

CONVEGNO INTERNAZIONALE SULLA TEOLOGIA DEL CORPO
 ATENEO PONTIFICIO REGINA APOSTOLORUM
 10 de Noviembre 2011

Il “nudo al naturale” per l’arte e nell’arte
 Dimensione estetica, etica e teologica

Ramón Lucas Lucas, LC
www.ramonlucas.org
lucas@unigre.it

10 Novembre 2011

Il nudo nell’arte e per l’arte è tanto antico quanto l’arte stessa. Senza molti preamboli e giustificazioni storiche, voglio trattare il tema soltanto dal punto di vista teoretico da tre diverse angolature: estetica, etica, teologica. Gli argomenti estetici ed etici sorgono da una visione antropologica razionale; per gli argomenti teologici il punto di riferimento è l’antropologia teologica cattolica. È risaputo che l’antropologia teologica non elimina quella filosofica, ma piuttosto la completa e perfeziona; è una ragione illuminata dalla fede: “La fede e la ragione sono come le due ali con le quali lo spirito umano s’innalza verso la contemplazione della verità”.¹

1. La dimensione estetica

Definiamo l’oggetto delle nostre riflessioni. Nelle arti figurative si distingue il “nudo artistico” dal “nudo erotico”. Nel primo caso si tende a mostrare la bellezza del corpo umano, mentre nel secondo viene messa in evidenza la sensualità. Non v’è dubbio che nelle raffigurazioni trovano spazio ambedue. La mia riflessione versa soltanto sul “nudo artistico”, sia come “nudo al naturale” per la realizzazione di un’ opera d’arte, sia come rappresentazione nell’opera d’arte stessa. Considerando, dunque, il “nudo artistico” e tralasciando il “nudo erotico” bisogna chiarire brevemente la distinzione tra “*nudo come modello* e *nudo come rappresentazione*”.

Per *nudo come modello* intendo il corpo vivo umano “oggettivato” che serve come modello dell’opera d’arte, come nelle arti plastiche, nella scultura o nella pittura. Per *nudo come rappresentazione* intendo la riproduzione dell’uomo vivo; in questo caso, il corpo umano “non è modello per l’opera d’arte, ma *oggetto di una riproduzione* ottenuta mediante tecniche appropriate”² di rappresentazione, come nel caso dell’arte filmica o fotografica. In entrambi i casi si dà una tematizzazione ed “oggettivazione” del corpo, ma la distinzione è essenziale.

¹Giovanni Paolo II, *Fides et ratio*, intr.

² Giovanni Paolo II, *Udienza generale del mercoledì* 15 aprile 1981.

Nel *nudo come modello*, il corpo resta sempre il corpo-vivo dell'uomo in ordine alla trasfigurazione dell'artista. Nel *nudo come rappresentazione* non vi è più il corpo-vivo, ma una oggettivazione rappresentata.

Credo non ci sia bisogno di insistere sul valore estetico del “nudo al naturale” per l'arte (modello) e nell'arte (rappresentazione). La storia è conosciuta e, anche all' interno della Chiesa, ve ne consapevolezza. Nel Rinascimento, i grandi maestri si servivano per le loro creazioni artistiche del “nudo al naturale” come modello. Nelle università l'insegnamento accademico del “disegno al naturale” è stato sempre presente. Il corpo umano è stato sempre *oggetto di cultura*, “per la semplice ragione che l'uomo stesso è soggetto di cultura, e nella sua attività culturale e creativa egli impegna la sua umanità includendo perciò in questa attività anche il suo corpo”³.

Dal punto di vista strettamente estetico non vi sarebbe difficoltà nell'esibizione / contemplazione del “nudo artistico”. Ma come già l'antica Grecia sosteneva, il bello deve congiungersi al buono affinché sia tale (“kalos kai agathos”), e il buono, per essere tale, deve essere legato al vero, cioè, rispettare la realtà senza deformazioni o travisamenti. Per i metafisici basta richiamare l'unione dei trascendentali: *verum, bonum, pulcrum* per capire la verità di tale assioma. Ciò che è bello non può essere che vero e buono. “La bellezza è lo splendore della verità”.

2. La dimensione etica

L'azione dell'artista è un'azione libera; porta in sé, dunque, una qualifica morale. L'artista, prima di essere tale, è uomo; quindi mai potrà tradire la sua condizione umana; è sottoposto ai diritti/obblighi dell'uomo. La dimensione etica si colloca nell'*ethos* del corpo, che altro non è che l'*ethos* della persona umana. La corporeità è un elemento costitutivo in una definizione integrale della persona umana, che la tradizione filosofica ha visto come quell'unità costituita da corpo e anima. L'antropologia contemporanea ha spostato la riflessione sul corpo dall'*avere* all'*essere*; non ho un corpo ma io sono il mio corpo: “Il mio corpo non è un oggetto che possiedo [...], il mio corpo non è qualcosa esterno a me. Non posso disporre del mio corpo, né cederlo [...]. Tutto questo si deduce dal fatto che il mio corpo non è “un” corpo, ma bensì il mio corpo”⁴. La natura del mio corpo è così intima a me, e le relazioni tra la persona e il suo corpo sono così intrinseche, che l'espressioni «avere un corpo», «io ho un corpo», «il mio corpo è di me» non sono affatto ammissibili perché suppongono una relazione di exteriorità. L'«io», il «me» disincarnato sarebbe un distillato antropologico etereo, nel quale la soggettività è spiritualità pura, ma non più la mia propria identità⁵. Merleau-Ponty è stato uno dei pensatori

³ Giovanni Paolo II, *Udienza generale del mercoledì* 15 aprile 1981.

⁴ W.A. LUIJPEN, *Existential phenomenology*, Duquesne University Press, Pittsburgh, PA 1965, 188.

⁵ Questa è una tendenza fortemente presente nella cultura attuale; Cfr. D. LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, Paris 1998, 63-92.

che con la sua fenomenologia della corporeità ha messo in evidenza «il corpo alla prima persona»: «Perché il nostro corpo è per noi lo specchio del nostro essere, se non perché è un me naturale, una corrente di esistenza data, al punto che non sappiamo mai se le forze che ci portano sono le sue o le nostre o piuttosto che non sono mai interamente né le sue né le nostre»⁶.

Considerata dal punto di vista linguistico, l'espressione «il mio corpo è mio» manifesta una diversità tra il soggetto «mio corpo» e il predicato «mio» se non si vuol cadere in una tautologia. Ora questa espressione nasconde un senso equivoco. Il verbo «essere» ha un doppio significato. «Il mio corpo è mio», può significare che questo corpo è qualche cosa *del mio essere*, che «è me stesso», che «io ho un corpo». Ma può significare anche che questo corpo è *di me*, che «io lo possiedo», che «è a mia disposizione», che è un complemento di me, che mi appartiene come uno strumento o un oggetto, che la mia libertà può disporre di esso a convenienza. Nella frase «IL MIO corpo è *mio*», «IL MIO» corrisponde al secondo significato, «*mio*» al primo. Ora questi sono due aspetti molto differenti, anzi opposti. Proprio perché «il mio corpo è me stesso», esso non può, puramente e semplicemente, essere «*di me*». In rapporto al corpo, e alla mia natura in generale, io non ho la distanza ontologica sufficiente per poter disporre del mio corpo come di qualcos'altro di me. Nella mia natura spirituale e corporea, c'è un'unità tale che non posso parlare di due realtà contrapposte, separate o giustapposte. Ciò che impedisce, infatti, alla persona di disporre del proprio corpo a suo piacimento, è appunto la sua unità-totalità⁷, cioè, la appartenenza alla mia soggettività e l'impossibilità di una vera e propria oggettivazione.

Lévinas presenta lo stesso concetto mediante l'epifania del volto⁸. «Il volto è l'identità stessa di un essere. Esso vi si manifesta in persona, senza concetto. La presenza sensibile di questo casto pezzo di pelle con fronte, naso, occhi, bocca, non è un segno che permette di risalire verso la realtà significata, né una maschera che nasconde la realtà. La presenza sensibile qui si desensibilizza per lasciar apparire direttamente colui che si riferisce soltanto a se stesso, colui che è identico a se stesso»⁹. Il volto è un insieme organico e strutturato che costituisce la ricchezza del linguaggio facciale mediante la sua anatomia: fronte, occhi, labbra,

⁶M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, 81 (Tr.: *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1980, 113). Vedi anche tutta la filosofia di X. Zubiri e i suoi neologismi (intelligenza sensiente) per indicare la dimensione corporea della realtà umana: Cfr. J. NOGUEIRA PEREIRA, *O corpo humano na antropologia de Xavier Zubiri*, Pontificia Studiorum Universitas a S. Thoma, Roma 2001.

⁷GIOVANNI PAOLO II, *Veritatis Splendor*, 50: «Solo in riferimento alla persona umana nella sua "totalità unificata", cioè "anima che si esprime nel corpo e corpo informato da uno spirito immortale" (*Fam. Consortio*, 92), si può leggere il significato specificamente umano del corpo».

⁸E. LÉVINAS, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Nijhoff, La Haye 1961, 161ss (Tr.: *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 1990², 191ss). Vedi in questo mio libro il capitolo sulla dimensione interpersonale, paragrafo primo.

⁹E. LÉVINAS, «Moi et totalité», in *Revue de métaphysique et de moral* 50 (1954)369. Per A.J. HESCHEL, *Who is Man?*, Stanford University Press, Stanford 1965 (Tr.: *Chi è l'uomo*, Rusconi, Milano 1989⁴, 55) il volto è «un'incarnazione dell'unicità».

naso, mento, ecc., e la sua fisiologia: sguardo, riso, pianto, tensione, serenità, accoglienza, dispetto. L'arte ci ha lasciato innumerevoli capolavori dell'espressività del volto. Basti pensare alla «Gioconda» di Leonardo da Vinci, forse il ritratto più famoso del mondo. Il quadro rappresenta una signora rinascimentale. Il suo viso appare quasi frontalmente con un sorriso, sul quale tanto s'è scritto e discusso, che sfiora le sue labbra. Sorriso che sembra venire da una luce interiore, dato che non si nota contrazione alcuna dei muscoli facciali. Sorriso enigmatico, misterioso, ma che potrebbe anche essere triste e tenero, compassionevole e dolce o, forse, ironico. Senza ombra di dubbio, di tutto il quadro, è il volto la parte più espressiva. Infatti, è nel volto dove meglio si manifesta la personalità e dove meglio appaiono le tappe della vita dell'uomo, sia a livello collettivo che individuale; per rendersi conto basta dare un'occhiata all'album di famiglia.

Nel volto ci sono gli occhi. L'uomo sa da millenni che l'occhio e lo sguardo possiedono uno speciale linguaggio. L'occhio è stato sempre considerato la fonte di forze misteriose, la «finestra dell'anima», e numerose sono le narrazioni in proposito. Adamo si nasconde perché ha paura dello sguardo di Dio; la moglie di Lot è trasformata in una statua di sale perché si volta in dietro a guardare; Orfeo per la stessa ragione perde definitivamente Euridice. Anche l'arte della pittura e della scultura ne sono un chiaro esempio; basta citare due capolavori: la Gioconda, appena ricordato, e il Mosè di Michelangelo. Mosè è rappresentato nel momento in cui, sceso dal Sinai con le Tavole della Legge, guarda irato gli ebrei idolatri. La straordinaria forza di questo sguardo, la tensione dei muscoli facciali, la postura ne hanno fatto, a ragione, uno dei più ammirati capolavori della scultura di tutti i tempi. Lo sguardo del Mosè ha sempre colpito l'immaginazione dell'osservatore. Definito come «terribile», è stato interpretato come espressione del carattere, irascibile e orgoglioso dell'artista. Comunque, è chiara manifestazione della forza comunicativa. Ortega y Gasset nel suo libro *L'uomo e la gente*¹⁰ fa una descrizione bellissima dell'anatomia comunicativa dell'occhio e del linguaggio dello sguardo. L'occhio con le sue palpebre, la sua orbita, l'iride e la pupilla, la raffinatezza dei muscoli oculari «equivale a un vero e proprio teatro con il suo scenario e la sua compagnia». Lo sguardo, poi, è qualcosa che proviene direttamente dall'intimo della persona «con la precisione rettilinea di uno sparo». Data la complessità e sensibilità meravigliosa dei muscoli dell'occhio ogni sguardo è diverso dall'altro e comunica intenzioni diverse. Ortega y Gasset ne cita alcuni: «C'è lo sguardo minimo e quello massimo [...] Lo sguardo che dura un istante e lo sguardo insistente, quello che scivola sulla superficie dell'oggetto guardato e quello che si attacca ad esso come un uncino, lo sguardo diritto e lo sguardo obliquo, che nella sua forma estrema noi chiamiamo guardare con la coda dell'occhio». Continua enumerando lo sguardo di traverso e furtivo che la lingua spagnola definisce «*a hurtadillas*». C'è infine lo sguardo più «suggestivo, delizioso e affascinante: è il guardare con gli occhi socchiusi», lo sguardo di chi calcola, di chi giudica, quello che il pittore, facendo qualche passo indietro, dà ogni tanto alla propria tela, cioè la sbirciata; le palpebre sono chiuse quasi per tre quarti ed è come se uno non

¹⁰J. ORTEGA Y GASSET, *El hombre y la gente*, in *Obras completas*, vol. VII, Alianza Editorial / Revista de Occidente, Madrid 1983, 156-157; 139 (Tr.: *L'uomo e la gente*, Armando, Roma 1996, 107-109; 90).

volesse far vedere che guarda, mentre in effetti è tutto il contrario perché lo sguardo, «costretto a passare per una fessura, saetta fuori come un dardo». Ogni sguardo dice quello che passa nell'intimo di una persona. È significativo che le lacrime di dolore o di gioia, fenomeno al contempo fisiologico e psicologico che comunica lo stato di una persona, cadano dagli occhi. Ciò che lo sguardo comunica è più genuino quando la persona è inconsapevole di ciò che esprime attraverso i suoi occhi¹¹.

Già queste brevi considerazioni sull'identità antropologica della corporeità ci permettono di segnalare che la distinzione tra *nudo come modello* e *nudo come rappresentazione* è importante dal punto di vista etico. Nel *modello*, anche se vi è un'oggettivazione finalizzata all'opera d'arte, non si perde il contatto con il corpo-vivo; nella *rappresentazione*, oltre all'oggettivazione, si perde questo contatto ontologico e la riproduzione diventa spesso un oggetto anonimo che nasconde l'identità della persona. Ciò costituisce un problema dal punto di vista etico.

Il problema dell'etica nell'arte è l'equilibrio del rapporto tra le esigenze dell'etica e quelle dell'arte. Se l'arte deve esprimere la realtà umana, che necessariamente è un mistero di bene e di male, a prima vista sembra impossibile conciliare la libertà dell'espressione artistica con la norma etica. Il problema si è complicato per un falso concetto di moralità, che intende come tale, il non vedere e non esprimere il male.

La moralità o l'immoralità non sta nelle cose esterne all'uomo, bensì negli atti umani liberi, cioè nel modo di agire e di esprimere le cose. Pertanto etica nell'arte non significa astenersi dal rappresentare il male, bensì presentarlo moralmente, cioè, esprimerlo come male, senza giustificarlo, senza esaltarlo, senza compiacersi, né lasciarsi sedurre dal suo fascino. Il male non soltanto può essere attraente, ma anche seducente; dotato di un potere affascinante che acceca il giudizio. È il fascino della transgressione. Rappresentare il male non è male quando si presenta la verità; tacerlo è obbligo, quando esprimerlo è esaltarlo. "Edipo Re" è l'espressione di un male terribile, e tuttavia, non è immorale perché tutta l'opera tragica è deplorazione del delitto, in tal modo che il dramma della colpa si trasforma in tragedia di espiazione.

Moralità nell'arte significa conservare il senso umano delle cose. L'artista non può esimersi dalla propria responsabilità e salvarsi dall'immoralità in nome dell'arte. L'immoralità può essere rappresentata come tale, poiché l'etica non vieta di esprimere la realtà umana come essa è; ciò che è interdetto dall'etica è rappresentarla come essa non è, vale a dire, come esaltazione quando è perdizione, come gloria quando è ignominia, come onore quando è infamia, come lecita quando è illecita, come giusta quando è ingiusta, come bene quando è male. Ciò che fa morali le rivelazioni delle "Confessioni" di Agostino e immorali alcune narrazioni del "Decameron" del Boccaccio è la posizione dei rispettivi autori riguardo alla realtà umana immorale; in Agostino il male è pentimento e detestazione, in Boccaccio è compiacenza ed esaltazione; infatti, personaggi ladri, adulteri e bugiardi vengono esaltati per la loro astuzia.

¹¹R. Lucas Lucas, *Orizzonte verticale*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2010, 270-272

Una volta chiarito il concetto di etica nell'arte come esigenza di riprovazione della realtà immorale e non di obbligo, l'educazione dell'artista alla moralità deve indirizzarsi non a chiudere gli occhi di fronte al male, ma piuttosto a rappresentarlo in senso etico, facendolo arrivare alla convinzione che la rappresentazione del male nell'arte è lecita quando rispetta la *verità intera* sull'uomo, dunque, soltanto quando non è una glorificazione del male stesso, e perciò egli, nella sua opera artistica, deve in qualche modo redimere la realtà immorale presentandola nella sua realtà oggettivamente negativa il più vivamente possibile: vedere il male in modo morale ed esprimerlo moralmente.

Ciò ci permette di rispondere al cosiddetto *naturismo* che sostiene di agire nel nome della verità realistica. È in nome della *verità intera* sull'uomo che il naturismo presenta difficoltà in quanto parziale riguardo alla verità intera sull'uomo. Tale verità ci mostra la possibilità di esprimere la nudità soltanto nel contesto del dono e comunione interpersonale¹². La esperienza del pudore e della vergogna – di cui parlerò più avanti – ne è una prova. Dono e comunione che non si dà nell'opera d'arte in quanto viene deferito a una rappresentazione parziale della realtà. Il che pone problemi non soltanto di natura estetica, ma anche di natura etica.

La rappresentazione etica nell'arte non esclude la suggestione pericolosa, poiché l'immatricità dell'età o lo squilibrio morboso, può indurre a focalizzare con parzialità gli aspetti d'immoralità dell'opera trascurando la totalità nella quale si redime. Pertanto, nell'arte va mantenuta la distinzione tra etico, da una parte, e pericoloso o inconveniente d'altra, regolando così l'accesso degli adolescenti o immaturi alle opere d'arte o alle attività artistiche e accademiche che implicano il “nudo al naturale”. In questo stesso senso bisogna tenere conto della *possibilità* dello scandalo, sia a livello individuale che istituzionale. Un'azione, in se stessa buona, può essere sconveniente ed inopportuna in ragione delle circostanze e degli individui che intervengono. Per esempio, essendo l'Ateneo Pontificio Regina Apostolorum un'istituzione cattolica, *potrebbe* – e dico potrebbe – causare scandalo che qui nell'ambito di un insegnamento accademico, venisse fatta una mostra con rappresentazione del “nudo al naturale”.

In questo stesso contesto, bisognerebbe precisare un altro punto, e cioè, la riduzione unilaterale dell'immoralità all'ambito della sessualità. Sono certamente immorali anche le rappresentazioni che esaltano la violenza, la frode, l'oppressione e soppressione dell'innocente, il crimine, etc. In un mondo "erotizzato" la situazione culturale può anche cambiare l'apprezzamento del comportamento etico. Un “nudo al naturale” nel rinascimento era visto in un ambiente molto differente al quale si presenta oggi. Senza cambiare il dato obiettivo, sono cambiate le circostanze, che esigono anche un cambiamento di comportamento.

L'arte e le fonti della moralità. Sappiamo che le tre fonti per giudicare della moralità di un atto umano sono: l'intenzione soggettiva, le circostanze, e l'oggetto dell'atto stesso.

- L'immoralità per ragione del *fine/intenzione*: quando deliberatamente l'autore orienta la sua opera e la sua attività verso ciò che percepisce come male morale.

¹² Giovanni Paolo II, *Udienza generale del mercoledì* 29 aprile 1981.

- L'immoralità per ragione dell'*oggetto*: non è il tema ciò che più conta bensì il modo di trattarlo, anche se bisogna tener presente che è difficile affrontare certi temi senza sporcarsi col fango. L'immoralità può presentarsi in diversi modi. Come inganno, se si tratta di errori dottrinali gravi; come seduzione, quando nel rappresentare la virtù e il vizio si converte la virtù in repellente e il vizio in seducente, il che spesso avviene incarnando la virtù in una figura antipatica e il vizio in un personaggio simpatico; provocazione: difficile abordare certi temi senza che provochino il male, al di là delle buone intenzioni.

- L'immoralità per ragione delle *circostanze*: l'immoralità dell'opera d'arte va anche raffrontata all'età, sesso, maturità... degli spettatori. L'artista ha diritto a realizzare la sua opera per un pubblico formato, facendo moralmente bene l'opera. Ciò che allora bisogna fare, è predisporre una buona organizzazione dove non tutti possono vedere tutto; opere d'arte che per alcuni possono essere educative per altri, a ragione delle circostanze, saranno dannose.

Infine, bisogna notare che la norma etica viene vissuta come limite da chi, con una visione eteronoma, la considera un'imposizione; per chi, invece, l'ha come principio interiore di vita è affermazione di sé ed atto di libertà. Pertanto, più che moralizzare l'arte si deve moralizzare l'artista.

3. La dimensione teologica

Parto dalla visione che l'antropologia teologica ci offre. Questa, anche se assume i dati dell'antropologia filosofica (dimensione estetica ed etica), li vede sotto una luce nuova che è quella della rivelazione cristiana. Si tratta della luce della fede che contribuisce a capire chi sia l'uomo. Come dicevo all'inizio citando FR: "La fede e la ragione sono come le due ali con le quali lo spirito umano s'innalza verso la contemplazione della verità". Senza questa luce della fede, ciò che dirò a continuazione, sarà di difficile comprensione e, ancor più, presenterà non pochi problemi nell'accettazione.

La fede ci insegna che l'uomo fu creato da Dio a "sua immagine e somiglianza", Gn 1, 26-27, e chiamato alla filiazione divina in Gesù Cristo, 1 Gv 3, 1. Questo è il dato originario. Tuttavia, all'inizio della sua storia, l'uomo -con un atto libero della sua volontà ed istigato dal maligno- si sollevò contro il suo Creatore e peccò. In questo modo il corpo umano, che nella sua origine primigenia "con il suo sesso, e la sua mascolinità e femminilità, visto nel mistero stesso delle creazione, è non soltanto sorgente di fecondità e di procreazione, come in tutto l'ordine naturale, ma racchiude fin "dal principio" l'attributo "sponsale", cioè *la capacità di esprimere l'amore: quell'amore appunto nel quale l'uomo-persona diventa dono* e – mediante questo dono – attua il senso stesso del suo essere ed esistere"¹³, fu intaccato nella sua perfezione per ciò che la tradizione teologica ha chiamato "concupiscenza", che è una tendenza insita nella natura umana decaduta che – non essendo in sé stessa peccato – incita al male. La concupiscenza è, innanzi tutto, una deviazione della capacità di vivere la pienezza dell'amore

¹³ Giovanni Paolo II, *Udienza generale del mercoledì* 6 gennaio 1980.

reciproco dell'uomo e della donna, dell'uomo con Dio e coi suoi simile che distorce la visione della realtà e fa impuri, se accettata dalla volontà libera, i desideri del cuore umano. Questa è la cornice necessaria per capire la possibilità dell'esibizione/contemplazione del “nudo al naturale” nell'arte.

Punto centrale dell'argomentazione è la dimensione *sponsale* intrinseca al corpo umano. “Il corpo umano – il nudo corpo umano in tutta la verità della sua mascolinità e femminilità – ha un *significato di dono* della persona alla persona. L'*ethos* del corpo, cioè *la regolarità* etica della sua *nudità*, a motivo della dignità del soggetto personale, è strettamente connesso a quel sistema di riferimento, inteso quale *sistema sponsale*, in cui il donare dell'una parte si incontra con l'appropriata ed adeguata risposta dell'altra al dono. Tale risposta decide della reciprocità del dono”¹⁴. Questo è il principio di teologia morale che, fondato sull'antropologia teologica, cioè, su ciò che Giovanni Paolo II chiama un'antropologia adeguata, vale a dire, un'antropologia che risponda alla *verità dell'uomo nella sua totalità*, decide sulla liceità o non liceità morale della contemplazione/esibizione del nudo artistico.

In altre parole, la contemplazione/esibizione del corpo nudo dell'uomo o della donna rispetta il senso *sponsale* del corpo umano, cioè, la comunione di persone e la rivelazione intima della persona nell'amore? Tale domanda si pone non nella situazione originaria della creazione – dove non esisteva la concupiscenza –, neanche nella situazione escatologica – dove il corpo sarà trasformato dalla risurrezione –, ma nella situazione attuale della persona umana che è profondamente affetta dal “veleno” del peccato originale¹⁵, al quale bisogna sommare i peccati personali, come anche il così detto peccato del mondo e l'istigazione del nemico di Dio. Infatti, la situazione originale è stata ben colta da Michelangelo nel dipingere gli affreschi della Capella Sistina. Sembra che egli “si sia lasciato guidare dalle suggestive parole del Libro della Genesi che, a riguardo della creazione dell'uomo, maschio e femmina, rileva: “Erano nudi, ma non ne provavano vergogna” (*Gen 2,25*). La Cappella Sistina è proprio il santuario della teologia del corpo umano”¹⁶. Anche nella risurrezione ci troveremo in una situazione “analogia” in quanto il corpo sarà trasfigurato. Anche nella situazione presente affetta dalla concupiscenza il corpo umano conserva il suo splendore e la sua dignità sempre che rimane nell'ambito della luce che proviene da Dio. “Se lo si stacca da tale dimensione, diventa in certo modo un oggetto, che molto facilmente viene svilito, poiché soltanto dinanzi agli occhi di Dio il corpo umano può rimanere nudo e scoperto e conservare intatto il suo splendore e la sua bellezza”¹⁷.

Giovanni Paolo II, nelle sue Catechesi sul libro della Genesi, riflette molto sul tema. La

¹⁴ Giovanni Paolo II, *Udienza generale del mercoledì* 22 aprile 1981.

¹⁵ Benedetto XVI, *Omelia* 8 dicembre 2005.

¹⁶ Giovanni Paolo II, *Omelia nella Celebrazione eucaristica per l'inaugurazione dei restauri degli affreschi di Michelangelo nella Capella Sistina*, 8 aprile 1994.

¹⁷ Giovanni Paolo II, *Omelia nella Celebrazione eucaristica per l'inaugurazione dei restauri degli affreschi di Michelangelo nella Capella Sistina*, 8 aprile 1994.

sua proposta pare evidente allorché egli esplicita le ripercussioni che l'analisi teologica ha sull'opera d'arte. Nella catechesi del 22 aprile 1981, intitolata *L'opera d'arte deve sempre osservare la regolarità del dono e del reciproco donarsi* dice: "L'oggettivazione artistica del corpo umano nella sua nudità maschile e femminile, al fine di fare di esso prima un modello e, poi, tema dell'opera d'arte, è sempre un certo trasferimento al di fuori di questa originaria e ad esso specifica configurazione *della donazione interpersonale*. Ciò costituisce, in certo senso, uno sradicamento del corpo umano da questa configurazione ed un suo trasferimento nella dimensione dell'oggettivazione artistica: dimensione specifica all'opera d'arte oppure alla riproduzione tipica delle tecniche cinematografiche e fotografiche del nostro tempo. In ciascuna di queste dimensioni – e in ciascuna in modo diverso – il corpo umano perde quel significato profondamente soggettivo del dono, e diventa oggetto destinato ad una molteplice cognizione, mediante la quale quelli che guardano, assimilano o addirittura, in certo senso, s'impadroniscono di ciò che evidentemente esiste, anzi deve esistere essenzialmente a livello di dono, fatto dalla persona alla persona, non più già nell'immagine bensì nell'uomo vivo"¹⁸.

Il Papa fa ancora più esplicito il significato di quel *impadronirsi*: "A dire il vero, quell' "impadronirsi" avviene già ad un altro livello, cioè *al livello dell'oggetto della trasfigurazione o riproduzione artistica*; tuttavia è impossibile non accorgersi che dal punto di vista dell'*ethos del corpo*, profondamente inteso, sorge qui un *problema*"¹⁹.

Cioè la contemplazione artistica della persona nella sua nudità totale, priva al corpo umano di quella dimensione *sponsale* di dono di sé all'altro nell'amore; dono che rivela la persona e la mette in comunione con l'altro. Le relazioni reciproche dell'uomo e della donna nella sua totale nudità – perfino il semplice sguardo – sono possibili se si dà la condizione sponsale tra di loro che ricopre e supera con l'amore la nudità stessa. La difficoltà che troviamo nel guardare con occhi innocenti un corpo nudo è segno di pudore, ma anche dell'impossibilità di unire il desiderio concupiscente con l'amore sponsale.

Inoltre bisogna considerare che anche nell'arte c'è una certa violazione del pudore verso il proprio corpo, tanto nella persona che si esibisce come nelle persone che la contemplano. L'analisi teologica della *vergogna* mette in evidenza la sua funzione pedagogica, che aiuta ogni persona a rispettare l'intimità del proprio corpo e quello degli altri, affinché rifletta quel suo carattere originale di dono di sé stesso nella comunione delle persone. "Dietro il bisogno della vergogna, cioè dell'intimità del proprio corpo (sul quale informano con tanta precisione le fonti bibliche in *Genesi*, 3), si nasconde una norma più profonda: quella del dono orientata verso le profondità stesse del soggetto personale o verso l'altra persona, specialmente nella relazione uomo-donna secondo la perenne regolarità del reciproco donarsi"²⁰.

In altre parole, il rispetto alla dignità del proprio corpo, l'istinto del pudore e la naturale

¹⁸ Giovanni Paolo II, *Udienza generale del mercoledì* 22 aprile 1981.

¹⁹ Giovanni Paolo II, *Udienza generale del mercoledì* 22 aprile 1981.

²⁰ Giovanni Paolo II, *Udienza generale del mercoledì* 22 aprile 1981.

esperienza della vergogna²¹ che manifestano il significato di dono che possiede il corpo umano nei piani di Dio, chiede che l'uomo o la donna non esponano il proprio corpo completamente nudo come mero oggetto, neanche col pretesto, in sé buono, di essere oggetto di contemplazione artistica, di modello, o di opera d'arte. La purezza ed il pudore affermano il senso sponsale del corpo nella sua verità integrale.

In conclusione, può o non può “il nudo al naturale” essere tema per l’arte o nell’arte? Giovanni Paolo II nelle sue riflessioni sembra non escluderlo, ma mette chiaramente limiti e contesti. Nella stessa catechesi del 22 aprile 1980 dice testualmente: “Dal fatto che si ponga questo problema non risulta affatto che il corpo umano, nella sua nudità, non possa diventare tema dell’opera d’arte, ma soltanto che questo problema non è puramente estetico, né moralmente indifferente”²². E poi un anno dopo nella catechesi del 6 maggio 1981, aggiunge: “Le nostre precedenti riflessioni non intendevano mettere in dubbio il diritto a questo tema. Esse mirano soltanto a dimostrare che la sua trattazione è collegata con una particolare responsabilità di natura non soltanto artistica, ma anche etica”²³.

In altre parole e seguendo i tre punti dell'esposizione che ho presentato: se da un punto di vista puramente estetico ed etico – cioè a livello della pura ragione naturale – non ci sarebbe problema nel contesto che ho spiegato, a livello teologico – cioè in base alle conoscenze che abbiamo sulla creazione originaria e della concupiscenza provocata per la caduta originale – il problema si pone. E siccome la *verità intera* sull’uomo non è soltanto estetica e etica, ma anche teologica, essa si ripercuote nelle sue esigenze sulle le tre dimensioni.

Fine.

²¹ Cf. Giovanni Paolo II, *Udienza generale del mercoledì* 12 dicembre 1979.

²² Giovanni Paolo II, *Udienza generale del mercoledì* 22 aprile 1981.

²³ Giovanni Paolo II, *Udienza generale del mercoledì* 6 maggio 1981.