

Il commento infinito. Lingua e spiritualità delle immagini.

Massimo Carboni

Se un San Francesco nostro contemporaneo avesse oggi bisogno di fare sua, nel modo più stretto, tutta la miseria del mondo, dovrebbe sposare un'ebrea di Cernowitz

Hermann Hesse, 1941

La civiltà e la cultura occidentale sono dominate dal modello del segno e del pensiero verbale. Proponendo il suo commento per immagini alle immagini dei freschi assisiati e ai loro spazi senza parola, mettendo in primo piano quello che potrebbe a buon diritto chiamarsi il *magistero interpretativo dell'occhio*, e cioè, nel suo caso, l'analisi plastica, la vivezza indagatrice della raffigurazione, del taglio e del montaggio fotografici, Elio Ciol pone di nuovo –con ammirevole qualità di risultati– il problema cruciale dell'autonomia del visibile e del fare artistico rispetto alla giurisdizione filosofica e al prestigio intellettuale del discorso e della scrittura, alla credibilità comunicativa e semiotica del concetto, della parola, del linguaggio verbale: dai quali il pensiero –così siamo abituati a credere noi greci, noi occidentali– sembrerebbe assolutamente inseparabile. Dobbiamo perciò spingere più a fondo il problema; anzi dobbiamo porlo con la maggiore radicalità possibile se intendiamo cavarvi qualche frutto.

◇◇◇

L'arte può davvero interpretare se stessa ? Può fare a meno della critica e del suo linguaggio fatalmente infedele nel tentativo che le è proprio di riformulare l'immediatezza, la flagranza visiva dell'opera ? Sguardo e sapere, nella cultura occidentale, non hanno lo stesso statuto: non possono descriversi reciprocamente in modo esaustivo. Resta uno scarto, un residuo incombusto che sta a segnalare il nucleo di intraducibilità dell'uno nell'altro. E basti qui ricordare la grande lezione di Michel Foucault: «vanamente si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice». Non è forse anche l'immagine –dunque la pratica artistica o comunque la pratica visuale– un mezzo, uno strumento di conoscenza, anche se con proprie e specifiche e indelegabili modalità, non unicamente né strettamente cognitive ? Può essere messa al servizio della strumentalità interpretativa anche l'espressività figurale ? Se il Vero non si identifica totalmente con la conoscenza scientifica, con il rigore della legge universale, allora anche l'arte è un'esperienza di verità. Fino a che punto, dunque, l'attività visiva è conoscitivamente adeguata a se stessa così da potersi, per dir così, autodecifrare ? Sono questi, innegabilmente, i problemi e gli interrogativi che con il suo lavoro sui freschi assisiati Ciol rilancia e approfondisce.

D'altra parte, la convinzione circa l'esistenza autonoma di un pensiero visivo nell'ambito della produzione del senso, appartiene prima di tutto agli stessi presupposti dell'operare artistico e alla sua autoconsapevolezza intellettuale e produttiva. Ma autoconsapevolezza può davvero significare autosufficienza, come sembrava credere Costantin Brancusi ? «A che serve la critica ?», si chiedeva il grande scultore, «Perché scrivere ? Non è sufficiente mostrare le fotografie delle opere ?». Ma di nuovo: l'immagine è realmente in grado di autoaccertarsi, può davvero interpretare se stessa facendo a meno dell'ausilio della parola ? Con il suo lavoro, Ciol, anche se forse vi scommette, non risponde a queste domande, non gli compete: sviluppa però, e con grande lucidità concettuale e operativa, le questioni che sono sottese al confronto tra ordine del visibile e ordine del dicibile, tra visione e linguaggio. E ne articola di nuovo i frangenti. In fondo l'arte (basterebbe pensare a Leonardo) ha sempre rivendicato la capacità autoriflessiva di mettere a tema se stessa, dunque di mostrare –nell'ambito dell'autonomia del fare visuale– una sua intrinseca criticità.

E ciò naturalmente (e forse *a fortiori*) vale anche per il Musicale. Quando, durante una serata tra amici, qualcuno chiese a Schumann di spiegare un *étude* che aveva appena eseguito, il compositore, in silenzio, si sedette al pianoforte e lo suonò di nuovo. Presentando le *Sechs bagatellen* del suo grande allievo Anton Webern, Schönberg affermava che la loro autentica comprensione sarebbe stata affidata soltanto a coloro che avrebbero avuto fede nella possibilità di esprimere mediante suoni qualcosa che *solo con i suoni* può esprimersi. La musica infatti –da questo punto di vista, analogamente alla pittura– si identifica con il proprio accadere; il suo contenuto di senso è inseparabile dalla sua realizzazione. «Interpretare la lingua significa comprenderla; interpretare la musica, significa fare musica», diceva Adorno.

◇◇◇

La miglior lettura dell'arte è dunque l'arte stessa ? La forma più appropriata di giudizio, di interpretazione, di commento coinciderebbe dunque con l'autocomprensione del lavoro artistico nel suo stesso svolgersi ? Come che sia, è certo che una delle ragioni che depongono a favore dell'autonomia dell'opera d'arte e della sua valenza gnoseologica risiede, forse paradossalmente, nel fatto che essa è il risultato –beninteso costantemente *in fieri*, cioè mai definitivo– di un comportamento, di un gesto di tipo essenzialmente tecnico-operativo: di un *percorso* (e qui il caso di Ciol è chiarissimo, perfettamente appropriato) e non di un *discorso*. Solo una volta sganciata, liberata l'attività visiva, la produzione simbolica non verbale, dall'ipoteca del modello linguistico, si apre la possibilità di considerarne i processi formativi del senso come luoghi di un autentico e non dimidiato sapere-pensiero in cui si intrecciano le dimensioni dell'intelligenza e della sensibilità, dell'interpretazione e dell'espressione immaginativa. D'altronde appare del tutto scontato e pacifico il

fatto che le diverse esecuzioni di un brano musicale (che, giustappunto, non esiste se non viene eseguito), oppure la riduzione cinematografica di un romanzo, oppure ancora l'allestimento scenico e la regia di un testo teatrale, implicano non soltanto dimensioni creativo-espressive, ma anche l'applicazione di protocolli critico-conoscitivi attraverso forme di comprensione operativa e di riflessione produttiva (esattamente come quelle innescate da Ciol nel suo lavoro fotografico sulla pittura) che eccepiscono dal paradigma verbale e dalla comunicazione linguistica.

Da questo specifico punto d'osservazione, un'immagine può interpretare un'altra immagine, un'opera d'arte può perfettamente "commentare" un'altra opera d'arte, perché l'arte è sempre in ascolto di se stessa. D'altronde, se ci pensiamo bene, lo stesso succedersi diacronico degli stili –l'uno che decostruisce i precedenti– e delle epoche artistiche le une dalle altre, lo stesso aprirsi dell'ambito storico come uno spazio transitabile in ogni senso, in cui ha luogo il reciproco dialogare delle opere e delle correnti, tutto questo rivela già di per sé l'esplicitarsi di una interna componente (auto)critica dell'attività artistica. Si anima in tal modo una linea di fuga da quella poderosa, apparentemente infrangibile e indiscutibile simbiosi tra conoscenza e discorso, sapere e linguaggio verbale: si può comprendere-intepretare anche *via* immagine. Concepire quindi l'attività artistica come una forma di commento non verbale significa concepirla come perpetua decostruzione di se stessa: la storia dell'arte coincide con la propria continua, instancabile riformulazione.

◇◇◇

Ad eccezione dell' *Entrata del Santo ad Assisi* –collocata all'inizio del ciclo di affreschi, ma che in realtà fu eseguita per ultima– le varie scene delle *Storie di San Francesco* sono state dipinte seguendo l'ordine del racconto. Anche da qui discende l'innegabile, evidente unità decorativa della Chiesa Superiore. Se si tiene in debito conto questo dato inoppugnabile quanto determinante, e cioè che i freschi vennero appunto eseguiti uno dopo l'altro nella stessa successione narrativa stabilita dalla fonte letteraria –la *Legenda maior* di San Bonaventura–, si capisce certamente quanto significativo e di grande impatto appaia il *montaggio* che vi ha operato Ciol: che sconnette e riconnette, separa e collega, spartisce e ridistribuisce, scompiglia e riordina. Eppure, sempre e costantemente nel rispetto profondo del testo originario. Ed è necessario aggiungere subito che è proprio l'applicazione intelligente e sensibile del principio del montaggio a distanziare questa impresa da ogni altra di intento genericamente didattico, realizzata, in modo anche tecnicamente perfetto, a scopo illustrativo.

Quello che dobbiamo sottolineare e mettere in luce prima di tutto è la misura penetrante in cui Ciol, con il suo lavoro fotografico, mostra di aver compreso quanto, con il superbo *corpus* assisiato, la *nuova pittura* che inaugura l'arte italiana sia battezzata come racconto, strumento di narrazione: discorso, dal

latino *dis-cursus*: cioè qualcosa che si dipana, e dipanandosi corre verso la conclusione. Insomma, una vera e propria *scrittura figurativa*, in cui ogni singola unità visiva, ogni immagine, appare autosufficiente, ma al contempo si collega alle altre per sviluppare il filo conduttore della *historia*. Come scrive Cennino Cennini ne *Il libro dell'arte*, Giotto rinnovò la pittura trasformandone la *lingua*, perché «rimutò l'arte del dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno». E non è certo un caso se per Hermann Hesse la pittura di Giotto è «un'eco della voce di Francesco», voce in cui, di nuovo dopo Gesù, la parola si fa comunità. Con Giotto la figura umana, caratterizzata dalla sua propria mimica "attoriale", diventa per la prima volta nella storia della pittura uno strumento del pensiero visivo. In funzione dell'organizzazione drammatica del racconto, egli introduce nell'*ars pingendi* occidentale la gestualità comunicativa, la pantomina regolata che contribuisce a sviluppare, a portare avanti la *fabula* in cui è inserita. Da qui, e di nuovo, l'equilibrio sommo tra l'unitarietà figurativa dell'insieme e l'intreccio tra le singole parti. Aggiungiamo che, per così dire, noi ci associamo a questo respiro unitario e quindi –per comprensibili ragioni di unità sia metodologica sia tematica– ci limiteremo a trarre la maggior parte degli esempi figurativi concreti proprio dai prelievi che Ciol ha operato sulle *Storie di San Francesco*.

◇◇◇

Ciol, abbiamo detto, lavora sul particolare, sul dettaglio dell'immagine: lo ingrandisce, lo sposta, lo lavora, lo riorganizza, lo ridistribuisce. Dobbiamo ora esaminare il criterio concettuale e operativo, poetico e descrittivo con il quale vengono scelti i vari e diversi dettagli da mettere a fuoco nel totale dell'affresco. Non dobbiamo, però, parlare al singolare. Ma al plurale. Perché Ciol segue una molteplicità di "tagli", di direttrici, di criteri secondo i quali effettuare i suoi prelievi.

Vediamo alcuni casi esemplificativi dalle *Storie di San Francesco*, disponendoci in primo luogo sul piano del livello diegetico, del racconto, e operando al suo interno una distinzione.

Da una parte, dobbiamo esaminare i casi in cui Ciol rispetta, segue e riconsegna con le sue foto i punti nodali del racconto visivo. Nei quattro particolari tratti da *Il miracolo della sorgente* (pp. 154-157), si ripropongono tutti i raccordi narrativi dell'episodio: Francesco in preghiera, il paesaggio brullo, l'asino che in groppa ha portato il beato sul monte, l'infermo che si disseta alla fonte apparsa per sortilegio. L'intervento di Ciol, in questo caso, è di tipo ricostruttivo, restituisce attraverso alcuni dettagli ben scelti e collocati in successione logica ciò che il totale ci offre in un'unica presa ottica.

Così è per *L'accertamento delle stimmate* (pp. 171-173): messer Geronimo, medico e letterato, che nella Porziuncola esplora il corpo senza vita del santo onde accertare la veridicità del prodigio; gli astanti –i frati e il popolo laico–

che seguono l'operazione, alcuni attoniti alcuni salmodiando. Due sono i fuochi narrativi del fresco, due sono i temi prelevati in dettaglio fotografico.

Così, ancora, è per *La predica agli uccelli*. E forse con maggiore evidenza. Due prelievi sono sufficienti: Francesco e un uccello che volazza libero nel suo ambiente naturale, ed il fulcro dell'episodio viene con sintetica chiarezza restituito nella sua estrema, poetica semplicità. *Simplex sigillum veri*.

Talvolta Ciol, isolandoli dal contesto, sottolinea ed enfatizza motivi drammatici o fabulistici certo già presenti nel testo originario, ma, per dir così, diluiti nell'insieme narrativo.

Nei primi due prelievi dei quattro da *La predica dinanzi a Onorio III* (pp. 164-167), i volti di Francesco e del pontefice si affrontano senza più intermediari. Il taglio dell'immagine è solo ed intensamente psicologico, tanto che il già forte vigore espressivo di Onorio pensosamente intento ad ascoltare Francesco in ispirazione divina, appare rafforzato e intensificato nel dettaglio fotografico che lo trasforma in un vero e proprio ritratto. Come sviluppandone e mettendone a giorno la vocazione segreta.

Avevamo accennato ad una possibile distinzione in ordine al criterio adottato sul piano narrativo per effettuare i prelievi. Il versante della restituzione sintetica ma diegeticamente fedele al testo –di cui finora abbiamo detto– non è infatti l'unico che ci si presenta. Ve ne è un altro: e significativamente di natura opposta, dove cioè il nucleo stesso della *historia* nel prelievo scompare, viene abolito.

Dell'episodio raffigurato nel *Dono del mantello a un povero* (pp. 124-125), nei due prelievi di Ciol non resta nulla. Il passaggio, e con esso il mutamento, è radicale. Le immagini sono completamente de-narrativizzate, non c'è più il povero non c'è più il mantello. Come restasse solo il *dono*: quello del visibile stesso che si offre loquacemente muto al nostro sguardo.

Ma c'è di più. Le due foto vengono montate in una successione tale che Francesco risulta guardare non il povero –com'è logico secondo l'aneddoto, com'è in Giotto– ma proprio il versante montuoso digradante verso la sua aureola, che nel testo d'origine si trova invece alle sue spalle. Probabilmente è questo il prelievo dove l'azione ridistributrice del montaggio abbandona ogni sia pur lontana intenzionalità "didattica", e si presenta in maniera effettivamente più coraggiosa, radicale e, aggiungiamo, forse più densamente poetica.

Dall'*Apparizione al capitolo di Arles* (pp. 168-169) vengono estratti due dettagli. Nell'aula gotica di un convento, Francesco, benché assente corporalmente, appare al gruppo di religiosi raccolti in ascolto della predica del beato Antonio sul tema della Croce. Ma nelle foto di Ciol non v'è traccia dell'evento miracoloso. Si vedono soltanto due frati, tranquilli, uno quasi sonnecchiante, del tutto ignari di ciò che di prodigioso sta accadendo in loro presenza. Il nucleo stesso della *fabula* è scomparso, abolito.

Analogamente per *L'estasi* (pp. 146-147). Ciol non mostra la traslazione celeste, cioè Francesco che si solleva da terra tanto fervido e intenso è il suo

raccoglimento nella preghiera. Mostra soltanto la reazione (stavolta sì) dei fratelli che assistono, la loro sorpresa, forse il loro sconvolgimento: ma non il miracolo che questi sentimenti origina, non il fulcro del racconto. Lo stesso per *La visione del carro di fuoco* (pp. 140-141). Il nucleo della *historia*, l'accadimento è tagliato fuori, se ne vedono solo gli effetti sugli astanti.

Difficile giudicare se si tratti di una coincidenza. Fatto sta che negli ultimi tre casi che abbiamo riportato, il *conquibus* narrativo escluso dal prelievo coincide con un evento miracoloso, con una *visio mystica*. Come a dire: Francesco non è il santo del rapimento individuale e solipsistico che trascende la realtà concreta bruciandone i confini, che valica e vanifica il finito per confondersi e perdersi nell'infinito; Francesco è il santo del sublime quotidiano che nel qui e ora del finito accende la scintilla dell'infinito, che nel limite spalanca in gloria l'illimitato.

◇◇◇

Da *Il sogno di Innocenzo III* (pp. 134-137), Ciol ricava quattro immagini spartite in duplice coppia. La prima e la quarta sono ricavate dallo scomparto dell'affresco in cui si vede il beato sorreggere la basilica; la seconda e la terza, dalla sezione destra con il pontefice dormiente.

Nel primo prelievo, lo spazio sembra ridursi, comprimersi e alla fine identificarsi con gli oggetti che lo affollano: una porzione dell'edicola dove Innocenzo riposa, con i suoi elementi architettonici, le colonne e i pinnacoli, le fasce decorative e le statue ornamentali, sipari di tessuto che si aprono e sipari che si chiudono. Poi, Francesco che, come materializzando il sogno del Papa, sostiene la periclitante basilica lateranense: e ancora trabeazioni, tegole, il campanile, elementi struttivi e decorativi. Nell'abbreviata e quasi ansimante contrazione spaziale conseguente al taglio visivo praticato da Ciol nel totale giottesco, gli oggetti assiepati sembrano spingersi l'uno verso l'altro, l'uno contro l'altro: quasi che lo spazio stesso, senza questi volumi, senza questi corpi geometrici, non potesse dispiegarsi e aprirsi a se stesso e, per ospitarle, alle cose. La quarta immagine della serie riprende la prima concentrando l'obbiettivo sulla figura di Francesco con un repentino *blow up*. Anche qui gli elementi figurativi si infittiscono, ed anzi per certi aspetti sembrano stringere ancora di più le maglie proprio in virtù dell'ingrandimento operato sull'immagine giottesca. Eppure, nello stesso tempo, il senso di assieppamento spaziale è alleggerito e quasi interamente stornato a causa di quella "rima interna" all'immagine creata dalla forma circolare del medaglione nella fascia decorativa, che ripete come un'eco visiva l'aureola di Francesco: ed entrambi i cerchi, inoltre, contengono un volto, un'effigie umana. All'interno dell'altra coppia della serie estratta da *Il sogno di Innocenzo III*, cioè a dire tra la seconda e la terza immagine di Ciol, non si stabilisce invece alcun tipo di relazione, tanto che potrebbero derivare da due scomparti o luoghi differenti del ciclo pittorico assiate. Ancor più notevole quindi che un rapporto si

instauri con una delle immagini, la quarta ed ultima della serie, appartenenti alla prima coppia: infatti lo sguardo del vecchio canuto che nel fresco veglia sul sonno del pontefice, ora invece, nel montaggio che ridistribuisce l'ordine spaziale, è rivolto –come rapito, attratto e calamitato da una potenza invincibile– verso Francesco. Così che l'immagine in cui compare Innocenzo III nel suo letto purpureo, resta isolata dall'insieme e sembra non le sia affidata alcuna funzione da svolgere. Invece non è così, perché proprio con la sua battuta *in levare* quindi "vuota", essa *ritma* il "pieno" della sequenza e, come in una frase musicale, è l'intervallo, la pausa che scandisce in contrappunto la relazione armonica di reciproco rinvio tra le altre note, tra le altre immagini.

◇◇◇

Dobbiamo ora fare una necessaria diversione se vogliamo comprendere davvero a fondo lo spirito autentico che guida il lavoro di Ciol.

Il Volto e la Parola, certo. Ma anche: il Volto è la Parola. Non è nemmeno pensabile ricostruire qui la dialettica, anzi alla lettera il *dramma* che si sviluppa tra parola e immagine nella teologia dell'icona e più in generale nella spiritualità cristiana. Ma sarebbe altrettanto improprio non accennare neanche a questo tema così decisivo all'interno del plesso concettuale, spirituale e poetico dell'operazione di Ciol. Potremo soltanto limitarci ad evocare alcune tra le questioni che più marcatamente sembrano essere coinvolte in questa operazione di commento visivo sui freschi assisiati.

Nell'Antico Testamento si sviluppa una continua, drammatica contrapposizione tra la possibilità e l'impossibilità di vedere sensibilmente il volto divino. Non è un caso che la sfera della parola, del linguaggio umano –in cui soffia *ruah*, lo spirito– e quella dell'immagine –in cui più incombente si appressa il rischio dell'idolatria– vi si richiamano e vi si intrecciano a vicenda in quanto aspetti diversi ma complementari di un'unica rivelazione. Mosè, dopo averne ascoltato la voce che proveniva dal roveto ardente, vide sì Dio: ma solo di spalle (*Es* 33, 18-26). «Io ti conoscevo per sentito dire», esclama Giobbe all'indirizzo di Jahvè, «ma ora i miei occhi ti vedono» (*Gb* 42, 5). Si potrebbero fare centinaia di altri esempi testuali. Aldilà di tale dialettica continuamente rilanciata, però, resta che l'evento e l'avvento dell'inaccessibile, il luogo dell'apparizione gloriosa, persistono nella distanza e nella trascendenza incolmabile tra il creatore e la creatura. E' questa la convinzione teologica indistruttibile della Bibbia. Così rimarrà per l'ebraismo e per l'islam: da qui l'insorpassata interdizione a raffigurare la divinità.

L'immensa, scandalosa novità del *mysterium* cristiano sta nel fatto che la verità e la via non sono più da cercare nella pura, invisibile, inattingibile trascendenza che si offre unicamente nella lettera. Cristo non "dice", non "racconta", ma è la verità e la via. Appunto: non solo il volto e la parola, ma il volto è la parola. Perché incarnandosi, Dio ha fatto *kenosis*: l'infinito si è umiliato, abbassato, depotenziato per venire incontro all'essere umano finito,

farsi da lui comprendere e salvarlo. E lo ha fatto non procedendo –secondo la distinzione di derivazione aristotelica– dalla sua *ousia*-essenza, che rimane insondabile, imperscrutabile, inattingibile, ma in virtù della sua *energeia*-energia, cioè in virtù della sua capacità di produrre opere: esercitando la sua libera volontà d'amore. Il Dio dei cristiani, dunque, si è dato e ha offerto un volto. In Cristo Figlio dell'Uomo–immutabile «impronta» (*Eb.* 1,3) e «immagine del Dio invisibile» (*Col.* 1,15)– riluce il *volto comune* già da sempre spartito tra tutti gli esseri umani, nati *a sua immagine*, a immagine di Dio. Questo è il fondamento cristologico dell'icona e più in generale della possibilità di rappresentare dunque rap-presentare ciò che di Dio si è già una volta in Gesù presentato ai sensi. Durante le dotte e insieme sanguinose controversie iconoclaste, nella *possibilità* dell'immagine la Chiesa cristiana ha quindi difeso la sua stessa ragione costitutiva. La raffigurazione antropomorfa del Cristo, e dunque il suo volto, è stata resa possibile dal Canone 82 del Concilio Quinisesto in Trullo tenuto nel 692 sotto Giustiniano II°, che abolisce la rappresentazione dell'*agnus dei* come simbolo del Salvatore: «Affinché quindi anche con l'espressione dei colori sia posto sotto gli occhi di tutti ciò che è perfetto, comandano che da ora innanzi, invece dell'antico agnello, il carattere di colui che toglie i peccati del mondo, cioè di Cristo nostro Dio, sia dipinto e raffigurato sotto forma umana».

Ma attenzione. Quella trascendenza in cui permangono ebraismo e islam, non viene nel cristianesimo semplicemente colmata dunque annullata: non sarebbe altrimenti fede «nelle cose invisibili». Il volto non abolisce la distanza, piuttosto la custodisce dentro di sé *in quanto tale*, cioè presentifica l'oltre, manifesta il trascendente; pur conservandone il mistero, non mantiene con esso un rapporto immediatamente negativo di reciproca esclusione. Cristo figlio di Dio è icona vivente e perfettissima del Padre. Nel suo volto, quello invisibile di chi lo ha mandato appare inseparabile. E' il mistero della filiazione, in cui ancora e sempre inestricabilmente si intrecciano differenza e medesimezza. Ed ecco perché «chi vede me vede il Padre» (*Giov.* 14,9). Nato da Padre indescrivibile e irraffigurabile ma incarnato da Madre descrivibile e raffigurabile: è questa la condizione teandrica –sia divina sia umana in uno– di Gesù il Cristo, condizione che permette di rappresentarne il volto, l'intero corpo. Da qui, il grandioso, epocale sviluppo dell'arte cristiana, conseguenza diretta della sconfitta del movimento iconoclasta cresciuto in seno alla stessa comunità ecclesiale, sconfitta storica avvenuta dopo una lunga, sofferta diatriba con continui rovesciamenti di fronte, durante la quale le immagini erano diventate una posta politica altissima. Una controversia che ha dato modo di approfondire – nella grande patristica del tempo intrisa di neoplatonismo– i presupposti teologici e filosofici della fede in Cristo. E' noto infatti che fu la Chiesa cristiana d'Oriente –investita in due riprese dalla violenza della crisi– a sviluppare ed approfondire con inarrivabile raffinatezza filosofica il tema dell'immagine e della possibilità di rappresentare pittoricamente il divino, fino ad imbastire

quella che a buon diritto potremmo forse chiamare una vera e propria *teologia iconografica*.

La seconda Persona della Trinità non si manifesta dunque in Gesù soltanto per mezzo di parole e dichiarazioni verbali. Da una rivelazione mediante il linguaggio si passa ad una rivelazione che si serve anche dell'intera sfera iconica: quello di Gesù è un *visibile parlare*. Allo stesso modo che la parola scritta è un'immagine, l'immagine è anche una parola da comprendere. «Noi vediamo sempre attraverso una parola e attraverso un'immagine», scrive Giovanni Damasceno nel Primo Discorso sulla *Difesa delle immagini sacre*. Per questo, l'agire stesso del Figlio è icona del Padre. Da ciò discende che quando si fa il segno della croce, il fedele in Cristo diventa parola in atto e immagine parlata, geroglifico sacro e lui stesso vivente icona. Come, secondo l'Antico Testamento, il nome di Dio è uno dei luoghi del suo rendersi presente all'essere umano, così la sua raffigurazione pittorica in Cristo è il suo nome disegnato e colorato. Il nome di Dio è la sua figura parlata, la sua icona verbale, ed è proprio per questo che non lo si può pronunciare invano. D'altra parte già Giovanni, nel suo celeberrimo *incipit*, ci dà testimonianza del carattere visivo della Parola: accanto e insieme all'ordine dell'intelligibile si dischiude l'ordine del visibile. Ed i puri di cuore sono beati non perché "ascolteranno" ma perché *vedranno* Dio, in una visione sfolgorante di luci, forme e colori che parlano plasticamente, che raccontano cromaticamente.

Fin dai suoi inizi storico-spirituali, la Chiesa ha cercato di elaborare, attraverso la scelta di un repertorio di simboli visivi, un codice comunicativo che potesse esprimere figurativamente la medesima verità del *logos* sacro. Nell'economia complessiva della salvezza, linguaggio e visione, ordine dell'intelligibile e ordine del visibile cooperano e sviluppano una comune azione redentrice. Scrivono i Padri del IV Concilio di Costantinopoli (869-870), quello che finalmente chiude con la vittoria definitiva dell'Ortodossia la controversia iconoclasta: «Prescriviamo che davanti alla sacra icona di nostro Signore Gesù Cristo ci si prostri così come si fa davanti al libro dei Santi Evangelii. Come infatti tutti otteniamo salvezza dalle lettere portate in esso, allo stesso modo tutti, letterati o analfabeti, ricevono la loro parte di beneficio dall'energia iconica dei colori che sono a loro disposizione, poiché quello che la parola-*logos* annuncia e rende presente con i suoni, lo stesso il disegno annuncia e rende presente con i colori».

Ma già negli scritti dei Padri della Cappadocia –alla seconda metà del IV secolo– vi sono affermazioni inequivocabili sul parallelismo tra l'ordine del verbale e l'ordine del visivo: la pittura –in Basilio, in Gregorio di Nissa– è precisamente quella lingua non scritta che non soltanto supplisce ma vivifica e intensifica l'immagine incompleta della scrittura, continuando silenziosamente a parlare quando le parole tacciono. «Ciò che da un lato è rappresentato dall'inchiostro e dalla carta, dall'altro è rappresentato sull'icona da diversi colori e da altri materiali»: lo scrive il grande monaco Teodoro Studita, ma è un concetto che avrebbe potuto essere espresso di Gregorio di Nazianzo o da

Giovanni Crisostomo, dal patriarca Niceforo o dallo stesso Giovanni Damasceno. La materialità della scrittura e del suo apparato tecnologico, che veicola l'intelligibile, si trova in rapporto costante con la materialità dell'immagine dipinta, che veicola il visibile: è da questo chiasmo, da questo incrocio virtuoso che prende origine l'ulteriorità prima del simbolo poi del volto, la rappresentazione della trascendenza sacra, la possibilità stessa di un'arte cristiana. Nell'annuncio vi è dunque perfetta osmosi e identità di raffigurazione e scrittura, visione e linguaggio: ecco perché il Volto e-è la Parola. Ed è proprio questo profondo, spirituale intreccio che Ciol mette a frutto e mette all'opera.

◇◇◇

Torniamo ora più dettagliatamente al suo complesso montaggio visivo, anche se in verità non ne abbiamo mai abbandonato l'esigenza. Il criterio che guida i prelievi d'immagine non è sempre ed esclusivamente sintonizzato sul registro narrativo o su quello psicologico –di cui abbiamo già parlato– del rapporto tra i personaggi della *historia*. Troviamo infatti impegnato anche il livello squisitamente formale, il piano stilistico-strutturale dell'organizzazione, della composizione e dell'impaginazione pittorica giottesca. Scegliamo alcuni esempi tra gli altri possibili.

In un fotogramma della serie di quattro estratta da *La rinuncia dei beni* (pp. 130-133), viene messo a fuoco uno dei problemi formali e compositivi che nel ciclo assistite vengono affrontati aprendo una nuova fase nello sviluppo della prospettiva empirica pre-albertiana. Il problema è quello della rappresentazione in obliquo dei solidi ed in particolare degli oggetti cubici come gli edifici ed altri manufatti architettonici. Ciol individua ed isola una costruzione che si trova in alto a sinistra nel fresco: la porta in primo piano, ne fa il protagonista dell'immagine fino ad oscurare la miracolosa presenza della mano divina che –collocata sul medesimo asse ottico delle mani giunte del santo– appare dal cielo a benedire la scelta radicale di Francesco, il suo ripudio del mondo. Con questa operazione, Ciol mostra di aver compreso la scelta compositiva di Giotto, che è quella non di connettere spazialmente ma di isolare ciascun blocco architettonico dagli altri consimili, considerandolo quindi in termini scultorei, statuari, oggettuali. Ulteriore conferma, il particolare dell'edicola estratto da *La prova del fuoco davanti al sultano* (pp. 144-145). Nessuna delle superfici di questo segmento di scenografia solida è –ne *La rinuncia dei beni*– parallela al piano di posa, perché i volumi di cui è assemblato (pareti, oggetti, scale, edicole) sono tutti resi obliquamente. L'effetto è duplice: le facce dei solidi retrocedono allontanandosi dalla superficie della rappresentazione (quindi dallo sguardo dello spettatore); e l'oggetto con i suoi spigoli ed in iscorcio sembra, di conseguenza, fieramente proiettarsi e spingere a mo' di cuneo contro il piano della parete come volesse infrangerlo, abbandonare l'illusoria spazialità pittorica e conquistare lo spazio reale.

Altro esempio, analogo e parimenti indicativo di una delle direttrici –quella appunto dell’innesto strutturale e formale-compositivo– del lavoro di Ciol. De *La cacciata dei diavoli da Arezzo* (pp. 142-143), egli condensa in due prese visive l’aneddoto: nella prima, il gesto ieratico di Francesco; nella seconda, i mostri che fuggono dalla città. Ed è questa ad attrarre l’interesse.

Prima osservazione. Lo *zoom* sugli edifici torreggianti permette di evidenziare un dato formale importante. Il cielo verso il quale sfuggono sconfitti i diavoli né agisce da fondale della scena, né indica una rarefatta dispersione atmosferica, e nemmeno dà vita ad una spazialità ambientale che in continuità plastica e cromatica accolga e coordini oggetti e personaggi. Il cielo –così come nell’intero ciclo assisiato– acquisisce invece un valore di vera e propria massa solida e compatta che si immette e gravita e conquista quasi di forza il suo posto tra gli elementi della composizione. Così è nel *Dono del mantello*. Così è ne *La fuga in Egitto* (pp. 60-63) della Basilica Inferiore (e Ciol se ne avvede e lo evidenzia). Così è qui. A riprova evidente, si osservi come quell’azzurro si insinua, si infiltra compatto come un liquido a pronta presa tra i profili geometricamente scanditi delle costruzioni, quasi a coagulare in positivo –con un supplementare effetto concavo-convesso– il negativo subito contraddetto della distanza tra una torre e l’altra.

Seconda osservazione. Come viene rappresentata la città di Arezzo ? Gli edifici assiepati in diagonale nascondono totalmente le strade e le vie. Gli spazi che separano le case sono scomparsi, tanto in iscorcio (e non in profondità come nelle prospettive urbane rinascimentali) sono giustapposti i solidi torreggianti dalla cubatura netta e affilata, che con la lama dei loro spigoli vivi quasi squillanti in metallo (si veda, si “ascolti” la torre bianca in primo piano) sembrano voler squarciare, anche qui, la superficie della parete.

Torniamo così al *punctum*. Il tipo di prelievo figurativo operato da Ciol si basa sulla consapevolezza di questo snodo cruciale, che si trova nel suo dettaglio fotografico sottolineato, enfatizzato, portato in prima evidenza. E lo snodo cruciale, naturalmente, riguarda il conflitto, il dramma che si apre tra supporto fisico e sfondamento prospettico-illusivo, superficie materiale o piano di posa e rappresentazione geometrica in (e della) profondità, tra mondo reale e forma pittorica, che con Giotto, dopo il linearismo gotico e la bidimensionalità bizantina, riprende campo e muove i suoi primi, potenti e imprescindibili passi, questo conflitto dunque si sviluppa, questo dramma si inscena lungo tutta la parabola dell’arte occidentale: ne costituisce il nerbo, l’ossatura profonda, e arriva fino a Cézanne, a Matisse e a Braque. Ma parte da qui, da Assisi.

◇◇◇

Ma l’intervento di Ciol non si presenta sempre consentaneo ai caratteri stilistici del testo di partenza, non sempre ne segue, conferma o enfatizza le direttrici formali e compositive. Ed è per questo che il suo trattamento fotografico –se

osservato con l'attenzione che merita- può rivelarsi talora anche sorprendente nella sua fruttuosa, difforme molteplicità di indirizzi.

Prendiamo *La conferma della regola* (pp. 138-139), da cui vengono estratti due particolari. In questo affresco, il realismo spaziale di un interno visto frontalmente raggiunge il suo apice -per quanto riguarda il pieno padroneggiamento dei mezzi tecnici e la credibilità dei risultati in termini di congruità realistica- nell'ambito dell'intero ciclo pittorico di Assisi. La precisione delle ortogonali, taluna distinta e come siglata con particolari colori; la coerenza e la chiarezza plastica con cui è reso il gruppo in duplice schiera del papa e dei prelati al suo seguito; la sezione superiore che (nonostante la leggera imprecisione nello scorcio delle due coppie di archetti laterali) sembra una lezione di prospettiva scientifica applicata alla rappresentazione del tema canonico del soffitto con volte e peducci.

Ebbene, proprio qui, nel punto forse più avanzato raggiunto ad Assisi sulla strada della conquista della profondità, del realismo e della coerenza spaziale, Ciol decide di operare in controtendenza, così come già lo abbiamo visto fare sul piano della logica narrativa. In quale modo ? La sontuosa aula in cui si svolge la cerimonia ha le pareti tappezzate di preziose stoffe decorate con una prevalenza di motivi cerchiati. E' precisamente questo l'elemento che Ciol sceglie di promuovere ed emancipare nei suoi dettagli fotografici: con il risultato di ribaltare in superficie la profondità prospettico-spaziale d'origine e di schiacciare sul piano le figure indebolendone il rilievo plastico e volumetrico, come per associare quei volti e quelle vesti al fondo decorato, quasi trasformandone la massa in motivo ornamentale. Può essere significativo, o quantomeno curioso se non sorprendente, ricordare allora che l'interno dell'aula dipinta nel fresco era in origine decorato più riccamente, ma molti ornati eseguiti a secco sono nel tempo andati perduti. Come se Ciol, con la sua scelta formale indirizzata verso i valori di superficie, si ricollegasse più o meno consapevolmente all'altra vocazione, quella oggettuale-decorativa, che ancora resisteva e persisteva in parallelo alla ricerca realistica, e allora tutta moderna, della profondità spaziale.

Ed è proprio in questo modo che si conferma ancora una volta che la storia dell'arte *fa testo*, cioè *produce* testi sempre disponibili ad una rilettura continua, ad una interpretazione infinita. Elio Ciol, con questo lavoro di decostruzione sui freschi assisiati, ha capito che le opere d'arte sono qualcosa di *storico* precisamente perché in ognuna di esse paradossalmente si azzera e ricomincia *ex novo* la storia dell'arte.