

Tu sei bellezza! Percorso iconografico sul Volto di Cristo

La bolla di indizione del Giubileo dell'anno 2000, "*Incarnationis mysterium*" fin dalle prime pagine focalizza il punto sintetico e significativo di questa grande celebrazione; facendo riferimento alla lettera di Paolo agli Efesini (1, 3-5. 9-10) evidenzia la centralità dell'Incarnazione: "la storia della salvezza trova in Gesù Cristo il suo punto culminante e il suo significato supremo".

Presenteremo alcune immagini di Gesù recuperandone i contesti sorgivi ed evidenziando come l'uomo, l'artista, nelle diverse epoche abbia fissato il volto di Cristo a partire da una particolare concezione esistenziale e teologica.

Le prime immagini di Cristo

Lo studioso A. Grabar ha ampiamente dimostrato come i primi cristiani abbiano assimilato l'iconografia pagana del loro tempo: il filosofo diviene Cristo, l'apostolo o il profeta; le scene di apoteosi si trasformano in rappresentazione dell'Ascensione, così dalla iconogra-

fia pastorale ha origine la figura del Buon Pastore.

Partendo così da un iniziale rifiuto delle immagini, dovuto sia alla tradizione ebraica da cui provenivano direttamente i cristiani sia alla identificazione immagini/potere politico - infatti il rifiuto di rendere il culto divino all'imperatore e quindi la condanna dei cristiani avveniva proprio davanti alle raffigurazioni del sovrano - si passò al loro utilizzo. I cristiani adottano simboli pagani attribuendo loro un significato più profondo, divenendo questi ultimi riflesso dell'insegnamento delle verità della fede e in tal modo conducendo i fedeli ad una conoscenza più intima del cristianesimo senza esporre però tali misteri di fede ai pagani.

Una delle più diffuse rappresentazioni di Cristo, prima degli editti di tolleranza, è il Buon Pastore.

Nelle catacombe romane di San Callisto, nella cripta di Lucina, entro un clipeo è raffigurato un vivace **Gesù Buon Pastore** (III secolo).



Figura 1

Il Buon Pastore, situato in una ambientazione naturalistica, tiene saldamente con la sinistra una pecorella sulle spalle, mentre altre due sono ai suoi piedi. Nella mano destra ha il bastone e un canestro. Prendendo spunto dal dio Ermes, simbolo dell' "humanitas" cioè del-

la filantropia, i primi cristiani traggono da un elemento della filosofia morale pagana l'immagine di Cristo salvatore dell'anima con il preciso riferimento ai testi dell'Antico Testamento (salmo 22) e del Nuovo (Gv. 10, 1 e ss.; Lc. 15, 1 e ss.)



Figura 2

Di epoca ambrosiana è invece il **Cristo docente** del cosiddetto sarcofago tardoantico di Stilicone (fine IV secolo), nella chiesa di Sant' Ambrogio a Milano.

Sullo sfondo di una città turrita, la Gerusalemme Celeste, si staglia la maestosa figura di un Cristo docente, giovane e imberbe. Nella sinistra tiene il libro, la destra è in atteggiamento di insegnamento. Siede su un trono situato su una roccia prominente, il Paradiso; seduti, sei per lato, gli apostoli, alcuni con rotoli in mano, seguono con attenzione il Maestro. Ai piedi del docente l'agnello, suo riferimento allegorico, e i due defunti in preghiera e adorazione.

Accanto al Buon Pastore, Gesù viene anche rappresentato con i tratti del filosofo secondo l'iconografia classica della riunione di filosofi. Cristo è Colui che detiene la "vera" filosofia e il defunto si inchina davanti a Chi gli ha insegnato la dottrina della verità, la Buona Novella è in chiara opposizione con la sapienza umana.

Nell'arte paleocristiana spesso Cristo è giovane; tale giovinezza colloca la figura nella di-

mensione dell'eternità: Cristo eternamente giovane è eternamente presente, eternamente valido per l'uomo.

Il "Mandyllion" di Edessa

Dal VI secolo in poi notiamo l'affermarsi di una diversa e particolare tipologia del volto di Cristo, tipologia che giunge quasi intatta fino a noi.

Questa fisionomia di Gesù deriva, con molta probabilità, dal "Mandyllion" di Edessa; il telo doppio, piegato quattro volte, su cui era visibile l'immagine che Cristo, secondo le antiche leggende, avrebbe miracolosamente impressa e che alcuni studiosi identificano con la Sindone.

Tale iconografia sarà fondamentale nella lotta contro gli iconoclasti tanto che il "Mandyllion" viene citato nel II° Concilio di Nicea (787) che ne legittima la venerazione.

Dopo la sudditanza dall'iconografia pagana, nell'arte cristiana si afferma un modello tipico del volto di Gesù, così come possiamo ammirare nell'antica icona del **Cristo Pantocratore** (prima metà VI secolo)

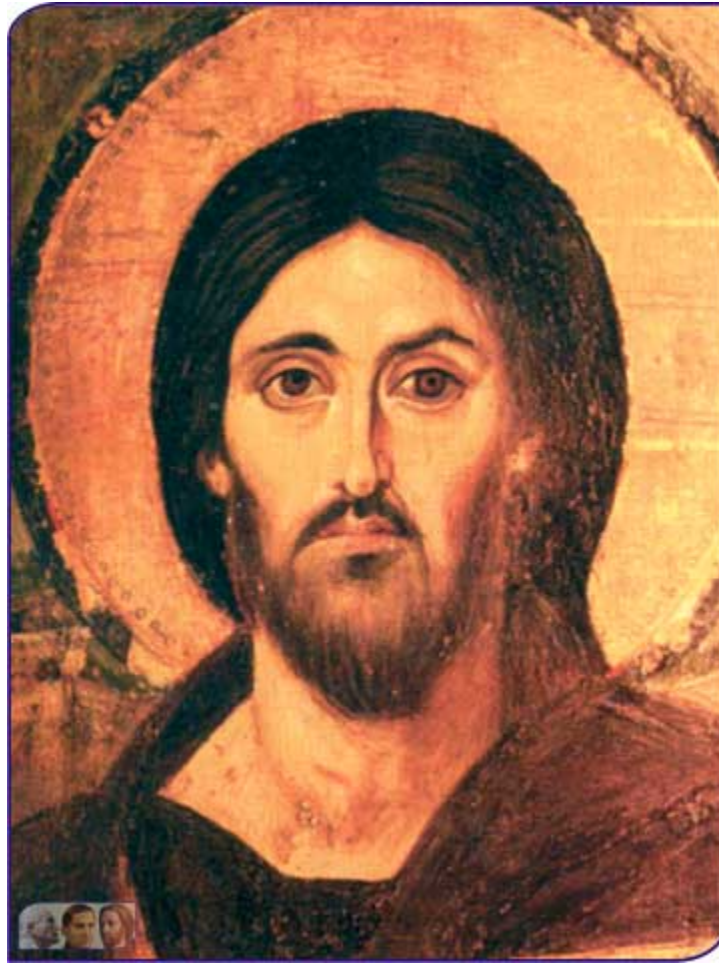


Figura 3

del monastero di Santa Caterina del Sinai: Cristo ha il volto ovale incorniciato dalla barba e da lunghi capelli che gli ricadono sulle spalle. E' singolare il rapporto di queste immagini con l'uomo della Sindone: gli zigomi tumefatti del crocifisso vengono interpretati nelle icone come sporgenti, così la colata di

sangue sulla fronte diviene un ricciolo di capelli.

Nell'arte delle icone orientali il volto di Cristo è sempre connessa al "Mandylion", nella precisa e canonica fedeltà all'originale, così come si può osservare nell'icona detta "**A-cheiropoietos**"- "Salvatore non fatto da mano d'uomo" (XII secolo)

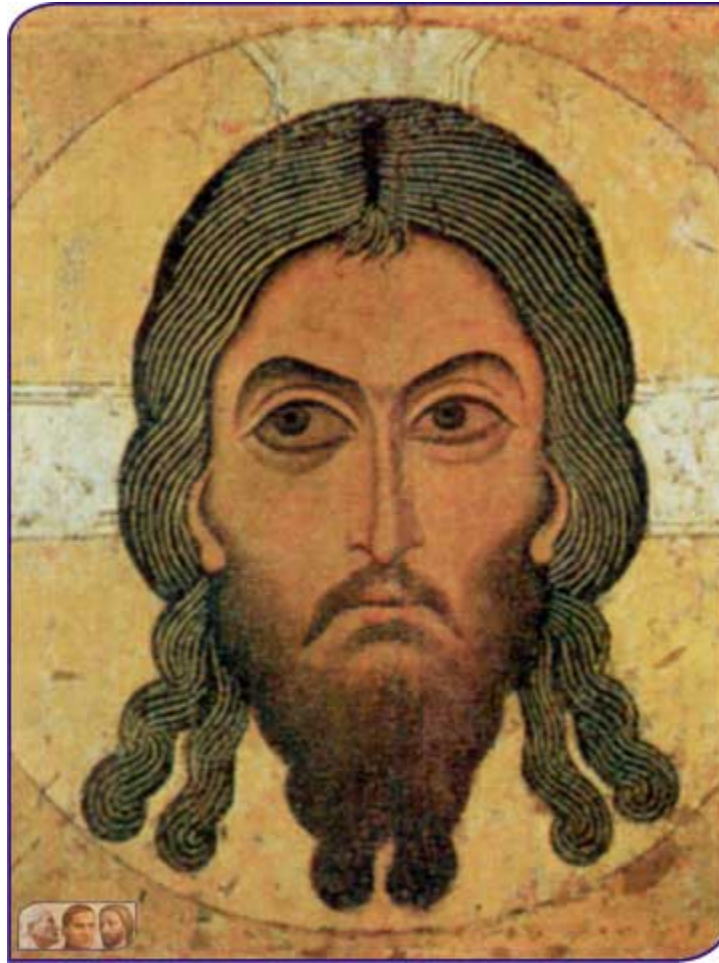


Figura 4

proveniente da Novgorod. Il centro della composizione- costruita su una serie di cerchi concentrici - è il volto del Signore, assorto e severo, ma anche infinitamente misericordioso; un volto in cui si esprime tutto l'amore doloroso ed appassionato per l'uomo, amore che lo porta a morire per ricondurre al Padre

la creazione, affinché questa possa partecipare alla vita divina.

Il più noto iconografo russo, il monaco **Andrej Rubliov** (1360ca.-1430), seguendo il modello canonico, dipinge l'icona del **Pantocratore** (1410-1420).

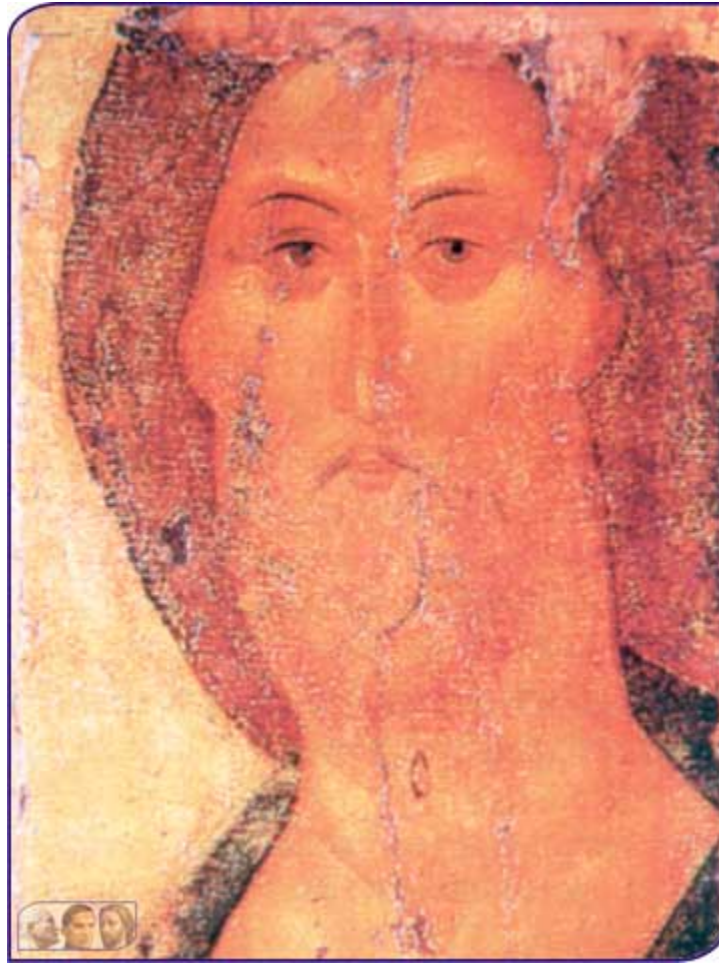


Figura 5

Questo volto teso e pacato incarna l'immagine ideale di Cristo dei russi. I tratti fini e delicati ne sottolineano la bellezza e la giovane baldanza: il naso sottile, la bocca socchiusa nell'atto di soffiare lo Spirito, la cui presenza è evidenziata dall'innaturale collo rigonfio.

L'arte medioevale occidentale

In Occidente l'arte percorre vie più libere, meno rigidamente aderenti agli archetipi del volto di Cristo.



Figura 6

L'arte romanica, nella sua ieraticità e sintesi, propone nell'affresco catalano di San Clement a Taul - ora nel Museo d'Arte catalana - la visione del **Pantocratore** (1123), un grandioso dipinto che occupa l'intero emisfero della piccola abside. A stento contenuto nella mandorla - l'ellisse iridata - circondata di perle, appare il Cristo Pantocratore assiso su una banda trasversale decorata da motivi vegetali. La monumentale figura si staglia sul fondo blu tra l'Alfa e l'Omega; la mano destra benedicente esce dalla cornice, così come i piedi nudi che poggiano su una forma emisferica; la mano sinistra regge il libro della vita su cui si legge: "Ego sum lux mundi". Le pieghe della tunica grigia e del mantello azzurro tradiscono la vitalità della figura che si manifesta con vigore nei dettagli dei piedi, delle mani e dalla testa fortemente stilizzata, in cui l'espressione è sottolineata dalle so-

pracciglia fortemente arcuate e dall'intensità degli occhi.

L'insieme suggerisce la maestà e la potenza di Cristo glorificato, di cui si sottolinea l'alterità e terribilità della natura divina, del creatore e giudice.

Più pacato e pacificante appare invece il Cristo della cornice della Creazione, nel portale centrale del transetto sud della cattedrale di Chartres (XII secolo).

Fin dalle origini della Chiesa ed ancora in epoca medioevale, l'iconografia cristiana non conosce nessuna rappresentazione del Padre da solo. In raffigurazioni della Genesi il Creatore ha il nimbo crucifero, infatti è Cristo, il Verbo poiché il Verbo è l'immagine del Padre (cfr. "Chi ha visto me ha visto il Padre" Gv. 14, 9) e il gesto di benedizione è segno dello Spirito; ci troviamo davanti ad una raffigurazione della Trinità così come era stata definita nel 1215 dal Simbolo Lateranense.

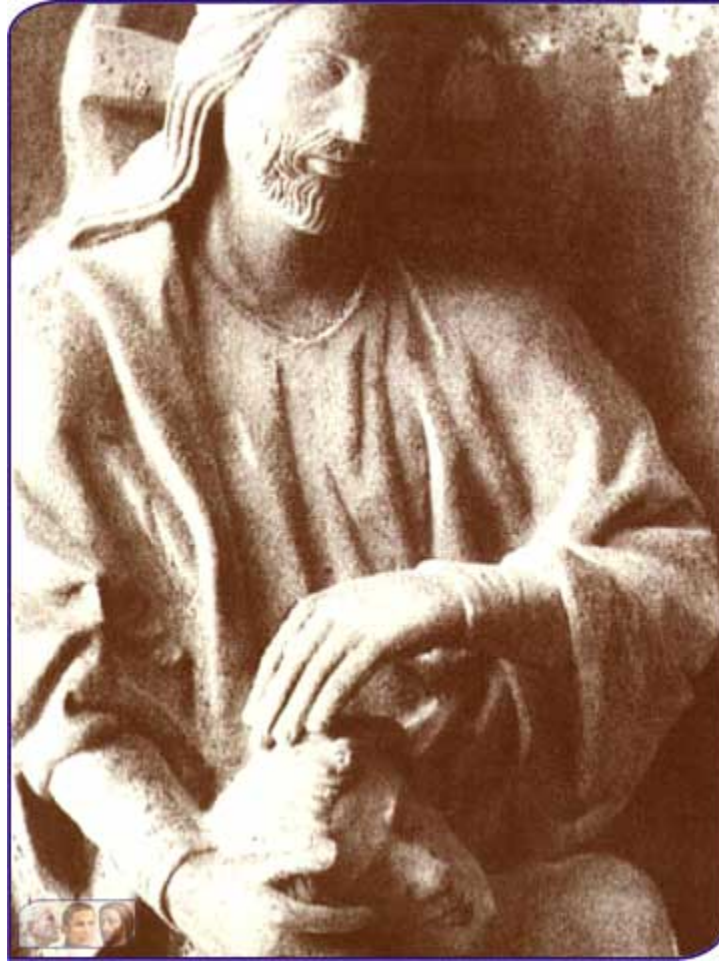


Figura 7

La creazione di Adamo - notiamo la commovente somiglianza nelle fisionomie del Creatore e della creatura - emana una grande tenerezza: alla dolcezza

dell'espressione del Creatore che modella il primo uomo fa riscontro la delicatezza del sorriso di Adamo, felice di riposa abbandonato nel grembo di Dio.

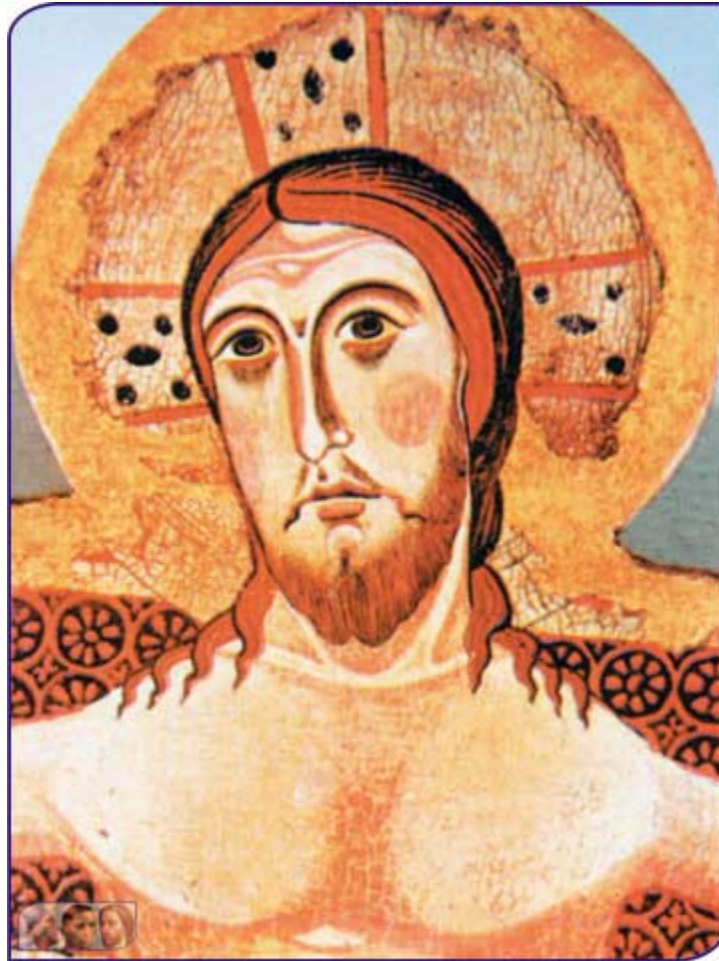


Figura 8

Sulla scia di una sempre maggiore umanizzazione della figura del Cristo si situa l'anonimo **Crocefisso** (XIII secolo) venerato nella chiesetta di San Damiano in Assisi, quello che secondo la tradizione disse a Francesco: "Va' e ripara la mia casa!" Proprio nel contesto culturale e religioso che determinerà l'azione e la parola di san Francesco si diffonde, con gli esempi più noti di Cimabue e Giotto, questa particolare iconografia: il Cristo crocefisso è un emblema avulso dalle drammatiche vicende della Passione. La gloria del Redentore passa attraverso la croce e la sofferenza; il Cristo - un volto in cui con naturalezza sono raffigurati i capelli, la barba, lo sguardo - regna dalla croce e si propone all'uomo avendone condiviso ogni condizione fino alla morte. Nelle ricche e turbolenti città comunali

Francesco propone ad ogni uomo la via della santità, in un'esperienza di fede che sottolinea l'umanità di Cristo.

L'Umanesimo cristiano: da Giotto a Leonardo

Proprio a contatto con il carisma e il movimento francescano emerge la personalità di Giotto, impegnato nel cantiere di Assisi per gli affreschi sulla vita del Poverello.

Giotto (1267ca.-1337) approfondendo la spiritualità di Francesco scopre e poi propone l'Uomo-Dio pienamente umano, uomo tra gli uomini, in un "hic et nunc" preciso e circostanziato. Nella padovana cappella degli Scrovegni (1304-1306) il pittore esprime a pieno l'evento dell'Incarnazione, proponendo una singolare figura di Gesù.



Figura 9

Ne **Il bacio di Giuda** osserviamo il drammatico confronto del Signore con il traditore: mentre lo sguardo di Gesù è teso, fisso sull' "amico", quello di Giuda è sfuggente; al

volto nobile e calmo del Cristo si contrappone quello sfigurato di Giuda, quasi animalesco nel gonfiore delle guance che stanno scoccando il bacio.



Figura 10

Una delle ultime sequenze della cappella mostra il **Noli me tangere**. Lo sfondo è arido, segno del lutto della natura per la morte di Gesù, ma il passaggio del Risorto, nuova creatura, rivivifica il creato e il verde spunta sotto i suoi piedi. La nuova creatura risorta da morte possiede un corpo trasfigurato - individuato dalla veste bianchissima con le bordature dorate - eppure reale, un corpo che occupa uno spazio preciso tanto che sotto la veste emerge il volume della gamba. Con una mano Gesù tiene il vessillo della vittoria sulla morte, con l'altra trattiene il gesto proteso di Maddalena, invitandola a considerare il cambiamento di natura del loro rapporto, ormai dettato dalla nuova creazione. Il Risorto viene rappresentato al margine estremo

della raffigurazione: non è certo casuale la scelta di Giotto; il pittore sottolinea il venir meno della presenza sensibile di Gesù nella storia e l'avvenimento della misteriosa sua presenza nel corpo della Chiesa.

Il Quattrocento, nell'ampio movimento umanistico-rinascimentale, a partire dalla considerazione della centralità dell'uomo inizierà un lento, ma inesorabile allontanamento dalla concezione teocentrica e cristocentrica, fino alla moderna negazione di Dio.

Gli artisti, nel nuovo indirizzo culturale teso ad ordinare la realtà e a valorizzare l'uomo, propongono immagini di Cristo estremamente suggestive ed interessanti, sottolineandone il risvolto umano e storico.



Figura 11

Masaccio (1401-1428) nella cappella Brancacci a Firenze nell'episodio evangelico de **Il tributo** (1425) costruisce l'intero episodio, in tre sequenze, attorno alla persona di Gesù. Al centro il dialogo tra Gesù e Pietro: tutti gli occhi degli apostoli sono rivolti a Cristo, centro

del cosmo e della storia, ma lo sguardo di Pietro è il più teso, interrogativo fino alla immedesimazione con il gesto del Maestro. Il volto di Gesù rivela l'autorità della sua parola, quella divina autorità che si esprime nella intensa bellezza del suo sguardo.



Figura 12

Di alcuni decenni dopo è l'affresco di **Piero della Francesca** (1415/1420-1492) raffigurante **Cristo risorto** (1461-1464). E' un'immagine temporale e nel contempo atemporale: il momento della vittoria sulla morte. La forza e calma che sprigionano dal corpo glorioso della nuova creatura sono bene individuate

nel volto singolare, volutamente asimmetrico e imperfetto nelle fattezze, dove lo sguardo è ancora più intenso e scrutatore. Cristo risorto, nella sua presenza misteriosa tra noi, rivolge la domanda che segna la vita di ogni uomo: "Chi sono io per te?"



Figura 13

La ricchezza della pittura quattrocentesca sfocia alla fine del secolo con la poliedrica personalità di **Leonardo** (1452-1519). Del maestro di Vinci presentiamo il **Cristo** (1495-1497) del refettorio di Santa Maria delle Grazie di Milano, da poco restaurato. Leonardo ha fissato per sempre il momento drammatico in cui Cristo rivela il tradimento di uno dei suoi. L'annuncio crea scompiglio e reazioni diverse tra gli apostoli che si raggruppano a tre a tre, creando il vuoto attorno a Gesù. Al centro, immobile nel frastuono, contro lo sfondo luminoso di una finestra, campeggia isolato Cristo che apre le braccia in atteggiamento di

offerta ed abbandono, indicando il pane e il vino che sono sulla tavola. Cristo, sacerdote e vittima, è in relazione con l'eucaristia appena istituita e si propone alla meditazione dei padri domenicani che in quel luogo si riunivano per i pasti; cosicché quando questi ultimi sedevano a mensa facevano memoria dell'Ultima cena, commensali dello stesso Signore che per la loro salvezza aveva offerto la vita.

Segno di contraddizione: il volto di Cristo dalla Riforma al Barocco



Figura 14

Lo sguardo febbrile del **Cristo risorto** (prima metà XVI secolo) di **Bramantino** (1465ca.-1536ca.) suggerisce una diversa temperie culturale e spirituale, una sensibilità tragica che Martin Lutero farà esplodere dando vita alla Riforma Protestante. Pur nell'evidenza del corpo risorto altri dettagli creano un netto ed ambiguo contrasto: il volto affilato dalla boc-

ca socchiusa, il risalto delle ferite, il bianco spettrale del lenzuolo in contrasto con l'oscurità del sepolcro. Questo Risorto non comunica speranza e gioia, ma sottolinea la condizione di sofferenza e l'incomprensione dell'uomo per il martirio del Cristo; il Signore è dolente e sconfitto nonostante la resurrezione.

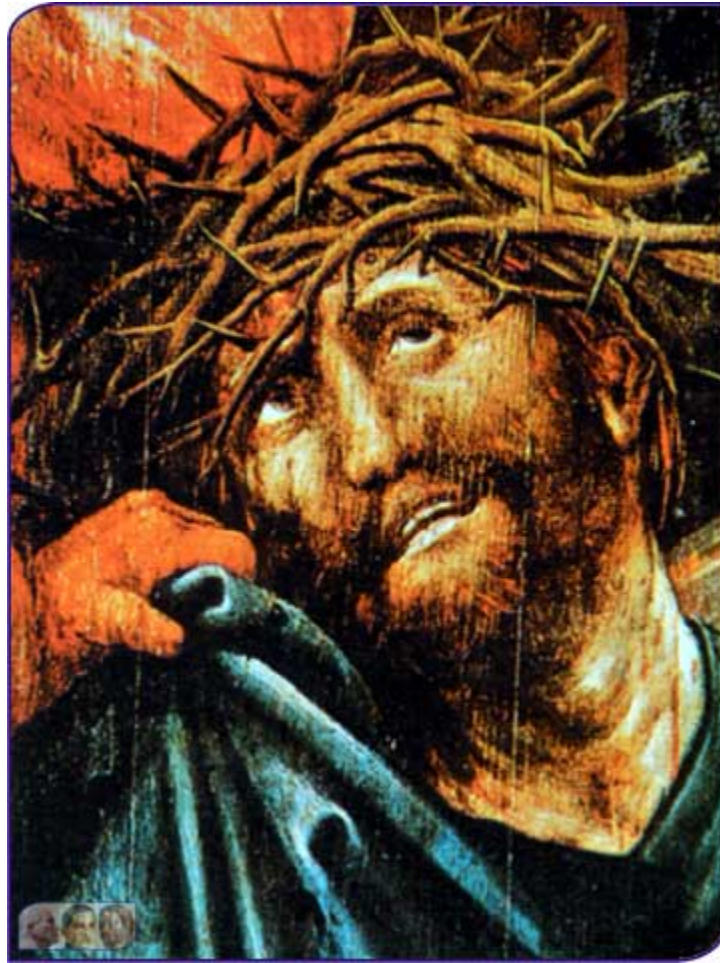


Figura 15

Decisamente tragico il **Cristo portacroce** (1525ca.) di **Grünewald** (1480-1528). La spietata violenza espressiva nella rappresentazione del volto martoriato di Gesù, in diretto rapporto con la citazione di Isaia presente nel quadro, "E' stato colpito a causa dei nostri peccati", sottolinea l'abisso del male che

travolge Gesù, uomo senza via di scampo, disperato tra i disperati che lo torturano. Simpatizzante del movimento protestante Grünewald esprime in questo volto tumefatto il cupo pessimismo di Lutero riguardo la salvezza dell'uomo.

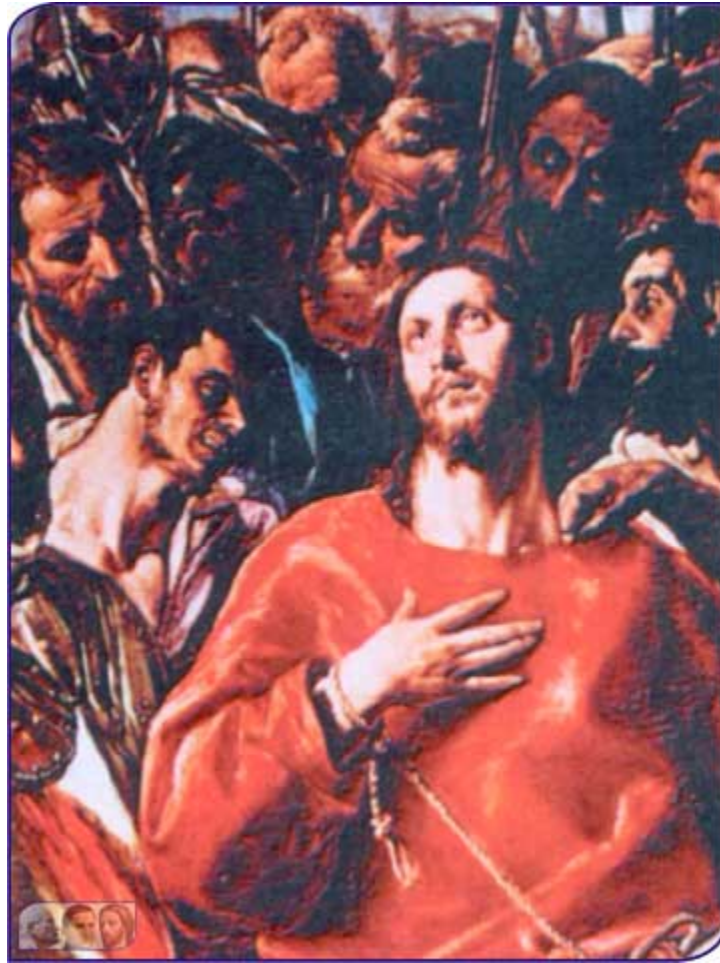


Figura 16

Una pacata certezza sostiene invece la sofferenza del Cristo di **El Greco** (1541-1614), nella tavola intitolata **Espolio** - Cristo spogliato delle vesti (1577-1579). Attorniato da una folla vociante, dai volti bene individuati, Gesù alza lo sguardo al Padre la cui continua presenza è fonte di pace e certezza nella prova. Nel tono brunato dell'insieme spicca la veste rossa, segno di amore, umanità e martirio. Lo spagnolo El Greco propone una figura di Gesù aderente a ciò che la Chiesa, attraverso

l'opera della riforma tridentina, stava riproponendo: l'integrità dell'Incarnazione e della croce salvifica di Cristo.

Nello stesso periodo in ambito italiano troviamo l'opera di **Caravaggio** (1573-1610); il pittore tratta i soggetti religiosi già in uso in modo nuovo, creando iconografie particolari in cui si nota un profondo rispetto della sacralità dell'evento rappresentato, spesso atualizzando gli episodi con la presenza di personaggi abbigliati con costumi moderni.



Figura 17

La chiamata di Matteo (1599-1600) in San Luigi dei Francesi a Roma rappresenta il momento in cui Gesù vede Matteo al banco dell'esazione delle tasse e lo chiama a divenire suo discepolo. La raffigurazione è di grande sospensione: il gesto di Cristo, nell'ambiente scuro, coincide con l'entrata, a destra, del violento fascio di luce (una luce chiaramente simbolica e spirituale che illumina e chiama Matteo e che si contrappone all'opaca finestrella della parete). Accanto a Gesù, in un secondo tempo, Caravaggio dipinse Pietro, segno della Chiesa che nella sto-

ria continua a chiamare gli uomini al servizio del Vangelo. Pietro infatti, anche se in modo più goffo e stentato, imita il gesto deciso e disteso di Gesù. Il giovane volto di Cristo è proposto di profilo nella luce radente che si sprigiona alle sue spalle.

In ambito riformato olandese si situa l'opera pittorica di **Rembrandt** (1606-1669). L'autore fu attento osservatore della storia sacra e della figura di Gesù, frutto delle sue simpatie per i circoli religiosi del protestantesimo riformato, dell'ebraismo e del residuo cattolicesimo da cui proveniva la sua famiglia.



Figura 18

La stampa dei cento fiorini (1648-1650) è il capolavoro di Rembrandt, opera riassuntiva della sua ricerca e domanda su Gesù. Il pittore ha cercato la verosimiglianza delle due nature del Cristo, indagando il mistero della sua incarnazione e tentando di percepire e realizzare un volto del Signore che fosse il più umano e il più atemporale, il più umile e il più glorioso. Infatti, in questa stampa conosciuta anche come "Le beatitudini" o "Cristo tra i malati", il volto di Gesù è un groviglio di tratti consumati, bruniti, cancellati, ripresi. Questa

"imprecisione" è il segno del tentativo del pittore di avvicinarsi alla "immagine interiore" di Cristo. Solo la sovrapposizione di più schizzi cerca di esprimere la pienezza indicibile di questo volto. Da tale "Imprecisione" nasce l'impressione di uno sguardo che vede "dentro" senza fissarsi in nessun luogo, mentre la bocca parla senza quasi aprirsi. Questo volto trema, illumina e riscalda: è la presenza di Gesù che ponendosi orienta la realtà e a noi chiede silenzio, preghiera e contemplazione.

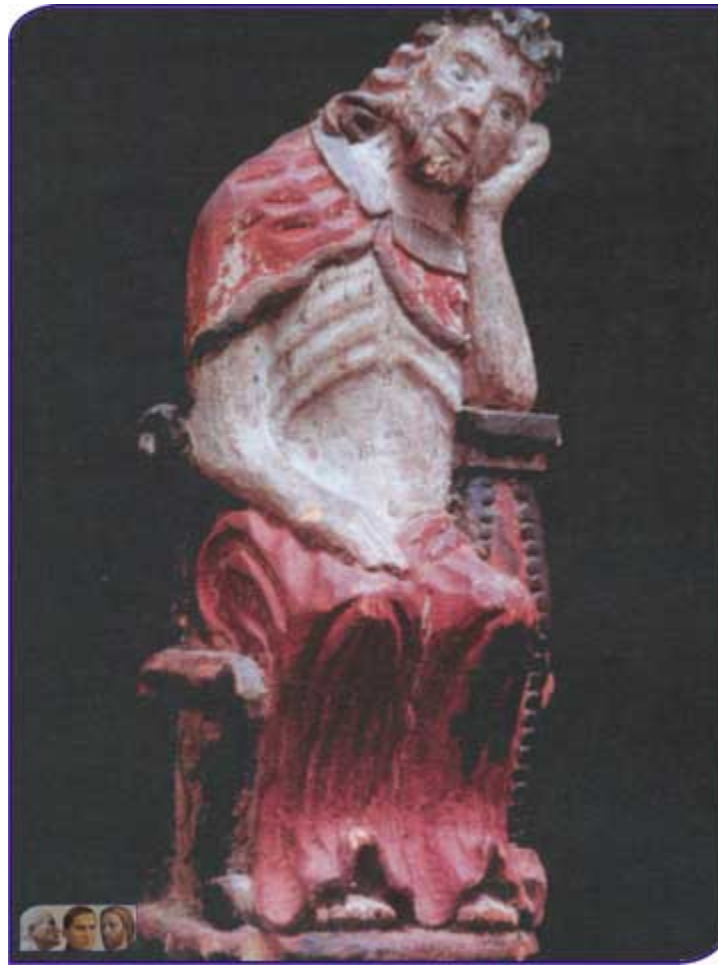


Figura 19

Il Cristo assorto (XVIII-XIX secolo) dell'arte popolare lituana non ha alcun riferimento canonico; pur con la corona di spine questa figura non è direttamente collegata alla vicenda del Golgota. Simboleggia il Gesù di ogni giorno, continuamente presente in una terra perseguitata ed oppressa tanto da essere chiamata "terra delle croci", accanto alla sofferenza del popolo.

Cristo è seduto, la testa appoggiata alla mano, profondamente immerso nella compassione, nel silenzio, nella preghiera.

La crisi dell'uomo contemporaneo: chi è l'uomo? chi è Cristo?

Dal Neoclassicismo in poi l'arte sacra, intesa come quell'arte che si fa per le chiese e per gli edifici di culto, segna il passo. L'arte, la grande arte che fino a quel momento era stata sacra perché al servizio della Chiesa, in stretto rapporto con i suoi intenti didattici,

educativi e celebrativi, reclama la sua autonomia e indipendenza, tanto che sorge spontanea la domanda di Eliot: "E' la Chiesa che ha abbandonato gli uomini o gli uomini hanno abbandonato la Chiesa?"

La cultura antropocentrica umanistica, nel corso dei secoli, attraverso i cambiamenti culturali e storici, perviene nel Settecento, in modo evidente con l'Illuminismo, alla negazione di Dio e alla persecuzione della Chiesa. L'uomo trova la sua autonomia, la sua libertà dal Creatore e dal Figlio redentore; tanto acclamata conquista avrà come conseguenza la perdita di un centro unificatore e minerà lentamente la solidarietà tra gli uomini, non più fratelli, figli di uno stesso Padre; minerà il rapporto cordiale con la realtà, minerà il rapporto dell'uomo con se stesso. L'aver rinnegato e poi perso il Volto a cui guardare, il Volto da imitare e a cui tendere, l'uomo non riesce più a ritrovare se stesso. La crisi del senso



della realtà e dell'esistenza coincide con una crisi delle capacità figurative dell'artista.

Tre artisti moderni bene esemplificano il clima di dissociazione e dissoluzione culturale in cui viviamo.

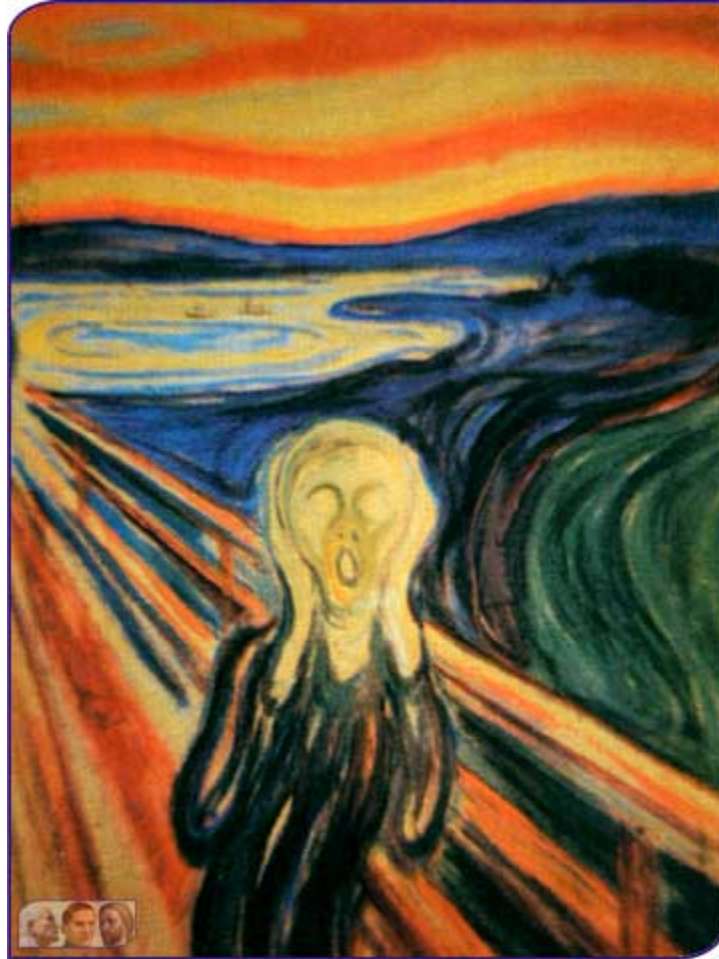


Figura 20

Il grido (1893) di **Munch** (1863-1944) delinea in questa larva umana l'inconsistenza della vita e la perdita di ogni riferimento oggettivo.

L'uomo è tutto risolto nell'urlo che pare annihilare la realtà, ormai liquefatta.



Figura 21

Questo **ritratto** (1948) di **Giacometti** (1901-1966) evidenzia la fragilità umana, l'uomo è un essere evanescente senza vita e concreta fisicità.

Quali a questo punto le strade dell'artista? quale può essere il rapporto con l'esperienza cristiana?

Molti artisti oggi, anche non accostandosi direttamente alle tematiche del religioso, si attestano però nell'area del sacro, del mistero,

dell'oltre come il contemporaneo **Timoncini** (1928) che, in tutta la sua produzione, denuncia nella condizione dell'uomo moderno una mancanza di significato e i tentativi della ricerca esistenziale.

In questa acquaforte del 1982, **Sulla soglia** si rivela la tensione metafisica dell'artista, spesso anche direttamente impegnato con committenze religiose.



Figura 22

Una figura di adolescente sta su una soglia e guarda seria e compunta una luce che la colpisce: la stanza alle sue spalle è scura, con ombre derivate da un tratteggio incrociato fittissimo, mentre in alto le ombreggiature del cielo sfumano in una sorta di puntinato che trascolora dal grigio intenso al chiaro. L'impressione è che questa opera sia emblematica della acquisita coscienza da parte di Timoncini di quello che cerca; questo reiterato tentativo, sempre operato e mai piena-

mente compiuto di condurre sulla soglia; afferrare la presenza del significato, coglierlo per un istante e subito perderlo e per questo tentare di ridirlo ancora.

Per un ritorno al volto di Cristo

L'approccio diretto degli artisti contemporanei al tema sacro, alla figura di Cristo in particolare, presenta molte sfaccettature, diverse ramificazioni, caratteristiche per la molteplicità di storie e tradizioni degli artisti interessati.



Figura 23

Chagall (1887-1985) pittore russo di origine ebraica, durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale dedica parecchie tavole alla figura di Cristo, divenuto segno di tutti gli innocenti che soffrono. Ne **L'anima della città** (1945) ci presenta una sintesi della sua vita e della sua cognizione del dolore nel momento angoscioso della guerra. Il pittore si raffigura con due volti: uno proteso al crocefisso, simbolo della sofferenza e della trasfigurazione salvifica del dolore; uno verso la moglie Belle, da poco scomparsa, che si snoda nell'abito

da sposa e giunge fino alla tela rossa del tabernacolo della Torah, dalle fiamme accese di un candelabro, segno del fuoco purificatore.

Anche il drammatico percorso esistenziale dell'americano **Congdon** (1912-1998), tra gli esponenti di spicco della Action painting, trova, dopo la conversione al cattolicesimo e in particolare tra gli anni Sessanta e Settanta, nel Crocefisso il punto nodale della sua esperienza umana ed artistica.



Figura 24

Nel **Crocifisso n°2** (1960) la figura del Cristo è colta in un delicato equilibrio tra l'apparire e lo scomparire. Il corpo teso nella sofferenza, l'inarcarsi della cassa toracica sotto la massa dei capelli del capo riverso e le lunghe braccia quasi disarticolate. Il legno della croce è

scomparso, il corpo stesso è divenuto legno, eterno segno di sofferenza e salvezza nella identificazione dell'artista con la passione di Gesù. Scrive Congdon: "Il Crocefisso non è altro che la nostra carne sofferente/peccante...E' la mia carne Crocefissa!"



Figura 25

Sicuramente suggestiva la **Salita al Calvario** (1984) di **Mitsuuchi** (1948), artista giapponese "scoperto" da Giovanni Testori e da lui invitato a misurarsi con il Cristo sofferente. In una intervista del 1984 così il pittore descrive l'impatto con la drammatica bellezza del volto sofferente di Gesù. "E' la bellezza del suo cuore, del grande cuore di Cristo. E' la forza, l'energia e la purezza che ho visto nel suo cuore. E' una bellezza che non richiede sforzi. Per questo è tanto grande: perché ti capisce, ti riguarda. Perché entra nel tuo cuore. Ed en-

tra anche nella notte di cui sono fatte le mie opere."

Alla domanda sul perché oggi gli artisti non tentino più di affrontare un tema così provocatorio con decisione Mitsuuchi risponde: "Siamo nel deserto e la pietà è la dimensione del cuore che sta più lontana dal deserto. I pittori di oggi sono artisti ma non sono uomini. Vivono chiusi. Nessuno osa uscire. Perché uscire significa combattere. E per combattere bisogna essere forti. Invece oggi nessuno riesce a superare l'orizzonte del desiderio, l'orizzonte della pura interiorizzazione."



Figura 26

Vorremmo concludere il nostro itinerario con una insolita immagine della cattedrale di Chartres: **Dio pensa l'uomo** (XII secolo). Forse questa è la strada che gli artisti e tutti gli uomini devono cercare di ripercorrere: ritornare con cordialità al Volto originale da cui l'uomo dipende e a cui ogni uomo, anche senza saperlo aspira.

Ricordava san Giovanni Damasceno: "Se chi non ha corpo, né forma, né quantità, né qualità e che trascende ogni grandezza grazie

all'eccellenza della sua natura divina; se costui pur essendo di natura divina ha fatto sua la condizione dello schiavo, riducendosi alla quantità e alla qualità e rivestendosi delle umane fattezze, dipingi allora sul legno la sua immagine e presenta alla contemplazione colui che volle divenire visibile. Se tu vedi che l'Incorporeo si è fatto uomo per te, allora puoi esprimere la sua immagine umana...". E a noi piace aggiungere "e allora puoi esprimere la tua immagine umana".

Anna Maria Roda

ELENCO IMMAGINI

- Fig. 1 Buon Pastore, III secolo
- Fig. 2 Cristo docente, fine IV secolo
- Fig. 3 Cristo Pantocratore, prima metà VI secolo
- Fig. 4 Acheiropoietos, XII secolo
- Fig. 5 Rubliov, Cristo Pantocratore, 1410-1420
- Fig. 6 Pantocratore, 1123
- Fig. 7 La creazione di Adamo, XII secolo
- Fig. 8 Crocifisso, XIII secolo
- Fig. 9 Giotto, Il bacio di Giuda, 1304-1306
- Fig. 10 Giotto, Noli me tangere, 1304-1306
- Fig. 11 Masaccio, Il tributo, 1425
- Fig. 12 Piero della Francesca, Cristo Risorto, 1461-1464
- Fig. 13 Leonardo, Cristo, 1495-1497
- Fig. 14 Bramantino, Cristo risorto, prima metà XVI secolo
- Fig. 15 Grunewald, Cristo portacroce, 1525
- Fig. 16 El Greco, Espolio, 1577-1579
- Fig. 17 Caravaggio, La chiamata di Matteo, 1599-1600
- Fig. 18 Rembrandt, La stampa dei cento fiorini, 1648-1650
- Fig. 19 Cristo assorto, XVIII-XIX secolo
- Fig. 20 Munch, Il grido, 1893
- Fig. 21 Giacometti, Ritratto, 1948
- Fig. 22 Timoncini, Sulla soglia, 1982
- Fig. 23 Chagall, L'anima della città, 1945
- Fig. 24 Congdon, Crocifisso n°2, 1960
- Fig. 25 Mitsuuchi, Salita al Calvario, 1984
- Fig. 26 Dio pensa l'uomo, XII secolo