

LUNGO LA VIA DOLOROSA

*immagini dell'arte rivisitate
nel tempo del coronavirus*

Roberto Boccalon
International Association for Art and Psychology

Nel tempo sospeso imposto dal Covid 19, ho rivisitato le sequenze che scandiscono la Settimana Santa attraverso la lente della storia dell'arte. Ho potuto così cogliere, con maggiore chiarezza, il profilo di una grande drammatizzazione in cui non è focalizzata solo la Passione di Gesù, il protagonista, ma anche tutte le passioni umane che popolano la scena, nella loro declinazione a livello di individuo, di grande e piccolo gruppo, di genere maschile e femminile.

Il sipario si apre sull'entrata a Gerusalemme. Gesù è accolto come Messia dalla folla che lo acclama, secondo i Vangeli, gridando: *“Osanna! Benedetto colui che viene nel nome del Signore”* e sventolando rami di ulivo. **Giotto** fissa tale scena (fig.1). Sulla destra c'è la folla che esce festosa dalla porta d'Oro di Gerusalemme compiendo gesti di fiduciosa e devota sottomissione. Sullo sfondo due ragazzi si arrampicano sugli alberi di ulivo per raccoglierne i rami di cui, forse, avvertono c'è grande richiesta. Sulla sinistra i discepoli seguono pensosi Gesù che, a cavallo di un asino, sovrasta le altre figure e mostra uno sguardo fermo che sembra testimoniare la consapevolezza del destino che lo attende. Nell'insieme l'opera sembra ben rappresentare sia la dinamica inconscia tra un gruppo ed un capo idealizzato, che Bion molti secoli dopo definirà come Assunto di Base della Dipendenza, sia la funzione dell'io cosciente capace di cogliere la struttura ed il possibile esito di tale dinamica.

La scena successiva è l'Ultima Cena di cui **Leonardo** (fig. 2) offre una preziosa ed enigmatica rappresentazione del momento in cui Gesù afferma, suscitando incredulità e panico tra gli apostoli, che qualcuno di loro l' avrebbe tradito. L'ombra del tradimento spezza l'unione tra i commensali ed attiva una convulsa dinamica in cui si intrecciano prese di distanza e proiezioni alla ricerca del nemico. Davanti a quello che potrebbe essere identificato come Pietro, vi è un braccio che impugna un coltello. L'oggetto, coerente con la tematica del tradimento, è però in una posizione strana e la lunghezza del braccio mal si inserisce nella composizione. Com'è possibile che l'artista così attento al dettaglio abbia potuto dipingere un braccio lungo il doppio degli altri, forse quel braccio appartiene ad un altro personaggio, nascosto? Nell'ultimo restauro si è scelto di riallacciare la mano al corpo di Pietro, determinando però un contorcimento anatomicamente poco convincente. Forse originariamente la mano era legata al corpo di Giuda, come farebbero presupporre osservazioni disattese di precedenti restauri ed il coltello sarebbe così il segno tangibile del tradimento. Quel disarmonico braccio armato di coltello potrebbe rappresentare anche l'intrusione subdola e disarmonica del demone che, con la corruzione di uno degli apostoli, ferisce tutto il gruppo. In tale prospettiva l'apparente errore di Leonardo si rivelerebbe una geniale soluzione formale per rappresentare il profilo intrusivo ed ambivalente delle fantasie inconscie che caratterizzano gli individui ed i gruppi.

Dopo la cena, dell'Eucarestia e del tradimento, c'è un netto cambio di ambientazione, che farà da intermezzo prima di altre, sempre più drammatiche, sequenze. Gesù invita Pietro, Giacomo e Giovanni a pregare in silenzio nel vicino orto del Getzemani. **Giovanni Bellini** delinea tale scena nel suo "L'agonia nell'orto" (fig.3). Il paesaggio è spoglio, la sinuosità del fiume e delle vie crea un senso di profondità, mentre il gioco tra colori terrosi caldi per le figure in primo piano e freddi per le altre crea una prospettiva cromatica; i personaggi sono parti del mondo naturale, così da indurre un'inclusione emozionale dell'osservatore. Gesù al centro della tela, inginocchiato e con il viso sofferente, appare così assorto in preghiera che il mondo intorno sembra scomparire. Alle spalle i tre apostoli prediletti non sono riusciti a rimanergli accanto nella preghiera e sono scivolati in un sonno profondo, lasciandolo ancor più solo. Attorno alla roccia su cui è appoggiato, un recinto di rami intrecciati sembra annunciare la corona di spine che porranno sul suo capo ed un tronco spoglio, sul lato sinistro della scena, rinforza il presagio di morte. In lontananza si intravede uno stuolo di soldati, guidati dall'apostolo traditore, che si avvicinano minacciosi, sembra quasi di sentire i loro passi rompere il silenzio, ma rimangono solo elementi di contorno. Gesù li attende e continua a pregare sotto un cielo popolato da nuvole inquietanti, ma illuminato dalla luce tipica dell'aurora con cui il pittore, per primo, rende in pittura un momento preciso della giornata confermando al tempo stesso, in termini cromatici, la natura divina di Gesù.

Anticipato dal pugnale sul tavolo della prima mensa eucaristica, il tradimento è confermato da un bacio. Una tela di **Caravaggio** (fig. 4) rende mirabilmente la concitazione e la drammaticità del momento della cattura che segna materialmente l'incipit della Passione. E' rovesciata la prospettiva giottesca dell'ingresso in Gerusalemme, ora Gesù è raffigurato immobile e dimesso, quasi schiacciato da Giuda e dal suo bacio delatore. Un bacio in cui si possono, forse, coagulare e riassumere vecchi risentimenti per non essersi sentito il più amato nel gruppo, che testimonia un'attacco invidioso all'oggetto d'amore ed il concorso attivo alla sua distruzione, in cambio di trenta denari. San Giovanni, dietro le spalle del maestro, è colto di profilo con il viso bloccato in un urlo e le braccia protese in alto, in fuga dalla dolorosa consapevolezza dell'imminente via crucis e dei propria impotenza davanti al male. Sul lato destro del quadro un uomo assiste alla cattura di Gesù illuminando la scena con una lanterna. Ha le sembianze dell'artista e come lui getta guizzi di luce sulle cupe corazze dei soldati per testimoniare lo sbilanciamento valoriale della scena, premessa di un suo ribaltamento come resurrezione.

Dopo la cattura Gesù entra nel vortice di dinamiche istituzionali tra loro conflittuali, ma che convergono nella pratica della violenza. **Tintoretto** (fig. 5) rappresenta la scena del processo che si svolge di fronte al loggiato del Pretorio: Gesù con mani e piedi legati è davanti a Pilato, entrambi sono in una posizione dominante rispetto alla folla che assiste alla scena. La veste bianca, destinata ai folli, che Gesù indossa per volere di Erode, di fatto illumina la scena e fa risaltare la purezza dell'accusato davanti all'ambiguità del giudice che, nel momento in cui fugge dalla sua responsabilità, sembra dover abbassare lo sguardo. In basso un vecchio finge di scrivere ciò che accade, non tocca infatti la pergamena con la penna e sembra anticipare una chiave di lettura psicodinamica alla sequenza di agiti ed omissioni che si intrecciano nevroticamente un po' più in alto.

La flagellazione e la successiva esposizione davanti alla folla erano state le mosse tentate da Pilato, prima di lavarsi le mani. **Georges Rouault** ci offre una rappresentazione originale della Flagellazione (fig. 6) in una vetrata della chiesa francese di Assy, a ridosso del massiccio del Monte Bianco. Il materiale e la tecnica utilizzate rendono possibile tenere assieme sensibilità estetiche medioevali e le tracce dolorose che guerre, miseria,

forzate migrazioni hanno inciso sul ventesimo secolo. Il risultato è il profilo rigoroso di un'icona luminosa; i marcati contorni di colore nero, che rappresentano simbolicamente le torture subite dal corpo, sono associati a colori vivaci per testimoniare, anche in questo momento della sua vita terrena, la natura umana e divina di Gesù, ma anche la copresente ed irriducibile dialettica intra ed inter soggettiva dell'essere umano. Nel suo *Ecce Homo* (fig. 7) **Hieronimus Bosch** ci presenta un Gesù rimpicciolito e ricurvo, anche se sopraelevato, esposto ad una folla che si compatta in modo diametralmente opposto a quella che lo festeggiava all'ingresso a Gerusalemme. In pochi giorni è passata dall'Assunto di Base della Dipendenza a quello dell'Attacco-Fuga, secondo la terminologia bioniana. Impugnano armi, manifestano ira e disprezzo. In pochi giorni l'Osanna devoto ha lasciato il posto ad un perentorio: "Crucifige ! Crucifige ! ". Pilato prende atto che la folla reclama con troppa forza un capro espiatorio e sceglie di assecondare, in termini utilitaristici, tale dinamica ordinando la condanna alla crocifissione.

Le tappe del percorso di Gesù, dal Pretorio al Golgota, divennero la Via Crucis a cui la tradizione francescana riconobbe una particolare devozione. Data la difficoltà del pellegrinaggio in Terrasanta, si fece strada la pratica di rappresentare simbolicamente nelle chiese gli episodi dolorosi accaduti lungo quel percorso, per coinvolgere emotivamente i fedeli e consentir loro di acquisire le stesse indulgenze concesse visitando i Luoghi Santi a Gerusalemme. Oggi tutte le chiese cattoliche dispongono al loro interno della sequenza numerica od iconica delle 14 stazioni. Le stazioni sono state fonte inesauribile di ispirazione per grandi artisti ed hanno permesso una maggiore rappresentazione delle figure femminili. **Giotto** nella Cappella degli Scrovegni realizza diverse stazioni, ma la rappresentazione dell'intero ciclo è rimasta generalmente nell'ambito di un'arte minore o dell'artigianato artistico, come l'interessante **Via Crucis** (fig. 8), costituita da pannelli di porcellana smaltata con la tecnica di Limoges, presente in una chiesa della Normandia.

Nella sesta stazione ci appare Veronica, il cui nome rimanda letteralmente al valore di una rappresentazione veritiera (Vera-Icona), che offre un telo di lino per asciugare il volto di Gesù grondante di sudore e di sangue. L'opera di **Hans Memling**, un pittore tedesco formatosi alla Scuola Fiamminga, rappresenta (fig. 9) una straordinaria trasformazione: non è presente Gesù, ma sul telo è rimasto impresso il profilo del volto. Ho associato la figura di Veronica alla funzione genitoriale, a quella dello psicoterapeuta e a quella dell'artista, che offrono la propria autenticità come telo/schermo per accogliere l'immagine dell'Altro, favorirne il riconoscimento ed un'integrazione evolutiva.

La dodicesima stazione contempla la crocifissione e la morte di Gesù ed è stata, nel corso dei secoli, un'inesauribile fonte di ispirazione creativa.

Masaccio dipinge la scena su una tavola lignea e fondo oro (fig. 10), con la vecchia tecnica medioevale quasi in disuso. Rappresentata la disperazione di Maria che, con il volto impietrito e le mani giunte, esprime il dolore indicibile di una madre che vede morire il suo unico figlio. Maddalena è prostata a terra, sembra schiacciata dal color sangue del suo mantello, e urla attraverso le braccia protese in alto tutta la sua pena. La figura di Gesù è rappresentata con la testa arretrata e senza collo non per un errore anatomico, ma perchè originariamente il pannello era collocato nella parte alta di un polittico a Pisa; l'osservatore che lo guardava dal basso verso l'alto era come se fosse ai piedi della croce dove la sporgenza dello sterno impediva la visione del collo. Il dipinto offre una pionieristica testimonianza della relatività dell'immagine: il profilo percepito delle cose e delle persone varia infatti a seconda del punto di vista dal quale noi osserviamo la realtà.

Anche **Renato Guttuso** si misura con questo arduo tema attraverso un dipinto che lo rivelò al pubblico e alla critica. *Crocifissione* (fig.11), realizzata ed esposta durante la seconda guerra mondiale, mette in evidenza non solo il dramma di Gesù, ma quello di tutta l'umanità, ponendo l'accento sull'universalità del dolore e sulla sua attualità. L'opera presenta una carica espressiva innovativa, giudicata all'epoca eretica; si discosta dalla tradizione iconografica ed attinge in modo aperto alla storia dell'arte. Rimodella lo schema spaziale, dispone le tre croci in diagonale, una dietro l'altra, cosicché il volto di Gesù è nascosto dalla croce di uno dei due ladroni e noi possiamo solo immaginarne l'espressione del dolore. La pennellata decisa, i colori accesi, la spigolosità delle figure sono tipici di Guttuso e le asperità del paesaggio rimandano alla Sicilia ed ai luoghi della sua memoria; possiamo tuttavia osservare, tra le tante tracce, quelle manieriste di Rosso Fiorentino della *Deposizione* e quelle di Picasso di *Guernica* e del periodo cubista. Commentando la sua opera, dopo molti anni, l'artista riaffermava la cifra universale ed umanistica della sua rappresentazione dell'episodio evangelico: *"La nudità dei personaggi non voleva avere intenzione di scandalo... Li dipinsi nudi per sottrarli a una collocazione temporale.... è una tragedia di oggi, il giusto perseguitato è cosa che soprattutto oggi ci riguarda. Nel fondo del quadro c'è il paesaggio di una città bombardata: il cataclisma che seguì la morte di Cristo era trasposto in città distrutta dalle bombe"*.

Marc Chagall ha saputo testimoniare e rappresentare, nel corso della sua vita, sia la via dolorosa del popolo ebraico, sia la bellezza dell'amore e della libertà. Gesù crocifisso è per lui fonte di spirazione e ne ripropone la figura attraverso varie opere. Lo identifica come un martire ebraico e lo colloca in modo convinto nella prospettiva di quella tradizione. La *Crocifissione bianca* (Fig. 12), realizzata nel 1938, è forse l'opera più significativa della serie. Il tallit che ricopre la nudità di Gesù sembra confermarne l'ebraicità di giusto che muore perseguitato e riassumere tutte le persecuzioni subite dal popolo ebraico, a partire dai pogrom fino alla tragedia della Shoah. Chagall non ci vuole raccontare, però, solo il dolore di un popolo, ma anche la disperazione dell'umanità intera, impoverita e disorientata dalla violenza e dall'odio. Per lui la devastazione non ha, infatti, religione: tutti sono vittime. In un'opera successiva, *Cristo e la Pittura* (fig. 13), riprendendo un autoritratto giovanile realizzato a Parigi, si raffigura con la tavolozza in mano, ma inserisce, tra sé e la tela appena abbozzata, la figura di Gesù, il Cristo crocifisso, che occupa il centro della scena. Per la scelta cromatica giallo oro dell'incarnato egli appare ancor più sovrannaturale e l'artista sembra interrogarlo e interrogarsi su di lui. Lo spazio circostante è animato da presenze tipiche del suo universo fiabesco e delle sue radici ebraiche. L'artista sembra sviluppare, però, un nuovo livello di identificazione: la croce appare come metafora del tormento legato alla creazione artistica. Freud riconosceva che l'artista, attingendo a "struggenti desideri, riesce a creare qualcosa di affine alla loro realizzazione e che il prodotto estetico ha il potere di evocare le stesse reazioni affettive della realtà. Chagall sembra offrire una conferma a tale assunto, sulla base di un'esperienza incarnata. Egli si percepisce come una sorta di doppio del Cristo, sofferente e solitario: *"Come il Cristo, io sono crocifisso, fissato con dei chiodi al cavalletto"* scriveva alla moglie Bella. Nella sua prospettiva non c'è la reurrezione, ma la fiducia, profondamente incarnata, che un'altra trasformazione è comunque possibile: dalla crocifissione sul cavalletto può nascere la potenza vitalizzante del prodotto estetico.

Immagini

Fig. 1) Giotto, *Ingresso a Gerusalemme* (1305, Cappella Scrovegni, Padova)

Fig. 2) Leonardo, *Ultima cena* (1495, S. Maria delle Grazie, Milano)

- Fig. 3) Giovanni Bellini, *L'agonia nell'orto* (1465, National Gallery, Londra)
- Fig. 4) Caravaggio, *La cattura di Cristo* (1602, Galleria Nazionale, Dublino)
- Fig. 5) Tintoretto, *Cristo davanti a Pilato* (1566, Scuola grande di S.Rocco, Venezia)
- Fig. 6) Georges Rouault, *Flagellazione* (1950, Chiesa di Assy, Fr)
- Fig. 7) Hieronymus Bosch, *Ecce Homo* (1475, Städelsches Kunstinstitut, Francoforte)
- Fig. 8) *Via Crucis* (2008, Chiesa di Notre-Dame-des-Champs ad Avranches, Fr)
- Fig. 9) Hans Memling, *Veronica* (1475, National Gallery of Art , Washington)
- Fig. 10) Masaccio, *Crocifissione* (1426, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli)
- Fig. 11) Renato Guttuso, *Crocifissione* (1941, Galleria d'Arte Moderna, Roma)
- Fig. 12) Marc Chagall, *Crocifissione bianca* (1938, Art Institute, Chicago)
- Fig. 13) Marc Chagall, *Cristo e la pittura* (1951, Musei Vaticani, Roma)