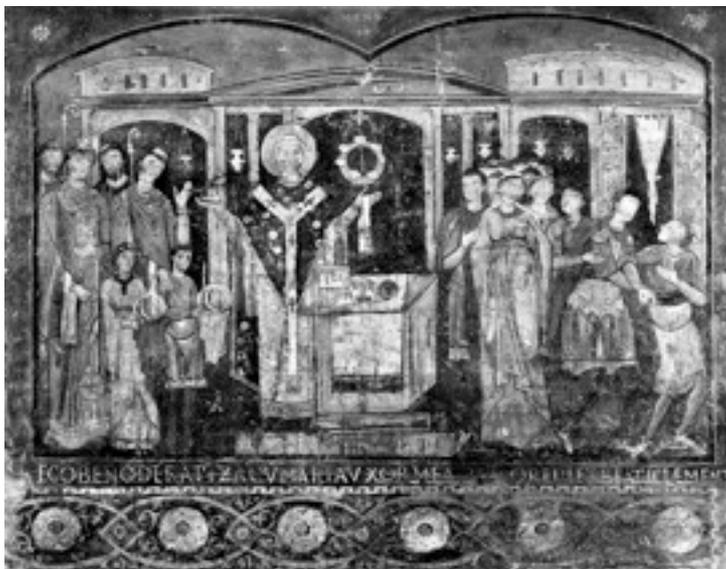


Estratto da: Virginio Sanson (a cura di), *L'edificio cristiano, architettura e liturgia*, Edizioni Messaggero, Padova 2004, pp.117-133.



Roma – Basilica inferiore di San Clemente – Affresco dell'XI secolo denominato "del Sisinnio", con la descrizione dell'apparato di luci del tempo

L'adeguamento delle chiese e l'illuminazione artificiale

Giorgio Della Longa

1. PREMESSA

La tesi che intendo di seguito sviluppare è la seguente: nel secolo appena concluso, interrompendo una feconda tradizione che dal primo cristianesimo si era protratta sino ad allora, non si è saputo più illuminare le chiese in maniera appropriata, quasi se ne fossero smarrite le regole dell'arte. Una lettura, a mio avviso frettolosa, cercherebbe di attribuire il fatto all'avvento dell'energia elettrica, individuando in ciò la causa della rottura: la millenaria tradizione delle lucerne e delle candele che si interrompe bruscamente e lascia sgombro il terreno alla nascente era delle candele elettriche. "Ormai siamo passati nel pieno dominio della tecnica, e non è più il caso di parlare di un'arte della lampada, nel senso tradizionale".

È certo che l'impiego della nuova tecnologia fu a lungo avversato dalla Chiesa, ma ragionevolmente si può dedurre che l'iniziale atteggiamento di diffidenza verso la rivoluzionaria scoperta, fosse motivato non già da ragioni estetiche o dal timore della pericolosità insita nella nuova tecnologia ma, soprattutto, da considerazioni di natura simbolica legate alla "distruzione visibile della materia da ardere", inimitabile specificità della fiamma delle lampade alimentate dall'olio d'oliva e delle candele di cera d'api.

E' sintomatico che l'ineluttabile sviluppo dell'energia elettrica e l'irruzione della modernità siano fenomeni perfettamente sovrapponibili: la crisi coincide dunque con lo strappo del moderno? La nuova tecnologia e la modernità hanno quindi definitivamente condannato l'arte delle lampade? Questo ha ucciso quello? La situazione è molto più complessa: cercherò di argomentarla.

Ad ogni modo, cercare di ricucire lo strappo è una necessità che non possiamo più posporre ai tempi a venire, anche per rispondere appropriatamente con la tecnologia - senza continuare ad eludere il problema - alle richieste di adeguamento delle chiese alla riforma liturgica espresse dai documenti conciliari.

È doveroso richiamare in apertura la ricerca svolta da un gruppo di lavoro formato da due architetti e due liturgisti, che hanno cercato di sondare criticamente un terreno sinora ben poco esplorato, quello dell'illuminazione artificiale e la gestione impiantistica all'interno delle chiese aventi valore storico-artistico. Tale ricerca ha generato una riapertura a tutto campo del problema reinterpretando e coniugando le discipline afferenti al tema. Il lavoro di ricerca è stato offerto alla critica interdisciplinare con la recente pubblicazione dal titolo *Celebrare con la luce*, alla quale questo scritto rimanda per ogni approfondimento.

2. L'ABBANDONO DELLA TRADIZIONE

Ciò premesso, credo si possa senza difficoltà convenire che una sorta di amnesia ha colpito la cultura progettuale che si è occupata di chiese nel secolo trascorso. Dapprima ci si è impegnati, talora con sconcertante vigore, a restaurare le fabbriche antiche ripristinandone le forme cancellate o sbiadite dal trascorrere del tempo; vieppiù ci si è imposti di conservarne le stratificate testimonianze del passato, talora con inusitato zelo, per lasciarle convivere in quelle macchine del tempo che sono le chiese; recentemente, ha preso avvio una lenta e faticosa sperimentazione per renderle adeguate ai mutamenti richiesti dalla riforma liturgica del Vaticano II. Pare proprio, però, che ci si sia dimenticati di illuminarle in maniera appropriata.

Le chiese che sono state oggetto di interventi di restauro, in particolare, sono state spesso spogliate dell'apparato di illuminazione esistente: antichi o, semplicemente, vecchi lampadari, sono stati rimossi perché giudicati tecnologicamente obsoleti, perché ritenuti stilisticamente incoerenti o semplicemente perché, per ignoranza, sono stati alienati da ben poco avveduti amministratori convinti - o fatti convincere - della loro inutilità. Gli apparecchi antichi erano, di fatto, già in precedenza scomparsi dalle nostre chiese: lampade, lampadari e candelabri del primo millennio possiamo al più ritrovarli nelle sale dei musei a dare testimonianza del loro splendore. Ci si può ritenere fortunati se all'interno di una chiesa troviamo, ancora appesi anche se non più in funzione, una corona di luce in bronzo trecentesca o una lampada in argento rinascimentale. In qualche raro caso lampade e candelabri si sono salvati grazie alla loro magnificenza che ne ha permesso il rispetto e la conservazione: ne sono un esempio i candelabri del cero pasquale dei marmorari romani che, a partire dal sublime esemplare di San Paolo a Roma, si sono salvati in gran numero nel centro-sud del nostro paese, piuttosto che il candelabro bronzeo detto «Trivulzio» nel duomo di Milano; il trecentesco lampadario a croce polilobata pendente nella navata di San Marco a Venezia piuttosto che la cinquecentesca lampada detta «di Galileo», scampata agli incendi del passato, e ancora in sito pendente dalla crociera del duomo di Pisa.

Ma gli oggetti qui ricordati sono insigni beni artistici, in ragione del quale rispettati e conservati. Ancora oggi non è così infrequente, invece, trovare in funzione lampadari in vetro di Murano o in cristallo di Boemia, ottocenteschi o, più raramente, settecenteschi, ad illuminare ed ornare le aule, le navate e gli archi santi delle nostre chiese, seppure dotati di lampadine a filamento piuttosto che fluorescenti,

Più recentemente, per soddisfare le esigenze di adeguamento alle norme degli impianti elettrici, nuove reti hanno sostituito le precedenti offendendo le compagini murarie ed le relative superfici per far passare «sotto traccia» le sempre più invadenti reti di tubi corrugati. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che la vera rivoluzione portata dall'energia elettrica - in termini di conservazione - è stata la necessaria messa in rete delle lampade piuttosto che la pur problematica «elettrificazione» con le «finte candele» dei lampadari esistenti.

Nuovi apparecchi inoltre hanno sostituito i precedenti, frettolosamente smontati dai loro ganci, depositati, dimenticati, venduti o svenduti. Nuove sorgenti e nuovi corpi illuminanti, aggiornati all'incessante divenire tecnologico, sono stati perlopiù «nascosti» sopra le cornici e dietro le paraste dell'apparato decorativo delle chiese, così da non innescare problemi di ordine estetico, sui quali si è preferito convenientemente glissare occupati da faccende ben più importanti. Sarebbe però sbagliato pensare che questo sia un problema recentissimo. Già nel 1932 la Notificazione del Vicario di Sua Santità per le chiese e oratori di Roma segnala che «L'ordinaria illuminazione interna della chiesa è preferibile sia ottenuta con luce elettrica a sorgente luminosa nascosta», forse allora per evitare l'abbagliamento e lo snaturamento di lampade create per altre fiamme, piuttosto che per favorire un occultamento di problematici apparecchi moderni.

Ma di chi è la responsabilità della situazione attuale? Dei tecnici progettisti e degli illuminotecnici, che in nome degli standard e del capitolato hanno sacrificato la difficilmente governabile bellezza degli apparecchi precedenti e la loro problematica certificazione prestazionale? Dei responsabili della tutela dei beni culturali, propensi ad accogliere con simpatia tutto ciò che non offendesse le superfici – giustamente! – ma anche tutto ciò che non causasse dispute estetiche sulla qualità di vecchi e nuovi apparecchi di luce in favore dei troppo abusati – anche perché più economici - proiettori? Dei parroci, degli amministratori ecclesiastici, sempre più incapaci di controllare le complesse problematiche tecnico-economiche della conservazione e dell'adeguamento dei beni ecclesiastici? Delle commissioni, siano esse per l'Arte sacra o delle Soprintendenze, ancora non preparate a valutare in maniera opportuna progetti in cui traspare il solo dato tecnico a giustificazione dei watt usati, delle sezioni dei conduttori, del calcolo illuminotecnico e della rispondenza con le norme di legge? Dei problemi economici, che relegano spesso l'adeguamento degli impianti quale ultimo capitolo di spesa da affrontare in ordine alla conservazione del patrimonio, se si eccettua la dotazione dell'impiantistica antifurto?

Credo si possa con tranquillità rispondere a questi interrogativi dicendo che è un insieme di fattori che ha concorso a produrre la critica situazione attuale, avendo cura però di escludere dall'elenco l'ultimo punto perché, laddove sono mancati i mezzi economici per intervenire, si sono almeno evitati i danni perpetrati nelle chiese in cui si è potuto operare con larghe possibilità finanziarie. In questi casi spesso, si sono arrecati danni materiali – alla faccia della reversibilità degli interventi! - cui sarà difficile porre rimedio in futuro.

Così facendo, con i nuovi proiettori o con nuove linee di tubi fluorescenti accolti - e celati alla vista - dalle cornici degli apparati decorativi delle nostre chiese, con sgomento abbiamo assistito allo stravolgimento delle architetture stesse per opera della nuova luce, in cui volte e catini absidali, mai prima raggiunti dalla luce diretta se non dalla calda tremula luce della fiamma degli oli e della cera, sono stati appiattiti e trasfigurati dalla violenta luce delle nuove sorgenti di luce. Luce da sotto in su, che trasfigura e rende spettrale il modellato decorativo delle aule, delle navate e delle cappelle. Anche qui, un problema non nuovo se già negli anni Trenta una attenta lettura denuncia il problema nonostante allora non vi fosse certo il fiorire odierno di batterie di proiettori sopra i cornicioni: "La soluzione ci lascia incerti: il modellato superiore e l'incurvarsi della superficie scompaiono, il volume si appiattisce, la materia – se non nobilissima – si avvilita come fosse gesso; navi o cappelle sottostanti affondano nell'ombra più nera."

Ma perché, il turista o il cultore che entra in una chiesa ad ammirare quell'icona o quel catino musivo a foglia d'oro, non può che subire la visione dell'opera appiattita o, peggio, trasfigurata dalla «luce a gettone»? E quando non è possibile nemmeno boicottare l'apparecchio a gettone? Quando il mosaico è, senza soluzione di continuità, illuminato dalla luce dei proiettori sempre in funzione? C'è da domandarsi se oggi abbiamo perduto la capacità visiva rispetto all'uomo del passato. Cosa rimane dell'oro rilucente dei mosaici, della tessera dorata che è icona di "luce", quando il flusso smodato di energia luminosa del proiettore la investe in maniera diretta? Dovremmo quindi migrare nell'oriente cristiano per assaporare ancora la magia della luce?

Non è perciò fuori luogo denunciare da una parte, la «profilassi» dello spazio culturale, spogliato e impoverito, depurato dai problematici apparecchi del passato e, dall'altra, la gratuita esibizione muscolare offerta dalle crescenti possibilità tecniche della luce artificiale. Chi ne ha fatto le spese è stata l'architettura ma, soprattutto, è stata impoverita la complessità della vita liturgica ivi svolta, alla quale il progetto illuminotecnico ha voltato con noncuranza le spalle.

3. L'ILLUMINAZIONE ATTUALE

Ma allora, come vengono illuminate oggi le nostre chiese? Quali sono i modelli, i tipi di illuminazione comunemente usati all'interno degli edifici ecclesiastici, anche di grande pregio? Li esemplifico di seguito in tre tipi che, con schematico volutamente provocatorio, condensano una realtà ovviamente più sfaccettata ma sono strumentali ad una individuazione delle grandi problematiche.

3.1. ILLUMINAZIONE TIPO «PALESTRA»

Anche tipo «supermercato» potrebbe andare bene per identificarlo. È l'illuminazione in cui prevale lo standard, il calcolo illuminotecnico, la soddisfazione primaria di una necessità. È il proiettore, magari di tipo stradale, che copre la superficie in

cui si dispone l'assemblea. È il risultato della acritica e frettolosa trasposizione, quasi per comparazione lineare, delle quantità illuminanti previste in altre tipologie edilizie senza valutare la particolarità, la specificità del singolo ambiente culturale. All'interno di una chiesa non vi è richiesta dell'uniformità, tutt'altro. Non vi è richiesta di copertura indiscriminata del «piano di lavoro»: l'approccio banalmente funzionalista della frettolosa soddisfazione visiva mette in mostra tutti i suoi limiti.

3.2. ILLUMINAZIONE TIPO «TEATRO»

Il secondo tipo: l'illuminazione tipo «teatro». È l'illuminazione che, con ostentazione, pone l'accento sui soggetti principali della scena: la preziosa pala d'altare, la tela del famoso pittore che ha portata fama alla chiesa, l'immagine venerata dai numerosissimi pellegrini piuttosto che il vescovo assiso sulla cattedra episcopale. Lo spot, montato in aggetto su un supporto dietro l'arco santo è indirizzato sul protagonista della scena: il fascio di luce lo individua nella semioscurità. Ma la chiesa non è teatro, non è un ambiente confinato dove mettere in scena la sacra rappresentazione: la luce artificiale convive con la luce naturale, ne studia il comportamento per interpretare il tema secondo le proprie possibilità e funzioni tecniche. La luce della chiesa può fare propri, opportunamente filtrati, gli espedienti teatrali ma la luce della chiesa non è «teatralità», non può essere pensata in funzione teatrale. È auspicabile e sostenibile che la luce artificiale ritorni ad accompagnare e servire le dinamiche celebrative, indirizzarle e interpretarle, ma nella consapevolezza dell'evento che si compie nello specifico celebrativo, senza l'enfasi teatrale.

3.3. ILLUMINAZIONE TIPO «MUSEO»

Il terzo tipo, l'illuminazione tipo «museo». In questa panoramica può essere ritenuta la più raffinata tipologia illuminotecnica usata nelle chiese. Le chiese in effetti sono spesso contenitori di opere d'arte ma, anche qui, spesso manca la consapevolezza che la chiesa non è un museo. Troppe chiese di pregio sono illuminate solamente in funzione dell'esaltazione della loro architettura e delle opere d'arte contenute. Ma la chiesa è altro: è il luogo per celebrare e pregare prima ancora d'essere «fruito culturalmente» dalle sempre più invasive torme di turisti. È chiesa prima di essere museo. È il frutto della compresenza della vita celebrativa e devozionale della comunità che la abita, con gli aspetti culturali e con i risvolti di tipo sociale che ciò comporta. In una chiesa, lo sbalorditivo crocifisso trecentesco è certamente un'opera d'arte, ma è opera collocata nel suo precipuo luogo e non in un contenitore asettico che lo protegge e lo mette in mostra. Quel crocifisso è in primo luogo a servizio della fede e in stretto rapporto con la teologia che gli ha conferito significato e protezione. Non è opera d'arte da ostentare.

4. LA NUOVA RICERCA DELLA TRADIZIONE

Nella ricerca citata in apertura, è stato intrapreso un viaggio: un lungo viaggio sino alle radici della storia della Chiesa alla ricerca della perduta unità tra funzione e significato che qualificava le lampade nelle chiese del passato. Tale percorso ha invitato gli autori a compiere una profonda riflessione critica e dovrebbe invitare a riflettere coloro che si occupano di illuminazione delle chiese. Dovrebbe invitare a ripensare la luce come cosa preziosa. Dovrebbe invitare ad azionare qualche interruttore per spegnere quei proiettori accesi con eccessivo zelo, a compiere qualche passo indietro e tentare di ricucire lo strappo avvenuto, cercando di ripercorrere un cammino progettuale interrotto.

Credo che sia giustificato ritenere, infatti, che l'illuminazione artificiale degli edifici liturgici – sapientemente intesa, sapientemente progettata – costituisca un inalienabile elemento di progetto non solo in relazione alla ovvia necessità di illuminamento degli ambienti per il benessere visivo e alla qualificazione dei beni nel rispetto dei valori artistici e culturali, ma anche in relazione all'adeguamento delle chiese alla riforma liturgica sancita dal Concilio Vaticano II.

La luce, infatti, non deve essere solo considerata di necessario ausilio alle funzioni liturgiche e allo svolgersi della vita all'interno delle chiese, ma può anche mettersi al servizio dell'azione celebrativa, indirizzare se non trasfigurare lo spazio, elevare le eccellenze liturgiche quali luoghi privilegiati all'interno della comunità riunita dei fedeli. Senz'altro può indirizzare lo svolgersi della vita liturgica laddove lo spazio architettonico non può essere trasformato per le sue intrinseche caratteristiche architettoniche o artistiche a supportare degnamente la rinnovata liturgia. La luce può favorire nuovi equilibri – l'ope-

ra di adeguamento non si risolve nella proposta di nuovi equilibri? - se non proprio condizionare nuovi comportamenti. In sostanza, la luce può adeguare gli spazi celebrativi.

Nella ricerca condotta e pubblicata in “Celebrare con la luce” il viaggio condotto nella storia delle lampade di chiesa ha appena sfiorato il Novecento, presentando solo alcuni esempi per dichiarare che non sempre nel secolo trascorso si è ignorato il determinante apporto della luce artificiale. Vengono qui presentati due interventi del moderno, due episodi che illuminano noi e ci fanno comprendere la complessità dei problemi, la straordinaria densità dei progetti, la loro trasversalità, e l'efficacia delle soluzioni realizzate. Ci aiutano a comprendere come, anche con la luce artificiale e gli oggetti che la supportano, si possa fare architettura. Ma prima, facciamo un salto indietro, per portare alla memoria un antico affresco dal quale la ricerca aveva singolarmente preso le mosse: Roma, basilica di San Clemente al Celio, parete sinistra della navata centrale della chiesa inferiore, affresco denominato «del Sisinnio», XI secolo.

In quest'opera consumata dal tempo, San Clemente viene rappresentato nell'atto di celebrare la messa; dai sottarchi dell'architettura rappresentata pendono lampade ad olio mentre dall'apparato che circonda lo spazio dell'altare – probabilmente un ciborio - pende al centro una corona di lumi. L'affresco descrive con squisita dovizia di particolari l'apparato illuminotecnico del tempo esaltando, in particolare, la corona di luce posta sulla verticale dell'altare della celebrazione eucaristica. La rappresentazione del lampadario è tesa a catturare il centro geometrico dello spazio compositivo e a catalizzare l'attenzione sul centro simbolico del convito. La corona pharalis dell'affresco di San Clemente ci orienterà ora nelle considerazioni seguenti.

Due nomi, Antoni Gaudí e Rudolf Schwarz, due architetti radicalmente diversi, ambedue comunque, architetti moderni. Figure complesse, non certo ortodossi seguaci della modernità. Due loro interventi in due ambienti di culto, molto distanti e singolarmente vicini: in pratica, le storie di due lampadari.

5. UN CONTRIBUTO DI ANTONI GAUDÌ



Maiorca – Cattedrale - Veduta del secondo baldacchino nello spazio della cattedrale

Mallorca, pomeriggio del 7 dicembre 1904; celebrazione del vespro della festa giubilare dell'Immacolata concezione nella appena restaurata cattedrale dell'isola.

Mateu Rotger, storiografo della chiesa locale, con enfasi descrive l'evento della cerimonia inaugurale culminante nella quasi magica apparizione del vescovo assiso in cattedra e circondato dai suoi diaconi. "Sotto il ricchissimo baldacchino, di forma tanto singolare quanto squisita, sei grosse torchiere illuminavano il grande e severo crocifisso di bronzo dorato, sull'altare circondato dalle tre lampade antiche. All'ingresso della cappella della Trinità ardevano anche le sette lampade nuove. Mentre il sole tramontava il tempio si avvolgeva in una misteriosa oscurità nella quale si perdeva il tenue chiarore dei lumi, insieme all'eco dei salmi e dei cantici sacri. Al fondo del coro, fra le ombre, appariva il vescovo, in abito pontificale nella sua sede, e da ogni lato le figure dei diaconi assistenti spiccavano sulle tele preziose riccamente ricamate che tappezzavano il muro, componendo un quadro di carattere solenne e monumentale."

5.1. UN OBIETTIVO «COERENTE»

Il restauro della cattedrale maiorchina fu opera di Antoni Gaudí. L'architetto catalano fu incaricato dal vescovo Pere Joan Campins, al tempo in cui era già impegnato nell'edificazione della Sagrada Família. Campins, non da molto nominato a capo della diocesi maiorchina, era fortemente impegnato in una operazione di restaurazione politica della chiesa locale in consonanza con il movimento per la restaurazione della patria e della lingua che si andava sviluppando in Catalogna.

È significativo come, in un intervento pubblico, Antoni Maria Alcover, vicario generale della diocesi, si soffermava sul contributo dell'arte alla causa dell'identità catalana, in cui modernismo e tradizione erano di sovente singolarmente intrecciati e tenuti saldi dal collante del regionalismo: "Se abbiamo una nostra arte lo dicano le opere dei nostri pittori, scultori e, soprattutto, dei nostri architetti; lo dicano le nostre cattedrali abbazie, chiese, chiostri e palazzi; lo dicano i nomi di un Sagrera e di un Gaudí..."

Gli architetti venivano considerati quindi, attori privilegiati dei programmi riformatori in atto e tra questi, in particolare, Sagrera, maiorchino, già architetto della cattedrale e Gaudí, catalano, il visionario autore del nascente grande tempio di Barcelona.

Non a caso, proprio i due architetti si trovarono a fianco nel restauro della cattedrale: "Le strategie del progetto di restaurazione politica della chiesa maiorchina del vescovo Campins e il programma catalanista di Alcover trovano la loro espressione più eloquente nella promozione di quest'opera e in essa inoltre meditatamente si identificano."

5.2. SECONDO LO SPIRITO DEL MOVIMENTO LITURGICO

È necessario inoltre sottolineare quanto il programma di restaurazione del tempio trovava una diretta giustificazione nelle esigenze del rinnovamento liturgico. "La severità liturgica è l'unico ornamento adeguato al santo tempio." Scrivendo queste parole il vescovo Campins non faceva altro che riassumere le idee del Movimento Liturgico, "in particolare, di Prospère Guéranger, iniziatore dell'abbazia di Solesmes, che aveva divulgato mediante la sua opera monumentale *Année Liturgique*, la cui pubblicazione era iniziata fin dal 1841. Nel quindicesimo volume, infatti, Guéranger espone la sua bellezza della liturgia come fonte di una bellezza superiore appunto per il suo significato". E questo, per inciso, è in linea con un fermento, un crescente interesse, che attraversava la Chiesa in favore di un rinnovato dialogo con la comunità piuttosto che per una religiosità privata e devozionale e il Movimento liturgico fu veicolo di tale istanza pastorale che investe, rivalutandola, l'espressione artistica.

È interessante seguire le parole del vescovo nella cui pastorale esprime le ragioni degli interventi proposti nella cattedrale: "Per realizzarla (l'opera) non c'era da riformare né da innovare, ma solo da restaurare e restituire: non si doveva distruggere la tradizione, ma era necessario invece ristabilirla ampiamente; non si trattava di modificare il tracciato dell'edificio, ma di liberarlo dalle violenze che contro quel tracciato erano state perpetrate". Liberare quindi l'edificio dalle alterazioni subite per riportarlo allo stato ideale della sua nascita, in un tempo quasi senza divenire, fuori dal tempo degli uomini.

La cattedrale è dunque mito, ritorno alle origini, anche se nessuno poteva ignorare che la costruzione della chiesa si fosse protratta dalla fine del secolo XIII agli inizi del XVII e che la facciata fu realizzata in stile neogotico tra la metà e il finire

dell'Ottocento. È l'immagine perfetta e incorrotta della Chiesa. A questo punto appare più esplicita l'intesa tra il visionario fautore dell'impresa e Antoni Gaudí, il non certo meno visionario realizzatore.

5.3. IL «RESTAURO» DELLA CATTEDRALE

Gaudí visitò la cattedrale nella primavera del 1902 e, nella primavera dell'anno successivo, già esponeva alla commissione capitolare un progetto ormai definitivo. Nel giugno del 1904 ebbero inizio i lavori di restauro che, nella loro prima fase, vennero ultimati, come detto, l'8 dicembre dello stesso anno. In questa fase si realizzano gli interventi più significativi, cioè il riordinamento liturgico della chiesa, a partire dallo spostamento degli stalli del coro dei canonici dalla navata centrale all'area presbiteriale, allo smontaggio del retablo gotico con la conseguente restituzione alla vista della cattedra vescovile e della retrostante cappella della Trinità, la nuova disposizione dei pulpiti e la realizzazione delle cantorie, lo spostamento verso la navata dell'altare e – siamo arrivati al punto – la costruzione del sovrastante baldacchino.

In quello che può essere letto come un radicale cambiamento degli equilibri fra le eccellenze liturgiche all'interno dell'edificio deve essere ricercata una strategia di progetto che Gaudí stesso enuncia con chiarezza. L'architetto è affascinato dalla "armonica proporzione tra le dimensioni" del monumento maiorchino e, lodando "l'ariosa leggerezza delle linee", denuncia l'obiettivo del suo intervento: procurare alla cattedrale quello di cui ha bisogno, vale a dire «spazio e vuoto». «Espay y buit», spazio e vuoto, assenza di materia, aria trascendente: ecco quel che abbisogna la cattedrale, ecco quel che essa deve contenere. Il modo in cui edifici come palazzo Guell o il palazzo vescovile di Astorga sono stati letteralmente svuotati all'interno illustra assai bene quel che stiamo dicendo: è proprio in quel vuoto infatti che l'edificio trova il suo tema, un'unità che non si può apprezzare con gli occhi o con l'uso, ma trascendente, totemica: quelli che attraversano quei vuoti sono immaginari assi del mondo".

E per conferire visibilità alla sua imperturbabile armonia, Gaudí, innesca una serie di spostamenti e manipolazioni degli oggetti traslandone i significati. Lasciamo ora la puntuale descrizione delle operazioni compiute nella cattedrale, per soffermarci sull'elemento centrale di questa ricerca: il monumentale baldacchino – sarebbe più opportuno chiamarlo «lampadario-baldacchino» - posto da Gaudí sulla verticale dell'altare.

Dal punto di vista dello spazio e della sua percezione, l'intervento più cospicuo fu senza dubbio la rimozione degli stalli del coro dalla navata – una configurazione simile a tante altre chiese spagnole - in cui erano stati posti sin dall'inizio del XIV secolo, per collocarli sul presbiterio. Tale spostamento genera il vuoto che restituisce visibilità al presbiterio stesso liberato dagli interventi della fase barocca, con la cattedra episcopale e il nuovo altare maggiore, disegnato da Gaudí, collocato al centro dello spazio dell'antico coro. Ecco quindi lo stravolgimento degli equilibri prima denunciati: da una parte il «vuoto» dell'invaso murario liberato dal coro e, dall'altro, la collocazione del nuovo altare isolato, forzatamente esiguo, dimensionalmente insignificante in confronto alla vastità della cattedrale.

Gaudí, consapevole della rivoluzione spaziale e simbolica generata, compie una serie di operazioni atte a segnare con vigore le eccellenze dell'azione celebrativa. La cattedra e, soprattutto, l'altare "devono rappresentare l'immoto per eccellenza, sia nel tempo che nello spazio". Il gradino superiore dell'altare maggiore è una grande lastra di pietra, non lavorata, del peso di oltre sei tonnellate. Quasi inverosimile se letto all'interno della poetica dell'artista catalano sempre tesa a sovvertire e trascendere la materia che, nell'opera del maestro, non ha solidità, che "sembra acquistare vita propria aldilà della sua silenziosa missione tettonica". Qui invece il monolito è l'essenza della gravità per sorreggere degnamente il nuovo altare. Quest'ultimo viene circondato da candelabri realizzati tramite il riutilizzo delle antiche colonne del presbiterio gotico che, in precedenza, erano state utilizzate per servire da sostegni a cortine ed arazzi nelle solennità liturgiche.

5.4. IL BALDACCHINO-LAMPADARIO

Ma non basta: è sopra l'altare che è necessario agire per rafforzare la sua presenza nello spazio. La soluzione è il ricorso al baldacchino. "Si trattava di un piccolo arazzo modificato da Gaudí e sospeso al di sopra dell'altare mediante una verghetta sottilissima, quasi invisibile, che pendeva dalla volta. Le sue quattro punte, ornate di piccole cupole fucinate, determinavano un piano orizzontale ma, fra di esse, i bordi dell'arazzo si incurvavano lievemente. Era quindi letteralmente un tappeto magico gonfiato da una brezza invisibile e arrestato per l'eternità nell'attimo di iniziare il suo movimento: inchiodato in

un'atmosfera pietrificata con i ferri delle sue quattro punte.” Gaudí ha qui operato con l'aria, “un'aria irrigidita dal volo paralizzato del baldacchino”.

Dopo l'inaugurazione del 1904, l'architetto interverrà successivamente per esaltare il “magico tappeto” e renderlo un vero e proprio condensatore spaziale all'interno della cattedrale. A distanza di otto anni, nella stessa ricorrenza dell'Immacolata concezione, si inaugura in forma provvisoria il nuovo baldacchino, realizzato in gran parte con materiali di recupero. A causa della sospensione dei lavori, il baldacchino rimarrà definitivo.

Ma questo sbalorditivo oggetto è più di un baldacchino: è la sintesi tra un baldacchino e una corona pharalis, il lampadario per eccellenza della tradizione cristiana antica e medievale già da noi incontrato nell'affresco di San Clemente.

L'inclinazione del precedente baldacchino viene accentuata enfatizzando con ciò l'impressione di moto congelato. Pendenti dal baldacchino, due corone: la superiore, a sette lati, realizzata con un'articolata struttura in ferro con inserti di alabastro - avrebbe dovuto essere realizzata con vetri colorati illuminati dall'interno - con sovrapposta una corona di spighe realizzate in legno, e l'inferiore formata da cinquanta lampade ad olio. “Le cinquanta lampade non sono altro che i cinquanta giorni delle Pentecoste; i sette lati della corona sono i doni dello spirito Santo; la sua appuntita inclinazione la converte nel monte Calvario, e il suo vertice è la cima sulla quale Maria e Giovanni attendono ai lati della croce; inoltre le spighe che crescono su di essa la rendono anche corona di spine.” Ecco dunque espressa in tutta la sua eloquenza, la natura intrinsecamente simbolica di questa straordinaria macchina spaziale e di luce: “Che altra cosa poteva mostrarsi in quell'aria così ossessivamente prigioniera dell'altare del sacrificio, se non la corona di spine e la corona di luce che annunzia la divulgazione del Vangelo?”

6. UN CONTRIBUTO DI RUDOLF SCHWARZ



Burg Rothenfels – Interno della Cappella

Facciamo ora un salto di un quarto di secolo. Germania, Burg Rothenfels, sul Meno, a ovest di Würzburg.

Sino dal 1920 Rudolf Schwarz fu membro del movimento giovanile cattolico Quickborn – fonte viva – e lo sarà fino alla chiusura del movimento da parte del governo nazista avvenuta nel '39. Nell'associazione culturale si discuteva di filosofia, teologia e politica, con l'obiettivo principale del rinnovamento morale contro il male e i pericoli della civilizzazione. Il movimento, che prese grande vigore proprio dalla fine della grande guerra, nel 1919 acquista un borgo fortificato, il castello di Rothenfels, appunto, e ne fa la propria sede.

6.1. L'ADEGUAMENTO DI ROTHENFELS

Nell'estate del 1924 Schwarz fu nominato “architetto del castello”, responsabile di tutti i lavori di recupero e riuso del borgo, e lo sarà sino al momento dello scioglimento del gruppo. A Rothenfels Schwarz incontrò Romano Guardini che dal 1920, anno della seconda giornata tedesca del Quickborn, divenne una delle figure carismatiche del movimento. Guardini, teologo

di nascita italiana che nel 1918 aveva pubblicato *Lo spirito della Liturgia*, portò a Rothenfels l'esperienza vissuta anni prima quando rimase fortemente impressionato dalla vita monastica dell'abbazia di Beuron, primario centro di studio sul rinnovamento liturgico. Schwarz fu fortemente influenzato dal teologo italiano e tra loro si strinse un rapporto di amicizia e di scambio culturale intensissimo.

Nel 1927 Guardini venne nominato direttore responsabile del circolo e del castello. Questo fatto, il desiderio di riorganizzazione la vita del castello e la grande offerta di spazi dell'antica fortificazione, diedero impulso anche all'attività edilizia. Schwarz fu incaricato della totale riconfigurazione del complesso, un incarico rinnovato di anno in anno.

La scarsa disponibilità di mezzi imponeva una architettura della povertà, ma tale scelta aveva anche carattere programmatico in cui la privazione era considerata fondamento del rinnovamento: "Noi pensavamo che l'intero castello sarebbe dovuto risorgere a partire da questa «pienezza di povertà»" scrive Schwarz nel 1929. La struttura edilizia della roccaforte, risalente al tempo dei Hohenstaufen, verrà perciò completamente depurata dalle sovrastrutture di epoca barocca.

Ci soffermeremo sulle sale principali del complesso, in particolare, sulla sala dei cavalieri e la cappella del castello. Nella cappella - che fungeva da chiesa anche per gli abitanti del villaggio - pareti, altare e panche furono, in una prima fase, tinteggiati di colore chiaro "assumendo un che di luminoso, chiaro e austero,...tutto era povero, eppure pienamente appagato". Nel 1927 la cappella fu ulteriormente e radicalmente riconfigurata con la rimozione dell'intero apparato liturgico, iconografico e decorativo preesistente, compreso l'altare settecentesco. Le pareti, depurate dagli stucchi, furono restituite nella loro bianca e primaria costituzione. Sul pavimento in arenaria fu posta una predella lignea su cui poggia il nuovo altare in legno di quercia rivestito in lamina d'argento da Anton Shickel, realizzato "tutto, speriamo, in forme semplici e adeguate, ma nel loro umile servizio". Anche i candelieri dell'altare sono lavorati analogamente.

Di questa radicale operazione Schwarz esplicitamente vanta la paternità "Con grande umiltà devo osservare che, in definitiva, la concezione del castello quale sequenza di spazi puri e quasi vuoti fu una mia idea altamente personale, che al tempo era altrimenti ignota agli architetti". Tutto doveva rispondere ad un ideale di purezza: il castello, liberato dall'ornamento, diveniva l'espressione della propria originaria essenza. Anche qui, come per Gaudí a Mallorca, è ribadito il programma fondamentale: anche qui un ritorno alle origini, al mito. La cappella doveva esprimere «spazio e vuoto, assenza di materia, aria trascendente». "Per prima cosa svuotammo la cappella. C'erano dentro fin troppi orpelli, statue e quadri, voluti dagli abitanti del paese... Ci rendevamo conto che il nostro agire avrebbe distrutto qualche cosa, perché quello che facemmo fu inizialmente la creazione di uno spazio vuoto... In realtà non sarebbe dovuto nascere un vuoto, ma un pieno diverso."

Le foto dell'epoca la restituiscono con un attento angolo di presa scelta per omettere i superstiti sostegni della orditura lignea del soffitto che avrebbero interferito con la purezza programmatica del rinnovato spazio. Anche la statua della Madonna, opera di Maria Eulenbruch di Aquisgrana, viene omessa nelle foto «ufficiali». Tutto è ridotto all'essenziale. L'altare, la custodia eucaristica soprastante e l'illuminazione artificiale. Sofferamoci dunque su quest'ultima.

6.2. ILLUMINARE LA CELEBRAZIONE

Oltre ai candelieri citati e alla lampada della fiamma perenne posta lateralmente alla predella, due sono gli elementi di luce al centro della sala: il grande lampadario ad anello con 16 candele, realizzato in legno di quercia e rivestito in lamina d'argento, e le 11 lampadine ad incandescenza, ancora disposte ad anello, che lo circondano facendone riverberare il rivestimento argenteo. Queste ultime possono esser accese a formare un anello chiuso o aperto in direzione dell'altare. Il loro numero, undici, numero complesso, dissonante, non armonico, qui evoca il numero degli apostoli privi di Giuda, l'apostolo del tradimento, riprendendo una tradizione largamente presente in questa regione. Ci troviamo di fronte quindi ad un complesso apparato di luce con due corone luminose concentriche e sovrapposte.

È opportuno rileggere ora Schwarz in "Costruire la chiesa". Il capitolo "Il primo tipo di progetto. Sacro anello".

"Per celebrare la santa Cena del Signore, occorre uno spazio non troppo grande, di buona misura, al suo centro una tavola o mensa e sopra di essa un piattello (la patena) con pane e un calice con vino. Si può adornare la mensa con candele e circondarla di sedili per la comunità.

Ciò è tutto: mensa, spazio e pareti formano la più semplice chiesa.

La tavola, vale a dire la terra che sostiene e si innalza per la celebrazione.

Il calice, cioè l'intimo involucro intorno al mistero, il suo primo assumere forma e come tale anche l'archetipo del popolo intorno alla mensa e delle pareti attorno al popolo, e in tal modo, per così dire, una chiesa nella massima interiorità.

La candela, cioè la luce vivente, che s'irradia dal centro.

Lo spazio è sacra pienezza.

Pareti e tetti sono l'ultimo rivestimento.

La piccola comunità siede o sta in piedi attorno alla mensa, e il Signore è nel suo centro, come Egli ha promesso: dove alcuni si radunano nel suo nome, Egli sarà in mezzo a loro.”

E ancora, più avanti:

“...Tutto questo edificio muove dall'altare. Cristo è nel centro e le persone «stanno intorno», Anche la luce dovrebbe partire di là, forse da molti ceri che poggino sull'altare. Ci si potrebbe anche immaginare che ogni credente tenesse un lume in mano e la comunità tracciasse un anello beato attorno all'altare.”

“...Ora tutte le forme si convertono nel loro ordine sacralmente naturale: la luce nuova risplende agli uomini del cuore, un beato anello circonda l'altare, è generato un mondo sacro, e ogni singolo uomo è diventato un astro.”

Risulta allora evidente che il sistema di luce disposto sul soffitto della cappella è rappresentazione della sacra riunione. La configurazione delle lampade è icona del popolo di Dio radunato attorno all'altare.

Costruire la chiesa sarà pubblicato nel 1938. L'intervento nella cappella del castello lo precede di una decina d'anni. L'altare qui non si trova nel centro geometrico dello spazio della cappella: vi si troverà più tardi, dopo la guerra, quando verrà realizzato un piccolo altare per la celebrazione come ancora oggi possiamo vedere. Il sistema della luce artificiale è posto invece nel centro geometrico della spazio quadrangolare e irradia luce per cerchi concentrici. I disegni di Schwarz non lasciano dubbi sulle intenzioni. Già gli scarni schizzi iniziali rivelano l'importanza del progetto di configurazione della luce, riportando nella pianta la proiezione delle sorgenti luminose a soffitto. Ma, ancora con maggiore eloquenza, nei disegni finali, anch'essi di schematica semplicità, viene affiancata la rappresentazione della proiezione delle luci a soffitto e delle configurazioni di accensione, alla disposizione delle sedute dei fedeli. Così, al radunarsi dei fedeli al centro della cappella e di fronte all'altare nelle veglie serali, corrisponde l'accensione delle lampade come anello concluso e la contemporanea accensione delle candele del lampadario. Alla disposizione in cui i fedeli circondano su tre lati l'altare - la comunità riunita per celebrare l'Eucarestia - corrisponde la configurazione di accensione delle lampadine ad anello aperto - le due luci anteriori della corona e le luci dell'altare - convergendo l'attenzione sull'avvenimento eucaristico.

Sorprendono comunque la ricchezza formale e materica della corona sospesa in relazione allo spazio ed agli arredi circostanti, quasi fosse l'unico oggetto superstita in uno spazio radicalmente trasformato e portato all'essenziale. È certo invece che il lampadario è di progetto, con l'anello rivestito in lamina d'argento come l'altare e con le robuste catene che lo reggono al soffitto. Forse in questo elemento si è voluto evocare ancora la tradizione, la continuità, il radicamento. E comunque, non può che sorprendere la coesistenza tra l'eloquenza del lampadario, quasi ridondante in questo spazio libero da ogni sovrastruttura e da ogni immagine, e l'astrazione dell'anello luminoso realizzato con lampadine ad incandescenza che paiono prive di supporto, quasi fossero direttamente infisse nel soffitto.

6.3. LA SALA DEI CAVALIERI

È interessante ricordare anche gli interventi nella sala attigua, la sala dei cavalieri. L'ambiente è in qualche modo simile essendo la celebrazione del vuoto raccolto dalle nude, bianche superfici murarie. Allo stesso tempo però è uno spazio radicalmente diverso. Non vi è un centro. La sala accoglie diverse disposizioni dei convenuti al variare del tipo di riunione e tali configurazioni sono esplicitate dalla disposizione di cento semplici sgabelli in legno dipinti di nero. Per la celebrazione eucaristica si utilizzava invece un altare mobile. L'unico ulteriore arredo della sala è costituito dalle tre serie di lampade disposte sul soffitto; serie di 15 lampade tubolari divise in gruppi di cinque per mezzo dell'accensione diversificata. La luce artificiale, attraverso le configurazioni di accensione delle lampadine, accompagna in maniera consonante la pluralità di disposizioni possibili e anche in questo caso le diverse tipologie sono previste nei disegni di progetto.

L'apparecchio di luce qui è diverso. Non più l'astrazione della sola lampadina ad incandescenza della cappella - che, come detto, sembra priva di supporto, quasi a-tecnica - ma le sequenze di lampadine tubolari della sala dei cavalieri palesano la

tecnologia implicita del prodotto di produzione industriale. In quegli anni altri esponenti dell'avanguardia operavano con nude lampadine prive di diffusore, ma è normale pensare che la soluzione realizzata da Schwarz in un ambiente così austero e, proprio per questo, così solenne, avesse un carattere aspro che rasentava la provocazione.

È questa soluzione, eccessivamente tecnologica, che colpisce Guardini. Il teologo è totalmente coinvolto, non riesce a recepire con distacco le proposte formali dell'amico progettista. "La responsabilità della valutazione artistica di ciò che avviene al castello, la portiamo noi due" scrive a Schwarz. Guardini in alcuni casi prende una posizione di riserva sulle scelte dell'architetto, in altri casi esprime il proprio dissenso: "Io non vorrei che tutto assumesse troppo il carattere di esperimento...Seguendo la mia personale sensibilità io preferirei, diciamo una volta per tutte, una forma più conservatrice" Non è un caso che le osservazioni del teologo riguardassero il dialogo che si voleva instaurare tra preesistenze e i nuovi interventi eseguiti con la tecnica contemporanea come nel caso dell'installazione della luce artificiale nelle sale del castello, elementi focali del progetto di Schwarz. "Gli spazi del castello hanno un carattere «pretecnico». Così io percepisco sempre un intenso malessere quando in questi spazi vengono inserite forme dichiaratamente tecniche – considerando il termine come un surrogato dell'espressione corretta che non so" scrive ancora il teologo all'amico.

Ma l'operato di Guardini non doveva fermarsi alle comunicazioni epistolari se è certo che intervenisse in prima persona anche in questioni formale minute, come ad esempio il peso dell'acquasantiera e, interessante al caso nostro, alle dimensioni dei piattini paragonata delle candele del grande lampadario. Può forse questo episodio spiegare la forma ancora tradizionale della corona di luce sospesa della cappella, per rispondere agli interrogativi precedentemente sollevati.

Ancora una volta, per concludere, nell'intervento «illuminotecnico» di Rudolf Schwarz a Rothenfels, la forma e la funzione si sublimano per esprimere compiutamente il significato intrinsecamente simbolico delle «lampade di chiesa», senza soluzione di continuità con la corona luminosa dell'affresco di San Clemente da cui ha preso avvio questo breve viaggio.