

ALLEGATO 2 – ARTE FIGURATIVA E IL DOLORE¹

“Il dolore”, parola che spaventa, parola da non dire, da evitare, al più da sussurrare. “Soffrire”, verbo che non si vorrebbe mai coniugare dentro la propria vita o nella vita di chi si ama. “Dolore e sofferenza”, esperienza da rifiutare, ma inevitabile, con la quale, prima o poi, bisogna fare i conti, confrontarsi, scontrarsi. E allora: ribellione o ricerca di un “senso? Ineluttabilità, fatalità, sottomissione, impotenza, protesta, oppure, valore fondamentale e fondante la vita al pari dell’amore? L’amore ed il dolore sono gli ingredienti, il più delle volte indivisibili, di una medesima esperienza, di quell’unico impasto che è il nostro quotidiano. Il dolore, come l’amore, ci interpella, chiede di essere vissuto, di far parte della trama della nostra vita. Se ci ostiniamo, barando, a fuggirlo, a nasconderci, a nascondere, o se lo si subisce, se lo si teme soltanto, diventa subito un “non senso”, un’assurdità, un’ingiustizia: diventa “fiera”, sostantivo, cioè “belva” che ti aggredisce, ti lacera dentro e fuori, ti riduce a brandelli in una lotta impari dalla quale sai già, in anticipo, che esci sconfitto. Se, invece, lo accogli, lo accetti, lo vivi, dialoghi con esso, a poco a poco, faticosamente, ne intuisci e ne capisci “il senso”, lo scopri un valore, difficile, ma importante: e lo vivi! E allora il sostantivo “fiera” può diventare “aggettivo” e sposarsi bene con l’esperienza del dolore, perché da esso ne puoi uscire vincitore, più maturo, più autentico, più uomo.

Anche l’arte è spesso vetrina del dolore e si è fatta sovente carico di questa esperienza: l’ha dipinta, scolpita, a suo modo, celebrata. A volte, subendo il dolore proprio come “fiera” che aggredisce, ha gridato la sua protesta e acceso i colori della paura, dell’angoscia e della fatalità, urlandone “l’assurdità”. Spesso, invece, attingendo ai colori della speranza, della serenità, dell’intimità, scoprendo le forme dell’interiorità e dando eco alla voce dello “Spirito”, l’ha cantata come una “fiera esperienza” annunciandone “il senso”, proclamandone il valore, indicandone la percorribilità, testimoniandone il superamento.

Dunque questo brevissimo “viaggio nell’arte” non per tagliare il traguardo di una certezza assoluta e risolutiva, ma come contributo, piccolo, al cammino verso la “verità” del dolore e della sofferenza avendo come bagaglio quella capacità di meraviglia, di stupore, di contemplazione per penetrare i capolavori dell’uomo e, magari, quel pizzico di fede, che non guasta, per andare oltre il capolavoro ed ascoltarne la voce lontana, originante, quella appunto dell’interiorità e dello spirito, che li ha originati.

I capolavori che vado proponendo sono ovviamente una scelta del tutto opinabile e, per quantità, forzatamente limitata, per nulla esaustiva del tema proposto. Sono immagini di un’arte vicina a noi nel tempo e hanno il semplice obiettivo di suscitare non solo una curiosità culturale, ma anche, se possibile, qualche riflessione indubbiamente mediata ed arricchita dalla propria esperienza personale.

¹ Questo capitolo è stato tratto dal testo “Sofferenza e salvezza”. C’è un perché al dolore dell’uomo?” (ed. Centro Ambrosiano). “Scoloriture e disaggregazioni. L’arte figurativa e il dolore” di Domenico Sguaitamatti, pp. 139-156.

La prima immagine che vi propongo è davvero immediata nel suo porsi e chiara nel suo dichiararsi. La curiosità o la meraviglia che potrebbe suscitare, riguarda, invece, il suo autore che, credo nessuno, sappia riconoscerlo immediatamente a causa anche di certi stereotipi che ci accompagnano.

L'opera si intitola "Scienza e carità", l'artista è Picasso, dipinta nel 1897, essa si può ammirare a Barcellona nel Museo Picasso.



Interessante è lo spazio, molto ristretto, limitato ad un angolo della stanza e soprattutto completamente occupato dal letto sul quale giace l'ammalata che si intuisce di una gioventù ormai quasi cancellata dalla stessa malattia. La luce entra da sinistra e va ad illuminare un ambiente povero, sobrio, ma dignitoso nel quale si va lentamente consumando una vita.

Non c'è disperazione o angoscia, piuttosto si respira rassegnazione, forse addirittura serenità: il volto della donna è, tuttavia, visibilmente teso ed il suo sguardo è alla ricerca di quel conforto che l'aiuti a capire ed a vivere il suo dolore. Più che la malattia fisica, è la solitudine a spaventare l'ammalata. Di veramente inquietante c'è solo l'ombra sulla sinistra che sembra scivolare lenta, ma inesorabile dentro la stanza, sicura che prima o poi sarà padrona del tutto quando la stessa vita sarà venuta meno.

Sempre sulla sinistra, a fianco del letto, la "scienza" viene personificata nel medico che ostenta molta professionalità, ma, forse, scarsa umanità. Non guarda la donna, ne sta ascoltando il polso ed è tutto intento ad interpellare il suo strumento di cui, ovviamente, ha cieca fiducia. Dall'altro lato del letto, invece, la "carità" ha le sembianze di una suora. Picasso si ispira indubbiamente all'iconografia tradizionale di questa virtù che è sempre raffigurata da una donna che tiene tra le braccia o vicino a sé un bambino. In questo caso il piccolo, visto lo sguardo innocente, ma intenso col quale guarda l'ammalata, potrebbe verosimilmente essere anche il figlio della stessa. Questo accentua indubbiamente il significato del dipinto perché va a toccare anche il tema del dolore degli innocenti, costretti già in tenera età, ed ancora inconsapevoli della vita, a fare esperienza di dolore.

La "carità" fa il suo dovere: si avvicina, porge la bevanda o la medicina necessaria, soprattutto rende disponibile se stessa per condividere, accompagnare, confortare il difficile momento della donna ammalata. Credo che quest'opera sia una sorta di manifesto del dolore umano mediato dal pensiero di Picasso: c'è l'ineluttabilità della sofferenza che colpisce inaspettatamente a qualsiasi età, c'è il desiderio faticoso di capirne il senso, c'è rassegnazione, ma anche velata ribellione, c'è la fiducia nella scienza che, indubbiamente, aiuta, allevia, a volte vince, almeno temporaneamente, la malattia. C'è, ancora, la necessità della carità proprio per allontanare la paura della solitudine che aggrava lo stato di malattia, c'è la triste consapevolezza del coinvolgimento anche dei piccoli, c'è, infine, l'inquietante fatalità che, prima o poi, a prevalere sarà comunque "l'ombra".

Sembra mancare la speranza cristiana, non c'è la presenza di alcun segno religioso: quello della suora è letto solo in contesto troppo terreno, umano. Alle spalle del letto, là dove in tante case, c'è proprio il crocifisso, qui, c'è lo specchio a richiamare ancora qualcosa di fugace, di illusorio, di provvisorio com'è, sembra appunto concludere Picasso, la vita dell'uomo.

Facciamo un passo indietro nel tempo ed accostiamoci all'animo romantico del tedesco Caspar David Friedrich. Sarebbe interessante poter entrare con calma nel suo mondo estetico e viaggiare tra i suoi dipinti perché è un artista capace di sondare la profondità del cuore umano anche nei suoi aspetti più difficili legati alla sofferenza ed al dolore non primariamente fisico, ma soprattutto "interiore". Prendiamo un dipinto su tutti, indubbiamente uno dei più significativi al riguardo, quello intitolato "Monaco in riva al mare", eseguito tra il 1808 ed il 1810 e conservato a Berlino, nello Staatliche Museen.

Il titolo è subito spiegato per via di quell'unica, piccolissima, quasi invisibile figura di monaco, attorno al quale ruota tutto il quadro. Il monaco è l'artista stesso che diceva di essere stato chiamato alla pittura "per vocazione" quasi religiosa. E' un'opera che rappresenta una svolta nella storia dell'arte e costituisce un punto di riferimento

importante della sensibilità artistica moderna. Infatti, mai nessuno, prima di Friedrich, aveva osato rappresentare in maniera così profonda la condizione dell'uomo di fronte alla natura e all'infinito resi metafora di angoscia e sofferenza. Indubbiamente il paesaggio cattura subito il nostro sguardo ed, in esso, è soprattutto la vasta campitura del cielo ad impressionarci. E' un



paesaggio vuoto, incombente, il cui orizzonte nero e minaccioso è conteso proprio tra cielo e terra andando ad accrescere il senso dell'infinito, dell'ignoto.

Un improvviso e fugace squarcio di cielo, già destinato immediatamente a chiudersi, serve solo per farci intuire "la riva" anch'essa spoglia e desolata sulla quale, come abbiamo già detto, un monaco, tenta vanamente di dialogare con questo infinito, troppo grande per lui e già pronto a risucchiarlo non appena lo squarcio di cielo si richiude.

Non ha punti di riferimento quest'uomo, non ha un porto sicuro sul quale posare lo sguardo ed iniziare un pensiero di speranza, di fiducia. Inizialmente l'artista aveva dipinto due navi in lontananza proprio per dare ai suoi occhi un approdo, ma, poi le ha cancellate come se fossero già state inghiottite dal loro fatale e crudele destino. E' evidente che la dimensione e la ragione vera del quadro non è per nulla realistica, ma spirituale e filosofica e rivela lo smarrimento totale dell'uomo di fronte a quell'infinito che non è solo spaziale, ma soprattutto interiore e riguarda la vita e ciò che va oltre. L'angoscia regna sovrana in questo dipinto. Un'angoscia a cui fa eco sia il cromatismo cupo e pesante nei toni scuri, freddo e tagliente nei toni chiari, sia il suono che questo infinito rimanda.

E' il suono del silenzio che incombe e schiaccia l'uomo. E' il suono delle improvvise folate di vento, secche ed impetuose che, non rivelando da dove vengono e dove vanno, accrescono il disorientamento e lo smarrimento. E' il suono del fragore del mare che si ripete, ritmato e sinistro, che urla le sue nere e misteriose profondità.

Portiamoci più avanti nel tempo, verso la fine dello stesso secolo per entrare nel mondo tormentato e sublime di Van Gogh: quest' opera, come tante altre, ne rivela l'anima. E' la "Chiesa di Auvers", dipinta nel 1890 e conservata al Museo del Louvre di Parigi.

Dice l'artista: "Ho fatto un grande quadro con la chiesa del villaggio, in cui la costruzione sembra violacea contro un cielo blu profondo e piatto di puro cobalto; le vetrate sembrano macchie di blu oltremare, il tetto è violetto e in parte arancione".

La chiesa del paese è un suggestivo monumento gotico del XIII secolo che Van Gogh non dipinge con intenti di verità formale, ma elevandolo a mezzo di comunicazione, a "parola" rivelatrice di uno stato d'animo fortemente malato ed inquieto e, forse, già proteso verso la tentazione di gesti estremi.

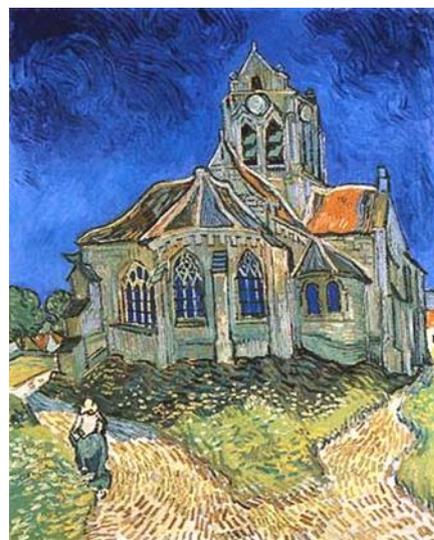
Non siamo così lontani dalla verità se definiamo questa immagine come un "autoritratto", non certo del suo viso, quanto piuttosto del suo spirito. Si ha la sensazione di trovarsi al cospetto di un animo così carico di sensibilità, ormai irrefrenabile, che i suoi occhi vedono la realtà che lo circonda con una eccitazione esagerata, quasi deformante, magistralmente tradotta in immagini e colori.

Ne scaturisce una scena visionaria ed inquietante. Le pennellate, fortemente segnate e densamente materiche, sono come catturate da un vortice incontrollato che ne determina forma e direzione.

Esse, sul prato, sono numerose, piccole e concitate nel loro dividersi lungo il duplice sentiero o il loro incresparsi nell'erba; nella chiesa, invece, i segni del pennello si allungano, diventano filamentosi, dirigendosi decisamente verso l'alto a sottolineare un'architettura che, mentre perde la solidità e la stabilità propria della pietra, pare animarsi di vita propria, non più "materiale", ma "spirituale". Infine, nel cielo, le stesse pennellate, improvvisamente, sembrano dilatarsi, acquietarsi, addolcirsi, addirittura quasi sparire in una sorta di calma piatta non certo foriera di speranza quanto, invece, carica di tensione e di dramma imminente.

Il quadro è chiaramente diviso in due parti proprio da un uso diverso, paradossalmente opposto e contraddittorio, della luce. Nella parte inferiore relativa ai sentieri e ai prati, la luce è diurna; nella parte superiore, che riguarda la chiesa ed il cielo, invece, la luce è chiaramente notturna.

Diventa, così, improbabile ed impossibile, in una visione reale, la pesante ombra che l'abside della chiesa getta sul prato sottostante: una riprova in più di come quest'opera vada letta "oltre" l'immagine. E' una pagina di diario intimo,



spirituale che egli ci ha lasciato: diario non scritto, ma dipinto. Significativo e fortemente simbolico è il “bivio” della strada sul quale si imposta e prede corpo l’intera opera. Il sentiero è largo e spazioso all’inizio, mentre diventa più stretto e tortuoso nel dividersi, e la meta non è definita, anzi rimane nascosta, incerta ed insicura: chiara metafora della vita propria dell’artista, e non solo. Piccola è l’unica figura umana che compare di spalle: essa è poco precisa, anonima e, chiaramente schiacciata dall’imponente chiesa, e sembra avviarsi al suo destino, più per tragica fatalità che non per libera scelta.

Anche la chiesa è di spalle, come la piccola donna, non mostra il suo ingresso ed è spenta. Sospesa quasi tra cielo e terra, coi suoi orologi senza lancette, sembra fuori dal tempo. Chiesa: ricordo di un’antica speranza? Di un tempo fugace, appena felice? Di una fede creduta, testimoniata, predicata e troppo in fretta smarrita? Oppure la chiesa, alla fine, di nuovo cercata, invocata, pregata, attesa? Una chiesa, non istituzione, ma interiore, spirituale, come anelito ad un “Vero” e ad un “Bello” incontrato, abbracciato, amato, dipinto a pieni colori, ed ora, forse, solo annebbiato, sfumato, sbiadito da mille paure, angosce, pensieri pesanti, insopportabili, assassini.

Un quadro che si trasforma quasi in preghiera nella suggestiva intuizione della scrittrice contemporanea, Luisa Provasoli. Sentimenti, ribellioni, emozioni, speranze che dalla stessa bocca dell’artista salgono accoratamente a Dio per “pretendere” quella pace e serenità poco godute in vita. Si intitola: “Vincent”.

“Sono solo qua fuori/ e ti osservo: immobile,/ silenzioso gigante,/ figura di pietra e vetri scuri,/ come occhi spenti./ Sei/ la fredda, vuota immagine/ tangibile/ del Dio nascosto, invisibile./ Ti ho tutta imprigionata/ nello spazio oculare/ ed aspetto,/ ora e per sempre/ aspetto un suono,/ la voce di Colui che tutta ti riempie./ Parlami Dio!/ Odio: i tuoi silenzi,/ la tua sbadata noncuranza,/ il tuo donare misterioso,/ il tuo riprendere rapace.

Guardami, Dio/ sono io,/ il piccolo Vincent,/ che trema,/ balbetta,/ ha paura/ ed attende.

Sono stanco Dio/ di dipingere sogni impossibili/ e dolori e rabbia/ e duro lavoro e vita malsana./ Sono stanco Dio/ di temere l’arrivo di ogni nuovo giorno./ Vorrei vivere Dio,/ non impazzire/ nella spirale soffocante,/ beffarda ed arcigna/ di fantasmi irriverenti e crudeli./ Guarda Dio l’orologio incolore/ ed impietoso della mia vita/ che scorre senza rintocchi,/ senza tregua verso il nulla./ Arriverò io, da te/ Dio muto/ e ti parlerò./ Mi ascolterai/ Dio sordo./ Sì, ascolterai/ la mia voce di creatura/ fragile,/ disperata,/ di suicida reietto e sepolto,/ senza lacrime,/ nella terra di nessuno./ Mi aprirai Dio chiuso/ ed entrerò con la mia agonia,/ con il mio lento, atroce spegnermi./ Ricorderai Dio smemorato/ di avermi abbandonato/ ed allora,/ solo allora/ mi porgerai la tua tavolozza,/ da millenni incrostata,/ perché io,/ il piccolo Vincent,/ dipinga il tuo cielo”.

Ancora un dipinto di Van Gogh, il suo ultimo, che insieme con il precedente, costituisce un po’ il suo “testamento” estetico e spirituale, oltre che il punto estremo della sua evoluzione artistica.

Il titolo è “Campo di grano con volo di corvi”, è del 1890 e lo si può ammirare nel Van Gogh Museum di Amsterdam. Una delle sue ultime lettere al fratello Theo, ci rivela lo stato d’animo di questi suoi ultimi mesi: “Ritornato qui, mi sono

rimesso al lavoro, però il pennello mi cadeva quasi di mano, sapendo bene ciò che volevo ho dipinto ancora tre grandi quadri. Sono delle immense distese di grano sotto cieli nuvolosi e non mi sento assolutamente imbarazzato nel tentare di esprimere tristezza e un'estrema solitudine”.



E' il suo dramma esistenziale affidato ad un luogo caro e ben preciso, ad una scelta cromatica amata e studiata, ad una tecnica pittorica istintiva, ma carica di una forza interiore dirompente.

Ogni forma, ogni colore, ogni pennellata è un pensiero pesante, un ricordo lontano, una delusione indelebile, una speranza mancata, un'insicurezza devastante, un'angoscia profonda, una paura aggressiva, un dolore lancinante. Tutto l'insieme è la decisione finale purtroppo presaga di fallimento, di abbandono, di impotenza, di morte. Il grano è risolto con brevi e concitati tocchi di colore posti con ritmo diagonale negli steli e con frenetico scontrarsi nelle spighe. Il cielo è scandito da impetuose e tormentate pennellate blu tendente al nero.

Un vento impetuoso, inarrestabile, violento nelle sue folate improvvisate, senza una direzione precisa, scuote tutto il paesaggio: apre e chiude le spighe non lasciando loro riposo, accumula e dirada le nubi impedendo, anche ad esse, una tregua.

E i corvi, semplici pennellate nere, si alzano in volo senza più pace, preda dello stesso vento: incapaci di gestire ed ordinare un volo, sono in balia di un destino che promette solo tempesta. E ritorna, ancora, lancinante il tema del “bivio”: sentieri segnati in direzioni diverse che perdendosi senza meta non danno mai sicurezza, non offrono certezza, non portano mai al sospirato “porto sicuro”. Sentieri che sembrano aprire ferite, che, ironici e beffardi, avviano verso vane illusioni che si prendono gioco della vita e la conducono con meticolosa e studiata lentezza, tra un dolore e l'altro, verso il nulla. La sera del 27 luglio 1890, in un campo simile, forse lo stesso, Van Gogh si spara un colpo di pistola, morendo dopo due giorni assistito dal fratello Theo.

Da Van Gogh a Munch sul filo di una medesima sofferenza che segna il corpo e minaccia lo spirito. Si intitola “La bambina malata”, è del 1896 e si trova a Goteborg nel Konstmuseum. E' un quadro che Munch, per accrescere e forse per sfogare il suo dramma interiore di fronte al dolore e alla morte, ha persino graffiato con le sue stesse mani come volesse aggredire e far “male” a quel “male” che, impunemente e senza ragione, lo consuma. In un suo scritto rivela: “Credo che nessun pittore abbia vissuto il suo tema fino all'ultimo grido di dolore come me quando ho dipinto “la bambina malata”... Non ero solo su quella sedia mentre



dipingevo, erano seduti con me tutti i miei cari, che su quella sedia,, a cominciare da mia madre, inverno dopo inverno, si struggevano nel desiderio del sole, finché la morte venne a prenderli”.

Si respira un’atmosfera cupa nel piccolo spazio dentro il quale è come compressa tutta la scena. Il comodino alto di sinistra e quello più piccolo di destra, sul quale poggia un bicchiere, invece di dare profondità all’immagine sono studiati per costringere lo sguardo a focalizzarsi sul letto della malattia, sull’ammalata e sulla persona che l’affianca.

Si ha, addirittura, come l’impressione che il tutto tenda a spingersi in avanti e quasi investire lo spettatore in modo tale che ne venga coinvolto totalmente e partecipi, suo malgrado, a questo dolore. Il colore è cupo, materico, denso, segnato appunto dai graffi dell’autore: segni esteriori, visibili, di una lotta totale ingaggiata da Munch con il male.

Qui, anche la tela e gli stessi colori soffrono. Pesante è l’ampia coperta da cui emerge un fragile e debole corpo: più che confortare, questa coperta imprigiona, inghiotte l’ammalata, decretando un destino ormai segnato e dal quale non ci si può più liberare.

Il grande cuscino alle spalle è come un quadro che incornicia il volto della ragazza nel tentativo di rubarne un’immagine, un’impronta che ne prolunghi nel tempo il ricordo. Quello che Munch dipinge non è un volto di ammalata, ma la malattia che ha aggredito un volto: la stessa luce forte, diafana non esalta, ma scioglie quel che è rimasto di un viso del quale si intuisce una giovinezza ed una bellezza troppo in fretta svanite.

Cercano un dialogo, un conforto, forse ancora un affetto gli occhi stanchi e quasi spenti della ragazza, ma si scontrano con il muro compatto dei neri capelli della donna al suo fianco. Quest’ultima ha la testa reclinata come di chi ha, ormai, abbandonato ogni speranza, lasciata ogni illusione e, preda del più cupo sconforto, in un ultimo, delicato gesto di affetto, soffoca e nasconde il proprio pianto perché non aggravi di più un cuore già invaso da preludi di morte. L’unico punto di contatto sono le mani che si stringono forte nell’attesa che *“la morte venga a prenderla”*, raggelando, per sempre, anche questo estremo scambio di amore.

Quest’altra immagine ci riporta in un aspetto del dolore già sfiorato precedentemente, ma qui denunciato con un’efficacia espressiva davvero notevole. E’ la formella posta in basso, a destra, della grande porta chiamata “della Morte” e che costituisce il primo ingresso a sinistra della Basilica di San Pietro a Roma. L’autore è Giacomo Manzù e la sua realizzazione risale al 1961. il dramma di mille guerre sparse sullo scenario del mondo, con il loro carico di morti violente e spesso innocenti, ciò che grava sul cuore dell’artista e che si traduce in una profonda riflessione sul tema del dolore inciso magistralmente nel metallo di questi battenti. Questa formella in particolare si carica di quell’aspetto del dolore ancora, se possibile, più tremendo ed incomprensibile: la sofferenza dei bambini.



Un bambino urla di fronte all'improvvisa morte della madre. La piccola finestra dalla quale si affaccia il fanciullo accresce ulteriormente il dramma perché è come se restringesse il suo campo visivo e riempisse l'intero suo guardo della sola immagine della mamma morente. Pone, inoltre, il fanciullo in uno stato di assoluta impotenza che gli impedisce di correre dalla madre, di poterla soccorrere, o quantomeno abbracciare per sfogarne il dolore sul corpo. Da ultimo, il muro che lo contiene esprime già tragicamente l'orrore della separazione che cancella ogni residua comunicazione, ogni briciola di rapporto: sembrano già in due mondi diversi, divisi, ormai incomunicabili e l'urlo del bambino, occhi sgranati, increduli e mano alla bocca, diventa cosmico, universale, incontenibile.

Urla il suo dolore inaspettato, la sua paura improvvisa, la sua disperazione insopportabile, la sua solitudine presente e futura. Urla la sua protesta per un dolore non meritato, ingiusto, arrivato troppo presto e che gli ha tolto l'affetto più caro, il punto di riferimento sicuro per la sua crescita. Urla la sua voglia di non crescere più e grida la sua assoluta debolezza ed incapacità a vivere e ad accettare questa tragedia.

La donna è in primo piano, protagonista assoluta, suo malgrado, in questa scena di morte. Quest'ultima l'ha sorpresa improvvisamente, in un momento qualsiasi, quotidiano, seduta alla sedia di sempre e l'ha travolta. La misura del dramma sta nel fatto che Manzù non ci mette di fronte ad una morte, già compiuta, appena passata. Egli ha scolpito "un morire". E' come se l'azione fosse in diretta, come se avvenga ogni qualvolta uno si avvicini a questo pannello. Infatti il corpo della donna è come sospeso: si sta accasciando lentamente all'indietro sotto il repentino strappo della morte, la testa segna ancora il brusco cadere all'ingiù, il braccio già penzola, ma sembra conservare un ultimo, debole istinto di forza.

Il peso del gelo totale non ha ancora preso il sopravvento perché la sedia rimane tragicamente in bilico, tesa nella lotta tra una vita che è diventata solo fragile soffio e la morte che si prepara a cantare, prepotente, la sua vittoria.

E d'istinto ci appare la visione della sequenza successiva, non scolpita, ma già in essere nell'immagine stessa: il tonfo della sedia che cade trascinandosi dietro il corpo della madre, svuotato di tutto.

La lettura, tuttavia, non finisce qui: la vicinanza di questa formella alla "Pietà" di Michelangelo mi fa nascere un'idea, mi cattura ad una riflessione affascinante e seducente. Le due opere, seppur lontane nel tempo, si parlano e dialogano tra loro. Ci sono indubbe diversità, ma anche dichiarate affinità che concorrono ad avvicinarle proprio sul tema del dramma e del dolore dell'uomo.

Sono invertiti i ruoli: qui è il figlio che vede morire la mamma, in Michelangelo è la mamma che tiene tra le braccia il Figlio morto. Il ricco pannello della Vergine di Michelangelo è indubbiamente riproposto anche da Manzù in chiave più moderna ed essenziale, nel vestito della donna e, in entrambi i capolavori, le stesse profonde pieghe accentuano il senso del medesimo dramma. Il braccio sinistro della mamma che cade penzoloni dalla sedia è una chiara citazione del braccio del Cristo nella "Pietà" del Buonarroti.

La “mamma” scolpita da Manzù reclina la testa all’indietro nello stesso modo col quale la ripiega il Cristo michelangiolesco. Analogie di forme che, ripeto, aprono ad un dialogo ed avviano ad un senso più compiuto dello stesso dolore.

Mi piace pensare che Manzù, nel raccontarci con estremo realismo ed efficace coinvolgimento il dramma del “morire” di una mamma sotto gli occhi del figlio, ci inviti a rileggere una simile lacerazione, proprio nell’immagine della “Pietà” di Michelangelo. Quando un Dio, insieme a sua Madre, decide liberamente di attraversare ciò che di più assurdo ed ingiusto segna la vita dell’uomo come il dolore e la morte, per farne esperienza in prima persona e annunciare la “Parola” che libera e dà senso al tutto, non si può, nonostante la difficoltà, non aprire il cuore alla speranza e non tentare di asciugare, almeno in parte, anche le più pesanti lacrime.

Don Gnocchi, che ha attraversato il dolore di tante giovani vite ha scritto: “Nella misteriosa economia del Cristianesimo, il dolore degli innocenti è comunque permesso perché siano manifeste le opere di Dio e quelle degli uomini, l’amoroso e inesausto travaglio della scienza, le opere multiformi dell’umana solidarietà”. E il primo “grande innocente” è proprio il Cristo.

“Il Cristo” è il titolo di quest’ultima opera che propongo, dipinta da Arnulf Rainer tra il 1996 ed il 1998 ed esposta alla Gallerie Ulysses di Vienna: immagine davvero capace di compendiare bene sia il dolore del Figlio di Dio sia quello dell’uomo. Questo artista ha elaborato una notevole serie di opere in cui appare sempre il volto di Cristo preso a prestito dalle icone bizantine o da dipinti medioevali e rinascimentali, ricoprendoli, poi, di marcate e dinamiche trame fatte di veloci righe nere. Il segno, d’acchito, appare aggressivo, tagliente, destinato addirittura a ferire. Tuttavia, ad un’attenta osservazione, di fronte a questi suoi quadri emerge prepotente una domanda: è una trama di righe che



imprigiona ed allontana o che, invece, segna la ricerca di un legame che avvicina ed unisce? Nervosi e dissacranti scarabocchi per cancellare un volto o sentieri da percorrere per entrare nei segreti di questo viso e lasciarsi sedurre dal suo sguardo? La forza di questo artista sta proprio nell’ambivalenza di questi suoi segni. Si vuol cancellare Cristo e la sua immagine perché si è stanchi e saturi di lui o si vuol proclamare che, al di là di tutte le negazioni, Egli appare sempre e comunque? O forse, molto di più: annunciare una presenza che si fa ancora più viva, vera e totale proprio là dove, o nel momento in cui, si fa più arrogante la sua negazione? Rainer, si esprime così: “Quando, per il fatto di essere ritratto da un artista, un viso morto riceve in un certo senso vita, si può benissimo vedervi una metafora della Risurrezione”,

Sono portato a credere di più alle risposte positive ed allora dico che scarabocchiato, vilipeso, ridotto a brandelli, svuotato, fatto simbolo solo di realtà terrene, usato o celebrato, pregato o bestemmiato, glorioso o sofferente, con gli occhi aperti o chiusi, la verità del “Volto” di Cristo l’uomo del patire traspare sempre e con esso anche la verità del “Volto” dell’uomo. Così, proprio in Lui

può trovare un senso più luminoso e di speranza la stessa esperienza umana relativa alla fede e al mistero del dolore, della sofferenza e della morte.

Testo di Domenico Sguaitamatti, in AA. VV. *Sofferenza e salvezza. C'è un perché al dolore dell'uomo*, Centro Ambrosiano 2010.