

Luce Light

Nel 425 a.C. Ictino, l'architetto del Partenone, progetta a Bassae al centro di una catena montuosa del Peloponneso, il tempio dedicato al dio Apollo.

La singolarità del piccolo tempio è nota soprattutto per il fatto che in esso, per la prima volta, sono contemporaneamente presenti i tre ordini classici: dorico, ionico, corinzio.

Ma il vero elemento caratterizzante questo tipo architettonico è altro: sul lato est, in corrispondenza della cella destinata a ospitare la statua della divinità, l'architetto apre una porta.

Da quel varco, al mattino, un raggio del sole che sorge illumina gradualmente la statua di Apollo.

Il principio di creazione, offerto dal sole nascente, si innesta nel corpo del tipo architettonico inducendo l'attivazione di un tema simbolico e psicologico di cui la luce è il *medium*.

Si tratta della medesima modalità con cui il Pantheon, diversi secoli dopo, si impianta al centro della città di Roma affidando al raggio di sole che, entrando dall'oculo posto in sommità della cupola aperta agli elementi, quotidianamente compie il proprio viaggio sulle pareti interne, il compito di raggiungere due volte all'anno, attraverso la grata posta sopra l'ingresso principale, il suolo di Roma.

In quel momento il cielo e la terra, l'elemento mentale e l'elemento materiale, si congiungono esplicitando e rinnovando il significato composito dell'architettura occidentale come continua incessante dialettica tra luce ed ombra.

Questa giustapposizione che cosa contiene e che cosa esprime? Anche se l'accostamento al tema è stato prevalentemente condotto a partire dalla luce piuttosto che dall'ombra vi sono precisi caposaldi di una teorizzazione, più o meno diretta, dalla

In 425 BC, the architect of the Parthenon, Ictinus, designed a temple dedicated to the god Apollo at Bassae, in the heart of a mountain range in the Peloponnese.

The distinct feature of this temple lies in the fact that it includes, for the first time, examples of all three of the classical orders: Doric, Ionic and Corinthian.

However, what truly sets this architectural type apart is something else: on the eastern side of the temple, in the chamber intended to accommodate the statue of the deity, the architect opens a door.

From that opening, in the morning, a ray of the rising sun gradually illuminates the statue of Apollo.

The principle of creation, epitomised by the rising sun, is incorporated into the body of the architectural type, thus triggering a symbolic and psychological theme in which light serves as the *medium*.

It is this same method that was used, centuries later, when building the Pantheon in the very heart of the city of Rome. In it, the ray of sunlight that enters through the *oculus* at the top of the dome – open to the elements – to complete its daily journey across the interior walls, is entrusted with the task of reaching the Roman soil twice a year, through the grating above the main entrance.

At that precise instant, heaven and earth, the mental and the material element, come together, both elucidating and renovating the composite meaning of western architecture as a continuous dialectic between light and shadow.

What does this juxtaposition contain and what does it express? Although the approach to the theme has mainly focused on light rather than shadow, there are specific, more or less explicit theoretical references, ranging from Plato's parable of the cave to Pliny the Elder, which symbolically link the shadow not only to

favola della caverna di Platone per giungere a Plinio il Vecchio, che lega in modo simbolico l’ombra all’anima dell’uomo oltre che alla sua figura.

Come è stato sottolineato «Se vi è qualcosa di veramente stupefacente nel ‘quadro’ creato da Platone che narra la vicenda della ‘caverna’ questo qualcosa sta nella evidenza riconosciuta all’attività visiva, considerata equivalente all’attività cognitiva». Esiste certamente un’altra scaturigine, più tarda e legata al fiorire dell’universo cristiano, da Oriente a Occidente, rinvenibile nella tradizione narrativa inerente il mistero dell’incarnazione proposta dagli Evangelii.

Nel Vangelo di Luca (1.26-38) il racconto dell’Incarnazione inizia con l’annuncio dell’angelo a Maria «ecco concepirai un figlio, lo darai alla luce e lo chiamerai Gesù»; trova Maria impreparata e sorpresa «Com’è possibile? Non conosco uomo». Ma l’angelo le risponde «Lo Spirito Santo scenderà su di te, su di te stenderà la sua ombra la potenza dell’Altissimo, Colui che nascerà sarà dunque santo e chiamato figlio di Dio».

Il carattere enigmatico della risposta di Gabriele a Maria — ha ricordato Victor I. Stoichita nella *Breve storia dell’ombra* — ha lasciato aperte diverse interpretazioni sulla funzione e ruolo dell’ombra stessa, ma certamente, come ha chiarito Jacopo da Varazze nella sua *Leggenda Aurea*, «L’ombra si genera dalla luce e da un corpo interposto» e quindi è possibile riconoscere la luce come primo artefice dell’atto fondativo, vera e propria allegoria dell’incarnazione, che si manifesta attraverso l’ombra. In tale direzione si sviluppa una consistente struttura narrativa che pervade tutta l’arte rinascimentale non soltanto italiana in cui il ruolo simbolico della luce è pienamente confermato.

Stoichita, a tal proposito, riporta, l’analisi del lavoro pittorico di Filippino Lippi e in particolare della sua *Annunciazione* custodita in S. Lorenzo a Firenze; qui la tradizionale scena dell’angelo inginocchiato davanti alla Vergine vede l’ombra dell’angelo stesso allungarsi verso la figura senza toccarla, conseguendone che il concepimento era potuto avvenire per l’azione diretta della luce sul corpo di Maria. Si tratta dell’immagine, più consuetamente mediata dalla presenza di una colonna posta a separare le due figure, che caratterizzerà una moltitudine di esempi dipinti coevi e successivi.

Anche in questa visione dunque la luce non è solo luce.

Sarà Dante, camminando nel Purgatorio con la schiena esposta al sole, accompagnato da Virgilio, a far risaltare con chiarezza che l’ombra prodotta per proiezione è cosa legata alla vita.

<p>Lo sol, che dietro fiammeggiava roggio, rotto m’era dinanzi alla figura, ch’aveva in me dei suoi raggi l’appoggio.</p>	
<p>Io mi volsi da lato con paura, d’esser abbandonato quand’io vidi solo dinanzi a mè la terra oscura.</p>	

Dante non vede l’ombra portata di Virgilio, che è semplicemente ‘fatto’ d’ombra, ma solo la propria, derivata dalla corporeità terrena.

Se nel mistero bidimensionale della pittura la questione della dualità luce ombra si è prestata a innumerevoli interpretazioni, tuttavia governate dal graduale affermarsi di una dimensione cognitiva e simbolica che si può assumere come propria alla condizione occidentale, fino al lavoro sull’ombra di Warhol, in quello dell’architettura, che si manifesta a partire da una condizione di tridimensionalità, la questione interpretativa del rapporto sopracitato non è meno complesso.

man himself, but also to his soul.

As has been pointed out, “If there is something truly astonishing in the ‘picture’ created by Plato in his account of the episode of the ‘cave’, it lies in the recognition of visual activity as equivalent to cognitive activity”.

There is certainly another, later origin, linked to the flourishing of Christian culture, spanning East and West, which is found in the narrative tradition concerning the mystery of the incarnation as derived from the Gospels.

In the Gospel according to Luke (1.26-38), the story of the incarnation begins with the angel’s announcement to Mary: “You will conceive and give birth to a son, and you are to call him Jesus”. This surprises and bewilders Mary: “How will this be,” she asks the angel, “since I am a virgin?”. To this the angel answers: “The Holy Spirit will come on you, and the power of the Most High will overshadow you. So the holy one to be born will be called the Son of God”.

The enigmatic nature of Gabriel’s answer to Mary, Victor I. Stoichita reminds us in his *Short History of the Shadow*, allows for several different interpretations concerning the function and role of the shadow itself. However, as Jacobus de Voragine elucidates in his *Golden Legend*, “The shadow is generated by light and an interposed body”, allowing light to be recognised as the primary force behind the founding act, serving as a true allegory of incarnation, which is revealed through the shadow.

A solid narrative structure develops in this direction, throughout all of Renaissance art, and not just in Italy, in which the symbolic role of light is fully confirmed.

In this regard, Stoichita provides an analysis of Filippino Lippi’s pictorial work, in particular his *Annunciation*, which hangs in the Basilica di San Lorenzo in Florence. In this work, the traditional scene of the angel kneeling before the Virgin shows the angel’s shadow stretching towards the figure without touching it, suggesting that conception occurred through the direct action of light on Mary’s body. It is the image, more commonly represented with an interposed column separating the two figures, which will characterise numerous contemporary, as well as later depictions of the theme.

Also from this perspective, therefore, light is not only light.

It is Dante, as he is walking through Purgatory in the company of Virgil, with his back exposed to the sun, who will emphatically highlight the fact that the shadow produced by projection is a thing closely related to life.

<p>Behind my back the sun was flaming red; but there, ahead of me, its light was shattered because its rays were resting on my body.</p>	
<p>And when I saw the ground was dark in front of me and me alone, afraid that I had been abandoned, I turned to my side;¹</p>	

Dante does not see any shadow cast by Virgil, who is simply “made” of shadow, but only his own, which is derived from his earthly corporeity.

In the two-dimensional realm of painting, the duality of light and shadow has led to countless interpretations, all influenced by the gradual development of a cognitive and symbolic dimension typical of the Western tradition, up to Warhol’s exploration of shadow. However, in architecture, which arises from a three-dimensional context, the interpretive issue concerning this relationship is no less complex.

The fact that architecture is clearly “of flesh”, in other words, of

Che l’architettura sia palesemente ‘di carne’, cioè di materia, non rende infatti meno ambigui i ruoli degli elementi in campo e della loro reciprocità.

Lo svolgersi della vicenda umana, non solo di quella narrata, in forma di realtà, diviene la condizione d’ambiente indiscussa ove il fatto architettonico si manifesta: proprio il contesto, a questo punto, con le proprie molteplici sfumature, assume ogni volta il ruolo di sfondo e fondo psicologico per l’impaginazione del tipo architettonico.

Questa tradizione si colma infatti, ancora ricorrendo a Dante, con «la luce in sé» della presenza divina, che impone a tutte le creature e quindi a tutte le opere dell’uomo, comprese quelle di architettura, una luce altra, che solo ad alcuni è dato di vedere. Si tratta di un rapporto gerarchizzato e mediato dalla integrità ontologica di chi guarda.

Più in basso, sulla terra, l’architettura ha la sua propria luce che, tuttavia, ancora una volta non è soltanto quella prodotta dal sole. Nel 1979 ho incontrato, in un mattino padano, Jorge Luis Borges che, cieco da quando aveva trentacinque anni, si faceva accompagnare dalla sua compagna Maria Kodama e da Franco Maria Ricci, suo editore italiano, a vedere le sculture antelamiche del Battistero di Parma.

Quale luce le illuminava?

Borges, sterminato lettore della Commedia dantesca, interpreta pienamente la condizione di una luce interiore, in una attitudine di scoperta non soltanto visiva.

È il modo di osservare e di vedere che ho ritrovato accompagnando Luigi Ghirri e Giovanni Chiaramonte nelle loro campagne fotografiche: la luce, contemporaneamente espressa, di un passato-futuro, derivata da un movimento del tempo che non richiede lo spostamento se non quello, tutto interiore, tra chi ha concepito l’opera e chi la osserva.

Un movimento per cui la luce cade – come direbbe Deleuze – e determina l’intensità, anche di fronte a un’espressione architettonica, a una pietra, consentendo in quella condizione d’ambiente alla luce luminosa di farsi luce numinosa.

Paolo Zermani

matter, does make the roles of the elements in play, and their reciprocity, any less ambiguous.

The course of human events, not only those narrated as reality, becomes the unquestioned environmental condition in which the architectural fact manifests itself. It is precisely the context, with its many nuances, which every time takes on the role of background and psychological foundation for the composition of the architectural type.

This tradition is, in fact, brimming over, recurring once more to Dante, with “the light in itself” of the divine presence, which imposes on all creatures, and therefore on all human works, including those of architecture, another, different light, which only some are able to see.

It is, ultimately, a hierarchical relationship mediated by the ontological integrity of the observer.

Lower down, on earth, architecture has its own light, which, however, is once again not only the one produced by the sun.

One morning in the Po valley in 1979 I met Jorge Luis Borges. Having become blind at the age of thirty-five, he was being accompanied by his life partner, Maria Kodama, and by his Italian publisher, Franco Maria Ricci, in his visit to see Antelami’s sculptures at the Parma Baptistery.

What light illuminated them?

Borges, an avid and reader of Dante’s *Divine Comedy*, fully grasped the condition of an inner light, through an attitude of discovery that goes beyond the merely visual.

It is the same way of observing and seeing that I came across while accompanying Luigi Ghirri and Giovanni Chiaramonte during their photographic campaigns: the light, simultaneously expressed, of a past-future, derived from a movement of time that requires no displacement other than the purely interior one between the creator of the work and the observer.

A movement in which light falls – as Deleuze would say – and determines the intensity, even in the presence of an architectural object, or a stone, thus allowing, in those conditions, the luminous light to become a numinous light.

Paolo Zermani

Translation by Luis Gatt

¹ Mandelbaum translation, at <https://digitaldante.columbia.edu/text/>



Nino Migliori, Serie Lumen
Metope del Duomo di Modena, Gli antipodi, 2015
© Nino Migliori



Serie Lumen
Metope del Duomo di Modena, L'essere a tre braccia, 2015
© Nino Migliori



Serie Lumen
Lo Zooforo del Battistero di Parma, Protome leonina con anello, 2006
© Nino Migliori



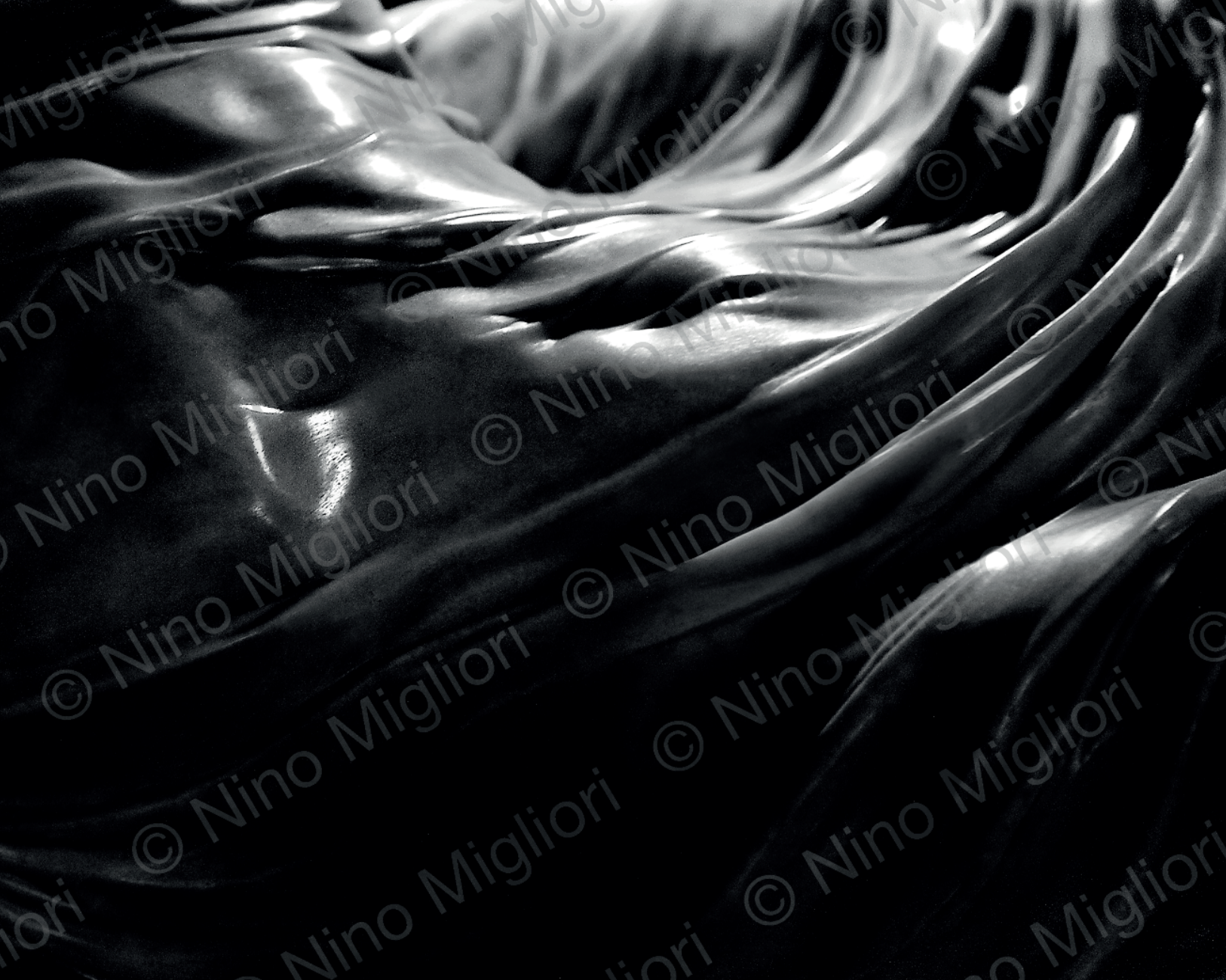
Serie Lumen
Lo Zooforo del Battistero di Parma, Idra, 2006
© Nino Migliori



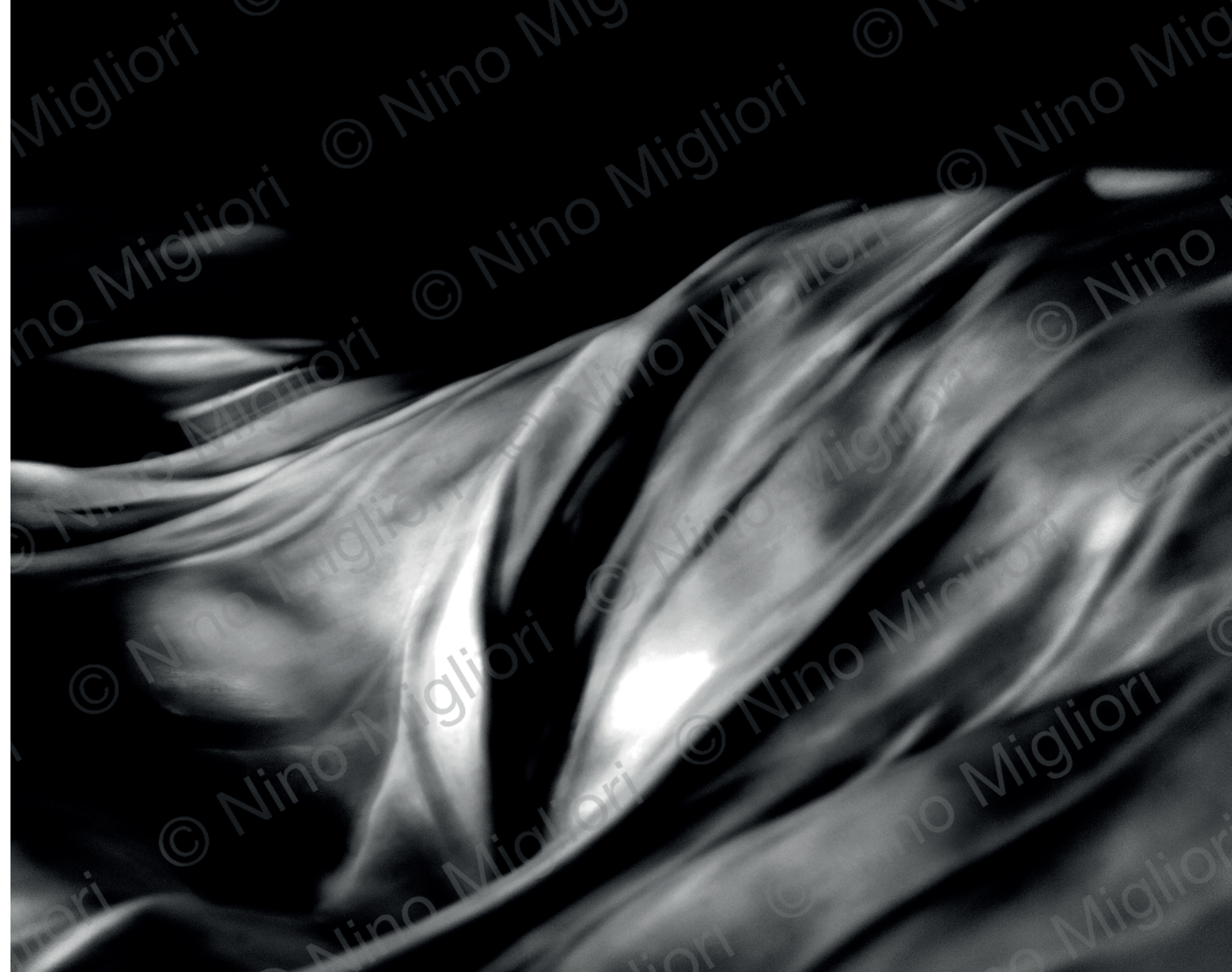
Serie Lumen
Ilaria del Carretto, 2015
© Nino Migliori



Serie Lumen
Ilaria del Carretto, 2015
© Nino Migliori



Serie Lumen
Cristo velato, 2016
© Nino Migliori



Serie Lumen
Cristo velato, 2016
© Nino Migliori



pp.14-15
 Serie Lumen
Il Compianto di Niccolò dell'Arca, San Giovanni, 2006
Il Compianto di Niccolò dell'Arca, Maria di Cleofa, 2006
 © Nino Migliori



pp.16-17
 Serie Lumen
Fonte Gaia, Temperanza, 2023
Fonte Gaia, Giustizia, 2023
 © Nino Migliori

