

Note sulla rappresentazione del Corpo di Cristo nell'Arte Contemporanea

ELENA PONTIGGIA

Storica dell'arte

Nell'arte contemporanea, che non è stata un'epoca d'oro dell'arte sacra, non si trovano probabilmente certi vertici espressivi raggiunti dalla pittura e dalla scultura dei secoli passati. Si può trovare però una particolare libertà di invenzione, dovuta anche al fatto che gli artisti quasi sempre creano senza vincoli di committenza. Questa libertà iconografica, se a volte può sconfinare in trivialità e addirittura in blasfemie (pensiamo alle tetre rappresentazioni di Crocifissioni con figure di donne o di animali, che ormai non danno più scandalo, ma suscitano solo un'insopprimibile noia), negli esiti migliori crea immagini nuove e inaspettate.

Vediamone alcuni esempi. Non abbiamo, si intende, nessuna velleità di completezza, e nemmeno di qualche organicità: osserveremo solo alcuni casi emblematici, tra i molti possibili.

Iniziamo da Paul Gauguin, che nel suo *Cristo giallo*, 1893, riprende un crocifisso medioevale eretto nella campagna intorno a Pont-Aven, il villaggio di pescatori in Bretagna dove aveva vissuto nel 1888. Gauguin rappresenta qui la fede delle contadine in preghiera e insieme si identifica col Cristo sofferente, a cui presta i tratti minuti e aguzzi del proprio volto. Approfitta, però, anche per reiventare il colore della campagna, immergendolo in un'armonia di gialli trasognati. "Bisogna sognare di fronte alla natura", diceva. Senza volerlo, filtrando figure e cose attraverso un identico colore che è quello del Crocifisso, giunge a esprimere la centralità di Cristo: di Colui, cioè, per mezzo di cui "tutte le cose sono state create".

Georges Rouault invece, nel *Cristo in croce* di cui sono note diverse versioni eseguite fra il 1925 e il 1936, reinterpreta il tema del Corpo di Cristo collocando gli astanti non ai piedi della croce, ma quasi all'altezza di Gesù, in uno spazio innaturalmente ristretto. Cristo, così, appare vicinissimo alla Maddalena inginocchiata, alla Madonna e a san Giovanni (che, addirittura, sfiora o bacia il braccio di Gesù) e sembra volerli stringere e proteggere con le Sue braccia. Rouault rivoluziona dunque l'iconografia tradizionale, riallacciandosi nella costruzione spaziale a modelli due-trecenteschi, ma sottolineando la vicinanza di Cristo all'uomo e rileggendo la Passione con una concretezza insieme quotidiana e mistica.

Nelle contemporanee tavole del *Miserere*, poi, Rouault evoca, attraverso il dolore di Cristo, la sofferenza di ogni uomo. La rappresentazione della flagellazione, in particolare, raggiunge l'acme dell'intensità per via di levare. L'artista elimina infatti tutti i particolari (i carnefici, la colonna, gli astanti) e "taglia" la figura di Cristo all'altezza delle ginocchia, disegnando così un'anatomia potente e ravvicinata, in cui l'obliquità innaturale accentua il senso di

debolezza e di vulnerabilità. Immersa in uno sfondo indistinto, l'immagine acquista una dimensione sovratemporale: la flagellazione non è solo un episodio storico, ma la metafora di una condizione esistenziale. Il dolore, come la violenza, non avranno mai fine, come sottolinea il titolo (*Toujours flagellé, Sempre flagellato*).

Alcuni anni dopo, in Italia, Guttuso dipinge la *Crocifissione*, 1941. La grande tela, esposta al Premio Bergamo del 1942, scandalizza all'epoca per la nuda Maddalena. Eppure ben più scandalosa di quel nudo è, in realtà, l'assenza del volto di Cristo. Forse per la prima volta nell'iconografia della Crocifissione la figura di Gesù è nascosta da altri elementi: la croce e la testa del ladrone, la corona di spine, il corpo stesso della Maddalena. Protagonisti dell'immagine, allora, diventano il tumulto della scena, la disperazione delle donne, la violenza del supplizio, l'indifferenza dei soldati, mentre si offusca l'idea della salvezza, legata a Colui che, non a caso, è chiamato Salvatore.

Sigillato in una forma classica è invece il *Cristo di San Giovanni della Croce*, 1951, di Salvador Dalí, ispirato a un disegno del grande mistico spagnolo cinquecentesco. Racconta l'artista: "Quel disegno mi ha così impressionato, quando l'ho visto per la prima volta, che più tardi l'ho sognato, ma sullo sfondo del paesaggio di Port Lligat [un paesino catalano] e ho sentito delle voci che mi dicevano: 'Dalí, devi dipingere quel Cristo'."

Nella piccola opera di San Giovanni della Croce Gesù era visto dall'alto, in diagonale. Dalí, invece, con una prodigiosa resa prospettica, disegna il Salvatore al centro della composizione e inscritto in un triangolo, simbolo della Trinità. Il Dio crocifisso, così, si erge nel cielo e dal cielo guarda e redime tutto il mondo: è una figura cosmica e insieme carica di una bellezza anche terrena, perché l'artista gli dà un corpo giovanile (per il quale fa posare addirittura un attore di Hollywood), eliminando i segni deturpanti come la corona di spine e le piaghe della flagellazione.

Alla classicità visionaria di Dalí si contrappone la violenza barbarica di Francis Bacon. In *Tre studi per una Crocifissione*, 1961, la figura di Cristo non compare praticamente più. Vediamo solo una massa di visceri, una carne senza scheletro e senza forma, un corpo molle e straziato che fa pensare al *Bue squartato* di Rembrandt più che al Redentore. E' una Crocifissione orribile, quella dell'artista irlandese. Ma forse, parafrasando una nota battuta di Gadda, si potrebbe dire: non è orribile Bacon, è orribile la storia del Novecento.

C'è un episodio, comunque, che può aiutare a comprendere la psicologia dell'artista. Una volta Bacon si trovava a Santa Croce, a Firenze, davanti alla *Crocifissione* di Cimabue: quella figura di Cristo che non pende verticalmente dalla croce, ma compone un arco di sublime bellezza. Il cerchio, si sa, è sempre stato il simbolo della perfezione e Cimabue voleva alludere dunque alla divinità di Cristo. Bacon, lo confessa lui stesso, ha invece l'impressione di vedere un corpo

vermiforme che striscia sul legno. In lui, sia chiaro, non c'è un intento blasfemo. Semplicemente, vede l'opera in quel modo. E' solo un aneddoto, questo, ma è un indizio della sua sensibilità scorticata e deformante.

Nel *Calvario* del 1965 di Vittorio Tavernari, al contrario, non c'è nessun espressionismo. Cristo e i due ladroni sono rappresentati attraverso tre stele, si potrebbe quasi dire tre pale, di legno su cui si disegnano i segni delle ossa e qualche vaga ondulazione del corpo. Qui, come in molti crocifissi del secondo dopoguerra, nulla distingue Cristo dagli altri uomini, e in particolare dai due ladroni che condividono la sua sorte. Divino e umano si fondono in un'identità che non intende essere prometeica (cioè uguagliare la creatura al Creatore), ma sottolineare l'umanità di Cristo, il suo estremo annichilimento e insieme il dolore universale che governa ogni vita: un dolore reso ancora più evidente dall'anatomia approssimativa e interrotta delle figure.

E veniamo ai tempi più recenti, anzi ai giorni nostri, con le opere di Mimmo Paladino ispirate alla Crocifissione e al velo della Veronica. In un ciclo di opere su cui l'immagine si imprime come sul velo della Veronica, l'artista rappresenta i segni del dolore e della violenza, pur in una dimensione lontana da ogni drammaticità. E' una cartografia misteriosa, la sua, in cui però si riconoscono, a volte con evidenza, a volte più faticosamente, le tracce di un volto e di un corpo aggredito, le sue cicatrici e le sue ferite. Quello che soprattutto affiora, qui, è la volontà di testimoniare il dolore, anche se in una forma non realista, ma mediata e simbolica, come in certi vitalistici riti popolari.