

I VINTI

IL CORPO NELLA STORIA DELL'ARTE

È il libro che **Tomaso Montanari** scrive per la casa editrice Solferino e lo dedica

ai vinti, ai disertori, ai ribelli di questo nostro tempo

ed è con questa chiave di lettura che racconta la storia dell'arte, seguendo la traccia degli esclusi, degli sconfitti, dei vinti in contrapposizione ai vincitori.

**Sempre dei vincitori
si è interessata l'arte celebrativa soprattutto dei loro trionfi.**

Ed ecco dal **Marco Aurelio**, statua equestre posta sulla piazza del Campidoglio a Roma,

al **Colleoni** del Verrocchio,

al **Gattamelata** di Donatello un tripudio di archi di trionfo e statue e quadri e affreschi di condottieri, conquistatori e vincitori inclusi eroi minuscoli ma che abbattono i giganti,

come i vari **David** del Bernini o di Michelangelo o di Donatello.

Ma i vinti?

Napoleone fu un vittorioso o un vinto?

Le cinque versioni del trionfante *Bonaparte valica il Gran San Bernardo* di Jacques-Louis David, con lui su un cavallo rampante e la mantella gialla in un lampo di sole nel cielo scuro non lasciano dubbi.



Anche il *Napoleone a Sant'Elena* di François-Xavier Sandmann con «il fu imperatore» di spalle che guarda solitario il mare di cui è prigioniero, però, non lascia dubbi.

*Oh quante volte, al tacito morir d'un giorno inerte,
chinati i rai fulminei,
le braccia al sen conserte,
stette
E dei che furono l'assalse il sovvenir*



Il punto è che la storia, si sa, è stata scritta da loro: dai vincitori!

Montanari segue un'altra strada e cerca nell'arte il corpo dei vinti dai dipinti di Giotto a quelli di Masaccio, dalle opere di Donatello fino a Michelangelo; dal discusso monumento dei Quattro Mori di fine Cinquecento, tuttora simbolo di Livorno, ai capolavori di Caravaggio e di Lorenzo Bernini; dalla rappresentazione di uomini e donne non europei nell'arte dell'Illuminismo fino ai corpi proletari del Quarto Stato di Pelizza da Volpedo e al corpo martoriato dello statista De Aldo Moro monumentalizzato da William Kentridge: un cammino inedito, uno sguardo curioso e nuovo che cuce insieme epoche, stili, pensieri diversi col filo rosso di un'idea.

Un percorso che aiuta a leggere il nostro passato ma anche il drammatico presente dei più deboli, della guerra e delle sue vittime.

GIOTTO

IL CORPO NELLO SPAZIO



Si parte da un affresco di Giotto in cui la forza di San Francesco sta tutta nella fragilità del suo corpo

Punto di partenza: **l'affresco nella basilica di Assisi «in cui Giotto, all'inizio del '300, rappresenta la rinuncia di San Francesco ai beni paterni. Il padre, il mercante Pietro di Bernardone, pretende che se il figlio vuole davvero cambiare vita, vuole davvero dedicarsi a Dio, e dunque vuole rinunciare all'eredità, lo faccia allora in modo**

esplicito, umiliante» dunque «si spogli dei panni preziosi, quei panni di cui il giovin signore Francesco godeva, grazie, appunto, alla ricchezza di suo padre» davanti a tutti.

«La storia della povertà, la storia della spiritualità francescana, non è una storia di spiriti. È una storia di corpi. E il corpo nudo di Francesco, in mezzo a una piazza, in mezzo a un popolo, tra le grandi architetture che Giotto dipinge a sovrastare i corpi, fa iniziare la nostra storia dell'arte».

Di più: *«...fa iniziare la nostra storia culturale in generale, la nostra storia occidentale, visto che i primi testi in volgare davvero alti sono proprio quelli di San Francesco in questo intreccio, ancora una volta, di corpi e di parole.*

La forza delle idee di Francesco sta tutta nella fragilità del suo corpo, nello spogliarsi, nel rendersi inerme mentre abbraccia sorella povertà. Il corpo come rappresentazione della sconfitta agli occhi del mondo: un trionfo, agli occhi di Dio».

Insomma, «la storia dell'arte non è la storia dei vincitori che conosciamo. Non è la storia del potere. Non è la storia di chi ha in mano la storia».

Una volta tanto, scrive Tomaso Montanari, vorrei guardare la nostra storia dell'arte dalla parte dei corpi vinti, dei corpi prigionieri, dei corpi sconfitti».

MASACCIO

IL CORPO – Nel RINASCIMENTO

Se c'è un'epoca in cui il corpo è davvero tutto nella storia dell'arte, quest'epoca è il RINASCIMENTO, quando l'arte torna ad incarnarsi

E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi.

Così il Natale diventa la festa della nostra carne, della nostra fragilità . Il Dio lontano pone la sua tenda tra noi. Così se dovessi scegliere come emblema del Natale sceglierei questa Madonna col bambino, la più povera, la più reale. Una donna povera, marginale che tende la mano

La mamma stessa del Masaccio, **il Giotto rinato» che visse solo ventisei anni, ritrae la povera madre con un bambino seminudo in braccio** che chiede la carità in un affresco della cappella Brancacci a Firenze, amata da Leonardo da Vinci («Un'opera perfetta») e per Montanari «la più popolare, la più povera, la più reale, e dunque la più carnale Madonna della nostra storia dell'arte».



Nella Cappella Brancacci, l'opera di Masaccio. La più popolare, reale, carnale Madonna lasciata in eredità dalla nostra arte. Immagine ideale per rappresentare lo spirito di queste feste ieri come oggi

«E il Verbo si fece carne, e venne ad abitare in mezzo a noi» (Gv, 1, 14). Comunque la si pensi, in qualunque cosa si creda o non si creda, il Natale è la festa della nostra carne: cioè della nostra realtà, della nostra debolezza, della nostra fragilità.

Si celebra il Dio lontano che viene a piantare la propria tenda fra gli uomini, che ne assume la carne e dunque ne condivide il destino: il Dio che, umanizzandosi, divinizza l'uomo.

Se dovessi allora scegliere una immagine fiorentina del Natale, sceglierei quella che vedete Fuori dal suo contesto, e introdotta da queste parole, essa potrebbe ben passare per una Madonna col Bambino: e in un certo senso forse è giusto leggerla così, come la più popolare, povera, reale e dunque carnale Madonna della nostra storia dell'arte.

È, infatti, l'immagine di una donna povera: di una marginale, di una mendicante (oggi sarebbe una migrante), che tende la mano per avere qualche soldo con cui sfamare se stessa e il piccolo (mezzo nudo, imbronciato, antigrazioso: anzi, decisamente brutto) che porta in collo. E siccome Gesù dice (per esempio in Matteo, 25, 40) che ogni volta che faremo qualcosa di buono a un povero, l'avremo fatta a lui, è naturale leggere una madonna in quella madre povera.

Ma la ragione per cui questa è una perfetta immagine del Natale, non è legata solo a quello che rappresenta: ma anche, o forse di più, al modo in cui è dipinta. Essa è, infatti una delle più forti, e più alte, figure uscite dal pennello e dalla mente di Tommaso di ser Giovanni di Mone di Andreuccio, che tutti conosciamo e amiamo con il soprannome di Masaccio.

Questo gigante, questo «Giotto reborn» (Berenson) capace di rovesciare le sorti della pittura occidentale in una vita che non arrivò a durare ventisette anni, riuscì a far scorrere nei suoi colori «il vivo e il naturale» (Vasari). E in nessun luogo come sulle pareti della Cappella Brancacci della chiesa del Carmine, nel cuore dell'Oltrarno fiorentino: una «opera perfetta», per descriverla con le parole che Leonardo da Vinci usò per descrivere tutta la pittura di Masaccio.

«E il Verbo si fece carne, e venne ad abitare in mezzo a noi»:

parole capaci di descrivere con totale aderenza critica quel “natale della pittura” che è la Cappella Brancacci (1424-27 circa), dove la storia sacra si fa carne, diventa vicina agli uomini, si fa prossima come mai era accaduto nella pittura di nessun'altro, nemmeno in quella di Giotto stesso.

LA CARNE DI FIRENZE

LO SPAZIO DOVE I CORPI HANNO PESO

ancora MASACCIO

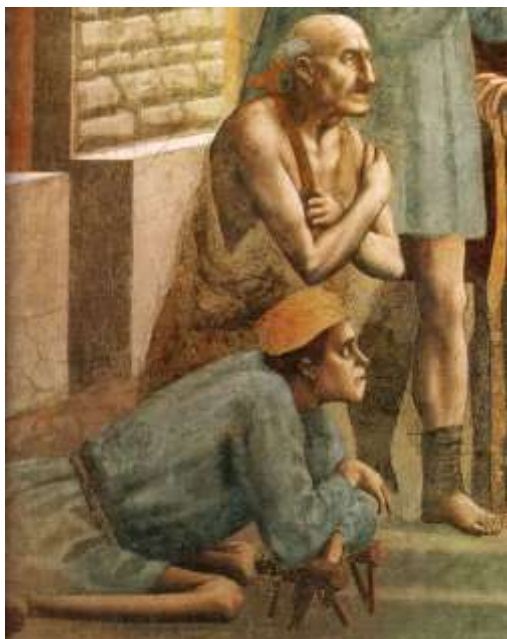
Qui Masaccio segue, «quanto e' poteva, le vestigie di Filippo e di Donato, ancora che l'arte fosse diversa» (Vasari): è di Brunelleschi lo spazio reale, e abitabile, uno spazio in cui i corpi hanno peso, spessore e gettano ombra; ed è di Donatello la credibilità degli umani, il loro carattere, il rapporto psicologico che li lega e li fa vivi più dei vivi che li guardano.

Ma è di Masaccio, solo sua, la scelta di usare quello spazio e quello spirito nuovi per innalzare sui muri di una chiesa la carne della vita più umile e quotidiana.

Nei riquadri della Cappella Brancacci, san Pietro e gli apostoli si muovono, predicano, fanno miracoli nelle strade dell'Oltrarno che circondano il Carmine, e nella stessa piazza di fronte alla basilica: sono quelle le case, semplicemente imbiancate di calce, quelli i volti, quelli i poveri cristi a cui veniva distribuito il pane dai fornai riuniti nella confraternita di Sant'Agnese, che proprio al Carmine aveva sede.

È la carne di Firenze: glorificata per sempre in uno dei pochi angoli in cui ancora oggi si può sentire palpitare una carne viva e vera. Non per caso poco tempo fa al Giardino Nidiaci, che è nello stesso grande isolato del Carmine, i cittadini hanno deciso di appendere proprio una riproduzione della nostra *madonna povera* di Masaccio, spiegando che «Prescindendo dal simbolismo religioso (al giardino vengono cattolici, musulmani, sikh, laici, evangelici ed ebrei), vogliamo ricordare questo straordinario quadro della nostra stessa Comunità che si organizzava da sé e affrontava i propri bisogni in solidarietà. Seicento anni fa come oggi». E non è una forzatura storica: commentando i due riquadri della Brancacci con San Pietro che risana con l'ombra e con la Distribuzione delle elemosine, Aldo Galli ha parlato del «protagonismo dei miserabili», notando come «al livello sommo dei pezzenti le cui teste frementi di dignità dolente nessun altro pittore del Quattrocento saprà mai eguagliare, non corrisponde la tenuta del gruppo dei 'santi'».





Era successo che, partito ormai Masolino per l'Ungheria, Masaccio aveva evidentemente assunto qualche aiuto, inevitabilmente non al suo livello: e contro l'ovvia gerarchia aveva affidato a queste anonime mani le figure di san Pietro e degli apostoli, riservando a se stesse quelle degli storpi, dei malati, dei disgraziati.

Con quell'inversione di gerarchia che è l'essenza stessa del Natale: «Ti benedico, o Padre, Signore del cielo e della terra, perché hai tenuto nascoste queste cose ai sapienti e agli intelligenti e le hai rivelate ai piccoli» (Matteo, 11, 25).

Piero della Francesca.

IL CORPO DELLA MADRE

La Madonna del parto di Piero della Francesca ci ricorda che si nasce da un corpo di donna

Un corpo femminile quello della Madonna del parto Piero l'affrescò intorno al 1455 come una pala di altare sul muro absidale di una piccola chiesa di campagna. Quando si rifece questa chiesa abbandonata nel bosco di Monterchi i restauratori si fermarono davanti a questo dipinto di Madonna era troppo strepitosamente bella per essere cancellata: e la Madonna del Parto di Piero della Francesca continua, ancora, nonostante tutte le sue traversie e la sua infelicissima collocazione attuale, a ricordarci di cosa parliamo quando parliamo del Natale.

Intorno al 1455 Piero affrescò come una pala d'altare, sul muro absidale di una piccola chiesa di campagna, Santa Maria di Nomentana, allora in un bosco vicino a Monterchi.

Piero era già affermatissimo, era l'artista del papa: ma Monterchi era il paese di sua madre, Romana, che scomparve proprio in quel momento. E non è forse un caso che a Monterchi Piero dipinga proprio una mamma: anzi, la Mamma per eccellenza.

“Solenne come figlia di re ” così la descrisse Roberto Longhi “sotto quel padiglione soppannato da ermellini, essa tuttavia è rustica come una giovane montanina che venga alla porta della carbonaia”. Ed è proprio così”.

Maria incinta è un tabernacolo regale che accoglie Dio stesso: e il significato eucaristico era rafforzato dal nesso con l'altare. Ma la sua presenza affermativa, sicura, orgogliosa è anche la più bella rappresentazione della pienezza della maternità, di qualunque maternità umana. Piero parla di tutti noi, nessuno escluso: sentiamo che quella figura è carne della nostra carne. Lo disse, esattamente con queste parole, Piero Calamandrei che nel memorabile discorso con cui, da rettore, riaprì l'Università di Firenze il 15 settembre 1944 scelse proprio quest'opera per parlare della sorte di quello che di lì a poco la Costituzione, scritta anche da Calamandrei, chiamerà "*il patrimonio storico e artistico della nazione*".

C'è tra Arezzo e Sansepolcro – rammentò - Calamandrei "un piccolo paese che si chiama Monterchi, vicino al quale, in un camposanto in mezzo alla campagna, regna in solitudine il più bel quadro di Pier della Francesca, la Madonna del Parto, la celebrazione più austera e più solenne della maternità: non è passato giorno che io non abbia pensato, come pensavo ai miei parenti ed ai miei amici in pericolo, a quel quadro abbandonato ai tedeschi. Che ne sarà successo? Si sarà salvato? Io non lo so ancora". Dieci giorni dopo Calamandrei ricevette una lettera in cui il Comitato di Liberazione di Monterchi lo ringraziava - con profonda commozione- , e gli comunicava che: sì, la Madonna del Parto era salva. E rimaneva a testimoniare, da questa sua umile sede, lo spirito immortale e la potenza creatrice della nostra Italia



Nel 1954 Calamandrei pubblicò su un giornale questa lettera, ricostruendo un curioso episodio avvenuto, dieci anni prima e cioè proprio nel 1944. In quella tragica primavera arrivarono a Monterchi Mario Salmi, professore di storia dell'arte all'università di Firenze, e il futuro soprintendente Ugo Procacci, per mettere in sicurezza l'affresco, già staccato dal muro nel 1911. I monterchiesi, però, li scambiarono per tedeschi travestiti: prima cercarono di dirottarli su prosciutti e farina, poi misero mano alla corda delle campane, chiamando

all'insurrezione per Piero, con i due malcapitati storici dell'arte salvati a stento dai carabinieri e rispediti a Firenze. La morale, conclude Calamandrei, è che non c'è bisogno di molta fatica per capire perchè i monterchiesi siano così affezionati a questa immagine, in cui vive il mistero tutto umano, e terrestre... Una donna del contado, sorella di tutte le donne del contado, che quando sono incinte non hanno da mettersi nuove vesti più larghe, e quando il giorno s'approssima, si trovano a doverle lasciare slacciate così.

Più di qualunque altra opera d'arte, la Madonna del Parto di Piero della Francesca ci ricorda che il Natale è prima di tutto la festa della maternità: La giovane donna, scrive ancora Calamandrei, incinta e nella sua pensosa semplicità non dissimula i segni visibili del suo stato, anzi quasi con se stessa se ne gloria: il miracolo che gli angeli rivelano è questo.

E davvero non si saprebbe indicare un miracolo più grande.

Riflessione critica sulla straordinarietà dell'affresco di Piero

La Vergine non possiede attributi regali, non ha alcun libro in mano ed è colta nel gesto di puntare una mano sul fianco per sorreggere il peso del ventre.

L'interesse di Piero per le simmetrie è particolarmente evidente in quest'opera, dove i due angeli che tengono i lembi del tendone discosti sono stati dipinti sulla base di un medesimo cartone rovesciato. Nei loro abiti e nelle ali i colori sono alternati: manto verde, ali e calzari bruni per quello di sinistra, viceversa per quello di destra. Gli angeli guardano verso lo spettatore, richiamando la sua attenzione, come se stessero spalancando un sipario proprio per lui.

La Madonna è in piedi, leggermente ricurva per il ventre gonfio che accarezza con una mano, mentre con l'altra si dà sostegno all'altezza dei fianchi. Come nella *Maria Maddalena* dello stesso artista, lo sguardo è abbassato, come per dare un tono nobile e austero, e il ritratto mostra su una dolce bellezza giovanile, sottolineata dalla postura fiera del collo e la fronte alta e nobile (secondo la moda del tempo che voleva le attaccature dei capelli rasate o bruciate con una candela).

L'ambientazione nella tenda ha come precedente iconografico la scena del *Sogno di Costantino* negli affreschi aretini e compare anche in numerosi esempi prima di Piero.

La forma geometrica del tendaggio enfatizza volumetricamente i personaggi e la spazialità del dipinto e inoltre, da un punto di vista teologico, offre riparo e protezione come il ventre di Maria per Gesù: non è casuale che la veste della Vergine sia slacciata all'altezza del ventre rotondeggiante, come dischiusi sono i lati della tenda.

Maurizio Calvesi lesse nella tenda una precisa illustrazione del tabernacolo dell'Arca dell'Alleanza, così come è descritto nell'Esodo in questo modo Maria sarebbe la nuova Arca dell'Alleanza, il cui pegno è Gesù. Per altri il padiglione rappresenta la Chiesa di Roma e la Madonna, nel suo particolare stato, simboleggia il tabernacolo eucaristico in quanto contiene il corpo di Cristo.

Thomas Martone, tenendo conto di un brano della *Lettera agli Ebrei*, e del fatto che la manna dell'Esodo è prefigurazione del corpo eucaristico del Cristo, scrisse che Piero «collocando la Vergine all'interno di una tenda formata con i materiali di quella dell'Antico

Testamento, alludeva chiaramente alla natura eucaristica del corpo di Cristo contenuto nella Madonna-Ecclesia, che, come la manna, può essere vista solo con gli occhi della fede». Pertanto Martone rigetta quelle ipotesi che collegano l'affresco di Monterchi ad antichi riti pagani di fertilità o lo associano a un certo tipo di devozione pietistica, riservata alle donne incinte.

In una interpretazione di Paolo Tofanelli, la tenda rappresenta il cielo e i due angeli, simmetrici, rappresentano gli equinozi e quindi le due opposte stagioni, primavera e autunno, a cui si rifanno i loro colori, il verde per la primavera e il bruno vinaccia per l'autunno

È stata sviluppata anche una interpretazione cosmologica che integra astronomia, astrologia, geometria e geografia, in base a quella che era la visione omnicomprensiva del Rinascimento, che univa arte e scienza, l'opera potrebbe essere collegata alla mappa celeste della Sagrestia Vecchia in San Lorenzo a Firenze^[6].

Il motivo della damascatura esterna a melograni, presente anche nella veste di re Salomone nell'affresco della *Leggenda della Vera Croce*, rimanda simbolicamente alla fertilità, alla nobiltà della Vergine e alla Passione di Cristo. L'interno è invece foderato con una morbida trapuntatura.

CARAVAGGIO

IL CORPO NEL LINGUAGGIO DELLA PITTURA: NATIVITA'

È Caravaggio che – più di Masaccio e Giotto, *“mette al centro della sua lingua pittorica il corpo umano”* ma ancora più di loro *“risolve tutti i suoi quadri come uno sguardo sul corpo. Uno sguardo nuovo, uno sguardo anticonformista, uno sguardo violento, a volte, e molto spesso uno sguardo che non era tollerato dai suoi contemporanei “perché poi Caravaggio non sia stato accettato da una grande parte dell'establishment della sua epoca, perché i suoi quadri venivano rifiutati, tolti dagli altari?”*

Questa è la domanda iniziale vero e proprio scavo archeologico nella vita e nelle opere del pittore più maledetto dell'epoca, ricercato e perseguitato in vita e caduto poi in un semi oblio fino ai tempi recenti che lo consacreranno a nuova icona da immortalare e semmai spolpare fino a un nuovo definitivo, oblio.

Perché, in effetti *“le opere d'arte non sono mai capolavori assoluti (dovremmo bandire questa parola dal vocabolario) sono sempre relativi, nel senso che sono immersi in una rete di relazioni con ciò che è venuto prima e ciò che è venuto dopo. Sono come dei nodi, dei gangli di una rete, di un sistema.”* E se questo è vero, di conseguenza anche il trionfo odierno di Caravaggio non dipende affatto da una nostra pretesa lungimiranza nel giudicare la bontà artistica di un pittore, quanto da una diversa possibilità del vedere: *“ogni epoca vede quello che può vedere e fa vedere quello che può far vedere.”*



Natività di Caravaggio

In Masaccio la pittura si era fatta carne. E fu, un'altra volta, in Caravaggio, Natale per la pittura

Ed è questo di Palermo, una Natività rubata e ancora irreperibile. Innanzitutto questo dipinto è un anacronismo meditato e sbattuto in faccia allo spettatore, già tutto un programma prima sociale e poi teologico: Caravaggio mette insieme personaggi vissuti in epoche diverse: san Lorenzo, san Francesco, forse san Giacomo, insieme a Maria, Gesù bambino e un improbabile san Giuseppe, di spalle e vestito secondo l'uso dell'epoca del pittore. Non siamo in paradiso ma in una umile stalla quasi a ricordare che il magnifico evento della incarnazione avviene al di fuori di ogni tempo, **qui e ora** per le persone che vogliono accoglierlo e che sono le semplici e povere persone del popolo. Vi è poi un forte contrasto tra la nuda inerme povertà del bambino, scoperto e "abbandonato a terra come un guscio di tellina buttata" (R. Longhi), e gli altri personaggi che vestono secondo la propria condizione: la Madonna è una donna del popolo; san Lorenzo veste la dalmatica dei diaconi e tiene in mano la graticola sulla quale, secondo la tradizione, sarebbe stato martirizzato; san Francesco, lontanissimo dal poverello d'Assisi, è adesso un frate conventuale della fine del XVI secolo; e lo stesso san Giuseppe (ammesso che sia lui) è un uomo brizzolato senza età. Infine, il vecchio sulla destra, più che un pastore sembra

ricordare un pellegrino di Santiago de Compostela e per questo è stato identificato come un san Giacomo pellegrino

Che altro ha voluto comunicarci l'artista? Perché quei volti tristi e malinconici? Non c'è gioia nell'evento. Si contempla, si discute, si prega. Lo stesso angelo planante pur inneggiando col cartiglio la gloria che proviene dall'alto dei cieli, sembra ricalcare lo stesso gesto dell'angelo che porge la palma del martirio a san Matteo un attimo prima di ricevere il colpo mortale. Qualcuno ha voluto leggere nel quadro il presagio della morte che attendeva come un destino ineluttabile quel bambino appena nato.

CARAVAGGIO

QUEL CHE PUO' FARE IL POTERE SUI CORPI

Prendiamo il Caravaggio ultimo, il più alto, il più disperato, il più nero, quello della fuga da Malta alla Sicilia, da Roma a Napoli quando prende coscienza di quello che può infliggere il potere al corpo umano dal carcere, alla tortura, alla morte. Caravaggio ne è ossessionato.

LA SEPOLTURA DI SANTA LUCIA

Fuggito da Malta, Caravaggio arriva a Siracusa nell'autunno del 1608. Montanari racconta che, ossessionato dall'idea della condanna capitale e della reclusione, l'artista visitava le Latomie, antiche carceri greche. Forse sono proprio queste carceri a fare da sfondo nella sua prima opera siciliana, **Il seppellimento di Santa Lucia** (1608; Chiesa di Santa Lucia al Sepolcro, Siracusa), la martire cristiana del III secolo, patrona della città. L'opera è senza speranza, priva di qualsiasi idea di trascendenza, con un gruppo di personaggi in primo piano e uno sfondo di muro calcinoso che occupa più della metà della tela. A Siracusa dove sosta per un attimo dipinge la sua ossessione. L'effetto terribile che il potere ha sui corpi. E dipinge il corpo di santa Lucia nell'attesa di essere sepolto. Vedere il corpo di santa Lucia era cruciale perché non si trovava più a Siracusa. L'assenza del corpo trafugato dai veneziani a Costantinopoli, dove era stato portato, spinse il senato della repubblica a commissionare al Caravaggio un'immagine del seppellimento della santa da apporre nella chiesa sorta sul sepolcro ormai vuoto



Ecco come Giovan Pietro Bellori, uno dei primi biografi del Caravaggio, presenta questo dipinto

“Pervenuto in Siracusa, fece il quadro per la Chiesa di Santa Lucia, che stà fuori alla Marina; dipinse la Santa morta col Vescovo che la benedice e vi sono due che scavano la terra con la pala per seppellirla”

L'intera composizione è ambientata all'interno delle latomie, ossia cave di pietra o di marmo usate per incarcerare schiavi, prigionieri di guerra o delinquenti in genere.

A sottolineare la drammaticità della scena vi è la luce che qui va ad accentuare gli aspetti reali dell'intera composizione. Qui non c'è la glorificazione della santità ma la celebrazione dei santi come esseri umani prima di tutto e allo stesso tempo le sue paure di uomo tormentato, alle prese con la giustizia.

C'è intorno a questa sepoltura come un popolo impaurito.
Corpi colpiti dalla persecuzione di Diocleziano, corpi colpiti dal potere e umiliati.

LA DECOLLAZIONE DI GIOVANNI BATTISTA

Malta 1608-1609

Nel 1607, Michelangelo partì da Napoli per recarsi a Malta entrando, sempre tramite i buoni uffici dei **Colonna**, in contatto con il Gran Maestro dell'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni, Alof Wignacourt, a cui il pittore fece anche un ritratto. Suo obiettivo era diventare Cavaliere in modo da ottenere l'immunità. Scrive il Bellori:

“Era il Caravaggio desideroso di ricevere la Croce di Malta solita darsi per gratia ad huomini riguardevoli per merito, e per virtù, fece però risoluzione di trasferirsi in quell'Isola, dove giunto fu introdotto avanti il Gran Maestro Vignacourt Signore Francese. Lo ritrasse in piedi armato e a sedere nell'habito di Gran Maestro, conservandosi il primo ritratto nell'armeria di Malta. Laonde questo Signore gli donò in premio la Croce... E per la Chiesa di San Giovanni gli fece dipingere la decollazione del Santo caduto à terra...”



La Decollazione di S.Giovanni Battista (1608), La Valletta

Si trattava del dipinto “**Decollazione di San Giovanni Battista**”, il suo quadro più grande per dimensioni, tuttora conservato nella Cattedrale di La Valletta, e l’unica opera da lui firmata.

Caravaggio era riuscito nel suo intento e il 14 luglio 1608, dopo un anno di noviziato, fu investito della carica di Cavaliere di grazia, di rango appena inferiore rispetto a quello dei Cavalieri di Giustizia che potevano essere solo di origine aristocratica.

È nota a tutti, anche a chi non ha profonde conoscenze di storia dell’arte, per essere **l’unica firmata** tra le opere note di **Caravaggio** (Michelangelo Merisi; , nonché la più grande capolavoro del 1608 conservato nella Concattedrale di San Giovanni a Valletta, capitale di **Malta**. Ed è un’opera firmata letteralmente col sangue: quello che scorre dal collo del Battista, ormai riverso a terra esanime, mentre uno degli sgherri di Salomè sta finendo di staccare la testa dal corpo, tenendo il santo a terra, per i capelli. Caravaggio si firma “f. Michelang[e]lo”, dove la “f” puntata (che sta per “fra”) indica la sua condizione al tempo dell’esecuzione del dipinto.

Caravaggio era, all’epoca, un **uomo in fuga**: a **Roma**, il 28 maggio del 1606, l’artista aveva ucciso, durante una rissa, il rivale Ranuccio Tomassoni, e probabilmente il giorno stesso, per timore delle conseguenze, abbandonò la capitale dello Stato Pontificio, tanto che già il 31 maggio si trovava nei feudi dei Colonna (che si estendevano tra alcune località alle porte di Roma: Palestrina, Paliano, Zagarolo), dove si trattenne per tre mesi prima di trasferirsi a Napoli. Nel frattempo, il 28 giugno, Caravaggio veniva condannato in contumacia alla pena di morte con l’accusa di omicidio. Dall’arrivo a Napoli trascorsero altri otto mesi, nel giugno del 1607, il pittore lasciò la città e si spostò a Malta, dov’è registrato dal 14 luglio del 1607. Non sappiamo bene perché Caravaggio avesse deciso di recarsi sull’isola che, dal

1522, era governata dall'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni, che vi si era trasferito dopo che i turchi, assediata la loro antica sede, ovvero l'isola di Rodi, se n'erano impossessati, cacciando i cavalieri, ai quali venne dunque concessa l'isola del Mediterraneo, dove fondarono il loro stato monastico. Per comprendere le ragioni del trasferimento del pittore sono state vagliate diverse ipotesi: la prima, riguarda un possibile tentativo di rientrare nelle grazie del papa (che nutriva un profondo rispetto per i **cavalieri di Malta**).



La scena si svolge all'interno di quella che appare come una prigione: quattro personaggi si trovano nella parte sinistra della composizione, uno è l'aguzzino che ha appena ucciso san Giovanni Battista e che, con la **misericordia**, ovvero il pugnale corto che serviva a finire un avversario ferito mortalmente, si appresta a decollare il martire, e gli altri gli stanno intorno



il carceriere che, impassibile, indica in modo perentorio il bacile che viene sorretto da una giovane, mentre il terzo personaggio, una vecchia attendente, porta le mani al volto per l'orrore. Due carcerati, nella parte destra, osservano l'avvenimento da dietro le sbarre della loro cella.

A sottolineare il dramma in atto è la **potenza evocativa della luce**, che un grande studioso come Maurizio Calvesi ha definito "sobbalzante" e capace di richiamare "l'ultimo palpito di vita nel corpo del martire che è caduto bocconi, con le mani legate dietro la schiena". Proprio Calvesi ha insistito sulla portentosa **regia caravaggesca**, capace di costruire un'efficace narrazione a partire da ogni singolo elemento della composizione, incluso l'**anello di ferro** conficcato nella parete sul lato destro, che "lascia intuire quanto può essere avvenuto appena prima, quando il santo è stato slegato da quell'angolo e trascinato in avanti". E poi ancora, nella metà superiore del dipinto, come spesso accade nei dipinti dell'ultimo Caravaggio, non ci sono presenze vive: tutto occupato dal grande arcone della prigione, dalla cornice della cella e dalla parete.

Il tema del santo decapitato ha dato adito a diverse **letture psicologiche dell'opera**, facilitate anche dal fatto che il pittore scelse di scrivere la sua firma col sangue di san Giovanni Battista, come a voler trovare una sorta d'identificazione nel martire.



Mai su un altare era stata issata una tela così immersa nelle tenebre e nel male, senza grazia, senza speranza. Il corpo giovane e bello di Salomè che ha danzato per Erode conquistando un trofeo orribile. Qui la vediamo in abito seicentesco. Accanto a lei la nutrice che inorridisce. Del secondino sono indimenticabili la grande barba, la testa rasata e soprattutto il mazzo di chiavi che gli pende dalla cintola, emblema del potere: chiudere, serrare, punire. Il carnefice è l'unico boia triste della storia dell'arte incapace persino di recidere il capo del condannato e che si accinge a usare il pugnale, detto misericordia perché mette fine alle sofferenze atroci del condannato. L'unico vivo è il Battista che è lì ed è consapevole di quello che sta subendo. Così finisce chi si oppone al potere: è una storia di vinti e sconfitti questa storia. Caravaggio firma. Firma col sangue. La pozza del sangue del Battista si dilata in una scritta: Fra Michelangelo

IL VANGELO SECONDO DONATELLO

Forse un artista più grande di Donatello non ha mai camminato per le vie dell'Italia. Di sicuro nessuno ha mai usato meglio la propria libertà: una libertà conquistata faticosamente, pezzo a pezzo. Da vecchio, a ottant'anni, Donatello può fare quello che vuole.

Può immaginare la storia più famosa del mondo - quella di Gesù - come nessuno ha osato fare fino a lui. E può fermare queste sue fantastiche e liberissime immaginazioni non in un disegnetto schizzato a lapis, come accade a tutti gli artisti, ma nel più nobile dei materiali: il bronzo. Lo fa in una serie di rilievi che formano due pulpiti per la sua amatissima Basilica di San Lorenzo, nel cuore di Firenze.

La scena più impressionante racconta l'episodio che da solo dà senso a tutta la religione cristiana: la resurrezione di Cristo. E cioè il fatto che Gesù, all'alba del terzo giorno che trascorreva nella tomba, dopo esser morto in croce, tornò alla vita. Il più grande trionfo della storia dell'umanità: la sconfitta della morte. «O morte, dov'è la tua vittoria? Dov'è ora il tuo pungiglione?», griderà poi san Paolo, con la voce di tutte le generazioni.



Dunque, quando un artista - non importa se pittore o scultore - doveva rappresentare la resurrezione, raffigurava Gesù come un condottiero vincitore, come un atleta che era arrivato primo, come un ginnasta che schizza fuori dal sepolcro mentre i soldati romani dormono ignari. Un Gesù che sembra non esser mai stato morto: quasi che fosse stata tutta una messinscena.

Donatello no. Il suo Gesù è vero Uomo, oltre che vero Dio. Come vero Dio è risorto davvero: ma come vero uomo era morto sul serio. Donatello ce lo mostra appena uscito dal sepolcro. Ancora completamente coperto dal sudario e dalle bende funebri: una specie di

mummia che cammina, come nei nostri film dell'orrore. Morire e risorgere: una fatica terribile. Tutta la sofferenza del mondo, tutta la stanchezza del mondo: e ora non ha nemmeno la forza di sbendarsi. Prima deve riprendere fiato, con un piede appoggiato al suo sarcofago. Chiunque, vedendo questo Cristo fragile e umanissimo, può credere che la resurrezione lo riguardi personalmente.

Quella carne stanca è la nostra carne stanca. Quell'affanno è il nostro affanno. Nulla di bello riesce senza fatica, al mondo: nemmeno la resurrezione.

E, su un incredibile sfondo di architetture di vimini, i soldati dormono come pupi siciliani caduti dal chiodo. Chiusi nelle loro armature non si accorgono di nulla. Proprio come noi.

Da Donatello a Piero della Francesca a Sansepolcro le opere sul corpo di Cristo tra reinterpretazioni, sofferenze e speranze «Beati quelli che, pur non avendo veduto, crederanno!» (Gv, 20, 29) esclama Gesù risorto, mentre Tommaso tira fuori il dito dal suo costato e gli si prostra di fronte, adorandolo come Dio. Ma c'è poco da fare: se c'è una cosa che i cristiani hanno sempre voluto «vedere» (non potendola toccare come l'apostolo scettico) è proprio la carne del Risorto. Nella sterminata iconografia generata da questo desiderio, è forse un'opera toscana quella che ricordiamo per prima se chiudiamo gli occhi e pensiamo "Resurrezione": Piero a Sansepolcro, naturalmente.



«Il quadro più bello del mondo», secondo Aldous Huxley: un apprezzamento iperbolico che salvò tutta la città. Nel 1944 il capitano inglese Anthony Clarke, che aveva solo 28 anni, si trovava a comandare la squadra di artiglieria incaricata di stanare i tedeschi da Sansepolcro. Mentre Clarke guardava col binocolo verso il suo bersaglio, e dopo che aveva già ordinato alcuni tiri, venne assalito da un dubbio: «Sansepolcro non mi era nuova – racconterò poi – Perché conoscevo il nome di quella città?». Dopo qualche minuto il capitano ricordò che dieci anni prima aveva letto il libro di Huxley. Terrorizzato all'idea di aver già colpito, e forse distrutto per sempre, il quadro più bello del mondo, Clarke disobbedì agli ordini, e (rischiando la corte marziale) sospese il fuoco.

È bello, senza alcun dubbio, il Cristo di Piero: un uomo-dio tornato senza alcuno sforzo alla vita, quasi che fosse stata tutta una messinscena. Un divo in posa per i fotografi, prima di scendere dal sarcofago. Difficile identificare nel suo i nostri corpi imperfetti: è Lui che è risorto. Ma noi?

Per far capire che la resurrezione di Cristo non riguarda solo Cristo, i cristiani orientali hanno inventato l'iconografia in cui il Risorto abbatte le porte degli inferi e prende per mano Adamo ed Eva, strappandoli alla morte. Noi, invece, abbiamo mantenuto divise queste due scene, raffigurando in successione la Resurrezione e poi la Discesa al Limbo, dove Gesù va a prendere i patriarchi per portarli con sé in Cielo.

C'è un luogo, a Firenze, in cui proprio la bizzarra rappresentazione di questo Cristo che sprofonda nell'Antico Testamento diventa la più poetica e concreta celebrazione del fatto che la resurrezione non riguarda solo un corpo, ma tutti i corpi.

E non penso alla strepitosa pala di Bronzino a Santa Croce, dove Gesù scivola come il primo ballerino di uno strepitoso corpo di danza.



No, penso all'opera estrema del più grande di tutti, Donatello: che negli stessi anni in cui Piero dipinge il suo Cristo perfetto, crea una serie di rilievi che formano due pulpiti per l'amatissima basilica di San Lorenzo. E il Gesù che risorge qua è vero uomo, oltre che vero dio. Donatello ce lo mostra appena uscito dal sepolcro. Ancora completamente coperto dal sudario e dalle bende funebri. Appena il tempo di riprendersi: ed ecco la Discesa al Limbo. Gesù, ora alto e dinoccolato come un cestista afroamericano, ha appena sfondato la porta degli Inferi, la porta della Morte.



Così ha fatto irruzione nell'antro in cui da millenni erano chiusi tutti gli eroi della storia della salvezza: e solo Donatello poteva immaginare i venerabili patriarchi (Adamo, Eva, Noé, Abramo...), i profeti (Isaia, Ezechiele...) e i re e gli eroi d'Israele (Salomone, Davide, Giuditta...) che letteralmente si gettano su Gesù. Uomini e donne lo toccano, lo abbracciano, lo baciano: una grande scena di euforia collettiva, quasi un rito dionisiaco totalmente giocato sul piano fisico. Anche l'ultimo dei patriarchi – un severissimo, scheletrico Giovanni Battista – tende una mano per sentire la mano del Risorto, abbozzando un sorriso.

Sembra una scena del Jesus Christ Superstar: quando Gesù lascia il Tempio occupato dai mercanti, e si ritira in un deserto in cui poveri, storpi e lebbrosi quasi lo sopraffanno, cercando di toccarlo per intercettare il suo flusso vitale. L'idea è la stessa: i patriarchi di Donatello sembrano riprendere vita e gioia attraverso l'energia che esce dal corpo di Gesù. E così, di fronte a questa resurrezione che si propaga per contatto, comprendiamo che la resurrezione riguarda il corpo: non solo il Suo, ma i nostri. I nostri poveri corpi umani, martoriati dalle malattie o dalle bombe, corpi che in tutto il mondo sperano in una resurrezione: se non altro, in quella di un abbraccio.

MICHELANGELO

La tragedia nei corpi tormentati dei “ Prigioni”

Il più grande allievo di Donatello si chiama Michelangelo Buonarroti. Un artista che ha fatto del corpo l'unico vero strumento della sua arte somma. Comunque la si giri in pittura e in scultura Michelangelo ha rappresentato solo il corpo. Non il paesaggio, non la vita interiore, così cara a Leonardo, non la misura perfetta di Raffaello, ma la tragedia e la maestà del corpo, la sua fragilità, la sua forza, il nostro essere soprattutto e nonostante tutto, corpi.

E' difficile scegliere nell'opera di Michelangelo un corpo particolare. Mi hanno sempre impressionato i cosiddetti “Prigioni” o “Schiavi” In particolare la coppia conservata al Louvre a Parigi-

Giganteschi uomini che si divincolano nel marmo, costretti a un'iniqua lotta contro il fatalismo di un'esistenza piegata dalla schiavitù. I “Prigioni” sono figure sofferenti, dolorosamente avviluppate su loro stesse, intrise di un'incredibile epicità. Rappresentano un magistrale esempio dello scalpello michelangiolesco e del suo “non-finito”.

Capolavori senza tempo che, anche per merito delle travagliate vicende legate alla committenza e al loro processo creativo, si distinguono tra le opere rinascimentali per il loro profondo portato espressionistico.

Quando nel 1505 Giulio II chiamò lo scultore a Roma per commissionargli il proprio monumento funebre, l'artista aveva già lavorato per importanti committenti e realizzato grandi opere – “La Pietà Vaticana” e il “David” di Michelangelo per citarne alcune.

In quella committenza vide la possibilità di elevare il proprio rango di artista ed eternare il proprio nome. Le enormi aspettative riposte nel progetto vennero tristemente disattese. L'enorme mausoleo non venne mai realizzato e l'opera è ricostruibile solo attraverso le sculture che ne avrebbero fatto da corredo. **Tra queste i meravigliosi e tormentati “Prigioni”.**

Nella torsione del corpo dello “Schiavo ribelle”, nella pronunciata giustapposizione delle membra, riecheggia **la memoria del martire cristiano** legato alla colonna e trafitto da frecce, come quella del sacerdote Laocoonte straziato dai morsi dei serpenti marini.

I “Prigioni”, avrebbero dovuto decorare la base della piramide marmorea culminante nella scultura del pontefice, vennero realizzati da Michelangelo in un arco cronologico che si protrasse per oltre 15 anni. In ordine temporale, **i primi due “Prigioni” sono lo “Schiavo morente” e lo “Schiavo ribelle”** e sono le sculture maggiormente lavorate e rifinite dall'artista. In queste opere infatti il caratteristico non-finito michelangiolesco si limita solo ad alcuni dettagli. Le sculture francesi sono un meraviglioso esempio della **concezione michelangiolesca del corpo umano e della peculiare capacità del maestro di plasmare le forme**



Nello “**Schiavo ribelle**” la vigorosa muscolatura in tensione **racconta l’immane sforzo compiuto dall’uomo nel tentativo di liberarsi dalla prigionia**. La costruzione del corpo, con una rotazione che parte dalla gamba destra sollevata e termina nell’innaturale torsione del capo, spiega magistralmente la personale idea che l’artista aveva elaborato sulle masse corporee. Decisamente più rilassata è la postura dello “**Schiavo morente**” che, ormai **sfinito dalle sofferenze, abbandona la testa e il braccio all’indietro pronto ad accogliere la morte** in cerca di sollievo. Le braccia ormai libere dai legami si rilassano, il corpo, esaurito ogni sforzo, si distende languidamente. Allude probabilmente allo stato di liberazione dell’anima con la morte. Il corpo come prigioniero e, nello stesso tempo il corpo come esaltazione. Questa contraddizione che non siamo mai stati capaci di sciogliere: corpi sconfitti, corpi prigionieri, m nello stesso tempo l’espressione più grandiosa che l’essere corpo non è un limite ma un traguardo, nella visione cristiana. Quella visione per cui la nostra carne risorgerà. Questi corpi prigionieri saranno liberati. Michelangelo, moderno tra i moderni.

IL CORPO DANZANTE: DA CORREGGIO A MATISSE

All'opposto di Michelangelo, ecco che troviamo la grazia del Correggio. Il suo "*Noli me tangere*" è un'elegia del corpo umano.

Non era ancora sorto il sole quando Maria di Magdala corre alla tomba del maestro, e non lo trova. "*Cercai l'amore dell'anima mia e non lo trovai*", aveva predetto il Cantico.

Poi si volta e vede Gesù, ma non lo riconosce.

Le dice Gesù "*Donna perché piangi? chi cerchi?*". Essa credendo di parlare con il custode del giardino, gli dice "*Signore se l'hai portato via tu dimmi dove l'hai messo e io andrò a prenderlo*". Gesù le dice "*Maria*"

La donna allora voltatasi gli dice in ebraico "*rabbuni*" che significa *maestro*. E Gesù le dice "*Non mi trattenere non sono ancora salito al Padre*"

Traducendo in immagine questo brano densissimo del Vangelo di Giovanni in cui tutto ruota intorno al corpo individualissimo e maschile di Gesù gli artisti di ogni tempo hanno dato sfogo alla loro libertà.

E così fa Correggio che immagina la scena evangelica come una irresistibile danza campestre di due amanti sorpresi all'alba in un giardino.



La composizione del dipinto, apparentemente semplice, è straordinariamente equilibrata. Tutto ruota lungo un asse verticale obliquo che va dal piede destro di Maddalena, la donna accovacciata nella parte bassa della tela, alla mano sinistra di Gesù. Il mirabile equilibrio qui raggiunto non fu facile per l'artista. Gesù è a destra del dipinto, in piedi e indossa una tunica annodata sul davanti. È rivolto verso il bordo destro ma con una torsione del busto si rivolge alla Maddalena che è seduta a terra a sinistra. Il Messia, con una mano indica l'alto e con l'altra tiene a distanza la donna che vorrebbe abbracciarlo. Gesù è raffigurato molto giovane, con il corpo glabro e una sottile barba che incornicia il viso. I capelli sono lunghi e fluenti, di colore scuro.

La Maddalena è seduta a terra, guarda in alto, verso il Signore che ha appena riconosciuto e allarga le braccia in segno di grande sorpresa. Ha un'espressione sgomenta perché Gesù le impedisce di toccarlo. La donna ha le labbra aperte e sembra chiedere il perché del divieto. La veste che indossa è ricca e molto elaborata mentre ai piedi porta dei sandali.

I capelli della Maddalena sono biondi, lunghi raccolti dietro la schiena.

I due personaggi sono immersi in un paesaggio boschivo. Si intravede il grosso tronco di un albero dai rami spezzati. Alla sua base crescono grandi funghi.. Accanto al tronco, inoltre, sono appoggiate una vanga e una zappa. Oltre la scena si apre, in basso, una radura circondata da un bosco fitto che prosegue fin all'orizzonte, chiuso da una linea di colline.

Il cielo, infine, è terso e luminoso. Un giardino come quello di Eden perduto, ma ritrovato con la resurrezione del Signore "Maestro mio" come lo chiama Maria Maddalena che lo riconosce quando la chiama per nome, come i discepoli lo riconoscono allo spezzare il pane e gli apostoli sul lago, quando sulla riva arrostitisce il pesce per loro. Così la Resurrezione ci rende consapevoli che è possibile fare di ogni estraneo, di ogni sconosciuto, di ogni straniero un amico se ci chiama per nome, se spezza il pane e se si cura di noi. I nostri occhi spesso non bastano a riconoscere che ci sta di fronte. Ma è proprio quel corpo estraneo ciò che stiamo cercando, è in lui la nostra comune umanità.

E col corpo, custodire il giardino che è la terra ecco l'idea di resurrezione che assomiglia a una danza. In fondo a questa catena di corpi che danzano c'è la danza di Matisse, il ballo sfrenato della vita



La danza di Matisse come quella del Correggio del “Noli me tangere” riesce a **evocare sensazioni forti**.

Anche qui i corpi sono dinamici e armonici ma ecco, in basso a sinistra, il cerchio sta per spezzarsi tra due personaggi tesi uno verso l’altro (come trail Risorto e la Maddalena), creando così una sensazione di equilibrio e gioia – quella data dalla danza – ma di paura al tempo stesso – provocata dall’imminente, possibile rottura dell’armonia. **Metafora della vita umana**, danza gioiosa in bilico sul mondo pronta a spezzarsi.

SANTA CECILIA **il volto a terra, nella polvere**

come i corpi dei migranti e dei soldati morti in Ucraina



scultura di Stefano Maderno

Il 22 novembre 1599 papa Clemente VIII –seguendo otto cardinali che portavano a spalla una bara- scoppiò a piangere, e con lui pianse tutto il popolo romano: “per l’ultima vista, che più non si doveva avere, di un sì bello e tanto miracoloso corpo”. Era passato un mese, ormai, da quel mercoledì 20 ottobre in cui il corpo dell’antica martire Cecilia era stato trovato sotto l’altare della chiesa di Trastevere: e l’attenzione di tutta Roma si era concentrata sul senso della vista, in un’ossessione di massa. Subito si era sparsa la notizia che voleva quel corpo incorrotto: il sangue ancora fresco, le ferite del martirio evidenti dopo quasi mille e quattrocento anni. E benché stia scritto “beati quelli che, pur non avendo visto, crederanno”, tutti, dal papa in giù, avevano voluto vedere, con i propri occhi. Il concorso del popolo fu incredibile, e nemmeno la guardia svizzera riuscì a contenere le ondate di pellegrini e romani che si accalcavano pericolosamente nelle vie di Trastevere, inducendo a istituire sensi unici per le carrozze, a dichiarare festivo il giorno della solenne ritumulazione e chiudere a più riprese la basilica.

Oggi abbiamo molti dubbi su ciò che realmente conteneva quella cassa, che era stata confezionata da papa Pasquale I nell’anno 821, ed era stata probabilmente riaperta almeno nel 1466. Alcune caute precisazioni di illustri testimoni del 1599 suggeriscono che forse si volle intravedere, nella singolare sagoma di un mucchio di stoffe, la sagoma di un

corpo umano. Ma un cardinale con meno scrupoli –Paolo Camillo Sfondrati, che era il padrone di casa, cioè il titolare della chiesa- chiese ad uno scultore, Stefano Maderno, di scolpire nel marmo candido ciò che tutti dicevano di aver visto. E Maderno lo fece, con la forza e la verità di un Caravaggio della scultura.

Oggi non ci chiediamo più se nel 1599 i romani videro proprio ciò che noi vediamo nel marmo di Maderno. Non ce lo chiediamo perché sentiamo che Maderno dice il vero: non su Cecilia, ma su altri corpi. Su corpi di oggi, che cerchiamo di non vedere. Questa ragazza senza occhi e senza labbra non può vederci e non può parlarci. Perché ha la faccia a terra, nella polvere. **Proprio come i corpi dei soldati morti in guerra nei campi dell'Ucraina,** proprio come i corpi dei migranti che il mare spinge sulle nostre spiagge. Corpi che questo corpo di marmo senza volto scolpito quattrocento anni fa, in qualche modo ci forza a vedere, costringendoci a dire che siamo, sì, testimoni oculari, che lo vogliamo o no.

GLI SCHIAVI MONUMENTALI I QUATTRO MORI di LIVORNO



Quante sono le opere d'arte che crediamo di conoscere, e che in realtà non abbiamo mai guardato davvero? Siamo nel periodo giusto per rimediare: per esempio, abbandonando - giusto per un paio d'ore - una delle tante, bellissime spiagge della costa, per andare a vedere con occhi nuovi i Quattro Mori, davanti al porto di Livorno. Ma cosa possiamo mai scoprire in questo famosissimo monumento dinastico, che celebra - spingendosi fin sulla soglia del ridicolo - i Medici come signori del Mediterraneo? Scolpito nel marmo di Carrara, il granduca Ferdinando I domina quattro 'cattivi', cioè quattro 'infedeli catturati dalla flotta toscana dei Cavalieri di Santo Stefano: morì per il colore della loro pelle, fissato per sempre nel bronzo. Non era solo un'allegoria: alla fine del regno di Ferdinando (1587-1609), a Livorno gli schiavi musulmani erano 6.000, la maggioranza assoluta dei 10.000 abitanti della città. Lo scultore Giovanni Bandini finì di scolpire il candido Ferdinando subito prima di morire, nel 1599: la statua fu trasportata da Firenze a Livorno, ma non fu montata fino al 1617. Nel frattempo, Cosimo II aveva chiesto al grande bronzista Pietro Tacca di terminare il monumento. Erano ormai i tempi di Caravaggio e Galileo.

E il nuovo granduca volle che lo scultore studiasse dal vivo i suoi modelli, andando di persona a Livorno per cercare nel Bagno - l'enorme prigione che derivava forse il suo nome dalla parola turca banyol "carcere reale" - "uno stiavo di bella vista, et havere comodo di formarlo con cera" (così un dispaccio della corrispondenza medicea). Tacca avrebbe, insomma, 'calcatò nella cera un vero e vivo schiavo, per poi fonderlo in bronzo con le opportune varianti: così avvenne, e - dopo aver completato altre opere che la corte fiorentina considerava più urgenti - finalmente, nel 1638, i quattro mori presero posto sul monumento che oggi tutti consideriamo il simbolo stesso di Livorno.

Il biografo Filippo Baldinucci racconta che, nel Bagno, Tacca "ebbe facoltà di valersi di quanti schiavi vi avesse riconosciuti dè muscoli più leggiadri, e più accomodati all'imitazione, per formarne un perfettissimo corpo. Uno di costoro fu uno schiavo moro turco, che chiamavasi per soprannome Morgiano, che per grandezza di persona, e per fattezze, d'ogni sua parte era bellissimo. Ed io che tali cose scrivo, in tempo di mia puerizia in età di dieci anni il vidi, e conobbi, e parlai con esso non senza gusto, benché in sì poc'età; nel ravvisar, che io faceva a confronto del ritratto, il bello originale". Dalla cronaca livornese settecentesca di Mariano Santelli apprendiamo, inoltre, il nome del secondo modello di Tacca: "un robusto vecchio, detto Ali".

Ebbene, da pochi mesi lo storico dell'arte americano Steven Ostrow ha pubblicato la prova documentale che non si trattava di invenzioni letterarie: Baldinucci e Santelli dicevano la verità. Egli ha rinvenuto una sorta di terribile inventario degli schiavi, un elenco - databile tra il 1608 e il 1624, proprio quando Tacca va a Livorno - di 164 "schiavi mori dè galeoni quali sono nel Bagno, boni al remo". Tra di essi troviamo "Margiano di Macamutto, di Tangiur, di anni 25, da vendersi": un nero tangerino che probabilmente era stato già fatto schiavo dagli ottomani cui era stato sottratto dalla flotta toscana. E, tra gli schiavi classificati come "vecchi" - cioè ultraquarantenni - , abbiamo ben quattro Ali, tutti turchi: uno dei quali dev'essere stato il secondo modello di Tacca. Così, due mori su quattro - quelli dalle fattezze più evidentemente individuali - possono avere un nome: il nero africano è Morgiano (un soprannome che deriva da un tipo di uva particolarmente nera), il turco è Ali. Si tratta dei primi ritratti scultorei di schiavi sicuramente identificabili della intera storia occidentale. La ricerca storica ha fatto, dunque, un minimo di giustizia: e oggi in quel gruppo di cinque figure non è più solo Ferdinando dè Medici ad avere un nome, una

biografia, una storia. E c'è un altro paradosso: da Balducci fino a noi, non c'è stato viaggiatore che non abbia scritto nel suo diario che i Mori di Tacca sono molto più belli del Ferdinando di Bandini. E la loro bellezza è, senza discussioni possibili, la bellezza di corpi umani: quella che dal primo Rinascimento fiorentino era tornata ad essere la misura di ogni altra bellezza. E così è stata l'arte - prima e più della politica, prima e più della religione - a gridare che gli schiavi neri e musulmani non erano uomini meno del bianco granduca di Toscana: Morgiano e Alì sono uomini come Ferdinando - e sono di Ferdinando più belli.

Una verità rivoluzionaria, per il Seicento: e anche per noi, che stentiamo a riconoscere l'umanità - e certo non vediamo la bellezza - di tutti i Morgiano e degli Alì che arrivano nei porti italiani di oggi, condannati ad una nuova schiavitù.



LA RIVINCITA DEGLI ULTIMI : IL 700

Venuti al 700, i corpi degli ultimi conquistano davvero la pittura italiana. Pensiamo al Crespi, quel Crespi che capiva tutto della vita. Giuseppe Maria Crespi vive a Bologna tra il 165 e il 1747. Il quadro che presento lo dipinse intorno al 1715 e rappresenta un povero cortile.



Il pittore, maestro indiscusso dell'arte italiana di quegli anni, utilizza qui i canoni della scena di genere, di cui era uno dei più rinomati specialisti, per mostrarci uno squarcio sulla realtà della Bologna settecentesca, quasi un'immagine **presa dal vero** della vita quotidiana delle classi più umili, rappresentate con umanità e con un pizzico di ironia.

Nel cortile di una casa umida e malsana, un'anziana donna, impegnata a lavare il bucato, si indigna per la sfacciataggine dell'uomo scalzo, che si accosta al muro per urinare. Con la bocca spalancata sembra urlare un insulto, mentre con la mano vorrebbe colpirlo. Un gatto infastidito cerca di graffiarlo.

Sullo sfondo, nella penombra, una giovane madre intenta a sfamare il figlio, si volta un po' divertita a osservare la scena.

Crespi stende **il colore a rapidi tocchi** e indugia sui particolari capaci di restituire la consistenza delle cose: dalle calze stese ad asciugare al luccichio del rame dei pochi utensili sparsi, dal paniere di vimini appeso al muro al vecchio architrave in legno che domina prepotentemente la scena. E' il corpo delle cose. Non è una descrizione fredda, è una poesia che accarezza la povera materia di cui sono fatti i nostri corpi, e Crespi svela dei corpi la bellezza semplice. Non conta quello che si dipinge, conta lo sguardo che ci si posa sopra, conta l'amore. Carlo Levi scriverà nel '900 "se amore guarda , gli occhi vedono". Crespi fa vedere, oltre quelle cose, l'umanità e impasta nel colore lo sguardo, la fatica la gioia di quei corpi.

IL QUARTO STATO VEDE LA LUCE

Dall'inizio del secolo scorso, *Il Quarto Stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo è forse l'opera d'arte che meglio rappresenta emblematicamente la transizione sociale e politica italiana del Novecento attraverso la trasformazione di Milano, città che appare come la vera

capitale d'Italia anche per avere permesso a generazioni di proletari, spesso immigrati dal Sud, di affermarsi grazie al proprio lavoro.

Il Quarto Stato dal 1920 fa parte del patrimonio permanente delle collezioni pubbliche di Milano e fino alla metà di aprile apriva il percorso del Museo del Novecento in piazza Duomo, introducendo alla più ampia e superba collezione pubblica al mondo di arte futurista.

Per la sua iconografia ispirata agli ideali socialisti *Il Quarto Stato* si è prestato a innumerevoli declinazioni: la più popolare è sicuramente quella apprestata in *Novecento. Atto I* da Bernardo Bertolucci nei titoli di testa e nella scena della reazione pacifica della comunità contadina ai soldati a cavallo che nel giorno di San Martino sfrattano i mezzadri perché i loro contratti sono scaduti.

Il Quarto Stato era un progetto già dal 1891. Pellizza dipinge la realtà che conosce e in cui si identifica orgogliosamente: è figlio di contadini benestanti, con un padre garibaldino radicale e anticlericale, impegnato nella locale Società di mutuo soccorso.

*Pellizza si impegna a creare il "più grande manifesto che il proletariato italiano possa vantare fra l'Otto e il Novecento" tra 1898 e 1902. In primo piano nel *Quarto Stato* i volti dei personaggi che camminano verso di noi sono ispirati alla famiglia di Pellizza (la moglie Teresa Bidone, figlia di contadini, la figlia Maria Pellizza e Giacomo Bidone, falegname), e inoltre al piccolo Luigi Albasini, figlio di contadini, a Giovanni Zarri e a Giovanni Gatti, muratore e farmacista.*

Come nella *Scuola di Atene* Raffaello fa coincidere l'idea di storia e di progresso con la conciliazione tra discipline umanistiche e scientifiche di cui è simbolo il dialogo tra Platone e Aristotele che camminano affiancati, in *Il Quarto Stato* Pellizza fa coincidere l'idea di storia e di progresso con la lotta di classe dei contadini che manifestano. La famiglia e i concittadini del pittore permettono ai morti di vivere per sempre: titolo e iconografia definitivi di *Il Quarto Stato* seguono un orribile fatto di cronaca che vide i lavoratori trucidati dallo Stato militarizzato.

Durante la primavera del 1898 il prezzo del grano raddoppia, passando da 35 a 60 centesimi al kg: come sta succedendo oggi quando lo Stato tassa l'alimento più democratico di tutti, (il pane allora) per gravare sui poveri e non sui ricchi. Alla fine di aprile cominciano le prime manifestazioni in Romagna, in Puglia, a Firenze. Il culmine si raggiunge tra il 6 e il 9 maggio 1898 a Milano, dove il generale **Fiorenzo Bava Beccaris ordina lo stato di assedio** e fa massacrare la folla dei manifestanti, causando un numero di feriti e di vittime mai stabilito ufficialmente, tanto da guadagnarsi il soprannome di "macellaio di Milano": almeno ottanta morti, tra cui molte donne con i propri bambini, centinaia di feriti, migliaia di arrestati.

Il generale viene premiato con la Croce di Grande Ufficiale dell'Ordine Militare di Savoia e con le congratulazioni scritte di Umberto I; due anni dopo, l'anarchico militante Gaetano Bresci rientra dagli USA dove era emigrato e vendica i morti uccidendo "Re Mitraglia" a Monza. Bresci durante il processo rivendica l'assassinio politico con parole che non mi scandalizzerei di ascoltare di nuovo oggi che le condizioni sociali di chi fa lavori non privilegiati sono drammaticamente tornate simili a quelle della fine dell'Ottocento "Oltre vendicare gli altri, volevo vendicare anche me, costretto, dopo una vita miserrima, ad emigrare. *"I fatti di Milano, in cui si adoperò il cannone, mi fecero piangere di rabbia e pensai alla vendetta. Pensai al Re, perché costui, oltre a firmare i decreti, premiava gli scellerati che avevano compiuto le stragi"* (*Il processo e la condanna del regicida Bresci alla Corte d'Assise di Milano*, "Corriere della Sera", 30-31 agosto 1900, p. 1).



Ci troviamo in una piazza, probabilmente è la piazza Malaspina a Volpedo, ma potrebbe essere qualunque altra piazza d'Italia nel 1901. In primo piano sono raffigurati un uomo anziano, un giovane, e una donna con in braccio il suo bambino.

Essi rappresentano i membri della società più bassa, chiamata Quarto Stato, ovvero i lavoratori: operai, contadini, artigiani. Le tre figure in primo piano sono illuminate, mentre le persone sullo sfondo di meno, l'autore dell'opera vuole indicare che queste persone si stanno allontanando dall'oscurità dell'ignoranza per prendersi il loro posto nella società. Si stanno avvicinando alla luce. I volti di questi lavoratori sono fieri, determinati ad ottenere i propri diritti; alcuni gesticolano, marcando la loro fermezza e convinzione in ciò che vogliono. La marcia è compatta, ciò evidenzia la forza data dall'unione.

La donna con il bambino in braccio è la più illuminata, quasi una maternità cristiana hanno scritto ma è una maternità laica questa e ha la stessa luce di quelle sacre.

Lei è girata verso l'uomo al centro e sembra dirgli qualcosa animatamente come sembra naturale negli attimi concitati dell'avanzare perché anche le donne hanno voce in capitolo. L'uomo al centro ha uno sguardo sicuro, sveglio e forte, e procede in modo disinvolto, mentre l'uomo anziano alla sue destra ha una sguardo pensieroso.

Gli uomini e la donna sono vestiti con abiti poveri ma dignitosi. Il giovane uomo indossa una camicia con al di sopra un gilet. Sul capo porta un cappello e la giacca è tenuta elegantemente da una mano e pende dietro la schiena. La sua postura è calma e sicura. Infatti la sua mano destra sorregge la giacca senza affanno mentre la sinistra è fermamente poggiata sulla tasca. Giovani, maturi e anziani procedono compatti verso il fronte del dipinto. Il titolo dell'opera, *Quarto Stato*, si riferisce ad un termine utilizzato durante la rivoluzione industriale ottocentesca. Si indicava, così, la classe lavoratrice formata da operai contadini e artigiani. Il termine nacque durante la rivoluzione francese per indicare lo strato più basso della società

I lavoratori escono dall'oscurità dell'ignoranza per conquistare un proprio posto al sole. La scena è illuminata frontalmente ed è proprio verso questo punto luminoso che si muove la

massa di manifestanti. La fonte di luce rappresenta, quindi, un momento di riscatto e di speranza degli operai.

Trionfi e lamenti nel cuore dolente di Roma

Con questa ultima opera pittorica termina il gran libro di Tomaso Montanari che ho cercato solo di documentare con le opere d'arte cui fa riferimento.

E' quest'opera dell'oggi: un fregio che si dispiega nel cuore di Roma

A un certo punto del fregio come in un sussulto, come in un impasto nella storia ci troviamo davanti: Pier Paolo Pasolini, Romolo e Remo, Aldo Moro, Marcello Mastroianni e Anita Ekberg, simboli e allegorie, tutti, **in un unico racconto dalla storia antica a quella recente- Un fregio lungo 500 metri realizzato dal sudafricano William Kentridge sui muraglioni di travertino del Tevere,**

La tecnica e la grammatica del lavoro, oltre che il titolo **Triumphs and Laments**, incarnano già di per se stesse il senso di **una città immersa nel dramma ma rabbiosa**, che pretende un riscatto oggi, nel giro di pochi mesi, come dopo le sconfitte dell'antichità: **le 80 figure alte dieci metri** che popolano il murale sono state infatti realizzate in negativo, **togliendo la patina di sporco dalle pareti**, come una gigantesca incisione d'altri tempi.



Il monumentale fregio realizzato da William Kentridge sugli argini del Tevere sembra una colonna coclide srotolata. Le 80 immagini in processione ricordano infatti le scene incise sulla colonna Traiana, senza però seguire nessuna successione temporale né linearità di racconto; si tratta di simboli, archetipi e avvenimenti liberamente rivisitati dal grande artista sudafricano per raccontare la sua storia di Roma.



Avviene così che il simbolo di Roma e dei legionari romani convivano insieme alla Santa Teresa in estasi del Bernini e alla lotta tra Romolo e Remo





La Santa Teresa del Bernini è strappata dalla sua estasi e portata in terra a piangere sul corpo di Aldo Moro e di Pasolini. Una contrazione del tempo, in cui i corpi di ogni epoca sono riuniti per raccontare il corpo malato della storia e della democrazia italiana.



il ritrovamento del cadavere di Aldo Moro

La convivenza di queste figure avviene in uno spazio metastorico governato dalla sola memoria emotiva. Associazioni che sovrappongono il passato remoto con il presente più attuale: le vedove dei soldati romani con quelle dei rifugiati di Lampedusa, Remo ucciso da

Romolo e i pompieri in soccorso dopo il bombardamento del quartiere San Lorenzo nel 1943. *Triumphs and Laments* – questo il titolo dell’opera – offre una lettura della storia mai univoca che contrappone fasti e miserie, glorie e sconfitte; perché per ogni trionfo si genera anche un lamento, una perdita, un lutto e per ogni vincitore ci sarà sempre un vinto. Dando forma a questa ambivalenza, nel corteo Kentridge sceglie di raffigurare il simulacro della vittoria alata in tre versioni: prima solida e possente, poi frantumata da crepe e in fine ridotta a un cumulo di macerie. Così trasforma i numerosi monumenti equestri celebrativi di trionfi in feticci: cavalli di Troia che svelano le loro impalcature interne e collassano al suolo diventando mero simbolo della vanità dell’uomo. Perfino l’emblema sovrano di Roma è scardinato: la lupa che sfamò il primo re della città è rappresentata scarna, svuotata, ridotta a una carcassa di sole ossa. È dunque il dualismo insito nella vita il cuore pulsante di questa imponente teoria di figure, costruita su un gioco di opposti che si alternano e completano. Kentridge è riuscito, dunque, a cogliere la vera essenza della città, a restituire il senso del tempo che passa, delle culture ed epoche che si susseguono, della stratificazione come ricchezza; capendo quanto Roma sia sofisticata prova di bellezza generata proprio dalla contaminazione. Così Fellini è ricordato ne *La dolce vita*, Anita e Marcello però non sono più ritratti abbracciati nella fontana di Trevi, ma dentro una vecchia vasca da bagno.



Pasolini e lo strazio del suo corpo diventano metafora di dolore universale e ricordano i tanti uomini visti assassinati da Kentridge in Africa durante gli anni dell’apartheid e che sempre ritornano nei suoi lavori dove la riflessione politica è caratteristica imprescindibile.



Il corpo di Pasolini riverso a terra nel sangue-

Tra le figure del corpo di Pasolini e il ritrovamento del corpo di Aldo Moro



sorge, più un lamento che un trionfo.

Kentridge ci invita a riflettere che la loro morte è stata una delle più grandi tragedie ed una delle più grandi sconfitte di Roma; con l'assassinio di un intellettuale come Pierpaolo Pasolini e di un politico come Aldo Moro non solo è stata attaccata e sfregiata la cultura e la democrazia ma anche tutto ciò che personaggi del loro calibro rappresentano: la libertà d'espressione, la lotta sociale, la ricerca della verità, l'essere unici e quindi diversi dalla massa, l'essere controcorrente...

Figure però la cui ascesa è segnata da una repentina discesa, soverchiate da un potere al quale cercano di sfuggire come dice il poeta Rilke:

*“Questa è la nostalgia: vivere nella piena
e non avere patria dentro al tempo”.*

Questo fregio, così moderno e così antico, voluto da artisti americani e cittadini italiani, ha lo scopo di curare un altro corpo malato, quello del Tevere. Una storia di corpi per curare un altro corpo quello della natura e quello della città. Una storia universale di fragilità e di forza. Storia di corpi vinti, sconfitti, prigionieri, stanchi, diversi, discriminati, offesi, colpiti e uccisi che finalmente riacquistano, grazie agli artisti, la loro umanità: costruendo così la nostra, di umanità.

