

Compianto sul Cristo morto di Giotto e Guernica di Picasso

di

Ludovica Pirelli e Antonio De Leo

Nel Medioevo non si produce più vera arte ma artigianato; verso la fine, un ritorno c'è con Giotto. Si può prendere ad esempio il “Compianto sul Cristo morto”.



Intanto, è un affresco, una tecnica pittorica che prevede di dipingere su muro mettendo i colori sull'intonaco fresco: si mettono due strati diversi di malta, il primo sottile chiamato arriccio e poi uno di intonaco umido più spesso che, grazie a delle reazioni chimiche, ingloba il colore. Ciò rende resistente la pittura agli effetti del tempo ma anche più difficoltose le correzioni, se si sbaglia bisogna raschiare tutto e ricominciare, quindi l'artista lavora per piccole parti applicando solo l'intonaco che potrà dipingere in giornata e deve aver ben chiara l'opera prima di iniziare. Infatti i disegni sono eseguiti prima, su dei cartoni preparatori, i quali vengono forati lungo i contorni delle immagini, sui fori si passa un pigmento, ad esempio polvere di carbone, e così si riportano le figure su muro.

Quest'opera fa parte del ciclo pittorico della Cappella degli Scrovegni a Padova, commissionato a Giotto dal ricco banchiere Scrovegni per riscattare lui e la sua famiglia dal peccato di usura (il padre aveva una tale cattiva fama di usuraio che Dante lo mette nell'Inferno).

Giotto però non è un mero esecutore delle volontà del committente come era solito nel Medioevo. Anticipa l'Umanesimo, apre la strada a un'immagine di uomo indipendente e con una forte coscienza di sé, a una concezione di artista che riceve solo indicazioni sul tema e poi decide lui come impostare la sua creazione, è una pittura che non è esecuzione meccanica ma racconta qualcosa in più, dei contenuti, l'anima del pittore. Se le rappresentazioni tardogotiche erano statiche perché c'era solo descrizione e non pathos, Giotto vuole costruire una tensione emotiva; anche se, a differenza dell'Umanesimo, la prospettiva non è ancora precisamente teorizzata, comunque ne fa una intuitiva adatta a questo caso, usa gli artifici che ritiene necessari per raccontare un evento e farci partecipare a uno stato d'animo: la tragedia della morte di Cristo e il dolore dei personaggi che lo compiangono dopo la deposizione.

Scompono e ricompono degli equilibri.

Intanto, il fulcro del dramma, Maria che regge il figlio morto tra le braccia, è spostato a sinistra. Dal punto di vista psicologico la composizione è squilibrata su quel punto, è lì che si concentra il peso emotivo.

Dall'altra parte, a destra, c'è una forte massa coloristica, la roccia, qui è il peso della materia pittorica con i suoi volumi e i suoi colori che è preponderante.

C'è un gioco di equilibri, è come se la forza di ogni massa riportasse verso il baricentro dell'azione, c'è una geometria che te lo inquadra e ti richiama lì, allora è un gioco di rimbalzi, in cui ogni figura mi riporta al punto in cui l'artista vuole che concentri l'attenzione, e che mi conduce a ricostruire l'equilibrio complessivo dal punto di vista psicologico, coloristico, volumetrico; lo sguardo è spostato avanti e dietro dalla dinamica dell'opera tornando sempre al fulcro dell'evento, nel viaggio della percezione scopro gli equilibri, misuro le masse, bilancio i pesi fino a tornare sempre alla conclusione.

La roccia con la sua inclinazione dà il senso di rotolamento verso il centro emotivo, i personaggi



accompagnano quest'andamento, le teste si piegano sempre di più fino a diventare improvvisamente molto chine nel momento culminante della tragedia, nella caduta nella disperazione più totale; lo spazio del dramma è circoscritto da due donne di spalle, vera novità nella storia dell'arte, nel Medioevo le figure erano generalmente frontali. Quelle due schiene in primo piano che

restringono e sembrano nascondere parte della scena in realtà spingono il mio sguardo ad andare oltre e a concentrarsi sull'evento chiave, che loro incorniciano, delineando un asse ideale che passa per il petto di Cristo. Poi si guardano le donne che si disperano, il popolo che piange: i loro sguardi riportano sempre verso Gesù e Maria; si osserva il centro, dove normalmente va l'attenzione, e c'è san Giovanni con il corpo sbilanciato in avanti che segue l'andamento della roccia e gli occhi verso la madre con il figlio, di nuovo.



Non sono scelte che appartengono a un'iconografia ma artifici funzionali alla rappresentazione. Ci sono vari elementi

che raccontano il dolore, oltre al pianto dei personaggi e al rotolamento verso l'abisso: la natura scarna, il cielo oscurato come previsto dal racconto evangelico, gli angeli dalle espressioni umane che volano in modo caotico, è come se il dolore fosse così insopportabile da farli impazzire, e allora non c'è percorso, non c'è un ordine, non c'è un senso del mondo, si sottolinea ancora che il dolore non è compatibile con una classica struttura geometrica, che la sbilancia, quindi ognuna delle creature celesti vortica in modo confusionale e individuale esprimendo la propria disperazione.



Il tormento è condiviso da uomini, natura, mondo ultraterreno: i vari ambiti sono inclusi nella figura di Giovanni, al centro, l'unico che sporge dalla roccia per collegare da intermediario cielo e terra, le diverse pene, con le indicazioni delle sue mani.

Giotto racconta il dolore come se il dramma fosse ancora in atto. In realtà questo è il momento che segue la deposizione, quando tutto è già finito; il dolore si prova mentre si vede soffrire e nell'attimo della morte. È difficile che tutti i moti di disperazione descritti possano esplodere simultaneamente nello stesso istante, ed è lo slancio emotivo di un singolo istante, perché quelle situazioni non si possono sostenere a lungo; è strana la posizione di stupore addolorato di Giovanni, Gesù ormai è morto. Giotto usa elementi oltre la logica per costruire una tensione emotiva, deve rendere appieno le dimensioni della tragedia, quello che è successo davvero, cosa hanno fatto gli uomini.



Solo due figure sono atemporali, rappresentano la fase del dolore successiva al pianto, l'assenza. Sono Nicodemo, che depone il corpo di Cristo, e Giuseppe d'Arimatea, che dona il suo sepolcro. Ormai hanno assorbito il colpo della disgrazia, hanno già realizzato la morte: uno ha preso il morto tra le braccia, deponendolo dal luogo in cui era stato vivo, la croce, a terra; l'altro offre la sepoltura, dove Gesù dalla morte tornerà alla vita. Hanno già assolto il loro compito e perciò si estraniavano. Come nella tragedia greca c'era chi aveva il ruolo di raccontare, senza partecipare all'azione, così i due personaggi fanno da testimoni all'evento.

Tuttavia tra quei disequilibri, quelle posizioni che non possono essere sostenute a lungo... viene raccontato anche altro.

È vero che si tratta di una tragedia, la peggiore concepibile, gli uomini hanno commesso il peccato più grande, il deicidio. Ma è pur vero che da quel disordine si ricostruirà

qualcosa, l'uomo non è annientato, anzi è in quel momento che conquista la speranza del riscatto, la possibilità di salvezza poteva passare solo attraverso il martirio e la sofferenza di Gesù, quindi la tragedia era qualcosa di necessario, previsto nel destino del figlio di Dio sin dall'annunciazione, era proprio la finalità per cui il padre l'ha proiettato sulla Terra. Se Cristo non fosse stato messo in croce non avrebbe avuto successo, c'erano tanti predicatori all'epoca, il cristianesimo emerge esattamente grazie al suo sacrificio. Quindi anche il tradimento di Giuda era funzionale alla missione. C'è un libro, "L'opera del tradimento" di Mario Brelich, che si interroga su Giuda e il suo ruolo. Dai pochi elementi che emergono dal vangelo, dalle parole omesse, dal racconto dei fatti, dall'analisi delle necessità Brelich costruisce un'indagine logica e articolata per estrapolare la figura di Giuda. Perché il figlio di Dio, che conosce il suo destino, tra tanti discepoli sceglie proprio lui? Quanto della sua scelta è stato compiuto senza che Gesù non volesse quell'atto? L'autore arriva alla conclusione che Giuda è necessario proprio in quanto figura funzionale al tradimento, che è il preludio di tutto il percorso successivo. È il motivo per cui alle origini del cristianesimo Giuda e Pilato erano considerati santi: erano i mezzi attraverso cui si era potuto compiere il sacrificio. L'uomo è stato uno strumento di Dio affinché potesse riscattarsi attraverso la morte del figlio, che era un processo irreversibile sin dall'inizio, già in atto nel momento dell'annunciazione.

Esiste una speranza che viene dalla tragedia, per cui nel dipinto, anche se non c'è la luce del Sole, c'è una luminosità che viene dai personaggi stessi, dalle vesti colorate, dall'interno dei



corpi, è una spirale di speranza che passa dalla folla, le figure di spalle, poi attraverso Cristo, le donne e infine Giovanni che con la mano la spinge verso l'alto, è come se ci desse la possibilità di far rimbalzare il peso della tragedia al cielo, è il moto attraverso cui la speranza si risollewa: Cristo risorgerà.



Questo affresco può essere affiancato a un'opera molto lontana nel tempo, "Guernica" di Picasso. Anche qui si parla di una tragedia estrema, in questo caso la guerra. La gravità dei due drammi, il deicidio e la morte e la distruzione di tutto, li affianca.

Il dipinto nasce da un episodio che colpì molto, il bombardamento aereo della cittadina spagnola di Guernica nel 1937 da parte dell'aviazione tedesca e italiana in risposta alle richieste di Franco. La città non si trovava in guerra, quindi l'attacco fu inaspettato, non c'erano infatti grandi obiettivi militari, era un attacco simbolico, per intimidire chi avrebbe voluto opporsi. Da un momento all'altro in un giorno qualunque la città fu massacrata, i civili furono uccisi. Picasso in quel periodo stava preparando un'opera per rappresentare la Spagna all'Esposizione universale del 1937, impressionato dall'avvenimento cambiò soggetto e parlò di Guernica.

Per raccontare la tragedia usa lo stesso meccanismo drammatico del teatro: restringe lo spazio e i personaggi dell'evento.

Se si descrive qualcosa di troppo grande e devastante, il cervello lo esclude, non lo percepisce più. È come quando al telegiornale si sente parlare di un numero spropositato di morti, quando c'è lo scoppio di una bomba e dopo la distruzione completa, da un momento all'altro c'è l'annientamento della vita: è qualcosa di così incommensurabile che la mente non lo concepisce, lo rifiuta, se ne allontana per evitare un impatto forte che dovrebbe sconvolgerla. Per proteggersi non vede più il dramma.

Per rendere l'emotività della tragedia bisogna raccontare le storie di pochi personaggi che vi sono coinvolti: un esempio di foto di guerra toccante è quella di un bambino, alle spalle un ordigno che sta esplodendo. Quell'attimo racconta per intero la precarietà dell'esistenza, la brutalità, l'assurdità, la morte che arriva dall'alto senza poter reagire, il fatto che anche un ragazzo possa essere obiettivo di distruzione. Invece non riusciamo a comprendere tutti insieme i racconti dei morti della seconda guerra mondiale: un numero immenso di essere umani, con le loro vite, le loro emozioni, le loro esperienze, i loro rapporti personali, i loro sogni, dubbi, sacrifici... tutto ciò che riguarda un uomo, moltiplicato per milioni. Perciò il teatro per raccontare i sentimenti, i drammi, le storie che riguardano tutta l'umanità deve stringere il campo: un mondo ristretto come il castello di Elsinore, poche persone come i sei personaggi in cerca d'autore. Grazie alla rappresentazione teatrale il dramma di uno si traspone nel dramma di tutti, l'amore di Romeo e Giulietta esprime quello di ogni uomo, è come se una storia diventasse tutte le storie.

Picasso non ci mostra la distruzione della città intera, la racchiude nella descrizione dell'interno di un piccolo ambiente, forse una stalla.



C'è una donna tra le fiamme di un incendio che protende le braccia verso l'alto, c'è un soldato dilaniato dalle esplosioni che in mano stringe ancora una spada, un'arma per combattere, c'è un cavallo con la bocca a forma di bomba d'aereo che rappresenta la guerra, c'è un toro che simboleggia la Spagna. Con pochi personaggi si raccontano tutte le tragedie, è il monito di tutte le guerre.



Una scena importante è una donna che sostiene il cadavere del suo bambino tra le braccia. È un elemento che ci richiama all'assonanza tra il *Compianto* e *Guernica*: Maria e la figura di Picasso sono entrambi madri che stringono il proprio figlio defunto. Il tema della Madonna con il



Cristo morto è diffuso nell'arte: un esempio è la *Pietà* di Michelangelo. In questa scultura Maria è giovane, perfino più del figlio: non hanno importanza l'età, le sue caratteristiche fisiche, ma la sua qualità simbolica, la sua realtà di madre; allo stesso modo, il valore del figlio è sempre quello, indipendentemente dalle caratteristiche di vita, il dramma in *Guernica* e quello nel *Compianto* sono equivalenti. Gesù è e rimane il bambino di Maria, l'uccisione del figlio rimane lo strazio più crudele: si stranca una vita quando ancora non è piena, quando ancora non ha sviluppato le sue potenzialità. In questo modo si distruggono le possibilità, il futuro: è qualcosa che annienta. Nel libro "Pappagalli verdi" Gino Strada parla di uno speciale tipo di mina che veniva usato in Afghanistan, disegnato in modo da somigliare a un giocattolo: era progettato specificatamente per i bambini. Così si distrugge un popolo: uccidendo le nuove generazioni si uccide il futuro. Non c'è la possibilità di riscattarsi dalla tragedia, investire in qualcosa di nuovo, lasciare un'eredità a dei giovani che con il loro animo diverso dal vecchio possono rinnovare, ripartire da zero, costruire.

Giotto racconta tutto questo. Cristo è il figlio e il dio morto: è la morte del futuro, quindi la tragedia della madre con la sua creatura si estende a tutti, così come avviene in Picasso. Cristo però è anche luce, Giovanni guarda contemporaneamente il fulcro del dramma e l'inizio della speranza; in Picasso la morte del bambino non è anche fonte di salvezza, per cui la figura di Giovanni è scissa in due: una, con il volto proteso in avanti come nel *Compianto*, che guarda la morte; l'altra, con le braccia all'indietro come il personaggio giottesco, che guarda una luce.

Il Cubismo a volte scompone un tema in più temi secondari. Ad esempio, la tragedia di Gesù è spezzata in due parti: la madre addolorata che stringe il figlio morto e il soldato ucciso, disteso orizzontalmente come il Cristo del *Compianto*. Nel dipinto di Giotto, una figura sola è contemporaneamente figlio di Maria e soldato della verità.

In Guernica tutto è frammentato, non ci sono elementi allineati secondo una particolare composizione per creare pathos, i personaggi sono scomposti, la realtà è destrutturata e ricostruita in una diversa, che comprende la consapevolezza di cosa c'è dietro le cose, ad esempio il movimento.

Se si rappresenta una donna che si disperava, non in posa ma nel suo moto, l'occhio non sarà in posizione fissa: mentre il personaggio si agita, sposta la testa, un secondo dopo l'occhio è in un altro punto rispetto al primo che avevo visto. Mettendo insieme le due immagini, la figura è destrutturata, e così si è reso anche il suo moto fisico e quello psichico, emotivo. In questo modo si include anche il tempo: si è inserito l'arco temporale in cui, da un momento all'altro, la vita che era calda tra le braccia della donna non c'è più, perciò la madre è lacerata dal dolore e non si può rappresentarla con una scena statica, atemporale, lontana da noi. Deve essere un'azione dinamica, che si svolge nel tempo.

Il tempo è fondamentale in questo periodo, in cui è fervente il dibattito al riguardo: ci sono le riflessioni di Bergson su tempo fisico e tempo psicologico, c'è la teoria di Einstein per cui il tempo è relativo, influenzato dal moto dell'osservatore; prima era considerato un concetto assoluto. Nei dipinti tradizionali era assente, il personaggio era decontestualizzato e sospeso in una realtà atemporale. Leonardo racconta l'anima, lo sguardo, quello che c'è in una persona, non il tempo: quello che è successo nel periodo di posa, la vita quotidiana, gli elementi che legano alla realtà vissuta, anche ad esempio un segno sul viso comparso in quel momento... sono cancellati, il soggetto è rimasto semplicemente immobile, l'arco temporale in cui è stata eseguita la rappresentazione non è compreso nel quadro.

Nel Cubismo si segue la vita dell'individuo mentre la si rappresenta. Diventa essenziale, per raccontare la tragedia, farla vivere nel tempo.

Picasso inoltre compie un'operazione senza precedenti: racconta qualcosa mentre sta avvenendo.

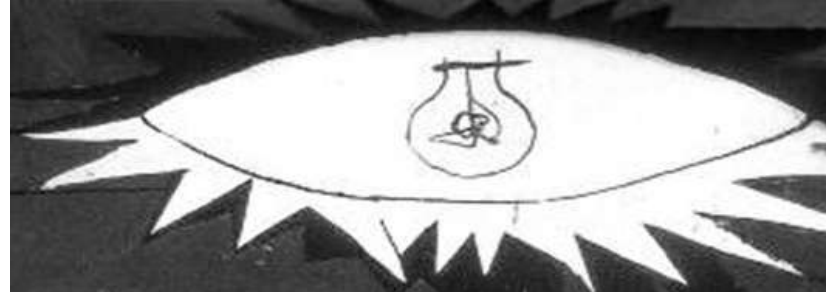
L'arte del passato in genere raccontava eventi del passato, rievocava ad esempio avvenimenti storici rappresentativi per i loro ideali, ecc. In questo caso, un episodio avviene adesso ed è già degno di essere oggetto di arte. È cronaca proprio come un articolo di giornale, è una rappresentazione che coinvolge in una vicenda attuale, per farti leggere lo stato dell'umanità in quel momento. È una tragedia ancora in atto: le luci accese, l'uccello che sta cadendo, le fiamme che bruciano, la madre che si disperava... tutto sta ancora accadendo. Tant'è vero che Picasso usa un tipo di rappresentazione grafica che evoca la stampa dei quotidiani: la tessitura di riempimento del corpo del cavallo fa pensare ai caratteri sulla pagina di un giornale, le figure piatte che fanno pensare a dei ritagli incollati insieme, le immagini in bianco e nero.



L'assenza del colore può avere anche un altro significato: il buio ricorda il dolore, e questa è un'assonanza con il Compianto, in cui il cielo è oscurato per questa ragione. Ci sono anche delle assonanze formali: un uccello in Guernica con la stessa posizione e movimento delle ali di un angelo di Giotto, una donna con le braccia in alto come Maria di Cleofa...



Inoltre, anche qui c'è la luce che rappresenta la speranza, scomposta in più fonti di illuminazione: la finestra, il lume a petrolio retto da una mano e una lampada più grande al centro la cui forma ci stuzzica anche con altri significati. Somiglia a un occhio, a una pupilla; in greco pupilla si dice Core, che vuol dire anche fanciulla, ed è la parola con cui viene chiamata Persefone.



Calasso ne “Le nozze di Cadmo e Armonia” fa un’analisi affascinante di questo mito, che parla della conoscenza di se stessi. È il momento in cui l’uomo proietta il suo sguardo nell’altrove per vedersi da fuori, da qualcosa estraneo che lo guarda, dal proprio simulacro riflesso negli occhi dell’altro, dal proprio riflesso nello specchio.

Narciso si specchia per vedere se stesso, si proietta nella superficie specchiante e vede un altro che lo guarda.

Persefone incontra lo sguardo di Ade nel rapimento, la viva incontra la morte e si specchia nei suoi occhi, si vede in quella pupilla. Riconosce se stessa negli occhi dell’altro, lancia un urlo. “La pupilla della Pupilla fu accolta da un’altra pupilla, in cui vide se stessa. E quella pupilla apparteneva all’invisibile.

Ci fu chi sentì un grido, in quel momento. Ma che cosa significava quel grido? Era soltanto il terrore di una fanciulla rapita da un ignoto? O fu il grido di un riconoscimento irreversibile?” “Core vide se stessa nella pupilla di Ade. Riconobbe nell’occhio che guarda se stesso l’occhio di un invisibile altro. Riconobbe di appartenere a quell’altro. Varcò in quel momento la soglia che già stava per varcare mentre guardava il narciso”, la soglia del mondo dei morti. Inizia la speculazione su se stessi, l’uomo si conosce nelle pupille del dio della morte. “La pupilla, come disse Socrate ad Alcibiade, è <la parte più eccellente dell’occhio>, non solo perché è <quella che vede>, ma perché è quella dove chi guarda incontra, nell’occhio dell’altro, <il simulacro di chi guarda>. E se, come voleva Socrate, la massima delfica del <Conosci te stesso> può essere capita soltanto traducendola in <Guarda te stesso>, la pupilla diventa il tramite unico della conoscenza di sé.”

Questo materiale è distribuito con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia. (CC BY-NC-ND 3.0 IT).

