

Curare e guarire Occhio artistico e Occhio clinico

Mostra realizzata e organizzata dal
Meeting per l'amicizia fra i popoli
in occasione della XXVI edizione



Immagine di copertina:

Manuel Jimenez Prieto (Aranda).
La visita in Ospedale (Charcot auscultava una paziente)

A cura di:

Giorgio Bordin
Laura Polo D'Ambrosio
Per conto dell'Associazione



Hanno collaborato alla ricerca iconografica
e all'elaborazione dei testi:

Francesca Bianchi
Anna De Matthaeis
Fiorella Terrizzi
Giulia Valsecchi

Immagine grafica:

Giorgio Bordin

Progetto e allestimento:

Pietro Bazzoli
Maddalena Beretta
Daniele Calloni
Antonio D'Ambrosio
Anna Del Nero
Paolo Garlaschè
Giulia Gandini
Luca Vismara

Coordinamento del lavoro di progettazione:

Pier Angela Paglioli
Valeria Pepe

Stampa:

Millennium - Rimini

Noleggio della mostra a cura di:

IES (International Exhibition Service)
Tel. 0541/728565 - www.meetingmostre.com

Curare e Guarire Occhio artistico e Occhio Clinico



LA MALATTIA E LA CURA NELL'ARTE PITTORICA OCCIDENTALE

Un angelo decaduto



L'uomo desidera star bene, non solo nell'istante presente, ma desidera durare per sempre, desidera che la propria vita c'entri con le stelle. Non a caso la parola de-siderio ha la radice in sideros, stella, e vuol dire tendere alle stelle, al compimento di tutto. L'uomo è per sua natura desiderio.

Così Henry Matisse sembra volerci dire nel suo Icaro, che sta ancora salendo nel cielo pieno di stelle; nel nero della sagoma dell'uomo, segno della morte che strutturalmente lo costituisce come limite, palpita un cuore rosso, che altrettanto strutturalmente vuole l'infinito.

Il mito di Icaro ci parla di un giovane temerario che, volando con le ali fatte di piume, cera e filo costruitegli dal padre Dedalo, ha voluto avvicinarsi troppo al sole, contravvenendo ai consigli dati e rovinando così al suolo per lo sfaldarsi della cera. Nello sfidare l'inadeguatezza dei suoi mezzi limitati, ha sperimentato la caduta, inevitabile per ogni creatura umana: è la morte, nel suo termine ultimo, di cui il dolore e la malattia sono l'anticipo e la prefigurazione. Così la vita umana è segnata dal dis-astro, opposto anche etimologicamente (astro = stella) al de-siderio di cui è fatta.

L'aspetto di contrappasso impietoso alla domanda di pienezza che sta nel cuore dell'uomo ha sempre posto il dolore come segno della punizione divina per il peccato. Dalle culture preistoriche, all'ebraismo è stato così; al di fuori di semplificazioni ideologiche, è così anche nella cultura attuale, che vede il disastro cosmico come frutto del male dell'umanità. La Chiesa stessa, che fortemente rinnega l'idea ebraica della malattia come frutto del peccato individuale, non esita ad attribuirne la colpa ad un peccato all'origine del genere umano, che ha lasciato una ferita inguaribile e una debolezza mortale, con la quale ogni desiderio dell'uomo è destinato a fare i conti.

Così possiamo leggere il quadro di Brueghel in cui ci viene mostrato un altro Icaro, morto annegato, ridicolo nelle due gambe che si dimenano, ai margini del quadro come della società. Essa viene simbolicamente rappresentata; il contadino, il pecoraio e il pescatore alludono al racconto di Icaro fatto da Ovidio, ma nessuno di loro si dà cura del poveretto, che riceve il meritato castigo per la sua superbia, incapace di stare al posto a lui assegnato. Dice un proverbio fiammingo: "non è lecito lasciare il proprio lavoro per un uomo che muore".

Chi e perché allora si occuperà di Icaro? Chagall ci mostra con tenerezza e compassione un Icaro che cade, senza derisione e senza accuse, accolto da un popolo di gente semplice, connotato dai simboli dell'identità giudaico-cristiana, che nella quotidianità della propria condizione sa accogliere quest'angelo decaduto, segno efficace del limite che tutti possono sperimentare e riconoscere presente nella concretezza della propria vita.

La cura dei malati inizia così, per la compassione all'umano di chi sa di dividerne lo stesso destino, lo stesso desiderio, lo stesso limite.



Sopra: Henry Matisse (1869-1954). Icaro. Gioiache ritagliata (riprodotta in "Jazz") 40,5 X 27 cm. 1943. Coll. privata.
 Sopra a destra: Pieter Brueghel (1525-1569). Paesaggio con la caduta di Icaro. 1555 ca. Olio su tela, 73,5 X 112 cm. Bruxelles, Museo reale delle belle arti.
 Sotto: Marc Chagall (1887-1985). La caduta di Icaro. 1975. Olio su tela, 213 X 198 cm. Centro Georges Pompidou, Parigi.



Pauper Infirmus

In epoca medioevale l'immagine del malato identifica il povero, l'emarginato, il bisognoso. La malattia diventa attributo di uno specifico strato sociale, tanto che la terapia coincide con l'assistenza ai poveri cioè con la cura caritatevole della povertà. La povertà stessa è detta morborum genitrix, madre delle malattie e il malato è soprattutto il povero: pauper infirmus. Tra i termini povero e infermo si instaura uno scambio di significati: l'uno e l'altro vengono indifferentemente utilizzati come attributo e come sostantivo. Il povero infermo è colui che sconta sotto forma di malattia le proprie precarie condizioni di esistenza, l'infermo povero è colui che sperimenta quanto la stessa malattia sia più dura se vissuta in condizioni di estrema povertà.

Le conoscenze mediche dei secoli anteriori all'Ottocento rendono realisticamente osservabili solo alcune specifiche espressioni di cronicità: la disabilità motoria, la cecità, la deformità congenita. Sono queste le malattie raffigurate nelle opere d'arte, esse richiamano in modo sintetico ed efficace i contenuti delle infermità evangeliche, mentre il gesto caritatevole e assistenziale del santo diviene gesto esemplare del cristiano.

Maestro di Alkmaar, Dar da bere agli assetati, particolare di Le sette opere di carità, 1504. Olio su pannello, 101 x 54 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.
I pannelli, realizzati nel 1504, fanno parte di un ciclo di sette tavole dipinte per la città olandese di Alkmaar. L'artista ambienta ciascuna delle sette opere di Misericordia evangeliche in un contesto cittadino che viene descritto sia dal punto di vista architettonico sia rispetto all'attività lavorativa. L'attenta puntualizzazione dei dettagli quotidiani, propria degli artisti nordici, inserisce il gesto di carità all'interno di un'onesta operosità: l'attenzione ai poveri e ai malati diventa pertanto una virtù civica.

A destra:
Gentile da Fabriano,
Presentazione di Gesù al tempio, in Adorazione dei Magi, 1423.
Tempera su tavola, predella della Pala Strozzi, 25x52 cm.
Musée du Louvre, Parigi

In Alto:
Bartolomé Estéban Murillo (1618 - 1662)
San Tommaso da Villanova distribuisce le elemosine, 1668 (ca.)
Olio su tela, 283 x 188 cm
Museo di Belle Arti, Siviglia

Sotto:
Beato Angelico (1395-1455)
San Lorenzo distribuisce l'elemosina ai poveri, affresco
Cappella Niccolina, Città del Vaticano



Molti sono i dipinti che raffigurano poveri malati: si è dunque scelto di presentarne solo qualcuno a titolo esemplificativo. Gentile da Fabriano nella scena della Presentazione di Gesù al Tempio, dipinta per la predella della pala dell'adorazione dei Magi del 1423, anima il cortile del tempio con la naturalistica presenza di un giovane uomo storpio e cieco e di una anziana donnetta curva. È interessante osservare l'attualizzazione operata dall'artista. Infatti i due poveri malati sono inseriti in uno spazio architettonico che rammenta la Firenze del XV secolo. Risulta assolutamente scostata l'identificazione del malato con il povero: sono tali gli uomini cui San Lorenzo distribuisce l'elemosina nell'affresco dipinto nel 1446 dal Beato Angelico nella Cappella Niccolina in Vaticano, come pure gli anziani che ricevono l'obolo di San Tommaso di Villanova nella tela del pittore spagnolo Murillo. Quest'ultima tela che rappresenta un santo agostiniano era collocata nella chiesa dei Cappocchini di Siviglia, nella cappella vicino a quella di San Francesco. Il motivo può essere duplice, sia perché il santo era arcivescovo di Valencia, sia perché esiste un possibile parallelo tra S. Tommaso e S. Francesco: la rinuncia ai beni terreni per il servizio a Dio e ai poveri. S. Tommaso viene raffigurato come l'uomo pio che nulla può fare per evitare le sofferenze del suo popolo se non distribuire l'elemosina. I poveri sono dipinti con realismo, come il bambino con la tigna che mostra con gioia alla mamma le monete donate dal santo.

Maestro di Alkmaar. Pittore olandese, presumibilmente Pieter Gerritsz di Haarlem, attivo ad Alkmaar nei primi decenni del Cinquecento. La sua formazione avviene presso il maestro Jans Geertgen tot Sint, vissuto a Leida nella seconda metà del XV secolo; da lui deriva la percezione meticolosa della realtà paesaggistica, che nel Maestro di Alkmaar si rivela nella cura posta nella stesura di fondi architettonici, realizzati con l'ausilio di piccoli modelli dipinti. Sempre a Jans si deve l'attento realismo dei volti e l'utilizzo di un colore su tonalità chiare così da suggerire sentimenti severi ed estatici che caratterizzano l'opera del Maestro di Alkmaar e della sua fiorente bottega.





La solitudine del malato



La condizione di emarginazione dalla vita attiva cui obbliga la situazione della malattia o della vecchiaia porta il malato a vivere un tempo particolarmente lento e sospeso. La malattia diviene una meditazione sul proprio destino. È questa la condizione che il pittore verista Angelo Morbelli visualizza in modo commovente sulla tela *Giorno di festa al Pio Albergo Trivulzio*. L'ampio stanzone disadorno e gli anziani isolati nella sconsolata attesa di una visita che non verrà, testimoniano il silenzio che riempie la solitudine del malato. Eppure l'immagine non rimanda ad una disperazione desolata, infatti, grazie alla tecnica divisionista, i banchi vuoti di materia inerte si animano divenendo "un campo di pulviscolari relazioni e di rimandi cromatici", e la luce, che proviene da finestre invisibili, riempie il vuoto e si riverbera sulla nuda parete di fondo dando dignità sacrale alla quotidianità della vita. Morbelli materializza il senso di attesa e di silenziosa contemplazione facendoli coincidere con la vera dignità dell'uomo e sollecitando pertanto lo spettatore ad una totale e sincera condivisione, non ad una pietistica e sentimentale adesione.

Angelo Morbelli (1853-1919) *Giorno di festa al Pio Albergo Trivulzio* 1892. Olio su tela, 75 x 122 cm. Musée d'Orsay, Parigi. La prospettiva si dilata oltre la misura del quadro così che lo spettatore si trova direttamente immerso nella scena. Il taglio fotografico della rappresentazione non è finalizzato ad una presunta oggettività documentaristica, è piuttosto una richiesta diretta all'osservatore di entrare in quella realtà quotidiana che, grazie agli effetti di luce atmosferica, viene calata in un tempo e in uno spazio precisi, e su di essa esprimersi.

Sopra: Millais John (1829-1896) *The dying man* 1853-54. Disegno a inchiostro, 19,8 x 24,1 cm. Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund.

Sotto a sinistra: Gioacchino Toma (1835-1893) *Il viatico dell'orfano*, 1877. Olio su tela, 62 x 78 cm. Museo Mediceo e Moderno, Arezzo.

Sotto a destra: Angelo Morbelli (1853-1919) *Il Vatico*, 1884. Olio su tela, 113 x 206 cm. Galleria d'Arte Moderna, Roma.



Il tema della morte e il momento della malattia o della fine dell'esistenza sono un argomento che tra gli artisti dell'Ottocento assume una forte rilevanza; si tratta spesso di ricostruzioni sceniche di opere letterarie o di fatti storici, ma anche di opere che hanno il valore di una privata meditazione. Appartiene proprio a quest'ultimo genere il disegno a penna *The Dying Man* dell'artista inglese John Everett Millais. Il tema stesso dell'agonia viene dall'artista preraffaellita trasformato in una sorta di silenziosa attesa dell'evento ineluttabile, che assume toni simbolici nello sguardo del morente verso la fiamma vitale che si sprigiona dal fuoco del camino. La precarietà dell'esistenza e la malattia richiamano la quotidianità della esistenza, ma assumono un valore universale. Una simile intonazione malinconica viene suggerita dal pittore verista Gioacchino Toma nel *Il viatico dell'orfano*. La parete che delimita lo spazio, le candele accese e il lento incedere della processione danno ai gesti desolati una solennità liturgica; la solitudine del malato non è disperazione desolata se confortata e sostenuta dalla fede. La porta aperta sulla luce, è segno di speranza non in una miracolosa guarigione quanto piuttosto di accettazione della verità tutta dell'esistenza.

Divisionismo. Con questo termine si intende l'attività dei pittori che, intorno agli ultimi decenni dell'Ottocento, adottano nelle loro opere un procedimento tecnico che si richiama alle scoperte scientifiche relative alle proprietà della luce: i colori vengono utilizzati puri e senza essere mescolati in precedenza e vengono accostati direttamente sulla tela mediante piccoli puntini (Poin-tillisme o Neoimpressionismo francese), oppure filamenti sottili (Divisionismo italiano). La tecnica divisionista accomba le potenzialità luminose dei colori, anche perché la sapiente disposizione dei filamenti di colore sulla tela, spesso disposti in ordinate sequenze di piccoli tratti paralleli, permette di creare simultaneamente nell'opera spazio e atmosfera, nonché il valore tattile delle cose. Gli artisti divisionisti partecipano del clima positivista soprattutto per quanto concerne la tecnica pittorica, mentre rispetto ai contenuti in molti di loro prevale una visione simbolista, per cui l'immagine, pur tratta dalla realtà, passa attraverso un'accurata rielaborazione così da infondere al vero una particolare intensità emotiva.





Il malato: una provocazione

La malattia prostra l'individuo e dunque il suo corpo giace costretto spesso in un letto. Il pittore francese Roger de La Fresnaye, attraverso la potenza comunicativa di forme semplificate e fortemente plastiche ci presenta L'ammalata; è un'opera anti impressionista, in quanto non descrive nulla, evoca piuttosto la figura suggerendole una forza espressiva che oltrepassa qualunque riferimento occasionale e personalistico. Gli occhi sono appena accennati così che non c'è espressione del viso: protagonista è la malattia, che accende il volto della donna con un rosso intenso, in grado di suggerire lo stato febbrile. Il corpo giace immobile rinchiuso in una geometria solida che richiama da vicino l'opera di Cézanne, da cui l'artista risulta decisamente influenzato. Il centro emotivo del quadro è costituito dalla forma ovale del viso abbandonata sul cuscino e dalla linea curva della mano inerte nell'aria, posta a richiamo dello spettatore quasi a chiedere un contatto che liberi dall'isolamento. La risposta al bisogno di salute, incapace di accogliere il bisogno di compagnia, è destinata a spegnere il rosso del volto senza saper tenere quella mano che resta ad annasprire nel vuoto. Il malato diventa una provocazione per il sano e ci chiede di superare le barriere e di essere quel contatto che gli permette, pur nel limite della malattia, di camminare con noi nella libertà.

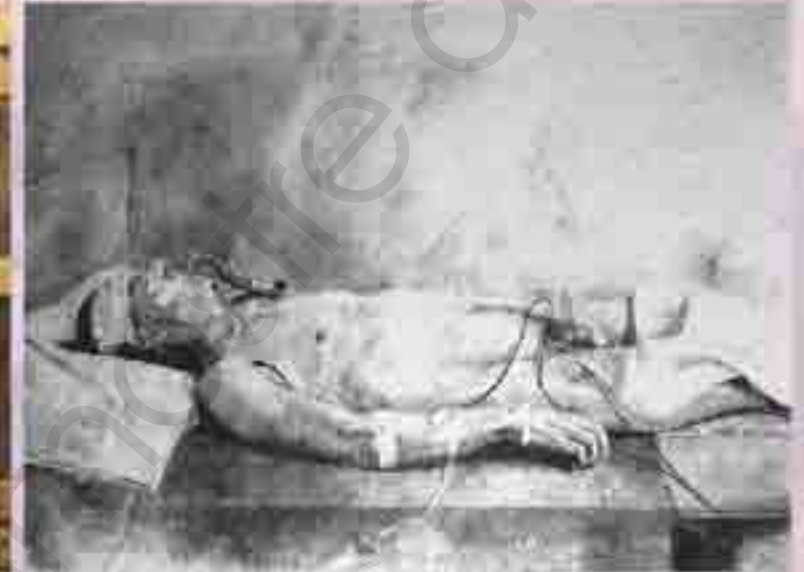
Roger de la Fresnaye (1885-1925). L'ammalata. Olio e matita su carta non trattata, 21,5 x 26,5 cm. Centre Pompidou, Parigi.
 Lo spazio del quadro è costituito dalle forme geometriche del letto e delle lenzuola che si incurvano gonfiandosi verso lo spettatore, come pure sono delle strutture semplificate quelle che accennano, senza descrivere il viso della donna, lasciandola sola e sconosciuta. È proprio dell'arte cubista, cui Roger de La Fresnaye aderisce, il costruire delle forme che siano impronte della realtà, il compito dello spettatore il collegare alla propria memoria e consapevolezza quei dati tanto da ricreare un'immagine definita e specifica: un'immagine che, così facendo, non dipende dallo sguardo dell'artista, ma appartiene alla memoria dello spettatore, che non è un osservatore casuale, ma è anch'egli protagonista.
 Quanto accade in un'opera cubista ha senso solo se un altro ne raccoglie la provocazione. È la stessa dinamica che ha generato e costruirà a generare l'assenza: la malattia richiama all'attenzione e conduce all'interesse per quella donna, che nello sguardo dell'altro riprende consistenza e dignità di protagonista dell'esperienza.

Emblema del malato solo nella propria condizione è l'operato, ancora sotto anestesia, intubato e cateterizzato, con una flebo al braccio disegnato da Antonio Lopez Garcia. Si tratta di un'immagine piuttosto crudele, la realtà viene descritta senza alcuna indulgenza: il malato appare completamente abbandonato a se stesso. L'artista aveva dovuto affrontare la drammatica condizione della terapia intensiva in occasione di un intervento chirurgico della moglie. La malattia sembra aver vinto anche sulla sofferenza stessa, non c'è più spazio nemmeno per la compagnia, nessuno si trova al fianco del malato per spiare il risveglio.
 Nella condizione estrema può esistere un margine di speranza solo se mossi da un profondo amore e desiderio per la vita dell'altro. Un atteso ritorno a casa del militare mutilato viene dipinto da Vladimir Singajevskij nel 1913 in un'atmosfera di silenziosa sospensione: bisogna con pazienza ricostruire una familiarità perduta, ma anche una nuova quotidianità che faccia i conti con la mutilazione. È questo che rende accigliato il militare e gli fa distogliere gli occhi da quelli del bambino, quasi a voler rimandare il contatto con la vita di prima. Eppure in questo quadro la tensione si muta in speranza, come suggeriscono sia la primavera fioritura dell'albero, sia l'insenza luminosa accentuata dall'uso di coppie di complementari quali il giallo e il viola, oppure il rosso e il verde.
 Anche la malattia e la morte sono da leggersi quali eventi propri della vita, è quanto manifestano i quadri di due pittori francesi Charles Durand (conosciuto con lo pseudonimo di Corotus-Durand) e Henri Regnault. Essi riflettono fatti infernali e concreti di una quotidianità semplice del loro presente. La figura del convalescente ne L'uomo ferito, particolare di un'opera più ampia, appare in una condizione amuffata, quasi l'immagine fosse un'istantanea rubata stando sull'uscio della stanza per non disturbare il riposo dell'infermo. L'indagine realistica è carica di elementi introspettivi, ogni singolo elemento viene connotato in modo peculiare grazie alla luce che dà rilievo materico agli oggetti; in particolare alla stoffa della camicia rossa. Sulla stessa lunghezza d'onda realistica si colloca pure la quieta raffigurazione di Regnault che ritrae gli ultimi momenti di vita della sua prozia, ancora stretta al crocifisso con le ultime forze che le restano.

Da sinistra a destra:
 Henri Regnault (1843-1871). Mme Mazois, malata, 1866.
 Olio su tela 65,7 X 63 cm. Museo d'Orsay, Parigi

Charles Camille Durand (1877-1917) Il convalescente (L'uomo ferito), ca. 1890; (Particolare di Vista al convalescente)
 Olio su tela 99 X 126 cm. Museo d'Orsay

Antonio Lopez (1936). L'operato, 1969.
 Matita su carta, 42,5 x 51 cm. Collezione privata.
 Vladimir Singajevskij, Ritorno a casa, 1913
 Olio su tela, Collezione privata, Bodighera (Imperia)





Le povertà



Otto Dix, *Il venditore di salsicce*, 1920. Olio su tela, 166 x 141 cm. Staatgalerie, Stoccarda.
Otto Dix satirizza un punto di vista rialzato, schiacciando a terra l'uomo che reagisce all'indifferenza dei passanti lanciando un'invettiva: "salsicci svedesi!" "salsicci svedesi!" con probabile allusione alla neutralità svedese durante la Prima Guerra mondiale, la Svezia infatti si era potentemente arricchita, mentre i suoi pesanti patti di pace erano insostenibili per i tedeschi. Alla sua immobilità forzata, costretta dall'amputazione di tutti gli arti, viene contrapposto l'incedere veloce di sconosciuti passanti e il drammatico impatto visivo dei due moocini protesi in avanti viene ridicolizzato dal bassotto che li bagna con i suoi bisogni.

Espressionismo Coerente che ha coinvolto l'arte figurativa, letteraria, musicale, teatrale e cinematografica, nata all'inizio del Novecento dalle ricerche del gruppo "Die Brücke" (il Ponte), fondato a Dresda nel 1905, e da quelle del "Blaue Reiter" (il cavaliere azzurro), di Kandinskij e Klee, fondato a Monaco nel 1911. L'arte, non rappresenta la natura in quanto tale, ma tende a scoprire la verità del reale. Le opere più significative, gravi di capacità profetica, sono testimonianze ambivalenti di un'umanità smarrita, per la perdita del significato dell'agire quotidiano, ma incapace di rassegnarsi nella continua ricerca del vero e del bello. Negli anni di Weimar, in particolare, l'espressionismo assume una connotazione politica. L'espressionista non solo vuole esprimere la propria ferita, ma vuole ferire lo spettatore mettendo a nudo il suo malessere e vuole colpire la morale comune e le ideologie belliche o comuniste. A questo scopo deforma gli oggetti, usa cromatismi esplosivi, altera proporzioni e prospettive.



L'infermità simbolo di disagio

Le condizioni di povertà, di malattia, di menomazione trasfigurate attraverso l'aberrante caricatura propria di alcuni linguaggi pittorici delle Avanguardie storiche divengono oggetto di denuncia sociale. Il malato, attraverso il realismo satirico di un artista quale Otto Dix, si pone come simbolo del disagio delle classi sociali oppresse e ghettizzate. Il bisogno dell'uomo si trasforma in accusa feroce contro la stupidità, l'ingiustizia, la miseria, le sofferenze della guerra e della pace. La consapevole e crudele satira che le caricature politico-sociali dei pittori tedeschi Dix e Grosz rivolgono contro il potere di turno dominante, la Repubblica di Weimar (1918-1933), non hanno esaurito la loro carica dissacrante. Sia il desiderio di annientamento dell'uomo proprio di chi nasconde dietro una spietata avidità un'apparente rispettabilità, sia la smorfia ghignante e folle di chi è stato selvaggiamente mutilato non solo nel corpo ma anche nell'anima, rendono gli individui insieme urtanti e sorprendenti. Davanti a tali aberrazioni l'atteggiamento di neutralità o di "sospensione del giudizio" diventa un'ulteriore minaccia al valore dell'uomo.

La medicina e i medici sono uno dei tanti oggetti di scherno e di disdegno caricaturale da parte degli artisti, soprattutto quando questi si trovano in ottima salute. Ci fa sorridere il consulto realizzato da Eugène Delacroix: la foga scomposta del giovane medico di destra si scontra con la sonnolente sufficienza del trio di saggi dotti che gli stanno di fronte, mentre la morte affila la falce e se la ride del loro mutuo parlare.

Tale spettacolo delle miserie quotidiane apparirebbe meno feroce se a farne le spese non dovesse essere il povero malato abbandonato in un letto. Si tratta di un'opera allegorica: la materia diatana in cui è disegnato il malato sembra suggerirgli la stessa consistenza di un sogno o di una parola, magari inutile come quelle pronunciate dal giovane. La maschera sofferente del suo viso e la sua quota impotenza risultano essere però l'unica cosa vera e profondamente credibile di tutta la scena.

Le opere di caricatura appaiono spesso come dei fantasiosi capricci realizzati dall'artista con intento giocoso, in realtà essi aprono alla riflessione nei confronti dei vizi dell'umanità. Il sarcasmo irriverente di Grosz poggia su due aspetti, l'invadenza assurda e il paradosso figurativo. Nel il consiglio di revisione un medico auscultava chi di segni di vitalità ha ormai solo qualche pelo e gli occhiali, la scena si svolge tra l'indifferenza dei funzionari e davanti ad un infermiere e ad una guardia ingriditi sull'attenti come manichini. La falce illogica della mestismana burocratica viene evidenziata dall'inconsistente spessore dell'ambiente: il tavolo, le finestre, lo sfondo ed i funzionari sono dei fogli di carta evanescenti, mentre paradossalmente l'unico ad avere una parvenza di tridimensionalità è lo scheletro.



A sinistra:
Eugène Delacroix (1796-1863),
il consulto. Litografia,
Biblioteca Nazionale, Parigi

A destra:
George Grosz (1893-1959),
Il consiglio di revisione
1916-17. Incisione su carta, 51 x 37 cm.
The Museum of Modern Art
A.Conger Goodyear Fund., New York



Carlo V d'Asburgo (1500-1558), il regnante sul cui Impero "non tramontava mai il sole", godette di fama e considerazione paragonabili alla vastità del suo dominio. Ma il quadro di Edoardo Rosales ce lo raffigura malato: il re non domina dal trono, la gotta lo obbliga seduto, con il cuscino sotto al piede per alleviare il dolore di una probabile podagra. La condizione di sofferenza umilia il sovrano, ma non ne scalfisce la dignità poiché il valore di un uomo non è definito dalla salute o dalla forza del suo potere. La pietas che la cultura cristiana ha introdotto nei rapporti umani è la capacità di riconoscere il valore universale della persona in ogni condizione. La malattia è il segno del limite e della caducità alla quale il potere non si può sottrarre: non rimane che adattare ad essa la vita, come sembra fare l'artista che, dilatando lo spazio, restituisce solennità all'incontro creando una distanza non solo fisica, ma anche gerarchica tra le figure. Insieme a tanta produzione satirica che irride alla sofferenza dei potenti come un contrappasso riequilibrativo delle ingiustizie sociali, resta lo spazio per uno sguardo capace di accogliere l'uomo nel suo limite ed affermarne l'irriducibilità ad ogni condizione.

Eduardo Rosales, Presentazione di don Juan d'Austria all'imperatore Carlo V 1869. Olio su tela, 76,5 x 129,5 cm. Museo del Prado, Madrid. Il quadro descrive la presentazione all'imperatore del tredicenne Girolamo, che non immagina di essere di fronte al padre, essendo suo figlio naturale. Don Luis Mendez de Quijada, vestito di nero, è il dignitario fidato del re che ha cresciuto il ragazzo e vegliato sulla conservazione del gran segreto: lui e il giovane sono le uniche figure in movimento, e rompono la fissità della scena. La linea arcuata dei zocci genera gli elementi di simmetria che ordinano lo spazio dentro il quale si compie l'azione mentre i volti dei tre attori sono uniti in un secondo arco concentrico al primo che indirizza a Girolamo lo sguardo del re con la mediazione di don Luis, nel quadro come nella storia.

Gotta già nota ai tempi di Ippocrate, è una malattia provocata da un eccesso di Acido Urico, che condiziona gravi e dolorosi processi articolari che evolvono verso la distruzione articolare, oggi prevenibile con adeguate terapie mediche. Il termine podagra si riferisce all'artrite dell'articolazione dell'alluce, e fa riferimento al piede preso nella tagliola, ad indicare sede e intensità dell'attacco. Nota nell'antichità come morbum dominorum: la sua predilezione per i ricchi dipendeva dall'abitudine di consumare pasti ricchi di carni, che si prolungavano spesso per ore in banchetti lussuosi alle corti dei potenti: Enrico VIII, per esempio, ne era affetto. Le commedie del Goldoni e molta satira politica fino a tutto il XIX secolo usano l'immagine del piedone fasciato sull'appoggio di cuscini, di immediatezza popolare, origine e spunto di comicità teatrali.



Accanto a quadri che descrivono grandi uomini che mantengono la loro statura e dignità dentro l'infirmità, non mancano immagini di satira che ritraggono ad esempio i nuovi ricchi della borghesia ridotti in misere condizioni dalla malattia. Per contrappasso la malattia, quando non è addirittura la morte, viene raffigurata come la giusta punizione delle tante vessazioni perpetuate a danno dei poveri. Così Toulouse-Lautrec ci presenta Carnot malato: il presidente francese Sadi Carnot scompare quasi tra le bianche coltri, mentre al suo capezzale si avvicinano un medico preoccupato e una suora, di cui si vede solo il velo nero; il risvolto del lenzuolo porta i colori della bandiera francese. La malattia del presidente era usata nei caffè-concerts quale metafora del cattivo stato di salute del governo guidato da Carnot: era questo infatti l'argomento di un monologo di satira politica interpretato da Eugène Lemercier al famoso caffè "Chat Noir". In Political death bed del 1923 George Grosz con graffiante ironia ci presenta una suplice folla ai piedi del letto di morte di Erbert, primo presidente socialdemocratico della Repubblica di Weimar. Un militare gli si rivolge appellandolo "Altissimo Signore della Guerra, eminentissimo capo delle legioni celesti"; l'uomo inghioccolato suggerisce "O Dio che sei razionale tedesco, esaudiscimi! Non farlo morire", come pure supplica Dio la donna seduta sul letto let, parte di quelle nuove elettrici ammesse a votare alle elezioni per l'Assemblea Nazionale tedesca del 19 gennaio 1919. Sarcastico è pure il commento del medico: "Gli faccio anche un'iniezione di soluzione caca, a meno di sicuro". La caustica ironia vuole colpire le scelte politiche, non certamente l'individuo in sé che non viene neppure nominato.

Henry de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Carnot Malade, 1893. Litografia, 24 x 18,5 cm. British Museum, Londra.
George Grosz (1899-1959), Political death bed, 1923. Acquarello e china su carta, 52,5 x 65 cm. Coll. privata.





La Follia

Negli ambienti della borghesia urbana nell'Europa del XV secolo i folli sono posti sullo stesso piano dei peccatori. Alla frenesia dei folli-peccatori, dominati da impulsi istintivi, si oppone il distacco del saggio capace di razionale autocontrollo; il folle è colpevole di comportamenti stupidi, socialmente indesiderabili, è una nave alla deriva, totalmente ingovernabile, che viaggia senza una meta. Bosch ne L'estrazione della pietra della follia (1494 ca.) pone a tema l'incurabilità della follia, infatti il maestro cui è affidata l'operazione è stolto lui stesso: porta appesa alla cintura una brocca e ha in testa un imbuto.

Il rifiuto della follia, nonché la sua presunta inguaribilità sono alla base di un'istituzione quale quella del manicomio. La Sala delle agitate (1865) di Telemaco Signorini mostra l'immobilità silenziosa delle vuote giornate interrotta solo dallo strisciare incessante dei piedi delle malate che si muovono in cerchio, oppure dall'urlo della donna con il pugno alzato. Dietro una presunta scientificità, il manicomio serve a togliere il folle dallo sguardo del 'normale'; è un luogo ove non è possibile alcun miglioramento, reclude e allontana, anzi abbandona il malato a se stesso.

Telemaco Signorini, La sala delle agitate al San Bonifazio di Firenze, 1865. Olio su tela, 66 x 59 cm. Galleria d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venezia.
L'impostazione scenica, fortemente semplificata, risulta concentrata sul forte contrasto chiaroscuro. La luce naturale che proviene dall'esterno non provoca alcuna reazione nelle malate che vengono lasciate nell'ombra, mentre viene volutamente amplificata l'intensa solare luminosità della parete vuota. L'artista restituisce delle sensazioni più che descrivere la realtà di emarginazione che caratterizza il manicomio e gli crea un'intensa emozione.

Nel Medioevo era convinzione popolare che la follia fosse dovuta alla presenza di una pietra nel cranio; nel quadro di Bosch il ciarlatano sta eseguendo una craniotomia, ma non estrae un sasso, bensì un fiore, un tulipano, come quello posato sul tavolino e questo sembra essere un gioco di parole, perché "tulipe" in olandese significa "stupido". L'iscrizione dorata che circonda l'immagine dice: "Maestro, estrai il sasso velocemente, mi chiamo Lubbert Das" (che significa: tasso castrato, o bassotto, ed indica in linguaggio popolare il sempliciotto). La stessa operazione, l'incisione frenopatica, viene compiuta da un ciarlatano anche nel quadro di Jan Sanders Van Hemessen, dal titolo Il Chirurgo. Un aiutante sorregge il capo, e l'altra prepara un unguento per medicare la ferita. Il busto è tenuto fermo da una cintura di stoffa e sul tavolino spicca un foglio scritto, probabilmente un falso certificato di idoneità alla pratica chirurgica. Una delle ragioni addotte a giustificazione di come tale pratica possa essere circolata così a lungo è la misera complicità di molti pazienti che, se giudicati folli, potevano evitare ben più pesanti accuse di possessione o stregoneria.

Ancora più nota è La nave dei folli, che ha un'origine letteraria. Lo schema è semplice: un gruppo di folli, descritti nei vari capitoli nelle loro diverse stittezze e pazzie, parte per un viaggio in mare con destinazioni ignote. E questa la trama del poema allegorico di Sebastian Brant "Das Narrenschiff", pubblicato a Basilea nel 1494. Qualcosa di simile succedeva anche durante le feste mascherate in cui le zavi dei folli venivano chiamate Holi (inferno) e portavano emblemi di follia e di malvagità. A tali eventi si ispira l'allegoria di Bosch, il folle viene visto come indifferente alle cose importanti, preoccupato solo di ciò che è futile, la sua vita sembra non avere alcuno scopo, ma essere semplicemente trascinato dalla smodata passione, come suggerisce il rotolare vorticoso delle coppe nel quadro di George Bellows, Ballo al manicomio.



Simbolismo in Bosch Il carattere fantastico della pittura di Bosch nasconde l'aspetto profondamente mitaleggiante che caratterizza la pittura fiamminga e corrisponde ad un pensiero che era comune sia all'uomo colto che alle masse popolari: "il male e il mostruoso sono ovunque, sono connotati con l'uomo che ne è incosciente portatore. Salvarsi è difficile, eppure non è impossibile". La lettura di un quadro di Bosch è spesso contraddittoria, tanto da contrapporre valutazioni positive ad altre addirittura sataniche, così come si parla sia di un suo integerrimo credo ortodosso, sia di affiliazione a sette eretiche. Tale incredibile coesistenza di opposti risulta possibile se si valuta che il simbolo non ha un contenuto univocamente determinato e che la polivalenza dei simboli combina "tradizioni filosofiche, religiose, iconologiche di provenienza disparata". Si coglie nell'opera di questo artista fiammingo il desiderio di rinnovamento; la ricerca cioè di qualcosa che ordini gli impulsi di una vita viziosa, ma al contempo si leggono la magia e la stregoneria dilaganti in tutta la cristianità, come pure la scienza immaginaria dell'alchimia che mette a fuoco i impulsi dell'immaginazione e tensioni liberatorie della psiche. Per quanto enigmatico ed improbabile appaia oggi il mondo di Bosch, non sia dimenticato che i contemporanei lo consideravano perfettamente ortodosso, tanto che le sue opere figuravano anche sugli altari.

Dall'alto e da sinistra
George W. Bellows (1882-1925), Ballo al manicomio. Disegno su carta. Raccolta Charles H. e Mary; FS. Worcester, Istituto d'Arte di Chicago, Chicago

Jeronimus Bosch (1450 o 1460 - 1516)
La nave dei folli 1500 ca. Olio su pannello, 58 x 33 cm. Museo del Louvre, Parigi
Estrazione della pietra della follia, 1494 ca. o succ. Olio su tavola, 48 x 35 cm. Museo del Prado, Madrid

Jan Sanders van Hemessen (1500-1560), Il Chirurgo (Incisione frenopatica), 1550 ca. Olio su tela, 100 x 141 cm. Museo del Prado, Madrid

