

# UN'OPERA MODERNA E ANTICA, SENZA TEMPO

di **STEFANO FUGAZZA**

*Direttore della Galleria d'arte moderna Ricci Oddi di Piacenza*

La prima sensazione che si prova, davanti all'immenso *retablo* in Santissima Trinità, a Piacenza, è un sentimento misto di stupefazione e di paura (o meglio, di reverenziale timore) per la vastità della visione e perché subito si comprende che davanti a noi c'è qualcosa che coinvolge la terra e il cielo, ma soprattutto il cielo, che vuoi dire ciò che non è conoscibile, che ci supera di tanto da rendere impossibile ogni nostra presunzione, anche ogni nostra velleità di capire tutto, di capire fino in fondo. Il mistero, ecco quanto si squaderna davanti ai nostri occhi attoniti; ma non come rivelazione di questo o quell'episodio, di questo o quel momento della storia di Cristo, e della storia sacra, ma come sintesi di questa vicenda, che è umana e divina, ma soprattutto divina, e le cui fondamentali ragioni alla fine ci sfuggono, tanto oltrepassano la nostra condizione. Prima ancora che si abbia il desiderio di osservare le singole parti del dipinto, e che tale desiderio si traduca in un tentativo di lettura, di decifrazione di questa o di quella scena, il nostro sguardo infatti, e di conseguenza la nostra mente, risultano annichiliti, sopraffatti da una visione così ampia da risultare sproporzionata, superiore alle forze di noi comuni mortali, o meglio al nostro comune atteggiamento, che non tollera quanto sfugge alla nostra possibilità di controllo.

E' una prospettiva ben diversa da quella che contraddistingue l'arte religiosa dell'Occidente, non solo nel nostro secolo, la quale tutta si volge premurosamente alla sfera dell'umano, e cerca tutte le possibili conciliazioni, per cui, ad esempio, nel Cristo sofferente vediamo un pover'uomo terreno, e nella Vergine ai piedi della Croce la madre affranta per il figlio, la mater dolorosa della tradizione poetica e pittorica; e scorgiamo lì accanto la figura del committente, o tutta la sua famiglia, fiera dell'onore, del privilegio straordinario che si accorda loro. Il realismo connota l'arte dell'Occidente, e l'arte religiosa in particolare, per ragioni legate alla leggibilità di queste pitture, di questi messaggi, e anche perché si presume di rendere in questo modo un servizio alla divinità, col renderla più vicina a noi, alla nostra portata, tale da costituire un comodo specchio per le comuni sofferenze e le comuni speranze. Da cosa nasce questo sentimento di cui si diceva, questa sensazione che ci afferra, che ci fa forse abbassare la testa e piegare le ginocchia? Non dalla conoscenza dei singoli episodi, alla cui comprensione non ci siamo ancora accinti, ma proprio dal disegno complessivo, dall'insieme del progetto dalla miriade di creature che si manifestano davanti ai nostri occhi, impegnate in un'azione che non è raro commemorazione ma proprio, si direbbe, evento, affermazione perenne di un fatto, qui rivissuto non con impossibili accenti realistici ma nella dimensione religiosa, simbolica, ide

2 Questo è un primo effetto di questo dipinto, il suo primo risultato: farci provare un sentimento religioso. Quando passiamo alla decifrazione dei vari momenti della vita di Cristo, perdiamo già un po' del sentimento iniziale, ma si tratta di un passaggio inevitabile, di un confronto necessario. Ci accorgiamo subito del ricorso a un linguaggio che non è il nostro, che non è quello a cui ci hanno abituati la storia dell'arte o le conoscenze che ci possono derivare, in genere, dai nostri viaggi e dai nostri itinerari culturali. Tuttavia identifichiamo con una certa facilità le scene, dall'Annunciazione all'Assunzione, alla Pentecoste, alla Dormizione di Maria. E' ben vero che certe immagini, certi simboli ci rimangono oscuri, e possono lasciarci perplessi particolari iconografici per noi incongrui, o deformazioni prospettiche a cui non siamo abituati, ma

nell'insieme la leggibilità dell'opera è garantita. L'osservatore più colto ha modo di difendersi: riconosce nel ciclo piacentino i modi della pittura bizantina, gli stilemi fatti propri dalle icone.

Con tutto ciò, egli non è in genere attrezzato a una comprensione profonda dei simboli e dei vari aspetti di questo linguaggio, per cui ci chiediamo se sia necessaria, per la lettura corretta dell'opera, una certa infarinatura in materia artistica, con riferimento al linguaggio delle icone. Materiale di supporto in questo senso può essere fornito al visitatore, così come si possono approntare (e lo si è già fatto) guide e altre forme di spiegazione dell'opera, ma noi dobbiamo supporre un visitatore ignaro, uno che entra in chiesa e si trova di fronte l'immenso retablo. Non dobbiamo per questo rinunciare a spiegare, a confrontare, ma il ciclo piacentino può vivere al di là di simili mediazioni; così come accade alle opere dell'arte, che parlano un linguaggio universale.

Ciò che legge l'osservatore inconsapevole di icone e di arte bizantina è la sacralità di una storia che non ci appartiene direttamente. Si ha ben presto la sensazione, del resto, che non sia essenziale conoscere i termini artistici della questione, che il ciclo pittorico trovi in sé, direttamente, la forza di comunicare le sue intenzioni, di creare un clima che non è solo reso suggestivo dalla festa dei colori e dal moltiplicarsi delle forme stilizzate ma che proprio assume uno spessore prossimo all'epifania, alla rivelazione sensibile della Grazia e della bellezza. Quest'opera, insomma, non appartiene tanto e solo alla storia dell'arte, sicché una lettura esclusiva in questa direzione risulta fuorviante e parziale. Per questo uno studioso che si occupi di un ciclo come quello piacentino non può essere neutrale, limitarsi al confronto e all'analisi, rintracciando ad esempio, per determinate figure, per certe scelte cromatiche e formali, le reminiscenze della pittura di Matisse e di Picasso. Vengono senz'altro in mente, di volta in volta, stilemi propri del cubismo, rintracciabili negli schematismi lineari che racchiudono le singole figure, come la preziosità delle tinte richiama Matisse, e a simili suggestioni andrebbero aggiunte quelle, innumerevoli, risalenti alla pittura italiana fra Duecento e Trecento, a Duccio e a Giotto in particolare, sulla base di un linguaggio di matrice bizantina. Però, è bene ribadirlo, le scelte linguistiche sono talmente indirizzate a finalità altre rispetto alla pura creazione artistica che l'osservatore attento ne viene inevitabilmente coinvolto e lo storico dell'arte, altrettanto inevitabilmente, deve rinunciare ai suoi parametri perché avverte, in maniera più o meno consapevole, che di altro si tratta. Un possibile elemento di perplessità, circa questo ciclo piacentino, riguarda la modernità dell'opera. Ha senso, ci chiediamo, che in una chiesa dell'Occidente cristiano venga realizzata un'immensa pittura murale secondo schemi antichissimi, per quanto rivitalizzati da un confronto serrato con la produzione artistica dall'Impressionismo in qua? Non serve, per rispondere a questa domanda, passare attraverso un ragionamento, avanzare delle ipotesi culturali; si tratta, più semplicemente, di porsi davanti all'opera e di verificarne l'impatto, la carica emotiva che è in grado di suscitare. In questo senso, il ciclo realizzato da Kiko Argüello e dai suoi collaboratori appare pienamente legittimo, in quanto - alla prova dei fatti - è in grado non solo di comunicare con l'osservatore ma anche di spingerlo in una direzione di esperienza religiosa, di allontanamento dalla terra e dalle sue miserie per un confronto serrato con la sfera del sacro. Si dirà che non a questo obiettivo si rivolge in genere l'arte nostra contemporanea, e gran parte dell'arte moderna, le quali si propongono invece finalità affatto diverse: talora l'espressione di stati d'animo individuali, di una passionalità che si trasferisce direttamente, tramite il gesto, o il segno, o il colore, sul supporto di volta in volta scelto dall'artista; in altri casi una lettura critica della realtà, delle istituzioni, delle storture politiche, dei condizionamenti massmediologici. Ne deriva, comunque sia, una rinuncia aprioristica a toccare zone considerate imperscrutabili, come se non toccasse proprio all'arte farsi rivelazione, via d'accesso a forme diverse della conoscenza, canto spiegato sulla scia di un messaggio che da secoli si rinnova. Certo, l'approccio portato avanti da Kiko Argüello non sarà l'unico possibile, ma non si tratta comunque di una riesumazione linguistica fine a se stessa, quasi nascesse dalla scarsità di altri sistemi artistici a cui attingere, bensì di una riproposizione che si basa su fondamentali ragioni di natura, oltre che

artistica, teologica, come si spiega in altre parti di questo libro. Il linguaggio del retablo piacentino è antico, volutamente antico; per stabilire un collegamento con altre, lontanissime epoche; perché il messaggio che si vuole inviare non ha età; perché in tempi di confusione spirituale l'autorevolezza del mezzo aiuta a rafforzare l'obiettivo che ci si propone. Contribuirà quest'opera a rinsaldare i rapporti tra Oriente e Occidente, tra la Chiesa cattolica e quella ortodossa? Non sappiamo se tra gli esiti misteriosi del grande ciclo piacentino possa esserci anche un contributo in questa direzione, un aiuto verso una riconciliazione che potrebbe essere parte dei prossimi movimenti della storia.

Certo, questo ciclo pittorico è uno straordinario segno dei tempi. Non può essere infatti senza significato che, in una chiesa della provincia italiana, si sia manifestata un'intenzione così alta, così capace di sfuggire ai calcoli, ai dubbi, alle pie esitazioni e alle remore anche di natura artistica.

Il pensiero, soprattutto in quella forma per cui confina con la contemplazione e l'esperienza mistica, e l'arte si sottraggono ai tentennamenti e alle inutili cautele, sospesi come sono sopra i compromessi, le abitudini mentali e i pregiudizi che appartengono alla contingenza.