

RODOLFO PAPA

SULLA LUCE NATURALE NELLE CHIESE



☛ QUANDO LA LUCE NON INQUINAVA ANCORA
LE CHIESE.

*Viviamo in un'epoca incapace di vivere e di sop-
portare la penombra.*

LEGGENDO e ascoltando commenti ad
opere d'arte, ci si imbatte sempre in
una componente essenziale della
descrizione critica: la luce. Utilizzata in
chiave tecnica o più raramente in chiave
teorica, compare quasi sempre nella nar-
razione di alcuni periodi storici come il
Gotico o nella descrizione di alcuni sin-
goli artisti come Jan Van Eijk o Caravag-
gio. Sebbene sempre nominata, in realtà la
luce non è affatto considerata in maniera
sistematica in campo storiografico, come
provocatoriamente ricorda Hans Sedl-



R. Papa, Emmaus, 2007, Cattedrale di Bojano.

mayr, prendendo spunto da un'eclisse di
luce realmente avvenuta nel 1842:

Alla storia dell'arte si pone d'ora in avanti il
compito di considerare e studiare più atten-
tamente un avvenimento che è senza dubbio
fra i più importanti del secolo [...]: la morte
della luce. Questo — è ovvio — potrebbe
realizzarsi soltanto nell'ambito di una storia
della luce nell'arte (e non soltanto nell'arte)
che comprenda tutte le epoche; si giunge-

INDICE

- 1 *Sulla luce naturale nelle chiese.* (Rodolfo Papa)
- 1 . *Quando la luce non inquinava ancora le chiese.*
- 4 . *L'esaltazione della luce nella materia.*
- 8 . *L'inganno dell'incorporeità del corpo nell'arte pittorica.*
- 12 La rima. *St. Horten ad Ahaus.* (Robert Gernhardt —
Gabriella Rouf)

rebbe forse a constatare che una storia della luce porterebbe in evidenza fenomeni ancor più essenziali che non quella storia dello spazio che, da Riegl in poi, è divenuta il grande problema di fondo della storia dell'arte. [...] [a metà Ottocento] la luce subisce due metamorfosi epocali. Essa si secolarizza completamente nell'architettura in ferro e vetro dei *palazzi di cristallo* [...], elevandosi a un significato metafisico-secolare. La qualità si trasforma ora in quantità; erompe una vera e propria sete di luce. [...] questo deve richiamare alla nostra mente la sconfinata sete di luce che arde nell'uomo nel quale si sia spenta la luce interiore. Quest'uomo ha bisogno della pienezza della luce naturale e materiale proprio per surrogare quella mancanza, ha bisogno del culto della luce dei palazzi di cristallo, della pittura *en plein air*, della fotografia, di una totale illuminazione delle case durante il giorno (spinta a un'intensità tale, da essere già oggi riconosciuta dannosa), del culto dei bagni di sole; ha bisogno di trasformare la notte in giorno, inventando nuove sorgenti luminose che rivaleggino col sole. Al tempo stesso, però, a cominciare dall'epoca di Cézanne, la luce viene inghiottita dal colore.¹

A partire da queste considerazioni, potrebbero aprirsi infiniti campi di ricerca, ma, di fatto non sono stati percorsi, anzi, a partire dagli '50 dello scorso secolo, per certi versi si è assistito ad un proseguimento degli studi sullo spazio e ad un approfondimento dello studio dell'ombra, ovvero del luogo in assenza di luce, come conferma perfino il famosissimo testo di Ernest Gombrich *The Shadows* del 1995. Inoltre, quanto Sedlmayer accenna riguardo allo spostamento dell'interesse

dalla luce al colore, ovvero potremmo dire da una visione metafisica ad una materialista, è stato confermato negli sviluppi successivi, in campo artistico, teorico e storiografico. Il colore è stato svincolato dalla luce, reso elemento esclusivamente materiale, per certi versi antitetico proprio alla luce, senza la quale di fatto non potrebbe esistere. Ed anche la luce è stata ridotta a puro fenomeno elettrico. Prendendo, per esempio, in esame il libro di Philip Ball, *Colore. Una biografia* [2001], che narrativamente racconta la storia del colore che, originandosi nel secondo Novecento, si sviluppa fino ai nostri giorni, notiamo la sottolineatura della volontà di produrre pigmenti sintetici, capaci da soli di essere l'unico cuore pulsante di tutta l'attività creativa, non solo in campo artistico, ma di fatto con ricadute in tutti i campi, a motivo della caratteristica, tipica della nostra epoca, di far muovere qualunque segno periferico, fino a farlo divenire agente consumistico globalizzato. Ball così inizia il suo racconto:

Ritengo che in futuro si comincerà a dipingere quadri di un solo colore, e nient'altro. L'artista francese Yves Klein pronunciò questa frase nel 1954, prima di lanciarsi in un periodo *monocromo*, durante il quale ogni sua opera era composta da un'unica splendida tinta. Quest'avventura culminò nella collaborazione di Klein col rivenditore di colori parigino Edouard Adam nel 1956, alla ricerca di una nuova sfumatura di blu, tanto vibrante da sconcertare. Nel 1957 lanciò il suo manifesto con una mostra, *Proclamazione dell'epoca blu*, che presentava undici quadri dipinti con questo nuovo colore. Affermando che la pittura monocroma di Yves Klein era frutto dei progressi tecnologici della chimica, non intendo solo dire che il suo colore

¹ Hans Sedlmayr, «La morte della luce» [1951], in *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Palermo 2009, p. 61.



Basilica di Saint Denis. Vetrate.

era un prodotto chimico moderno: l'intero concetto della sua arte era ispirato alla tecnologia. Klein non voleva soltanto esibire colore puro: voleva mettere in mostra la magnificenza del nuovo colore per goderne la consistenza materiale.²

Le infinite gamme di tinte offerte dalle case produttrici sono ormai dominanti in ogni mercato, e sinuosamente e sensualmente pervadono ogni ambito, tuttavia rischiano di causare una immensa perdita culturale. Persino un insospettabile quale Manlio Brusatin, nell'introduzione alla sua memorabile *Storia dei colori* del 1983, scrive:

In questa breve storia [dei colori] si trova anche quanto appartiene all'aspetto materiale dei colori che è il modo della loro fab-

bricazione, del loro uso e fortuna fino al passaggio tragico all'età industriale: dalle tinte naturali soggette allo scolorire del tempo e al loro fantasma purpureo fino alla storia delle tinte chimiche tenaci, violente ed essenziali come veleni.³

Si tratta dell'analisi della perdita di un principio fondamentale e insostituibile per rappresentare la bellezza. Fin dai tempi antichi la luce è stata la metafora principale per narrare lo splendore della verità e della bellezza. In epoca cristiana, poi, la luce è divenuta il simbolo stesso della bellezza, che è di per sé verità illuminante e che quindi è capace di dire qualcosa sull'ineffabile mistero di Dio. La bellezza è proporzione, ovvero luogo numerico e geometrico di verità evidenti, ma è anche

² Philip Ball, *Colore. Una biografia* [2001], Milano 2004, pp.9-10.

³ Manlio Brusatin, *Storia dei colori*, Torino 1983, pp. XI-XII.

claritas ovvero splendore, luminosità, lucentezza, purezza illuminante. Tutta l'architettura, la pittura, la scultura e perfino la poesia erano costituite e impastate di *claritas*. Ogni singolo elemento delle infinite decorazioni scultoree delle cattedrali aveva il compito di catturare la luce e di riverberarla attorno a sé, in una cascata continua di luminosità discendente, capace di assolvere al compito di illuminare materialmente un luogo, senza perdere il valore simbolico morale e spirituale. Oggi, come sottolinea Sedlmayer, viviamo in un'epoca incapace di vivere e di sopportare la penombra, in una esposizione eccessiva alla luce, che crea un inquinamento luminoso dannoso, sia con costi di inquinamento ottico dannoso, sia con costi di produzione energetica, ma anche con infiniti danni psicologici e spirituali. Le chiese contemporanee utilizzano sistemi tecnologici di illuminazione e non hanno più alcun riferimento con la *claritas*, l'esigenza pratica ha cancellato l'interesse per la bellezza e per la verità. Accade così che tali chiese appaiono mute e cieche, forse perché si è troppo accettato ogni dettame consumistico contemporaneo, senza verificarne i costi non materiali. Ma il sacro è ben altro che *industrial design*.

(pubblicato su [ZENIT](#) il 18 aprile 2011)



☞ LA PENOMBRA PUÒ AIUTARE AD APPREZZARE ANCORA MEGLIO UN'OPERA ARTISTICA?

Visitando la Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi si può provare ad adattare l'occhio alla poca luce per ammirare i dipinti di Caravaggio del ciclo di San Matteo

NELL'ARTICOLO precedente, abbiamo offerto alcuni spunti di riflessione sulla questione della luce nelle arti, da un punto di vista storiografico e teoretico, in modo da osservare le questioni delle arti, leggendo sia il passato che il nostro presente. Ora vorremmo procedere ad analizzare alcune implicazioni, approfondendo un poco lo scavo che questo tema comporta, in modo particolare relativamente all'arte sacra. L'idea di fondo è che la luce è elemento indispensabile per costruire una rappresentazione apprezzabile della bellezza; di conseguenza è elemento indispensabile per leggere le opere d'arte realizzate per essa e con essa. In modo particolare, la luce è indispensabile ed insostituibile per narrare ed offrire alla contemplazione la verità, attraverso la bellezza proporzionata dei segni.

Nel corso del Medioevo e poi in continuità con esso e in suo compimento nel Rinascimento, fino agli estremi esiti del tardobarocco, l'utilizzo della luce naturale nella progettazione architettonica, nella composizione plastica e nella ricerca pittorica, riflette una visione trascendente delle arti a servizio della Fede. La cura della luce naturale esplicita, infatti, la visione complessa del mondo propria dei secoli in cui il Cristianesimo informa tutta l'attività creativa artistica. I manufatti e i

materiali venivano realizzati, i metalli come pure le pietre più o meno preziose, venivano incisi, cesellati, intarsiati e tagliati per poter catturare la luce. La luce era il *mezzo* per far brillare e splendere i materiali e nel contempo il *fine* dell'azione artistica. La luminosità di una determinata materia ne indicava anche il ruolo e la posizione all'interno di una struttura gerarchizzata di elementi, collocati in modo tale da esaltare al massimo la luce. Esempio è il caso dell'abate Suger di Saint Denis (1137-1151), che trasformò la sua abbazia riorganizzandola in ogni aspetto e in modo speciale nella cura della bellezza della luce; egli, per esempio, affermava che la bellezza delle pietre multicolori e splendenti nella casa di Dio lo induceva a pensare che «per Grazia di Dio, io possa essere trasportato da questo mondo inferiore a quello superiore per una via analogica»; come commenta Panofsky:

l'intero universo materiale diviene una grande «luce» composta di innumerevoli piccole luci come tante lanterne; ogni cosa percepibile, fatta dall'uomo o naturale, diviene simbolo di ciò che non è percepibile, una pietra d'appoggio sulla via del Cielo; la mente umana, abbandonandosi all'«armonia e luminosità», che è il criterio della bellezza terrestre, si trovava «guidata in alto», verso la causa trascendente di questa «armonia e luminosità» che è Dio.⁴

Le cattedrali erano principalmente costruite sulla luce e con la luce, in ogni loro parte. E questo accadeva per l'intima connessione tra le cattedrali gotiche e la visione del mondo che troviamo espressa



Sugerio rappresentato in una vetrata della basilica di Saint Denis

nella grande teologia scolastica; ancora Panofsky scrive:

La cattedrale del gotico maturo, come la *Summa* della scolastica classica, mirò prima di tutto alla «totalità» e quindi tese ad approssimare, tanto attraverso la sintesi quanto per eliminazione, una perfetta e definitiva soluzione; pertanto è possibile parlare di una pianta e di un sistema del gotico maturo con una sicurezza maggiore di quella possibile per qualsiasi altro periodo. Nel suo linguaggio figurato la cattedrale del gotico maturo tentò di incorporare la totalità del sapere cristiano, teologico, morale, naturale e storico, con ogni cosa al giusto posto.⁵

Anche una chiesa barocca, attraverso modalità diverse, applica i medesimi principi e le medesime finalità. Il sistema degli ordini architettonici, infatti, non viene usato semplicemente in quanto misura proporzionata dello spazio, ma anche come strumento capace, attraverso le molteplici possibilità decorative offerte dai particolari e dalla vasta varietà dei materiali, di raccogliere la luce e di riverberarla negli spazi interni, o di diffonderla attraverso infiniti riflessi, luccichii e scintillii.

⁴ E. Panofsky, *Suger Abate di Saint-Denis*, [1946], trad.it Palermo 1992, p. 44.

⁵ E. Panofsky, *Architettura gotica e filosofia scolastica* [1951], trad.it. Napoli 1986, pp. 24-25.



Georges de La Tour, L'educazione della Vergine (1647 circa), Louvre

In altre parole, se osserviamo queste architetture dal punto di vista della luce e della luminosità dello spazio generato, ci accorgiamo che l'utilizzo dell'ordine architettonico è direttamente funzionale a questo scopo, ovvero fornisce un sistema compiuto e ordinato per organizzare un luogo capace di creare una visione ascendente e discendente: dal sommo grado di luminosità al più basso grado di ombra. Lo spazio veniva suddiviso non solo in misure certe e proporzionate, in rapporto reciproco tra esse, ma veniva anche scolpito dalle ombre e dalla luce, attraverso metope, paraste, triglifi, volute foglie di acanto, architravi ecc., con una infinita varietà di sfumature di ombra propria e por-

tata, di penombre morbide e di riflessi colorati. La luce veniva controllata anche dal diverso comportamento dei vari materiali stucchi, marmi decorativi colorati, travertino e marmo statuario, levigato, rifinito a cera, oppure bocciardato o gradinato o ancora sbozzato e rifinito con la raspa. Per non parlare delle patine che scultori e architetti, come anche stuccatori e decoratori usavano per modulare le morbidezze delle ombre al fine di esaltare nel contrasto dell'ombra, la luce. Tutto rimandava alla fonte naturale della luce, portatrice di un significato trascendente. Inoltre, lo spazio risultava vivibile, nella sua penombra luminosa. L'architettura veniva concepita come metafora di una luminosità gerarchizzata secondo principi fisici e metafisici, quindi la valenza funzionale era assunta e incorporata in quella metaforica,

capace di parlare al cuore, all'anima e alla mente. Questa sapienza organizzativa dello spazio illuminato e luminoso si va perdendo quando le varie valenze vengono isolate e parcellizzate, e la funzione e il significato si separano, così come il volume della materia e la luce. Viene negato ogni valore alla decorazione e all'ornamento, di cui non si riesce a comprendere il significato. All'inizio del '900 scriveva Adolf Loos:

questo appunto costituisce la grandezza del nostro tempo, il fatto cioè che esso non sia in grado di produrre un ornamento nuovo. Noi abbiamo superato l'ornamento, con fatica ci siamo liberati dall'ornamento.⁶

L'abbandono dell'ornamento viene fatto in favore di una linearità e di una purezza di forma intesa come volumetria pura, concepita ormai in un'ottica solamente materiale dell'oggetto architettonico, concepito in sé, alla ricerca di una oggettività quantitativa, quasi privo di relazioni con l'intorno e svincolato completamente da una visione gerarchica dell'universo creato. Di fatto l'architettura del '900 va traducendo una visione filosofica che unisce paradossalmente insieme materialismo e idealismo, in una visione che potremmo definire antimetafisica e tutta intrafisica. Lo spostamento dal sistema luce-colore e luce-ombra, proprio di tutta la teoria artistica sviluppatasi all'interno del pensiero cristiano dal X al XVII secolo, viene sostituito con un sistema che pone al centro della propria ricerca solo ed esclusivamente la materialità, matematica, numerica, ottica o fisica, spostando tutta l'attenzione, non più sulle proprietà

⁶ A. Loos, «Ornamento e delitto» [1908] in *Parole nel vuoto* [1962], trad. it, Milano 1972, p. 219.

di comportamento della materia nei confronti della luce, ma solo sulla materia, come se fosse essa stessa il fine ultimo dell'operare artistico. Si assistono così a tanti riduzionismi; a proposito dell'architettura scrive Gropius:

Solo l'armonia perfetta delle sue funzioni tecniche come delle sue proporzioni può sfociare nel bello.⁷

riducendo così la bellezza solo a pura funzionalità e proporzione (anche se paradossalmente, egli auspica la capacità di concepire la «totalità» ed esalta «gli uomini di ampia visione»).

Parimenti Le Corbusier riconduce l'estetica alla geometria dei volumi:

Problema d'epoca e di estetica contemporanea: tutto conduce alla restaurazione dei volumi semplici: le strade, le fabbriche, i grandi magazzini, tutti i problemi che si presenteranno domani in forma sintetica, in vedute d'insieme che nessun'altra epoca ha mai conosciuto. La superficie, forata dalla necessità di destinazione, deve servirsi delle generatrici che fanno risaltare queste forme semplici. [...] Non seguendo un criterio architettonico, ma semplicemente guidati dalle necessità di un programma imperativo, gli ingegneri d'oggi s'impadroniscono degli elementi che generano e fanno risaltare i volumi; essi mostrano la via e creano fatti plastici, chiari e limpidi che appagano lo sguardo e infondono allo spirito la gioia della geometria.⁸

Anche in questo caso appare evidente la riduzione dell'architettura a puro volume geometrico, senza alcuna considerazione della luce (anche se paradossalmente, così

⁷ W. Gropius, *Architettura integrata* [1955], trad. it. Milano 1963, p. 20.

⁸ Le Corbusier, *Verso una architettura* [1921], trad. it. Milano 1984, pp. 28-29.

prosegue Le Corbusier: «gli ingegneri d'oggi si trovano in accordo con i principi che Bramante e Raffaello avevano già applicato molto tempo fa»). Anche nell'ambito della pittura, è accaduto un processo analogo: dalla cura del colore come espressione della luce, si è passati alla esaltazione della sola materialità del pigmento, come mezzo e fine di tutta la ricerca estetica.

Consideriamo, a titolo di esempio di un modo complesso e non riduzionista di affrontare la questione della pittura, il periodo storico del tardo Cinquecento e del primo Seicento, quando le regole tecniche della pittura, già elaborate da Leonardo, Tiziano e Raffaello, vengono riproposte in modo sistematico a partire dalla rielaborazione artistica di Caravaggio, diffondendosi in tutta Europa per quasi tutto il secolo XVII. Guardando a quelle regole in termini non semplicistici, si comprende come la scelta di un fondo scuro e di una definizione delle masse attraverso una progressiva illuminazione delle parti propria dello «stile» (ovvero della «scuola»

che fa capo a Caravaggio, non solo fornisce un metodo narrativo, ma risolve tecnicamente il problema della visione delle figure all'interno di un sistema di illuminazione delle chiese mediante la luce naturale. Le cappelle laterali, spesso prive di una fonte autonoma di luce, immerse in una penombra molto accentuata, illuminate solo al momento delle funzioni con lanterne e candele, potevano garantire una visione più intensa dei dipinti delle pale d'altare e dei laterali, se concepiti con il sistema del «fondo scuro», in quanto le figure emergevano direttamente dalla penombra e quindi creavano una continuità spaziale con l'ombra naturale dell'edificio architettonico e quindi permettevano paradossalmente di vedere meglio le storie in esse narrate, come realmente inserite in quegli spazi e realmente accadenti davanti agli occhi degli astanti. Spesso ho provato a suggerire ai turisti che costantemente visitano la Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, di approfittare dei momenti di minor flusso per adattare l'occhio alla penombra e provare a vedere i famosissimi



Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, Scene della vita di San Matteo, 1599-1602, Cappella Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma.

dipinti di Caravaggio del ciclo di San Matteo. La riluttanza è tanta e il disagio è spesso palesato in vibranti proteste, perché si afferma che senza luce artificiale non si possa apprezzare i dipinti, ma dopo un po' qualcuno inizia a vedere e quindi a capire. Allora gli occhi, adattati all'ombra e finalmente sgombrati dai pregiudizi, divengono in grado di provare qualche timido approccio con una pittura che non hanno mai visto, perché sempre soffocata dalla luce artificiale. Il risultato è stupefacente ed è replicabile su ogni dipinto così concepito in altre chiese romane ed europee.

RODOLFO PAPA

(Pubblicato su [ZENIT](#) il 2 maggio 2011)



Georges de La Tour, Maria Maddalena con la lampada a olio, 1640-1645, Louvre.

✠ L'INGANNO DELL'INCORPOREITÀ DEL CORPO NELL'ARTE PITTORICA.

Una corretta considerazione della luce e della corporeità naturale conduce verso una dimensione realistica.

COME abbiamo visto nei precedenti due articoli, la presenza della luce nella teoria dell'arte qualifica un vasto mondo di esperienze artistiche e consente di comprenderle. La conoscenza della luce aiuta la lettura delle opere pittoriche ed architettoniche ed inoltre forma la consapevolezza di come progettarle e realizzarle. Senza la teoria delle luci e delle ombre, il disegno, la pittura ed anche l'architettura perdono significato e rischiano di ridursi a mero esercizio di «stile». Capita sovente di vedere progetti architettonici che, una volta realizzati, mostrano una brutta reazione con la luce naturale: masse troppo sporgenti, ombre troppo marcate oppure proiezioni di ombre inattese e non calcolate, deturpano i piani «astrattizzanti» e «incorporei», piacevoli sul monitor del computer o nel *rendering*, ma impropri e sgradevoli nella realtà naturale. Questo incidente, frequente nella nostra contemporaneità, può essere rivelatore di una insufficiente sensibilità nei confronti della luce ed anche nei confronti dei corpi illuminati. Anzi forse i maggiori problemi si manifestano proprio a proposito della corporeità delle cose e a proposito del corpo umano. Infatti accade di osservare gli oggetti e di vedere il mondo attraverso una ideologia che si potrebbe definire del «corpo assoluto» o meglio ancora della «incorporeità della bellezza». Di fatto, siamo immersi in una tipologia di immagini in cui gli effetti dei set fotografici mostrano i prodotti senza profon-

dità, senza ombre proprie e senza ombre portate; gli oggetti vengono proposti in modo da cancellare la dimensionalità ed anche, di conseguenza, la temporalità. Per esempio, il corpo delle modelle viene mostrato, attraverso un complesso sistema di illuminazione, come quasi privo di ogni ombra, se non quelle minime necessarie alla percezione, in questo modo il corpo viene ridotto ad una astrazione, e di conseguenza viene percepito come modello incorruttibile di una bellezza eterea ed incorporea, in una sorta di effetto di sparizione della corporeità proprio nella rappresentazione di un corpo. Tutto appare sovraesposto ed appiattito. Quando si abitua il gusto a questo tipo di immagini patinate, difficilmente si può percepire la realtà senza sofferenza, giacché la luce naturale non cancella ma rileva, e lo stesso corpo può apparire, nella sua verità, brutalmente imperfetto. L'incorporeità della bellezza, proposta da questa visione fondamentalmente consumista e materialista, produce due effetti strani diametralmente opposti. Da una parte si annulla il corpo reale delle cose in una trasfigurazione incorporea pseudo-angelica, per cui gli oggetti, i prodotti e i corpi umani sono rappresentati come sospesi e privi di ogni qualità e accidente che li identifichi come tali. Privati delle ombre proprie e portate sono anche privi di odore, calore, umori e peso. Dall'altra parte, questa operazione di riduzione ad una patina levigata, riduce ad inorganico ogni corporeità, proponendola nello stesso tempo come consumabile ed appetibile. In questa prospettiva, si può leggere *Il sex appeal dell'inorganico* scritto da Mario Perniola nel 1994, in una visione sociologica dell'estetica contemporanea.

Necessariamente l'operazione di edulcorazione del corporeo non eleva il discorso, ma lo porta paradossalmente alla sua più bassa materialità, appunto quella dell'oggetto desiderabile, consumabile, di cui ci si può impossessare, ma che, con la stessa superficialità con cui lo si è desiderato e consumato, lo si rifiuta e lo si getta via da sé. Nell'arte pittorica sta accadendo un fenomeno analogo. Da una parte il corpo è annullato nell'esaltazione luminosa del colore, tutto è ridotto a pigmento senza ombre e senza luci, in una incorporeità divertente dal reale. Nel contempo però, tutto è più materiale che mai. La sola visione intrafisica del mondo, non permette di vederlo perché troppo immersa in esso, e quindi di fatto incapace a rappresentarlo. Il corpo risulta sospeso ed annullato in divertenti giochi linguistici e formali, e nel contempo è materialmente frantumato in parti o in deformi dissociazioni psicotiche. Il corpo è l'oggetto dei desideri privi di peso purché incorporei, e quando il corpo stesso si fa presente, quando è vicino, quando è reale, allora appare insostenibile ed insopportabile e viene smembrato, violentato e rinnegato, perché troppo umano, pieno di difetti odori, umori, e — in una parola — mortale. Sembra anzi che l'occulto significato delle strategie di *marketing* operate attraverso la sovraesposizione fotonica delle cose e del mondo, sia nascondere il terrore della morte ed illudere attraverso l'inganno dell'incorporeità del corpo, che l'oggetto dei nostri desideri sia immortale, a portata di mano e sempre disponibile. Sembra dunque che l'assenza di luci e di ombre serva una visione disincarnata e insieme materialistica, consumistica e insieme astratta della real-

tà. Di contro, ci si può interrogare se lo stesso linguaggio, che veicola una tale concezione materialista e consumista della luce e di conseguenza della rappresentazione del mondo, possa essere in grado di dire una visione realistica e aperta alla trascendenza, o addirittura se possa parlare di Gesù Cristo. La risposta sembra sconcertatamente negativa, eppure può e deve essere articolata in almeno due direzioni di ragionamento. Infatti, occorre tenere conto che una sbagliata concezione della luce e della corporeità, può condurre, in primo luogo, verso l'astrattismo, l'informale e il deforme. Infatti, senza la luce cade anche la forma. Ebbene, queste modalità linguistiche che non vogliono e non possono conoscere la realtà corporea, si rivelano incapaci di cogliere la dimensione creaturale della realtà e, soprattutto, si rivelano costitutivamente inadeguate alla trasmissione di misteri che sono «incarnati». Di contro però, una erronea concezione della luce e della corporeità può condurre anche verso l'iperrealismo, che risulta essere anch'esso incapace di cogliere il senso unitario della realtà, in quanto ossessionato dall'analisi del particolare, tanto da non saper neanche vedere la sintesi unitaria della realtà. La duplice dimensione storica ed eterna, umana e divina di Gesù Cristo risulta in questi termini indicibile nella sua unitarietà. Sembra, dunque, che una corretta considerazione della luce e della corporeità naturale, conduca verso una dimensione realistica ma non ossessivamente iperrealistica, sintetica ma non astratta, ovvero a un realismo moderato, a un realismo antropologico, cioè a quella medietà virtuosa in cui tutte le strade umane trovano la propria vera virtù,

tanto da poter accogliere i doni soprannaturali e teologici propri dell'arte realmente sacra.

(Pubblicato su [ZENIT](#) il 16 maggio 2011)

RODOLFO PAPA





DI ROBERT GERNHARDT
TRADUZIONE DI GABRIELLA ROUF

UNA chiesa in Ahaus
si trova, Santo Horten nome esatto,
dentro e davanti tale manufatto
il forestiero sosta esterrefatto.

Sta questa cosa, di sé mezzo e meta:
la stupidità è concreta.

Per la chiesa di Ahaus
un'antica ne fu distrutta e guasta,
lasciando in piedi il campanile e basta:
neanche una pietra è di lei rimasta.

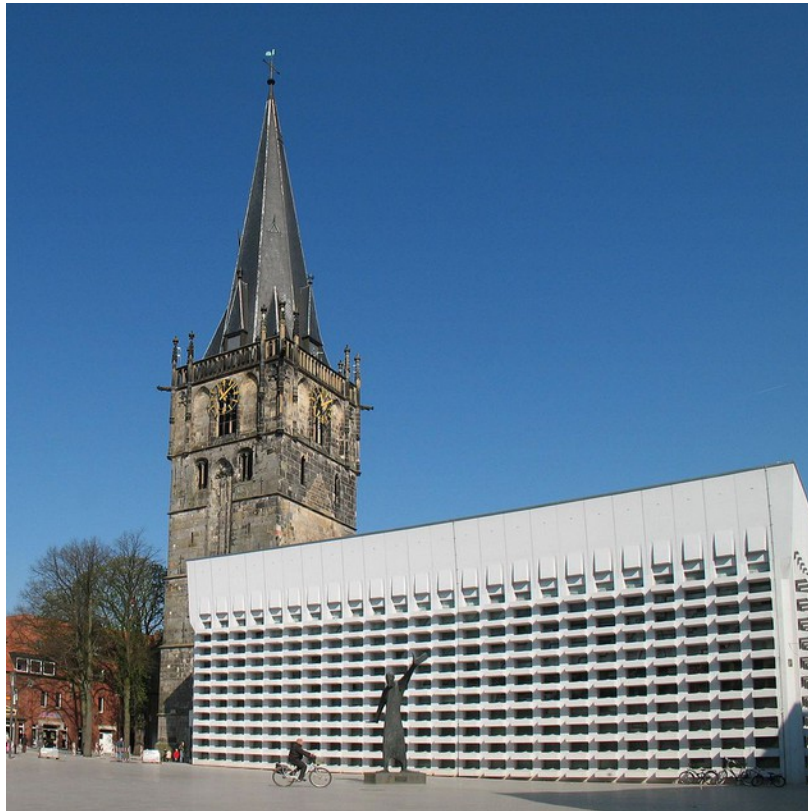
Incombe torva, a sé sola eguale:
la stupidità è brutale.

Della chiesa di Ahaus
la vista muove il pianto e la risata:
squallida cosa – a loro parve osata –
e ridicola quella realizzata.

Si gloria l'immondizia di se stessa:
la stupidità è complessa.

Quella chiesa ad Ahaus
per mille anni ancora (oppur chissà...)
agli attoniti astanti parlerà
di cedimento, e stolidità viltà.

Fu scelta con tormento, visto il quale,
la stupidità è totale.



«A questa «chiesa» – che conserva (non si sa se per timidezza o snobismo) l'antico campanile – uno scrittore tedesco (citato da Mosebach, *Eresia dell'informe*, un saggio notevolissimo tradotto da Cantagalli qualche anno fa) ha dedicato una poesiola feroce.» *Pietro De Marco*.