Comunità Pastorale
PADRE NOSTRO

SABATO SANTO 19 APRILE 2025

LA DEPOSIZIONE "AL PRESENTE"

Contemplando le quatto opere d'arte contemporanee che hanno "sfidato" Tintoretto esposte al Museo Diocesano di Milano

Alberto Gianfreda (1981-), *Materia comune*, 2025



Per la riflessione personale:

1. Nella mia vita cosa mi appesantisce? Cosa mi lega? Cosa percepisco si sia frantumato?
2. C'è chi sostiene le mie fragilità? Anche Dio?

Alberto Gianfreda

(Desio, Monza e Brianza, 1981)

Materia comune

2025

Piatti in ceramica bianca, catena in alluminio e sgabelli, 80 × 300 × 200 cm

Courtesy l'artista

Frantumare manufatti di ceramica o di terracotta e poi riassemblarli in forme nuove, che necessariamente portano su di sé la cicatrice di quanto subito: è questo il linguaggio che Alberto Gianfreda ha fatto suo da tempo, nel segno di una poetica tesa a operare, attraverso la scultura, una sorta di resurrezione di ciò che è rovina o scarto. Anche il corpo di Cristo deposto è un corpo ferito e violato. È un corpo che cade sotto il proprio peso, sorretto solo dalle braccia (e dall'amore) di Giuseppe d'Arimatea. Gianfreda da questo dato è partito per immaginare un'installazione che offre più piani di lettura e, quindi, anche di coinvolgimento. Su una teoria di sgabelli "da museo" è stata deposta una grande opera ottenuta rimontando i cocci di centinaia di semplici piatti di ceramica bianca; una rete metallica li tiene insieme. Noi certamente ne percepiamo tutto il peso, sensazione che rinnova quella vissuta da ciascuno davanti al quadro di Tintoretto. Ma la forma che abbiamo davanti suggerisce anche l'ipotesi che possa trattarsi di una mensa. Del resto, l'opera ha un'anima costituita di semplici piatti, piatti normali, piatti di tutti i giorni. E il bianco può rimandare al bianco di una tovaglia. Così, Gianfreda dà vita a una doppia metafora: da una parte c'è un richiamo discreto al motivo del corpo deposto, dall'altro quel corpo, con il suo sacrificio, si fa anche mensa. Il commiato di Gesù era stato proprio una cena... Se, dunque, è anche mensa, è logico che attorno sia possibile sedersi per essere parte di ciò che si sta rammemorando: è la ragione dei seggiolini che l'artista ha voluto disporre nello spazio. L'installazione di Gianfreda infatti chiede, o meglio si completa, grazie a questa complicità e partecipazione da parte del visitatore. Anche nel quadro di Tintoretto si assiste a un accorrere di tutti gli astanti attorno al corpo di Cristo: le figure si concentrano, quasi si ammassano, al centro della tela. Questo moto a convergere viene dunque rinnovato e sollecitato dall'artista. I seggiolini funzionano anche da richiamo al cambio di destinazione che ha segnato la storia del quadro: in origine era sull'altare di una chiesa veneziana e ora, invece, è appeso alla parete di un grande museo. Ma oggi come allora chiede di avere un popolo attorno a sé.

GF

Maria Elisabetta Novello (1974-), *Morte vita, / la morte nella vita. Vita morte, / la vita nella morte.*, 2025



Per la riflessione personale:

3. Percepisco la mia condizione di “finitezza”?
4. Cosa, invece, sento come eterno e incapace di venire meno?

Maria Elisabetta Novello

(Vicenza, 1974)

Morte vita, / la morte nella vita.
Vita morte, / la vita nella morte.

2025

Installazione cenere, dimensioni ambientali

Courtesy l'artista e Galleria Fumagalli, Milano

I versi al cuore dell'installazione di Maria Elisabetta Novello sono tratti dall'ultima strofa di una celebre poesia di Carlo Michelstaedter, *Il canto delle crisalidi*. Friulano di Gorizia, nato nel 1887 e morto tragicamente ad appena ventitré anni, anche con la sua biografia è testimone di quella che lui aveva definito "la tragicità della finitezza". Il suo dramma esistenziale ha segnato la sua attività poetica, sempre illuminata dal desiderio di un altrimenti e di un altrove. Novello è friulana d'adozione e questo l'ha portata a sentire una sorta di sorellanza con il poeta, meditando sul mistero della sua esistenza e lavorando sulla forza evocativa di questi suoi versi. In particolare, davanti all'opera di Tintoretto ha ritrovato quella contiguità tra vita e morte che è tema al cuore della poesia di Michelstaedter. Per una sensibilità che le è propria, Novello ha sempre lavorato con materiali fragili ed effimeri, che quindi esprimono per loro natura una condizione di finitezza. La cenere è uno di questi materiali, forse quello che le è più poeticamente famigliare. La cenere, ovvero la polvere del celebre versetto biblico del libro della Genesi, richiamo alla caducità della vita che la Chiesa rinnova all'inizio di ogni Quaresima, custodisce una intima e segreta preziosità. "L'uomo è polvere e in polvere ritornerà, ma è polvere preziosa agli occhi di Dio", aveva detto papa Benedetto XVI. La cenere, per quanto impalpabile e volatile, è quindi veicolo di un dato di verità. Per questo Novello, con un'operazione che richiede grande cura e tempo, l'ha disposta sul pavimento con una geometria quasi scultorea (un paradosso data l'esilità della materia), inglobando come in un dittico le due parti della strofa di Michelstaedter. La sfumatura della bicromia tra un grigio chiaro e un grigio scuro non dichiara un'opposizione, ma una contiguità. La delicatezza della mano di Maria Elisabetta Novello, la pazienza del suo disporre ordinatamente la cenere davanti ai nostri occhi, funzionano da veri fattori di cucitura tra due realtà non opposte. Come dice il verso finale di Michelstaedter, e come Tintoretto rende visibile nella sua opera, c'è "vita nella morte".

GF

Jacopo Benassi (1970-), *1943*, 2022



Per la riflessione personale:

5. Quali affetti sento il bisogno di non dimenticare?
6. C'è qualcuno di caro con cui vorrei riallacciare o migliorare i rapporti? Anche Dio?

Jacopo Benassi

(La Spezia, 1970)

1943

2022

Stampe fotografiche fine art, acrilico su tela, cornici di legno, cinghia, 174 × 194 × 20 cm

Courtesy l'artista e Francesca Minini, Milano

Nel 1988, a diciotto anni, Jacopo Benassi aveva dipinto una copia della *Deposizione* di Caravaggio destinata a una mostra del Centro sociale autogestito Kronstadt, punto di riferimento per la comunità punk di La Spezia. A esposizione conclusa, sua mamma, Giusy Benassi, gli aveva chiesto di poterlo avere per sé, da appendere sopra il letto. Così il quadro è rimasto su quel muro dal 1989 sino al momento, nel 2022, in cui la mamma è morta: erano proprio i giorni in cui l'artista stava montando una importante personale nella sua città, a Palazzo Da Passano, sede della Fondazione Carispezia. Così, nel pieno della complessa preparazione della mostra a La Spezia Benassi ha voluto inserire un intervento dedicato alla mamma Giusy. Ha staccato la sua *Deposizione*, restando colpito dall'impronta che il quadro aveva tracciato sul muro, quasi la mamma non lo avesse mai tolto, neppure in occasione delle imbiancature. Nell'arco di quei trentatré anni la parabola di Benassi si era intanto spostata in direzione della fotografia, grazie al fondamentale magistero tecnico e umano di Sergio Fregoso. Così, l'istinto immediato è stato quello di fotografare quell'impronta, come deposito dell'affezione che la madre portava a quel dipinto. A quell'immagine Benassi ne ha aggiunta un'altra che tanto gli parlava di lei: il comodino con evidenti i segni delle tante sigarette di una vita. Dopo di questo ha incorniciato il dipinto e le due fotografie, le ha sovrapposte e, legandole con una cinghia, ne ha fatto un corpo unico, un insieme narrativo non scindibile. La visibilità della cinghia è una scelta volutamente eloquente, perché dichiara un legame tra quei tre fatti visivi e, di rimando, un legame tra l'opera e la vita dell'artista. La *Deposizione* funziona da matrice (*Matrice* era proprio il titolo della mostra di La Spezia, ma nel contempo funzionava da espediente generativo); nell'assetto finale vediamo solo uno spicchio del quadro, peraltro il più carico di significato: è il braccio esanime di Cristo che cade, proprio come cade nel capolavoro di Tintoretto. Cristo deposto è coperto dall'impronta depositata sul muro nel tempo di una vita: in un certo senso la ingloba, l'abbraccia. Così come abbraccia e lega a sé anche quel gesto privo di significati particolari, cioè il rito quotidiano delle sigarette. *1943* è, infine, il titolo che Benassi ha pensato per questa sua opera. Corrisponde all'anno di nascita di mamma Giusy. Una scelta dietro la quale si può cogliere certamente un senso di gratitudine, ma anche una percezione lieve della non definitività della morte.

GF

Luca Bertolo (1968-), *Veronica #1*, 2024



Per la riflessione personale:

7. Quali miei fallimenti sono divenuti “tela bianca”?
8. Come immagino di “catturare” il volto di Gesù?

Luca Bertolo

(Milano, 1968)

Veronica #1

2024

Olio e acrilico su tele cucite, 140 × 190,5 cm

Courtesy l'artista e spazioA, Pistoia

Il percorso si apre con un'opera contrassegnata da un'assenza: sul velo dispiegato della Veronica non è impresso un volto, tuttavia, questa ostensione a "tutta tela" evoca un senso di spalancamento a un'attesa. La grande superficie rimasta vuota, priva dell'immagine a lei destinata, è resa piena da una densità pittorica che permea in profondità il velo e lo fa intensamente vibrare. Il motivo del volto assente non è l'equivalente secco e irrimediabile di una cancellazione; all'opposto preme in forma di domanda. E può essere letto come un riflesso involontario dell'ombra che cala sul volto di Cristo nella *Deposizione* di Tintoretto.

Non è la prima volta che Luca Bertolo medita sulla Veronica: il suo approccio sempre discreto, rispettoso e avveduto ai soggetti sacri, è punteggiato da ripetuti ritorni sull'immagine del velo reso muto ma ostinatamente dipinto, in attesa (o in cerca?) di un esito. Non aveva però mai realizzato una *Veronica* di queste dimensioni e soprattutto non l'aveva mai dipinta su un substrato così emblematicamente impregnato della propria quotidianità di pittore. Infatti, la tela è il risultato di una paziente opera di cucitura di scampoli strappati dai telai di quadri non riusciti; scampoli che portano su di sé lo stigma di piccoli fallimenti. Come seconda vita sono stati usati per la pulitura serale dei pennelli, il cosiddetto "scarico" dalla materia più grossa prima del lavaggio finale con l'acquaragia. È dunque un patchwork che sigilla in sé il lato oscuro del lavoro, la componente "lorda" che accompagna ogni processo pittorico, la ferita del quadro non risolto. Sono scarti di materia cieca, prima disposti su un piano e poi cuciti l'uno all'altro e rimontati un'altra volta su un telaio. Il risultato è un condensato di vissuto personale e pittorico chiamato ad accogliere o a rivestirsi del velo della Veronica: difficile immaginare un rapporto più stringente e insieme più trattenuto tra sfera personale e memoria di un soggetto sacro.

Il velo fa necessariamente sue, cioè incorpora, le cicatrici costituite dalle cuciture che per lo spessore degli scampoli hanno una loro obbligata corposità. In questo si crea una imprevista affinità con Tintoretto che non disdegnava affatto dipingere su supporti di tele cucite, incorporando quelle tracce nella sua pittura. Per quanto riguarda la *Deposizione*, il quadro porta i segni di due aggiunte posteriori ai lati, a loro volta cucite alla tela originale.

GF