

Oteiza ed Aránzazu

di TITO AMODEI

La Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra, con sede in Roma, aveva l'ultima parola, fino al Concilio Vaticano II, sulla legittimità e la congruità di porre nelle chiese opere di arte contemporanea.

In questo articolo l'autore ci informa di quanto accaduto, al riguardo, anche nella ricostruzione del Santuario di Aránzazu nel Paese Basco (anni '50 del secolo scorso).

Oggi Jorge Oteiza ha 92 anni. Insieme ad Eduardo Chillida è ritenuto il più grande scultore basco contemporaneo. Forse è meno noto del suo collega perché di Chillida si sono viste più mostre in giro. Ma è difficile dire chi dei due sia più grande, anche perché hanno scelto percorsi espressivi diversi.

Come è stato fatto per il più giovane Chillida (classe 1924), al quale il governo spagnolo ha dedicato un parco, che accoglie le sue straordinarie sculture in pietra o in acciaio-corten ad Emani (San Sebastian), anche per il più anziano Oteiza si stanno allestendo spazi di prestigio per la sua vasta opera, sempre in questo splendido Paese Basco.

Intanto lui, il grande vegliando, il "Polifemo basco", come egli stesso si definisce, guarda poco al suo passato. Dice che non gli importa più nulla di quel tempo. Anche se nel passato, lo dice con orgoglio, "sono stato un bambino grande, algo picaro e bonachòn. Mai ho fatto male ad alcuno. Ho sempre cercato di fare qualcosa per gli altri, per il mio popolo, anche se poi sono stato equivocado. Molte delle mie sventure vengono da lì, per aver tentato di coordinare, creare, fomentare, far sorgere gruppi e scuole... Ora tutto questo non mi interessa più nulla: nada de nada! ".

Nel 1950 Oteiza fu chiamato a scolpire delle statue del frontone del Santuario della Vergine di Aránzazu (Oflati-Guipúzcoa). Oggi le vediamo sulla porta d'ingresso in fila serrata, a creare blocco e parete insieme. Sono 14 grandi figure di Apostoli del peso di 4-5 tonnellate ciascuna.

Sono 14 perché vi ha incluso anche Mattia e Paolo.

In cima alla medesima parete una sua Pietà grida al cielo il proprio dolore. Vi aveva progettato l'Assunta che abbandonò in seguito alle vicende abbastanza movimentate e sofferte vissute dai responsabili della ricostruzione del Santuario, nelle quali anche Oteiza era coinvolto con altri colleghi artisti.

Il complesso attuale è una ennesima edizione del Santuario più volte distrutto e ricostruito, con la lunga sequela di sofferenze inevitabilmente connesse a questi eventi. Per i lettori italiani forse Aránzazu non è nella agenda religiosa o culturale dei loro interessi. Ma per i baschi quello è il loro santuario per eccellenza.

Eretto nel luogo più aspro e vertiginoso dei monti di Guipúzcoa, la prima volta che lo si scorge potrebbe apparire come una presenza di disturbo in una natura quasi da primo giorno della creazione. Ma a ben guardarlo, l'insieme del complesso fa un notevole sforzo per adeguarsi all'accidentata orografia del luogo, per cui, alla fine, le sue strutture e la pietra impiegata assecondano gli scoscendimenti e i picchi delle montagne che l'accolgono. Cosicché, come ogni santuario che si rispetti, l'insieme non manca di quella suggestione quasi mitica che concorre a rendere fascinosi tali siti.

La storia di questo Santuario inizia dopo la metà del secolo XV e parte da una vicenda che ha indubbiamente del miracoloso. Tale, difatti, è ritenuta sia dai fedeli che dagli storici più accreditati; e fin dall'inizio.

Un pastore, Rodrigo de Balzadegui, scorse su un cespuglio di spine 16 una devota immagine della Vergine Maria, di piccole proporzioni, con la figura del suo Figlio sulle braccia e con al suo fianco un campanaccio. Stupito, sorpreso e commosso il ragazzo avrebbe esclamato in basco: Arántza zu ? come, sei sullo spino?".

L'immagine della Vergine, come la vediamo oggi, è scolpita in pietra locale (le altre Madonne della zona invece sono tutte intagliate in legno). E' alta solo 36 centimetri e pesa 9 chili.

In qualche guida si legge che ha un taglio gotico. A me pare che sia piuttosto di ascendenza romanica. Anche il Bambino posto a sedere sulle ginocchia della Madre ed i gesti che entrambi ripetono: un pomo ed un globo nelle mani, confermerebbero questa ipotesi. Lo stesso impianto strutturale e il taglio diretto e sommaro della pietra, senza alcuna ricerca di preziosismo, lo comproverebbero.

Per quello che è dato inferire, da una sola visita alla sacra Immagine, si potrebbe ipotizzare che lo scultore locale abbia voluto riproporre, con le sue limitate capacità artistiche, la sacra e notissima Vergine di Monserrat.

Al di là di questi rilievi, questa piccola immagine è indubbiamente carica di grande forza espressiva. Ottenuta sia dal taglio diretto nella pietra viva, diretto e sommario, sia dalla ieraticità della posa della Madre e del Bambino. Entrambi con lo sguardo fisso; da quegli occhi grandi vengono catturati gli occhi dei fedeli in preghiera. Così solo la Vergine conosce tutte le segrete sofferenze dei loro cuori. Pur nella loro ridotta proporzione la Vergine e il Bambino hanno quella solenne monumentalità che è sempre un elemento indispensabile alla comunicazione di una vera emozione sacrale.

Il misterioso abbinamento a questa Immagine del campanaccio enorme, concorre a mitizzare ancora di più questo singolare gruppo sacro e il suo significato storico-antropologico dovrebbe essere legato alla storia della apparizione al pastore. Si nota che è la prima volta che un abbinamento del genere appare nella iconografia cristiana.

Come è scritto nella storia di tutte le apparizioni, anche per Aránzazu si creò un movimento di fedeli e di devozione verso la singolare Immagine che ebbe una generosa risposta nelle grazie concesse presto dalla Vergine. La prima delle quali fu la riconciliazione di questi paesi spesso in lotta tra di loro. Così il flusso processionale, prima dai paesi vicini e poi da tutta la Spagna, si andò sempre più intensificando fino a raggiungere le folle enormi degli ultimi anni.

E come è scritto nella storia di tutte le apparizioni, al movimento dei fedeli segue sempre la costruzione di un santuario. E dal secolo XV di santuari ad Aránzazu se ne è avvicinato più di uno. Incendi e devastazioni hanno cadenzato la loro storia, ma anche tenacia e costanza nel ricostruirli non si sono mai arresi.

L'attuale Santuario fu progettato nel 1950 perché ritenuto insufficiente il precedente che risaliva al 1885. Già nel 1955 vi si celebrava la prima solenne liturgia. Ma in questi cinque anni, mentre le mura perimetrali del Santuario procedevano verso l'alto, si innescò una vivace querelle sulle opere d'arte che dovevano decorarlo. Uno di quegli incidenti frequenti, in quegli anni, nei quali pareva che i tutori del decoro del sacro fossero particolarmente allertati. Ci furono ricorsi al vescovo per la supposta eccessiva modernità degli artisti chiamati a decorare il Santuario. Col rischio scontato della profanazione del luogo sacro.

Il vescovo, secondo prassi, convocò la Commissione diocesana per l'Arte Sacra, la quale, secondo prassi, chiese lumi alla Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra. La quale così rispondeva il 6 giugno del 1955.

"Questa pontificia Commissione ha esaminato ponderatamente il progetto della nuova Basilica di Aránzazu.

Avendo interrogato allo scopo artisti e studiosi particolarmente competenti in liturgia, architettura e arti decorative, questa Pontificia Commissione, che bada al decoro dell'arte secondo le direttive della Santa Sede, prova dolore di non poter approvare i progetti presentati. Non si discutono le buone intenzioni dei progettisti, ma dobbiamo concludere che si sono fatti deviare dalla corrente modernista, che non tiene in conto alcuno le disposizioni della Santa Chiesa in materia dell'Arte Sacra". Firmato Mons. Giovanni Costantini¹.

Gli umori che si erano creati attorno a questa vicenda li riassume il domenicano Manuel Aguilar. "Tensioni locali del momento, ai margini dei problemi estetici, provocarono denunce e scandali puerili, prima del progetto rinnovatore dell'opera. Senza misurare né valutare i termini, si parlò di mancanza di rispetto e fino a volere profanare i luoghi sacri e venerandi santuari. D'altra parte, quel contesto preconciliare teneva gli organismi curiali per l'arte sacra sotto la direzione e presidenza di benemeriti anziani i quali, a loro modo, avevano lavorato per la causa dell'arte, che però i cui criteri erano ormai sorpassati e poco flessibili riguardo al cammino contemporaneo... Non si può tacere dell'areazione nel mondo artistico che avevano confidato in una ripresa della collaborazione con la Chiesa, dopo vari secoli di decadenza e di rottura"².

Così il 30 agosto del 1955 si inaugurò la nuova basilica, senza pitture e senza sculture, aspettando tempi più propizi. Gli artisti scelti per i loro interventi nel Santuario erano Pascual de Lara, Jorge de Oteiza, Eduardo Chillida, Fray Javier M. Eulate e Nestor de Basterrechea. Per prematura morte di Pascual de Lara, in seguito ad un nuovo concorso (1962) fu affidato al madrilenio Lucio Mufloz la decorazione dell'abside.

Col nuovo clima che si stava creando, e che poi ebbe dal Concilio Vaticano II un impulso determinante verso l'accoglimento delle contemporanee forme espressive,

¹I fratelli Giovanni e Celso Costantini, autorevoli ecclesiastici, responsabili della tutela e della promozione dell'arte sacra in quegli anni, non avevano una adeguata apertura ai nuovi linguaggi, per questo furono spesso responsabili di ostracismi e prescrizioni che, oggi, troviamo incomprensibili.

²Fondatore della rivista ARA (Arte religioso actual), questo padre domenicano potrebbe considerarsi il corrispettivo spagnolo dei confratelli francesi Règamey e Couturier, che negli stessi anni combattevano la loro battaglia a favore dell'arte contemporanea nella Chiesa (cfr. anche La Sap. d. C., 1998, n. 2, a proposito della Cappella di Matisse a Vence).

egli poté realizzare l'enorme impresa di quella decorazione che cattura, in maniera sorprendente, lo spettatore; in cima alla quale è collocata la piccola immagine della Andra Mari, come è chiamata dai Baschi, questa Immagine.

Quest'abside è davvero singolare. Non ci sono narrazioni, non ci sono figure che si riferiscano alla accidentata storia del Santuario. Eppure attorno alla miracolosa Immagine, che si affaccia da una remota mitica finestrella, scaglie di duro e prezioso legno della Guinea, profondamente incise, macchiate qua e là di colori lividi o azzurrini, in forme rotte ma verticali, trascinano lo spettatore in un vortice ascensionale che dà panico e rapimento. Qui architettura e decorazione, in una simbiosi difficile a raggiungere, ed oggi raramente perseguita, danno spettacolo e grande coinvolgimento estetico e spirituale.

Perché l'artista pittore e scultore per primo si è fatto prendere dalla formidabile emozione suscitata dal paesaggio nel quale il Santuario nasce e non poteva essere altrimenti. La Vergine in quel paesaggio è apparsa e ora nell'abside del suo Santuario deve riproporre ai devoti, trasfigurato dall'arte, il medesimo contesto. Non doveva alienarsi dai fedeli in uno spazio dorato di un'abside importata da un contesto improprio.

Si chiede Javier Garrido: "Cos'è questo retablo? Ci aspettavamo una narrazione (santi, scene bibliche) e invece c'è solo uno spazio di forme. Per chi sa vedere oltre l'aneddotica figurativa, i rapporti primordiali del paesaggio hanno recuperato il loro ruolo sacro attorno alla Vergine. Il simbolo archetipico, lo spino, struttura la composizione pittorica. Appare da ri l'oscura terra malata; si intreccia una lotta tra la libertà e la grazia; si trasfigura in azzurro di speranza"³.

E Pedro de Anasagasti⁴ "per il suo carattere non figurativo, non è fatta per essere compresa; ma, senza dubbio, si adatterà pienamente alla sensibilità estetica del popolo, il quale, quando sale ad Aránzazu, ha già assimilato le forme vive delle montagne, delle rocce, dei precipizi, dei pini". Insomma, senza un vero e proprio racconto, l'artista consente al pellegrino di evocare un evento accaduto, riattivando la memoria attraverso forme plastiche e pittoriche impossibili per un racconto ma necessarie per una emozione. Così quando il fedele scorge nell'alta nicchia, ma piccola nella vastità dell'abside, il simulacro della Madre di Dio, issata su un cespuglio

³J. GARRIDO, Aránzazu, Editorial Franciscana, Impreso por FISA, 1987, p. 133.

⁴P. DE ANASAGASTI: Aránzazu, Editorial Franciscana, (senza data) p. 97.

di spine e col suo misterioso enorme campanaccio, vivrà quello smarrimento-attrazione che inconsciamente vi è andato a cercare". "La mirada se abre, estática. Misteriosamente atraída, asciende y busca la Imagen, como una nueva aparición"⁵.

Trovo questa mia lettura dell'abside conforme alla spiegazione che in seguito ho letto dello stesso artista che l'ha eseguita Lucio Muñoz⁶. "Ho preteso riflettere con la maggiore chiarezza possibile, entro l'impressione di una serenità spirituale, la visione trascendentale del paesaggio di Aránzazu e di Guipúzcoa, situandovi l'esaltazione spirituale della Vergine"⁷.

Con molta enfasi quest'abside è stata definita la Cappella Sistina del XX secolo. Anche senza l'enfasi, un effetto di avvolgente imponenza e di stupore questa realizzazione te la dà certamente.

Nel Santuario si entra attraverso le porte in ferro dello scultore Eduardo Chillida disegnate in piatte forme circolari e lineari in bassissimo rilievo; l'artista allora aveva 25 anni. La sua arte evolverà in seguito con tanta energia da imporsi al mondo intero per la forza e la novità del suo linguaggio.

Nella Raccolta di arte religiosa in Vaticano è possibile vedere tre opere in bronzo di Jorge Oteiza: sono i bozzetti delle sue sculture per Aránzazu. Le trovo una testimonianza alquanto ironica e divertente; una rivalsea che l'artista si è presa su quella vicenda che lo vide principale imputato nel divieto che la Commissione Pontificia centrale per l'Arte Sacra inflisse al progetto delle opere decorative del nostro Santuario.

Ho aperto questo scritto accennando a questo grande e singolare artista basco e con lui, o meglio, con il suo rapporto col Santuario di Aránzazu, lo voglio chiudere. Egli, in questo caso, è diventato un emblema e la sua vicenda vuole ricordare anche gli ostracismi subiti dai colleghi che con lui furono invitati ad abbellire questo monumento.

Nel 1955, quando si aprì al culto il nuovo Santuario, giacevano sul suo piazzale solo tre statue di Oteiza insieme a undici grandi pietre che aspettavano di prendere forma per associarsi al gruppo ed essere poste sulla facciata. Quelle tre statue terminate parevano dare ragione ai divieti che le avevano bloccate. Si presentavano agli occhi della gente, come dei grandi monoliti squarciati davanti, con le braccia alzate

⁵J. GARRIDO, *IVI*, P. 123.

⁶L'autore per quest'opera ricevette la medaglia d'oro alla Biennale Internazionale di Arte Cristiana nel 1964, a Salisburgo.

⁷Lo spazio absidale del Santuario è impreziosito dalle vetrate astratte del francescano Javier Alvarez de Eulate.

e tronche a ripetere gesti identici; i visi degli Apostoli, nella loro coerenza stilistica, talmente sintetici e scavati nei piani fisionomia da apparire arduo leggervi tracce di sentimenti convenzionali. Non occorre, quindi, essere particolarmente spiritosi per farvi dell'ironia e "indignarsi" per la paventata dissacrazione.

Occorsero ben quindici anni prima che la lunga teoria degli Apostoli di questo artista coraggioso potessero salire al loro posto sopra i portali d'ingresso.

Quindici anni sono lunghi, per un artista che ha concepito un progetto e ne ha avviato la realizzazione ma che non si capacita come gli altri non capiscano la bontà della sua proposta. Però quindici anni occorre alla gente e ai responsabili (c'era stato il Concilio e Paolo VI) per maturare verso le nuove correnti e i nuovi linguaggi ed accettare quanto gli artisti già proponevano.

Al via definitivo Oteiza disponeva di uno spazio invidiabile sulla facciata: sull'ingresso avrebbe disposto la teoria degli Apostoli e in alto la drammatica Pietà tutta tesa verso il cielo.

E' il caso di ripetere qui quanto è stato detto per la decorazione dell'abside del Mufloz. Con stile, personalità e materia diversa anche Oteiza ha vissuto il trauma del paesaggio, o, se vogliamo, l'ossessione del paesaggio. Meglio ancora, forse, quando fu scelto dalla Commissione si dovette pensare che solo uno scultore come Oteiza avrebbe potuto fronteggiare, con quella sua scultura tettonica, la forza dura del paesaggio di Guipúzcoa.

E ora stanno questi suoi quattordici Apostoli come muraglia contro l'altra muraglia compatta della facciata che sostiene l'arduo confronto con la natura circostante.

Quei vuoti nei loro corpi, dalle profonde ombre che ne accentuano la drammaticità sono primariamente esigenze plastiche che esaltano la loro struttura architettonica e la rendono imponente e drammatica. Ma servono anche a dare alla fascia della facciata, nella quale sono collocati, movimento e vita. L'insieme risulta come una compatta presenza viva ma di una vita stabile, non soggetta a mutar di umore o di psicologia. Stabile come deve essere stabile la verità di cui essi sono testimoni.

Sono lì a testimoniare l'eternità di fronte all'avvicinarsi della cronaca; anche a quella che è significata dal succedersi delle folle dei pellegrini. Insomma presenze rassicuranti quanto, per altri aspetti, è rassicurante la Vergine del cui Santuario essi sono gli stabili custodi e vigili.

Oteiza, in quegli anni, perseguiva una scultura che non era simbolica, non era narrativa, ma solo roccia che si confrontava con l'esistere e per questo egli, questa

roccia, la faceva vivere con drammatiche incisive nella materia e tra i pieni e i vuoti creava il linguaggio che doveva scuotere le coscienze e compromettere i cosiddetti buoni sentimenti. Era già molto se dalla materia violentata o nuovamente riaggregata passasse a cimentarsi con un tema che supponeva in qualche modo la rappresentazione e rappresentazione di temi tanto usurati dal tempo e dai concetti.

E' difficile dare un nome ai singoli Apostoli: potrebbe essere fatto sulla scorta dell'autore stesso. Ma su quella facciata, la loro ampia teoria cadenzata e quasi ripetitiva nella posa e nei contenuti gesti, esprime meglio il valore e il senso che essi tutti insieme sono per il popolo cristiano. Stabilità nella fede e forza e sostegno della Chiesa tutta. Ma anche architettonicamente il vigore e l'imponenza della loro struttura si potrebbe rapportare alle schiere di profeti e di patriarchi che nelle cattedrali gotiche reggevano l'arco dei portali.

In alto, sulla facciata, a chiusura di un ideale triangolo, che ha la base nella fila degli Apostoli, Oteiza ha posto la sua Pietà. Ritta dietro il corpo orizzontale del Figlio morto, tende tutta la sua persona al cielo quasi a chiedere conto di tanto strazio o, meglio, ad offrire con uno slancio irripetibile, insieme alla Vittima divina, anche il suo incalcolabile dolore.

La stessa pietra, lo stesso trattamento stilistico dei corpi e la stessa intensità spirituale. Anche qui non è affidato all'evidenziazione dei sentimenti la sua forza espressiva, bensì alle risorse dello stile, il quale da solo deve poter e saper trasmettere lo scatto dello spirito.

Un'altra Pietà di questo scultore è collocata su una parete, sempre in alto, del cortile della chiesa di San Vincenzo a San Sebastian. Il Signore giace sulle ginocchia di Maria che, anche qui, è tesa verso l'alto. Ma tutta la composizione è più contenuta negli schemi dell'iconografia tradizionale e il gruppo è più elaborato nelle sue forme convenzionali.

Oteiza scultore, per tutta la vita, è stato uno sperimentatore di forme. Abbandonata la figura umana ha esplorato diverse possibilità espressive, specie sul terreno arduo dell'astrazione, privilegiando griglie geometriche sempre alla ricerca di spazi poetici ma bene strutturati.

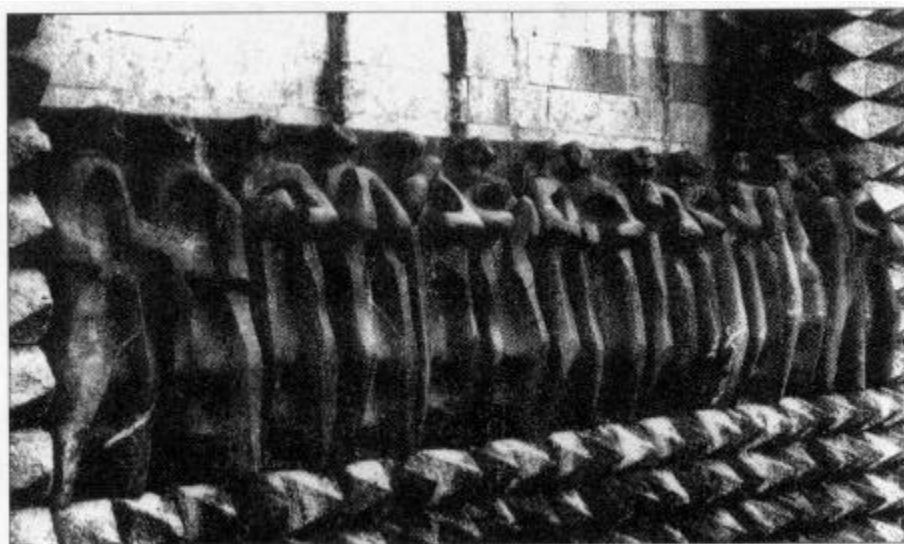
E la tensione del suo lavoro quasi sempre ha schivato gli scogli costantemente in agguato in simili avventure.

Ora a 92 anni può anche dire che non gli importa di ripensare al passato: vuole solo guardare avanti!

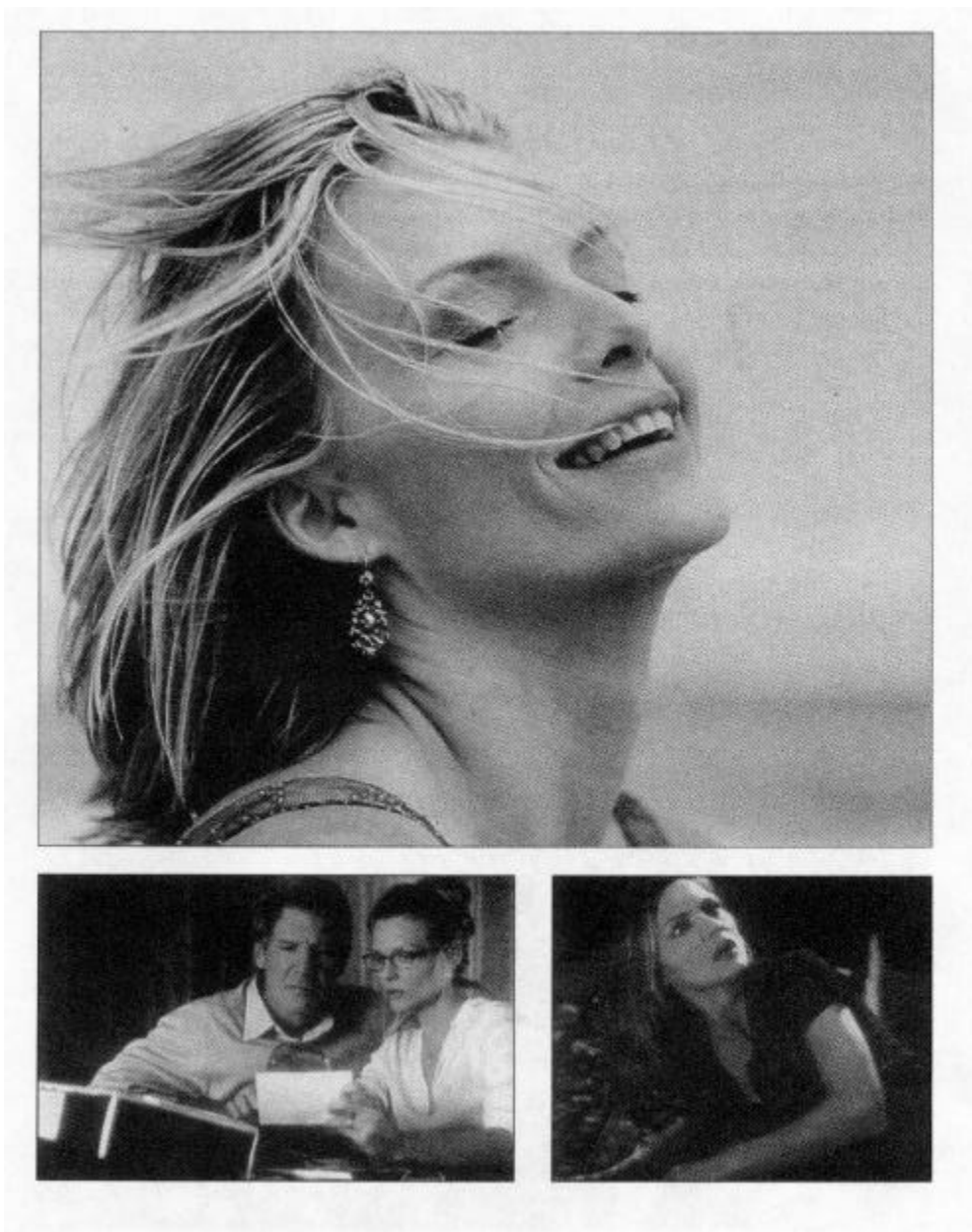
OTEIZA AND ARANZAZU

by Tito Amodei

The Central Pontifical Commission for Sacred Art, headquartered in Rome, has had the definitive word up until the time of Vatican II on the legitimacy and congruence regarding the placing of contemporary works of art in churches. In this article, the author informs us on what happened in this area during reconstruction of the Sanctuary of Aránzazu in the Basque country during the 1950's.



J. OTEIZA: *Gli Apostoli.*



La verità nascoste, Harrison Ford e Michelle Pfeiffer