

La nuova chiesa dedicata a Padre Pio

Nulla di personale ma è difficile avvertire il senso del sacro quando ci si affaccia sul grande sagrato che degrada verso la nuova chiesa dedicata a Padre Pio. Appaiono due archi che si intersecano senza alcuna giustificazione statica od estetica. Ma non si creda che in fondo ci sia il portale di ingresso perché questo è dissimulato, appena girato l'angolo. Nulla è come ci si aspetterebbe. Proprio nulla. Il campanile è orizzontale, il portale di ingresso sembra l'accesso di un bunker e come già detto non si affaccia sul sagrato, la grande croce lascia perplessi, altissima, con le due braccia rastremate assomiglia vagamente ad un missile in procinto di andare nello spazio.

Questo articolo non avrei voluto scriverlo, ma da più un mese dalla visita alla chiesa dedicata a Padre Pio a San Giovanni Rotondo, non riesco a togliermi l'impressione negativa che ho subito. Ne sono rimasto molto addolorato perché Padre Pio fu all'origine della mia vera adesione al cristianesimo.

Torniamo alla visita, partiamo dal sagrato. Quella che dovrebbe essere la chiesa appare in fondo alla spianata, coperta da una specie di tettoia che ha un profilo come grandi denti di sega, ricorda il dorso di un drago, oppure le ali sempre di un drago, il tutto sospeso su una selva di aculei, ai quali è difficile dare una spiegazione, sono assurdi, a distanza appaiono come una selva di lance, ma lance di chi?



Lo skyline della chiesa ricorda quindi un immenso drago, accucciato in fondo alla discesa del sagrato, con le possenti zampe, che si identificano nei due grandi archi, apparentemente senza alcun ruolo di sostegno. L'ingresso non è dal lato che appare dal sagrato, già perché questo lato corrisponderebbe al fianco di cosa? Ma della bestia, del drago, è ovvio. Allora si entra da sinistra, dove si troverebbe la bocca del drago. Già perché in un drago si può entrare solo dalla bocca, ingoiati. La conferma di essere entrati nella pancia del drago viene, appena superato l'ingresso, alla vista di immensi archi schiacciati, archi biancastri, che ricordano le costole di un ventre gigantesco. Non sembrano archi fatti per reggere alcunché, sembrano tentacoli, sembrano la parte visibile di uno scheletro. Siamo entrati nel drago che ci ha divorati. Forse gli architetti non intendevano arrivare a questo risultato, eppure questa è la sgradevole sensazione che si prova. E' impossibile capire attraverso quali percorsi mentali si sia arrivati a questo risultato, e siamo appena agli inizi.

Nell'architettura religiosa medioevale draghi, mostri e diavoli erano di casa, ma ora pare che la stessa chiesa abbia assunto la forma di un drago, che ha preso il posto della chiesa. Non si tratta solo di simboli massonici, di cui si è molto parlato, ma del drago, oppure la bestia dell'apocalisse, e la bestia è diventata chiesa.

Facciamo un passo indietro. Quando abbiamo continuato a procedere lungo il sagrato, verso quella che dovrebbe essere la chiesa, alla sinistra avevamo visto una struttura che regge otto campane, che suonano otto note diverse. Le campane sono ingabbiate in ret-

tangoli metallici. Leggo che sono dedicate ad altrettanti angeli e santi. Durante il tempo in cui mi sono soffermato a San Giovanni Rotondo, per più di quattro ore, le campane non hanno mai suonato. Questo forse è un atto di carità verso i visitatori, che altrimenti sarebbero assordati se le campane suonassero giusto all'altezza delle loro orecchie. Non era difficile pensare che questa potrebbe essere una buona ragione per mettere le campane in cima ad un vero campanile. Impiccate così sembrano campane esposte in una fiera in attesa di compratori. Anche qui nulla di sacro ma solo nostalgia di un campanile. Dicono che hanno voluto realizzare un campanile orizzontale. Apprendo che l'11 giugno 2005, poco dopo le 11 di mattina, la campana maggiore, di 18 quintali si staccò mentre suonava e precipitò, sbriciolandosi. L'incidente non provocò vittime.

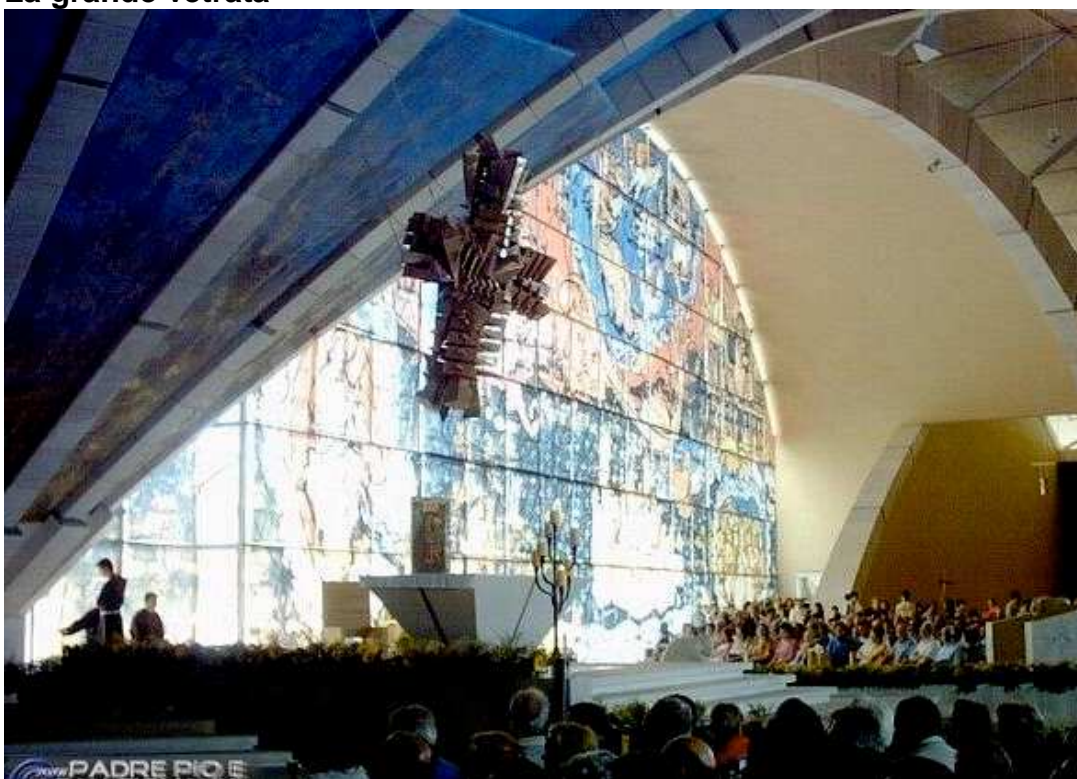


Accanto alle campane ci sono alcuni uccelli in pietra, che leggo essere delle aquile in procinto di spiccare il volo verso il sole, sole che dovrebbe bruciare le loro penne destinate ad essere subito rigenerate in una sorta di nemesi della resurrezione. Purtroppo questi uccelli ricordano piuttosto delle galline spampinate e spennacchiate. Sulla destra una fila di vasche in pietra, sembrano vasche di decantazione. Vorrebbero rappresentare il fiume Giordano, dove Cristo venne battezzato. Non era meglio fare un plastico che rappresentasse il letto di un fiume? No sarebbe stato uno sgarbo all'arte moderna dove tutto viene sublimato in forme astratte. Alla gente non piace? Non fa nulla. Impareranno, dovranno imparare.

Riprendiamo la narrazione al punto in cui finalmente si entra nella chiesa, ovvero si entra nel drago. Come già detto l'interno è pieno di enormi costoloni che si suppone debbano

concorrere a darci il senso di uno spazio sacro, in realtà sembra proprio di essere dentro la carcassa di un dinosauro, in un museo di storia naturale. Siamo entrati nel ventre del drago ed ora ne scorgiamo le grandi costole. Come se non bastasse, da uno squarcio aperto tra queste costole, incombe una gigantesca vetrata, che dovrebbe richiamare alcuni passi dell'Apocalisse, tra i libri sacri di gran lunga il più difficile da illustrare in modo convincente, pieno com'è di diavoli, bestie mostruose e draghi. Infatti nella vetrata appaiono disegni che dovrebbero essere in uno stile primitivo, ma che in realtà sono falsi, immondi e ridicoli, in un'orgia di draghi, di città murate, di santi inebetiti. L'enorme dimensione della vetrata, di cui parlerò nel prossimo capitolo, toglie all'interno della chiesa qualsiasi possibilità di raccoglimento. E' una presenza che incombe sinistra sui fedeli, una sorta di sghignazzo diabolico, senza possedere del male neppure la sua grandezza. E' un insulto alla bellezza ed al ricordo delle vetrate che illuminano le tante chiese della cristianità, per non parlare poi delle vetrate delle grandi moschee.

La grande vetrata



La vetrata con l'illustrazione di episodi dell'Apocalisse. Ha dimensioni enormi, tali da cancellare la condizione di *interno* nella chiesa. In questa fotografia, opera dello scultore Pomodoro, compare il crocefisso moderno che è stato poi rimosso grazie alla decisione del vescovo. A tutto c'è un limite. Il crocefisso è stato sostituito con un vero crocefisso donato dalla basilica di Cefalù, opera di uno scultore anonimo del XIX secolo.

Su chi sia l'autore della vetrata le versioni non concordano. Dalla documentazione reperibile in internet risulta che la vetrata dovrebbe essere opera di Robert Rauschenberg. Questa vetrata è l'elemento peggiore di tutta la chiesa, ammesso che sia possibile stabilire una graduatoria tra le infamie di tutta l'opera. La vetrata è un *capolavoro* di un maestro della pop-art. Un tessuto serigrafato visto in trasparenza. Coloro che scelsero questo *insigne maestro* speravano di attirare nella chiesa i giovani stanchi di frequentare discoteche e di assumere droga?

Fatto sta che Wikipedia dice che il Vaticano nel 1998 offrì l'incombenza a Robert Rauschenberg, che poi pare si sia visto rifiutare il progetto. **Francesco Colafemmina** (1), esperto di arte sacra, afferma invece che fu proprio Rauschenberg a realizzare l'opera,

costruendo un miserevole collage, prendendo lo spunto da un celebre arazzo, che illustra momenti dell' Apocalisse e che ora è custodito nel castello di Angers in Francia.



Robert Rauschenberg – Da questa fotografia sembra che non si possano avere molti dubbi sulla sua giovialità.

Colafermina ha dedicato all'argomento anni di studi, ha pubblicato un libro (*Il mistero della chiesa di San Pio*) che è considerato un punto di riferimento su questa materia. Soffermiamoci su questo argomento. **Robert Rauschenberg** (che in realtà si chiamava: **Milton Ernst Rauschenberg**) (Port Arthur, 1925 – Captiva Island 2008), fotografo e pittore statunitense, vicino alla pop art, senza mai aderirvi realmente, innescò invece una inedita corrispondenza con l'espressionismo astratto. Quindi ha messo insieme quanto di peggio si possa concepire nelle arti delle immagini. Troviamo scritto che nel 1998 il Vaticano, per la chiesa dedicata a Padre Pio progettata da Renzo Piano, avrebbe preso l'iniziativa di commissionare la vetrata a Rauschenberg, vetrata che poi sarebbe stata rifiutata (non è chiaro se il rifiuto fu dell' autore o del Vaticano, infatti è scritto solo: *later refused*). Ma alla fine la vetrata è stata messa in opera e tutti i fedeli debbono sopportarla. Colafermina riporta il testo di una lettera di padre Giovanni Spagnolo dove si legge: «*in realtà Rauschenberg non ha mai realizzato l'arazzo, ... , che gli era stato commissionato, perché il bozzetto da lui presentato non ha incontrato il plauso della commissione ed è stato provvisoriamente sostituito da una copia di un arazzo, il cui originale si trova in una cappella del castello di Angers, immune dal virus della massoneria.*» Purtroppo non è vero che si tratta di una copia, ma di un rifacimento secondo lo stile attuale. Pur essendo le immagini originali dell'arazzo certamente migliori della loro rivisitazione, forse ad opera di Rauschenberger, è certo che quelle che appaiono sulla vetrata, qualsiasi sia la loro origine, sono un insieme di banalità e di volgarità infantili.

A padre Spagnolo Colafermina così replica: «Peccato che a fra Giovanni sia sfuggito che Rauschenberg quell'arazzo l'abbia davvero realizzato lui, con la tecnica del collage e che sebbene talune immagini siano state riprese dalla *tapiserie* d'Angers, il buon Rauschenberg (il cui bozzetto originale raffigurava un'Apocalisse nucleare!!!) ne abbia selezionato quelle che mostrano un drago a sette teste trionfante e non certo un San Michele vittorioso o un Cristo Giudice.» Rauschenberg è considerato uno dei padri della pop art e quello realizzato a San Giovanni Rotondo è una delle tipiche creazioni della pop art ossia un collage. ... i collage si fanno partendo da immagini ritagliate e composte in un ordine nuovo. Quest'ordine nuovo del ritaglio, e il metodo di assemblaggio di immagini diverse è il segno dell'artista.»

Così prosegue Colafermina: «Nel mio saggio (*Il mistero della chiesa di San Pio*) non ho mai affermato che Rauschenberg sia l'autore delle immagini dell'arazzo. mi soffermo a precisare: "L'arazzo realizzato dall'artista statunitense Robert Rauschenberg, con un particolare fibra usata nell'industria aerospaziale, è un collage di episodi tratti dall' Apocalisse". Che le cose stiano in questi termini e che Rauschenberg abbia realizzato il collage lo affermano numerose fonti ufficiali, non ultimo questo vademecum pubblicato dalla Radio

Vaticana nel 2009, in occasione della visita di Papa Benedetto XVI: "La Grande vetrata è opera di Robert Rauschenberg, che per costruirla e darle la funzione progettata, ha utilizzato un tessuto Trevira, materiale nato dalle ricerche per le missioni spaziali". Detto questo, chiunque sia l'autore del collage, permane la veridicità di quanto da me affermato : "In questa rappresentazione sacra manca infatti l'elemento principale della rivelazione di San Giovanni: il giudizio. Non un accenno è riservato al giudizio di Cristo nella sua Parusia. Il centro dell'opera è, invece, riservato all'inseguimento della donna e del bambino da parte del drago, anzi, il drago a sette teste è esso stesso il punto focale Neppure la battaglia tra San Michele e il drago è raffigurata, né si può intuire la fine di Satana, se non fosse per il fatto che la scena si sposta, immediatamente dopo, alla visione del fiume generatore di vita che sgorga dal Trono di Dio e dell'Agnello. L'arazzo, seppur concepito come un poster sintetico, un collage di scene apocalittiche, in realtà nasconde tutta l'Apocalisse per concentrarsi sulla scena più inquietante e tremenda che annuncia la guerra fra Satana e Cristo: il drago che vuol trangugiare il bambino nato dalla donna. Non i sette sigilli o le sette trombe, non i quattro cavalieri, non il giudizio, non il prosieguo della sconfitta del drago, con la nascita delle bestie. Quale senso avrebbe rappresentare scene dalle quali non si può evincere il significato profondo del libro? Come si può raffigurare l'Apocalisse, quasi fosse una lotta privata fra Cristo e Satana, nella quale l'umanità ha un ruolo marginale, se non del tutto negato? E che senso ha rappresentare la Gerusalemme celeste come una città presente già sulla terra ed anzi sovrastata dal drago?" (in corsivo le parti che Colafemmina prende dal suo libro o da lettere) Se, infatti, prendiamo il racconto della Tapisserie d'Angers, ci rendiamo conto che lì non solo le immagini sono disposte nella corretta sequenza cronologica, ma ne appaiono anche altre, che Rauschenberg a San Giovanni Rotondo ha di proposito tralasciato. Prendiamo l'esempio dell'immagine centrale del collage: il drago rosso a sette teste. Nel mio saggio argomento che è assolutamente erroneo porre il drago a sette teste sulla Gerusalemme celeste scesa in terra.



Il Drago insegue la donna (arazzo di Angers)

La nuova Gerusalemme

Oltretutto, se proprio vogliamo esser precisi, il collage ha voluto ricostruire le immagini in un'unica creazione iconografica e non in sequenze giustapposte, magari con un confusionario ed ingenuo disordine. Rauschenberg ha infatti eliminato da ogni scena l'immagine di San Giovanni che nella Tapisserie d'Angers è testimone di ogni singolo arazzo. Ha dunque trasformato il suo collage in una nuova sintesi iconografica. Stupisce ancor più che

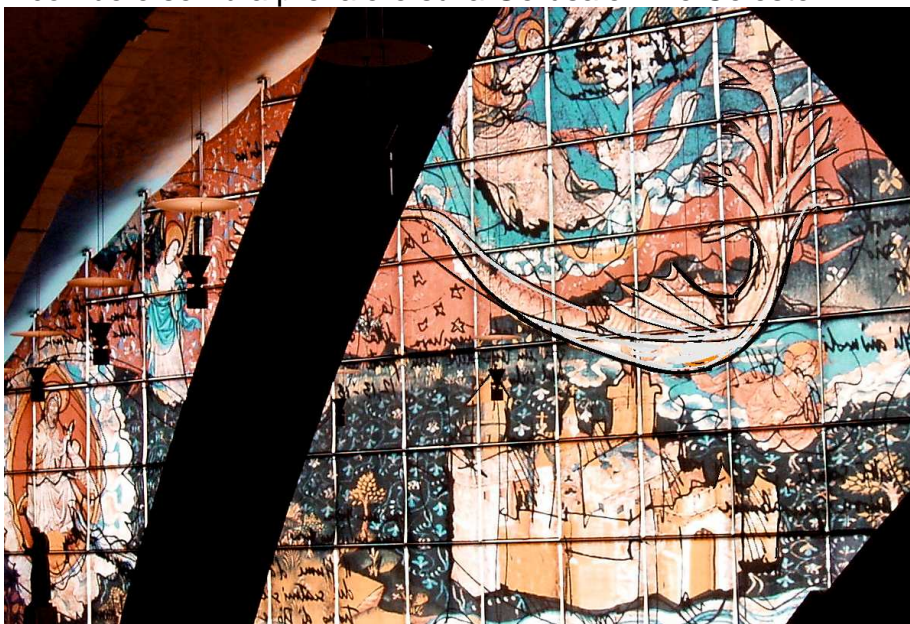
Rauschenberg abbia sorvolato su immagini fondamentali come quella del Giudizio Finale (Sixième Pièce, secondo riquadro in basso), o quella che raffigura "*Le Diable jeté dans l'Étang de feu*" (Sixième Pièce, primo riquadro in basso) o quella che mostra il "*Drago incatenato per mille anni*" (Sixième Pièce, quinto riquadro in alto) o ancora quella che raffigura la "*Caduta di Babilonia*".

Ma forse più significativa di tutte sarebbe stata l'immagine di San Michele che uccide il Drago, immagine quanto mai appropriata in terra di Capitanata, dove esiste il culto di San Michele arcangelo.



San Michele combatte il Drago

Invece nulla di tutto questo ritroviamo nella vetrata realizzata su disegni di Rauschenberg. Perché? Molto semplicemente perché Rauschenberg ha già fatto ricorso a tematiche esoteriche nel corso della sua carriera artistica, Allo stesso modo nel coronare con i suoi tessuti dipinti l'esoterico santuario di San Giovanni Rotondo, Rauschenberg ha pensato bene di rivisitare l'Apocalisse ponendo al centro della scena il Drago a sette teste che incombe e sembra prevalere sulla Gerusalemme Celeste.»



Particolare del drago a sette teste che incombe sulla Gerusalemme celeste, non più tanto celeste perché scesa a terra. Inoltre il drago sembra trionfare.

Forse la scelta dell'Apocalisse come tema da illustrare nella vetrata è stata inconscia. Il risultato è che tutto induce a credere che la chiesa sia stata dedicata al drago.

Espressione inebetita nei volti

Marko Ivan Rupnik, direttore del centro Studi e Ricerche "Ezio Aletti" a Roma è l'autore principale dei mosaici sparsi lungo il percorso sotterraneo che conduce alla cripta di San Pio.



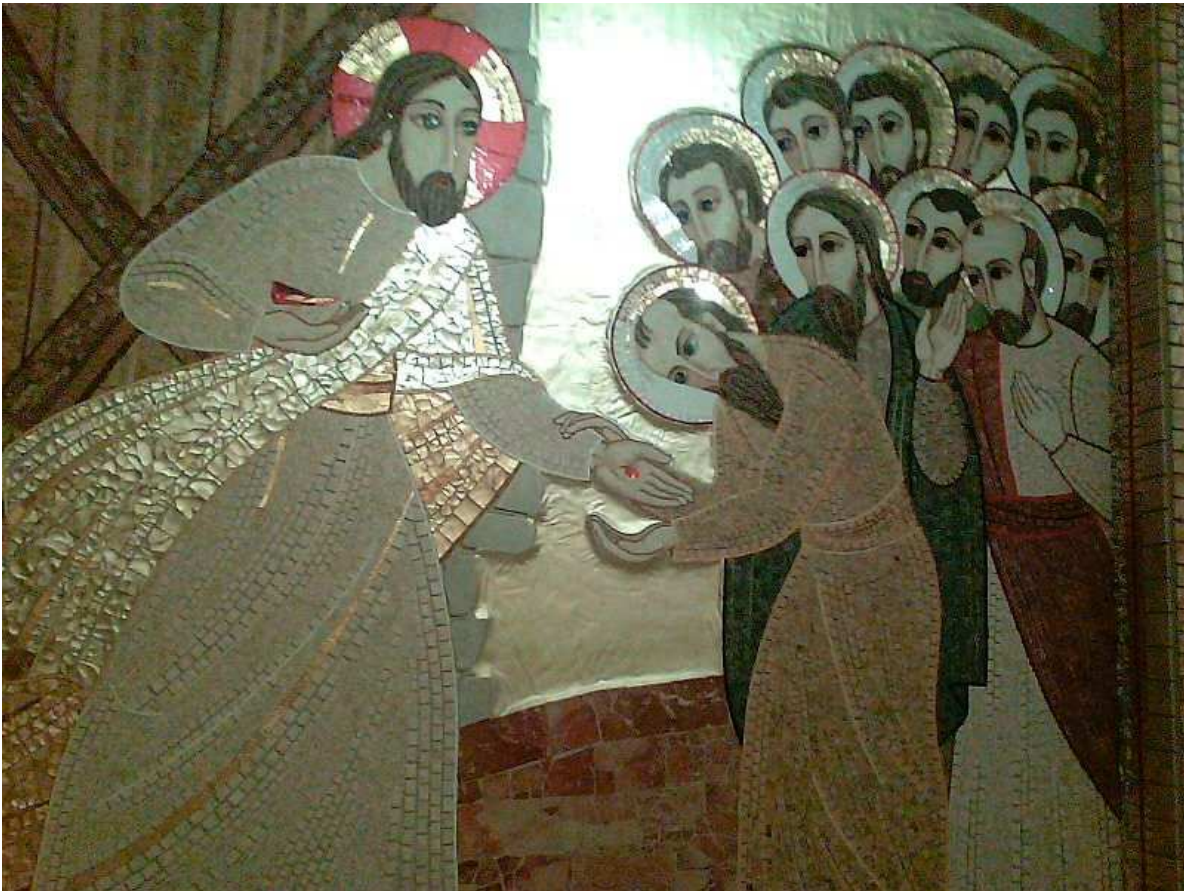
I volti rappresentati nelle diverse immagini sacre, per lo più a mosaico, hanno un' espressione uniformemente inebetita. Così inebetita che sembrano far parte dello sfondo. Pur essendo opera di autori diversi, anche se della stessa scuola, la non espressione dei volti si mantiene uniforme. Sembra trattarsi di personaggi inesistenti.



Pittura ad affresco del gruppo d'Arte Spirituale del Centro *Aletti* di Roma

Questo sarebbe in linea con la fuga da ciò che è umano secondo i dettami di certa arte moderna. Ho notato che anche questo aspetto è particolarmente sgradito ai visitatori. Le

immagini dei testimoni della presenza di Padre Pio, i suoi custodi sono senza volto, non hanno uno sguardo, sono anonimi, assenti, nella loro ostinata banalità..



Mosaico di padre Marko Ivan Rupnik nella Chiesa inferiore



Ancora un'espressione ebete, uno sguardo vuoto, un'immagine che dovrebbe rappresentare Cristo proprio a lato del corpo di Padre Pio. Dopo mezzo secolo di adorazione dell'espressionismo astratto ecco il risultato. Incapacità assoluta di fare opere *figurative*.

Non si vuole ripetere la critica per l'eccessiva presenza di immagini che potrebbero apparire simboli massonici. Questi simboli ci sono ed anche a chi non li identifica al primo sguardo, procurano un inconscio senso di fastidio. Si vuole invece criticare ciò che è palese e che non può essere nascosto accampando casuali coincidenze e giustificazioni di dubbia validità. Oggetto delle critiche più dirette ed immediate, che tutti i visitatori sentono, è la

serie di volti inebrati, inespressivi dei personaggi rappresentati come mere esercitazioni grafiche, avulse da ogni reale riferimento a persone vive. Si crea un'atmosfera falsa. Tutti gli ambienti sono saturi dell'imbarazzo creato da questi volti privi di espressione, personaggi che non esistono e che tuttavia diffondono la sgradevole sensazione che ci sia una truffa consumata contro la fede di chi si era recato in quel luogo per ricordare e venerare Padre Pio diventato santo.

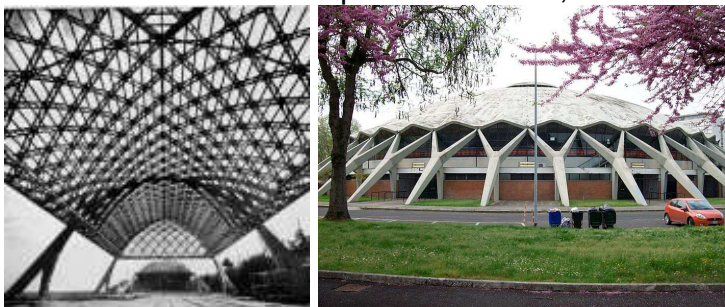
Come hanno potuto gli autori uniformarsi così bene, uniformandosi anche allo spirito dell'architettura di Renzo Piano? E' mai possibile che nel paese dove esistono mosaici splendidi, ricchi di forza espressiva nei volti dei personaggi, siano stati partorite opere così tristemente sciatte e banali? In nome di quale ideologa sono state concepite?

Come nacque l'architettura cristiana?

A Roma l'architettura cristiana nacque da un atto di imperio di Costantino che cercò di fare del cristianesimo un sostegno dell'impero romano. I primi cristiani erano pieni di fede ma molto litigiosi ed erano pronti a scomunicarsi a vicenda per sottili differenze nell'interpretazione dei vangeli. Con l'editto di Milano del 313 e con il concilio di Nicea del 325 ebbe inizio la costruzione di edifici nei luoghi santi della Palestina e di Roma, edifici che furono le basiliche cristiane, simili inizialmente alle basiliche civili, già in uso da molto tempo per amministrare la giustizia e ospitare riunione di cittadini. La più antica fu la basilica di San Giovanni in Laterano. Poi fu la volta della basilica di San Pietro, costruita sulla sepoltura dell'apostolo Pietro, segnata da una "memoria", cioè da una piccola edicola posta in una piazzola nella vasta necropoli vaticana, rimasta in uso dal II al IV secolo e posta ai margini del circo di Caligola, ai piedi del colle Vaticano. Dal Liber Pontificalis abbiamo la conferma che fu edificata da Costantino durante il pontificato di papa Silvestro I (314-335)

Il cristianesimo impiegò trecento anni per raggiungere il diritto di praticare il culto apertamente e quindi il diritto di costruire chiese. Le prime chiese furono quindi costruite sul modello di edifici civili adattati ai riti cristiani. Per successivi 1700 anni la Chiesa stabilì come dovevano essere costruiti i suoi edifici di culto. Lo stabilì con tanta autorità che influenzò anche gli stili dell'architettura civile.

Nel secondo dopoguerra l'Architettura ha assunto forme nuove che non erano incompatibili con il sacro. Quindi si deve rigettare l'accusa secondo cui chi critica l'architettura attuale, specialmente quando viene applicata per costruire edifici sacri, sarebbe contro il progresso, quella divinità che domina la storia e le vicende dell'umanità dagli anni della grande Rivoluzione francese. L'accusa è ingiustificabile perché ci sono state forme adatte al sacro, come ad esempio certi grandi edifici di Pier Luigi Nervi. Ma l'architettura moderna degli ultimi decenni è un'altra cosa. Essa pretende di mutare continuamente, nulla di stabile, nulla di nuovo, ma tutta una realtà che muta freneticamente diventando frenesia, fuga dal terrore della verità. Si esorcizza la paura della fine, della morte, moltiplicando le forme cercando di inventarne sempre di nuove, sconfinando nel ridicolo, nell'immoralità del brutto. Ci si allontana da ciò che è umano perché della natura umana si rigetta la morte. Questo nuovo è una tendenza piuttosto recente che è nata sulla distruzione anche dell'arte che si era formata nell'immediato dopoguerra. La mutazione è stata radicale. Il mondialismo è diventato un potere assoluto, sovranazionale, globalizzato.



Pier Luigi Nervi



Pier Luigi Nervi – sala udienze pontificie

Non si può più costruire nulla fuori dalla linea adottata dallo stile internazionale. Così i frati quando hanno voluto costruire una grande chiesa per ospitare i pellegrini alla ricerca dell'anima di Padre Pio hanno *dovuto* bussare alla porta di una archistar. In teoria sarebbero potuti andare in Spagna da Justo Gallego, il *santo muratore*, che a Mejorada del Campo sta costruendo una cattedrale da solo, utilizzando materiali di recupero. Una cattedrale povera; ma sarebbero stati sommersi, i frati, da una valanga di critiche, già perché la consorceria dei grandi architetti muove la stampa e tutti i mezzi di informazione. Scegliendo l'archistar Renzo Piano hanno dovuto sopportare le critiche (3) di pochi appassionati, che hanno detto cose giustissime, ma che i mass media hanno quasi ignorato. Tuttavia i fraticelli pare che non abbiano visto giusto perché i pellegrini non hanno accettato tanta ignominia, non hanno accettato il brutto ed il cattivo gusto, che trionfano nella nuova chiesa. I disastri dell'architettura internazionale vengono dissimulati e perdonati (4), ma i danni restano come resta il fallimento della chiesa dedicata a Padre Pio.

Risultato: i pellegrini sono pochi, anzi sono del tipo mordi e fuggi. Attorno al santuario esiste oggi una piccola città morta, fatta di case non finite, case non vendute e che si stanno disfacendo. Lo stesso maxi parcheggio nei pressi della chiesa si è fermato al secondo piano. Con una selva di ferri che aspettano di armare il cemento che non verrà mai. Una delle cose che più infastidisce i visitatori ho notato essere le infinite tessere d'oro sparse a piene mani lungo l'ambulacro che porta alla tomba di Padre Pio, il cui corpo è esibito come un'auto di lusso in una lussuosissima vetrina, una cosa ignobile che grida vendetta. Non sono contrario ad impiegare l'oro in un luogo sacro, ma che sia impiegato per essere inserito in un disegno, in una logica di un ornamento, come ad esempio nello splendido tempio di Monreale. L'oro sparso per mostrare che si tratta di oro in una chiesa, solo per compiere un'esibizione, oltretutto di cattivo gusto, non piace e la gente, oltre che pensarlo, lo dice!

Infine ci si deve porre la domanda: perché come tema dominante è stato scelto quello dell'Apocalisse, vista poi nelle forme medioevali, con seguito di diavoli e draghi trionfanti? E' vero che Padre Pio venne sempre tormentato dal demonio, ma come viene rappresentato nella chiesa il demonio diventa motivo di scherno, mentre è terribilmente reale ed attuale. Non si riesce a trovare alcuna giustificazione per questa scelta dissennata che apre le porte a tutte le illusioni, anche le più assurde.

Ma qualche cosa si può supporre. In rete si trovano notizie di questa cooptazione di Rauschenberg nel progetto della chiesa in memoria di Padre Pio. Da Wikipedia apprendiamo che l'iniziativa di andare alla ricerca di un *artista* per realizzare la vetrata sarebbe partita dal Vaticano, dove Padre Pio ed i suoi confratelli avevano anche dei nemici. La cosa è arcinota. Padre Gemelli aveva sollevato qualche critica verso Padre Pio, che cercò di far passare per un imbroglione. Molto peggio si comportò l'arcivescovo di Manfredonia Pa-

squale Gagliardi, nemico giurato di Padre Pio e artefice della prima *persecuzione* contro il frate, del quale diceva: «*Si procura le stimmate con l'acido nitrico e poi le profuma con l'acqua di colonia*». Sin dal 1920 il vescovo di Foggia Salvatore Bella si era dimostrato ostile a Padre Pio. Ciò che più ha sempre disturbato prelati e uomini di cultura cattolici era la costante presenza del diavolo, da cui Padre Pio rivelava di essere sempre tormentato. Se è vero che nel Vaticano qualcuno sin dal 1998 si è preoccupato di cercare un *artista* per illustrare scene demoniache tratte dall'Apocalisse, è molto strano che si sia scelto uno come Robert Rauschenberg, un personaggio che in gioventù era entrato nella setta dei *Cristiani rinati* da cui in seguito si era allontanato. Poi non aveva dimostrato interesse per l'arte sacra e neppure la sua arte dissacrante poteva essere adattata al sacro. E poi perché scegliere l'Apocalisse?

E peggio ancora perché scegliere come tema di ispirazione le immagini dell'arazzo d' Angers in Francia, un'opera che in Italia è poco nota? Che legame sarebbe esistito con la predicazione e le opere di Padre Pio? Nell'Apocalisse si racconta della vittoria finale del bene sul male, ma sarebbe stata una guerra lunga e con fasi alterne. L'Apocalisse non è accettata nel mondo moderno e per di più è stato messo in evidenza come nei disegni riportati nella vetrata i fatti narrati siano stati distorti e ridicolizzati. Come siano andate veramente i rapporti con Rauschenberg non lo sappiamo.

In un lungo articolo (5) dello storico d'arte **John Richardson** si parla di una importante collaborazione con Renzo Piano per la cattedrale in costruzione vicino a Foggia, cattedrale destinata alla commemorazione di Padre Pio, che viene presentato come un prete francescano controverso, morto nel 1968, adorato per aver avuto le stimmate e l'aura di santità. Questa era l'immagine di Padre Pio accreditata nel mondo degli artisti internazionali soprattutto americani. Rauschenberg disse che per le sue immagini si sarebbe ispirato all' Apocalisse e che avrebbe sperimentato effetti ottenuti da una nuova tecnica. Si prevedeva che l' affluenza di fedeli sarebbe stata persino superiore a quella del santuario di Lourdes. Rauschenberg avrebbe realizzato una enorme vetrata da 700 metri quadrati (circa 14x50 metri), in modo che la folla potesse seguire le funzioni religiose anche dall'esterno della chiesa. Presentato come un uomo spirituale, ma non credente, Rauschenberg dichiarò che intendeva muoversi con onestà e chiarezza tra i riferimenti religiosi. "Io credo che diventerete cattolico prima che porterete a termine il lavoro", gli disse il priore dei francescani. Rauschenberg rispose: "io penso che lei diventerà un artista". Forse voleva dire: penso che sia più facile che lei diventi un artista.

In base a questa testimonianza sembra che si fossero stabiliti buoni rapporti almeno con il priore dei francescani di San Giovanni Rotondo. Ma allora perché padre Giovanni Spagnolo afferma (con la conferma di Wikipedia) che il progetto di Rauschenberg venne rifiutato? Ma allora l'obbrobrio di 700 metri quadrati, che incombe sui fedeli, chi lo ha realizzato?

In definitiva, visti i risultati, si può supporre che Rauschenberg sia stato scelto proprio per dare una rappresentazione distorta ed inaccettabile del messaggio di Padre Pio, quella parte del messaggio che, secondo i suoi detrattori, puzzava di medioevo, puzzava di zolfo, come i demoni che venivano fuori dagli abissi. Forse con tranelli e ricatti questa scelta venne fatta accettare ai frati, guardiani della memoria di Padre Pio? E' un'ipotesi molto diabolica, ma quella chiesa sta egregiamente svolgendo questo compito. Dalla grande vetrata esce un messaggio incomprensibile per la grande maggioranza dei fedeli. Tuttavia a tutti viene comunicata una sorta di banalità del male, viene mostrato un male addomesticato, presentato come in un fumetto, un male ridicolizzato. Ma in questo modo, indirettamente, viene banalizzato il lato forte, duro del messaggio di Padre Pio. Quelli che hanno voluto l'eclisse di Padre Pio aspettano il tracollo di tutta l'organizzazione mediatica messa in piedi attorno alla figura del frate, per impadronirsene?

Questa ipotesi ha il vantaggio di avere un fondamento razionale, sia pure malvagio. In alternativa abbiamo il fanatismo e la più totale stupidità, che equivale a dire l'architettura essere il vessillo della rovina di un'intera civiltà.

Per tornare nell'alveo della civiltà e del cristianesimo, l'attuale chiesa deve essere demolita. Conservarla significa distruggere la memoria di Padre Pio ed anticipare il domino incontrastato del male.

Come conclusione si deve dire che esiste una sola via d'uscita: demolire la Chiesa del grande drago. Chiedere ai bambini ricoverati nel bello ospedale *sollievo della sofferenza* di fare dei disegni che raffigurino la chiesa come essi la pensano, come essi la vorrebbero. Poi affidare quei disegni ad architetti di fede cristiana, che ricostruiranno la chiesa.

Prof. Raffaele Giovanelli

Note

1) Francesco Colafemmina, "IL DISASTRO DI SAN GIOVANNI ROTONDO", 2011

2) **L'arazzo dell'Apocalisse** è un'opera d'arte di grande valore storico, molto minore è il suo valore artistico. Lungo oltre cento metri e alto più di cinque, realizzato a Parigi seicento anni fa, ripercorre la visione dell'Apocalisse. Ricostruito e restaurato nel XIX secolo, dopo che ha rischiato di scomparire durante la rivoluzione francese, quando venne smembrato per farne stuoie e tappeti, è oggi accessibile al pubblico nel castello di Angers, in Francia. I disegni originali per realizzare l'arazzo furono di **Jean Bondol**, detto Jean de Bruges, pittore di corte del re di Francia Carlo V, intorno al 1370. È stato il pittore fiammingo più celebre della scuola di Bruges del suo tempo. Dal 1368 entrò a far parte della schiera di pittori della corte reale e divenne ben presto il pittore preferito dal re Carlo V, assumendo i titoli dapprima di "*Regis de pictor*" e poi di "*Peintre de la reine*". Effettuò una lunga serie di dipinti e affreschi nelle sale delle dimore reali oltre ad un ciclo di ritratti di personaggi di corte. Bondol, chiamato Hennequin, si garantì un vitalizio sotto il regno di Carlo V. Hennequin inoltre si specializzò come uno dei miniaturisti più raffinati del suo tempo. L'artista stesso si firma Joahannes de Brugis nella sottoscrizione dell'unica sua opera conservata: una miniatura in un manoscritto della *Bible historiale* di Guiart des Moulins, donato a Carlo V da Jean de Vaudetar, consigliere del re.

Nei tanti disegni dell'arazzo campeggia il drago dalle sette teste e diavoli a profusione, tutto forzatamente in tema con lo spirito che si è voluto dare alla chiesa dedicata a San Pio. L'arazzo fu commissionato, tra il 1373 e il 1377 per il duca Luigi I d'Angiò, al mercante Nicolas Bataille, che lo fece tessere nel suo laboratorio di Parigi da **Robert Poisson**.

Renato d'Angiò destinò l'arazzo alla cattedrale di Saint-Maurice d'Angers nel XV secolo.

La grande opera è costituita dalla famosa serie degli arazzi dell'Apocalisse di Angers. Si tratta della testimonianza più importante dell'arazzeria medievale, tanto per il livello qualitativo dell'ideazione e dell'esecuzione, quanto per il fatto di essere la più grande serie conservata. La serie era composta da sei panni, ognuno dei quali era suddiviso in quattordici riquadri su due registri, per un totale di ottantaquattro scene; all'estremità sinistra di ogni panno era collocata una monumentale figura di vegliardo, seduta davanti a un leggio con un libro aperto, entro una complessa struttura architettonica, di marca schiettamente gotica. Nel gennaio 1378 (1377 secondo lo stile parigino) i libri contabili del duca Luigi I d'Angiò riportano questa uscita: "*A Hennequin de Bruges, peintre du Roy notre Seigneur, sur ce qui lui peut ou pourra estre deu a cause des pourtraitures et patrons par lui faiz pour lesdiz tapiz a l'istoire de l'Appocalice par mandement [...] donné le derrenier jour de janvier 1377, et quittance dudit Hennequin de Bruges, donnée le vingt huitième jour dudit mois, 50 franz*". Bondol, qui indicato con il nome di Hennequin, diminutivo fiammingo di Jean, aveva dunque predisposto *pourtraitures et patrons* per questa serie di panni d'arazzo, commissionata dal duca d'Angiò, fratello di Carlo V. Le fonti cui Bondol si ispirò per la stesura della complessa iconografia apocalittica sono state individuate grazie a un codice con gli **Inventaires de la Librairie du Louvre**, che contiene un riscontro, datato 1380, di un inventario più antico redatto

nel 1373, e andato perduto. Vi si fa menzione di una "*Apocalypse en françois, toute figurée et ystoriée et en prose*".

Notizie tratta da: **Enciclopedia dell' Arte Medievale** (1992) di A. Tomei

3) **Critiche** (Wikipedia)

Numerose critiche e commenti negativi hanno accompagnato la costruzione della Chiesa, indirizzati sia verso l'ingente impegno economico, per taluni contrastante le regole della povertà francescana, sia verso la valorizzazione del nome del progettista, per taluni superiore addirittura a quella del Santo stesso.

La costruzione colossale è considerata uno spreco di denaro offerto dai fedeli che, secondo l'insegnamento di San Pio, avrebbe potuto invece trovare impiego nell'aiuto a persone bisognose. La struttura è anche considerata eccessivamente grande e dispersiva, priva di riferimenti cristiani chiaramente individuabili, in contrasto con il messaggio di semplicità e sacrificio.

In particolare viene fatta notare l'assenza di riferimenti cristiani, segnalata dalla rivista cattolica "**Chiesa viva**", da quotidiani nazionali e in un articolo del 6 maggio 2010 su Panorama, e analizzati dall'esperto di arte sacra Francesco Colafemmina nel suo libro "*Il mistero della chiesa di San Pio*", suggerendo che la struttura architettonica presenti simboli in apparenza massonici o comunque non-cristiani. In tali pubblicazioni sono particolare oggetto di critica i seguenti elementi:

- la pianta della chiesa, a forma non di croce, ma di spirale, simbolo ritenuto non cristiano bensì massonico^[10];
- la croce di bronzo (poi rimossa), senza crocifisso, che in apparenza presenta un simbolo occulto non-cristiano;
- l'altare, a forma di piramide rovesciata;
- la vetrata dell'Apocalisse di Rauschenberg, dove la Gerusalemme celeste appare scesa in terra, ma su di essa incombe il Drago a sette teste, e spicca l'assenza di Cristo trionfante e di San Michele Arcangelo che abbatte il drago;
- la moltitudine di simboli in apparenza massonici sulla porta di bronzo dell'ingresso liturgico e su quella del battistero;
- il tabernacolo, stele piramidale di pietra nera a pianta ottagonale attornata da 13 formelle d'argento, in cui alcuni studiosi identificano simboli non cristiani;
- le otto aquile sul sagrato, il cui simbolismo cristiano è ignoto;

4) **La dissimulazione dei disastri dell'architettura internazionale**

Oggi l'estetica si riassume nell'affermazione: *è bello ciò che piace*. Ed abbiamo il corollario: *ciò che piace, piace al singolo*. Viene quindi negata a priori la nascita di un gusto collettivo che si possa formare spontaneamente. Per garantirsi contro l'insorgere dal basso di nuovi gusti, in nome della libertà, si arriva a negare a priori l'esistenza del bello. Viene invece lasciata spalancata la porta ai poteri che pretendono di creare un gusto collettivo. E' stato un tradimento quello compiuto dalla Chiesa cattolica che, dopo millesecento anni, ha rinunciato a stabilire come debbono essere fatti i suoi luoghi di culto. Questa in sintesi è l'estetica dei giorni nostri. Non c'è molto altro da dire. Si possono solo mettere in evidenza le contraddizioni, come nel caso dell'architettura international style. Non solo l'architettura ha abbandonato sottobanco la funzionalità, cioè la corrispondenza tra forma e funzione d'uso (materiale) degli edifici, ma rivendica il diritto di adottare qualsiasi forma che deve essere slegata da condizionamenti ambientali, storici e funzionali.

Il caso più eclatante è quello di edifici che si debbono sviluppare orizzontalmente come sale per riunioni, palazzi dello sport con piscine coperte, con piste per il pattinaggio, con saloni per pallacanestro ed altre simili attività sportive. Ebbene i tetti debbono essere piatti, rigorosamente piatti, neppure a schiena come era d'obbligo per le fabbriche. In tutta Europa si sono verificati nel 2006 crolli a causa del peso della neve. Crolli analoghi si erano verificati anche negli anni precedenti, ed altri ce ne saranno negli anni seguenti. Il 2006 fu particolarmente tragico perché cadde una grande quantità di neve. Pare difficile risalire ai responsabili. Le diverse magistrature non si sono decise a colpire gli autori di tante nefandezze non solo estetiche ma anche strutturali. Il 2 gennaio in Baviera era crollato il tetto di un palazzetto del ghiaccio a Bad Reichenhall (15 morti e 34 feriti).

Il 23 febbraio 2006, il sindaco di Mosca Yuri Luzhkov, arrivato sulla scena del disastro a Basnanny, ha affermato che si doveva escludere un attentato da parte dei Ceceni. Non è difficile capire se un

crollo è dovuto alla neve oppure ad un'esplosione. Luzhov ha aggiunto che la copertura del mercato ha ceduto perché non era in grado di reggere il peso della neve. Aver escluso i ceceni dai colpevoli pare abbia dato sollievo all'angoscia del sindaco. Forse pensava che gli architetti, a differenza dei ceceni, hanno licenza di uccidere?



I resti del mercato coperto Basnanny a Mosca.

Guardando la scena del disastro ci si chiede come sia stato possibile autorizzare la costruzione di un simile edificio a Mosca dove la neve è di casa.

Ma il bello viene adesso con le parole del progettista: Nodar Kancheli. Costui ha affermato che la copertura non era stata progettata per sopportare un pesante carico di neve (nel comunicato si dice letteralmente: *heavy load of snow*). I dettami dello stile modernista internazionale infatti non tengono in alcun conto non solo le tradizioni architettoniche locali, ma neppure considerano le particolari situazioni climatiche in cui l'edificio viene realizzato. Sole, neve, vento o pioggia torrenziale non possono influire sulla purezza delle linee, l'equilibrio dissonante dei volumi degli edifici costruiti secondo il sacro *international style*. Da notare che Kancheli era recidivo perché già sotto processo per il crollo del tetto della piscina Trasvaal Park, crollo avvenuto nel febbraio del 2004 con 28 morti e 200 feriti. Egli era stato messo in stato d'accusa nell'aprile 2005.

L'indefettibile arroganza degli architetti non si piega certo davanti a questi trascurabili incidenti, che anzi rendono più fulgido il perenne trionfo del modernismo. Circa 200 morti oltre ad alcune centinaia di feriti nel 2006 è costata l'ossessione dell'architettura moderna di negare la costruzione dei tetti spioventi e di ignorare qualsiasi riferimento alle condizioni climatiche ed ambientali in cui l'edificio viene costruito. Come noto essi hanno il terrore di finire col dare un sapore vernacolare alle loro opere. Quindi niente tetti spioventi, potrebbero richiamare il ricordo di forme gotiche, o peggio di qualche arcaica struttura medioevale. "*Sembra che ci sia stata una gran quantità di neve e nessuno è andato a spalarla*" sono le parole che vengono attribuite a Kancheli dall'agenzia Itar-Tass.

Davanti alla palese responsabilità dell'architettura modernista e dei suoi pochi ma esiziali principi, non si è verificata una sollevazione, nessuna rivolta della pubblica opinione. Questi morti vengono accettati con una rassegnazione inspiegabile. Forse viene inteso come un doloroso ma inevitabile tributo che si deve pagare al progresso. Le magistrature dei diversi paesi, dove si sono verificati i crolli, hanno fatto ben poco per assicurare alla giustizia i responsabili.

Qui non si tratta di estetica, ma di evitare disastri. L'architettura moderna non solo è criminale verso la bellezza ma è criminale nel senso giuridico della parola. Eppure nelle polemiche che ogni tanto scoppiano su alcune mostruosità esteticamente intollerabili, nessuno ricorda che questo modo di fare architettura crea pericoli, con crolli che hanno avuto la conseguenza di ferire ed uccidere. Anche chi critica in fondo è disposto a perdonare quando si trova di fronte a chi è riuscito ad impadronirsi della bandiera del progresso.

(Notizie tratte anche da: *AGORACQUA bollettino dell'associazione impianti natatori.*)

5) John Richardson (September 1997), [Rauschenberg's Epic Vision Vanity Fair.](#)
Robert Rauschenberg - Guggenheim Collection.