo, Chiara e il sultano, Masseo e Leone, 'frate Jacopa' che con un bacio ti rivelò a te stesso, e i briganti, i contadini, e tua madre tanto fedele al tuo sogno e così saggia e delusa, e frate Ginepro pazzo di Cristo

quasi come te. E frate Pacifico, re dei versi, e frate Angelo che cantò con te 'sorella morte' e continuò anche quando a te mancò la voce. C'è persino il demonio del quale ti prendesti gioco a quel modo, con spietata allegria, dando a frate Rufino, tentato alla disperazione, quel famoso consiglio. E non mancano gli alberi, gli uccello, il cielo, la luna, le stelle, il fuoco, l'acqua, la povertà regina, il perdono e la morte.

Francesco, se cerco un volto da dare all'amicizia, quel volto sei tu.

Perdonami se non ti ho messo l'aureola, di cui i tuoi amici, papa e cardinali, furono subito generosi e gelosi. In quel modo ti avrei soltanto consegnato al passato, proprio te che hai vissuto nuovi tutti i sentimenti e le cose. Soltanto se ti vedo e riesco a farti vedere agli altri come volesti essere, 'piccolo e idiota', libero e povero, giullare ed errabondo, fratello, padre, ma anche 'madre', mi sento degno di continuare a seguirti, non importa dove, anch'io libero nella povertà, fedele nella imperfetta e nella perfetta letizia.

Autori

Giorgio Azzoni docente di Storia dell'Arte Moderna e di Teorie del paesaggio all'Accademia di Belle Arti Santa Giulia di Brescia, è direttore artistico del Distretto Culturale di Valle Camonica. Si occupa e scrive di temi riguardanti la modernità in arte e architettura.

Carlo Giosuè Cavallari frate minore, laureato in Storia dell'Arte contemporanea all'Università Statale di Milano con la tesi *Padre Costantino Ruggeri. La formazione e gli esordi*. Vive in Milano dove si occupa di carità.

Maria Antonietta Crippa già professore ordinario di Storia dell'architettura al Politecnico di Milano, dirige l'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda. Tra i suoi temi di ricerca vi è quello dell'arte sacra, in libri e saggi e nella professione.

Mario Favretto frate minore, Ministro Provinciale della nuova Provincia Sant'Antonio dei Frati Minori che comprende il territorio del Nord Italia. Vive in Milano dove ha sede la curia provinciale.

Luigi Leoni architetto, presidente della Fondazione Frate Sole. Sin dagli anni giovanili ha collaborato con padre Costantino Ruggeri nella progettazione di chiese e di arredi in Italia e in varie parti del mondo.

Roberta Manara laureata in lettere moderne con indirizzo storico-artistico presso l'Università degli Studi di Pavia, specializzata in Beni Fotografici, consulente dei Musei Civici, dell'Ateneo di Pavia e della Fondazione Frate Sole.

Massimo Ravazzano perito contabile, dal 1986 ha collaborato con padre Costantino approfondendo rapporti di lavoro e amicizia. Opera nella Fondazione Frate Sole.

Carmen Romagnano maestra elementare, ha collaborato con Ruggeri, a Pavia, in varie attività (schedatura quadri, realizzazione *collages*, trascrizione omelie eccetera). Attiva nella promozione della Fondazione Frate Sole, membro del Consiglio di Amministrazione.

Chiara Rovati architetto, opera nel campo della progettazione e del restauro; insegna Disegno e Storia dell'Arte al liceo. Ha lavorato con padre Costantino alcuni anni. Membro del Consiglio di Amministrazione della Fondazione Frate Sole.

Nicoletta Scherillo già notaio in Milano, interessata a tematiche religiose, supporta in modo vario l'attività di carità dei padri cappuccini in Milano.

Andrea Vaccari architetto, collabora con Ruggeri per quattordici anni; organizza i Premi della Fondazione Frate Sole. Già membro della Commissione Diocesana d'Arte Sacra in Pavia, dove è ora assistente nella Facoltà di Ingegneria-Architettura. Titolare dello studio di progettazione A7design.

Virtus Zallot docente di Storia dell'Arte Medievale e di Pedagogia e Didattica dell'arte all'Accademia di Belle Arti Santa Giulia di Brescia, è studiosa e saggista di iconografia sacra e dell'arte come documento storico.

Ferdinando Zanzottera professore di Storia dell'architettura al Politecnico di Milano (DAStU), è Direttore del Dipartimento ISAL di Valorizzazione dei Beni Culturali. Tra i suoi temi di ricerca vi è quello dell'architettura monastica e degli ordini francescani.

English Texts

Si ringrazia Gaia Terlicher per la collaborazione

Father Costantino Ruggeri

Franciscan artist

Introductions

The introductions offer the essential criteria that have guided the many collaborators in the realisation of this book. Maria Antonietta Crippa (*Le ragioni di una riflessione corale / The reasons for a choral reflection*) indicates that the authors of the various essays wanted to highlight the human greatness of Father Costantino Ruggeri (1925–2007), too little known as of now. Father Favretto (*Bellezza testimone di fede / Beauty as a witness of faith*) specifies that St. Francis inspired in him a fascination for simplicity, humble materials and poverty. It is therefore evident that all his artistic production is imbued with Franciscan spirituality.

Overall, the book intends to give an immediate sense of the singularity of Father Costantino, who was painter, sculptor, craftsman, architect *sui generis*, poet, writer, as well as – and this is no less important – a priest and Franciscan friar. A son of St. Francis, he went through almost the whole of the twentieth century and looked out on the twenty-first, re-proposing the precious vitality of Franciscan friendship. Finally, there is a felicitous chronological connection between 2019, the date of the publication of this book, and 1219, the year in which the Assisi-born saint visited Sultan al-Malik al-Kamil in Damietta, Egypt.

A human and artistic journey

Fra Carlo Cavallari, *Franciscan and artistic education*

This essay describes the early artistic inclination of the young friar Costantino against the background of the monastery life he was living, newly adhering to the Franciscan ideal, in a moment of European history painfully marked by the Second World War. The main stages that allowed him, under the guidance and encouragement of Mario Sironi, to realise his first exhibition at the San Fedele Gallery in Milan in 1951, the year of his ordination as a priest, are also illustrated.

Virtus Zallot, *“Forgive me if I didn’t put the halo on you”*

Father Costantino Ruggeri was an intimately Franciscan painter whose happy poverty freed him from mannerisms, conventions and compromises. Already in his youthful cycle of frescoes in the monastery of Busto Arsizio, inspired by the *Little Flowers of St. Francis*, he selected the episodes and interpreted the figurative story in a new way, translating it into forms of poetic simplicity. In depicting Francis, a recurring protagonist of portraits and events, he avoided mere pleasantness and stereotypical sadness.

The fundamental theme of his artistic research was the *Friends of Francis*: among these were included not only the first companions of the Assisi-born saint but also, in a broad sense, those who (past and present, inside and outside the Order) implemented the Gospel message. Ruggeri assigned them the features of contemporary characters, often popularly known, establishing unexpected but always significant associations between declared identity (as *Friend*) and actual (as the person playing his role). Built over the years and only partially published, *Amici di Francesco* is a catalogue of photographic portraits reworked (manually and, subsequently, digitally) in a continuous questioning and experimentation of expressive forms.

Giorgio Azzoni, *“Then I saw a new sky and a new earth”*

By transforming spaces into mystical settings, the windows of Friar Costantino Ruggeri express the expectation of Redemption with joyful Franciscan essentiality and with the spontaneity of early Christianity. Placed mainly in contemporary churches (sometimes conceived by Ruggeri himself), they set up a dialogue with the architectural spaces and liturgical installations inspired by the conciliar renewal, with contemporary art and the iconic Christian tradition, of which they suggest the humanistic matrix in simple and understandable forms. Their brightly coloured figures, enlivened by light, project calculated shifting and informal patches of colour on surfaces, objects and people.

Universal, ancient and modern, biblical and Franciscan symbols make up landscapes of hope. The sun, the morning star, the moon, the Cross of the sacrifice, the tau and the Chrismon stand out against endless skies, on clouds, surfaces of water and lands, announcing the defeat of the darkness of evil and spreading the beauty and joy of life. The recurring white dove, free as the soul of the Franciscans, brings the joy of the message of salvation everywhere.

Maria Antonietta Crippa, *“And I seek a house to share with the Lord”*

Father Costantino phased approach to architecture has been a generous response to the challenge of returning to humankind today the healing experience of familiarity with the Lord, which he himself had been able to enjoy for a long time within the setting of his fertile, rural Franciacorta, and in the silence of the bare and white monastery cell. A *sui generis* architect, as well as a fruitful painter and sculptor, with the architect Luigi Leoni he has created many chapels and churches, including all the furnishings and liturgical additions. He has left us a heritage that must still be understood to be adequately protected, a heritage marked by intense Christian religiosity. The following issues need to be explored in depth: the relationship of his notion of mystical space with that of Le Corbusier's *espace indécidable*; the invention of churches as devices of great sensory intensity; the interpretation of Franciscan joy in terms of modern art.

Ferdinando Zanzottera, *African art, “a new feast for the whole human family”*

Ever since the official beginnings of his activity as a painter and sculptor, Father Costantino Ruggeri was fascinated by African art, first known not directly but through publications. At first his research, however, was above all marked by the relationship with expressions and forms of the artistic avant-gardes, to which he looked for the ongoing invention of his own personal language. Influenced in particular both by some avant-garde artists who used African art as a model and by the graphic work of religious minor and mendicant orders, over time he deepened the relationship with African art, thanks also to direct acquaintance with it, acquired through travel, and the themes of missiology and inculturation. This study is evident in the construction of three churches in Burundi, requested by the Provin-

cia dei Frati Minori of Genoa. He also brought together a significant collection of African masks and sculptures, for him a reminder of the Church's encounter with different cultures, in adherence to the openness matured during the Second Vatican Council.

Roberta Manara, *The third eye of an eclectic and versatile artist*

On several occasions Father Costantino openly declared his debt of inspiration towards Pavia, his adopted city; he did so in words and in paintings but also by recording the aspects of the city he loved in excellent photographs. For this reason, in 2018 was held in the city an exhibition – *Era Pavia nel cuore di fra Costantino*, Guglielmo Chiolini, Mino Milani – set up in the prestigious municipal setting of Broletto, in which his photographs appeared alongside those of two other Pavia-born photographers. Arranged at the behest of the Fondazione Frate Sole and curated by Manara, the exhibition has made known the talent of the Franciscan father as an excellent and sensitive photographer, laying bare his love for Pavia and his determination to pass on to the future the extraordinary past of this city in images.

Luigi Leoni, *Meetings, faces, experiences*

A peculiar trait of Father Costantino was the joy he showed in weaving friendships and sharing artistic experiences. During the Milanese period he frequented many artists: Mario Sironi, Luciano Minguzzi, Giorgio Morandi, Lucio Fontana, Carlo Carrà, Roberto Crippa, Luigi Figini and Gino Pollini, Filippo De Pisis, Arturo Tosi, Marino Marini, Bruno Cassinari, Giorgio De Chirico, Emanuele Cappello, Sergio Dangelo and Ottone Rosai. He was also a friend of Salvatore Quasimodo and Eugenio Montale. Other friends and brothers included Father Nazareno Fabbretti, Msgr. Gianfranco Ravasi, and father Davide Maria Turolfo. From 1959, within the monastery of Canepanova in Pavia, he weaved a dense set of relationships with the artisans with whom he used to work on liturgical furnishings, with young people willing to learn from him who are today active in the Fondazione Frate Sole, with the many parish priests, and with the workers in the churches he built. Lina and Giordano Ercolessi, Milena and Aldo Vaira were also his friends. Over time, thanks also to the Fondazione Frate Sole and the awards he instituted, his friendship extended to many famous architects from various parts of the world.

The world of artworks of Father Costantino

Luigi Leoni, Carmen Romagnano, Chiara Rovati, Massimo Ravazzano, Andrea Vaccari

Life

He was born on 16 October 1925 in Adro (Brescia). On 19 October, he was baptised with the name Carlo Francesco. On 10 October 1938, he entered the Franciscan Collegio Serafico of Saiano. In 1948 at the Convento Sacro Cuore of Busto Arsizio he was solemnly accepted into the faith. In 1951 the Galleria San Fedele in Milan hosted his first solo exhibition with a presentation by Mario Sironi; in the same year, on 1 July, he received priestly ordination from Cardinal Schuster, in the Duomo of Milan. In 1958 he attended the sculpture course with Luciano Minguzzi at the Accademia di Brera in Milan, which he concluded in 1962 with a thesis on the Christian epigraphic symbols of the catacombs (*Simboli epigrafici cristiani delle catacombe*). From 1959 onwards he resided in the monastery of Canepanova in Pavia. In 1965 he met Le Corbusier in Paris, and Father Maurice Cocagnac, director of the magazine *L'Art Sacré*, in Assisi. In 1975 he inaugurated the Studio Ricerche Arte Sacra in the monastery of Canepanova with the architect Luigi Leoni. In 1979 he made a trip to Burundi to design three new churches in Franciscan missions. In 1993 he went to Japan for his project for the new Shrine of St. Francis Xavier in the city of Yamaguchi. In 1995 he presented the Fondazione Frate Sole to the press in the Triennale building in Milan, under the High Patronage of the President of the Republic and the patronage of the Pontifical Commission for Cultural Heritage of the Catholic Church. In 1996 he conferred the International Frate Sole Prize for Sacred Architecture to Tadao Ando, in 2000 to Álvaro Siza, in 2004 to Richard Meier; in 2005 he gave young graduates the first European Frate Sole Prize for Sacred Architecture. In 2003 he started some projects in the Holy Land. In 2007, on Monday 25 June, he fell ill and was taken to the hospital in Merate (Lecco), where he died.

Works

The archive and publications on the father's production can be consulted at the Fondazione Frate Sole. On the web: www.padrecostantino.it.

Painting

He began to draw and paint during the years of training for the priesthood and life in a monastery. In 1949, in the monastery of Busto Arsizio, where he learned the art of fresco, he painted episodes from the life of St. Francis of Assisi in the corridor of the cloister.

After the Second World War he produced more than five thousand paintings, in which various phases and thematic predilections can be identified. In the 1970s he called the compositions performed with glossy black enamels, poured on white or airbrushed cards *macchie guidate* ('guided patches'). There are more than 2000 collage compositions, made by the father or made by assistants, through the assembly of transfers and coloured papers. From 1974 he devoted himself to the invention of *transparent shapes* with glass enclosed in panels.

Sculpture

The sculpture course at the Accademia di Brera (1958–1962) was the premise for the making of liturgical furnishings and three-dimensional forms. He called the compositions of the seventies, using everyday recycled materials, such as cardboard for packaging, coloured and transparent glass, wood, wool or cotton threads and plastic sheets, *Celle*. The *Composizioni - Forme bianche* are collage works on wooden supports. The most important sculptures by Father Ruggeri are altars, ambos, seats for presbyters, for newly designed churches and chapels, or for pre-existing sacred spaces, but also crosses, crucifixes, tabernacles, chalices, monstrances, ciboria, candlesticks, thuribles, cruets and caskets. He also produced a printed catalogue, with illustrations of more than a hundred models.

The stained-glass windows

It has been calculated that windows were made for 650 different locations and a total area of approximately 12,100 square metres. After 1966, the cycles of stained-glass windows were made of antique blown glass plates, bound in lead and welded with tin for parish churches, sanctuaries, chapels, private homes, and social or public spaces. The main iconographic themes were: the History of Salvation; the Canticle of the Creatures; the Visions of the Apocalypse: the Heavenly Jerusalem, New Earth New Skies; Symbols of Faith: Cross, Chalice, Heart, Dove, Sun; Epigraphic symbols from catacombs; the Marian Litany. In some he introduced “*macchie guidate*” or “*composizioni di collages*.”

Photographs

The father dedicated himself to photography with an artist's passion. Using 24 × 36 mm and 6 × 6 cm formats he personally documented a large part of his production of paintings, sacred furnishings, sculptures, stained-glass windows and architecture, both to serve as catalogue and for numerous screenings in conferences and lectures. As of the sixties he was equipped with reflex cameras. He explored the corners of Pavia in photographs. In the Fondazione Frate Sole there are around 4800 slides in 6 × 6 cm format, and 179 cases with about 3800 slides in 24 × 36 mm format.

Via Crucis

He produced various Via Crucis in panels. After the jubilee year of 2000 he made the Via Crucis of the third millennium, conceived for the church of Dio Padre Misericordioso by Richard Meier in Rome.

Architecture

In the 1950s and 1960s, Father Costantino collaborated with architects from Milan – Luigi Figini, Gino Pollini, Carlo Bassi, Goffredo Boschetti, Ignazio Gardella – and from Bologna – Glauco and Giuliano Gresleri, Giorgio Trebbi – in the creation of liturgical furnishings for churches and chapels. As of the 1970s, he also undertook to design and build churches with architect Luigi Leoni, to whom he entrusted the technical components, while he was involved in the volumetric modelling and liturgical furnishings.

Refurbishments, liturgical furnishings, new churches

There are many projects and examples of liturgical furnishings for churches and chapels of religious institutes, shrines and oratories, for the refurbishment of presbyters and chapels for Eucharistic custody. He studied new forms of confessional. He designed various types of benches in essential forms. He also studied liturgical vestments. After 2000 and under his guidance numerous computer elaborations were made for these. He built about thirty new churches, mostly parish churches, most of them with Luigi Leoni, three with Cosmo Altomare, and others with architects Leoni and Chiara Rovati.

From the writings of Father Costantino

The selection from the writings left by Father Costantino, partly unpublished, is proposed in three sections. With it we want to offer a direct testimony of the Franciscan father with regard to the genesis and reasons for the evolution of his production, which has been varied and multifaceted, as well as disseminated in various parts of the world. In these writings a feature that is very evident and unchanging in him is the unity between artistic orientation and his personal Christian conception of living in the light of St. Francis and in the context of the Order of Friars Minor Conventual. It also shows his original point of view, existential in a global sense before its being properly aesthetic.

The first section (edited by Chiara Rovati, *Padre Nazareno Fabbretti, un'avventura condivisa*) collects articles published in newspapers and magazines by Father Nazareno Fabbretti (1920–1997) who has constantly accompanied his friend's artistic career, interviewing him several times, photographing and publishing his works. Both Friars Minor, in 1967 they visited the Franciscan missions of every part of the world together; they also lived a common enthusiasm for the renewal of the Church preceding and following the Second Vatican Council.

The other two sections (edited by Nicoletta Scherillo, *Omellerie domenicali*; edited by Maria Antonietta Crippa, *Segni e spazi mistici*) welcome a small number of writings by Father Costantino: Scherillo proposes some Sunday homilies; Crippa has selected essays already published, but no longer easily recoverable, as well as unpublished, manuscript and

typewritten reflections left in the archive of the Fondazione Frate Sole.

In the homilies, transcribed by the secretary Carmen Romagnano only from 1980, it is evident that the father always aimed at simplicity of expression and at a constant connection between art and life, between art and religiosity. The section put together by Maria Antonietta Crippa comprises writings elaborated by the father after arriving at the monastery of Canepanova in 1959, when an as yet undefined interest in the design of furnishings and spaces for the Catholic liturgy had already emerged in him.

It is also worth noting that this anthological selection of his writings in three sections deliberately disregards those in which he expressed precise references to his own works; the aim here has been to highlight the fundamental orientation of his vocation as an artist and Franciscan friar, that is, to allow the reader to grasp the general lines of the three registers of reflection, and therefore of communication, practised by him. The first is that of a way of thought made public at the time, to signal intentions, intuitions, project outcomes, of an art practised with a militant spirit. The second was carried out as a recording, first

of all for himself, of the value-based components of his artistic activity. The third concerns the development of talks for conferences.

Finally, two notes not to be overlooked, expressed by Father Costantino himself, add meaning to the limits circumscribing this anthology. His speaking and writing enabled him to make known the reasons for a task that always aimed at beauty, but above all at “the heart of those who look at it and live it.” This speaking and writing thus have the value of referring to what he lived and realised himself as a Franciscan friar, priest and artist. This fact makes them relevant. Besides, he stated that “talking and writing about architecture can be useful, but they are not architecture. It is only by doing that we can show the right and the wrong.” This statement applies to all his artistic activity, for that “doing” in which his message clearly emerges. Father Ruggeri spoke in his paintings, in his liturgical “objects,” in his stained-glass windows and in his architecture; but his art, as one can see, has something that transcends the aesthetic dimension and has not yet been adequately disclosed. For this reason his words are important, anchored as they are with fidelity to the Gospel and ecclesial word.

In copertina

Forma Bianca, 1967, tecnica mista,
54 × 40 × 5,4 cm. Collezione privata



Silvana Editoriale

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento editoriale
Sergio Di Stefano

Redazione
Micol Fontana

Impaginazione
Beba Pineschi

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Ondina Granato

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2019 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano
© 2019 Fondazione Frate Sole, Pavia

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice
civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale,
di questo volume in qualsiasi forma, originale
o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa,
elettronico, digitale, meccanico per mezzo
di fotocopie, microfilm, film o altro, senza
il permesso scritto dell'editore.

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
fax 02 453 951 51
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Stampato da Tipo Stampa, Moncalieri (Torino)
Finito di stampare nel mese di novembre 2019

*Si ringrazia per il prezioso supporto
alla realizzazione del volume
l'architetto Andrea Vaccari*