IL TEMPO E LA LUCE

ANTONIO FOSCARI

Abbiamo viaggiato almeno due ore – attraversando un tratto della infinita pianura russa avvolto da una luminosità opalescente – per giungere a Zagorsk, importante centro di vita spirituale. Quel che mi chiedevo, andando, era quanto della tradizione architettonica bizantina avesse trasportato come sé, fino quasi a Mosca, la Chiesa ortodossa.

Varcata la soglia della chiesa, ci siamo trovati avvolti, Barbara ed io, da una oscurità totale che ha cancellato dalla nostra mente ogni riferimento al mondo esterno. Ciascuno di noi due è rimasto immerso in una solitudine immensa.

Dopo forse solo due passi anche io mi sono fermato. Non sapevo, non potevo comprendere se, procedendo, sarei andato a inciampare in uno scalino o a sbattere contro qualcosa. In una tale oscurità uno non sa nemmeno come stare. Ho incrociato le braccia dietro la schiena. Dopo pochi secondi le mani robuste di un uomo che non avevo visto né sentito avvicinarsi, mi hanno obbligato a tenerle dritte, ai fianchi. Questo richiamo ha risvegliato un barlume di coscienza. Ho quindi sentito un canto che fino a quel momento non avevo percepito (come non si avverte, a tutta prima,

il rumore di un ruscello quando si entra in un bosco). Era una voce virginale che sgorgava fluente alle mie spalle, dolce e insieme rassegnata. Mi ha affascinato, questa voce e la sua cadenza ieratica. Quasi provando un senso di vertigine, ho saputo poi che quello che avevo udito era un frammento, un infinitesimo tratto, di un canto che dura ininterrotto da più di cinquecento anni, cioè dal momento della morte del venerabile Sergio di Radonez, fondatore di questo monastero. Nulla ha interrotto questo canto di durata incommensurabile: non la scansione dei giorni e delle notti, non le pestilenze o le guerre, non la rivoluzione che il secolo scorso ha sovvertito in Russia l'ordine politico, non il comunismo. Nulla. Non eravamo usciti dal tempo, dunque, entrando in questa oscurità, Barbara ed io. Eravamo entrati in quel tempo, in quella concezione del tempo, che aveva regolato per più di un millennio la civiltà bizantina. Il tempo bizantino altro non è infatti, che una concatenazione di attimi che si susseguono, virtualmente in eterno, tutti eguali a se stessi. È forse questa percezione di una dimensione temporale che è estranea a quella, affrettata e sincopata in cui oggi viviamo che mi ha permesso di cogliere nel grande buio che avvolgeva anche me, quasi materialmente, dei punti di luce minimali.

Non avevo ancora fatto esperienza di alcuna opera di James Turrell. Quindi ho vissuto con animo sospeso, e sorpreso, quello che mi stava capitando. Lentamente, con il tempo – ancora di tempo: si tratta, ma in questo caso di un tempo fisiologico – le mie pupille hanno cominciato a dilatarsi nello sforzo primordiale di penetrare il buio. Di quei frammenti di luce ho cominciato a cogliere, se così si può dire, la consistenza materiale. Ho visto che oscillavano lievemente e vibravano, come avessero una propria fuggevole vita.

Quelle luci, diventate fiammelle, formavano come una piccola costellazione: una costellazione misteriosa, ad altezza d'uomo, che ispirava un vago sentimento di speranza. Dopo un po' – quanto? – è apparso davanti a me, più in alto della mia testa, come l'alone di una luce: di una luce, ovvero una luminosità, tutta prima impercettibile che, lentamente, ha cominciato a svelare la sua essenza preziosa. Era una superficie d'oro che recepiva e, con molta parsimonia, restituiva la poca luce delle candele alte e sottili, brune, su cui ondeggiavano quelle fiammelle. Il mio sguardo è rimasto catturato da questa luminosità a tutta prima impercettibile. Era cosa di cui non avevo esperienza. Sono rimasto in attesa. Con quel sentimento di speranza di cui dicevo. Non saprei dire quanto è durata questa attesa. Il mistero che aveva impegnato tutti i miei sensi era diventato, a questo punto, quella profondità insondabile, quella penombra enigmatica che stava al centro di quell'alone di luce dorata, di questa aureola.

Come l'avessimo invocato, come se la nostra attesa avesse assunto la natura di una preghiera, è apparso così, al centro di quella aureola che sempre più, col passare dei minuti, risplendeva di luce, il volto del Cristo. Si era compiuto come un

miracolo. Questo Uomo, non era "vero" come quelli dipinti dai nostri pittori con tratti fisiognomici realistici che ne fanno un vero e proprio individuo. Il volto di questo Uomo era iconico: è lo stesso volto che per un millennio è apparso, eguale a se stesso, a tutti i fedeli di culto ortodosso che ne hanno invocato l'apparizione, nel buio della loro esistenza.

Ecco la ragione dell'oscurità che aveva annullato la mia stessa identità nel momento in cui ho varcato la soglia di questa chiesa, e ha fatto sentire, Barbara e me, infinitamente soli, per quanto vicini fossimo. Aveva fatto sparire, nel buio, la stessa consistenza materiale del luogo sacro, la sua conformazione spaziale. Aveva ridotto la nostra nozione del tempo a quello, meramente fisiologico, della dilatazione delle pupille. Quella oscurità ha consentito anche a noi, ignari viandanti, di vivere una esperienza mistica: di assistere al miracolo di una apparizione.

Il fedele ortodosso, entrando in un tempio, si separa dalla realtà contingente del mondo per avvicinarsi – quanto può – alla dimensione del sacro (che per lui rimane comunque irraggiungibile al di là delle iconostasi, ove si svolgono le celebrazioni eucaristiche). Concentrandosi nella preghiera, nella invocazione del divino, ha la possibilità di veder apparire, dalla oscurità, la figura dalla quale implora misericordia.

* * *

Questa esperienza non avrebbe dovuto sorprendere due veneziani (mi riferisco ancora a Barbara e a me) che conoscono lo splendore della Cappella che sorge a fianco del Palazzo Ducale. In essa, ricoperto d'oro – di tessere di mosaico d'oro – non è un rettangolo di limitata superficie quale è la campitura, il *fondo*, di un quadro. È tutto il suo "cielo": sono le sue arcate e le sue volte che raccolgono e riflettono bagliori di luce entro cui si rivelano alla vista figure, narrazioni, angeli e santi che si stagliano sul "fondo oro". Perché dunque siamo stati colti così impreparati nella chiesa di Zagorsk? Perché quando entriamo in questa nostra bella cappella palatina siamo traditi da quanto già sappiamo. È la conoscenza, cioè, che riduce, quando non inibisce, ogni sentimento di attesa. E però siamo traditi anche dalla luce che, da qualche secolo ormai, ha profanato l'oscurità antica, di matrice bizantina. Siamo vittime, per così dire, di quelli che qualche secolo addietro – aderendo alle suggestioni della cultura internazionale del gotico europeo – hanno aperto sulla testa meridionale del transetto della chiesa, quell'immenso rosone che consente al sole di inondare di luce la cappella, soprattutto nelle ore meridiane.

Malgrado questo atto di profanazione clamoroso, l'oscurità è durata in molte altre chiese veneziane anche in epoca proto-rinascimentale. Non tanto, credo, per rispetto del magistero di Leon Battista Alberti, il quale riteneva che la luce, troppa

Fig.27.2 Tullio Lombardo, *Traditio Legis* (particolare), San Giovanni Grisostomo, Venezia, 1500-2. Fotografia (parziale) di Didier Descouens, 13 settembre 2015. CC BY-SA 4.0, https://commons. wikimedia.org/wiki/File:San_Giovanni_Grisostomo_ (interno)_-_pala_marmorea_di_Tullio_Lombardo.jpg

Su questi due altari, con queste specifiche e limitate fonti di illuminazione, Tullio Lombardo e Giovanni Bellini pongono due capolavori. Lo fanno con concezioni egualmente raffinate, ma diverse, che conviene a questo punto considerare.

Tullio Lombardo – il più grande scultore, a Venezia, di questa affascinante stagione culturale – in una spessa lastra di marmo bianco scolpisce in mezzo rilievo una scena, la *Traditio Legis*, in cui il Cristo appare assieme ai dodici Apostoli e alla Vergine (in questo caso allegoria di Venezia) inginocchiata di fronte a Lui. Il rilievo di queste figure è limitato. La percezione della consistenza delle singole figure, nel loro biancore, è consentita quasi solo dall'ombra tenue che esse proiettano sulla materia bianca del marmo, in virtù della fioca luce che, penetrando dalle feritoie laterali, ~~le rasenta~~. A chi volesse cogliere i dettagli, le finezze e il disegno accurato di queste figure – che si affollano, si sovrappongono, quasi si amalgamano l'una con l'altra – Tullio chiede tempo – un moderno direbbe: pazienza – un tempo di cui egli amministra sapientemente la durata.

Bellini – il maestro del colore e dell'ombra – non segue la via percorsa da Tullio che si fonda sulla qualità materica del marmo bianchissimo e sulla perfezione delle forme. Percorre una via alternativa. Viola l'oscurità; è più corretto dire: il concetto della oscurità. Nella penombra della cappella ove è installata la sua pala superba fa apparire un brano affascinante di paesaggio, reso vivido da una smagliante luce di un'alba.

(Ma il visitatore d'oggi – il nostro contemporaneo – non ha la pazienza di attendere che il suo occhio prima, e la sua mente poi, colgano la illusoria luminosità naturalistica di un cielo virtuale. Con una moneta accende un faro che appaga la sua impazienza di vedere subito tutto, senza "perdere tempo").

* * *

In questa splendida sala della Scuola di San Rocco non posso concludere queste mie osservazioni sul "tempo della percezione" senza volgere lo sguardo alle tele di Tintoretto che ci circondano. Il che vorrei fare richiamando la vostra attenzione, a tutta prima, sulla architettura di Andrea Palladio e principalmente su quella del Redentore.

Palladio, nella chiesa del Redentore, fa irrompere la luce – prima quella dell'alba e poi quella del tramonto dalle grandi finestre termali che apre sulle pareti laterali del tempio, e in tutte le altre ore del giorno molta luce la fa convergere a livello del pavimento, sotto la cupola, dalle molte finestre che lui stesso ha aperto sulle pareti delle esedre piazzate fianco a fianco di questo spazio centrale. Ad accrescere la lu-

luce, fosse incompatibile con la sacralità di un luogo di culto. Ma per una ragione storica più intrigante. Dopo la caduta di Costantinopoli in mano islamica (1453) Venezia voleva dimostrare di essere, in Occidente, la legittima erede della autorità politica e della civiltà di quella "seconda Roma" che l'imperatore Costantino aveva fondato sulle rive del Bosforo. Talché una forma di neo-bizantinismo ha ispirato per qualche tempo l'architettura delle chiese veneziane, quanto meno di quelle più significative.

Pensiamo a quella chiesa dedicata a San Giovanni Crisostomo – un santo greco, non a caso – che ha – ancora una volta, non a caso – un impianto planimetrico a croce greca. Con questa proposizione esplicita di neo-bizantinismo – di neo-bizantinismo concettuale – sono chiamati a confrontarsi tre artisti sommi, fra quelli attivi a Venezia nei primi anni del Cinquecento. È interessante vedere come questi non eludono, ma anzi si pongono, con grande lucidità critica, il tema della luce o per meglio dire – visto che stiamo entrando nella modernità – della influenza che ha la luce sul tempo di percezione di una immagine.

Sull'asse della chiesa, sull'altare maggiore, la figura di Giovanni Crisostomo appare raffigurata assieme ad altre figure, in una tela di non grandi dimensioni. Non è in posizione frontale. Un'ombra ~~presente~~ ne oscura il volto. Ci vuole una certa concentrazione – quindi un certo tempo – per cogliere distintamente i tratti di questo santo: un tempo di cui il grande Sebastiano del Piombo ha regolato sapientemente il senso e la durata.

(Bastano pochi decenni perché questo tempo appaia anche agli antichi veneziani troppo lungo. Per cui non so da chi, non so esattamente in che anno, la stessa conformazione di questa cappella viene alterata. La volta che la copriva viene soppressa. Tutto questo per aprire sei finestre e far piovere dall'alto quanta più luce possibile per illuminare lo spazio ove è installata la pala dipinta da Sebastiano. Così il tempo della percezione è stato abbreviato. Eppure, oggi, a noi, figli di una civiltà elettrificata, esso pare ancora troppo lungo).

Rimaniamo ~~però~~ entro questa chiesa. Per rendersi conto di quanto avvertito, meditato ed elaborato fosse nei primi anni del Cinquecento il concetto e però anche la cognizione del "tempo della percezione", conviene spostare l'attenzione dall'altar maggiore ai due altari piazzati sull'asse trasversale della croce. Questi sono installati in due cappelle, coperte a volta, che prendono luce da due finestrelle strette e alte – in sostanza due feritoie – che si aprono nel breve spazio dell'aggetto della cappella. Le opere piazzate sugli altari di queste due cappelle sono state concepite quindi con il presupposto che esse avrebbero potuto godere solo della poca luce che entra trasversalmente da queste feritoie.

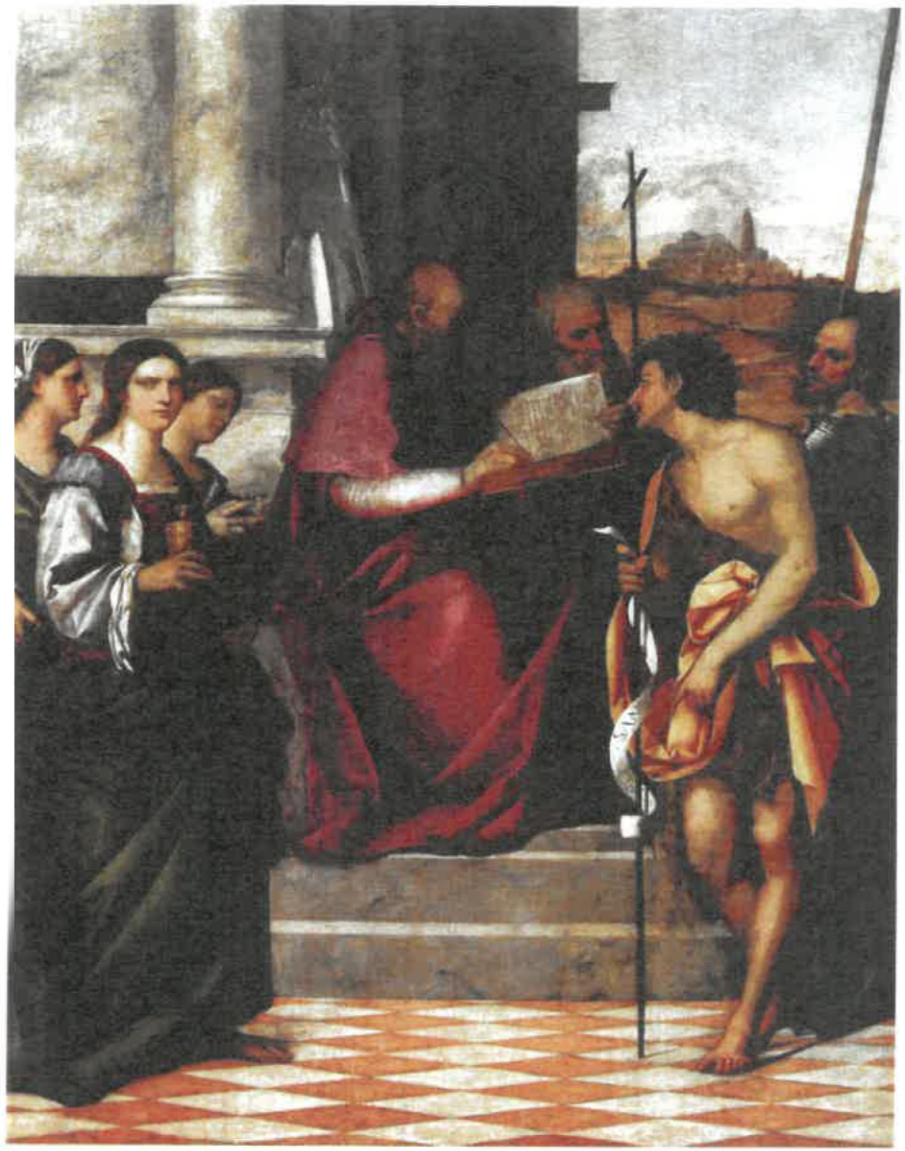

Fig. 27.1 Sebastiano del Piombo, *I santi Giovanni Crisostomo, Giovanni il Battista, Giovanni evangelista, Teodoro, Maria Maddalena, Lucia e Caterina*, San Giovanni Grisostomo, Venezia, 1510-11. Wikimedia. Public domain, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sebastiano_ del_piombo,_pala_di_san_giovanni_crisostomo_01.jpg

Fig.27.3 Giovanni Bellini, *I santi Cristoforo, Gerolamo e Ludovico di Tolosa*, San Giovanni Grisostomo, Venezia, 1513. Wikimedia. Public domain, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bellini,_Sts_Christopher,_Jerome_and_Louis_of_Toulouse.jpg

minosità della chiesa è il biancore – Palladio avrebbe detto la "bianchezza" – delle pareti e di tutti gli *ornamenti* architettonici.

Con una luminosità di tanta intensità, con la percezione distinta di ogni cosa che essa consente, con l'evidenza che assume ogni materiale, ogni forma, ogni dettaglio, questa chiesa – costruita da Venezia quasi in risposta all'esito del Concilio di Trento – non consente al fedele, a chi la frequenta, alcuna esperienza di misticismo. Di ogni cosa essa sollecita una percezione distinta, e con ciò stimola quella forma di consapevolezza razionale, quella forma di modernità, di cui a suo modo – ricorrendo alla lezione degli Antichi – Palladio intende essere profeta.

È conseguenza di questa "lezione" che, a partire dalla fine del Cinquecento, l'oscurità – quella oscurità che ancora Leon Battista Alberti difendeva, quasi con devozione – ha perso ogni sua pregnanza concettuale ed è diventata una categoria mentale anacronistica. Non resiste – per così dire – alla accelerazione che conosce, in questa congiuntura, la storia. Non vi è più tempo per una percezione che richiede tempo. Questo irrompere nello spazio del tempio della luce solare – di quella luce che nella chiesa di San Giovanni Crisostomo Giovanni Bellini aveva introdotto solo virtualmente – è un messaggio così forte, così rivoluzionario si potrebbe dire, che dopo l'apparizione del Redentore palladiano nell'universo culturale di Venezia in quasi tutte le chiese di questa città vengono condotti interventi (come quello condotto nella cappella maggiore di San Giovanni Crisostomo) per accrescere l'interna luminosità. Ma non è su questo fenomeno, che non è stato adeguatamente indagato, che intendo richiamare ora la nostra attenzione.

È su Tintoretto che devo dire una cosa, almeno una. Perché è evidente la sua determinazione di sottrarre le sue figure a quella forma di modernità che si fonda su un dominio incontrastato della luce. Tintoretto non crede, cioè, che sia la luce naturale – quella di un cielo immaginario, quella garantita dell'apertura di grandi finestre – che induce nell'uomo una vera illuminazione. Rendendo visibili tutte le cose, la luce riduce la possibilità di discernimento del valore dell'una e dell'altra. Le figure di Tintoretto – basta guardarsi intorno per rendersene conto – non frequentano dunque gli spazi palladiani, potremmo dire che ne rifuggono. Emergono tutte da una oscurità che ha una consistenza quasi materiale. E da questa oscurità sono liberate da Tintoretto stesso. È lui che con il suo pennello dà luce, dà la luce. È lui che, in modo perentorio, definisce il tempo necessario alla percezione del messaggio che vuole trasmettere.