



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e delle attività
culturali

Tesi di Laurea

Il Sacro nell'Arte: profilo biografico e artistico del
pittore Bepi Modolo

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Ch. Prof. Gianpaolo Patelli

Correlatore

Ch. Prof.ssa Stefania Portinari

Correlatore

Ch. Prof. Umberto Galimberti

Laureando

Giulia De Lorenzi

Matricola 834875

Anno Accademico

2011/2012

*Alla famiglia Modolo
e alla mia famiglia*

INDICE

Introduzione	1
Cap. I L'esperienza spirituale nell'arte	
1.1 Premessa	3
1.2 La categoria della Bellezza	5
1.3 Il recinto del sacro	15
1.4 Bello, Bene, Verità	23
1.5 Quando gli dei tramontano	30
1.6 Conclusioni	38
Cap. II Bepi Modolo, pittore: una vita dedicata all'arte	
2.1 Infanzia e maturità	41
2.2 "...L'arte fu tutta la mia vita..."	56
Cap. III La cornice novecentesca	
3.1 Il Ritorno all'ordine	67
3.2 La realtà vicentina	72
3.3 Gli sviluppi dell'arte sacra nel XX secolo.....	75
Cap. IV La ricerca del sacro nell'opera di Bepi Modolo	
4.1 Il primo periodo.....	86
4.2 Gli anni Cinquanta e l'eco del rinnovamento Conciliare.....	94
4.3 La terza stagione.....	109
Conclusioni	121
Bibliografia	124

Introduzione

La ricerca condotta in questa tesi muove da una domanda specifica: cosa significa l'espressione " il Sacro nell'arte"?

Non pretendendo di essere esaustiva nel rispondere definitivamente e una volta per tutte ad un quesito che forse è bene rimanga qualcosa di eternamente e socraticamente domandato, il lavoro che segue vuole tentare una possibile indagine sul ruolo che il Sacro svolge nel processo di creazione dell'opera d'arte pittorica: si tratta di un contributo che non desidera sospendere il giudizio, astenendosi dal prendere una posizione, ma che intende mettere in campo un punto di vista, ovvero l'idea di Wassily Kandinsky:

La pittura è un'arte, e l'arte non è l'inutile creazione di cose che svaniscono nel vuoto, ma è una forza che ha un fine, e deve servire allo sviluppo e all'affinamento dell'anima. (...)

Se l'anima è ottenebrata e sviata da concezioni materialistiche e atee o dalle aspirazioni puramente pratiche che ne sono la conseguenza, si diffonde l'idea che l'arte "pura" non sia data all'uomo per uno scopo, ma senza scopo ed esista solo per l'arte (*l'art pour l'art*)¹.

Lo studio della Storia dell'Arte vicentina mi ha permesso di conoscere il percorso del maestro Bepi Modolo, pittore capace di interpretare la propria esigenza spirituale – religiosa, mediante opere di carattere figurativo, più vicine ai maestri del passato, non prive, tuttavia, di accenni alla modernità.

Perché trattare di un artista minore in un panorama storico – artistico che offre un'immensa quantità di esempi di grandi pittori?

Il compito di una ricerca nell'ambito della cultura artistica è anche la capacità di saper individuare le discontinuità storiche e, dunque, quegli esempi che vanno al di là delle mode, delle Scuole e delle Accademie d'Arte dai nomi altisonanti, e degli obiettivi di mercato.

Non mi è stato possibile usufruire di strumenti che permettessero l'approfondimento critico delle opere di Bepi Modolo. Ho, tuttavia, avuto il privilegio di accedere allo studio, dove il pittore trascorreva le ore di creazione più intense, di avvicinare testi autografi e biografici, di ricevere testimonianze dirette della vita del maestro da parte della famiglia Modolo e,

¹ W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, ed. SE, Milano, 1989, pag. 88.

soprattutto, ho potuto toccare con mano l'eredità artistica che il pittore ha lasciato ai suoi discendenti.

Per questi motivi l'analisi condotta non soddisfa la puntigliosa ricerca critico – artistica, bensì rispecchia una realtà in cui emerge la *dimensione spirituale dell'arte*.

(...) L'arte fu sì tutta la mia vita, ma la fede e la mia famiglia furono l'unica ragione per poterla percorrere².

² B. Modolo, *Lettera personale*, (non datata).

Cap.I

L'esperienza spirituale nell'arte

1.1 Premessa

Creare il bello e celebrare la bellezza sono sempre stati lo scopo dell'arte fino al Novecento, nonostante i canoni per definire ciò che è bello siano mutati nel corso dei secoli.

Già negli ultimi anni del XIX secolo, però, si assiste ad un cambio di visione: il fine dell'arte non è più l'esaltazione del bello riconosciuto come tale, ma la rappresentazione della realtà intesa nell'accezione più ampia; i soggetti raffigurati nelle opere d'arte non abitano esclusivamente il mondo empirico, ma fanno parte dell'universo dell'immaginazione, del sogno, della psiche umana.

Gli artisti iniziano a percorrere nuove strade, in cui si fa spazio al deforme, alla rottura, alla separazione; la figura umana è spesso ritagliata, destituita della sua essenza.

Sebbene l'espressione della violenza, della sofferenza, del degrado e dell'angoscia, diventi parte integrante del linguaggio artistico, l'opera d'arte non deve comunque esimersi dal compito di generare la bellezza potenziale che è racchiusa nell'universo intero.³ L'arte autentica, infatti, è la manifestazione dello spirito, in cui l'uomo tenta di esprimere la sua natura di artefice simile a quella di Dio Creatore, proponendo uno slancio di vita, uno sguardo che vada al di là dell'abitudine; in questo senso dunque si può affermare che il bello è un valore universale.

Per comprendere lo sviluppo del concetto di bellezza si deve partire dalla constatazione che la cultura occidentale è caratterizzata dalla prospettiva dualista, che ha comportato la separazione tra spirito e materia, tra soggetto e oggetto, tra anima e corpo. Se per diversi aspetti, tale approccio ha favorito l'evoluzione del sapere, in ambito estetico questa scissione ha causato delle difficoltà, perché non ha permesso lo sviluppo di un ragionamento

³ F. Cheng, *Cinque meditazioni sulla bellezza*, Bollati Borghieri, Torino, 2007, pag. 87.

in cui soggetto e oggetto potessero essere integrati in un processo organico di continuo scambio trasformativo.

Essendo prevalsa questa visione, per poter giungere ad una forma di bellezza ideale l'artista si serve di criteri oggettivi per la valutazione dell'elemento naturale, che, fino al XVIII secolo, è fonte di ispirazione.

È possibile analizzare il rapporto uomo – natura da due punti di vista diametralmente opposti: la tradizione greca e quella giudaico – cristiana.⁴

La prima intende la φύσις (*natura*) come limite inviolabile oltre il quale l'azione dell'uomo non può andare, perché essa ha in sé il vincolo della necessità:⁵ il compito dell'uomo non è dominarla ma rivelarla.

In questo senso il pensiero greco concepisce la verità come svelamento della natura⁶, da cui l'uomo può apprendere i principi che sono alla base del corretto agire e fare.

Secondo la tradizione biblica, invece, la natura è espressione della creazione e dunque della volontà di Dio; questa non rappresenta più una necessità, ma si concretizza come dominio di una volontà. Da questo momento in poi l'uomo è legittimato a imporre il suo potere.

La storia del concetto di bellezza in ambito filosofico e artistico, pertanto, può essere analizzata considerando il fortissimo legame che l'umanità stringe con la dimensione della natura: come svelamento della verità, come espressione della volontà divina, come dimensione in cui l'uomo esercita il suo dominio attraverso il sapere tecnico.

⁴ U. Galimberti, *Psiche e techne*, Feltrinelli, Milano, 1999; si cita dalla riediz., Feltrinelli, Milano, 2007, pag. 474.

⁵ Ibidem.

⁶ Ivi, pag. 475.

1.2 La categoria della Bellezza

In Grecia, fino all'età di Pericle (V secolo a. C.), non esiste una teoria sul bello.

Ad esempio, Omero, nei suoi componimenti, parla della bellezza con riferimento in particolar modo alle armi; Esiodo, invece, ne sottolinea la natura persuasiva all'interno dei componimenti poetici.

La bellezza, tuttavia, interpreta primariamente la necessità di ordine, di giusta misura, di armonia: pone un limite alla forza imperante del caos.

Il termine "estetica" deriva dalla parola greca αισθήσις che significa *sensazione* e dal verbo αισθάνομαι che prende il significato di *percepire attraverso la mediazione dei sensi o con l'intelligenza*. In origine l'estetica non costituisce un settore a sé della filosofia, ma semplicemente riguarda l'aspetto della conoscenza percepibile mediante i sensi.

Con Platone nascono le due considerazioni più importanti legate alla bellezza: la prima inerente alla forma e dunque alla necessità di una giusta proporzione delle parti, la seconda, invece, come splendore e rivelazione.

Nel *Fedro*, egli parla del bello come di un'idea che si manifesta in modo visibile per essere amata: solamente coloro che amano realmente il bello, possono giungere alla sapienza superiore e dunque possono contemplare l'idea, lo splendore assoluto della verità.⁷

Nella concezione platonica il concetto di bellezza è strettamente legato al bene che conduce alla verità. L'esperienza estetica non appartiene alla realtà empirica, ma a una dimensione metafisica, che solo le menti nobili possono comprendere.

Questa considerazione però è disgiunta dall'ambito artistico. L'arte, infatti, secondo Platone, fatta eccezione per alcuni casi, è *μίμησις* cioè *imitazione*, della natura soprattutto, ed essendo questa semplice copia della realtà ideale, l'opera d'arte è apparenza, in cui si rispecchia solo una verità effimera. Inoltre, proprio perché capace di scatenare le passioni, invece che di disciplinarle, l'arte deve essere bandita dall'educazione del popolo.

⁷ A. Giannatiempo Quinzio, "Quale bellezza salverà il mondo?" in AAVV, *Cristianesimo e Bellezza*, a cura di N. Valentini, Paoline Editoriale libri, Milano, 2002, pag. 74.

Platone però non esprime un giudizio così severo per tutta la sfera artistica: sostiene, infatti, che le arti non mimetiche, quali la danza e la musica, possono esprimere la verità poiché tentano di raggiungere il mondo delle idee seguendo percorsi irrazionali e non si servono di alcun modello esteriore.

Aristotele espone il suo giudizio intorno al carattere del bello nella *Poetica* (un'opera non conclusa che consiste probabilmente di appunti di alcune lezioni, oppure di frammenti destinati ad un testo di maggior rilievo): la sua tesi indaga il rapporto tra forma e materia nella singola opera d'arte. Nel momento di creazione, l'artista traduce l'idea che vive nella sua mente in oggetto vero e proprio. Pertanto l'idea perde il significato metafisico espresso nel pensiero di Platone; viene meno dunque la dimensione iperuranica, a favore di un concetto più concreto che si sviluppa appunto nel pensiero di chi crea.

Plotino, padre della corrente filosofica del neoplatonismo, la cui dottrina influenzerà il pensiero medievale e rinascimentale, ritorna alla concezione metafisica della bellezza. Egli, però, unisce la visione platonica con quella aristotelica. L'idea risiede, infatti, nella mente dell'artista, ma questa mantiene un diretto contatto con la bellezza ideale; rifiuta così il carattere imitativo dell'arte, sostenendo, invece, che l'artista nell'atto di dare vita all'opera è simile al creatore che dà alla materia una forma ideale da lui contemplata e insieme posseduta nel suo intimo.

Nella stessa direzione si muove il pensiero cristiano di Sant'Agostino. Il cosmo nella sua unità è armonioso e bello poiché la conoscenza divina ha disposto tutte le sue opere in modo ordinato, verso l'unico fine della bellezza⁸.

Dio pertanto è creatore del mondo e in esso esprime la sua divina bellezza e la sua divina forma di verità; la natura è l'espressione della sua volontà e bontà.

Gli artisti del Medioevo vogliono trasmettere al fedele il contenuto e i messaggi della dottrina cristiana secondo la prospettiva appena enunciata: il loro intento è comunicativo. Il fine rimane sempre quello di mostrare il principio della divina creazione. L'artista medievale, a differenza, per esempio, di quello greco che rappresenta ciò che vede, esprime ciò che sente rispetto alla propria dimensione religiosa. Giotto è il primo che accentua gli elementi realistici della natura e del paesaggio visti con occhi semplici e purificati, ma è anche il primo a rappresentare il sentimento nei volti e negli atteggiamenti.

⁸ S. Agostino, Cit. in ivi, pag. 75.

Nel periodo che intercorre tra la fine del Medioevo e gli ultimi anni del Seicento, si alternano considerazioni differenti rispetto al carattere della bellezza, ma i principi oggettivi dell'ordine, che comportano l'idea della ricerca di armonia, rimangono regole indiscusse⁹; esistono, tuttavia, dei tentativi di introdurre forme d'espressione nuove e completamente diverse rispetto al criterio di suprema armonia. È il caso, ad esempio del Barocco, che descrive il bello in forme dicotomiche: gli artisti del periodo, infatti, tendono a rappresentare il bello attraverso il brutto, il vero mediante il falso, la vita nella morte.

La natura, però, in quanto creazione divina, rimane l'espressione della bellezza assoluta; è pertanto legata al sfera del sacro ed è espressione del mistero che in essa si compie.

Agli inizi del Seicento inizia a diffondersi e ad avere maggior rilevanza il sapere scientifico; i fenomeni del cosmo sono studiati in modo approfondito con strumenti più o meno adeguati e si comprende che esistono precise regole matematiche/scientifiche che spiegano i principi fondanti del mondo.

La scienza moderna (...) trasforma la natura, che i greci concepivano come φύσις, ossia come originaria manifestazione dell'essere, in fisica espressa dalle figure della quantità, dell'estensione, della forza e del numero che hanno nel progetto matematico della mente umana la loro anticipata comprensione¹⁰.

L'uomo attraverso il pensiero razionale è in grado ora di comprendere empiricamente ciò che lo circonda.

Alla fine del XVIII secolo, avendo acquisito sempre più sicurezza nelle proprie capacità (si pensi alla famosissima espressione cartesiana *cogito ergo sum*, penso dunque sono), l'uomo sposta la sua attenzione dall'oggetto al soggetto, a se stesso. In questo modo anche l'arte diviene l'espressione della soggettività, dell'individualità, della personalità di chi la crea.

La percezione dell'esperienza della bellezza muta radicalmente.

Negli stessi anni, in Germania prende vita una nuova stagione filosofica: l'Idealismo.

Nel 1714 Alexander G. Baumgarten, nella *Storia dell'arte dell'antichità*, definisce i criteri per l'istituzione di una nuova disciplina, l'Estetica, intesa come scienza della sensibilità che

⁹ F. Cheng, op. cit., pag. 91.

¹⁰ U. Galimberti, op. cit., pag. 477.

conduce alla verità¹¹. La creazione artistica che traduce la sacra armonia non si definisce attraverso caratteri puramente oggettivi predeterminati ma mediante la sfera soggettiva, che diviene la principale fonte d'ispirazione. Nasce il problema inerente al concetto di gusto, legato al sentimento, alla fantasia, al genio e all'intuizione. Si delineano così i nuovi fondamenti per la concezione dell'Estetica moderna.

Tutto ciò è perfettamente espresso nella *Critica del Giudizio* di Immanuel Kant, opera del 1790, la quale nello specifico si occupa della percezione del bello da parte dell'uomo. Lo spettatore si pone di fronte ad un'opera d'arte e cerca di trarne un apprezzamento; si trova così nella posizione del soggetto che analizza l'oggetto, che gli sta davanti, e cerca di averne conoscenza.

Per Kant il gusto è proprio la capacità di giudicare il bello¹² e propone quattro definizioni per comprenderlo. In questo modo dà alla percezione estetica una dimensione autonoma. Il bello non è più assoluto, ma dipende dalla facoltà del giudizio di gusto.

Il giudizio di gusto non è perciò conoscitivo, e dunque non è un giudizio logico ma estetico, con il che s'intende quel giudizio il cui fondamento di determinazione non può essere altro che soggettivo¹³.

L'esperienza sentimentale è dunque la base su cui poggia l'universalità dell'Estetica. La verità non è più quella dell'idea platonica, né quella trascendentale derivante dall'insegnamento di Cristo, né tanto meno quella del rapporto armonico della natura: è la bellezza che diviene essa stessa verità¹⁴.

Va sottolineato che Kant, nell'opera *Osservazioni del bello e del sublime*, pone una distinzione tra il bello e il sublime. Egli, infatti, sostiene che il bello si ritrovi nella contemplazione della forma dell'oggetto, pertanto il suo carattere è limitato, mentre il sublime si prova nel momento in cui si è di fronte all'illimitato e all'informe. Il sublime è, infatti, quel sentimento contraddittorio che genera attrazione e repulsione allo stesso tempo, che nasce nell'animo umano nel momento in cui si trova in contatto con la maestosità, la forza e la potenza sprigionate dalla natura,

¹¹ Ivi, pag. 93.

¹² Ibidem.

¹³ I. Kant, *Critica del giudizio*, Editori Laterza, Bari, 1984.

¹⁴ A. Giannatiempo Quinzio, op. cit., pag. 77.

Rupi ardite e scoscese, quasi minacciose, nubi di tempesta e tuoni, vulcani in tutta la loro violenza distruttrice, uragani che si lasciano indietro tutta la loro devastazione (...).¹⁵

Tutto ciò provoca un sentimento di smarrimento e terrore, poiché l'uomo non si azzarda nemmeno a resistere a questa forza sconvolgente (l'uomo virtuoso considera Dio Terribile¹⁶). Lo spettacolo procura anche piacere: il percepire, infatti, da parte dell'uomo la sua piccolezza nei confronti della potenza devastante della natura, è un atto di grande superiorità intellettuale.

Noi scopriamo nella nostra facoltà razionale un'altra unità di misura non sensibile, (...) ci rivela al contempo un potere di rivelarci come indipendenti da essa e una superiorità rispetto alla natura. (...) per cui l'umanità non risulta umiliata. La natura è valutata sublime nel nostro giudizio estetico, non in quanto suscita terrore, ma perché evoca in noi la nostra forza¹⁷.

I filosofi idealisti esprimono totale fiducia nelle capacità della ragione, sottolineando fortemente il rapporto di subordinazione della sfera estetica nei confronti del pensiero razionale.

Georg W. F Hegel ritiene che le più alte manifestazioni dello spirito umano (proponendo il movimento triadico del suo ragionamento) siano l'arte, la religione e la filosofia, grazie alle quali l'uomo può giungere all'autocoscienza di sé. La differenza tra le tre discipline riguarda la forma: nell'arte, infatti, si perviene alla conoscenza dello spirito assoluto mediante l'intuizione sensibile, nella religione, mediante il sentimento, nella filosofia attraverso il concetto. L'opera d'arte rappresenta l'unità tra concetto e materia che può essere percepita attraverso i sensi; concorre naturalmente anche lo spirito alla creazione di questa, il quale secondo Hegel è superiore rispetto alla natura. Il contenuto sensibile dell'opera è piegato dalla volontà dell'artista per divenire veicolo di un concetto universale. L'esperienza estetica allora deve essere in grado di cogliere l'universale nel particolare

¹⁵ I. Kant, op. cit.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

sensibile; pertanto, una riflessione sul bello in quanto tale, che segua il pensiero di Platone, è del tutto inadeguata.

L'arte nell'epoca moderna, però, avendo esaurito la possibilità di dimostrare il vero nella sua forma sensibile, ha posto termine alla sua funzione.

Si può sperare che l'arte s'innalzi e si perfezioni sempre di più ma la sua forma ha cessato di essere il bisogno supremo dello spirito. E per quanto possiamo trovare eccellenti le immagini degli dei greci e vedere degnamente e perfettamente raffigurati il Padreterno, Cristo e Maria, tutto questo non basta più per farci inginocchiare¹⁸.

La bellezza superiore, divina, sacra, platonica e cristiana a questo punto non ha più ragione d'essere, poiché è totalmente assorbita dalla bellezza artistica che trova il suo fondamento solamente in se stessa.

Rispetto a tali considerazioni è molto interessante la posizione assunta da Johann W. Goethe. Negli ultimi anni dell'Ottocento, scrive un breve racconto simbolico ed enigmatico dal titolo volutamente ambiguo, *Favola*. Negli stessi anni Friedrich Schiller s'impegna nella stesura di un'opera di carattere filosofico, *Le lettere per l'educazione estetica dell'uomo*. È nota la profonda intesa che lega i due intellettuali, uniti non solo dalla condivisione del ragionamento filosofico e artistico, ma anche da una profonda amicizia, come il fittissimo scambio di lettere avvenuto testimonia. Entrambi i poeti, sebbene molto diversi, nelle rispettive opere auspicano l'utopico desiderio di un mondo migliore, una nuova età dell'oro¹⁹. La volontà che si realizzi la felicità generale è espressa nell'ultima parte del componimento di Goethe. In esso si trova l'esplicita dichiarazione, che è indispensabile la presenza dell'arte, affinché si possa realizzare un'epoca migliore. Essa trova attuazione nella costituzione di uno stato estetico, nel quale la bellezza ha il compito di rendere lieta l'umanità tutta.

Nonostante il carattere enigmatico di *Favola*, Schiller comprende che è un messaggio indirizzato a lui stesso, uno specchio delle discussioni avute con Goethe nei primi anni del loro sodalizio.

¹⁸ G.W.F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino, 2007.

¹⁹ K. Mommsen, *La chiave smarrita*, Cit. in W.Goethe, *Favola*, Adelphi edizioni, Milano, 1990, pag. 93.

Nel messaggio latente rivolto all'amico, Goethe cerca di indurlo a un ritorno all'arte che più gli compete, la poesia. Schiller, infatti, ha abbracciato la filosofia, seguendo le orme di Kant, ma ciò non gli permette di esprimere la luce che regna sovrana nel suo animo, dovendo teorizzare su argomenti concernenti la disciplina estetica.

Per Goethe, infatti, la poesia e l'arte rappresentano ancora la luce potente, il fulgore, sono come dei corpi celesti²⁰. L'aver seguito il sentiero battuto da Kant ha in qualche modo limitato la creatività del poeta, poiché l'estrema razionalità del ragionamento filosofico ha soffocato il suo slancio appassionato.

Goethe, durante il viaggio che lo conduce a Roma, subisce quel processo di morte e rinascita che desidera anche per i suoi contemporanei; attraverso, infatti, il passaggio di *Stirb und werde*²¹, "muori e diventa", si può auspicare un rinnovamento dell'arte, un Rinascimento tedesco.²²

Fortunatamente Schiller segue il consiglio dell'amico e ritorna alla poesia e alla drammaturgia.

Con il Romanticismo, le tematiche inerenti alla creazione divina e alla grazia, alla vita spirituale e all'importanza dell'elemento della natura, intesa come Madre creatrice, vengono riprese, dal momento che lo sviluppo del pensiero moderno razionalista e scientifico, non dà spazio a questo tipo di riflessioni. All'arte è riconosciuto un posto di grande rilevanza nella sfera culturale dell'uomo, e non è più considerata come oggetto ornamentale. L'esperienza romantica mira a individuare proprio nella forma estetica il punto più alto della conoscenza²³, sostituendosi alla dimensione spirituale e filosofica, trova nella creazione della singola opera d'arte il raggiungimento della perfezione dello spirito.

Se, però, da una parte la visione romantica rimanda a una percezione dell'arte in una dimensione spirituale, dall'altra, come si può leggere nel componimento di Charles Baudelaire, *Inno alla bellezza*, la concezione dell'arte si separa definitivamente dalla percezione armonica e si apre alla dissonanza e al contrasto.

Vieni dal ciel profondo o l'abisso t'esprime,
Bellezza? Dal tuo sguardo infernale e divino

²⁰ Ivi, pag. 108.

²¹ Ivi, pag. 105.

²² Ibidem.

²³ P. Sequeri, *L'estro di Dio*, Edizioni Glossa, Milano, 2000, pag. 66.

Piovono senza scelta il beneficio e il crimine,
e in questo ti si può apparentare al vino. (...)

Hai dentro gli occhi l'alba e l'ocaso, ed esali
profumi come a sera un nembo repentino;
sono un filtro i tuoi baci, e la tua bocca è un calice
che disanima il prode e rincuora il bambino.

Sorgi dal nero baratro o discendi dagli astri?
Segue il Destino, docile come un cane, i tuoi panni;
tu semini a casaccio le fortune e i disastri;
e governi su tutto, e di nulla t'affanni.

Bellezza tu cammini su morti che deridi;
leggiadro fra i tuoi vezzi spicca l'Orrore, mentre,
pendulo fra i più cari ciondoli, l'Omicidio
ti ballonzola allegro sull'orgoglioso ventre.

Torcia vola al tuo lume la falena accecata,
crepita, arde e loda il fuoco onde soccombe!
Quando si china e spasima l'amante sull'amata,
pare un morente che carezzi la tua tomba.

Venga tu dall'inferno o dal cielo, che importa,
Bellezza, mostro immane, mostro candido e fosco,
se il tuo piede, il tuo sguardo, il tuo riso la porta
m'aprono a un Infinito che amo e non conosco?

Arcangelo o Sirena, da Satana o da Dio,
che importa, se tu, o fata dagli occhi di velluto,
luce, profumo, musica, unico bene mio,
rendi più dolce il mondo, meno triste il minuto²⁴?

²⁴ C. Baudelaire, *I fiori del male*, Mondadori, Milano, 1983, pag. 43.

Il carattere persistente della bellezza è sempre più strettamente connesso alla sfera dell'antinomia e si prepara ad immergersi nelle profondità oscure dell'animo umano. Questa visione lacerante del carattere armonico della bellezza durerà anche nel Novecento.

Quindi, mentre tutti i grandi pensatori autonomizzano sempre di più l'arte, alcuni artisti, legati al movimento dell'Impressionismo, sentono, il bisogno di un vero e proprio ritorno alla natura recuperando un dialogo sincero e genuino con essa.

Un Pissarro, un Monet, un Van Gogh, un Gauguin, un Renoir, un Sisley, ognuno a suo modo, andranno fino in fondo alla propria visione vivificata delle risorse inesauribili di una Natura ritrovata²⁵.

L'avvento dell'industrializzazione delle grandi città, i terribili eventi susseguitisi nel corso del Novecento, il crollo dei valori sui quali poggia l'intera popolazione occidentale, l'imporsi di una società fondata sulla tecnica, in cui la verità non deriva, né da Dio né dal cosmo, ma dipende "dal fare tecnico", determinano che l'efficacia divenga l'unico criterio di verità²⁶. L'arte considerata nel suo legame con l'esperienza divina non ha più motivo di esistere; diventa lo strumento d'espressione del singolo individuo.

Il bello è un valore ontologico, di fondo, di cui l'uomo non può fare a meno²⁷. La profonda incertezza in cui è vissuto e vive l'uomo moderno comporta il venir meno di tale considerazione, poiché il bello ha acquistato un carattere meramente funzionale.

Rispetto alla dottrina cristiana, la bellezza è al servizio della Chiesa ma, avendo perso il contatto con Dio, è divenuta strumento di ornamento.

Il bello è tale perché attrae un pubblico educato a percepire una determinata forma e trova il suo riscontro empirico nella pubblicità oppure nelle campagne di marketing. Da qui nasce il profondo e inestricabile legame con il fenomeno della moda.

Il male, infatti, che ha travolto l'uomo e che di conseguenza ha annientato il bello è, secondo Giovanni Reale, il nichilismo:

²⁵ F. Cheng, op. cit., pag. 97.

²⁶ U. Galimberti, op.cit., pag. 38.

²⁷ G. Reale, "La bellezza salverà il mondo" in AAVV, *Ci salverà la bellezza*, a cura di M. Pautasso, Instar Libri, Torino, 2009, pag. 114.

Il nichilismo significa negare un principio primo e supremo, di un fine ultimo supremo della verità e del bene. Pertanto tutti i valori perdono il loro significato originario²⁸.

Esattamente come sostiene Friedrich Nietzsche, il quale vede nel bello una superficiale creazione dell'uomo di cui si serve come puro inganno per sentirsi felice. L'uomo non ha scelto di essere felice ma potente²⁹.

La bellezza quindi ha iniziato ad avere a che fare con la dimensione utilitaristica e consumistica e il suo valore è direttamente correlato alla dimensione dell'aver.

Il filo sacro che lega l'arte alla bellezza è spezzato.

²⁸ G. Reale, op.cit., pag. 115.

²⁹ Ibidem.

1.3 *Il recinto del sacro*

Nel 1899 viene trovato, sul Lapis Niger, un sito archeologico collocato nei pressi del Foro romano a Roma, a poca distanza dall'Arco di Settimo Severo (luogo in cui si dice si trovi la tomba di Romolo), un altare che presenta un'iscrizione con una delle più antiche testimonianze della lingua latina; qui si scorge, per la prima volta, il termine *sakros*, dal quale discende tutta la terminologia relativa alla sfera del Sacro.

La radice di *sakros* deriva dall'indoeuropeo *sak* che indica qualcosa a cui è data validità; da qui il termine latino, *sancire*, il quale è utilizzato soprattutto nelle Leggi e negli accordi. L'insieme di tutti questi significati fa sì che il termine *sakros* rimandi dunque a un'alterità, qualcosa che appunto è "separato"³⁰.

La sfera del Sacro primariamente, dunque, non allude a qualcosa che è divino, ma a una dimensione che non è possibile controllare in quanto lontana e disgiunta dall'esperienza umana.

Dal sacro, l'uomo tende a tenersi lontano, come sempre accade di fronte a ciò che si teme, e al tempo stesso ne è attratto come lo si può essere nei confronti dell'origine da cui un giorno si è emancipati³¹.

Per poter cercare di comprendere questa realtà ultraterrena, l'uomo crea un ponte capace di unire i due distinti mondi: la religione.

Essendo uno spazio aperto e indefinibile, il linguaggio, di cui ci si serve una volta entrati nel recinto del sacro, deve essere prettamente simbolico (dal greco συν - βάλλειν, ciò che mette assieme)³²: le definizioni non delimitano un preciso significato e ad uno stesso termine

³⁰ U. Galimberti, *Le orme del sacro*, Feltrinelli, Milano, 2000, pag. 13.

³¹ Ibidem.

³² Ivi, pag. 16.

possono corrispondere significati tra loro molto diversi e talvolta anche opposti. Ad esempio, Dio può essere al contempo padre e figlio, uomo, benefico e malefico³³.

La *ratio* non può dunque prendere parte al convivio che avviene all'interno del recinto.

Il Cristianesimo è la religione che ha dato inizio al processo di desacralizzazione del sacro³⁴.

Il dogma fondamentale, intorno al quale ruota il pensiero cristologico, è l'incarnazione di Dio; Egli diventa uomo e vive nel mondo con i suoi simili.

In questo modo Dio toglie il tempo al ritmo naturale, conferendogli il senso della salvezza e sviluppando uno iato tra presente e futuro, all'interno del quale, Dio stesso può valutare il comportamento dell'uomo rispetto alla dimensione della redenzione o del peccato. Il tempo dell'uomo coincide, quindi, con quello del divino, divenendo allo stesso modo sacro, o profano³⁵. Viene così a mancare l'origine del vero significato dell'elemento sacrale. Oltre a ciò, il fatto che Dio sia divenuto uomo, porta il pensiero cristiano a considerare la vista l'organo più importante dei sensi, con cui si può percepire il divino; pertanto, solo ciò che si *vede* e non ciò che si *sente* distingue il vero dall'immaginario.

Il sacro non abita più la notte indifferenziata, perde il suo significato originario, divenendo elemento che può essere specificatamente visto e facente parte della quotidianità dell'individuo.

Con l'avvento dell'Illuminismo, la ragione dà un taglio netto al sacro. Essa, infatti, basandosi sul principio di disgiunzione, per cui una cosa può essere quella e nient'altro, delimita il confine del pensiero umano, che non si può servire dell'immaginazione. Se prima il non conosciuto e il non visto avevano senso di esistere, ora rappresentano solo ciò che non è. Con la supremazia del pensiero razionale, infatti, i sensi materiali divengono il carattere distintivo tra ciò che è vero e ciò che è falso.

Instauratosi il *Nomos* della coscienza fisico-matematica³⁶, che impone il carattere specificatamente oggettivo del ragionamento, la sfera propriamente affettiva, strumento necessario alla comprensione dell'elemento sacrale, è relegata ai confini della realtà, venendo in questo modo esclusa dal pensiero corrente.

La teologia cristiana, che ha sviluppato l'educazione dei fedeli su questo principio, si trova ora svuotata di significato; rivolge la sua attenzione non più all'esperienza emotiva dei

³³ Ivi, pag. 15.

³⁴ Ivi, pag. 22.

³⁵ Ivi, pag. 23.

³⁶ P. Sequeri, op.cit., 45.

credenti, ma alla sfera etica della vita dell'uomo, parla di morale sessuale, di contraccezione, di aborto e di divorzio, di scuola pubblica e privata³⁷.

In questo modo l'educazione cristiana perde il contatto con l'esperienza estetica; è una perdita gravissima, perché l'esperienza estetica rappresenta il nesso per giungere alla contemplazione divina. La coscienza credente, inoltre, ha abolito Eros, la passione che spinge al raggiungimento della grazie di Dio.

Umberto Galimberti sostiene la necessità di un ritorno alla dimensione erotica come relazione tra gli uomini, intendendo innanzitutto la ricerca e la comprensione dell'altro per poi procedere alla comprensione di ciò che è oscuro. La religione dovrebbe occuparsi nello specifico di questo, rivolgendosi al mondo emozionale, che è stato messo in disparte dalla supremazia della ragione, utilizzando come strumento la categoria dell'erotica.

Poiché l'esperienza divina non può essere compresa attraverso la sola percezione sensibile e nemmeno attraverso il linguaggio abituale degli uomini, è necessario che la religione, per ritrovare un felice dialogo con i credenti, esponga il suo messaggio tramite l'uso del linguaggio allusivo, che, servendosi dell'unione di più significati, rinvia alla dimensione dell'indifferenziato non conoscibile con la sola ragione. Grazie alla mediazione simbolica della realtà, l'uomo può imparare ad ascoltare la sua parte interiore.

Il mancato raggiungimento dei fini che si è posta la dottrina cristiana, ha comportato il degrado della spiritualità. Un esempio visibile è costituito dall'architettura delle chiese contemporanee che rispondono a esigenze puramente funzionali e che coinvolgono preti e credenti in un processo di desacralizzazione³⁸.

È auspicabile, pertanto, un ritorno, da parte della coscienza credente, alla struttura estetica e questo passaggio può avvenire attraverso l'analisi e lo studio dell'arte.

L'importanza spirituale del tema della Bellezza dell'arte, appare di nuovo enfatizzata nel discorso cristiano. La qualità estetica è in molti modi indicata come profondamente intrecciata con la contemplazione religiosa e la sensibilità spirituale³⁹.

³⁷ U. Galimberti, op.cit., pag. 25.

³⁸ Ivi, pag. 144.

³⁹ P. Sequeri, op.cit., pag.25.

È nota, però, la diffidenza della coscienza credente cristiana nei confronti della percezione estetica, nonostante il legame fra queste sia sempre stato inscindibile e abbia una storia antichissima. Particolarmente significative, in proposito, sono la tradizione biblica e quella greca.

Nella tradizione biblica, il bello è definito *tob*⁴⁰ e ha diversissime connotazioni, che rimandano ai concetti relativi alla bellezza vera e propria ma anche a quelli di verità e di bontà etica. Sicuramente l'aspetto più interessante è che questo termine rinvia alla bellezza, come luce riflessa di Dio; pertanto, si può intendere l'estetica come rivelazione.

Essa vede anche nel concetto di bellezza il carattere seduttivo, demoniaco, legato all'idolatria.

Nella tradizione greca la concezione estetica si estende a un obiettivo ideale⁴¹; l'esercizio umano dell'attività pratica o intellettuale rimanda a una visione puramente contemplativa, dove è possibile ritrovare la perfezione dello spirito. Per il greco, come scrive U. Galimberti, l'intera dimensione del fare umano è inserita nell'ordine della natura, che l'uomo non può dominare, ma solo svelare⁴²: la verità (*αλήθεια*) è intesa come rivelazione della natura (*φύσις*), dalla cui contemplazione (*θεωρία*) nascono le conoscenze relative al fare e all'agire. Grazie alla contemplazione che scruta l'ordine della natura si reperiscono le regole del retto fare e del retto agire. Una considerazione valida anche per la lingua latina dove *contemplare* indica l'atto di riconoscere il proprio posto nel cosmo, ovvero l'ordine del Tutto a cui l'uomo deve adeguarsi⁴³. Ecco il primato della cosmologia sulla storia: il greco non pensa *storicamente* ma *cosmologicamente*⁴⁴. Nel tempo ciclico non c'è finalità ma solo compimento, per cui anche le azioni tecniche non tendono ad un fine da realizzare in una storia, ma all'attuarsi di ciò che è già presente in potenza, al manifestarsi di ciò che nella natura è nascosto⁴⁵.

Dalla prima tradizione, il Cristianesimo recupera l'aspetto metafisico del concetto di bellezza come riflesso della grandezza di Dio; questa, però, delinea una progressiva svalutazione dell'aspetto sensibile del reale. Dalla seconda, invece, riprende le considerazioni legate all'aspetto idolatrico della bellezza, che unito alla svalutazione del

⁴⁰ Ivi, pag. 84.

⁴¹ Ivi, pag. 93.

⁴² U. Galimberti, *Psiche e techne*, op. cit., pag. 279.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ivi, pag. 281.

⁴⁵ Ivi, pag. 282.

sensibile, crea intorno alla percezione della bellezza una visione ambigua. Si presentano così due aspetti inerenti al concetto di esperienza estetica che rimarranno costanti in tutta la tradizione teologica cristiana: da una parte il bello sensibile che appare e, dall'altra il bello come verità che rivela.⁴⁶

Il rapporto che la religione cristologica ha intrecciato con l'arte e in particolar modo con l'arte sacra è strettissimo, tanto che la prima si è servita della seconda, a partire dal Concilio di Nicea, per spiegare e per tentare di descrivere l'altezza dei sentimenti nei confronti di Cristo; ma l'elemento demoniaco latente nell'opera d'arte non ha mai smesso di spaventare i servi di Dio; con il passare del tempo, l'atteggiamento timoroso nei confronti dell'esperienza estetica ha alimentato sempre di più la spaccatura nel rapporto tra la religione cristiana e la Bellezza.

Il pensiero di Kant, che ha individuato nell'esperienza estetica la dimensione del gusto, sottolineando il lato soggettivo, ha definitivamente separato la bellezza dal concetto metafisico della sua verità.

Sarebbe dunque auspicabile un cambiamento:

Il concetto di estetica deve, infatti, ritornare a identificare (...) quel singolare fenomeno umano che consiste nella continua transizione dello spirituale e del sensibile in ogni stato della coscienza e in ogni lato dell'esperienza⁴⁷.

Pertanto la coscienza estetica dovrebbe tornare a essere il carattere più prettamente peculiare delle opere della bellezza in cui riconoscere nuovamente l'elemento spirituale; slegate dunque dal concetto di produttività connessa al guadagno, esse si possono imporre come portatrici di un significato capace di scuotere l'animo di chi le osserva.

La felice ritrovata corrispondenza tra il lato spirituale e l'esperienza sensibile può contribuire al recupero del concetto di bellezza e di verità nelle opere d'arte.

Per comprendere a fondo tale unione, è auspicabile che anche la fede si rivolga alla sfera affettiva, alla realtà dell'emozione, che, come si è detto, a causa della massiva presenza

⁴⁶ P. Sequeri, op. cit., pag. 95.

⁴⁷ Ivi, pag. 28.

della ragione, è stata confinata ai limiti della realtà. La fede, infatti, non può esaurire il suo compito nella specificità dell'atto consolatorio, ma, attraverso l'estetica come teoria della sensibilità, deve tornare a far sentire la bellezza come presenza che c'è, come esperienza che è sinonimo della creazione divina originaria, come percezione dello spirito:

Arrivare a sentire lo spirito all'opera mentre dà la vita è il vertice dell'esperienza estetica nella sua forma propriamente cristiana⁴⁸.

Nonostante, quindi, il legame fra Teologia cristiana e Estetica sia stato, nel corso del tempo, messo a dura prova, si può credere che lo studio dell'arte religiosa, analizzata nei suoi rapporti con l'esperienza della bellezza e con la ragione credente, possa nuovamente far luce nella coscienza dei fedeli.

È importante sottolineare che l'arte acquista valore nel momento in cui riflette l'oltrepassamento dell'uomo, il suo superamento dalla condizione animale⁴⁹. Pertanto, l'uomo non può essere guardato a prescindere dalla dimensione artistica, perché in essa egli esprime il suo valore spirituale.

L'arte, mostrando il lato trascendentale proprio dell'uomo, rende chiara la sua profonda connessione con il recinto del sacro; l'artista, infatti, nel momento di creazione dell'opera non rappresenta immagini umane, ma la tensione che vive dentro di lui come qualcosa che è appunto separato da sé.

Egli dovrebbe tornare alla consapevolezza che, facendo arte, slegata però dalle convenzioni imposte da una società orientata ad un prodotto vendibile e di formale decorazione, può dare vita alla propria esperienza estetica. Attraverso essa può ricongiungersi con l'esperienza della bellezza, che riflette la luce di Dio e la forza creatrice originaria.

La divinità, che presiede al vertice di questo contatto, può essere chiamata con il nome di Gesù Cristo, di Allah, di Zeus, di Principio Primo, può essere l'Idea risiedente nel mondo dell'Iperuranio; ciò che conta è che l'uomo impari nuovamente a credere nella dimensione propriamente sacra.

⁴⁸ Ivi, pag. 11.

⁴⁹ U. Galimberti, *Le orme del sacro*, op.cit., pag. 139.

Il fine è la corrispondenza tra spirituale e sensibile, che possiede un intrinseco rapporto con la verità e la giustizia trascendente della destinazione umana al senso compiuto dell'esistere⁵⁰.

Nel momento in cui l'operare artistico si rifugia nello spazio angusto della galleria - mercato, divenendo così un'attività puramente decorativa, rivolta alla produzione di un utile cimelio, l'opera d'arte diviene il prodotto di un mero esercizio rivolto all'autoreferenzialità. La dimensione spirituale e affettiva non ha più ragione d'esistere. Il gesto artistico non è più tale ma rimanda al fare dell'artigiano.

L'attitudine spirituale dei sensi si dissipa nell'impovertimento dell'invenzione senza affetti e dell'emozione senza destinazione, prive di ragione e di amore⁵¹.

L'arte contemporanea ha tralasciato la descrizione della figura umana per rivolgersi con particolare attenzione all'importanza del gesto e dello schizzo. Il venir meno della rappresentazione dell'uomo, per un ritorno a una pittura istintiva e originaria, è molto indicativo. Appare quasi che il concetto di bellezza, come emblema di una dimensione armonica, sia avvertito dagli artisti come un tradimento.

Al contempo, l'arte, a partire dalla fine dell'Ottocento, sembra aver rivolto la sua attenzione alla sfera sociale della vita dell'uomo che può essere riassunta nella formula della *pietas dei erga hominem*⁵². È quanto si ritrova per esempio nelle opere di Millet, Courbet, Daumier e Delacroix e ancora nel celebre quadro di Vincent Van Gogh, *I mangiatori di patate*, il quale a proposito della sua opera scrive:

Ho voluto coscienziosamente dare l'idea di questa gente che, sotto la lampada, mangiano le patate con quelle stesse mani, le medesime che mettono nel piatto, con le quali hanno lavorato la terra. Il quadro dunque esalta il lavoro manuale e il cibo che essi, da se stessi, si sono guadagnati così onestamente⁵³.

⁵⁰ J. Soldini, Cit. in L'estro di Dio, op.cit., pag. 30.

⁵¹ P. Sequeri, op. cit., pag. 31.

⁵² Ivi, pag. 291.

⁵³ V. Van Gogh, Cit. in, Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2010, pag. 26.

L'artista non dovendosi più occupare della sfera divina, poiché nel nostro secolo come enuncia F. Nietzsche, "Dio è morto", rivolge la sua attenzione prettamente all'uomo. Emerge dunque un sentimento di pietà, che ha senso di esistere se concepito sotto il profilo virtuoso, in una celebre dicotomia tra bontà e virtù, che traduce un esplicito bisogno da parte dell'uomo di condivisione con i suoi simili; è una comprensione più profonda del carattere specificatamente sacro dell'uomo.

È necessario trovare una via che unisca religione ed estetica, ritrovando lo spirituale nell'arte⁵⁴. Se la verità di Dio è resa materiale dall'esperienza della bellezza, il suo raggiungimento deve costare fatica.

⁵⁴P. Sequeri, op.cit., pag. 280.

1.4 *Bello, Bene, Verità*

Si possono rintracciare alcune possibilità, per trovare la via che unisca la religione e l'estetica in un rapporto di rinnovato entusiasmo, partendo da un'attenta analisi del legame tra *bene* e *bello*.

Questa relazione ha prodotto, nella tradizione occidentale, stimolanti riflessioni. La Bellezza è l'espressione concreta del bene, mentre il bene è il terreno metafisico in cui si può manifestare il bello.

Già nell'antica Grecia, è presente una locuzione, *καλοκαγαθία*, che racchiude perfettamente i due concetti di bello e buono (*καλός και αγαθός*): essi sono talmente fusi l'uno nell'altro che la traduzione del termine è molto complessa.

Platone sostiene che l'idea del bello, intesa nel senso di giusta misura, armonia, ordine nelle strutture, sia rivelativa proprio del bene. Essa è quell'unica idea che, pur rimanendo una forma di conoscenza intelligibile, è in grado di offrire l'immagine di sé anche nel mondo sensibile. L'uso dei sensi, tuttavia, non consente di comprendere totalmente lo specifico significato, compito esclusivo dell'intelletto.

Platone scrive nel *Fedro*: “ La vista è la più acuta delle nostre sensazioni che riceviamo mediante il corpo ma con essa non si vede la saggezza.”⁵⁵.

I due principi sono sostenuti da Eros, una forza in grado di sollecitare tutte le azioni, che l'uomo compie alla ricerca del bene e del suo possesso. In questo percorso, c'è la volontà di generare il bello, sia nella dimensione fisica, sia in quella spirituale: è in atto la battaglia contro la morte.

Emanuele Severino spiega che il bene è il desiderio di continuare, quella spinta a non perdersi nell'effimero⁵⁶. L'uomo, desiderando l'immortalità, cerca di continuare la vita nei figli che dà alla luce ma questa forza non ha alcun valore se l'uomo non riesce a spingere il

⁵⁵ Platone, *Fedro*, Bompiani editore, Milano, 2000.

⁵⁶E. Severino, *Del bello*, Mimesis Edizioni, Milano, 2011, pag. 9.

suo intelletto al di là del mondo sensibile. Solamente afferrando l'idea di bellezza egli è in grado di generare la vera virtù:

αληθή ἀρεθὴ che produce ἀθανασία, la vita immortale. Il bello è dunque quello strumento mediante il quale è possibile, sia nel corpo, sia nell'anima liberarsi dalla morte⁵⁷.

Nella realtà fisica, il bene è espressione della volontà di sconfiggere la morte che si compie nella procreazione della prole; da un punto di vista metafisico, Eros permette, invece, all'intelletto di giungere alla visione del bello assoluto.

Platone si serve della metafora della scala di Eros, formata da cinque gradini, ognuno dei quali rappresenta un diverso stadio di conoscenza. Partendo dalla realtà delle cose sensibili per giungere poi alle idee, attraversando le scienze matematiche, si arriva al bene assoluto che è l'Uno, misura suprema di tutte le cose.

Lo sguardo e la comprensione di questo principio assoluto portano alla fruizione della vera virtù, che conduce all'immortalità dell'anima.

Il principio, secondo cui il bene è strettamente connesso alla verità e all'amore, è presente anche nella dottrina cristiana.

Sant'Agostino sostiene che la forza propria della bellezza, che attira l'anima dell'uomo, coincida con il movimento unificante dell'amore⁵⁸.

Se, infatti, secondo il pensiero greco, l'uomo giunge alla contemplazione della verità mediante una forza erotica che gli permette di sconfiggere la morte, questo concetto nella teologia cristiana si traduce in *ἀγάπη*,⁵⁹ che significa, *amore per l'altro, grazia, bellezza, bontà, santità, dono*.

Quest'amore si traduce concretamente nella volontà di Dio di farsi uomo, di rendere suo Figlio mortale, affinché possa comunicare il messaggio di speranza e di salvezza all'umanità.

La bellezza, che irradia la sua figura, non appartiene alla sfera sensibile ma a quella ultrasensibile; è una luce che invita il fedele ad andare oltre la finitezza corporale per comprendere la verità interiore.

⁵⁷ Ivi, pag. 10.

⁵⁸ L. Razzano – L. Zak, Teologia della bellezza?, in AAVV *Cristianesimo e bellezza*, op. cit., pag. 130.

⁵⁹ G. Reale, op.cit., pag. 118.

L'incarnazione di Dio a uomo rivela anche quella dimensione di mistero che ha incoraggiato moltissime creazioni artistiche. Compito dell'artista è riuscire a penetrare questo specifico spazio e cercare di svelarne l'enigma occulto; si rende conto, però, che ciò che le sue mani sono in grado di creare, non è che una parte di quella sfolgorante bellezza proveniente dallo spirito divino.

Il sacrificio, che Dio compie affinché l'umanità sia affrancata dalla morte, è il momento più elevato in cui si manifesta l'amore per l'altro: si dona perché l'umanità tutta sia redenta.

Ciò che conforta maggiormente il fedele cristiano è che nel momento in cui sopraggiunge la morte, che trova la sua visualizzazione empirica nell'urlo disperato che Gesù rivolge al Padre, si compie il gesto d'amore divino. Esso si realizza nel dono dello Spirito, che dà la vita eterna, da parte del Padre al Figlio dello spirito. In questo processo di unione fra Padre, Figlio e Spirito Santo si manifesta il principio della verità cristiana: è nella dimensione metafisica del bene che può compiersi il bello, grazie a cui si giunge alla verità.

L'immagine del crocefisso, che di certo non è una visione confortante, né bella, assorbe su di sé il negativo⁶⁰; sono mostrati i segni della morte avvenuta, così che i Cristiani possano comprendere che ciò che è accaduto, non è illusione ma la forma più completa del dono.

L'arte, troppo spesso, in nome di un dichiarato orrore nei confronti del brutto, ha trasformato il non bello reale in bellezza trascendente. Essa ha tralasciato lo spazio specifico del dono di sé, in favore di una creazione artistica in grado di rispondere a determinati canoni legati alla tradizione. L'idealizzazione di un evento non può che provocare l'imitazione di una forma di bellezza sensibile.

L'arte deve abbassarsi negli Inferi, nei luoghi dimenticati perché contrassegnati dal dolore e dalla disperazione della ricerca del senso. Luoghi rifiutati dagli esteti borghesi amanti delle forme pure e perfette. È nella tensione verso un altro da sé che si fonda la bellezza innata o divina del creato, di ogni particolare esistenza, qualsiasi ne sia il suo stato di bruttezza⁶¹.

La Bellezza può esprimere anche la caducità della vita; se essa mantiene il proprio legame con la sfera del sacro, l'uomo è in grado, comunque, di cogliere la verità.

⁶⁰ P. Sequeri, op. cit., pag. 6.

⁶¹ L. Razzano – L. Zak, op. cit., pag. 142.

La produzione di un'opera d'arte capace di esprimere il bello, comporta un profondo dolore nell'animo dell'artista, poiché durante la creazione egli diviene altro da sé. È un dolore generativo paragonabile a quello del parto: l'opera cresce nella sua mente e quando questa finalmente trova realizzazione, l'artista se ne deve separare.

Io penso all'arte, che nella sua radice *ar* custodisce il senso del “fare”, penso che alla poesia, che rinvia al greco *poiein* che vuol dire “produrre”, compete quell'accompagnare le cose nel loro farsi e nell'abbandonarle quando sono fatte. Qui è il dolore della creazione che l'artista conosce⁶².

È molto interessante il legame che si può rintracciare tra l'artista in quanto artefice e Dio creatore del mondo.

L'artista produce l'oggetto a partire da un elemento che esiste già, in quanto dato dalla volontà creatrice divina: nella cosa creata risulta, quindi, implicita l'immagine di Dio.

L'artista divino, con amorevole condiscendenza, trasmette una scintilla della sua trascendente sapienza all'artista umano, chiamandolo a condividere la sua potenza creatrice. È ovviamente una partecipazione che lascia intatta l'infinita distanza tra il Creatore e la creatura. (...)

Per questo l'artista, quanto più consapevole del suo “dono”, tanto più è spinto a guardare a se stesso e all'intero creato con occhi capaci di contemplare e ringraziare, elevando a Dio il suo inno di lode. Solo così egli può comprendere a fondo se stesso, la propria vocazione e la propria missione⁶³.

Nonostante ci possa essere, secondo la prospettiva cristiana, l'intervento divino nella creazione di un oggetto artistico, ciò non può esimere l'artista dal dolore che prova nel distacco da qualcosa che gli è proprio, dalla vibrazione che nasce in lui dopo un contatto con Dio, dal sentimento che lo induce al recinto sacro.

La religione cristiana proponendo la visione salvifica del dopo – morte, ha trovato la strada per circuire il dolore, per cui l'uomo contemporaneo è abituato a evitarlo: il Cristianesimo ha svalutato il presente, in favore di una dimensione futura.

⁶² U. Galimberti, *Il gioco delle opinioni*, Feltrinelli, Milano, 2007, pag. 53.

⁶³ Giovanni Paolo II, *Lettera agli artisti*, (4, aprile, 1999).

L'uomo greco, invece, non essendo sedotto da alcuna promessa di salvezza, vive il momento e dà valore al presente. Ecco il motivo per cui, spesso, nell'arte cristiana c'è stata la volontà di trascendere la rappresentazione del dolore che, invece, nel mondo greco è unito con la bellezza, in un'intima visione tragica della vita.

La visione tragica del mondo consente al Greco di amare la vita perché anche la odia, di appassionarsi e quindi di gridare, di abbracciarla per la sua bellezza che non è mai disgiunta dal dolore ⁶⁴.

Anche Oscar Wilde nell'opera *De Profundis* descrive il profondo legame che intercorre tra l'arte e il dolore.

Ora capisco che il dolore essendo la suprema emozione di cui l'uomo è capace, è insieme il modello e il banco di prova di tutta la grande Arte. (...) bellezza e dolore camminano tenendosi per mano e dicono la medesima cosa ⁶⁵.

Nelle pagine successive, Wilde spiega il legame intimo e immediato che lega l'artista alla figura di Cristo; ritiene, infatti, che quest'ultimo possa essere considerato come precursore dell'arte romantica, in quanto al fondo della sua creazione vi è un'immaginazione intensa come una fiamma, che ha permesso il momento di divina creazione, così come accade all'artista, nel momento in cui si trova a dar vita alla sua opera d'arte.

Gesù dà voce a chi non l'ha, cerca di essere gli occhi per i ciechi e le orecchie per i non udenti. Attraverso l'esperienza del dolore e della sofferenza, Egli esprime il suo parere sul bello; riconoscendo che un'idea non ha ragione di esistere finché non s'incarna, Egli si rende l'immagine dell'Uomo dei dolori. ⁶⁶

Wilde ancora deplora le arti del Rinascimento classico poiché queste sono generate da regole rigide e morte, che non permettono all'artista di far sgorgare il sentimento nato da un'ispirazione. Dovunque, invece, avvenga questo tipo di movimento, che Wilde definisce romantico, lì in qualche modo e sotto una qualche forma, è Cristo o l'anima di Cristo. ⁶⁷

⁶⁴ Ivi, pag. 273.

⁶⁵ O. Wilde, *De Profundis*, Feltrinelli, Milano, 2007, pag. 75.

⁶⁶ Ivi, pag. 85.

⁶⁷ Ivi, pag. 86.

Il simbolo di Gesù crocefisso conserva i tratti dell'amore che si dona all'altro, un amore salvifico e donativo. Sebbene la vista di un innocente morto per darsi a un altro sia motivo di grande sofferenza, ciò che si traduce oltre quell'immagine trasmette un sentimento di grande gioia per il fedele; oltre la morte, infatti, c'è la resurrezione.

L'episodio della trasfigurazione di Cristo (in cui Gesù ritrovandosi a colloquio con i discepoli Pietro, Giacomo e Giovanni, cambia il suo aspetto, mostrandosi in uno stato di straordinario splendore di sé, con le vesti bianchissime. In quel momento appaiono anche Mosè ed Elia che parlano con Gesù e un'altra nube chiara che chiama Gesù è il figlio di Dio) può essere considerato come il momento di completa aderenza all'esperienza estetica. Contemplando la sfolgorante bellezza del figlio di Dio, si giunge a uno stato di spaesamento, riconducibile a una sorta di rapimento. Ciò riguarda propriamente il carattere estatico del bello.

Il rapimento estetico è un fenomeno che conduce a uno stato di estasi (dal greco *έκστασις* che significa "star fuori sé"). In tale situazione si esce dal corpo, materialmente e razionalmente inteso, e si giunge a un essere nello spirito⁶⁸. Lo spettatore si trova all'interno di quella dimensione che Platone e Aristotele definiscono catartica. Questa implica una purificazione sacrale che consiste nella separazione dell'anima dal corpo⁶⁹.

Chi si trova di fronte ad un'opera d'arte o a una produzione teatrale, deve essere strappato da ciò che egli è abitualmente, percorrendo una sorta di cammino rituale. Durante l'esecuzione del rito, in cui si può raggiungere il contatto con Dio, l'uomo si spoglia del suo vecchio essere per assumerne uno nuovo: questo è proprio lo scopo del rito.

Tale processo può avvenire solamente nel caso in cui il modello che l'artista ha imitato sia divino: deve essere intellegibile, quindi comprensibile mediante l'intelletto e non attraverso i sensi.

Aristotele, nella *Poetica*, enuncia che di fronte allo spettacolo teatrale della tragedia dovrebbe compiersi un processo catartico che riguarda le passioni umane nell'animo di chi sta osservando. Queste devono essere insite in lui secondo una giusta proporzione, in armonia tra loro.

Il procedimento catartico è, quindi, quel processo grazie al quale le passioni sono regolate e ritrovano la loro felice posizione.

⁶⁸ A. Coomoraswamy, *Il grande brivido*, Adelphi Edizioni, Milano, 1987, pag. 18.

⁶⁹ Ivi, pag. 19.

Questa ritrovata armonia deriva dalla comunione di due sentimenti opposti, che lo spettatore dovrebbe sentire di fronte allo spettacolo della tragedia: la pietà e il terrore.

In questa specifica dimensione l'uomo è così a contatto con la purificazione che provoca un capovolgimento interiore.

Al fondo di ogni tragedia, c'è il mito di Orfeo, che è come la prefigurazione della passione di Cristo che abiterà l'immaginario dell'Occidente. (...) Ciò mostra come soltanto un rivolgimento spirituale e una trasfigurazione possano permettere a certe tragedie umane di trasformarsi in bellezza⁷⁰.

La dottrina cristiana sostiene il fedele di fronte al timore della morte e lo invita a sentirla come passaggio necessario verso un Aldilà, in cui Dio e la sua sfolgorante bellezza sono il nutrimento dell'anima.

Come afferma Pierangelo Sequeri, poiché l'esperienza estetica è la via che conduce all'esperienza estatica, si può dedurre che l'immagine del crocefisso di Gesù, mostrando nel modo più terribile la mortalità del corpo, rappresenti la tragicità dell'evento, ma allo stesso tempo ne sia uno strumento di purificazione. L'animo umano si rende conto della finitezza del suo corpo, ma sa altrettanto bene che con un comportamento retto, purgato da sentimenti accesi, può ambire alla salvezza eterna.

L'opera d'arte è lo strumento mediante il quale il fedele può subire questa sorta di rituale. Egli, percependo un modello intelligibile e non sensibile, segue la via della bontà che conduce alla verità, cioè a Dio.

Il bello, pertanto, consente di giungere alla vittoria sulla morte.

La storia dell'Occidente è legata alle vicende della verità, del vero, del bello e del bene, ma è anche e soprattutto la storia della crisi di questo intenso rapporto.

Con il tramonto degli dei, la verità viene meno. Ed essendo questa lo scopo della bellezza, riprendendo un'espressione di E. Severino, quando verità e bene tramontano, che ne è della bellezza?

⁷⁰ F. Cheng, op. cit., pag. 103.

1.5 *Quando gli dei tramontano*

Nel panorama dell'Europa moderna, venuta meno la sfera affettiva per fare posto al dominio della ragione, si compie una netta separazione tra l'esperienza religiosa e la percezione della Bellezza, intesa come strumento che conduce al bene e al vero.

In questa prospettiva, l'arte ritiene che il momento religioso debba essere subordinato a essa: Dio si loda per cantare⁷¹. Dio è oggettivato dall'artista nella sua opera: non è più il tramite, né il soffio vitale attraverso cui prende vita l'opera d'arte.

La religione, da parte sua, vede nell'arte uno strumento accessorio, con il quale si decorano i luoghi adatti al culto del divino. L'artista, quindi, è al servizio della Chiesa, per la quale crea opere d'arte che servono per ornamento o, al più, come simbolo di prestigio.

Il recinto del sacro nel quale avviene il contatto tra il divino e l'uomo artista non ha più ragione d'essere.

La pianura della verità di Platone è ormai deserta:

La potenza salvifica che gravava sulle spalle del divino, quella potenza salvifica guardando la quale la bellezza poteva dirsi tale, quella bellezza salvifica tramonta e alla bellezza rimane l'impotenza di vedere tutte le cose⁷².

E. Severino ritiene che l'arte e la bellezza siano rimedi, rifugi della natura, intesa come istinto di sopravvivenza⁷³. Il pericolo, che l'uomo teme e di cui lui stesso fa parte, è il divenire, che rende instabile e priva di consistenza ogni cosa.

Poiché l'uomo avverte che tutto ciò che lo circonda è effimero e percepisce allo stesso modo la propria condizione caduca e la sua esposizione al nulla, sorgono così i sentimenti di angoscia e di terrore e per questo motivo, egli sente la necessità di un Salvatore, di una fede. Quando, però, anch'essa dimostra la propria relatività, è necessario rivolgersi a un rimedio. Le opere di genio allora possono mostrare all'uomo la propria Bellezza che si esprime nella

⁷¹ E. Severino, op. cit., pag. 20.

⁷² Ivi, pag. 16.

⁷³ Ivi, pag. 22.

capacità di vedere l'impotenza di tutte le cose, e in questo modo recano consolazione al destino. Non avendo più certezze, imprigionato nella dimensione tecnica, nutrendo speranza solo nella ragione che ovviamente trova il limite nella realtà, non credendo più alla dimensione del bello e del vero, l'uomo è destinato a trarre come unico beneficio la consolazione dalle opere artistiche, che fungono da rimedio, rispetto al quel divenire che rende ogni cosa priva di consistenza.

Nonostante questa situazione, che inevitabilmente disturba l'essere umano, forse è possibile trovare una via di salvezza. Questa strada però può essere percorsa modificando l'approccio nei confronti dell'esperienza artistica e di quella della bellezza.

Ananda K. Coomaraswamy cerca di delineare i caratteri specifici dell'arte occidentale, a partire da considerazioni inerenti ai componimenti medievali e orientali, di cui è profondissimo conoscitore (è considerato, infatti, uno dei più grandi studiosi dell'arte indiana). Il suo pensiero, che traduce una concezione applicativa dell'arte, tenta di eludere il compiacimento estetico fine a sé stesso.

Il filosofo propone questa definizione della bellezza: “Ciò che dà piacere quando la vede qualcuno che come il pittore sente e comprende.”⁷⁴.

La società occidentale permette che, solo alcuni uomini possiedano una sensibilità, che può essere definita normale: per gli altri è auspicabile insegnare a sentire. Sembra quasi paradossale che agli studenti si debba dimostrare proprio questa capacità, che dovrebbe, invece, essere innata nell'uomo.

A differenza del pensiero orientale, infatti, che si serve della ragione per conoscere e comprendere le cose, in Occidente il pensiero desidera afferrare le cose, per trasformarle e negarle alla nostra volontà⁷⁵.

La Bellezza, nell'arte medievale e orientale, è definita secondo tre caratteri: l'integrità o perfezione, giusta proporzione e armonia, luminosità.

Riguardo alla prima definizione, un'opera d'arte si dice perfetta, se è fatta bene e secondo verità; è integra, se rispetta criteri di correttezza formale; tutto ciò che è informe sarà brutto, tutto ciò che è buona forma, sarà bello⁷⁶.

⁷⁴ A. K. Coomaraswamy, op. cit., pag. 63.

⁷⁵ U. Galimberti, op. cit., pag. 71.

⁷⁶ A. K. Coomaraswamy, op. cit., pag. 68.

La composizione risponde a esigenze prettamente logiche, disgiunte dalla soddisfazione che si trae dalla vista. Il piacere che ne deriva non è lo scopo, bensì il metodo, poiché l'artista rappresenta ciò che vede in natura.

Con i principi di giusta proporzione e armonia, s'intende che tutte le parti di cui è composto l'oggetto abbiano un fine comune, la perfezione, rispetto al loro scopo di utilizzo e rispetto all'ambiente in cui si trovano. Ad esempio, un'icona destinata a un determinato spazio architettonico, se è esposta in un museo, può perdere l'armonia.

La luce è poi l'elemento mediante il quale si percepisce chiaramente la Bellezza, che altrimenti non sarebbe colta da alcuno. Si tratta di quella luminosità sfolgorante, che, in un primo momento, acceca lo spettatore, ma poi gli permette di vedere ciò che sta oltre la semplice apparenza dell'oggetto.

Da tali considerazioni, si può dedurre che il bello di ogni cosa naturale o artificiale è una Bellezza oggettiva⁷⁷, il cui riconoscimento dipende solamente dallo spettatore.

La bellezza della cosa dipende dalla sua perfezione; la nostra capacità di riconoscerla, dalla nostra perfezione⁷⁸.

Il pensiero di A. K. Coomaraswamy si sviluppa in base all'affermazione, secondo cui l'arte moderna esaurisce la sua funzione nell'esclusiva dimensione di se stessa: tale principio si trova perfettamente espresso nella locuzione "arte per l'arte".

Le produzioni, invece, appartenenti al periodo medievale e quelle provenienti dall'Oriente, si pongono uno scopo superiore, legato alla sfera cognitiva. L'opera d'arte, quindi, non è fine a sé, ma cerca di mostrare allo spettatore una realtà più completa.

Forse, l'errore commesso dal popolo occidentale è legato al fatto di non aver considerato l'arte come forma di conoscenza; se di fronte a un'opera bella lo spettatore prova delle emozioni che procurano piacere e se questa ha come scopo esclusivamente la reazione emotiva, sensibile, ciò implica che il metro per considerare un'opera d'arte bella, è solo il piacere che il singolo spettatore ne trae. Questo determina la conclusione che ogni giudizio è esclusivamente soggettivo.

⁷⁷ Ivi, pag. 70.

⁷⁸ Ivi, pag. 71.

Coomaraswamy sostiene che per comprendere l'arte non è sufficiente l'esperienza estetica e avanza l'ipotesi di considerare la retorica come strumento di conoscenza, che renda efficace la verità. Questa è, fin dall'antichità, quell'arte, quella capacità, di parlare bene in pubblico. Il retore deve essere in grado di condurre a verità la propria tesi, sostenendo un'ipotesi che abbia un forte impatto. Per capire un'opera d'arte è necessario, quindi, abbandonare l'estetica e tornare alla retorica, la *bene dicendi scientia* di Quintiliano⁷⁹.

Il fatto che, per comprendere l'arte, ci si accosti ad una disciplina che studia il linguaggio, non deve trarre in inganno; infatti, questa analisi parte dal presupposto che non esistono opere silenziose e mute e, inoltre, sebbene il materiale di cui l'artista si serve possa essere di diverse tipologie (note musicali, parole, colori e pennelli, marmo, legno etc.), i principi che sottostanno a questa creazione non mutano.

Se dunque l'arte ha il compito di condurre lo spettatore alla conoscenza e alla verità, è necessario che l'artista stesso trovi il canale affinché la sua opera divenga l'espressione di una realtà spirituale e divina.

Per questo motivo, egli dovrebbe primariamente ricordare che ciò che crea non è generato per soddisfare esigenze puramente materiali. L'appagamento riguarda, infatti, sia la sfera del corpo, sia quella dell'anima, che è caratteristico delle popolazioni non civilizzate, ma estraneo alla vita industriale. Imparando a sentire lo spirito, l'artista comprende la dimensione armonica divina, dalla quale egli può trarre imitazione servendosi dell'intelletto. La contemplazione del bello non conduce a una dimensione estetica, ma estatica, poiché è nella dimensione spirituale che si avverte lo stare fuori di sé; si tratta della catarsi, la purificazione dell'anima dal corpo.

Seguendo questa prospettiva, non è la realtà che fornisce il modello che gli artisti devono imitare per produrre opere d'arte: essi si devono rivolgere alla sfera propriamente del divino mediante l'intelletto. Essendo Dio Bellezza splendente, per partecipazione ogni opera, che deriva dalla sua contemplazione, è di conseguenza bella.

L'artista non può disgiungere due momenti fondamentali per la sanità dell'opera d'arte, quello contemplativo e quello operativo.

Per poter fornire un giudizio compiuto riguardo all'opera d'arte, il critico deve conoscere l'archetipo da cui l'artista ha tratto la forma, se, quindi, è fatta bene e correttamente e se

⁷⁹ Ivi, pag. 15.

soddisfa una volontà originaria per cui essa è stata pensata dal principio. L'oggetto artistico, infine, deve essere eseguito secondo verità e bene.

È molto importante considerare la volontà del committente, poiché il soddisfacimento di questo, è parte integrante dell'opera stessa. Egli espone la sua valutazione tenendo conto principalmente dell'idoneità e dell'utilità dell'opera d'arte, valutando dunque se l'opera rispetta lo scopo cui è stata destinata fin dal principio. Di fatto, si tratta dell'appagamento di una necessità di natura spirituale e non fisica.

Nella civiltà moderna, la produzione è rivolta al desiderio di trarre appagamento dai soli bisogni corporei: questa è la sua maledizione⁸⁰.

Il committente - consumatore ha l'onore di fornire un compenso all'artista, il quale, però, non si guadagna da vivere con l'arte, egli lavora insieme ad essa e diviene per caso un commerciante, solamente nel momento in cui vende ciò che crea. L'atto creativo è intimamente legato all'animo dell'uomo di cui riflette la sua vocazione che rende perfetta l'operazione: l'oggetto che ne deriva è il simbolo della dimensione spirituale. L'artista, in quanto tale, avverte la necessità di essere libero, emancipato dalla volontà del venditore; solo in questo modo può seguire la sua intima natura e, soprattutto, toglie alla produzione la macchia della simonia, del commercio delle cose sacre⁸¹. L'artista, consapevole delle responsabilità che ha nei confronti dei suoi simili e del fatto che ciò che crea non è un oggetto ornamentale, ma un'esperienza di conoscenza, dovrebbe riuscire a dominare la sua ricerca di gloria, di popolarità e di profitto, proprio perché l'arte esiste a prescindere dal valore monetario.

È per questo motivo che tutti coloro che si dedicano all'arte, dovrebbero rivalutare il proprio esercizio all'interno della sfera etica, che la tradizione classica aveva ben compreso, ma che nella contemporaneità non trova più la sua ragione d'essere.

Poiché l'artista ha a che fare con la dimensione del divino, per generare un'opera d'arte, che sia intellettualmente valida e che conservi il valore della bellezza cognitiva, occorre che un flusso sovranaturale si impossessi di lui e che gli trasmetta principi celestiali.

In passato era abitudine per diversi autori iniziare le opere poetiche, invocando prima di tutto l'intervento delle Muse o delle divinità, affinché queste concedessero loro il dono della divina sapienza, che permettesse di comporre opere di ampio respiro e divinamente ispirate.

⁸⁰ Ivi, pag. 29.

⁸¹ Ivi, pag. 31.

Questa consuetudine si trova nella poesia antica, si pensi a Omero ed Esiodo, nella poesia latina - Ennio e Virgilio - fino ad arrivare a Dante che nel Purgatorio chiede l'intervento di Calliope, considerata dagli antichi l'ispiratrice del componimento epico; nei primi versi del Paradiso chiede addirittura l'intervento di Apollo, la divinità stessa della poesia.

O buon Apollo, a l'ultimo lavoro
Fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro⁸².

Giovanni Paolo II nella lettera indirizzata agli artisti scrive:

Ogni autentica ispirazione racchiude in sé qualche fremito di quel "soffio" con cui lo spirito creatore pervadeva sin dall'inizio l'opera della creazione. (...) Il divino soffio dello Spirito creatore si incontra con il genio dell'uomo e ne stimola la capacità creativa. Lo raggiunge con una sorta di illuminazione interiore, che unisce insieme l'indicazione del bene e del bello e risveglia in lui tutte le energie della mente e del cuore rendendolo atto a concepire l'idea e a darle forma nell'opera d'arte.

È senza dubbio difficile comprendere questa partecipazione divina. Prima di tutto perché il termine "ispirato" è stato utilizzato in modo improprio in ambiti in cui questo non trova la sua specifica ragione d'esistere, come il settore pubblicitario; inoltre, il pensiero occidentale ha la tendenza ad analizzare la realtà, attraverso il lume della ragione e in questa prospettiva lo spirituale non trova una collocazione empirica. Se, invece, si riuscisse ad afferrare il significato che queste valutazioni comportano e il valore che ne trarrebbe l'umanità, l'arte tornerebbe ad avere la funzione di conoscenza.

Nel momento in cui l'artista avverte l'ispirazione proveniente dallo spirito, egli svolge la sua funzione di sacerdote, di ministro, poiché Dio, la divinità, parla attraverso l'artista stesso.

Nel processo di creazione artistica è presente, infatti, il riflesso della creazione divina, la quale non si produce solamente nel fare, ma, anche e soprattutto, nel sentire.

⁸² Dante, *Paradiso*, I, 13.

Il dono della creatività ripete l'estro di Dio che plasma il mondo nell'orizzonte della bellezza, anche nel suo momento soggettivo: come emozione e soddisfazione dell'opera bella intrecciata con la bontà fondamentale dell'esistenza⁸³.

Quando, dunque, si parla di spirituale nell'arte, si dovrebbe innanzitutto riflettere sulla dimensione spirituale dell'uomo. Lo spirito del discepolo avrebbe bisogno di essere istruito alla percezione dei sensi spirituali, che, per troppo tempo, sono stati lasciati da parte in favore di un pensiero razziocinante. Solo in questo modo l'uomo moderno può comprendere e apprezzare il bello.

La ricerca della Bellezza, anche se questa non ha un esplicito coinvolgimento cristiano, è un invito a considerare una dimensione superiore, metafisica, che può sottrarre l'uomo al senso di vuoto del suo tempo.

La Bellezza è una sorgente di stupore, da cui si può trarre la forza per affrontare i drammi della vita; è il ritrovato slancio che conduce a una strada aperta che unifica e allo stesso tempo illumina, creando consenso.

Di fronte al mistero della vita umana, allo splendore della natura, non si può che provare meraviglia e proprio questa conduce all'entusiasmo, grazie al quale l'umanità potrà rialzarsi e ritrovare il giusto cammino. In questo senso, la celebre frase pronunciata da Fedor Dostoevskij ne *L'Idiota* "Quale bellezza salverà il mondo?"⁸⁴, può trovare la sua risposta.

L'artista è in grado, mediante l'espressività delle sue opere, di parlare e comunicare con gli uomini e può condurli ad approfondire la propria crescita spirituale. Il suo obiettivo è fare del bene, ricostruire il terreno fertile nel quale la Bellezza può svilupparsi.

La società contemporanea ha bisogno, probabilmente, di artisti che insegnino a sentire e a comprendere la Bellezza dell'arte, dietro la quale si nasconde il bene che conduce a verità. Ma se la verità assoluta è venuta meno, assume un'importante valenza l'espressione di F. Nietzsche: "l'Arte ha più valore della "verità".⁸⁵.

Quando l'uomo moderno ha smesso di credere in Dio, concentrando lo sguardo verso se stesso, ha accentuato la dimensione narcisistica, e di conseguenza anche l'oggetto della sua creazione ne ha subito i tratti; l'opera d'arte non mostra che la propria referenzialità.

⁸³ P. Sequeri, op. cit., pag. 460.

⁸⁴ F. Dostoevskij, *L'Idiota*, Edizioni Demetra, Verona, 2000, pag. 421.

⁸⁵ F. Nietzsche, *Frammenti Postumi 1888 – 1889*, Oscar Mondadori, Milano, 1981.

Questo divino è θεός, la cui radice è nel verbo θεάομαι (vedere) che si ritrova anche in αλήθεια (verità), nel senso di rivelazione di quanto prima era nascosto, occulto⁸⁶. È questa dimensione che, probabilmente, molti artisti e critici contemporanei hanno perduto. Di fronte ad un'opera d'arte lo spettatore attende l'emozione che porta a un frivolo quanto mai temporaneo effetto di piacere, ma nulla che lo possa cambiare o che lo conduca fuori di sé. È questa, invece, la dimensione divina, questa è la divinità che si attende dalle opere d'arte. L'arte deve essere riportata alla forza, dove in gioco sono le figure della vita, della morte e del sacrificio.⁸⁷

⁸⁶ U. Galimberti, op. cit., pag. 51.

⁸⁷ Ivi, pag. 53.

1.6 Conclusioni

Si è potuto, quindi, appurare come il concetto di Bellezza legato alla sfera del sacro e del divino, analizzato prendendo in considerazione alcune delle maggiori riflessioni appartenenti a determinate epoche storiche, sia stato assorbito all'interno del paradigma autoreferenziale dell'arte per l'arte; molte delle opere moderne e contemporanee hanno generato e continuano a generare un tipo di bellezza intrinseca all'opera stessa, che non presuppone alcun tipo di legame con l'esperienza spirituale.

Il problema emerso con maggior insistenza riguarda il mondo emozionale proprio dell'uomo, che ha smesso di avere valore; è singolare che la mentalità occidentale consenta che alcuni uomini abbiano una sensibilità che è definita "normale" e che, invece, per altri sia necessario insegnare a sentire.

In questo tipo di prospettiva anche la dottrina cattolica si trova ad essere privata di significato, poiché se la regione dei sentimenti perde il suo contatto con la realtà e con l'uomo, alla religione non rimane che il compito di occuparsi della sfera etica. Questa non può esaurire il suo compito nell'atto consolatorio, ma dovrebbe far sentire ai suoi credenti che la bellezza c'è, che esiste come presenza.

L'errore che probabilmente è stato commesso consiste nel non avere approfondito l'esperienza dell'arte, relativa alla sua funzione di mezzo per giungere alla conoscenza. L'artista, infatti, quando crea fa uscire la tensione presente nel suo animo, che avverte come qualcosa di separato da sé. Nella realizzazione artistica l'uomo può esprimere il valore spirituale, che è ciò che distingue l'umanità dal regno animale. Da qui nasce la necessità di una rinnovata corrispondenza tra la dimensione dello spirito e quella sensibile. Compito dell'artista è forse quello di trovare una possibile via d'uscita, affinché possa recuperare questa partecipazione, avendo la consapevolezza che il suo scopo è comunicare agli uomini una realtà superiore che ha in sé le determinazioni del bene e del vero e che non obbligatoriamente deve essere chiamata religione, ma che abbia, questo sì, un collegamento con il recinto sacro: qualcosa che è concepito come separato, lontano.

Per mantenere il contatto con questo, è utile servirsi del linguaggio simbolico, che, riprendendo la definizione del termine greco, ha la capacità di “mettere insieme”.

La storia dell’arte, per secoli, ha usufruito di questa esperienza linguistica, che non ha mai cessato di esercitare la sua funzione, la quale si trova sia nell’arte figurativa, sia in quella diametralmente opposta a essa, dove prevalgono il gesto, lo schizzo, la scomposizione. Forse il filo, che ha sempre tenuto unita l’arte è proprio questa ricerca del simbolo, che si traduce in una tensione verso un altro da sé.

In una società alienante e nichilista come quella occidentale contemporanea, poiché l’arte porta i segni delle circostanze in cui è generata, è molto facile che questa cada tra i tentacoli di un esercizio rivolto alla specifica volontà del guadagno, del successo, della produzione finalizzata al soddisfacimento delle esigenze del mercato, oppure che trovi lo slancio creativo a partire da un sentimento di provocazione.

Essa compie così un tradimento nei confronti della sua intrinseca essenza, rappresentata dallo spirito e dalla Bellezza, che sono i suoi principi sostanziali.

Forse l’artista dovrebbe imparare a sentirsi un uomo libero, emancipato dagli obblighi imposti dal venditore, recuperando così la volontà di possedere un proprio spazio lontano dalle pretese di dominio della moda corrente.

La storia del pensiero e dell’arte è assai ricca di testimoni di questo difficile percorso, e mi ha incuriosita la ricerca di figure che portassero i segni di questo modo di sentire.

Lo studio compiuto non è rivolto ad indagare le vicissitudini di grandi personaggi, che con il loro passaggio hanno segnato indelebilmente lo studio dell’arte, ma a osservare una realtà ben più piccola e circoscritta: quella della provincia trevigiana degli anni Venti.

La convinzione soggiacente questo tipo di indagine è che il germoglio divino, indispensabile per produrre un’opera d’arte che abbia in sé i segni della Bellezza, non necessariamente individui il terreno più fertile all’interno di accademie artistiche dai nomi altisonanti, né tantomeno nei circuiti artistici delle grandi metropoli, né negli spazi delle gallerie – mercato, ma al contrario possa trovare il suo spazio in qualsiasi realtà.

L’artista, la cui vita e le cui opere sono analizzate nelle successive pagine, è un testimone di questo processo. Egli, infatti, recupera la realtà del mondo emozionale, che traduce sia in un’intensa quanto mai pura tensione al divino, sia in un fervore artistico, che tenta di mantenere il contatto con la sua anima e con ciò che lo circonda.

Probabilmente l'intenzione di proporsi come artista al servizio della Chiesa, il rifiuto di accostarsi ad un nuovo linguaggio creativo (nonostante abbia ricevuto continue pressioni affinché dedicasse il suo lavoro a un maggiore impegno, che seguisse i nuovi canoni artistici), il desiderio di fare della sua arte uno strumento di conoscenza per arrivare a Dio e uno stimolo per lo spettatore a rivolgere uno sguardo verso la sua intimità, la volontà, inoltre, di coinvolgere cattolici e laici in un unico processo di condivisione spirituale e il profondo legame con la sua numerosa famiglia che è stata la forza essenziale del suo lavoro, sono solamente alcuni dei motivi per cui questo artista è riuscito a mantenere integro il legame con il recinto sacro e con la dimensione sensibile, coltivando così il terreno in cui bene e Bellezza hanno recuperato il senso perduto.

Un uomo è un uomo solo se può appartenere all'arte, e l'arte è arte solo se può contare su un uomo che la sostiene.

(U. Galimberti, *Le orme del sacro*)

Cap.II

Bepi Modolo, pittore: una vita dedicata all'arte

2.1 Infanzia e maturità

Treviso, città veneta annessa con l'intera regione al Regno d'Italia nel 1866, è la provincia, che costituisce lo scenario in cui prendono vita le vicende legate alla lunga storia della famiglia Modolo.

A Moreno di Piave, (TV) paese in cui nel 1911 vivono circa 5.000 abitanti, dal matrimonio di Teresa Ronzon con Fausto Modolo, vedono la luce nove figli, di cui solo cinque sopravvivono: l'ultimogenito Giuseppe "Bepin" nasce nel 1913, mentre iniziano a delinearsi le condizioni che porteranno allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, alla quale Treviso offrirà la sede dell'Intendenza dell'Esercito e il centro ospedaliero di ricovero dei soldati feriti.

La giovane madre ancora non sa che Bepin, fin da piccolissimo timido e riservato, avrebbe dimostrato di possedere doti artistiche e che proprio a Borgo Cittadella nella Chiesa consacrata a Sant'Anna, Santa protettrice delle partorienti, alla quale Teresa rivolge le sue preghiere, egli avrebbe dipinto nel 1977 una *Madonna con bambino e Sant'Anna*.

Bepi, in una lettera redatta in occasione del restauro della Chiesa, scrive:

La devozione a Sant'Anna e a Santa Maria in Betlem è sempre stato il conforto e il sostegno delle nostre povere madri nei loro dolori e tribolazioni. Qui, venivano ad invocare

Sant'Anna quando erano in attesa di un bambino e le loro preghiere erano spesso bagnate di pianto per la trepida attesa e per il gran soffrire nelle loro famiglie.

(...) Ma le più commosse preghiere e le lacrime più brucianti furono versate dalle donne del Borgo, in questo luogo, durante la Grande Guerra. Io, bambino, sempre aggrappato alla sottana di mia madre, vedevo queste povere donne silenziose, che salutavano appena, dirigersi in chiesa. Spesso tenevano una mano sotto il grembiule per non far vedere la candela che portavano alla Madonna.

Poi venne la tragedia di Caporetto. Per otto giorni vedemmo passare i nostri soldati sfiniti in disordine i quali chiedevano con insistenza quanta strada c'era ancora per arrivare al Piave⁸⁸.

La famiglia Modolo è dedita al lavoro dei campi. Già in tenera età, anche i bambini sono introdotti a questo mestiere, occupandosi però dei compiti meno gravosi, insieme ai cugini, ma Bepi non seguirà le orme professionali paterne.

È molto amico del figlio di una famiglia signorile del borgo e con lui va a giocare nel grande parco che costoro possiedono. Qui, all'ombra di una grande quercia, spesso il ragazzino trova seduta un'elegante signora, che si diletta a dipingere il paesaggio che la circonda.

Il giovane Modolo immediatamente abbandona i suoi giochi fanciulleschi e si nasconde dietro ad un albero ad osservare la donna:

Restavo affascinato da quell'asticciola che era il pennello e che immersa nell'acquaragia prima e poi impastata nel colore, passava e ripassava sulla tela, creando fiori, alberi e cielo;

(...) Fu senz'altro la scintilla che incendiò poi la mia esistenza per il grande fuoco dell'arte⁸⁹.

La dura vita del contadino non è la strada che il destino ha in mente di far intraprendere al ragazzo, ma egli di certo non ha il coraggio di esprimere alla sua famiglia i sentimenti in merito alla grande passione che sente nascere.

Così un giorno la signora Teresa torna a casa dal mercato di Conegliano (TV) con una scatola di colori a pastello e un quaderno a quadretti, che ha ottenuto barattando un pollo, un

⁸⁸ B. Modolo, Lettera personale, (non datata).

⁸⁹ B. Modolo, cit. in S. Maugeri, *Oltre cinquant'anni di pittura di Bepi Modolo*, catalogo mostra a cura di S. Maugeri, (Palazzo Sarcinelli, Conegliano), Vicenza, Palladio Vicenza, 1985, p. 47.

po' di sale e del baccalà. La gioia del ragazzo è immensa: “Avevo tra le mani il dono per me più prezioso”⁹⁰.

Quando il quaderno a quadretti termina, è necessario acquistare dell'altra carta ruvida, così che il colore possa aderire meglio alla superficie. La madre, sempre attenta ai bisogni del figlio e con qualche sacrificio, gli concede, di nascosto, due uova, grazie alle quali può ottenere, al “casolin” del borgo, della carta generalmente usata per confezionare il formaggio.

Nel 1922 la famiglia Modolo si trasferisce a Santa Lucia di Piave (TV) e il giovane ragazzo ha appena terminato la IV elementare; dopo aver superato l'esame di ammissione, può iscriversi alla Scuola di Arti e Mestieri di Conegliano.

Il suo talento emerge spontaneamente nelle materie artistiche, ma i risultati in quelle scientifiche sono piuttosto scarsi.

L'insegnante di matematica, forse adirata perché la sua disciplina non desta sufficientemente l'attenzione del giovane, lo invita a cessare gli studi, sostenendo che il lavoro per lui più adatto, è l'allevatore di pecore.

Questa vicenda turba moltissimo la sensibilità del giovane artista, che decide di seguire il consiglio dell'insegnante e dunque abbandona la scuola; la sua passione per il disegno e per la pittura però non si esaurisce.

Il parroco della chiesa di Santa Lucia di Piave, Monsignor Morando, uomo dotato di grande spiritualità, non solo religiosa, ma anche artistica, negli anni passati, è stato in grado di cogliere le squisite qualità di un altro giovane muratore, Riccardo Granzotto, suo compaesano, al quale ha indicato la strada dell'arte.

Si tratta di Fra' Claudio, francescano, poi proclamato beato da Giovanni Paolo II nel 1994; egli, in gioventù, ha frequentato l'Accademia di Belle Arti a Venezia e ha ottenuto il Diploma in scultura a pieni voti. In pochi anni realizza moltissime opere, che gli avrebbero sicuramente permesso un avvenire ricco di soddisfazioni artistiche, ma la sua vocazione è troppo forte e decide di intraprendere le orme di San Francesco.

Monsignor Morando ha il merito di riconoscere anche il talento del giovane Modolo e decide, intorno agli anni Venti, di affidarne l'istruzione al famoso scultore.

⁹⁰ Ibidem.

Granzotto lo indirizza ad uno studio intenso e approfondito delle materie artistiche, in particolar modo della Storia dell'Arte, ponendo grande attenzione ai maestri della tradizione pittorica veneta, quali Andrea Mantegna, Gentile e Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio, Giovan Battista Cima, Giorgione, Tiziano Vecellio e Jacopo Tintoretto. Lo scultore, inoltre, orienta l'allievo verso un'analisi approfondita di nozioni relative alla prospettiva, al disegno dal vero, all'anatomia.

Egli mi impartiva queste fondamentali lezioni con flemmatiche parole, ma non nascondevano un inderogabile impegno. Egli insegna composizione e le complicate leggi che regolano le più vaste manifestazioni dell'arte, con parola semplice e piana, con gli esempi più comprensivi. Mi incoraggiava con dolce sorriso quando correvo da lui affannato da difficoltà, che ritenevo insormontabili e con poche parole, ove traspariva un'infinita sapienza, mi indicava le soluzioni più impensate e più logiche⁹¹.

Fra' Claudio è un vero e proprio maestro per Modolo e decisiva è la sua influenza nell'attività pittorica del giovane. Nelle prime opere che Bepi realizza, infatti, i soggetti rispondono ad un criterio di composizione assolutamente plastico di chiarissima derivazione scultorea, che con il tempo modificherà.

Il Frate, però, condiziona le sue realizzazioni da un punto di vista non solo formale, ma anche da quello spirituale, sostenendo e incitando la vocazione del giovane per l'Arte Sacra. È necessario sottolineare che quest'uomo non fu solo una guida da un punto di vista artistico e religioso, ma è stato prima di tutto un confidente e un amico sincero per il giovane, con cui ha potuto condividere gioie e tormenti.

A metà degli anni Venti circa, Modolo inizia a frequentare anche lo studio del grande maestro Luigi Cima residente a Villa di Villa, frazione del Comune di Belluno.

Cima, dopo essersi diplomato all'Accademia di Belle Arti a Venezia, inizia la sua intensa attività pittorica e i suoi dipinti ricevono grande consenso critico, dapprima nella città lagunare, poi in tutta Italia e anche all'estero. Egli riceve numerosi premi e riconoscimenti e partecipa alla Prima e alla Seconda Edizione della Biennale di Venezia, all'epoca è chiamata "Mostra Internazionale d'Arte", riscuotendo grande ammirazione. Il suo splendido

⁹¹ B. Modolo, Lettera personale (non datata).

dipinto *Ritorno al pascolo* è stato in seguito destinato alla Galleria d'Arte Moderna di Roma.

Nonostante il successo ottenuto, il maestro non riesce a sentirsi parte di un mondo eccessivamente voyeristico e ritorna nel suo amatissimo paese.

I suoi dipinti rappresentano spesso paesaggi legati alla città di Venezia o al mondo agreste in cui è nato e cresciuto e da queste opere emerge la sua attenzione particolarissima all'uso del colore. Non mancano di certo composizioni, in cui affronta con viva passione la figura umana: spesso dipinge contadini dediti al duro lavoro nei campi e di non minore importanza sono le figure appartenenti all'ambito religioso.

Il Modolo porta i suoi primi schizzi al maestro, il quale lo incoraggia e lo accoglie nel suo studio: la speranza di divenire un pittore non è più solo una giovanile e vana illusione, ma sta piano piano divenendo realtà. Gli insegnamenti impartiti riguardo soprattutto all'uso del colore, uniti alla passione del paesaggio con figura, che il maestro fa sorgere in lui, sono sicuramente gli aspetti più significativi del periodo passato a Villa di Villa. Ne sono un esempio alcune opere di quel periodo, come *Figura con cappello nero* e *La pastora*.



Lo splendido paesaggio che si ammira dalle finestre dello studio di Cima, che si apre sulla valle del Piave, rimarrà impresso nella mente di Modolo e si troverà in molte delle sue future composizioni.

Monsignor Morando, dopo aver considerato che l'attività del giovane sta crescendo - egli, infatti, alterna gli studi con la copiatura di opere importanti, che vende per recuperare

qualche soldo - decide di offrirgli un piccolo studiolo, la cui porta non ha né una serratura, né una maniglia e per chiuderla ermeticamente è necessario utilizzare un sassolino.

Questo è, poi, situato in prossimità dei bagni pubblici: a causa dell'odore che si crea all'interno, un miscuglio di urina e acquaragia, è affettuosamente chiamato dagli amici che sono soliti frequentarlo, "Studio Latrina".

Eppure fu proprio là tra quei muri scalcinati e storti che la storia della nostra giovinezza visse le sue pagine più intense e dipinse le pennellate più tremanti e fresche di quel grande affresco che sarebbe stato poi la vita di ciascuno⁹².

Il parroco, inoltre, possiede una vasta biblioteca, che contiene non solo libri artistici, ma anche riviste aggiornate. Così il giovane Modolo può acquisire salde conoscenze inerenti alla Storia dell'Arte, nonché relative ai fermenti artistici, che in quel periodo stanno nascendo e che influenzeranno la sua pittura, seppur in modo secondario.

Alla fine degli anni Venti si definisce sempre più il settore artistico, in cui la pittura del maestro si sarebbe maggiormente concentrata. Egli ha, infatti, deciso di abbracciare l'Arte Sacra come risposta ad una spiritualità profonda, la quale però non avrebbe trovato la via in una vita interamente dedicata a Dio, come invece è stato per Fra' Claudio. La strada giusta da intraprendere per esprimere questo sentimento è, appunto, quella artistica.

Nel 1930 dopo aver terminato il Terzo anno di insegnamento con Granzotto, relativo allo studio del nudo dal vero e all'anatomia, Bepi sente l'esigenza di rendere concreti i suoi studi; sceglie un tema tratto dall'Antico Testamento e dipinge l'opera *Gli Ebrei schiavi in Egitto*. Probabilmente prende in considerazione tale argomento per esprimere i suoi dissensi in merito alla preoccupante avanzata del Fascismo.

⁹² B. Modolo, cit. in S. Maugeri, op. cit., p. 48.



Crea una grande tela di dimensioni 3 m. X 2 m., che gli consente di partecipare ad un concorso a Vittorio Veneto (TV), dal quale riceve come riconoscimento per aver presentato l'opera più sofisticata, una medaglia d'oro e un viaggio a Roma per quindici giorni di permanenza. Il giornale *La Tribuna di Roma* pubblica, inoltre, un articolo di mezza pagina sull'opera.

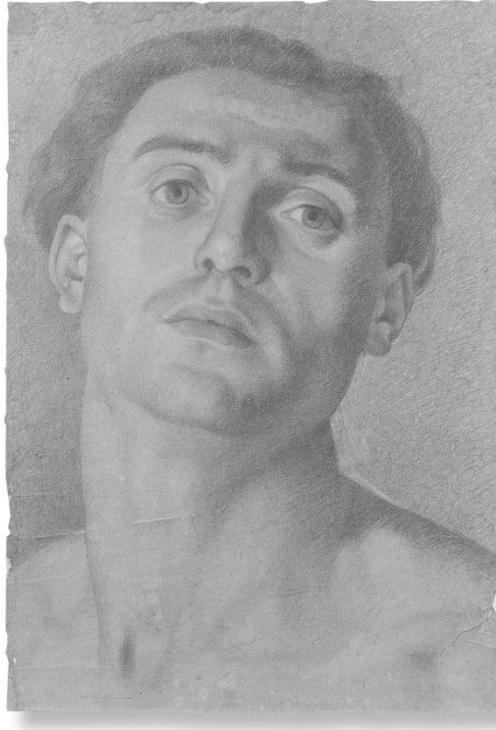
In primo piano sono dipinti tre giovani schiavi, che cercano con fatica di spostare un grande macigno, che servirà per la costruzione di qualche opera imponente. Essi sono seguiti da un egiziano intento a fustigare uno dei tre, che per la troppa fatica, scivola a terra.

Le figure risentono di quel plasticismo derivante dall'insegnamento del Maestro scultore, ed è evidente la profonda conoscenza dell'anatomia. L'attenzione, inoltre, che Modolo rivolge alla rappresentazione degli sguardi dei tre ebrei, da cui emergono sgomento, paura e rassegnazione, dimostra la capacità dell'artista di saper cogliere la profondità dei sentimenti dei soggetti raffigurati. Il paesaggio desertico sullo sfondo in cui s'intravedono due piramidi, accentua ancora di più l'imponenza delle figure.

Il solco del povero contadino era tracciato ma ben diverso da quello che gettato il seme aspetta la pioggia o il sereno. Avevo da quel momento sulle mie spalle il mio tempo, a me la responsabilità di farlo brutto o bello, perché dal solco deve nascere il seme di un'arte: la mia arte⁹³.

⁹³ Ivi, p. 49.

L'insegnamento del Granzotto e lo studio dell'arte tradizionale, legata soprattutto al Quattordicesimo, Quindicesimo Secolo, sono evidenti nell'*Autoritratto* del 1930, eseguito a matita.



Il pittore si raffigura con il volto lievemente reclinato, che coglie dal basso verso l'alto così come uno spettatore potrebbe ammirare una statua di grandi dimensioni; lo sguardo sembra volgere all'infinito, pur rimanendo fiero e sicuro di sé. Ancora una volta, l'istruzione ricevuta di chiara impronta scultorea emerge prepotentemente.

Nel 1933 Fra' Claudio si allontana da Santa Lucia di Piave per intraprendere la via della beatitudine e per Modolo il distacco dal suo più caro maestro è motivo di grande sofferenza. Non solo colui che, fin dall'inizio della sua attività, lo ha incoraggiato e sostenuto se ne è andato, ma le condizioni in cui si trova a lavorare sono pessime; è infatti un inverno molto freddo e nel suo piccolo studiolo la temperatura è inferiore rispetto a quella esterna. Non solo, ma la situazione del paese in cui vive è sempre più drammatica a causa del dilagante stato di miseria.

Monsignor Morando, accortosi della sofferenza del giovane, lo invita a tornare dalla sua famiglia per un breve periodo; gli ricorda che la sua assenza non potrà protrarsi a lungo poiché deve terminare i lavori che Fra' Claudio gli ha assegnato.

I parenti di Bepi, nel frattempo, si sono trasferiti ad Aviano e qui il giovane li raggiunge e, circondato, dall'affetto dei suoi cari, ritrova la serenità perduta.

Tre volte alla settimana, servendosi della bicicletta, raggiunge Caneva di Sacile (TV) per lavorare nello studio dell'architetto Rupolo, con il quale stringerà un forte legame soprattutto negli anni Settanta, quando il maestro Modolo produrrà uno dei suoi più grandi capolavori, la *Via Crucis* nella Chiesa di Falzè di Piave (TV), restaurata proprio dall'architetto.

Giunge però il periodo della guerra: prima l'impresa mussoliniana d'Etiopia nel 1935, poi il conflitto Mondiale.

L'attività del giovane artista subisce un brusco rallentamento poiché è chiamato alle armi. Fortunatamente non andrà mai a combattere al fronte e riesce a frequentare tra il 1936 e il 1937 una scuola serale di nudo all'Accademia Olimpica di Vicenza. Molte sono le amicizie che stringe in questa città, in particolar modo con gli artisti Giordani e Giaretta, che lo accompagneranno per tutta la vita.

Anche gli insegnamenti del maestro Pierangelo Stefani e del maestro Ubaldo Oppi sono, in questo periodo, determinanti per l'opera di Modolo.

Entrambi gli artisti hanno rifiutato ogni possibile contaminazione con le diverse avanguardie artistiche che si stanno sviluppando e anzi hanno condiviso un concetto di estetica, di derivazione crociana, che invita gli aderenti a un ritorno all'ordine, all'attenzione alla figura umana e al disegno, recuperando un solido impianto narrativo.

Oppi, in particolar modo, è tra i promotori del ripristino della classicità della pittura del Quindicesimo e Sedicesimo Secolo e insieme ad artisti quali Ardengo Soffici, Virgilio Guidi e Piero Marussig, e altri, fonda a Milano il "Gruppo del Novecento", che dopo due anni però abbandona.

Il giudizio dato da critici e artisti è negativo, soprattutto perché nell'adesione a tale movimento da parte dei componenti si comprende un appoggio implicito alle politiche del regime fascista.

Giulio Carlo Argan lo definisce in questo modo:

Non fu una vera e propria tendenza artistica, ma un raggruppamento professionale di pittori e scultori di vario indirizzo e livello, tutti benpensanti, che si dichiarano moderni, salvando il rispetto della sana tradizione.⁹⁴

Modolo recupera da Stefani importanti nozioni inerenti alla pittura tonale, mentre rimane colpito dalla monumentalità delle figure di Oppi, il quale suscita in lui la passione per le grandi composizioni che trovano la loro più proficua realizzazione nell'affresco.

Sicuramente l'aver frequentato questa scuola porta l'artista ad avere una consapevolezza più matura e profonda del suo lavoro, sebbene si senta molto lontano dai principi ispiratori del movimento del *Novecento*.

Nel 1937 si reca nei pressi di Torino, dove per alcuni mesi, risiede nel convento di Castelvechio di Moncalieri. Qui, esercitando la sua professione, ha l'opportunità di mettere in pratica le nozioni apprese a Vicenza e può usufruire, inoltre, dell'insegnamento di Padre A. Pistorino, che era stato l'allievo prediletto del maestro F. Casorati.

Per il Convento dipinge un encausto per cui viene pagato con un paio di scarpe nuove!

Arrivano poi gli anni bui della Seconda Guerra Mondiale, i quali allontanano il pittore dalla sua attività, poiché è impegnato in compiti di ufficio presso la caserma Gotti di Vittorio Veneto. Riesce, comunque, a dedicarsi alla sua arte, grazie al fatto che alcuni militari gli commissionano l'esecuzione di ritratti. Intorno al 1942 - 43, Monsignor Corazza, cappellano militare, lo invita ad eseguire una *Via Crucis* per l'ospedale militare di Treviso, che sarà trasferita alla Caserma Gotti di Vittorio Veneto.

L'angoscia, provocata dal conflitto, sollecita una profonda partecipazione del pittore alla tragedia umana:

(...) La vivo, la medito, la soffro nella carne, ed è così che la fede mi chiama a trasfigurarla nella passione di Cristo che inizio a dipingere con amore⁹⁵.

Da questo momento, infatti, iniziano i cicli pittorici relativi al tema della *Via Crucis*, che Modolo esegue in tavole, affreschi e vetrate.

⁹⁴ G. C., Argan, *Arte Moderna 1770-1970*, Sansoni, Milano, 1988, p.194.

⁹⁵ B. Modolo, op. cit., p. 49.

Il Maestro, però, non permette che la profonda sofferenza, provata in quel periodo difficile, influenzi il tono poetico e spirituale delle sue composizioni. I soggetti rappresentati accettano il dolore e non tentano di sfuggirlo; le figure stesse si fanno intimamente raccolte in uno spazio statico, silenzioso. Modolo sembra voler raccontare la drammaticità vissuta deve essere accettata e condivisa dagli uomini.

Tale aspetto si trova nella bellissima immagine di Gesù, della *Via Crucis*, dipinta per la Caserma Gotti a Vittorio Veneto nel 1942.

In tutte le opere dell'artista emerge con estrema lucidità la sua particolarissima personalità. Modolo, infatti, era un inguaribile ottimista, sempre pronto alla battuta e allo scherzo, un uomo dotato di grande fede religiosa, quella forza spirituale che lo ha accompagnato per tutta la vita. Proprio il credere in un Dio buono e giusto, ha fatto in modo che la speranza specificatamente cristiana fosse una delle caratteristiche principali espresse nei volti dei personaggi. Nonostante il dramma esistenziale provocato dalle atrocità del conflitto mondiale, l'artista e l'uomo Modolo cerca di trovare sempre una luce.

Il 21 aprile 1945 Bepi Modolo riesce a coronare il suo sogno d'amore e sposa la giovane Rina Florian. L'amore per questa giovane ragazza dai capelli biondi e gli occhi celesti sarà la forza di tutta la sua vita.

Da questa unione nascono cinque figli Anna, Bonizza, Piero, Michela e Giovanni, i quali hanno tutti ereditato la sensibilità artistica paterna.

Gli anni successivi sono molto intensi per l'attività del pittore: il suo atelier si trova al primo piano di un edificio situato vicino all'asilo. Qui il lavoro del maestro e dei suoi allievi è spesso accompagnato da grida di bambini e dal chiacchiericcio di alcuni vecchietti.

Poi, per necessità di spazio, lo studio è spostato e trova la sua collocazione presso una casa privata con un'ampia e bella terrazza.

Il suo allievo prediletto Elio Poloni, il quale accompagnerà l'attività del maestro anche dopo il suo trasferimento a Vicenza, in una lettera diretta alla famiglia, ricorda un simpatico aneddoto, relativo a quegli anni:

In questa terrazza spesso ero costretto ad andare perché Bepi doveva colloquiare con qualche personaggio di cose riservate che io non potevo ascoltare. Bepi spesso si

dimenticava di chiamarmi a colloquio concluso: ciò mi metteva in imbarazzo o mi pesava perché quell'inverno non fu tanto tiepido.⁹⁶

Successivamente, si trasferisce in una casa molto più ampia: all'ultimo piano costruisce il suo atelier.

Qui ogni giorno vengono i suoi discepoli con i quali il maestro ha un forte legame. Come il maestro Granzotto ha impartito questo mestiere dalle regole basilari, così ora Modolo ripete lo stesso tipo di insegnamento, istruendo i suoi giovani con rigore e determinazione, ma anche con sorrisi e scherzi data la giovane età dei frequentanti. Questi provengono da famiglie povere, che di certo non hanno il denaro per poter pagare le lezioni dei figli; per sdebitarsi portano alla famiglia Modolo ciò che la terra offre loro: patate, verdura e frutta.

Lo studio è situato nel solaio della grande casa e qui si trovano cavalletti, grandissime tele e rotoli di carta; vi è un tavolo, sul quale poggiano canestri di frutta o busti di gesso:

(...) Un libro, un drappo e tutt'intorno regnava un sacro silenzio, si avvertiva solo il fruscio del pennello sulle tele.⁹⁷

Molto intensi e significativi sono anche i racconti delle figlie, che conservano di quel periodo dolci ricordi. Solo se accompagnate dalla madre, infatti, possono entrare nello studio sempre chiuso da una porta di legno, grande e austera. All'interno trovano il loro padre spesso intento a creare disegni su tele imponenti, che per qualche istante lascia il suo lavoro per spiegare con scrupolosa attenzione gli strumenti di cui si serve.

L'odore di acquaragia, unito a quello dei pennelli usati e i colori che si vedono ovunque sono rimasti nel gentile animo delle ragazze.

Le opere più importanti realizzate nel periodo compreso tra gli anni Quaranta e Cinquanta sono l'affresco *Crocefissione*, eseguito per la Chiesa di Falzè di Piave nel 1948 e l'olio su tavola *Città di Dio e Città di Satana*, per la Chiesa Parrocchiale di Salsa, Vittorio Veneto.

Molto importante sono il viaggio di Bepi ad Assisi nel 1950 e i relativi scambi culturali alla Pro Civitate di Assisi (Centro Culturale e Spirituale per i laici impegnati a sostenere i valori cristiani) con grandi artisti del tempo, quali lo scrittore Piero Bargellini (che sarà poi

⁹⁶ E. Poloni, Lettera personale alla famiglia Modolo, (Gennaio, 1993).

⁹⁷ A. Modolo, Comunicazione personale (Marzo, 2012).

ricordato come il “sindaco dell’alluvione” avvenuta a Firenze nel 1966) e lo scultore Biancini.

A cominciare dagli anni immediatamente successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale, l’artista Modolo giunge alla piena maturità della sua attività e dunque molte sono le richieste da parte di diversi committenti anche per la produzione di opere da cavalletto. Il pittore ne esegue in numero considerevole, come ad esempio i bellissimi ritratti *Ritratto di mia moglie* del 1944 e il *Ritratto della Signora Signori* del 1948, i paesaggi, le nature morte, come la *Natura morta con maschera* del 1954 e moltissime altri.



Ritratto di mia moglie (1944), Collezione privata

La sua vera passione è l’affresco, al quale dedica totalmente la sua attenzione.

(...) Ma più che la vernice del quadro da salotto, mi attira l’odore della calce fresca e la grande sinopia sull’arriccio pronto per l’affresco⁹⁸.

Nel 1952 realizza un affresco per l’abside della chiesa di Olmo di Creazzo (VI), raffigurante S. Nicola; in quello stesso anno, in concorrenza con altri artisti, vince il concorso per la realizzazione a Roma del *San Michele Arcangelo* per la Pontificia Gendarmeria, un’opera che ha grande successo nella Città del Vaticano, che gli permette di ottenere successivi incarichi.

Come l’iconografia tradizionale suggerisce, Modolo rappresenta l’Arcangelo Michele in

⁹⁸ B. Modolo, Lettera personale (non datata).

uno stato di sfolgorante bellezza: le ali grandi e aperte, illuminate dalla luce abbagliante proveniente dalla sua stessa figura, la spada di fuoco e lo scudo, simboli indicanti la battaglia appena avvenuta, sono tutti elementi che caratterizzano il personaggio come un vero principe dopo la sconfitta data ad un nemico.

Sotto i piedi dell'Arcangelo Michele, giace ormai inerme, l'angelo ribelle con la lancia spezzata, le ali che hanno perduto la propria luminosità, e un'ombra nera sembra investirlo.

Il contrasto di luce e ombra visibile in tutta la composizione simboleggia la lotta tra il bene e il male.

Dopo la vittoria conseguita, giunge a Santa Lucia di Piave Padre Cambiè, economo generale della congregazione del Santissimo Sacramento e membro della Commissione Pontificia di Arte Sacra, per cercare il maestro e per affidargli personalmente l'incarico di eseguire gli stendardi per la beatificazione di Pier Giuliano Eymard; le tele, che vengono create tra il 1952 e il 1953, sono poi esposte il giorno della celebrazione, il 9 dicembre 1961; le più piccole, che compongono lo stendardo processionale, sono fatte sfilare alla presenza di Papa Giovanni XXIII, mentre le grandi tele, raffiguranti i miracoli, sono innalzate sulla "Gloria" del Bernini.

Il Vescovo di Vittorio Veneto, Giuseppe Zaffonato, l'11 giugno 1955 scrive a Modolo riguardo a tale evento:

Le mie più vive felicitazioni per la bella vittoria romana e soprattutto per il motivo determinante tale vittoria: <<la moderna sensibilità artistica non disgiunta alla religiosità indispensabile alle opere d'arte a servizio del culto>>⁹⁹.

Sempre in quell'occasione Padre Cambiè gli affida l'esecuzione di un'altra pala d'altare, dedicata a Santa Bertilla Boscardin nella Chiesa dei Martiri Canadesi a Roma, opera che sarà eseguita nel 1963.

Padre Cambiè diviene, nel tempo, grande amico e confidente del maestro non solo per quanta riguarda le questioni morali, ma anche per le considerazioni teologiche, che fanno di lui una vera guida.

Nel 1953, è chiamato a Collalto (TV) per rappresentare nella Chiesa di San Giorgio una

⁹⁹ Ecc. G. Zaffonato, Lettera personale all'autore, (11, Giugno, 1955).

Trasfigurazione e la descrizione figurativa della preghiera cristiana, *Salve Regina*, posizionata sopra l'altare. Qualche anno dopo si reca a Conegliano per dipingere nella Chiesa di Pio X un affresco, rappresentante alcuni avvenimenti della vita del Santo.

Le opere più consistenti di questo periodo si trovano, tuttavia, nella Cappella dei Professori presso il Seminario Vescovile di Vittorio Veneto; di grande impatto sono, soprattutto, il *Cristo Crocefisso tra la Madonna e Giovanni* e il *Ciclo del Credo* nella Chiesa parrocchiale di San Pietro in Gù (PD).

Gli vengono poi commissionati dei dipinti ad olio per la Chiesa di San Agostino a Prato e per la Sede dei Fiscali a San Paolo in Brasile.

Negli anni Cinquanta, però, oltre ad esserci un'intensa crescita dell'attività del pittore, avvengono alcuni fatti che cambiano radicalmente la sua vita.

2.2 “...L’arte fu tutta la mia vita...”

Nel 1958 muore la cara mamma Teresa, cui il pittore è intimamente legato; il suo amico d’infanzia Giulio Salvadoretti gli scrive:

Avrei voluto venire ad accompagnare la tua mamma, tanto a me cara fu da quando, ai primi incontri con Lei, scoprii con meraviglia quanto grande cuore, quale nobile anima, quale intelligenza e saggezza custodisse, in profonda umiltà, quel piccolo esile corpo¹⁰⁰.

Nello stesso anno, a causa di motivi familiari, Modolo decide di trasferirsi con tutta la sua famiglia da Santa Lucia di Piave a Vicenza. La scelta di ricostruire la storia in questa città è legata a diversi fattori. Innanzitutto, molti sono i legami che ha mantenuto con gli amici, in particolar modo con Giordani e Giaretta, conosciuti durante il periodo della guerra, e con Monsignor del Prà. Costoro gli dimostrano grande affetto e gli porgono il loro aiuto per inserirsi al meglio nel panorama artistico vicentino; oltre a ciò, il vivere in una città, seppur di piccole dimensioni, offre maggiori possibilità lavorative e stimoli culturalmente più interessanti.

Modolo decide di acquistare un terreno ad Olmo di Creazzo e qui costruisce la sua casa. Il trasferimento non è facile per il pittore e per tutta la sua famiglia. Egli è molto spesso impegnato nell’esecuzione dei dipinti che lo portano a viaggiare per tutta Italia e la moglie Rina si deve occupare dei cinque piccoli figli.

La figlia Anna ricorda così quel momento di triste distacco da Treviso:

(...) Solo il tempo e la lontananza avrebbero potuto sanare lacerazioni, colmare vuoti, placare conflitti e risentimenti, restituirci la serenità di guardare alle nostre radici con rinnovato amore e nostalgia¹⁰¹.

L’allievo Elio Poloni, da sempre affezionatissimo alla famiglia, spesso fa visita ai Modolo e

¹⁰⁰ G. Salvadoretti, Lettera personale all’autore, (8, Febbraio, 1958).

¹⁰¹ A. Modolo, Comunicazione personale, (Marzo, 2012).

descrive così quel periodo:

Il distacco da Santa Lucia fu un po' traumatico, si erano creati inevitabilmente un vuoto e una frattura con i vecchi legami di amici, di parenti e quando lo raggiunsi per le prime collaborazioni in studio a Olmo, ho vissuto nella sua famiglia e ho respirato questa atmosfera di disagio¹⁰².

Nonostante le molteplici difficoltà, Modolo reagisce con grande serenità e, sostenuto dal grande amore e dalla forza morale della moglie, continua il suo percorso, che da questo momento sarà sempre più ricco di soddisfazioni.

La vita e le opere di questo artista devono essere contestualizzate ed è necessario, quindi, valutare anche l'ambito storico-religioso in cui Bepi lavora in quegli anni.

Il 1958 è l'anno dell'elezione del Papa Giovanni XXIII. Meno erudito del suo antecedente, ma sicuramente più capace di comprendere i bisogni della gente comune; il suo impegno è rivolto a far divenire il concetto di giustizia sociale, un principio fondamentale nel cuore di ogni credente. Egli non nega la sua simpatia verso i partiti di centrosinistra, ma sostiene anche l'importanza che la Chiesa si interessi con meno fervore alla vita politica dello stato italiano.

Nel 1962 il Papa inaugura il Concilio Vaticano II, in cui vengono prese considerevoli decisioni in merito ai cambiamenti da effettuare all'interno della Chiesa cattolica. In particolar modo Papa Roncalli insiste sul concetto di tradizione e di rinnovamento, verso cui i servi di Dio devono sapersi porre in modo coerente.

Egli esprime in questo modo il suo pensiero di fronte ai membri del Concilio: “ Cos'è la tradizione? È il progresso che è stato fatto ieri, come il progresso che noi dobbiamo fare oggi costituirà la tradizione di domani.”¹⁰³.

Indubbiamente il suo gesto più importante è la promulgazione dell'Enciclica *Pacem in Terris*, del 1963, con cui il Papa buono invita ad una conciliazione tra i Paesi allora in guerra fra loro, alla necessità di un miglioramento economico e di uno sviluppo sociale per le classi lavoratrici; auspica, inoltre, l'ingresso delle donne nella vita pubblica e mostra viva

¹⁰² E. Poloni, Lettera personale alla famiglia Modolo, (Gennaio, 1993).

¹⁰³ P. Ginsborg, *Storia dell'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino, 1989, p.352.

comprensione per le lotte anticoloniali del Terzo Mondo¹⁰⁴.

Il pontificato di Roncalli cambia radicalmente l'approccio dei credenti nei confronti della religione stessa.

Tutto ciò influisce notevolmente sulla pittura del maestro Modolo, come verrà specificato più avanti. Una delle conseguenze è la considerevole diminuzione delle richieste di dipinti realizzati attraverso la tecnica dell'affresco.

L'approccio dei credenti nei confronti del Cattolicesimo e della Chiesa sta sensibilmente mutando e, pertanto, anche le decorazioni nelle Chiese e nei diversi uffici di culto devono cambiare.

Proprio in questi anni, dunque, il pittore amplia la sua attività con la realizzazione di vetrate; nonostante egli si impegni moltissimo, non è animato dal medesimo fuoco artistico, che lo coglie, invece, durante la realizzazione degli affreschi. Proprio per questo motivo, ciò che rappresenta attraverso l'uso del vetro sarà più vicino alle opere pittoriche che alle vetrate vere e proprie.

Questo aspetto si può notare soprattutto negli splendidi capolavori situati nella Cappella degli Esercizi Spirituali a Villa San Carlo di Costabissara (VI) e nell'opera *Scene di Vita di S. Chiara, Beato Palazzolo, S. Giovanni da Capistrano, S. Bernardino*, che si trova nella Chiesa di S. Chiara a Vicenza e ancor di più nel *Cristo Risorto*, nella Chiesa di S. Rocco a Conegliano.

In ogni caso l'attività di Modolo non si esaurisce e anche negli anni Sessanta le opere eseguite sono innumerevoli.

Per il Vescovado della città di Udine dipinge due opere molto significative: *Papa Pio X dà la comunione agli Innocenti*, collocato nella Cappella di San Giuseppe, e i *Santi Ermogora e Fortunato*, Patroni di Udine, che si trova nella cappella dedicata ai due Santi.

Nel 1962 gli viene affidata l'esecuzione di una piccola *Via Crucis* ad olio per la Cappella privata dell'Arcivescovo di Udine, di cui sia la Commissione d'Arte Diocesana di Udine, sia la Sovrintendenza delle Belle Arti esprimono grande soddisfazione.

Nello stesso anno riceve l'incarico di dipingere l'affresco absidale dell'ampliata Chiesa di Ospedaletto (VI) con una grande raffigurazione di *Cristo Re*. Durante l'estate il maestro è impegnato nella realizzazione di cartoni e bozzetti per le vetrate istoriate della Diocesi di

¹⁰⁴ Ivi, p.353.

Vicenza e inizia una serie di studi e progetti per la creazione di due mosaici che dovranno essere realizzati per la Chiesa dei Martiri Canadesi a Roma; a questo lavoro, molto impegnativo, contribuisce anche il fraterno amico del maestro, lo scultore Giordani. Modolo, già da tempo, si è dedicato alla realizzazione di diversi mosaici di grande spessore artistico. Egli crea il disegno che viene poi spedito alla Scuola di Spilimbergo, dove viene eseguito alla presenza del maestro.

Nel 1963 gli viene affidato l'incarico di decorare le Cappelle delle Suore Sordomute di Monte Sacro, a Roma; esegue un trittico, ad olio su tavola, raffigurante l'Immacolata e i meriti della Corredentrice. La Commissione d'Arte Sacra del Vicariato esprime un giudizio molto positivo.

Risale a quest'epoca l'incarico per la decorazione dell'abside e del presbiterio del Duomo di Thiene (VI): un lavoro sicuramente complesso che lo porta di fronte a non poche difficoltà riguardanti soprattutto l'ambientazione. Sono presenti, infatti, opere di artisti riconosciuti, come gli affreschi di Pino Casarini, considerato uno dei più grandi affreschisti del Novecento italiano: è necessario, pertanto, ricreare un'unità decorativa. Successivamente, Bepi si impegna nella creazione delle vetrate poste ai lati dell'abside.

Nel 1963 si conclude la decorazione della Chiesa dell'Istituto San Gaetano di Vicenza, *Gesù adolescente tra i compatroni S. Giuseppe e S. Gaetano*:

L'opera illumina d'azzurro la giovane Umanità che nello studio e nel lavoro crede e spera nella presenza di Dio¹⁰⁵.

Nello stesso anno realizza per il Duomo di Conegliano Veneto (TV) un dipinto di grande impatto, *S. Antonio e il Beato Ongaro*, un'opera collocata tra i capolavori del XVI – XVII.

L'anno successivo inizia la decorazione per la Villa San Carlo a Costabissara, dove dipinge un affresco di grandi dimensioni ispirato alla vita di San Carlo Borromeo. È un'opera in cui emerge chiaramente il talento dell'artista nella creazione di composizioni di ampio respiro.

Un incarico a Loreto (AN) lo vede lontano per molti mesi da casa. Nella splendida città marchigiana Bepi Modolo lavora con l'aiuto dell'allievo Elio Polloni presso la casa San Gabriele, in cui realizza degli affreschi per la Cappella.

¹⁰⁵ B. Modolo, Lettera personale, (non datata).

Gli anni Sessanta si concludono con l'esecuzione di alcuni affreschi nella Chiesa parrocchiale di Creazzo (VI), San Ulderico.



Un'importantissima commissione apre il nuovo decennio; l'artista, infatti, è chiamato nella Città di Betlemme per eseguire all'Istituto Effetà un grande affresco narrante la nascita di Gesù.



Per la messa in opera, l'artista si fa mandare da Vicenza, dai suoi collaboratori, la malta e

gli altri materiali per la preparazione dell'arriccio e dell'intonaco: egli, infatti, deve essere assolutamente certo degli elementi su cui poi stende il colore. Il pittore risiede in questa città per circa sei mesi e questa esperienza scuote la sua anima profondamente, come dimostrano le frequenti lettere inviate a Padre Cambiè, suo amico e confidente.

Non appena ritorna a Vicenza, iniziano i lavori per la realizzazione di una splendida *Via Crucis* per la Cappella delle Suore Dorotee. Ogni stazione è realizzata in predelle che l'artista dipinge ad olio; una rappresentazione particolarmente toccante, che dimostra l'eccellenza raggiunta dal maestro, è la *Deposizione dalla Croce*. Il corpo di Cristo poggia senza vita su quello di Maria; il volto della madre e del figlio accostati l'uno vicino all'altro, le bocche serrate e gli occhi chiusi inducono lo spettatore ad un silenzio senza tempo e ad una condivisione del dolore che si traduce in profondo amore filiale.

L'anno seguente, Modolo è richiamato nuovamente a Roma, nella Chiesa di La Forma a Palestrina, dove realizza un olio su tela, *Lumen Gentium*, di cui senza dubbio colpisce l'uso del colore sfolgorante proprio per il significato specifico dell'opera: la Chiesa illumina gli uomini grazie alla luce di Cristo, discesa ad opera dello Spirito Santo.

È del 1973 l'opera sicuramente più significativa dell'artista. In essa non solo emerge tutta l'esperienza acquisita in questi lunghissimi anni di lavoro, ma trovano spazio le considerazioni morali, storiche e teologiche maturate.

Si tratta di una *Via Crucis* ubicata nella Chiesa di Falzè di Piave, dove l'artista già alla fine degli anni Quaranta ha dipinto una *Crocefissione*.

In primo piano sono narrati gli avvenimenti del doloroso percorso, che porta Gesù al monte Golgota. La descrizione delle figure presenti non è definita: esse appaiono quasi abbozzate. Questa tecnica permette la resa di un fortissimo senso dinamico, che esplicita ancora di più il dramma del momento. L'impianto narrativo ora è più fluido e più veloce, meno spezzato, rispetto alle opere precedenti. Forse per il carattere così particolare dell'opera, Modolo sceglie questo tipo di struttura. Fanno, infatti, da sfondo alle vicende di Cristo le terribili sofferenze patite dall'uomo durante la Seconda Guerra Mondiale.

Sono dipinti città infiammate e distrutte, uomini e donne che cercano di scappare dall'orrore di ciò che sta avvenendo, alberi ormai privi di qualsiasi forma di vita che fungono da patibolo per le impiccagioni e in lontananza si intravede il recinto spinato, simbolo dei campi di sterminio.

Se il racconto è così dinamico e movimentato negli affreschi della parete di sinistra, in quelli della parete di destra la narrazione diviene meno concitata, nonostante le vicissitudini di Cristo e dell'uomo non siano ancora terminate.

Quest'opera è sicuramente emblematica per comprendere un aspetto rilevante del maestro Modolo.

Non bisogna dimenticare, infatti, che l'attività di Modolo è strettamente legata a una committenza prettamente di carattere religioso, che, in più di un'occasione, ha assegnato al pittore un tipo di realizzazione che deve essere rispettato con assoluto rigore.

Nonostante alcune imposizioni, l'artista riesce a trasferire sempre il suo sentimento, la sua passione, la sua profonda fede religiosa e il suo amore paterno per l'umanità.

In questa *Via Crucis* lo spettatore si trova di fronte al racconto delle più terribili atrocità, di cui l'uomo si è reso colpevole, non solo nei confronti di Cristo, ma anche verso i suoi simili.

Al termine di questa narrazione, è descritto il momento della *Resurrezione*: il ritorno alla vita di Gesù dopo la morte è il simbolo di una rinnovata speranza, affinché l'animo dell'uomo possa redimersi e ritrovare la strada perduta, della Verità e della Giustizia.

L'arte per Bepi Modolo non è solamente un impegno rivolto ad uno scopo narrativo - didascalico, ma è, prima di tutto l'espressione, di una tensione tutta umana e spirituale.

La sue opere in questo periodo raggiungono anche la Campania. Per la città di Sorrento (NA) nel 1974, il maestro esegue delle vetrate per la Chiesa Istituto Bambin Gesù; nel 1976 dipinge un affresco nella Chiesa parrocchiale di Martora (SO).

Nel 1975 riceve un'altra commissione estera: un mosaico per la Chiesa parrocchiale di Zercha, in Giordania.

Gli anni Settanta costituiscono anche il periodo di notevoli riconoscimenti per l'artista Modolo, che invitato a partecipare a diversi concorsi, riesce ad ottenere sempre il Primo Premio.

Nel 1977 gli viene assegnato il Premio Speciale "Vittoria Alata" dalla Commissione Giudicatrice nella VIII Rassegna Internazionale Primavera C.E.I.C al Palais dell'Unesco a Parigi; nella stessa occasione gli viene consegnato anche il premio "Città Eterna".

A Taranto è vincitore, alla VIII Mostra Internazionale di Pittura e Grafica Religiosa della "Medaglia Accademica".

Si reca poi a Roma nel 1978 per il riconoscimento "Leonardo da Vinci" al merito artistico;

l'anno successivo è chiamato a ricevere il premio Le Moulin Rouge - Hommage a Toulouse Lautrec a Parigi e il relativo diploma per la sezione pittura.

Nel 1979, infine, alla Mostra di Arte Sacra di Cracovia gli viene conferito il premio per l'Arte Sacra Contemporanea.

Nel 1981 è nuovamente incaricato dal parroco della Chiesa San Nicola di Olmo di Creazzo, dove già nel 1952 ha decorato l'abside, per la conclusione del ciclo de *Le Storie della Salvezza* anche nelle navate laterali dell'edificio.

Numerose sono le dispute con il parroco, soprattutto per quanto riguarda l'eventuale inserimento di determinati dettagli. Come raccontano le figlie Bonizza e Michela, spesso il padre ritorna a casa accigliato per qualche scaramuccia avuta con la committenza: si tratta di divergenze che trovano sempre un epilogo favorevole per entrambi e la serenità ritrovata viene festeggiata con un buon bicchiere di vino!

Un elemento insolito, che si ritrova in alcuni affreschi di questo ciclo, è la presenza di alcune figure colte di spalle, il cui volto è indirizzato allo spettatore. L'espressione di questi soggetti è ambigua e penetrante, il loro sorriso sembra quasi un ghigno. Le figure sembrano lì posizionate per interrogare il fedele riguardo ai suoi sentimenti: una delle funzioni dell'arte è, infatti, di suscitare domande nell'animo dell'osservatore.

Sicuramente uno dei momenti più intensi di questo periodo è l'incontro con Papa Giovanni Paolo II. Modolo è, infatti, chiamato a Roma, come testimone per la causa di beatificazione di Fra' Claudio Granzotto e in tale occasione conosce il Pontefice e gli dona un suo quadro, *Il Cireneo di Auschwitz*, che rappresenta Padre Kolbe, nel momento in cui offre la vita per salvare il prossimo.

Modolo avverte ormai la fatica di quel nuovo mondo contemporaneo, che cambia così velocemente e al quale non riesce ad adattarsi. Al suo amico d'infanzia Giulio Salvadoretti scrive in una lettera molto affettuosa del 1983:

La sua lettera mi fa sentire nel suo pessimismo pieno di drammatica ironia, la cruda realtà di questo mondo che un tempo riuscivamo ad annegare in un boccale di nero con coloro che nella sacralità dell'amicizia ancora credevano¹⁰⁶.

¹⁰⁶ G. Salvadoretti, Lettera personale all'autore, (Febbraio, 1983).

Nonostante i difficili momenti di scoramento e nonostante l'età, al maestro Modolo non manca l'entusiasmo per il suo amatissimo lavoro:

I settant'anni che fanno sentire la loro presenza non riescono però a togliermi quella voglia di agire che è pur consolata ancora da risultati non effimeri.

Un'ernia (...) mi fece sospendere l'esecuzione di un affresco a Milano, non mi ha convinto di rinunciare alle impalcature e quindi dopo Pasqua, sarò ancora alle prese con ... la malta fresca¹⁰⁷.

Nel 1985 è organizzata una mostra antologica a Conegliano Veneto, curata dal critico Salvatore Maugeri *Oltre cinquant'anni di pittura di Bepi Modolo*, il cui intento è di raggruppare buona parte delle opere dell'artista non solo di ispirazione sacra, ma anche raffiguranti altro genere di soggetti.



Il maestro Modolo ha parzialmente tralasciato negli anni la pittura da cavalletto, essendo sempre molto impegnato nella realizzazione di opere raffiguranti soggetti o eventi di carattere religioso. Ci sono, tuttavia, alcuni dipinti di grandissimo spessore come *Nevicata a Creazzo* del 1963, *Concerto con figura*, dello stesso anno, *Sera Al castello di Zumelle* del 1977, *La valle del Piave* del 1977, *Mercato di San Zeno in monte* del 1979 e, ancora i ritratti, come il *Ritratto di Berto Mastellotto* o il *Ritratto di Giordani*.

Il maestro più volte è incitato da critici e committenti ad eseguire opere di carattere più

¹⁰⁷ Ibidem.

specificatamente profano, anche allo scopo di ottenere un maggiore riconoscimento da parte del pubblico, ma Modolo intende far parlare la sua arte attraverso la fede. Il lavoro svolto per le Chiese e per i diversi edifici sacri non è sentito dall'artista come una limitazione al suo operare: al contrario, egli sente che proprio in questi luoghi, può dare vita a quello che considera essere la sua arte.

Alla fine degli anni Ottanta la richiesta dell'esecuzione di affreschi è diminuita drasticamente, e dunque tutti suoi sforzi si concentrano nella realizzazione di vetrate istoriate, nella cui lavorazione è aiutato dalle figlie Bonizza e Michela e dal figlio Piero, che hanno intrapreso la strada artistica paterna.

Purtroppo un'inguaribile malattia, che condiziona i suoi movimenti, lo colpisce; nonostante questo, il suo spirito pieno di speranza e di grande riconoscenza alla vita emerge anche nei momenti più duri.

Modolo è un artista che sicuramente non ha inseguito la fama e il successo, ma ha cercato attraverso la sua pittura di esprimere quei valori profondi e genuini, in cui fin da bambino ha creduto e che, con grande saggezza, ha trasmesso ai suoi figli e ai nipoti.

L'arte del maestro sebbene non coincida con l'epoca in cui vive e con le mode che si stanno creando, risponde ad un'esigenza di purificazione interiore, rispetto ad un mondo artistico forse troppo impegnato a considerare come unica fonte di sostentamento i vari – ISMI artistici che sono nati.

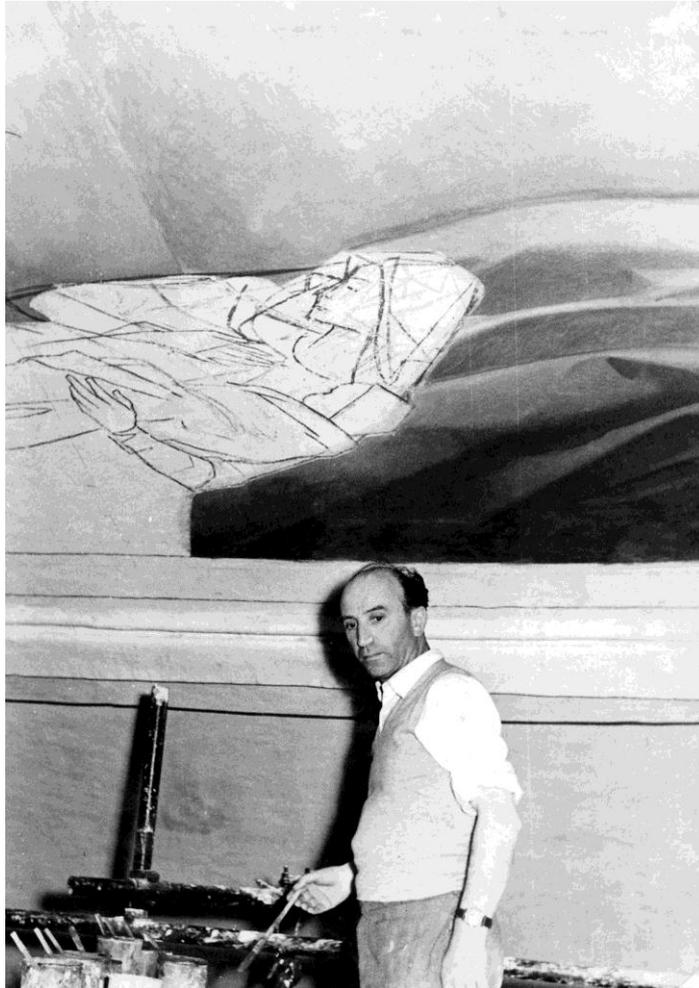
Fucina di idee sono per questo artista la sua famiglia, la sua casa che profuma di buon cibo, la sua Santa Lucia di Piave, i cui abitanti portano con sé il valore della terra e del raccolto; ancora, lo studio intenso e profondo vicino a Fra' Claudio e a Monsignor Morando, la studiatissima Storia dell'Arte e, infine, la musica che ha amato profondamente per tutta la sua vita, la sua migliore compagna di viaggio: dal suo studio, infatti, spesso si sentono uscire note profonde e sincere così come lo sono le pennellate della sua pittura.

Il 15 agosto, dal momento che le sue condizioni di salute sono peggiorate, chiede alla figlia Bonizza di accompagnarlo al santuario di Fra' Claudio a Chiampo (VI), per dare l'ultimo e intenso saluto al suo Maestro.

Si spegne il 26 agosto del 1987.

Ora che buona parte della mia strada è stata percorsa voglio e sento di poter dire che

nonostante gli intimi travagli dell'uomo che guarda alla vita con occhi d'infinito, l'arte fu sì tutta la mia vita, ma la fede e la mia famiglia furono l'unica ragione per poterla percorrere¹⁰⁸.



Il pittore Bepi Modolo al lavoro

¹⁰⁸ B. Modolo, op.cit., p. 50.

Cap.III

La cornice novecentesca

3.1 Il Ritorno all'ordine

Prima di procedere all'analisi di alcune fra le più indicative opere che hanno caratterizzato l'attività del pittore Bepi Modolo, è utile approfondire la situazione artistica del tempo tenendo presente sia i principali movimenti del Novecento, sia le modalità attraverso cui si è espressa l'arte specificatamente sacra.

Nei primi anni del XX Secolo si assiste alla produzione di una stagione artistica ricchissima di cambiamenti e di rinnovamenti. Dalle ceneri dell'Impressionismo, nascono le Avanguardie.

Gli artisti, accumulati dall'intento di opposizione al conservatorismo delle Accademie d'arte e dalla volontà di rinnovare il linguaggio artistico, si uniscono in manipoli ed elaborano la propria poetica. Nelle grandi capitali europee, si formano gruppi, attorno alla figura di un letterato/artista mentore, il quale definisce le linee guida del movimento.

Le principali correnti sono *Espressionismo*, *Dadaismo*, *Surrealismo*, *Cubismo*, *Futurismo* e *Astrattismo*. Nonostante i linguaggi e gli stili espressivi assumano connotati molto diversi, il fine comune che contraddistingue questo periodo è la volontà di dissacrare la cultura artistica e letteraria tradizionale. Le Avanguardie presentano la propria arte come strumento che agisce sulla sensibilità delle persone, cercando di creare un cambiamento, proponendo interrogativi forti sull'esistenza e sulle scelte a essa correlate.

Con l'avvento del primo conflitto mondiale che genera orrore e paura, morte e distruzione, gli artisti chiedono una conversione, di tornare alla vecchia cultura che è più uno scoglio cui aggrapparsi, un'ancora di salvezza, piuttosto che un ostacolo da abbattere, in un'Europa in cui tutto è stato distrutto¹⁰⁹. Se all'inizio del Novecento le Avanguardie cercano in tutti i modi di minare le basi, i valori e le convinzioni della società dell'epoca, la guerra distrugge ogni certezza, lasciando dietro di sé una realtà caratterizzata da uno stato di grande inquietudine.

¹⁰⁹ P. De Vecchi – Elda Cerchiari, *Arte nel Tempo*, Bompiani, Sonzogno, 2000, pag. 526.

Come risposta a questa perdita di senso, tra la fine del conflitto e la metà degli anni Venti si assiste alla progressiva esigenza di un *ritorno all'ordine*.

Nel periodo in cui il Dadaismo, il *Cubismo* e il *Futurismo* hanno distrutto i fondamenti della tradizione classica, sono comunque presenti delle realtà artistiche che conservano il legame con la tradizione. È il caso, per esempio, di Amedeo Modigliani, che pur servendosi di un colore fortemente acceso che rimanda a Henri Matisse, mantiene una pittura profondamente vicina al disegno e alla rappresentazione della figura. Si nota un avvicinamento rispetto alla tradizione manieristica del Cinquecento ed è comprensibile una sotterranea continuità tra storia ed Avanguardia¹¹⁰.

Gli artisti del Dopoguerra ritornano a interrogare la propria pittura e il senso profondo che la caratterizza, avvertendo, quindi, l'urgenza di guardare verso posizioni più sicure, in cui si possa ritrovare la certezza perduta.

I grandi maestri del passato sono ancora le guide per un'esperienza artistica nuova e sono studiati dai moderni secondo una prospettiva completamente diversa, che permette di giungere a considerazioni innovative.

Carlo Carrà, ad esempio, si avvicina nuovamente alla pittura trecentesca di fino secolo: in particolar modo, studia nuovamente l'arte di Giotto e di Paolo Uccello, assimilando una dimensione prettamente ancestrale, che, una volta rielaborata, propone come esempio da seguire¹¹¹.

Sulla scia di queste considerazioni, nel 1923 alla galleria Pesaro è inaugurata la prima mostra della corrente artistica *Novecento*, di cui fanno parte Mario Sironi, Achille Funi, Leonardo Dudreville, Anselmo Bucci, Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi.

La scelta del nome deriva dal fatto che questi pittori si sentono traduttori dello spirito del XX secolo. I principi comuni, che li spingono ad unirsi, sono rintracciabili nell'esplicita volontà di richiamarsi all'arte classica, di trovare la purezza nelle forme e di proporre nuovamente l'armonia nelle composizioni. Non è individuato un indirizzo stilistico comune, anche se la maggior parte degli artisti predilige focalizzare la propria abilità sul contenuto dell'opera e sui soggetti, concentrando l'attenzione in particolar modo sulle *nature morte*, sui *ritratti* e sui *paesaggi*.¹¹²

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ivi, pag. 529.

¹¹² Neva – Pokrovsk, voce, "Novecento" in: Enciclopedia Europea, volum. VIII, ed. Garzanti, 1979, pag. 142.

Molti critici del tempo ritengono difficile poter fornire una definizione del movimento, data soprattutto la sua natura composita; infatti, coloro che vi aderiscono appartengono a contrapposte tendenze: dai toscano - emiliani Mino Maccari, Ardengo Soffici, Ottone Rosai, a coloro che ricercano un europeismo culturale come Filippo De Pisis, Giorgio Morandi e Felice Casorati, dai rappresentanti di un movimento naturalistico Pio Semeghini, Arturo Tosi, Virgilio Guidi, a coloro che desiderano recuperare l'antico attraverso mezzi artigianali quali l'affresco e i mosaici, come Funi, Massimo Campigli, ma anche Gino Severini.¹¹³

Margherita Sarfatti, grande appassionata d'arte, è la promotrice del gruppo *Novecento*; iscritta al partito socialista, nel 1912 incontra Benito Mussolini, con il quale in un primo momento ha un rapporto conflittuale, che si trasformerà in un profondo legame affettivo; oltre ad essere direttrice editoriale di *Gerarchia*, la rivista teorico – politica fondata dal duce, ne traccia il profilo nella biografia “*Dux*” pubblicata nel 1926. Le sue posizioni, inclini al fascismo, sono note e trovano esplicita realizzazione nel progetto di formare un linguaggio artistico che concorra allo sviluppo del pensiero mussoliniano. Il Duce nel 1926 inaugura la I Mostra del *Novecento* Italiano, che si tiene a Milano dal 14 febbraio al 31 marzo¹¹⁴ Molti artisti si allontanano presto dal gruppo, poiché non condividono le scelte politiche della Sarfatti. In occasione della seconda mostra inaugurata dal *Novecento*, tuttavia aderiscono i maggiori interpreti italiani del tempo: Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio Morandi, Giorgio De Chirico, tutti impegnati in una pittura caratterizzata da un risveglio figurativo. Negli anni Trenta, dunque, questo manipolo raggruppa il meglio della pittura italiana, ma è chiaro che l'appoggio di molti artisti dipende anche dal particolare favore di cui gode questa corrente artistica.

Purtroppo, infatti, il Fascismo è una condizione comprensiva della vita, che investe anche il mondo dell'arte. L'equazione *Novecento* = Fascismo è altrettanto falsa che quella *Futurismo* = Fascismo¹¹⁵; forse è più corretto affermare che il movimento è interprete della cultura borghese vicina alle scelte del Duce, soprattutto agli inizi degli anni Venti. Pertanto, l'adesione al Fascismo da parte di questi artisti, è si può dire, indiretta.

Questa tendenza nell'arte, pur avvertita da molti come principale modello di riferimento, non è esente da critiche da parte di piccoli gruppi (Scuola Romana, Sei di Torino, Chiaristi

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ S. Portinari, *Pierangelo Stefani e i “piccoli maestri” della Scuola d'Arte e Mestieri*, catalogo mostra a cura di S. Portinari, (Vicenza, Chiesa di SS. Ambrogio e Bellino, 2, febbraio – 2, marzo 2008), Tipografia Cto, Vicenza, pag. 13.

¹¹⁵ P. De Vecchi – E. Cerchiari, op. cit., pag. 528.

Lombardi) che hanno respirato le novità provenienti d'Oltralpe, opponendosi, in questo modo, all'ufficialità del linguaggio del *Novecento*.

Il concetto del *Ritorno all'ordine* non riguarda esclusivamente la dimensione italiana, ma interessa anche e soprattutto l'Europa: è il caso per esempio della Germania e della Francia.

Nel panorama tedesco, questo principio si esprime in una cosiddetta “*Nuova Oggettività*”¹¹⁶, che è tradotta dagli artisti attraverso metodologie molto differenti. Dopo la tragicità degli eventi susseguitisi durante il conflitto mondiale e le relative conseguenze, essi osservano la realtà con amara crudezza; si servono dell'arte come specchio nel quale possono rappresentare la società, che avvertono malata e corrotta. A differenza del movimento del *Realismo*, i cui affiliati dipingono la realtà così come appare, nelle realizzazioni artistiche del movimento tedesco è conservata la componente emotiva. Otto Dix e Max Beckmann descrivono ciò che li circonda con grande aderenza, fornendo una propria interpretazione; seguendo un percorso prettamente espressionista (tanto che la *Nuova Oggettività* è considerata da alcuni un “terzo tempo” della tradizione espressionista)¹¹⁷, essi rendono la rappresentazione spesso grottesca, dissacrata, irrisa.

Anche in Francia alcuni artisti sentono la necessità del “*rappel à l'ordre*”, di ritrovare stabilità nella pittura, privilegiando così forme definite. André Derain, dopo l'esperienza dadaista, manifesta un rinnovato interesse per la classicità che si nota in particolar modo nel ritorno dell'uso della prospettiva, del chiaro – scuro e del disegno¹¹⁸.

Pablo Picasso, dopo il soggiorno parigino e l'avventura del *Cubismo* prima analitico e poi sintetico, nel 1917 decide di compiere un viaggio in Italia, che lo porta ad una conversione del suo lavoro. Egli segue una via che si può definire neoclassica, visibile nel ritorno a forme lineari, all'armonia, alla perfezione formale. Di questo periodo, è emblematica l'opera *L'italiana*, uno dei capolavori del “periodo italiano”. Il quadro è il frutto di un insieme di esperienze culturali derivanti da diverse matrici. La posizione delle braccia ricorda *L'amor sacro* di Tiziano, mentre il cielo richiama la *Madonna con Bambino* di Giovanni Bellini¹¹⁹; questi riferimenti non sono gli unici. Si può, infatti, constatare

¹¹⁶ Ivi, pag. 529.

¹¹⁷ Ivi, pag. 532.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ G. Cortenova, *Pablo Picasso la vita e le opere*, Mondadori, Milano, 1991, pag. 163.

un'apertura verso la *Femme à la perle* di Corot, e agli acquerelli e alle stampe ottocentesche firmate dagli artisti quali, Bartolomeo Pinelli, Alberto Collina, Pierino Guardabassi¹²⁰.



L'italiana, 1919, olio su tela, 98,5 X 70, 5 cm; Collezione privata.

¹²⁰ Ibidem.

3.2 La realtà vicentina

All'inizio degli anni Venti, Vicenza è una cittadina di piccole dimensioni, solo marginalmente sfiorata dalle innovazioni culturali dell'epoca. Nel primo decennio del XX secolo alcuni artisti, Ascanio Chiericati, Romolo Tessari e Achille Beltrame, avvertono quel diffuso clima di entusiasmo suscitato anche dalla vicina Biennale di Venezia e dalle mostre organizzate in città; a causa del primo conflitto mondiale, tuttavia, questo vivace clima artistico si esaurisce velocemente.

Nella città palladiana non esiste un'Accademia di Belle Arti, ma una scuola di disegno e plastica, l'Accademia Olimpica, sorta a metà Ottocento, che ha lo scopo di formare professionalmente chi decide di diventare "artiere", artigiano specializzato¹²¹. Questa scuola offre l'opportunità di frequentare corsi agli allievi impegnati in attività lavorative durante il giorno.

L'Accademia Olimpica comprende un corso serale che comincia il 15 ottobre e continua fino al 31 aprile con due ore di lezione in tutti i giorni feriali dalle 19 alle 21, ed un corso che festivo che comincia la Prima domenica di novembre e continua fino a tutto giugno¹²².

Gran parte degli artisti vicentini si forma in questa realtà; molti riscuotono un discreto successo, soprattutto dopo aver avuto la possibilità di frequentare le Accademie di Milano e di Venezia, sperimentando così nuove tendenze linguistiche.

Le due figure di riferimento all'interno dell'Accademia Olimpica sono P. Stefani e U. Oppi¹²³.

Il primo, oltre ad essere il direttore della scuola e maestro della cattedra di nudo, è anche direttore del sindacato fascista di Vicenza e ha il compito di organizzare mostre locali. L'influenza negli ambienti artistici e le conoscenze con i gerarchi e con Margherita Sarfatti

¹²¹ S. Portinari, *Novecento Vicentino*, catalogo della mostra a cura di S. Portinari, (Vicenza, Pinacoteca palazzo Chiericati), Vicenza, 2011, pag. 9.

¹²² *Scuola di disegno e plastica dell'Accademia Olimpica*, Arti Grafiche, Vicenza, 1925.

¹²³ E. Pontiggia, *Ubaldo Oppi. La stagione classica*, ed. Skira, Milano, 2002.

(ella presenta nel 1921 alla Galleria Arte di Milano la prima mostra personale di Stefani¹²⁴) permettono a giovani artisti talentuosi di approfondire il lavoro al di fuori del panorama vicentino. Alcuni allievi, nel 1934, espongono alla XXV Mostra d'Arte dell'Opera Bevilacqua la Masa¹²⁵. Stefania Portinari rileva, tuttavia, che tra gli artisti che hanno partecipato ai corsi dell'Accademia, alcuni, come Otello De Maria, Ines Cola Zocca, mantengono un piacevole ricordo del maestro; altri come Neri Pozza cercano, invece, di dimenticarlo, a causa, soprattutto, delle scelte di carattere politico.

Il decennio, compreso tra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Trenta, segna un rinnovato entusiasmo per l'arte, anche se le gallerie private sono assenti nella realtà vicentina. Il compito di occuparsi delle esposizioni artistiche spetta ad alcune associazioni, come, ad esempio, il "Manipolo", un'associazione di artisti e di amatori d'arte¹²⁶, che si pone il fine di organizzare mostre utili a mantenere un collegamento tra gli artisti vicentini e una realtà culturale più vivace. Durante l'epoca fascista, il "Manipolo" organizza le sindacali della città.

Un altro protagonista è U. Oppi, che intraprende la carriera artistica in ambiente europeo, soffermandosi, soprattutto, a Parigi. Egli, dopo i contatti con il movimento *Novecento* e la relativa delusione, ritorna a Vicenza nel 1932, pur tenendosi lontano dagli artisti del luogo. Gli influssi, provenienti dai grandi centri culturali europei e italiani, non interessano particolarmente i vicentini; nemmeno il *Futurismo* desta attenzione, se non l'episodio della "gara futursciatoria" organizzata nel 1934 dal gruppo futurista di Asiago, che prevede una gara di sci, accorpata a declamazioni di poesie, una volta tagliato il traguardo¹²⁷.

Il movimento del *Novecento* riscuote attenzione per l'influenza del maestro Stefani e di Oppi, ma, soprattutto, perché i principi in esso contenuti, non allontanandosi mai troppo da un percorso figurativo/tradizionale, che guarda ai maestri del passato, sono più adatti alle esigenze di un gruppo di artisti e di un pubblico appartenenti a una realtà di provincia.

L'aderenza alla rappresentazione oggettiva della realtà può essere considerata una delle motivazioni per cui alcuni artisti locali vengono chiamati ad eseguire opere di carattere religioso. Oppi nel 1930 riceve l'incarico di affrescare la cappella di San Francesco per la

¹²⁴ S. Portinari, *Pierangelo Stefani e i "piccoli maestri" della Scuola d'Arte e Mestieri*, op. cit., pag. 11.

¹²⁵ S. Portinari, cit. in: G. Pavanello – N. Stringa, *La pittura nel Veneto "Il Novecento"* vol. I, Electa Editore, Milano, 2006, pag. 258.

¹²⁶ Ivi, pag. 257.

¹²⁷ Ivi, pag. 15.

Basilica del Santo a Padova e, successivamente, decora la Chiesa arcipretale di Bolzano Vicentino (VI) dove lavora dal 1933 al 1935¹²⁸. Stefani, invece, nell'agosto del 1931 partecipa all'Esposizione Internazionale d'Arte Sacra Cristiana Moderna di Padova, presentando un'opera, la *Pietà*¹²⁹.

Anche l'artista vicentina Mina Anselmi (1902 – 1964) si dedica alla rappresentazione di soggetti tratti da contesti cristiani. Ella, dopo gli studi compiuti a Venezia in cui apprende i modelli ottocenteschi e la pittura luminosa¹³⁰ e dopo aver trovato un ambiente favorevole a Bergamo dove si lega agli ambienti cattolici dell'UCAI, predilige le tematiche religiose, che le permettono di partecipare a numerose mostre di arte sacra e di dedicarsi alla rappresentazione di pale d'altare, di vetrate e di affreschi¹³¹, che trovano collocazione in molte chiese vicentine e veronesi. Molto significativo è il ciclo d'affreschi suddiviso in 14 tavole, situato nella chiesa di Povolaro (VI), realizzato tra il 1945 e il 1947¹³².

¹²⁸ E. Pontiggia, op. cit., pag. 29 – 33.

¹²⁹ S. Portinari, op. cit., pag 17.

¹³⁰ S. Portinari, cit. in La pittura nel Veneto "Il Novecento" vol. I, op. cit., pag. 269.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibidem.

3.3 Gli sviluppi dell'arte sacra nel XX secolo

Alla fine del Seicento avviene una svolta decisiva nel mondo dell'arte, di cui si avvertiranno le conseguenze fino al XX secolo. Gli argomenti, tratti da contesti specificatamente cristiani, sono ora proposti dagli artisti anche per la decorazione delle residenze dei grandi signori aristocratici e facoltosi. La teatralità e la retorica, la rappresentazione del fasto e dell'opulenza, elementi caratterizzanti il periodo del *Barocco*, interessano, quindi, sia la sfera prettamente laica, che quella religiosa. All'arte sacra, in misura sempre minore, è affidato il ruolo di impartire una lezione al credente e di condurlo ad una partecipazione emotiva con Dio, ma assume sempre più la funzione di elemento decorativo, con il fine di simboleggiare la ricchezza dei committenti.

La chiesa dunque all'inizio del Settecento sta per entrare in una crisi di identità da cui ha cominciato a uscire solo dopo il Concilio Vaticano II.¹³³

Il successivo ritorno a forme classiche del passato, ai grandi miti che hanno caratterizzato la storia greca e quella romana, dimostra l'insofferenza degli artisti per uno stile massimamente retorico. Il neoclassicismo, infatti, poco si addice alla realtà cristiana.

Dopo la morte di Napoleone, le frivolezze del periodo Barocco, la ricerca artistica tra le rovine del mondo antico, in Italia come in altre realtà europee, quali l'Inghilterra e la Francia, gli artisti, dediti soprattutto alla realizzazione di opere dal contenuto specificatamente sacro, iniziano ad avvertire la nostalgia nei confronti dell'epoca medievale, avvertita come quel periodo in cui l'arte è riuscita a creare un profondo e sincero contatto con la dimensione divina.

Se nel XIII/XIV secolo l'arte medievale vibrava di senso, nell'Ottocento l'arte cristiana non vibra più¹³⁴. La volontà di guardare a un passato molto lontano si esplicita nel grande progetto di restaurazione del Santuario di Loreto, che come vuole la tradizione cristiana, ospita la casa di Maria. I lavori di rinnovamento sono affidati all'architetto Sacconi alla fine

¹³³ T. Vardon, *L'arte sacra in Italia*, Mondadori, Milano, 2000, pag. 309.

¹³⁴ Ivi, pag. 318.

del XIX secolo. Egli elimina alcune soluzioni strutturali appartenenti al '500/'600, per recuperare elementi gotici come le volte ogivali e le finestre a sesto acuto¹³⁵. Per quanto riguarda la decorazione della cupola, il compito è affidato a Cesare Maccari. Questa era già stata affrescata da Cristoforo Roncalli, detto il Pomarancio, ma con il passare degli anni le decorazioni si sono deteriorate. Il pittore senese, tra il 1895 e il 1907, realizza la *Storia del dogma dell'Immacolata e delle Litanie Lauretane*. Le decorazioni delle Cappelle (alcune di queste portano i nomi delle Nazioni che hanno contribuito al restauro del Santuario) sono affidate ad altri artisti: Modesto Faustini si interessa della Cappella spagnola, Ludwig Seitz si dedica alla Cappella tedesca, Biagio Biagetti è impegnato nella Cappella slava, Arturo Gatti decora la Cappella polacca, mentre Carlo Dotti quella svizzera. Tutti gli artisti, pur seguendo scelte compositive differenti, si avvicinano a uno stile, che trova un esplicito riferimento al Medioevo, pur ricercando una continuità con la modernità.

È singolare che agli inizi del Novecento, quando V. Van Gogh, Paul Gauguin, Edvard Munch, James Ensor creano delle opere, che avrebbero definitivamente cambiato il modo di concepire l'arte, a Loreto gli artisti si servono ancora di un linguaggio antico, medievale¹³⁶.

Lo iato che si viene a creare tra l'arte religiosa e la cultura europea è considerevole.

Il primo Novecento, oltre a segnare l'inizio di un modo nuovo di concepire l'arte, è il periodo in cui avviene una vera e propria rivoluzione del pensiero. Si pensi al contributo dato da Sigmund Freud, il quale scopre le leggi che regolano l'inconscio, alle teorie di F. Nietzsche rispetto al super-uomo e alla morte di Dio, a quelle di Max Weber, relative al senso della scienza concepita da un punto di vista storico e sociale. La nascita, inoltre, di una nuova disciplina, la sociologia, che fornisce criteri oggettivi per la valutazione del comportamento dell'uomo, mette in discussione il ruolo della Chiesa cattolica rispetto ai fedeli.

La possibilità di conoscere nuove culture, in particolar modo quelle orientali, relativizza il primato dato alla cultura greco – romana, il punto di riferimento per le popolazioni occidentali. Il venire meno degli ideali, rispetto alla sfera etica e morale, proveniente dall'antica Grecia e dall'antica Roma, comporta il successivo crollo anche di un'altra

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ivi, pag. 323.

struttura fondante della civiltà europea, il Cristianesimo, considerato come una realtà religiosa fra tante¹³⁷.

L'arte sacra cerca di reagire a questa situazione e trova un valido appoggio nel secondo manifesto¹³⁸ pubblicato nel 1932 da Filippo T. Marinetti e dal pittore Filia. Questi dichiarano che anche l'arte sacra deve sapersi rinnovare e partecipare al rinnovamento inaugurato dal *Futurismo*.¹³⁹ Gli artisti, che vogliono dipingere temi derivanti dalla tradizione cristiana, non trovano in questa tendenza una grande capacità risolutiva e molti seguono l'esempio di altri artisti, quali Soffici, Carrà, Rosai, che ritornano ad una pittura prevalentemente figurativa.

Esemplare è il dipinto di Soffici del 1941, *Cena in Emmaus*, in cui l'artista propone il tema religioso espresso con caratteri assolutamente moderni; la tensione al divino è tuttavia molto forte, come si può notare dalla centralità e dalla luminosità data alla figura di Dio, i cui tratti sono appena accennati.



Cena in Emmaus, 1941, olio su tavola, 500 X 607 cm, Musei Vaticani, Roma.

Sebbene dunque vi siano artisti che vogliono produrre opere rappresentanti soggetti di carattere religioso, servendosi di linguaggi figurativi, che tengano conto dei cambiamenti dell'epoca, questi spesso si trovano di fronte a giudizi severi derivanti dalle frange più conservatrici del mondo cattolico.

¹³⁷ Ivi, pag. 325.

¹³⁸ Ivi, pag. 329.

¹³⁹ Ibidem.

Mons. Polvera ritiene che l'arte, non rappresentando più il soggetto divino, non possa essere apprezzata come vera arte¹⁴⁰, quindi considera indispensabile che l'artista, per creare un'opera autentica, debba consacrare la vita alla preghiera. Nel 1934 riceve così il permesso dalle autorità ecclesiastiche competenti di creare una sorta di monastero, dove chiunque può dedicare la sua attività artistica nella più stretta dimensione religiosa, seguendo naturalmente i rigorosi principi dei monaci.

Il punto di svolta che conduce l'arte sacra verso un sentiero nuovo è l'avvento del Concilio Vaticano II.

I due conflitti mondiali e le grandi innovazioni che caratterizzano il XX secolo inducono Papa Giovanni XXIII a convocare l'assemblea episcopale universale; è necessario un rinnovamento dei fondamenti della religione cattolica, affinché questa acquisisca gli strumenti utili per affrontare l'inizio di una nuova era. Alla base delle decisioni prese durante i tre lunghi anni, vi è la specifica volontà, da parte dei Padri cristiani di trovare il canale giusto per comunicare al mondo moderno la parola del Vangelo.

La Chiesa non deve preoccuparsi di mantenere il proprio prestigio o di frapporsi fra Dio e l'umanità, ma, come afferma Papa Roncalli, deve diventare *serva dell'umanità*¹⁴¹; il suo compito non è dunque giudicare o condannare, ma cercare di favorire la comprensione della parola di Dio a tutti. Per conoscere la realtà contemporanea è auspicabile assumere una prospettiva che tenga conto dei *segni del tempo*¹⁴².

Nel radiomessaggio inviato dal Papa l'11 settembre 1962, a un mese dall'apertura dell'Assemblea, egli afferma che compito primario del Concilio è di presentare *Cristo come luce del mondo*¹⁴³.

Queste considerazioni emergono anche nel documento in cui è analizzata la sfera prettamente artistica: si tratta del *Sacrosantum Concilium*, in cui si prende in esame "La sacra liturgia". Al capitolo VII sono espresse le decisioni inerenti all'arte, in cui si approfondisce, in particolar modo, il tema riguardante *la libertà degli stili artistici*:

L'arte del nostro tempo di tutti i popoli e paesi abbia nella Chiesa, libertà di espressione, purché serva con la dovuta reverenza e il dovuto onore alle esigenze degli edifici sacri e dei

¹⁴⁰ Ivi, pag. 333.

¹⁴¹ G. Cardaropoli, *Il Concilio Vaticano II*, Edizioni Dehoniane, Bologna, 2012, pag. 49.

¹⁴² Ivi, pag. 50.

¹⁴³ Ivi, pag. 52.

sacri riti. In tal modo essa potrà aggiungere la propria voce al mirabile concetto di gloria che uomini eccelsi innalzarono nei secoli passati alla fede cattolica¹⁴⁴.

Un altro aspetto da non sottovalutare riguarda l'esposizione delle immagini sacre: queste, infatti, devono essere esposte in numero moderato, non devono suscitare troppa ammirazione, in modo tale che il fedele non indulga in una devozione non retta.

Il Concilio Vaticano II è un avvenimento di importanza storica, sia per il periodo in cui si è prolungato (Paolo VI chiude ufficialmente l'assemblea l'8 dicembre 1965), sia per la numerosissima presenza di Vescovi provenienti da tutto il mondo cristiano (ogni giorno le presenze oscillano da un numero massimo di 2.399 ad un minimo di 1.694), sia per i segni di apertura, che i Padri della Chiesa dimostrano nei confronti della modernità.

Molti religiosi, tuttavia, non sono ancora pronti per accogliere lo spirito innovatore, forse perché arroccati su posizioni molto rigide, legate alla tradizione. Se, quindi, esternamente, *ad extra*, molti cambiamenti sono apportati e sono ben visibili (si pensi al carattere profondamente moderno che assumono le liturgie) i rinnovamenti *ad intra* si sono attuati con maggior fatica e molti ancora non trovano riscontro pratico.

Gli artisti accolgono favorevolmente i messaggi promossi dal Concilio e li traducono concretamente nelle loro opere.

Anche gli edifici sacri subiscono cambiamenti per adeguarsi soprattutto al carattere moderno delle funzioni eucaristiche, le quali, semplificate, richiedono un ambiente diverso. La prima chiesa della nuova era costruita nel 1959 è *San Giovanni Battista* all'Autostrada del Sole, a Firenze, che ha più le sembianze però di un oratorio, in cui è visibile una struttura scultorea cubista che sostiene il tetto "a tenda"¹⁴⁵, voluto dalla Società dell'Autostrada per commemorare i morti durante la realizzazione della prima grande arteria autostradale italiana. Questa struttura ancora non riflette appieno la nuova liturgia.

Per gli architetti, il principale motivo di preoccupazione riguarda l'identità espressiva da dare agli edifici, affinché questi conservino la funzione più importante della Chiesa, cioè il saper comunicare con i fedeli. Sono state realizzate diverse soluzioni, in grado di rispondere alle esigenze architettoniche anche dei quartieri, ma spesso, volendo limitare il carattere

¹⁴⁴ Documenti Concilio Vaticano II, SACRA LITURGIA, cap. VII, si cita da ed. Massimo, Milano, 2009, pag. 134.

¹⁴⁵ Ivi, pag. 340.

retorico e trionfale degli edifici cristiani, si è ottenuta la costruzione di grandi aule luminose, le quali, in alcuni casi, non inducono il fedele a una riflessione partecipe con Dio.

Per quanto riguarda l'arte figurativa, molti artisti ricercano la modernità: essi interpretano, quindi, il messaggio cristiano, adottando un linguaggio assolutamente innovativo.

Molto espressiva è, ad esempio, l'opera di Giuliano Vangi *Cristo Crocefisso*, realizzata per il presbiterio del Duomo di Padova nel 1997. È un'opera che non va al di fuori degli schemi, riuscendo, comunque, a rinnovare il tema della croce mantenendo, tuttavia, forme che s'ispirano all'iconografia medievale.



Crocefisso, 1997, lega mista di nichel bronzo e oro, 235 X 225 cm, Presbiterio Duomo di Padova.

Il corpo descritto è quello di un uomo comune, animato dalla luce proveniente dall'espressività dei materiali. Il volto proteso verso i fedeli sembra voler simboleggiare una seconda venuta di Cristo sulla terra¹⁴⁶.

Molto differente è, rispetto a questo, il crocefisso, di Arnaldo Pomodoro per la Chiesa di Padre Pio a San Giovanni Rotondo (FG), nel quale tutti i simboli normalmente espressi nella croce sono sintetizzati in un'idea unitaria; non compare nemmeno il corpo di Cristo. Proprio per questo motivo quest'opera sarà poi sostituita con una croce tradizionale.

¹⁴⁶ Si cita da: <http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/6957>



Al di là delle polemiche che il cambiamento ha favorito, l'esempio citato è emblematico per comprendere come molti artisti, artefici delle opere destinate agli edifici sacri, in particolar modo negli anni appena successivi al Concilio, pur spinti dal desiderio di rinnovamento formale e spirituale, devono abbandonare il loro slancio creativo per assecondare il volere di una committenza, che si trova ancorata a una mentalità eccessivamente conservatrice.

Un altro artista interprete dell'arte sacra contemporanea particolarmente apprezzato dai Padri della Chiesa è William Congdon.

Egli nasce negli Stati Uniti nel 1912 da una famiglia anglosassone di banchieri e cresce all'interno della morale puritana inglese. Due aspetti maggiormente influenzano la pittura dell'artista.

Innanzitutto l'esperienza maturata nell'esercito durante la Seconda Guerra Mondiale (si arruola, infatti, nell'American Field Service, un servizio volontario di sanità, nel quale viene addestrato come autista di ambulanze) porta questo pittore ad una tormentata riflessione sul mistero del male e sulla dimensione del dolore. I numerosissimi viaggi, inoltre, compiuti soprattutto in Europa e in Africa lo inducono ad una consapevolezza matura del suo essere artista. Congdon conosce Betty Parsons e nella sua galleria nel 1949 si tiene la prima mostra personale che riscuote un discreto successo. I contatti con gli aderenti all'*Action Painting*, soprattutto con la pittura di Jackson Pollock, sono per lui un esempio di libertà esaltante¹⁴⁷.

¹⁴⁷ R. Balzarotti, *Congdon*, ed. Jaca Book, Milano, 1983, pag. 23.

Stanco, però, dello spirito commerciale, che anima il mondo americano, negli anni successivi riprende il suo lungo pellegrinare, che lo riporta in Europa; risiede a Venezia e a Roma e si innamora dell'Isola di Santorini in Grecia. Il nesso tra la pittura e il viaggio diviene un momento essenziale del processo creativo artistico.

Proprio nel momento della svolta di tutta la *art scene* mondiale, quando mercato, critica, musei, collezionisti, istituti di storia dell'arte spiccavano il volo verso un'espansione delle arti visive senza pari in tutta la storia della cultura artistica, William Congdon cessava di essere una presenza vitale e discussa¹⁴⁸.

Il 15 agosto del 1959 non trovando requie in alcun luogo, si reca nella città di Assisi, dove abbraccia la fede cattolica e dove prende dimora in un'antichissima abitazione della città e vi rimarrà per oltre vent'anni. Qui inizia l'avventura pittorica nella rappresentazione del Crocefisso e dei soggetti di carattere religioso.

Egli sperimentò una clamorosa conversione, e nemmeno solo al cristianesimo, ma addirittura a una chiesa cattolica pre – conciliare, dedicandosi per alcuni anni a rappresentare temi religiosi, spesso con un tono di disarmante ingenuità: il che ne fece pressoché del tutto scomparire il ricordo, nel mondo degli addetti ai lavori, come se fosse morto¹⁴⁹.

Sebbene alla scelta compiuta dall'artista rispetto all'introduzione di queste tematiche si possano fornire diverse chiavi di lettura, come, ad esempio, l'esigenze di esprimere la sua profondità religiosa, o la necessità di un ritorno alle origini, oppure ancora la volontà di tradurre l'esperienza dell'abbandono e del dolore, l'aspetto forse più interessante è che il pittore vede nel Crocefisso lo strumento mediante il quale può percepire la Bellezza, precedentemente avvertita come un velo che copre verità orrende, ora invece contemplata con maggiore serenità senza conflitti¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Fred Licht cit. in, *William Congdon*, catalogo mostra a cura di G. Barbieri, (Bassano del Grappa, Palazzo Bonaguro, Novembre 1999), ed. Terra Ferma, Vicenza, 1999, pag. 39.

¹⁴⁹ G. Barbieri, Ivi, pag. 15.

¹⁵⁰ Ivi, pag. 95.

Vedere il bello più compiuto non ci impegna nel nostro più profondo perché è riflesso di una bellezza creata sia da Dio, sia dall'artista. Ce la godiamo passivamente come una sensazione passeggera. E, dato che non ci impegna, non ci genera.

Vedere il bello, o veramente vedere il bello è atto creativo, anticipa una creazione; già l'occhio, dall'apparente niente, mette in moto il maturare di un seme, sentito, non visto – intravisto – al suo divenire opera d'arte¹⁵¹.

Di questo momento storico è rilevante il *Crocefisso 47*.



Crocefisso 2, 1960.

Questo componimento segna una delle svolte decisive dell'attività di Congdon. Innanzitutto il pittore introduce la figura umana che fino a questo momento non ha considerato. La croce è resa indistinta a causa del fondo scuro, in cui emerge splendente il corpo di Gesù, costruito con dense pennellate. Non è approfondita la struttura anatomica: ne sono, infatti, presentate delle sommarie indicazioni. L'assenza del volto, nascosto dai capelli è un momento di centrale di sfigurazione dell'immagine di Cristo.¹⁵²

¹⁵¹ W. Congdon, Cit. in., R. Balzarotti, *Congdon*, op. cit., pag. 126.

¹⁵² R. Balzarotti, *William Congdon*, op. cit., pag. 217.

Dopo il fecondo periodo italiano, Congdon si trova ad affrontare alcuni anni di sterilità artistica. Ancora una volta viaggiare è la soluzione per ritrovare lo slancio poetico. Decide quindi di compiere un viaggio prima in India, a Bombay e Calcutta e poi nei luoghi santi della Palestina. Ciò gli permette di tornare con grande fervore al tema di Gesù Crocefisso, che ora rappresenta in una singolare forma di larva¹⁵³, ottenuta spesso attraverso una macchia nera.



Crocefisso 91, 1974

Mediante questo tipo di rappresentazione W. Congdon vuole indicare un processo di regressione della figura di Cristo. È del tutto dimenticata la struttura anatomica, dando, invece, risalto al busto che è allungato, introducendo uno schema verticale della croce – corpo di Cristo¹⁵⁴, che si può osservare mediante una prospettiva che va dall'alto al basso. Anche Francis Bacon si avvicina al soggetto religioso, assumendo una prospettiva completamente diversa rispetto a quella di Congdon. Costui interpreta nelle sue opere il tema della Crocefissione, anche se ciò che maggiormente desta la sua attenzione non è sicuramente legato alla sfera religiosa.

¹⁵³R. Balzarotti, *Congdon*, op. cit., pag. 45.

¹⁵⁴R. Balzarotti, *William Congdon*, op. cit., pag. 223.

Egli si serve dell'immagine di Cristo crocefisso come di un simbolo, che va oltre l'evento storico e il dato specificatamente religioso¹⁵⁵: ciò che gli interessa è il corpo come emblema della brutalità con cui gli uomini trattano i loro simili. Egli si serve di questa immagine per scuotere le coscienze di coloro che si prostrano di fronte a una religione, che, con gli avvenimenti del secondo conflitto mondiale, ha perso la sua consistenza; egli svuota Cristo di significato propriamente religioso, per concentrarsi invece sull'evocazione emozionale. Nel trittico *Tre studi per una Crocifissione* del 1962, l'attenzione è rivolta a Gesù, interpretato in tutte e tre i pannelli nella prospettiva di un soggetto sacrificato: carne macellata, un corpo dilaniato dai colpi di un'arma, la carcassa appesa a un gancio. Nella parte centrale la figura di Cristo, che nell'iconografia tradizionale è rappresentata sulla croce, è sdraiata su un letto, maciullata dai colpi inflitti, la cui parte interiore è visibile esternamente.



Tre studi per una crocefissione, 1962, olio e sabbia su tela, 198, 2 X 144, 8 cm., New York, Solomon R. Guggenheim Museum.

¹⁵⁵ F. Marini, *F. Bacon*, Skira editore, Milano, 2008, pag. 8.

Cap. IV

La ricerca del sacro nell'opera di Modolo

4.1 Il primo periodo

Lo studio delle opere di Bepi Modolo può procedere tenendo conto di tre fondamentali periodi che caratterizzano la sua attività. La prima fase può essere compresa tra la fine degli anni Venti e l'inizio del Secondo Conflitto Mondiale; il periodo degli anni Cinquanta, invece, segna l'inizio della stagione più matura del pittore, che si protrae fino alla metà degli anni Sessanta; le istanze innovatrici derivanti dal Concilio Vaticano II influenzano il lavoro di Modolo, che assume delle caratteristiche particolari, pur mantenendo intatta la consapevolezza pittorica raggiunta a metà del XX secolo.

Nei primi anni del percorso artistico è fondamentale per il pittore l'intervento del maestro Riccardo Granzotto, che lo avvicina allo studio della prospettiva, dell'anatomia, delle composizioni volumetriche, della Storia dell'Arte; l'aspetto sicuramente più rilevante è la spinta che il Frate muove nei confronti del giovane, affinché egli approfondisca la sua vocazione verso l'arte sacra.

Dal maestro scultore, Modolo riprende la composizione rigida e definita, visibile soprattutto nella definizione del tratto pittorico, che semplifica le strutture e rende stilizzate alcune forme. Questa caratteristica è il segno distintivo della pittura dell'artista, che si accentua, in particolare, durante la seconda fase dell'attività del maestro grazie anche all'intervento specifico del colore e si ammorbidisce nell'ultimo periodo.

Tra il 1936 e il 1937, Modolo è impegnato nella frequentazione di corsi serali presso l'Accademia Olimpica di Vicenza, incontra i maestri P. Stefani e U. Oppi.

Se, dunque, dal primo insegnante, il giovane Bepi impara gli strumenti per accostarsi alla figura umana seguendo un percorso di derivazione scultorea, nell'ambiente vicentino risente del rifiuto dei suoi maestri verso qualsiasi avventura avanguardista, in favore di un ritorno al disegno, alla forma e all'armonia compositiva.

In questo periodo il pittore interroga incessantemente i grandi maestri del passato: Andrea Mantegna per quanto riguarda l'aspetto compositivo dell'opera, Giorgione, Tiziano Vecellio, Giovanni Bellini, Paolo Veronese, Jacopo Tintoretto, per quanto riguarda l'uso del colore.

L'esperienza trascorsa presso lo studio del maestro Cima, dà, inoltre, la possibilità al giovane artista di apprendere le moderne norme espressive inerenti alla forza della luce e alle composizioni cromatiche.

Non avendo la possibilità di frequentare l'ambiente accademico e avendo, invece, potuto scegliere i suoi maestri, Modolo interpreta gli insegnamenti ricevuti in favore della sua personalità e del suo slancio artistico, tutto rivolto alla realizzazione di soggetti tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento. Egli avverte l'urgenza di servirsi dell'arte, per comunicare il suo sentimento religioso e, pertanto, la pittura è per lui lo strumento per rendere tangibile una realtà metafisica. Il suo lavoro, che attraversa una delle fasi più complicate e allo stesso tempo più innovative e geniali della Storia dell'Arte, richiede di essere analizzato tenendo conto della completa dedizione all'arte sacra, in una realtà veneta, spesso di provincia, che, però, non gli ha negato la possibilità di poter ottenere commissioni d'eccellenza sia in Italia, sia all'estero.

Durante la prima fase della stagione pittorica, che si protrae dal 1926 fino alla metà degli anni Quaranta, le opere prodotte dall'artista non sono molto numerose. Due sono le rappresentazioni indicative: la *Via Crucis* realizzata per la caserma Gotti a Vittorio Veneto tra il 1941 e il 1942, la *Crocifissione*, del decennio 1940 – 50, per la Chiesa parrocchiale di Falzè di Piave.

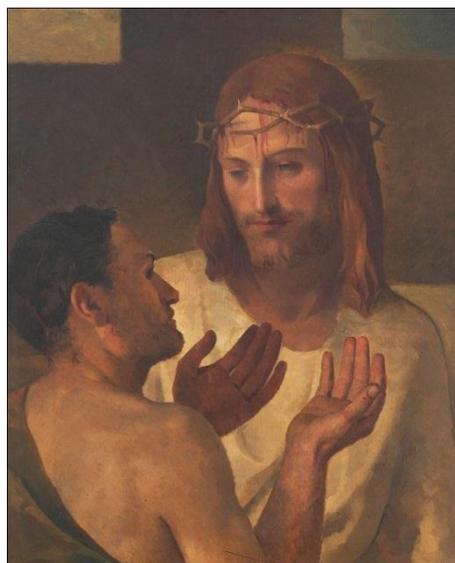
Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, il giovane Bepin presta servizio militare presso la caserma Gotti, dove è impegnato in compiti d'ufficio. Il cappellano militare, Monsignor Corazza, avendo notato il talento del ragazzo nei ritratti realizzati per alcuni compagni, lo incarica di eseguire una *Via Crucis* per l'ospedale militare di Treviso; quest'opera sarà poi trasferita nella Cappella della caserma, costruita nel 1957, per commemorare il sacrificio di tanti militari impegnati nella difesa della frontiera Nord - Est.

In essa, si può subito notare l'influenza derivante dalla lezione dei grandi maestri del passato, sia per quanto riguarda la chiarezza delle composizioni e il disegno, sia per la disposizione delle figure colte prospettivamente dal basso¹⁵⁶.

Quest'opera, nella sua globalità, è costituita da quattordici predelle (la quindicesima stazione, in cui è descritto *il Mistero della Resurrezione*, sarà inserita nei cicli pittorici, successivi alle conclusioni cui è giunto il Concilio Vaticano II), tutte della medesima grandezza, dipinte ciascuna con la tecnica a olio su tela; non è la dimensione narrativa della vicenda che interessa al pittore, quanto quella emotiva - psicologica. Modolo, infatti, rivolge la sua attenzione al volto di Cristo durante il cammino che lo conduce al monte Golgota; la scena è inserita in uno spazio lontano definito solo da tiepide pennellate, che rimandano alle morbide sfumature tipiche della pittura tonale degli artisti veneti del Cinquecento.

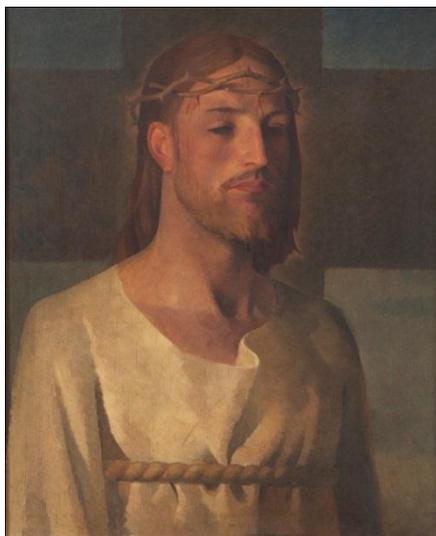
All'interno della cappella, di ridotte dimensioni, si trovano sei predelle nella parete di sinistra e otto in quella di destra, dove sono narrati gli ultimi momenti della vita di Gesù.

In ogni stazione, l'artista predilige la raffigurazione dello sguardo, come si può notare nella V stazione, in cui *Gesù è aiutato dal Cireneo*; le mani e il volto dell'uomo rivolti al Signore sono i protagonisti indiscussi della scena, non vi sono altre figure, né oggetti: solo due uomini.



¹⁵⁶ G. Pilotto, cit., in *San Pietro in Gù*, a cura di A. Marangoni, Arti Grafiche Postumia, Padova, 2007, pag. 261.

Nell'episodio della *Flagellazione*, Gesù è solo, non vi sono aguzzini, né folla. L'espressione del volto traduce la consapevolezza del sacrificio, che sta per compiere affinché l'umanità sia redenta dal peccato. Sul capo poggia la corona di spine e le gocce di sangue, che rigano il viso, mettono in risalto la bocca chiusa, rosso vermiglio.

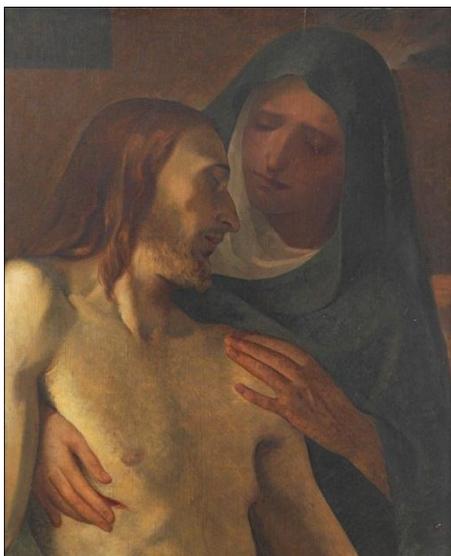


Di grande impatto è il momento dedicato all'incontro con la Vergine. Essa è colta di profilo, le mani giunte appena sotto la gola sembrano voler innalzare una preghiera, i suoi occhi guardano imploranti il figlio, il cui viso è colto dal basso, come segno di profondo rispetto; il colloquio è intenso e vero, e ogni dimensione metafisica e non naturale è tralasciata¹⁵⁷.

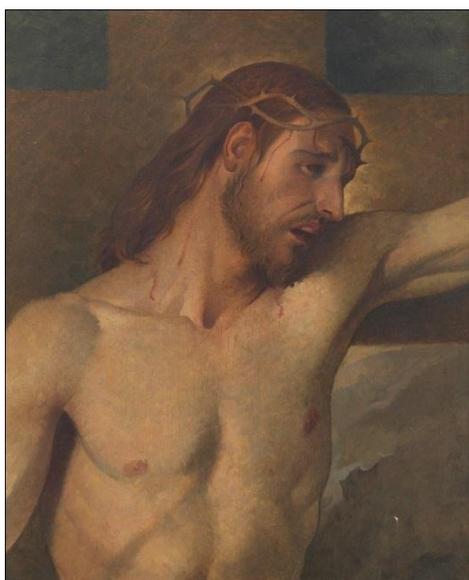


¹⁵⁷ G. Fossaluzza, *Maria nella Via Crucis*, catalogo mostra a cura di G. Fossaluzza, (Vicenza, sale mostre Monte Berico), Vicenza, 2003, pag. 3.

Nell'episodio della Deposizione, la Vergine e Gesù sono nuovamente gli unici protagonisti della scena. Maria tiene stretto a sé il Figlio ormai privo di vita; le mani della donna divengono il soggetto del momento: simbolo di sofferenza, ma, allo stesso tempo di dolcezza.



Il dolore fisico, corporale e reale, è dichiarato senza apparenze, né artifici nella parete di destra. Nel momento in cui Cristo è inchiodato alla croce, il viso si contrae dalla disperazione: è un uomo, non figlio di Dio.



Nelle opere successive, più per le strette raccomandazioni delle diverse committenze, che per la scelta personale del pittore solo raramente, troverà spazio questa dimensione specificatamente umana del dolore.

Il messaggio, che il giovane pittore vuole lasciare ai fedeli, si riferisce alla volontà di partecipazione della sofferenza tra gli uomini. L'arte, infatti, non può esaurire la sua funzione nella pura fruizione e contemplazione di un oggetto da parte di un soggetto, ma dovrebbe essere in grado di rimandare ad una dimensione di condivisione superiore, che è proprio il fondamento della dottrina e del pensiero cristiano.

Modolo non si esime dalla rappresentazione di un uomo che soffre, dalla cui fronte zampillano gocce di sangue, non cerca orpelli o decorazioni per rendere meno drammatico il momento, che anzi è reso ancor più intenso dallo sfondo che si confonde con il colore del corpo, ma compie un lavoro sullo sguardo di Gesù, che, rivolto allo spettatore, sembra supplicarlo a condividere il male che sta vivendo. Esattamente come Cristo è stato condannato dai suoi stessi fratelli a patire terribile sofferenza, così anche l'uomo moderno vive in quel momento la medesima tragedia. Emerge, quindi, la consapevolezza, che, solo nella dimensione della comprensione e della pietà verso gli uomini tutti, si può tornare a una realtà salvifica.

In questa prospettiva si inserisce anche una specifica intenzione del pittore, che sarà una caratteristica presente in tutta l'attività fino agli ultimi anni, ovvero la componente autobiografica. Egli, infatti, inserisce personaggi, che hanno molto spesso le sembianze di conoscenti, essendo molto interessato all'aspetto morale e psicologico dei soggetti. Il pittore spesso ritrae la moglie, Rina Florian: è sua opinione, infatti, che la bellezza della compagna incarni perfettamente i dettami della bellezza metafisica.

L'angoscia provata in quel periodo da lui stesso, dai compagni, dai familiari e amici è racchiusa nell'immagine di Cristo, così come la figura della Vergine è la personificazione della madre.

Egli elabora le emozioni negative, nate spontaneamente dopo questo difficile periodo di guerra, che però non traduce nel vituperio della figura, ma, al contrario, trova la via dell'espressione del dolore, ricorrendo all'assunzione di forme pacate e composte; l'asperità

delle composizioni è attenuata dall'intervento della luce, che ha il compito di modellare i volumi pur cercando di smorzare il forte plasticismo tipico delle primissime opere ¹⁵⁸.

Il colore è steso in modo delicato e sfumato, soprattutto per la concretizzazione dello sfondo; in questo modo, infatti, venendo meno il confine dello scenario e pur rimanendo saldo il contorno delle figure, è dato maggiore risalto ai particolari, quali, ad esempio, l'espressività degli occhi, il colore della bocca e delle mani, della corona di spine. I toni prevalentemente usati sono quelli del rosa, del grigio, del bruno e del verde, ma non possono mancare l'indaco, con cui sono rappresentati il manto della Vergine e l'abito di Veronica, nel momento in cui ella asciuga il viso di Gesù e, naturalmente, il rosso acceso.

La medesima, forse più accentuata dimensione della sofferenza è analizzata da Bepi Modolo in un affresco, *Crocefissione*, del decennio 1940 - 50, situato nella Chiesa parrocchiale a Falzè di Piave.



L'opera è di grandi dimensioni e trova sistemazione sopra il portale d'ingresso. Le pareti delle navate saranno affrescate dall'artista agli inizi degli anni Settanta.

Rispetto all'opera in precedenza analizzata, questo dipinto è maggiormente dinamico e commovente, nonostante la figura di Gesù rimanga iscritta in una dimensione di accettazione del sacrificio.

La drammatizzazione dell'evento è data soprattutto dalla presenza di altri personaggi ai piedi della croce: a destra, San Giovanni con il capo chino cinge dolcemente le braccia della Vergine, la quale rivolge le mani al figlio in un gesto di commozione; a sinistra, Maria

¹⁵⁸ S. Maugeri, op. cit., pag. 7.

Maddalena si copre il volto per non far vedere il pianto, e alle sue spalle Santa Marta. Ciò che maggiormente accentua la tragicità dell'evento è il movimento dei panneggi, ottenuto mediante sfumature del colore, che si alternano passando dalle gamme del rosso (più chiaro per gli abiti della Maddalena, più scuro per le vesti di Santa Marta, a quelle dell'azzurro. L'attenzione dello spettatore è richiamata dalla fascia bianchissima, immacolata, che ricopre la vita di Cristo: essa s'inserisce nel contesto come unico elemento di purezza.

Il paesaggio contribuisce, inoltre, a rendere la scena ancor più tragica. Il cielo è ricoperto da nubi nere, il suolo su cui poggiano i piedi scalzi delle figure è arido, frastagliato, spaccato. All'orizzonte oltre una collina un pallido tramonto simboleggia la speranza.

4.2 Gli anni Cinquanta e l'eco del rinnovamento Conciliare

Questo periodo rappresenta la maturità artistica del maestro; infatti, egli riceve importanti commissioni per lo più in Veneto e in Friuli Venezia Giulia e aumenta notevolmente il numero dei componimenti realizzati mediante la tecnica dell'affresco. Nonostante egli rivolga sempre uno sguardo agli artisti del passato, la sua pittura non è del tutto refrattaria alle innovazioni artistiche del tempo. Ciò è riscontrabile soprattutto nella scelta di semplificare le forme, che egli organizza come in sfaccettature attraverso un disegno più innervato¹⁵⁹. Oltre all'aspetto prettamente compositivo, Modolo dedica uno spazio sempre maggiore al colore e decide di schiarire la sua tavolozza. In questa scelta si può percepire la volontà di celebrare Dio e la fede. Le amare restrizioni del periodo appena trascorso e la consapevolezza di essere sopravvissuti alla guerra spingono il pittore a un rinnovato e intenso contatto con Dio.

L'atteggiamento fortemente nichilista, che invade molti artisti dell'epoca, sembra non sfiorare Bepi; egli sa che il destino dell'uomo non si esaurisce nel nulla, ma, al contrario, potrà trovare pace nella certezza della vita eterna in Dio. L'entusiasmo si traduce in una forma pittorica, che si pone il fine di esaltare quei valori, vera forza della fede del pittore.

Il colore, quindi, che nelle opere precedenti è utilizzato soprattutto attraverso morbide sfumature e che, tramite i contrasti di luci e ombra modella le figure, ora è steso in gamme pure, con cui è definita la consistenza plastica dei soggetti. L'impegno è rivolto alla volontà di staccarsi dal riscontro con il dato naturale, in modo che esso possa assumere i valori simbolico – allusivi¹⁶⁰. Questo elemento è riscontrabile nelle composizioni in cui il Maestro vuole segnare marcatamente il confine tra la dimensione terrena e quella divina.

Nell'opera ad olio su tela del 1961, *I Santi Ermagora e Fortunato*, conservata nel Vescovado di Udine, sono presentati i due Santi in modi differenti, secondo l'interpretazione personale dell'autore.

¹⁵⁹ G. Fossaluzza, op. cit., pag. 5.

¹⁶⁰ S. Maugeri, op. cit., pag. 11.



Il volto di San Fortunato è meno definito, così come anche la veste, i colori sono meno accesi rispetto alle gamme utilizzate per delineare le vesti del Vescovo, di cui invece i tratti del volto sono ben marcati.

Modolo, spinto dal desiderio di provare scelte compositive differenti nella sua pittura, decide, per alcune opere, di creare uno spazio, in cui possono convivere due azioni lontane tra di loro, che tuttavia riescono a mantenere la propria continuità narrativa. Molte di queste divisioni, ancora una volta, hanno la specifica funzione di disgiungere la dimensione metafisica dalla realtà tangibile, ma il pittore affida ad esse anche il compito di illustrare il susseguirsi di momenti temporali diversi, o ancora di descrivere azioni antitetiche, dal contenuto specificamente morale.

È di questo periodo, l'amicizia con Padre Cambiè, con il quale Modolo ha un rapporto di fittissimo scambio epistolare su questioni prevalentemente artistico/teologiche; è a lui che si rivolge il pittore quando non è pienamente convinto di una scelta linguistica, o riguardo ai soggetti, o all'interpretazione più idonea da conferire alle Sacre Scritture.

Sebbene la seconda fase dell'attività di Modolo possa essere considerata come il momento di raggiunta maturità artistica, per quanto riguarda alcune realizzazioni il lavoro di Bepi sembra perdere lo slancio poetico, che si è potuto riscontrare nelle opere analizzate, appartenenti al decennio precedente.

La critica e alcuni committenti ripongono grande fiducia in lui per l'assoluta fedeltà, dimostrata nei confronti dei dogmi teologici; lontano dagli sperimentalismi linguistici del

momento, egli è lodato per la sua adesione alla pittura figurativa priva di orpelli soggettivi. È proprio questa specifica risoluzione compositiva, che non sempre gli concede di esprimere completamente il talento ed egli è costretto a spogliarsi della veste di artista per assumere quella di artigiano o artiere. Questa è una condizione per cui l'artista, soprattutto negli anni futuri, soffrirà molto, prestando, tuttavia sempre il suo impegno con grande sacrificio e determinazione.

Sebbene rimangano di questo momento storico opere molto interessanti, quali, ad esempio, la decorazione dell'abside nella chiesa parrocchiale di Creazzo nel 1952, la serie di affreschi per la Cappella dei Professori del Seminario Vescovile di Vittorio Veneto del 1958, e la realizzazione del *Credo* nella chiesa parrocchiale di San Pietro in Gù si è potuto riscontrare che il lavoro di Modolo, è influenzato da un registro tematico e linguistico, che non sempre gli appartiene. In alcuni casi, questo dipende da un tipo di committenza, che non concede spazi alla libera interpretazione, in altri dalla sua stessa coscienza artistica, che ancora non gli permette di spingersi oltre i caratteri innovativi già effettuati.

Negli stessi anni, l'artista aderisce all'Ucai (Unione Cattolica Artisti Italiani). La possibilità di incontrare molti artisti dediti alla realizzazione di opere sacre, consente al pittore di approfondire le ricerche sia pittoriche, sia teologiche. Egli partecipa a numerose mostre, organizzate dall'Associazione, in cui conosce esperienze artistiche differenti, accumulate, tuttavia, dall'intento di portare la parola di Dio ai fedeli.

Dopo la fine della guerra, molti artisti si danno da fare per la costruzione di ciò che è andato distrutto e questa fase di rinnovamento interessa naturalmente anche gran parte degli edifici sacri. L'attività del pittore trevigiano aumenta considerevolmente, che lo vede impegnato, in questo periodo, soprattutto in affreschi di grande respiro.

Nel 1952 Bepi Modolo è chiamato nella chiesa parrocchiale di Olmo di Creazzo, per decorare l'abside con la tecnica dell'affresco. Gli amici scultori Giordani e Giaretta, fanno conoscere il pittore a Monsignor Del Prà, Parroco della Chiesa creatina, che gli commissiona l'opera. Negli anni Ottanta, per questo stesso edificio sacro, Modolo realizzerà la sua ultima grande composizione pittorica: *La Storia della Salvezza*.



Bepi Modolo con altri artisti (Creazzo)

Nella parte superiore del catino, è illustrata la *Resurrezione di Cristo*, che accoglie le intercessioni della Vergine e di San Nicola; ai lati i poveri inginocchiati, i bisognosi e i malati rivolgono preghiere a Dio. La luce, proveniente dalla figura di Cristo e da quella di Maria e del Santo, pone un distacco tra l'umanità e il mondo celeste. Nella parte sottostante del catino quattro angeli inducono ad una dimensione ancor più contemplativa. Questi, infatti, reggono i simboli della passione di Cristo: il martello, i chiodi e la Sacra Sindone. I toni cromatici meno intensi e luminosi sembrano voler alludere al contatto tra la realtà umana e quella divina, mediante l'intervento degli angeli. Tra questi, si trova un bellissimo crocifisso dello scultore Giordani.

Un'opera di grande respiro, che vede Modolo impegnato a lungo, è l'esecuzione del ciclo del *Credo* per la Chiesa di San Pietro in Gù.

La realizzazione ha inizio nel 1907 per volontà dell'Arciprete don Bortolo Castegnaro e i lavori sono condotti fino al 1909, quando vengono bruscamente interrotti a causa dello scoppio della Prima Guerra Mondiale. Nel 1923 i lavori riprendono e la struttura è portata a termine, ad eccezione della facciata, che per necessità economiche verrà costruita nel 1937. Nel 1959 don Castegnaro affida la realizzazione degli affreschi a Modolo, il quale scrive ricorda:

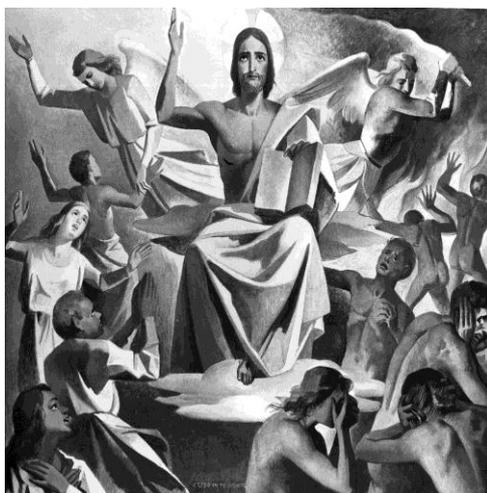
Quando Monsignor Castegnaro mi affidò l'incarico di eseguire in una serie di affreschi la raffigurazione del "Credo", vidi realizzarsi una mia grande aspirazione: quella di porre mano

a un “Ciclo Pittorico”, cioè a un insieme organico di pitture unitario nell’ispirazione e nello stile, tutti appartenenti a un unico tema storico allegorico¹⁶¹.

Nelle pareti della grande navata si osservano dodici affreschi, che misurano ciascuno 2.50 m. X 2.20 m. Gli episodi sono tratti dall’Antico e dal Nuovo Testamento e sono tutti collegati al tema del *Credo*; s’inizia dalla *Creazione* e si giunge alla *Redenzione* e la sintesi si trova nella rappresentazione del *Cristo Risorto* tra la figura della Vergine e quella di San Lorenzo, il diacono martire cui è dedicata la Chiesa.

Lungo la parete di sinistra verso quella di destra si susseguono i seguenti episodi: *Creazione*, *Cacciata dal Paradiso*, *Annunciazione*, *Natività*, *Flagellazione*, *Crocefissione*, *Resurrezione* (che decora l’abside), *Ascensione*, *Discesa dello Spirito Santo*, *Cristo fonda la sua Chiesa*, *Pietro è liberato dal carcere per le preghiere dei cristiani*, *Remissione dei peccati*, *Giudizio Universale*.

Ogni affresco ha una precisa collocazione nella navata: tale assetto risponde all’insegnamento della Bibbia, che attribuisce significati negativi per la sinistra, positivi per la destra. Tutto ciò è perfettamente raffigurato nel Giudizio Universale, in cui alla destra del Signore appaiono i redenti, mentre alla sinistra i peccatori condannati a vita infernale.



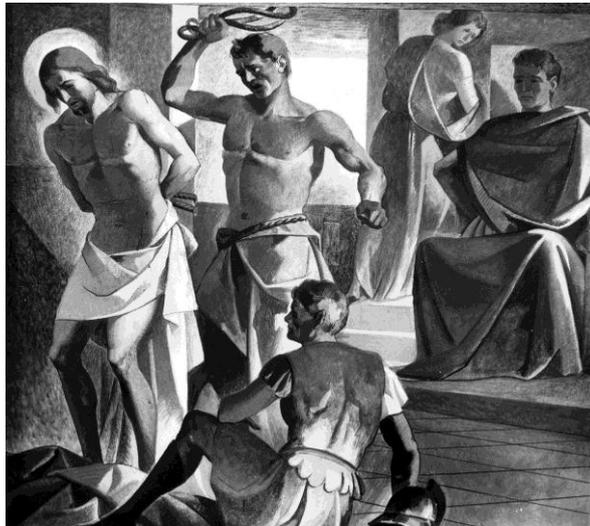
¹⁶¹ B. Modolo, cit. in, *Fede e arte nella Chiesa arcipretale di San Pietro in Gù*, periodico mensile culturale e religioso,(2, ottobre, 1960), pag. 19.

Questa scelta risponde all'esigenza dell'Arciprete e del pittore di utilizzare un linguaggio semplice e umile, capace di adeguarsi all'insegnamento del Cristianesimo delle origini¹⁶², affinché il messaggio di Dio possa raggiungere tutti i fedeli.

Si possono notare gli elementi innovativi introdotti da Modolo, quali, ad esempio, l'uso del colore, che non solo traduce i sentimenti dell'uomo, ma anche crea concretamente le figure, rendendole immediate e dinamiche; il pittore stesso scrive a proposito:

Il colore non assurge a pretese simboliche, ma si stempera in luce e ombra per comporre piani plastici e prospettive aeree, azioni e stati d'animo, di personaggi divini e umani, puri e laidi, nella comica agitazione dell'umanità dalla Creazione all'Ultimo dei giorni¹⁶³.

In quasi tutti gli episodi si può notare la separazione spazio/temporale dell'ambiente; il più indicativo riguarda la *Flagellazione*, in cui, in primo piano, Gesù è rappresentato con due carnefici: uno di loro lo frusta, l'altro, di schiena, guarda compiaciuto la scena. Sullo sfondo Pilato, seduto, osserva lo svolgersi dell'azione: vicino lui, la moglie Claudia, impietosa e inorridita, sale le scale con lo sguardo rivolto al marito. In questo modo Bepi fa convivere tre momenti storici diversi.



Furono dodici mesi di gran lavoro e di tormento! Passarono giornate di gioia e di autentica commozione, di scoramento e di trepidazione, ma poiché ho sempre creduto alla fatica e al

¹⁶²G. Pilotto, op. cit., pag. 262.

¹⁶³Ibidem.

sudore, non tardarono a presentarsi risultati e consolazioni che magnificamente compensavano la gran fatica¹⁶⁴.

Il decennio 1950 – 60 si conclude con la realizzazione dell'affresco *Crocefissione* (1958) per la Cappella dei Professori del Seminario Vescovile di Vittorio Veneto.



La scena è inserita in un paesaggio appena accennato, che appare quasi uno spazio indefinito, privo di qualsiasi elemento naturale. In primo piano Gesù crocefisso splende ancora di luce divina e nel suo volto si nota la serena consapevolezza del sacrificio avvenuto; la Vergine al suo fianco porta le braccia in basso con gesto di profonda accettazione del momento. San Giovanni, invece, si copre il viso con le mani per nascondere il pianto. Nonostante le aureole risentano di un'influenza di derivazione quanto mai desueta, il paesaggio e le figure coinvolgono lo spettatore all'interno di uno spazio metafisico, in cui è possibile pregare. Il carattere prettamente figurativo, fedele all'assunto teologico, è meno insistente, lasciando in questo modo la possibilità di un'interpretazione soggettiva dell'autore, che si può percepire, ad esempio, nella dolcezza dei tratti della Vergine in cui si coglie il volto della moglie del pittore.

Il periodo post – conciliare può essere considerato la terza stagione della pittura di Modolo.

¹⁶⁴ Ivi, pag. 20.

Sebbene permangano i medesimi tratti caratteristici del decennio appena trascorso, emerge chiaramente una consapevolezza profonda del lavoro pittorico, visibile soprattutto nella realizzazione di opere di grande respiro, che richiedono un impegno maggiore.

Da un punto di vista formale, il maestro risponde ai mutati climi della Chiesa, prima di tutto attraverso un riordino del metodo figurativo degli anni passati. Egli semplifica e schematizza le composizioni spesso in assetti simmetrici di ricordo neo-medioevale rivisitati nello sforzo di rendere chiaro il contenuto¹⁶⁵.

La principale preoccupazione dell'artista è relativa all'utilizzo umile e semplice del linguaggio, affinché i contenuti teologici siano comprensibili, ma, al contempo, assumano un carattere allegorico. Al colore, come nelle opere precedenti, è affidato il compito di trasformare la realtà in un'espressione simbolica mediante toni accesi, puliti ed essenziali.

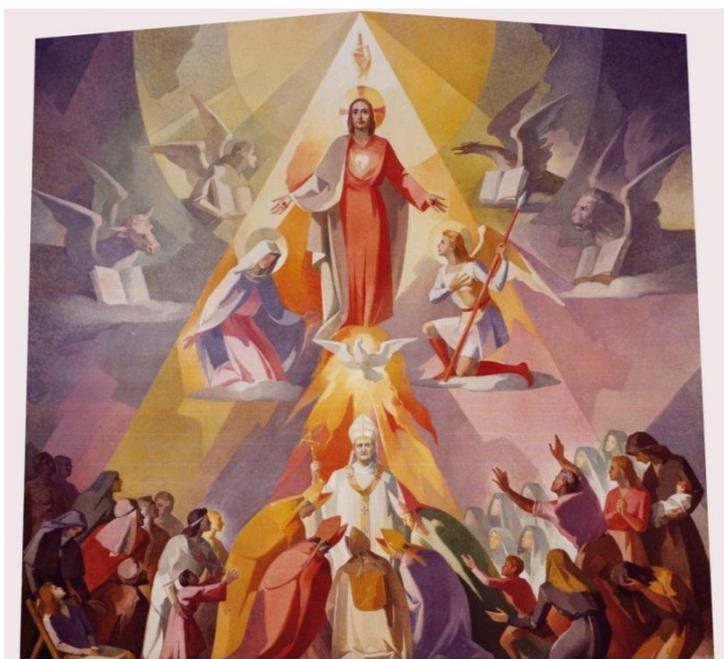
Il pittore si sente particolarmente vicino alle parole pronunciate dal Papa Giovanni XXIII durante il Concilio, secondo cui compito primario dei Padri della Chiesa è presentare *Cristo come luce del mondo*:

La luce di Cristo proclamata nella liturgia pasquale era vista come il contributo che la Chiesa avrebbe dovuto dare alla soluzione dei problemi del mondo contemporaneo¹⁶⁶.

Modolo interpreta perfettamente questo messaggio, affidando alla *luce* un ruolo sempre più importante, ben visibile nell'opera *Lumen Gentium* (1971), realizzata per la Chiesa parrocchiale di La Forma a Palestrina (Roma), in cui una simbolica colomba bianca, investita da un allegorico bagliore rosso, scende sulla figura del Papa e sui Vescovi, inginocchiati davanti a lui e circondati dal popolo bisognoso. Di quest'opera si noti, inoltre, la struttura compositiva strettamente geometrica entro la quale sono inserite le figure divine: un imponente triangolo, circoscritto all'interno di un cerchio e creato mediante l'accostamento di colori accesi, delimita, allegoricamente, lo spazio metafisico.

¹⁶⁵ G. Fossaluzza, op. cit., pag. 5.

¹⁶⁶ G. Cardaropoli, op. cit., pag. 53.



Durante gli anni del Concilio, l'assemblea episcopale insiste particolarmente sul ruolo della Vergine, immagine della Chiesa, prima testimone del mistero di Gesù. Modolo, quindi, mette in evidenza la figura di Maria, soprattutto nella rappresentazione della *Passione di Cristo*.

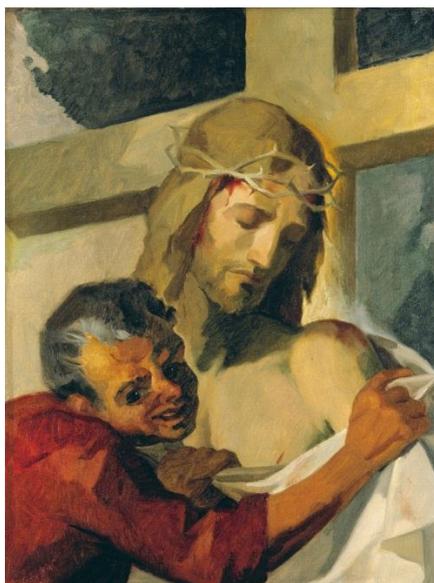
Nel 1968, il maestro è chiamato all'Istituto Farina, Casa Madre - Dorotee, per decorare alcune cappelle e realizza diverse composizioni. L'opera di maggior rilievo è una *Via Crucis* situata nella cappella principale; essa è articolata in quattordici predelle, dipinte ad olio su tela, tutte delle medesime dimensioni. Questa composizione è molto simile a quella dipinta in giovane età per la caserma di Vittorio Veneto e sembra evidente che il pittore abbia recuperato lo slancio poetico, che ha caratterizzato la prima fase artistica. L'attenzione, dunque, non è rivolta al carattere specificatamente narrativo dell'episodio, quanto all'elemento emotivo: lo sguardo è, quindi, il protagonista dell'avvenimento.

Se, nella *Via Crucis* degli anni Quaranta, la dimensione del dolore è resa concreta e tangibile dall'autore, che in un impeto di giovanile ardore riflette l'angoscia di quegli anni bui nell'immagine di Cristo, all'interno della composizione vicentina si assiste ad una maturata consapevolezza dell'esperienza del male, che induce il maestro ad una rappresentazione più pacata e solenne. La presa di coscienza, per cui il bene e il male sono destinati a convivere nell'uomo, si traduce in un sentimento di profonda rassegnazione.

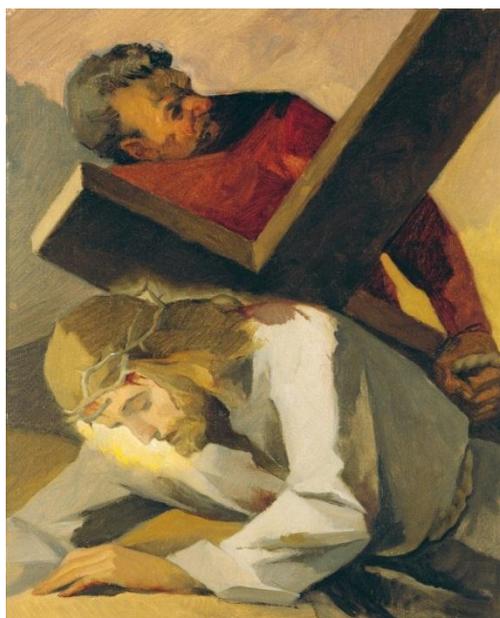
Il pittore non cerca di circuire la sofferenza, non rappresentandola; al contrario, l'accettazione, che forse può definirsi serena, della tragicità della vita è riportata senza alcuno sconto in questa versione del tema della *Via Crucis*.

In ogni quadro, sono presentati due personaggi: uno è sempre Cristo, l'altro cambia a seconda dell'episodio. Lo sfondo entro cui si svolge l'azione è a-temporale, prodotto mediante pennellate dense di colore, solitamente ocra, affinché sia dato maggiore riguardo ai gesti dei protagonisti.

In questa composizione, prende parte anche chi ha agito contro il messaggio di Cristo (elemento assente nell'opera del 1948): Ponzio Pilato, i soldati e alcuni giudei. I lineamenti dei volti sono appena accennati, rilevandone la natura malvagia dei protagonisti. Il soldato, che procede all'inchiodatura di Gesù alla croce, mostra il suo truce sguardo allo spettatore: una maschera grottesca, che ricorda i personaggi del pittore Goya.



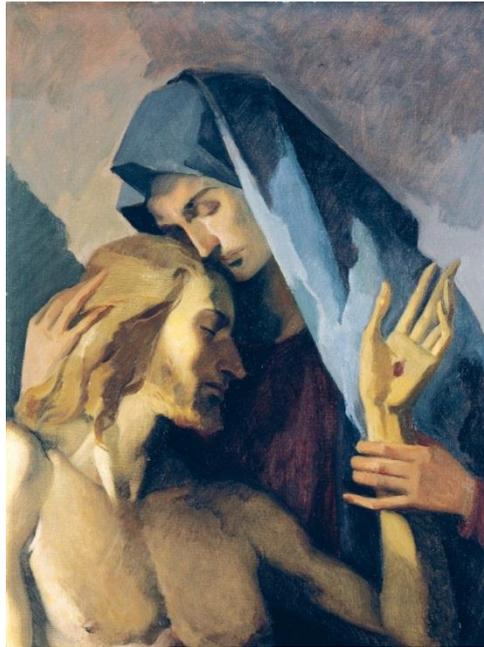
La componente allusivo – simbolica, inerente soprattutto all'utilizzo del colore, non si riscontra in quest'opera. La separazione tra i personaggi metafisici e quelli naturali, dipinti con tonalità accese e più scure, è qui del tutto assente, lasciando lo spazio ad un discorso cromatico uniforme e omogeneo. Il corpo di Gesù risplende a volte di una luce, che sembra provenire dalla sua anima ed è tale per effetto della sua bellezza: non è mero artificio allegorico. Modolo traduce perfettamente il messaggio di Papa Roncalli: *Gesù è luce per gli uomini*.



L'artista, infine, fedele ai nuovi dettami promossi dal Concilio, concede alla Vergine Maria ampio spazio descrittivo. Ella, nell'episodio dell'*Incontro*, è rappresentata con le fattezze di una donna anziana, in cui si possono rintracciare le sembianze della mamma dell'artista, che abbraccia il figlio teneramente, stringendolo come se non volesse lasciarlo partire; se nell'esperienza figurativa giovanile, Modolo insisteva sull'angoscia causata dalla dipartita, emblema della sofferenza subita da tutte le madri dei giovani soldati, ora, invece, questo distacco è compiuto e racchiuso in sé.

Le ultime tre stazioni della *Passione* sono occupate dalle singole figure della Madre e del Figlio: Modolo cambia radicalmente l'aspetto della donna, dandole, dei connotati giovanili, forse quella della giovane Rina Florian.

Nell'episodio della deposizione, Maria tiene nel grembo suo figlio: sorregge dolcemente il polso di lui, mostrando la ferita dei chiodi, mentre l'altra mano affonda tra i lunghi capelli dorati. Entrambi hanno gli occhi chiusi e in un silenzio senza tempo si compie forse il vero miracolo della vita: l'amore materno, l'amore per l'altro, che può sconfiggere il male e la morte, come è espresso dal concetto cristiano di *agape*.



Nel periodo post–conciliare, molti sono i cambiamenti che avvengono anche a livello architettonico, per quanto riguarda la specifica struttura dei luoghi eucaristici; muta anche la richiesta da parte dei committenti, meno interessati agli affreschi. Questo è il motivo principale per cui Modolo, appassionato della sua pittura, estende l'attività alle vetrate e ai mosaici, senza perdere comunque il suo ardore.

Pur dovendo servirsi di un diverso tipo di materiale e, naturalmente, di un nuovo modo di costruire il progetto, Bepi non riesce ad abbandonare il gesto pittorico, che traduce anche in questo genere di componimenti.

All'inizio degli anni Sessanta, accade spesso che i vari committenti, colpiti dalla maestria del pittore, gli affidino anche le decorazioni delle vetrate. Modolo spinto dalla volontà di soddisfare le esigenze accetta con grande entusiasmo. Egli, tuttavia, per affinare le tecniche, che sottostanno alla creazione delle vetrate istoriate, inizia un periodo di profondo studio in cui viene a contatto con la scelta dei vetri, dei cartoni, della grisaglia. Il maestro, dopo aver creato i bozzetti con estrema precisione sia da un punto di vista stilistico, che iconografico, tanto farli sembrare opere a sé stanti, li fa realizzare in vetreria. In un primo momento affida l'incarico alla vetreria Caron di Vicenza, famosa per il restauro di vetrate antiche, che possiede un piccolo laboratorio nel centro della città. I proprietari non avendo saputo adeguarsi ai tempi moderni, non soddisfano le esigenze del pittore, che preferisce appoggiarsi ad un altro laboratorio situato a Verona. Qui realizza il primo importante

componimento per la Chiesa di Santa Chiara a Vicenza, ottenendo un risultato di alto livello, in cui si confrontano modernità e tradizione. Per l'incarico del Santuario di Tricesimo (UD) lo aiuta anche il figlio Piero, al quale è affidato il compito di ingrandire i cartoni. Anch'egli, infatti, dopo aver frequentato la Scuola d'arte a Padova, si avvia a percorrere la strada paterna. A differenza del padre, egli sceglie, fin da giovane, il settore delle vetrate. Piero inizia a lavorare per la vetreria veronese, supportando la realizzazione delle opere di Modolo, quali, ad esempio, le finestre e i due rosoni della Chiesa di San Ulderico a Creazzo, il grande ciclo per l'Istituto Bambin Gesù di Napoli e le grandi composizioni per la Chiesa di Villa San Carlo a Costabissara (VI).

Negli anni Ottanta Piero Modolo decide di acquistare la vetreria Caron, che riorganizza in un ambiente moderno e stimolante. Bepi, quindi, riporta le sue vetrate a Vicenza, dove ha anche la possibilità di godere di qualche privilegio, come il dipingere i singoli vetri, incollati momentaneamente con la cera, nel suo studio. Qui nascono opere di grande livello per la Chiesa parrocchiale di S. Antonio al Timonchio a Schio (VI), per la Chiesa Parrocchiale a Pezzoli, (RO).

La precisione e la caparbia sono visibili nella cura, con cui sono definiti i dettagli, le minuzie e i colori. Il maestro esegue prima di tutto lo sfondo, che deve dimostrare una perfetta armonia cromatica, poi passa alle figure e all'analisi specifica della struttura anatomica.

Ciò che maggiormente interessa Modolo è la realizzazione delle teste, come descrive la figlia Bonizza, anch'essa artista:

(...) Le famose teste alla quali il papà riservava un'attenzione tutta particolare. Ricordo che per l'esecuzione di queste, m'impartì delle lezioni "fuori orario". (...) In seguito capii meglio cosa volesse dire quando affermava: "Non occorre spiegare molto, ma bisogna osservare bene il bozzetto e umilmente, pian piano, andare avanti". Non tralasciava mai nulla.¹⁶⁷

Il pittore segue, ancora una volta, la strada della tradizione. Le linee sono forti e ben definite, marcando in modo decisivo i contorni delle figure e del paesaggio, adattandosi in modo esemplare alle nervature di piombo necessarie alla costruzione. Pur risultando

¹⁶⁷ B. Modolo, *Lettera personale*, (27, settembre, 2007).

particolarmente vivace la grafia dello schema del disegno, essa non prevarica le gamme del colore, che, anzi, la mediazione e la modulazione della luce solare rendono morbide¹⁶⁸. I soggetti sembrano prendere “vita” mediante l’intervento dei raggi esterni, motivo per cui forse Modolo ha tanto insistito nella realizzazione di queste opere.

Sono assai numerose le composizioni di questo genere: le più importanti si trovano nell’Oratorio di Santa Chiara a Vicenza (1967), nella facciata e nelle pareti laterali nella Chiesa di Santa Caterina di Udine, (1970), nella Chiesa di San Rocco a Conegliano Veneto (1983) e nella Chiesa Parrocchiale di Bocca di Strada di Conegliano (1984).

Il ciclo di vetrate più interessante, soprattutto per le grandi dimensioni, è il *Mistero della Riconciliazione umana con Dio*, realizzato per la Chiesa di Villa San Carlo a Costabissara, nel 1968.

Le vetrate si suddividono in dodici pannelli luminosi, tre per ogni vetrata, delle quattro grandi finestre orizzontali della Chiesa. L’artista stesso scrive a proposito del tema che l’ha guidato in un susseguirsi di divisioni drammatiche: “ Si vogliono esprimere le conseguenze del peccato e della sua tragica espiazione, da costringere Dio a immolarsi per la nostra salvezza.”¹⁶⁹.

Nella prima vetrata è spiegata *L’opera della trinità*, che si svolge in tre progressivi momenti: i *Progenitori cacciati dall’Eden*, *Abele ucciso* e la *Trinità con la figura di Cristo Crocefisso*;



¹⁶⁸ S. Maugeri, op. cit., pag. 18.

¹⁶⁹ B. Modolo, *Relazione artistica, Mistero della Riconciliazione con Dio*, (Costabissara, non datata).

nella seconda è descritta *L'opera del Verbo Incarnato*, che si sviluppa nella rappresentazione del *Buon Pastore*, del *Cristo* e della *Maddalena*, del *Figlio Prodigo*; passando alla terza, il tema è il *Pianto di Gesù su Gerusalemme*; nella quarta e ultima vetrata è visibile *Gesù risorto dalla morte*. Qui i soggetti che richiamano maggiormente l'attenzione dello spettatore sono *l'opera della corredentrice* e la *Chiesa*: Cristo risorto consegna le chiavi del Regno a San Pietro e ai suoi successori.

È poi un'opera di notevole spessore la *Via Crucis*, realizzata per il Santuario Madonna Missionaria di Tricesimo (Udine) nel 1967, in cui si possono notare le stesse scelte artistiche presenti in alcune opere pittoriche. Le forme, infatti, sono essenziali, quasi geometriche e l'uso del colore è utilizzato in gamme pure con un chiaro significato simbolico. In questo componimento Modolo è ancora molto vicino a un ambito prettamente illustrativo.¹⁷⁰

¹⁷⁰ G. Fossaluzza, op. cit., pag. 6.

4.3 *La terza stagione*

La chiarezza enunciativa, la volontà di attualizzare l'evento e la ricerca di un linguaggio che non traduca solamente le Sacre Scritture, ma che indaghi più a fondo la sfera personale e intima, sono gli elementi visibili nelle opere appartenenti all'ultimo periodo dell'attività di Modolo, che rappresentano probabilmente l'apice della sua carriera. Gli affreschi dipinti tra 1972 – 1973, per la chiesa parrocchiale di Falzè di Piave, narranti la *Passione di Cristo*, sono l'esempio dell'abilità raggiunta.

Il complesso figurativo appare sulle pareti laterali delle navate, sgombre di altari e di finestre; il racconto nella parte di destra è più mosso e articolato, mentre in quella di sinistra è più lento poiché racconta gli ultimi istanti della Passione. La quindicesima stazione narra la *Resurrezione*; il pittore decide di illustrare questo episodio anche nell'abside, in cui è proposto il tema della “luce”¹⁷¹.

Il “Buon Pastore” ha raccolto il suo gregge nella bella vallata che circonda il nostro paese in una sera luminosa. Il suo gesto è dolce e deciso nel proteggere e indicare la sua conoscenza con il gregge e con il Padre Suo che è nei Cieli¹⁷².

Intervengono per la salvezza la Vergine, vicino alla quale si scorgono le anime a Lei devote, fuggite dal maligno e il Patrono San Martino, che protegge il gregge dai lupi e dagli sciacalli giunti dal bosco minacciosi. Nell'esedra sottostante, le figure degli Angeli, che tengono in mano gli strumenti della Passione, si alternano a scene realistiche, che hanno reso il Santo Patrono un esempio di Carità. Da una serie di piccole arcate, nella fascia inferiore, si affacciano le tre virtù teologali affiancate alle quattro virtù cardinali: al centro la *Fede* rappresentata con la fiamma in mano, mentre lo sguardo è rivolto al cielo; seguono poi *Speranza*, *Carità*, *Prudenza*, *Giustizia*, *Fortezza*, *Temperanza*. Alla realizzazione di questa grande opera contribuisce l'allievo prediletto Elio Polloni.

¹⁷¹ B. Modolo, *Relazione artistica Via Crucis*, (Falzè di Piave, 1972).

¹⁷² Ibidem.

Da un punto di vista cromatico, il complesso pittorico si articola sulla nota simbolica del rosso. Questa, infatti, racchiude il significato proprio del gesto d'amore e, quindi, si espande nella tunica del Padre nell'episodio della *Resurrezione*, in alcuni elementi raffiguranti la natura, fino l'atmosfera degli Angeli.

Per quanto riguarda la *Via Crucis*, il pittore non la suddivide in riquadri per le singole stazioni, ma articola la scena in un discorso continuo, in cui convivono due realtà spazio/temporali diverse: in primo piano le vicende della *Passione di Cristo*, sullo sfondo della Seconda Guerra Mondiale. I volti dei personaggi che compongono questo laborioso componimento sono appena abbozzati, non definiti, come se per renderli concreti fosse solamente necessaria una macchia di colore.



Il cammino inizia con la condanna di Gesù da parte di Pilato, mentre una folla inferocita incalza il Governatore: sullo sfondo si possono osservare la vita degli emigranti unita al pianto delle madri. Il figlio di Dio riceve la croce, quando la moltitudine si allontana dalle proprie case distrutte dalla guerra: Egli però non reggendone il peso cade a terra e il giudeo lo percuote e lo incalza.

Lungo il cammino che lo porta al monte, Gesù incontra la Vergine Maria, la quale si porta le mani al viso per cercare di nascondere la disperazione; vicino a lei una madre allunga le braccia, per afferrare quei figli che sono portati al patibolo dall'odio degli uomini. Gesù, stremato dalle ferite non riesce più a sopportare le afflizioni ed è aiutato da Simone di Cirene; alle loro spalle in un campo di sterminio, un sacerdote cattolico, padre Kolbe, chiede di morire al posto di un padre di famiglia. Il ritmo incalzante, dato dalle linee geometriche spezzate e dalle ombre sinistre, si placa per fare spazio ad un momento di pace, in cui Veronica raggiunge Cristo e gli asciuga il viso con un panno, sul quale rimane impressa l'immagine del volto del Redentore. Altre donne di Chiesa, non curanti del pericolo, si avvicinano agli ammalati e cercano di curarli.



Da questo momento il racconto diventa più disteso; viene meno, infatti, la dimensione temporale secondaria, per lasciare spazio a un paesaggio cupo e privo di natura, in cui si scorgono all'orizzonte croci bianche e tralicci di filo spinato. Solo alcuni personaggi appartenenti al XX secolo accompagnano le ultime tappe della *Via Crucis*. Modolo, infatti, vuole che lo sguardo dello spettatore sia assorbito dalle atrocità sopportate da Cristo. Egli nell'episodio dell'inchiodatura mostra un grido di sofferenza, in cui si sintetizza il culmine della cattiveria umana e delle malvagità commesse. Gesù, staccato dalla croce, è deposto nel grembo della Madre. Ella offre al compianto dei fedeli, suo figlio in un'immagine di grande dolore: "È l'ora delle lacrime più brucianti, e nello sfinimento totale, l'arcana ansia di morire con Lui."¹⁷³. Due giovani soldati, che indossano l'uniforme e l'elmetto, avvicinano le loro mani alle gambe di Gesù, per chiedere perdono del male commesso. La *Via Crucis* termina con la *Resurrezione* di Cristo.

Il colore, che accompagna questo racconto compositivo, coordina perfettamente tutta la vicenda e, producendo un'atmosfera indefinibile, rinvia lo spettatore in un tempo in cui non è possibile definire il confine tra passato e futuro.

Per quanto riguarda l'attualizzazione del tema sacro, si può scorgere in questa particolare scelta il desiderio del pittore, testimone delle vicende del secondo conflitto mondiale, di riferire la sua angoscia. In quest'opera, la traduzione esegetica del dogma lascia spazio all'interpretazione personale di Bepi; ciò non riguarda tanto la scelta compositiva, quanto la capacità di compartecipazione, riassumibile nel concetto della *pietas dei erga hominem*¹⁷⁴.

L'ultimo importante componimento pittorico dell'artista è il ciclo delle *Storie della Salvezza* per la Chiesa di San Nicola a Olmo di Creazzo. Nel 1952, Modolo aveva già decorato l'abside del santuario, dipingendo il tema della *Resurrezione*.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ P. Sequeri, op. cit., pag. 31.

Nel 1958, per motivi familiari, decide di trasferirsi con la famiglia a Creazzo e approfondisce il legame con Monsignor del Prà, il quale nel 1968 lo incarica di decorare la prima cappella a destra dell'altare. Modolo dipinge una pala d'altare a olio, raffigurante San Nicola benedicente protettore della parrocchia. Nell'ultima cappella a sinistra, nello stesso anno, il pittore inserisce un'opera a tempera, il cui soggetto è *San Giuseppe lavoratore*, patrono della Sacra Famiglia e della Chiesa universale. Costui è raffigurato durante alcuni episodi della sua vita: mentre accarezza amorevolmente il Bambino Gesù che dorme in braccio alla Madre e nel momento in cui esegue compiti di falegnameria insieme al Figlio giovanotto.

Agli inizi degli anni Ottanta, il parroco della chiesa Don Luigi Tassoni gli affida il compito di eseguire il grande affresco, che si articola lungo le pareti della grande navata.

In quest'ambiente, a differenza di quanto è accaduto a Falzè di Piave, il rapporto con la committenza s'irrigidisce.

A Falzè di Piave, Modolo incontra don Piero Velo, del quale ha grande stima e con cui intrattiene un fitto scambio di lettere. Emergono principalmente disquisizioni in merito a questioni teologiche e alla realizzazione formale di queste, ma il tono dei messaggi traduce sempre il profondo rispetto reciproco.



Bepi Modolo insieme a don Piero Velo

Tutto ciò è dimostrato dallo scambio epistolare fra i due. In una lettera del 1972, con la quale egli ringrazia il Parroco, Bepi scrive:

Sento il dovere di inviare a Don Piero e lor Signori il mio più vivo e commosso ringraziamento per avermi offerto l'occasione di realizzare un'opera che da anni mi accompagnava nei miei pellegrinaggi di lavoro in Italia e all'estero come speranza e certezza di depositare un giorno nella Chiesa di Falzè di Piave il meglio di tante sudate esperienze¹⁷⁵.

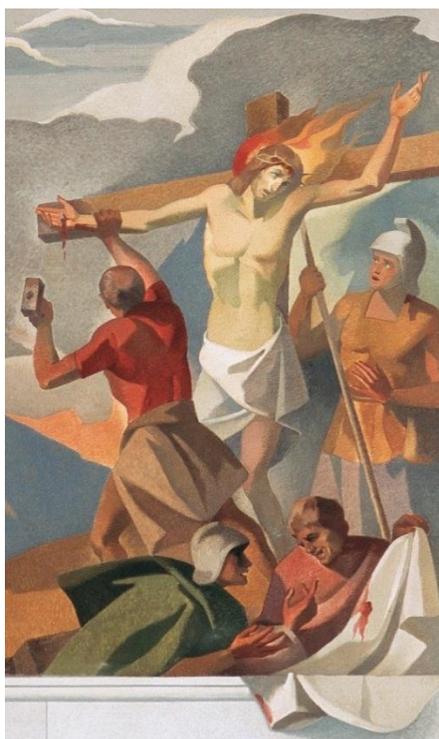
Quella vena di semplicità e di profondo intimismo, emersa nella realizzazione del tema della *Via Crucis* per la Caserma Gotti, per la Casa delle Suore Dorotee, per Falzè di Piave, è forse limitata nel racconto compositivo di Olmo di Creazzo. In quest'opera, quindi, si possono notare caratteri innovativi ed intensi, ma, al contempo, è visibile una scelta linguistica, che, ancora una volta adotta, caratteri decorativi che lasciano ben poco spazio alla spontaneità dell'artista; ad esempio, l'uso dell'aureola troppo insistente mette in luce il fatto che probabilmente la committenza sostenuta dal Consiglio pastorale (organo nato dopo il Concilio) è incline ad un approccio conservatore nei confronti delle realizzazioni artistiche, piuttosto che appoggiare il libero slancio creativo.

La sequenza che inizia dalla parte destra della navata è suddivisa in otto stazioni: Gesù è nell'orto degli ulivi, Pilato si lava le mani, Gesù cade sotto il peso della croce, Egli parla alle donne di Gerusalemme, è inchiodato alla croce, il corpo è deposto, la *Resurrezione*, e il *Giudizio Universale*.

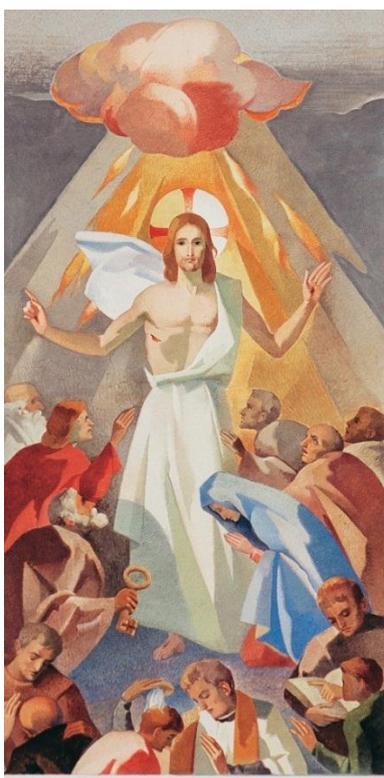
Questo ciclo di affreschi risponde, dunque, a una necessità prettamente narrativa – didascalica, in cui la componente simbolica travalica la compartecipazione emotiva. Per esempio, l'episodio della *Crocefissione* e quello della *Resurrezione* esauriscono il loro compito in una funzione strettamente dottrinale. Nel primo si può notare un'artificiosa aureola, che come descrive il pittore stesso: “È divenuta una fiamma, ove bruciano tutti i peccati degli uomini.”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ B. Modolo, Lettere personale, (16, dicembre, 1972).

¹⁷⁶ Ibidem.

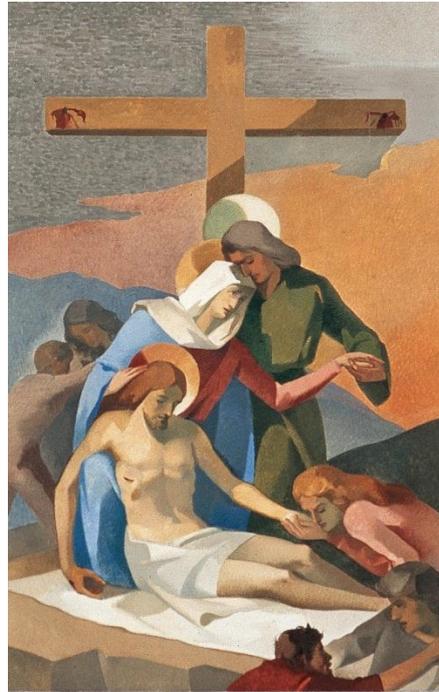


Le stesse caratteristiche si possono riscontrare anche nella settima stazione, in cui da una nuvola rossiccia, posizionata sopra il capo di Cristo, proviene un fascio di luce privo di vitalità. Gesù allarga le braccia, affinché il messaggio di amore, redenzione e di vittoria sulla morte sia trasmesso a tutti i fedeli.



Le gamme cromatiche sono definite e circoscritte: in tal modo le linee, che definiscono i soggetti presenti, sono marcate e quasi segmentate.

Sarebbe riduttivo chiarire quest'opera seguendo esclusivamente una prospettiva precettistica e la rappresentazione della *Deposizione* ne è una valida dimostrazione.



Il corpo di Cristo esanime è appoggiato alla Madre, la quale è sorretta dalla figura di San Giovanni, che amorevolmente cinge la sua mano e Maddalena con i capelli sciolti avvicina il viso al Signore; la croce, simbolo del martirio avvenuto, spezza il cielo scuro. Modulo vuole mostrare concretamente il suo forte coinvolgimento e introduce, anteriormente e posteriormente al blocco delle figure centrali, due madri, che stringono amorevolmente i propri figli.

Anche la stesura del colore risponde all'esigenza di partecipazione: infatti, le pennellate cercano di confluire l'una nell'altra (si noti in proposito il volto della donna in secondo piano, che si confonde con l'orizzonte) attraverso tonalità morbide e meno brillanti, in cui si vede esaurita la funzione allegorica.

I fedeli, attraverso l'arte, possono imparare a sentire, a comprendere e, soprattutto, a partecipare al dolore altrui: per il maestro forse è proprio questo il fine che l'artista, vocato alla realizzazione di opere religiose, dovrebbe porsi.

Seguendo questa chiave di lettura, si può comprendere un altro espediente introdotto dal pittore, cioè la divisione di ogni stazione in due zone: nella parte inferiore è rappresentata l'umana malvagità, in quella superiore la santità divina. Ancora una volta Modolo crea una disgiunzione all'interno di un unico spazio, mostrando grande attenzione all'intimità dei personaggi. L'elemento diabolico è introdotto nello sguardo della figura con il mantello rosso: essa, collocata nella seconda stazione, rivolge la sua attenzione allo spettatore esprimendo un ghigno inquietante.



Nell'episodio in cui Gesù parla alle donne di Gerusalemme, in primo piano si notano dei giovani sbandati e tristi; il pittore scrive a proposito:

L'ultima raffigurazione sulla parete di destra s'ispira alle parole dette da Gesù alle donne sulla via del Calvario le quali piangono nel vedere in quale stato è stato ridotto il Nazzeno: “ Non sopra di me piangete ma sopra i vostri figli” che vediamo in primo piano arrabbiati, drogati, mutilati, nell'anima e nel corpo¹⁷⁷.

¹⁷⁷ B. Modolo, cit., in *Spazio Giovane*, periodico mensile culturale e religioso, (6 dicembre 1981).



Per rendere più concreti i soggetti appartenenti alla dimensione sottostante, l'artista si serve della tecnica del *trompe l'oeil*, grazie alla quale sembra che le figure si appoggino o a volte escano da una sorta di fittizia balaustra, che coincide con il limite del quadro.

Nella prima stazione, inoltre, egli decide di raffigurare sé stesso dormiente: la testa è appoggiata al braccio, coperto da un manto rosso, che sporge dal limite del quadro; anche il maestro è vinto dal sonno del peccato.

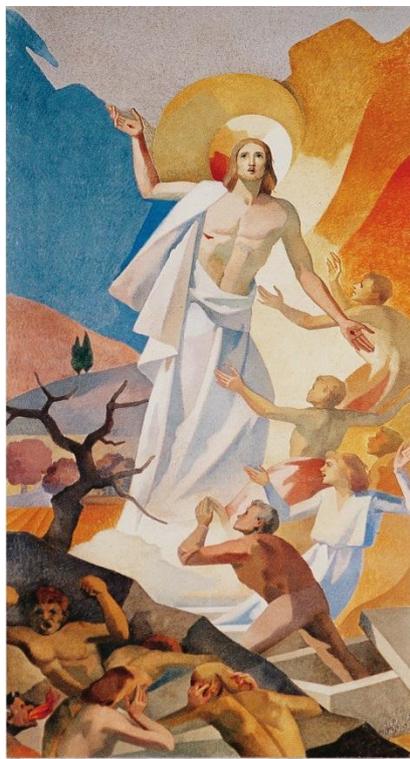


Il pittore forse vuole rappresentare la sua fatica d'uomo e di credente nell'approccio a una nuova opera e l'indegnità a raffigurare, pur attraverso la fede e l'ispirazione dell'arte, un mistero divino¹⁷⁸.

¹⁷⁸ A. Modolo, Lettera personale, (Novembre, 2004).

Da un punto di vista cromatico, Modolo segue il percorso, molte volte battuto, rispetto alla predilezione del colore forte, acceso, dinamico per le figure appartenenti al mondo metafisico; più scuro, sfumato, che varia nelle gamme del porpora, del bruno e del verde, per la realtà umana.

Il rosso, colore in questo caso usato per simboleggiare la passione terrena, è applicato per rendere ancora più evidente il contrasto tra Dio e l'uomo nel primo e nel secondo quadro; Assume, invece, il significato opposto, quindi di presenza dello Spirito Santo, per quanto riguarda la *Crocefissione*, la *Resurrezione* e il *Giudizio Universale*.



Con quest'opera di grande respiro, si conclude l'attività di Bepi Modolo inerente alla realizzazione di affreschi; continuerà ancora per qualche anno il lavoro legato alla produzione delle vetrate e delle opere da cavalletto.

Per quanto riguarda quest'ultima tipologia di composizioni, sebbene il maestro non abbia approfondito il percorso artistico in questa direzione, ciò non significa che le opere prodotte non siano di pregio; infatti, proprio in questa dimensione, egli si sente libero di far emergere la sua personalissima sensibilità, non dovendo discutere con alcuno in merito ai soggetti più idonei da interpretare.

Predilige in particolar modo la pittura dei paesaggi che lo circondano, in cui dà grande spazio al colore. Egli naturalmente esprime l'insegnamento dei grandi maestri del Cinquecento veneto: le influenze della pittura più moderna sono, tuttavia, presenti. La scomposizione che egli fa della natura può essere percepita in una prospettiva neo-cubista¹⁷⁹: si pensi al dipinto *La valle del Piave* (1977).



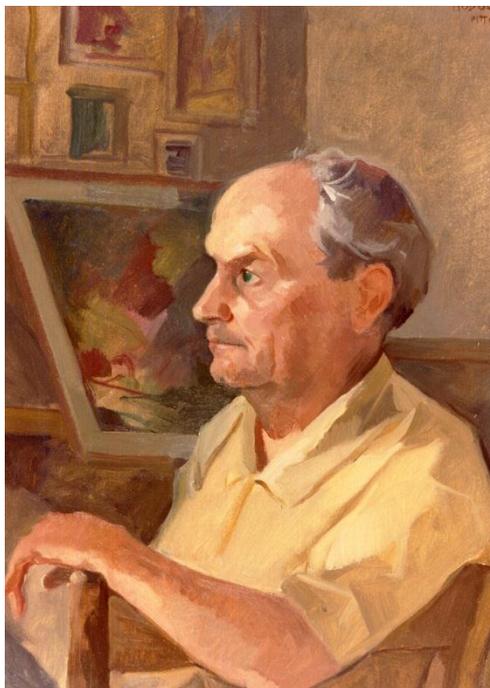
In altre opere, invece, è la lezione impartita dai Francesi del primo Novecento, riguardo al particolare uso della luce, come dimostra *Nevicata a Creazzo* (1963).



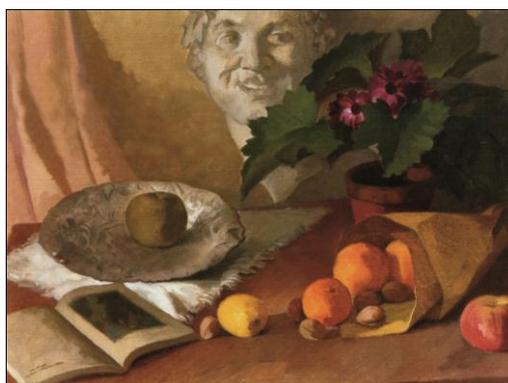
Modolo riceve poi numerose commissioni per quanto riguarda i ritratti. La grande capacità del maestro, visibile anche nei cicli ad affresco o nelle pale d'altare, è legata al saper cogliere e interpretare la realtà interiore del soggetto che dipinge. Di rilievo è il *Ritratto di*

¹⁷⁹ S. Maugeri, op.cit., pag. 10.

Berto Martellotti, (1981), un pittore muto che incontra presso lo studio di Luigi Cima. La pennellata energica e materica traduce l'espressività del volto, rappresentato in piena luce, mentre ciò che lo circonda si sgretola, come dimostrano i quadri non dettagliati sullo sfondo.



Spesso si è dedicato al tema della *natura morta* e del *concerto campestre*, al quale egli dà una precisa impronta, capace di superare il limite mimetico e di stabilire un colloquio intimo, affabile, sereno con il mondo dell'oggettività.¹⁸⁰



¹⁸⁰ S.Maugeri, op.cit., pag. 20.

Conclusioni

L'attività del maestro Modolo, pur maturata in un ambiente periferico ed estraneo al susseguirsi dei fenomeni linguistici dell'arte contemporanea, e pur riferendosi a un settore specifico dell'arte, è riconosciuta a livello nazionale e internazionale, come dimostrano le numerose commissioni ricevute anche dall'estero.

È sicuramente vero che in determinati periodi del suo lungo operare artistico, egli preferisce percorrere un sentiero conosciuto, piuttosto che intraprendere strade non note, realizzando così opere assolutamente fedeli alle Sacre Scritture, in cui è poco visibile la sua viva partecipazione al tema.

L'arte sacra, d'altra parte, ha la specifica funzione di servire al culto e tra i suoi compiti fondamentali c'è proprio quello di conservare e tramandare la memoria del passato¹⁸¹, prediligendo, dunque, una forma linguistica legata alla tradizione. Il ricorrere, infatti, a canoni ben consolidati nel tempo dimostra, un sentimento di confermata fedeltà¹⁸² nei confronti di Dio ed è questo un principio irrinunciabile per molti aderenti alla Chiesa Cattolica.

Per comprendere il momento storico in cui si sviluppa l'attività del maestro, è utile tornare alle parole di Umberto Galimberti, quando sottolinea che la società contemporanea è fondata sul *fare tecnico* e in essa l'*efficacia* è il criterio per definire la verità.

Seguendo questa prospettiva, è chiaro che le realizzazioni votive esauriscono la loro funzione nell'ambito strettamente decorativo, giacché, non essendo più Dio espressione di verità, viene a mancare il significato della Bellezza ad essa strettamente connesso.

Tale aspetto riguarda anche l'approccio della Chiesa nei confronti della rappresentazione del dolore, come è ben visibile nelle opere dell'artista Modolo. Nel momento in cui egli si avvicina ad un richiedente ancora arroccato su posizioni conservatrici, ecco che l'opera del Maestro cerca di circuire la dimensione della sofferenza, traducendo in questo modo il tema in chiave allegorica, trasformando, quindi, il brutto in un bello simbolico.

Quando, invece, al pittore è concessa la libertà di dare spazio al proprio sentimento religioso, allora emerge viva e intensa l'effigie della sofferenza, forse perché il maestro ha

¹⁸¹ T. Verdon, op. cit., pag. 353,

¹⁸² Ibidem.

ben compreso il significato profondo della creazione, sia artistica, sia divina, che inevitabilmente conduce l'uomo a uno *strappo*. L'opera d'arte, infatti, qualora abbia in sé modelli divini e non risponda a canoni terreni, diviene lo strumento per condurre lo spettatore in una sorta di rituale, dove è possibile trovare la via della bontà che conduce alla verità.

L'arte dovrebbe quindi tornare a essere lo strumento mediante il quale la religione può riallacciare il rapporto con l'esperienza estetica, così a lungo lasciata da parte.

Per fare questo anche il sentimento di fede non dovrebbe esaurire il suo compito nell'atto consolatorio, ma recuperare quella dimensione propriamente emotiva e affettiva per insegnare nuovamente ai fedeli a sentire la Bellezza.

In questo senso si può comprendere la volontà, da un punto di vista artistico, di tornare all'arte medievale, che non ha nulla a che fare con quanto è avvenuto, per esempio, per la ricostruzione del Santuario di Loreto, in cui si è cercato di far emergere l'antico, mediante il recupero di elementi esclusivamente formali. Come spiega A. K. Coomaraswamy, tuttavia, nello studio dell'arte medievale si può nuovamente comprendere lo scopo superiore che molte opere legate a questo periodo si pongono: considerare un'opera d'arte come strumento di conoscenza.

Prima di poter fare questo, gli uomini d'arte potrebbero, forse, tornare ad acuire i sensi spirituali e avvertire anche la concretezza della realtà metafisica, cioè dell'oltre – natura, in modo da non lasciarsi andare al sentimento nichilista, che caratterizza la contemporaneità.

Bepi Modolo è un artista, che ha studiato a fondo la storia dell'arte e che si è interrogato incessantemente sul significato del suo lavoro. Probabilmente egli non ha avuto l'occasione di assimilare alcuni dei principi filosofici occidentali, né tanto meno ha subito le influenze del pensiero orientale. Pur mantenendosi, tuttavia, in una posizione a volte conservatrice, è riuscito, in particolar modo nelle opere prese in esame, a creare un registro linguistico / artistico personale, capace di dimostrare il vivo sentimento e il dialogo sempiterno, che mantiene inalterato con l'Aldilà.

Sebbene, infatti, il non essersi adeguato ai rinnovamenti della sua epoca possa essere considerato un elemento negativo, la necessità di trasferire sugli intonaci, sulle vetrate, sulle tele, il messaggio cristiano in modo chiaro e semplice ha condotto questo pittore a non lasciarsi andare mai ad una produzione artistica fine a se stessa. Al contrario, le opere di

Modolo si fanno interpreti di un contenuto, che mantiene il contatto con il *recinto del sacro*: esprimendo la tensione *oltre sé*, dimostra la volontà di voler iscrivere i suoi componimenti in una dimensione estetica.

Nella lettera agli artisti, scritta da Papa Paolo VI nel 1965, si legge che il compito di questi è essere custodi della bellezza:

Questo mondo nel quale viviamo ha bisogno di bellezza per non sprofondare nella disperazione. La bellezza, come la verità, è che infonde gioia al cuore degli uomini, è quel frutto prezioso che resiste al logorio del tempo, che unisce le generazioni e le fa comunicare nell'ammirazione.¹⁸³

Questo messaggio non deve essere chiaro solamente alla luce di una prospettiva cattolica, perché gli artisti, uomini o donne credenti e non credenti, nell'atto di creare per giungere a una matura e consapevole realizzazione, richiedono di sentire la bellezza come un soffio ispiratore: questo è quanto è riuscito a mostrare il pittore trevigiano nei suoi componimenti pittorici.

La dimensione cattolica è solo un diverso piano da cui si può osservare la realtà.

L'arte di Bepi Modolo non ha portato innovative considerazioni in campo artistico, Bepi Modolo, tuttavia, è un artista, che ha saputo cogliere e comprendere i suoi limiti, riguardanti sia la dimensione del "saper fare", sia quella del "saper sentire". Nella sua modesta realtà ha permesso a tanti fedeli che si sono avvicinati alle sue opere, di poter almeno pregare di fronte a esse, non per il soggetto che riproducono, quanto per la portata spirituale che queste hanno.

¹⁸³ Paolo VI, *Lettera agli artisti*, 8. Dicembre, 1965.

Bibliografia

- F. Cheng, *Cinque meditazioni sulla bellezza*, Bollati Borghieri, Torino, 2007.
- A. K. Coomaraswamy, *Il grande brivido*, Adelphi Edizioni, Milano, 1987.
- U. Galimberti, *Il gioco delle opinioni*, Feltrinelli, Milano, 1989.
- U. Galimberti, *I miti del nostro tempo*, Feltrinelli, Milano, 2009.
- U. Galimberti, *Le orme del sacro. Il Cristianesimo e la desacralizzazione del sacro*, Feltrinelli, Milano, 2000.
- U. Galimberti, *Psiche e Techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano, 1999.
- AA.VV., *Ritorno ad Atene. Studi in onore di Umberto Galimberti*, a cura di G. Pasquale, Carrocci Editore, Roma, 2012.
- F. Jullien, *La grande immagine non ha forma*, Angelo Colla Editore, 2004.
- AA.VV., *Ci salverà la bellezza*, a cura di M. Pautasso, Instar Libri, Torino, 2009.
- AA. VV., *Cristianesimo e bellezza*, a cura di N. Valentini, Paoline editoriale Libri, Milano, 2002.
- P. Sequeri, *L'estro di Dio*, Edizioni Glossa, Milano, 2000.
- P. Sequeri, *Musica e mistica*, ed. Vaticana, Città del Vaticano, 2005.
- E. Severino, *Del Bello*, Mimesis Edizioni, Milano, 2011.
- E. Severino, *La filosofia dai Greci al nostro tempo. La filosofia contemporanea*, ed. Rizzoli, Milano, 2004.
- C. Baudelaire, *I fiori del male*, Mondadori, Milano, 1983.
- D. Alighieri, *Paradiso*, Newpton Copton Editori, Roma, 1997.
- F. Dostoevskij, *L'Idiota*, ed. Demetra, Verona, 2000.
- W. Goethe, *Favola*, Adelphi Editori, Milano, 1990.
- I. Kant, *Critica del Giudizio*, edizioni Laterza, Bari, 1984.
- G. W. F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino, 2000.
- Platone, *Fedro*, Bompiani Editore, Milano, 2000.
- F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Adelphi Editori, Milano, 1977.
- F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Adelphi Edizioni, Milano, 1991.
- F. Nietzsche, *Frammenti Postumi 1888 – 1889*, Oscar Mondadori, 1981.

- F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Edizioni Garzanti, Milano, 2001.
- O. Wilde, *De Profundis*, Feltrinelli, Milano, 2007.
- O. Wilde, *Il critico come artista. L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, Feltrinelli, Milano, 2005.
- Giovanni Paolo II, *Lettera agli artisti*, (4, aprile, 1999)
- Paolo VI, *Lettera agli artisti*, (8, dicembre, 1965)
- G. C. Argan, *Arte Moderna 1770 – 1970*, Sansoni, Milano, 1988.
- M. Corgnati – F. Poli, *Dizionario dell'arte del Novecento*, ed. Bruno Mondadori, Milano, 1999.
- P. De Vecchi – E. Cerchiari, *Arte nel tempo*, Bompiani, Sonzognò, 2000.
- M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1988.
- A. Gentili, *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Bulzoni Editore, Roma, 2009.
- A. Negri, *Il Realismo. Da Courbet agli anni Venti*, edizioni Laterza, Roma, 1989.
- A. Negri, *Il Realismo. Dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, edizioni Laterza, Roma, 1989.
- F. Poli, *Arte Contemporanea*, ed. Electa, Milano, 2003.
- S. Portinari, *Novecento Vicentino*, catalogo della mostra a cura di S. Portinari, (Vicenza, Pinacoteca palazzo Chiericati), Vicenza, 2011.
- S. Portinari, *Pier Angelo Stefani e i "piccoli maestri" della Scuola d'arte e Mestieri*, catalogo della mostra a cura di S. Portinari (Vicenza, Chiesa di SS. Ambrogio e Bellino), Vicenza, 2008.
- G. Pavanello – N. Stringa, *La pittura nel Veneto "Il Novecento"*, Electa editore, Milano, 2006.
- E. Pontiggia, *Wassily Kandinsky. Lo spirituale nell'arte*, ed. Se, 1989.
- E. Pontiggia, *Il ritorno all'ordine*, Abscondita, Milano, 2005.
- E. Pontiggia, *Ubaldo Oppi, la stagione classica*, ed. Skira, Milano, 2002.
- N. Stringa, *Pittori Veneti. Il Novecento, Dizionario degli artisti*, ed. Electa, Milano, 2009.
- T. Vardon, *L'arte sacra in Italia*, Mondadori, Milano, 2000. Neva – Pokrovsk, voce, "Novecento", in: *Enciclopedia Europea*, volume III, ed. Garzanti, Milano, 1979.
- G. Cardaropoli, *Il Concilio Vaticano II*, ed. Dehoniane, Bologna, 2012.

Documenti Concilio Vaticano II, ed. Massimo, Milano, 2009.

P. Ginsborg, *Storia dell'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino, 1989.

G. Barbieri, *William Congdon*, catalogo mostra a cura di G. Barbieri, (Bassano del Grappa, Palazzo Bonaguro, Novembre 1999), ed. Terra Ferma, Vicenza, 1999.

R. Balzarotti, *Congdon, il cantiere dell'artista*, ed. Jaca Book, Milano, 1983.

G. Cortenova, *Pablo Picasso, la vita e le opere*, Mondadori, Milano, 1991.

F. Marini, *F. Bacon*, Skira Editore, Milano, 2008.

M. Meneguzzo, *Bacon*, Giunti, Firenze, 2008.

G. Serafini, *Goya*, Giunti, 2004.

F. Battacchi, *Una famiglia di artisti, I Modolo*, ed. Il sogno di Polifilo, Venezia, 2009.

G. Fossaluzza, *Maria nella Via Crucis*, catalogo mostra a cura di G. Fossaluzza, (Vicenza, sale mostre Monte Berico), Vicenza, 2003.

Fede e arte nella Chiesa arcipretale di San Pietro in Gù, periodico mensile culturale e religioso, (2, Ottobre, 1960)

AA. VV., *San Pietro in Gù*, a cura di A. Marangoni, Arti Grafiche Postumia, Padova, 2007.

S. Maugeri, *Oltre cinquant'anni di pittura di Bepi Modolo*, catalogo mostra a cura di S. Maugeri, (Conegliano, Palazzo Sarcinelli), ed. Palladio, Vicenza, 1985.

Menegon, *Collalto*, ed. CSC, Lucia di Piave (Treviso), 2002.

Modolo, *C'era una volta...*, (Creazzo, 25, dicembre, 2008).

B. Modolo, *Lettera personale*, (16, dicembre, 1972).

B. Modolo, *Relazione artistica all'opera Mistero della Riconciliazione con Dio*, (Costabissara, non datata).

B. Modolo, *Relazione artistica all'opera Via Crucis*, (Falzè di Piave, non datata).

B. Modolo, *Relazione artistica all'opera Ciclo della Salvezza*, (Olmo di Creazzo, non datata).

Bonizza Modolo, *Lettera personale*, (27, settembre, 2007).

E. Poloni, *Lettera personale alla famiglia Modolo*, (Gennaio, 1993).

G. Salvadoretti, *Lettera personale all'autore*, (8, febbraio, 1958).

G. Salvadoretti, *Lettera personale all'autore*, (Febbraio, 1983).

Ecc. G. Zaffonato, *Lettera personale all'autore*, (11, giugno, 1955).