Erba Ecclesiastæ, filij Dauid, regis Ierusalem. * Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes: vanitas vanitatum, & omnia vanitas. * Quid habet amplius hom... o labo aborat ... ratio eneratu... utem at. * O... t, & n reuert... ibique renascẽs, eridiem, & flectitur ad Aquins vniuersa in circuitu pergit circulos suos reuertitur. * Om trant in mare, & mare non reum, vnde exeunt flumina, re- iterum fluant. * Cunctæ res

Il tema della vanita'
nella pittura
e nella scultura
italiana contemporanea

# *Qohelet, pensatore estremo*

GIANFRANCO RAVASI

"Qohelet, pensatore estremo, grande promotore di poesia": così uno studioso, H. Seebass, definiva questo sorprendente e forse sconcertante autore biblico che ci ha lasciato un libretto di sole 2987 parole ebraiche, distribuite dalla tradizione in 12 scarni capitoletti e in 222 versetti. Egli, infatti, era consapevole che ci avvolge "un immenso vuoto, tutto è vuoto!... Tutte le parole sono logore e l'uomo non può più usarle!" (1.2.8).

## IL VOLTO SEGRETO DI UN SAPIENTE

"A tanta gente occorre un certo numero di luoghi comuni, da ripetersi scambievolmente come pappagalli, coi movimenti affettati, gli impettimenti e le strizzatine d'occhio di quell'uccello. Ma non si nutrono i pappagalli con il vino aromatico dell'Ecclesiaste o del libro di Giobbe... Essi sempre diranno: "La vanità delle vanità non ha più segreti per noi... I più amari passi dell'Ecclesiaste o di Giobbe non ci dicono nulla di nuovo". Queste parole di G. Bernanos ne *I grandi cimiteri sotto la luna* esprimono suggestivamente la forza di questo libretto biblico, percorso da un messaggio contestatore eppur tradizionale, corrosivo eppur pacato. L'autore - vissuto forse nel III sec. a.C. – si presenta con uno pseudonimo, *Qohelet*, un titolo che indica una funzione ufficiale da definire sulla base della radice "qhl" un titolo che in ebraico rimanda all'"assemblea", all'"ekklesìa", come si tradurrà in greco e in latino. L'autore si presenta, perciò, come il "presidente d'assemblea" (liturgica, sapienziale, popolare?). Girolamo nella Vulgata ha correttamente reso questo titolo con *Ecclesiaste*, mentre Lutero preferirà la versione "Predicatore", anche se il sermone contenuto in queste pagine sembra ben poco "ecclesiastico" e le sue dimostrazioni, definite da un esegeta "caleidoscopiche", seminano più ansia e sconcerto che pace e serenità. Questo sapiente, seguendo la prassi collaudata della letteratura sapienziale, in 1.12ss ama ammantarsi delle spoglie di Salomone, perfetto re e perfetto sapiente. Ma il suo volto reale rimane per noi completamente segreto. Un redattore finale in epilogo al volume ha voluto tracciare una biografia convenzionale di Qohelet (12,9-14). Si tratta però di una lode generica che tenta di ammorbidire lo scandalo che il libro poteva per certi aspetti suscitare e la fa allegando un'improbabile definizione del suo contenuto sostanziale: "Fine del discorso: temi Dio e osserva i suoi comandamenti, perché l'uomo è tutto qui. Dio giudica ogni azione, anche ciò che è nascosto, sia buono che cattivo" (12,13-14). Questo redattore può aver lasciato tracce anche nell'interno dell'opera che in qualche punto sembra appunto in tensione. Tuttavia in quei passi non si deve pensare alla presenza quasi di due voci in contraddittorio tra loro né tantomeno giungere al risultato di un "esegeta" (E. Podechard) il quale ipotizzava ben quattro mani diverse nel libro! Infatti le dichiarazioni antitetiche che qua e là costellano lo scritto e che spesso sono allineate senza imbarazzo dell'autore, le stesse correzioni di aforismi più o meno classici a prima vista condivisi (4,9-12; 8,12-14), l'uso della tecnica "sì... ma" (3,11; 8,12-14) sono "incoerenze e contraddizioni interne e volu-

te, inseparabili dalla natura del poeta" (D. Lys), dalla stessa struttura del suo messaggio provocatorio.

A prima vista nel libro ci sono pagine che sembrano riflettere i "proverbi" tipici della letteratura sapienziale (vedi appunto il libro biblico dei Proverbi). Incontriamo, infatti, i parallelismi propri dei detti popolari (4,4; 8,10.14...) e le coppie del "sapiente" e dello "stolto", del "giusto" e del "malvagio". È accettato il metodo sapienziale della rilevazione sperimentale sull'esistenza come fonte di sapienza (4,1-8; 8,16-17). Non mancano i parallelismi antitetici che oppongono radicalmente tipi o esperienze ("meglio di..." 4,13; 6,9; 7,1-8). L'autore sa anche contemplare il cosmo intuendone le leggi fisiche, le meccaniche celesti, i regimi idrografici, i cicli generazionali (1,4-7). La sua visione escatologica è in pratica, nonostante la brutalità della formulazione, quella dell'antica sapienza d'Israele che vedeva la fine dell'uomo come un fluire miserabile verso il baratro degli inferi, luogo spettrale di "polvere" e di silenzio e, quindi, di nulla (3,19-20). La sapienza orientale e quella biblica avevano d'altra parte conosciuto formulazioni pessimistiche nei confronti della storia (pensiamo a Giobbe). Dobbiamo, perciò, riconoscere con G. von Rad che "Qohelet è molto meno non-tradizionalista di quanto sembri a prima vista". Nel 1875 uno dei primi rappresentanti dell'esegesi scientifica moderna, F. Delitzsch, arrivava al punto di definire il contenuto ultimo del libro di Qohelet come la "quintessenza della pietà ebraica".

Eppure bisogna con altrettanta decisione riconoscere che questo materiale scontato e tradizionale è attraversato da un'anima nuova, è percorso da un tormento indescrivibile che non è però puramente romantico, come è stato ipotizzato da qualche lettore sbrigativo. Sotto la scorza ironica e distaccata del suo stile Qohelet nasconde un'ansia viva; le tesi tradizionali sono lette con occhi nuovi e acuti: non per nulla risuona per ben 85 volte all'inizio delle riflessioni la parola "io". In queste pagine si sente circolare il pensiero di un autore geniale ed originale, scettico ma non fatalista, sarcastico ma non indifferente. Egli è un artista così creativo da riuscire a rendere nella stessa superficie letteraria della sua opera la lacerazione interiore che lo tormenta: a paragrafi letterariamente aristocratici e raffinati egli fa succedere righe banali, stese in linguaggio dialettale, colmo di idiotismi, trascurato, quasi per far balenare l'assurdità anche dell'arte e dello scrivere bene.

A questa bivalenza risponde anche l'impostazione del volume, cioè la sua struttura che nella storia dell'esegesi è stata sottoposta a molte radiografie letterarie alla ricerca di un'ipotetica logica. Da un lato, infatti, sembra che, come per altri testi sapienziali, l'autore abbia voluto procedere in modo libero e ramificato seguendo solo affinità spontanee tra un tema e l'altro o un'assonanza verbale e il suo corrispondente fonetico. D'altro canto, però, ci si accorge che la libertà di Qohelet nasce da un'esigenza più profonda e interiore per cui non ha senso pianificare, organizzare, scavare: "Ho consacrato il mio cuore a ricercare e ad esplorare con sapienza tutto ciò che accade sotto il cielo. Compito sciagurato, questo, che Dio impone agli uomini perchè lo compiano! Ho visto tutte le azioni fatte sotto il sole: ecco, tutto è vuoto e fame di vento... Grande sapienza è grande tormento: chi più sa più soffre" (1.13-14.18). La sua è, allora, un'opera simile ai *Pensieri* di Pascal o allo *Zibaldone* di Leopardi (che, tra l'altro, nella poesia "A se stesso" ricalca esplicitamente la concezione e l'anima di Qohelet): riflessioni coordinate da un filo segreto ma apparentemente libere come la realtà che considerano. Comunque sia, "dalla lettura di questo libro si esce indenni ma adulti o pronti a diventarlo" (A. Maillot).

## HAVEL HAVALIM, "UN IMMENSO VUOTO"

Qohelet affronta con originalità e spregiudicatezza tutta la complessa problematica messa sul tappeto dalla letteratura sapienziale e cioè la questione dei rapporti spesso misteriosi e paradossali che collegano Dio, uomo e mondo in un cerchio rigoroso. Mentre la sapienza biblica tradizionale si gettava felice sulla vita presente come sull'unica ricchezza e si abbandonava all'ordine sapiente del cosmo creato da Dio, Qohelet invece insorge scrutando nella vita terrena, identica per stolto e sapiente, il colore della miseria e dell'assurdo più che quello della gioia e dell'armonia. La pace della sapienza ortodossa tradizionale è ormai svanita nonostante che Qohelet si muova sullo stesso terreno sperimentale da essa esplorato.

Gli occhi di questo che è stato definito un po' impropriamente il "Montaigne ebreo" si fissano su un mondo in cui il relativo sembra essere l'unico assoluto e la miseria e l'insoddisfazione l'unico pane dell'esistenza umana. È questo il contenuto della famosa dichiarazione che raccoglie in inclusioni l'intero volumetto (1,2 e 12,8) e lo intarsia sistematicamente (2,1.11.17.19 23; 4,4.8; 8,10; 11.10) con un'unica sconcertante ad anticonformistica tesi: "Tutto è vuoto (vanità) tutto è *hevel*". Il termine ebraico, che nel libro risuona 38 volte, è estremamente suggestivo: allude alla transitorietà del soffio, del vapore che si dissolve, del vento impalpabile. Siamo, quindi, davanti alla scoperta dell'assoluta inconsistenza di ogni realtà cosmica e umana, ci inoltriamo in un mondo fatto di vuoto, di assurdo, in un certo senso di nulla. Anzi, Qohelet vuole esasperare questa rilevazione adottando il superlativo *hevel havalim*, il celebre "vanitas vanitatum" equivalente ad un "infinito nulla" (v. di G. Ceronetti) o, meglio, "un immenso vuoto". Siamo quasi in un mondo di apparenze, di larve inconsistenti; sia pure con distacco la contestazione di Qohelet si rivela radicale e denuncia tutti i sistemi rassicuranti. "Analisi lucida della condizione umana – scrive il citato D. Lys – libro di domande, Qohelet è una gran messa in questione non tanto della dottrina tradizionale quanto piuttosto di se stesso e della cultura".

Per confermare questa tesi fondamentale l'Ecclesiaste non ricorre a vie inedite ma si pone nell'alveo metodologico dell'antica sapienza. La teologia dell'alleanza come schema interpretativo del reale e della storia aveva usato il binomio "fedeltà-benedizione" o quello parallelo negativo "infedeltà-maledizione". Similmente l'ideologia sapienziale aveva usato lo schema retribuzionistico "delitto-castigo" / "bene-premio". Questi modelli ermeneutici erano visti in azione nell'interno stesso del reale e della condizione umana. Ora, Qohelet non condanna questi schemi: come si è detto, egli è tradizionalista, non ritiene produttivo esplorare altri metodi di inquisizione o altre proposte. Ma, proprio applicando questi schemi, egli si accorge che il senso della realtà rimane ignoto e le risposte decisive restano paurosamente assenti. Ed allora, conoscendo l'inutilità di escogitare altre vie che pur sempre approderebbero allo stesso risultato e allo stesso naufragio in un sostanziale non-senso, Qohelet si avvia solo a registrare, a "vedere", come si ripete per ben 37 volte nel libro ("ho visto": 3,10.16; 6,1; 7,15; 8,9...), ad esaminare questa massa assurda di eventi entro cui siamo impigliati, sapendo che questa è la condanna dell'uomo: "Mai l'occhio è sazio di vedere, mai l'orecchio è sazio di udire" (1,8). Sotto l'obbiettivo della mente di Qohelet, "costretta" a cercare e a interrogarsi, passano i mille volti dell'esistenza e dell'essere.

## I MILLE VOLTI DELL'ESISTENZA E DELL'ESSERE

Barucq ha scritto che "il problema di Dio non interessa l'autore in quanto tale ma solamente in quanto esso interferisce con quello dell'uomo". Dio è riconosciuto da Qohelet come creatore e giudice (3,17; 11,9) ma la sua opera contiene in sé un'incomprensibilità tale da rendere vana non solo la contestazione ma qualsiasi tentativo di comprensione: "l'uomo, infatti, non può contendere con chi è più forte di lui" (6,10) e, "come tu ignori per quale via lo spirito vitale entri nelle membra del ventre gravido, così ignori l'azione di Dio che fa tutto" (11,5). Ogni dialogo con Dio si spegne quindi nell'interrogativo o nella rassegnazione impotente dell'uomo o nel silenzio di Dio che, pur non essendo assenza totale, alla fine ne è quasi l'equivalente.

Dio ha predeterminato un'asse sul quale il disco monocorde degli eventi umani deve girare in un movimento circolare che ripete sempre la stessa nota: "non c'è nulla di nuovo sotto il sole". Qohelet, perciò, abbandona la visione biblica della storia intesa come un progetto divino in progressivo sviluppo lineare. La storia per Qohelet non è direzionale, è invece un carcere dal quale è impossibile evadere. Esemplare è la descrizione di questa originale visione ciclica della storia offerta in 3,1-15, pagina celebre, scandita da sette coppie di "momenti" e di "tempi" che si ripetono perennemente senza varianti e novità. Dio ha dato il senso dell'eterno ('ôlam) all'uomo (3,11: forse si può tradurre anche "il senso dell'insieme") eppure quest'ultimo non può né capire in suo destino né intuire il senso dell'esistere. Dio gli ha dato azione e intelligenza, eppure ha già strutturato tutto l'essere e tutta la storia in maniera definitiva cosicchè "non c'è più nulla che si possa aggiungere e nulla da togliere" (3,14).

Qohelet, poi, apre un durissimo processo alla vita. In 2,17 egli esclama tragicamente: "Ho odiato la vita" perché essa è un'ombra assurda (6,12), incomparabilmente peggiore della morte (4,2-3; 6,3-4). "Io dico più fortunato dell'uomo l'aborto perché viene dal vuoto e se ne va nella tenebra; nella tenebra è sepolto il suo nome... Il giorno della morte è più prezioso di quello della nascita (6,3-4; 7,1). La foce dei nostri giorni è la "polvere", cioè il nulla degli inferi ("sheol"), destino che condividiamo con le bestie quando Dio ritrae da noi il suo soffio creatore" (3,18-21; 12,7). È questo d'altra parte anche l'insegnamento della sapienza tradizionale.

Qohelet apre un processo aspro anche contro la felicità che, secondo il dogma della retribuzione, era un segno trasparente della giustizia della persona e della benedizione divina. Per Qohelet, invece, oltre che impossibile (6,3-6), la felicità è cieca e non ha senso. È inutile, di fronte all'enigma della storia che ci conduce verso l'assurdo o per lo meno verso la ripetizione monotona, inebriarsi di speranza: ogni ricerca della radice delle cose e del senso della storia è votata allo scacco e "il saggio non ha alcun vantaggio sullo stupido" (6,8; cf. 7,23-28). È a questo punto che Qohelet avanza ripetutamente un'indicazione che da alcuni è stata erroneamente scambiata con una proposta di stampo edonista o epicureo (2,24-26; 3,12-13; 5,17-19; 8,15; 9,7-10): in questo universo spezzato e senza centro l'uomo con molto realismo deve saper raccogliere le piccole e semplici gioie che Dio vi dissemina. In realtà questa non è una proposta di vita globale, è solo un invito realistico a non perdere anche gli unici brandelli di pace e di gioia che casualmente si intrecciano al molto dolore e al fondamentale non-senso dell'esistere.

Il processo di Qohelet si estende anche alla società in cui l'uomo impazza come in una giungla (4,1-3): il lavoro frenetico (1,13), la capitalizzazione (5,12-14), l'attivismo e il pia-

cere (2,1-11.17-26) non hanno senso, sono solo un "inseguire il vento". La domanda fondamentale resta sempre questa: "che valore ha tutto ciò che si fa con fatica?" (3,9). Alla sera della vita l'uomo non trova tra le mani che vento, nulla, *hebel*. Emblematica è la finale, incantevole ma drammatica, del libretto tutta centrata sulla meditazione dello scandalo della vita, meditazione condotta dall'angolo di visuale più genuino, quello del tramonto, della vecchiaia e della morte. Il disfacimento dell'essere umano è analizzato attraverso una serie di metafore.

Meteorologiche innanzitutto: la tarda età è la stagione invernale delle piogge e delle nubi (12,2). Domestiche e fisiologiche: l'organismo senile è rappresentato come un immenso palazzo in sfacelo in cui i custodi (le braccia), le guardie (le gambe), le donne che macinano alla mola (i denti) si bloccano; le donne che occhieggiano dalle finestre (occhi), il cinguettio degli uccelli e i toni del canto (orecchie) irrimediabilmente si spengono. Metafore vegetali: secondo la medicina popolare si descrivono i sintomi dell'organismo decrepito nel quale appaiono debolezze e vertigini, la canizie simile al fiore del mandorlo, l'artritismo che rende ben diversi dalla saltellante cavalletta e l'impotenza sessuale rappresentata dal cappero ritenuto un afrodisiaco. Metafore ancora domestiche ma di taglio quasi funebre: tutto si spezza, la lucerna, l'anfora e la carrucola del pozzo. Tutto è ormai finito e unica nota è ormai la povere. Questa è la vera fisionomia della vita, non certo l'illusoria parentesi della giovinezza (11,7 ss).

## L'ENIGMA DEL MESSAGGIO DI QOHELET

Già nel 1909 in un suo saggio A. S. Kamenetszky parlava di un "Koheletratsel", cioè di un "enigma Qohelet". Enigmatico è soprattutto il suo messaggio che è stato oggetto di diverse e persino antitetiche interpretazioni. La tradizione giudaica non ha mai avuto esitazioni sulla canonicità del volume che è, tra l'altro, entrato nelle *Meghillôt*, i cinque rotoli sacri della liturgia, paralleli alla fondamentale Torah (i primi cinque libri della bibbia) e che è stato destinato al lezionario della solennità delle Capanne. Lo stesso può dirsi per la tradizione cristiana la quale però si è sforzata di interpretarlo in modo più inoffensivo di quanto il libro suoni.

Per alcuni esegeti, anche contemporanei, Qohelet è meno provocatorio di quanto sembri. Da un lato, infatti, come si è detto, egli si allinea alla dogmatica sapienziale tradizionale, dall'altro egli raccoglie certe istanze della sapienza pessimistica orientale che ha come antesignano il celebre *Canto dell'artista* (2000 a.C.) di origine egiziana. L'oscurità del destino umano, la morte incombente su un'esistenza amara e senza pace, l'assenza di giustizia nella società, l'appello a godere le piccole gioie della vita ("Passa un giorno felice, dimentica l'affanno!") sono motivi che affiorano anche in Qohelet. Per altri Qohelet, attraverso un'infiltrazione di elementi storici, epicurei e scettici dell'ellenismo, avrebbe corretto la tradizionale visione della storia biblica introducendo il sistema ciclico, ad essa eterogeneo ed estraneo. Un intellettuale critico, quindi, ma pacato; persino "predicatore di gioia", come qualcuno ha scritto. Questa lettura, però, non è attenta alla forza dirompente delle dissonanze che, pur minoritarie a livello quantitativo, sono in realtà esplosive rispetto al sistema generale che Qohelet assume della sapienza tradizionale.

È soprattutto la patristica, seguita dalla tradizione cristiana posteriore, che tenta di orien-

tare in tutt'altro senso il messaggio dell'opera. Già Gregorio Magno nei suoi *Dialoghi* riduceva i passi scabrosi ad altrettante obiezioni di avversari miscredenti contro cui Qohelet opponeva l'insegnamento ortodosso del timor di Dio e dell'osservanza dei comandamenti (12,13). Il Medioevo, invece, sulla scia di un'intuizione di Gregorio Taumaturgo (270 d.C.), ha letto il libro come un appello ascetico alla fuga dal mondo e alla vita monastica. Lo sbocco dell'opera diventava, allora, quasi mistico. *L'Imitazione di Cristo*, infatti, completava la "vanitas vanitatum" dell'Ecclesiaste con un'aggiunta ben differente e significativa: "praeter amare Deum et illi soli servire". Il messaggio del libro si trasformava allora, in un canto dell'amore di Dio, superiore ad ogni gioia umana; anzi, il distacco, la scoperta dell'inconsistenza delle cose e degli affetti terreni facevano balenare sempre più lo splendore dell'eterno e dell'infinito. Ma, come è evidente, in Qohelet manca proprio la seconda parte di questo asserto: la vita è vuota ma Dio è lontano e misterioso e l'uomo è prigioniero del suo limite e della sua miseria.

Rimane a questo punto da affrontare la questione interpretativa generale: bisogna essere coerenti col messaggio del testo sopra delineato ma al tempo stesso giustificare la sua "ispirazione" e "canonicità" nella Sacra Scrittura. Detto in altri termini, di fronte alla teologia così nuda e povera di Qohelet, così distante dalla sontuosa ideologia profetica o da quella dell'alleanza, di fronte all'antropologia pessimistica che sopra abbiamo descritto, di fronte alla provocazione a cui siamo sottoposti, possiamo definire questo libro "parola di Dio"? Come è possibile considerare "rivelazione" divina un testo per molti versi "scandaloso"? La chiave principale d'interpretazione, senza il ricorso ad espedienti o a correttivi estrinseci che rendano più inoffensive le pagine di Qohelet, è nell'"incarnazione" che la Bibbia insegna riguardo alla Parola di Dio all'interno della storia e dei limiti dell'uomo. Una Parola che si fa umana, carne, sofferenza, ansia, domanda, persino dubbio. Oseremo dire che Qohelet ci insegna che anche nella crisi, nel silenzio stesso di Dio, si può nascondere paradossalmente una sua presenza, una sua epifania segreta, una sua parola rivelatrice. Il terreno umano dell'interrogativo amaro, come quello della sofferenza di Giobbe, in cui sembra più facile parlare di vuoto, o di un'assenza di Dio, può in realtà essere misteriosamente fecondato da Dio. Così la "rivelazione" passa anche attraverso le oscurità di un uomo come Qohelet in ricerca sconsolata, di un uomo in crisi, pericolosamente vicino alla frontiera del silenzio e della negazione. Il silenzio di Dio e della vita non è necessariamente una maledizione ma è una paradossale occasione di incontro per strade sorprendenti anche se difficili e non comprensibili logicamente. Qohelet è, quindi, la testimonianza di un Dio povero che ci è vicino non in virtù della sua onnipotenza ma della sua incarnazione ed è in questa fratellanza che ci salva e che si rivela.

La parola "ispirata" di Qohelet è anche da interpretare alla luce della progressività pedagogica della stessa rivelazione divina che, pur avendo una logica di fondo lineare, conosce tappe lente di attuazione, vive in attesa, si snoda lungo soste e percorsi tortuosi. In questo senso si può dire che per il cristiano la parola di Qohelet è come un indice che punta verso la pienezza di Cristo in cui la tensione della ricerca dell'autore anticotestamentario troverà una risposta conclusiva e non evasiva. Dio, infatti, non resterà più nei suoi cieli né parlerà con la mediazione di segni ambigui, ma "si farà voce umana, limite, povertà, fragilità, domanda, ansia, interrogativo a Dio stesso nel Figlio vero uomo" (N. Berdjaev). In questo modo anche Qohelet rivelerà la sua missione di parola profetica. E a lui si potrà accostare anche la posizione antitetica di chi vede "tutto nuovo sotto il sole" in un contrappunto che è il dialogo dell'incarnazione. Resterà, quindi, il testamento di Qohelet con la sua amara fissità per cui "quel che è stato sarà, quel che si è fatto si rifarà" (1,9). Ma resterà anche il "nuovo" testa-

mento che annunzia "un nuovo cielo e una nuova terra, perché il cielo e la terra di prima sono scomparsi" (*Apocalisse* 21,1). E a Qohelet potremmo dire con D. M. Turoldo – che ha intitolato l'ultimo suo libro *Mie notti con Qohelet* – le parole di quest'appello:

*E il già detto è ancora*
*da ridire, o Qohelet:*
*mai la stessa onda si riversa*
*nel mare e mai*
*la stessa luce si alza sulla rosa:*
*né giunge l'alba*
*che tu non sia*
*già altro!*

BIBLIOGRAFIA

Nell'immensa bibliografia dedicata a Qohelet segnaliamo solo alcuni commenti o introduzioni in lingua italiana.


D. Barsotti, *Meditazioni sul libro di Qohelet*, Queriniana, Brescia 1979.

E. J. Bickerman, *Quattro libri stravaganti della Bibbia. Giona – Daniele – Kohelet – Ester*, Pàtron, Bologna 1979.

A. Bonora, *Qohelet, la gioia e la fatica di vivere*, Queriniana, Brescia 1987.

A. Bonora, *Il libro di Qohelet*, Città Nuova, Roma 1992.

G. Ceronetti, *Qohelet o l'Ecclesiaste*, Einaudi, Torino 1988.

L. Di Fonzo, *Ecclesiaste*, Marietti, Torino 1967.

F. Festorazzi, *La sapienza di Qohelet*, Paoline, Roma 1989.

D. Lattes, *Il Qohelet o l'Ecclesiaste*, Unione delle Comunità Israelitiche, Roma 1964.

N. Lohfink, *Qohelet*, Morcelliana, Brescia 1997.

B. Maggioni, *Giobbe e Qohelet*, Cittadella, Assisi 1979.

G. Ravasi, *Qohelet*, Paoline, Cinisello Balsamo 1988.

P. Sacchi, *Ecclesiaste*, Paoline, Roma 1971.

# *Il messaggio di Qohelet nella pittura contemporanea*

MARIA CENSI

## ALLE SOGLIE DEL III MILLENNIO

*Il grido* di Munch echeggiava sonoramente agli albori del XX secolo, spandendo tutt'intorno il diffuso senso di malessere dell'uomo moderno e divenendo lentamente il simbolo stesso dell'angoscia esistenziale collegata ai miti del progresso. Il medesimo secolo si chiudeva a Zurigo con una grande mostra sulla fine del mondo, in cui ben duecento dipinti illustravano catastrofi, giudizi universali, paure ancestrali, senza speranza alcuna per l'uomo, sebbene il titolo recitasse *Wetuntergang & Prinzip Hoffnung* ovvero *La fine del mondo & il principio della speranza.*

Era, forse, un modo per esorcizzare la conclusione di un secolo che andava denunciando la propria stanchezza nei confronti di un'immagine parziale dell'uomo più che mai in cerca della sua identità integrale, fatta di spirito oltre che di materia.

Quanto alla speranza, sembrava rinviata al secolo nuovo, che puntualmente è giunto in una straordinaria contemporaneità con l'evento giubilare, portando con sè una ventata di spiritualità e di sottile inquietudine, destinata a segnare particolarmente il mondo del pensiero e dell'arte.

La speciale congiuntura è apparsa la più idonea per proporre una meditazione sul significato della vita umana e sulla fragilità del tutto, ancora una volta mediante l'arte, il mezzo per eccellenza d'introspezione, di scavo dentro l'animo alla ricerca di umori, di sentimenti, di ansie, di paure, di un vissuto umano, insomma, che mai s'acquieta.

Si è scelto come motivo ispiratore – non a caso ma perchè in esso ognuno può ritrovare un proprio verso – il testo dell'Ecclesiaste, dodici capitoletti in lingua ebraica, risalenti probabilmente al III secolo a.C., che indagano l'incapacità dell'uomo di dare un senso a quanto accade sotto il sole. Oggetto in ogni tempo di diverse, a volte contrapposte, interpretazioni, al poemetto si fa riferimento fin dall'età ellenistica ogni qualvolta il male di vivere diventa più acuto e la legge del "carpe diem" relega nel buio i valori dello spirito.

Proporre una fonte alla quale attingere ha significato, inoltre, sfatare il luogo comune della libertà creativa di stampo ottocentesco, consentendo all'arte di misurarsi con i temi fondamentali del nostro tempo e riacquistare il ruolo che essa deve avere nella società: quello di fornire nuova linfa vitale alla spiritualità di ciascuno con i contenuti di opere, di cui, in una circolarità essenziale, è la spiritualità stessa la vera protagonista.

Nel variegato campo dell'arte spetta alla pittura, in questo caso, il compito di costruire un dialogo a più voci, non tanto per ricavarne un'impossibile risposta univoca ed esaustiva all'interrogativo gaughiniano da dove veniamo, che siamo, dove andiamo, quanto per ritagliare opinioni, idee, stati d'animo in grado di collaborare alla costruzione di una sorta di mappa del cuore umano, con l'intensità delle sue pulsazioni direttamente rapportabili alla realtà del vissuto quotidiano odierno.

Superando la propria frammentarietà fantastica e la propria intrinseca bellezza, la pittura

ha costruito un significativo insieme di immagini che, lungi dal rappresentare, in senso romantico, un messaggio totale, coniugano, sul piano dell'attualità, il pensiero razionale con quello religioso, la rappresentazione naturalistica con quella della figura umana. Non forniscono risposte agli interrogativi dell'uomo, così come resta assente nella meditazione di Qohelet il riferimento esplicito a Dio come fonte di salvezza, ma offrono all'osservatore un'opportunità in più per pensare, per meditare la possibilità di trovare un modo per trascendere la mera temporalità.

Unità iconiche ricorrenti risultano essere la natura morta e la figura, qualche volta sullo sfondo di un paesaggio con funzione didascalica, utile cioè a suggerire stati d'animo. Su tali unità gli artisti hanno fondato il loro ricco e complesso messaggio pittorico della "vanitas" sia come tema unico, come intuizione dominante, sia come varietà espressiva ad essa sottomessa, percorrendo la sola via possibile per superare la vanità dell'arte stessa e fare di essa un mezzo di testimonianza.

## INCONSISTENZA DI OGNI REALTÀ

Il primo degli interrogativi di Qohelet, cui è sotteso il contenuto dell'intero poemetto, recita:

*"Quale utilità ricava l'uomo da tutto l'affanno*
*per cui fatica sotto il sole?"* (1, 3).

È la domanda che sembra porsi AURELIO C. in un dipinto (pag. 45) che rappresenta un realistico quanto amaro resoconto della propria esistenza, portata sulla tela in maniera diretta ed efficace, con il coraggio delle umane verità su cui si è fondata sempre, nell'intenso e sfaccettato percorso artistico, la ricca e "realistica" emotività dell'artista.

La grafia è lucida, abbagliante; la narrazione pittorica non trascura alcun particolare.

Ha logorato una montagna di stivali per percorrere il lungo sentiero della vita, animato dall'entusiasmo, il solo che sa dar vita alle passioni. Giunto alla meta, con i capelli ormai bianchi, affonda nelle sabbie mobili che lentamente lo inghiottono. Il suo sguardo interrogativo, polemico e impotente, si alza verso l'alto in un colloquio diretto con il cielo. È l'estremo atto dell'uomo che denuncia la verità della propria ineludibile sorte senza alcun appiglio ad un premio ultraterreno, allineandosi, con la sua inquietante domanda, ai grandi spiriti romantici del passato.

Come in un film in cui il tempo scorra a ritroso, l'uomo di FRANCO POLIZZI è giovane e forte, e sale di corsa la scala della vita "infin ch'arriva / colà dove la via / e dove il tanto affaticar fu volto". Ad attenderlo, in un lirico, commovente «Incontro notturno» è la morte, nel più tradizionale dei simboli, il teschio, con il suo gelido color avorio, le orbite scavate, ancor più buie nel bagliore lunare di una notte mediterranea (pag. 67).

Si lascia alle spalle una natura ancora vibrante di vita, lentamente inghiottita dall'oscurità che attutisce ogni rumore, cancella ogni traccia, fino a rendere indefinita anche la linea dell'orizzonte.

Aveva già mostrato, l'artista, di avere coscienza della morte nelle atmosfere di certi suoi dipinti ma soltanto qui ne svela concretamente le sembianze, dichiarandola come il punto d'arrivo del cammino di ciascuno. Un cammino che inevitabilmente conduce al di là del «Passaggio», la "frontiera del silenzio e della negazione", cui è pericolosamente vicino, con le parole, lo stesso Qohelet, nella sapiente lettura di Gianfranco Ravasi.

È il momento del trapasso dalle cose che c'erano prima e sbarravano il cammino, e non ci saranno più. Il dualismo della presenza-assenza, della vicinanza-lontananza è alla base di una "architettura" pittorica semplice e solenne, che rapisce l'osservatore fin dentro al buio. Un buio che è "dimensione dello spirito" nelle impercettibili sfumature del colore; che interpreta la vita spogliandola di ogni sua consistenza per spronare ciascuno a non restare attaccato all'effimero.

Tutto l'affanno vissuto nel corso della vita a nulla sembra valere se il termine ultimo per ciascuno è la morte. Qohelet, dopo avere illustrato la vanità del tutto, conclude il suo sermone con la celebre allegoria del decadimento del corpo umano nella vecchiaia e del suo totale disfacimento.

Questo momento estremo, fin qui soltanto annunciato in pittura, si dichiara in tutta la sua crudezza nell'opera di PIETRO LENZINI (pag. 57), che fa della morte la protagonista assoluta e solitaria nell'ampio spazio della tela, non più in forma di teschio ma, sulla scia del Masaccio di S. Maria Novella, in forma di scheletro, emergente minaccioso da un vuoto dal colore antico. Un vuoto che è totale cancellazione di tutto ciò che ha significato qualcosa in vita; che è silenzio entro cui risuona alto il monito cristiano a recepire, della rappresentazione, non l'effetto orrore-della-fine, che aveva spaventato i fruitori dell'arte pre-rinascimentale, ma quel "memento mori", che sprona a ben prepararsi al tempo della dissoluzione della carne e al passaggio dalla materia allo spirito. Il macabro della morte si trasforma così, come già aveva voluto la cultura controriformistica, in interiorizzazione della morte stessa, relegando il suo aspetto empirico, suscitatore di paura, al riflesso di una sensibilità ampiamente superata.

L'uomo teme l'ignoto e lo scorrere inesorabile del tempo; si smarrisce dinanzi all'incombere minaccioso della fine, ma accettarne l'esistenza aiuta a dare una dimensione alla vita.

Questo vuole essere il messaggio del dipinto, trasmesso, oltre che dall'eloquenza diretta dell'immagine, dalla particolare materia pittorica, fatta di dissolvenze dei colori e di bagliori improvvisi di luce, di cui l'artista si avvale nell'intento di spronare a considerare la morte come distacco dalle cose terrene e tramite per la risurrezione.

Lo scheletro, in questa significativa corrispondenza di forma e messaggio, prende le distanze da quello medievale che, nell'orrore che inculcava con la decomposizione del corpo e la sua putrefazione, finiva, secondo J. Huizinga, per pietrificare l'emozione stessa, che passava direttamente dal "lamento per la transitorietà, pel finire di ogni potenza, onore e piacere, per la decadenza della bellezza" al "giubilo per l'anima salvata nella sua beatitudine", trascurando l'importanza di sentimenti e meditazioni ancora più profondi del "memento mori", demandati, probabilmente, soltanto ai canti popolari del tempo[1].

Il concetto qoheletiano di una morte livellatrice, che tutti raggiunge senza distinzione alcuna

*"vi è una sorte unica per tutti,*
*per il giusto e per l'empio,*
*per il puro e l'impuro,*
*per chi offre sacrifici e per chi non li offre,*
*per il buono e per il malvagio,*
*per chi giura e pe' chi teme di giurare."* (9, 2),

ben si accorda con il concetto che tutto si ripete sempre uguale nel tempo, allo stesso modo che il sole, da sempre, ogni giorno nasce e tramonta.

*" Ciò che è stato sarà / e ciò che si è fatto si rifarà"* (1, 9).

La circolarità della storia è quella che MASSIMO PULINI indaga con le sue originalissime radiografie (pagg. 69 e 71), dove passato e presente, nel loro drammatico sdoppiamento, diventano paradossalmente un tutt'uno se letti nell'ottica qoheletiana. In tal senso il discorso pittorico di Pulini va oltre il già dibattuto anacronismo del riportare in vita i protagonisti cosiddetti minori dell'arte cinque-secentesca, e fornisce una possibile, diversa angolazione di lettura.

Il passato, in questo caso il «Gian Antonio» (lo Spadarino), dal corpo accademicamente scolpito da luce caravaggesca, giace in stato d'abbandono sulla fragile trasparenza della moderna celluloide, proiettando l'intuizione dell'osservatore, attraverso il fatale venir meno di ogni energia – da cui il «Soffio» del titolo, che richiama il termine ebraico "havel" allusivo dell'inconsistenza di ogni realtà terrena – fino alle radiografie dello sfondo, costruendo una vanità nella vanità.

Allo stesso modo, con il consueto doppio senso di titoli spesi a metà strada tra materia e spirito, in un concettualismo di non sempre immediata lettura, anche «La virtù dell'Innamorato» (Louis de Boulogne), intesa con il Teofrasto leopardiano nella sua antica accezione di gloria, dichiara la propria vanità sotto le sembianze di figura alata che regge in mano una corona d'alloro.

Sull'infinita inconsistenza del tutto, l'artista traccia le proprie figure servendosi degli strumenti tradizionali della pittura, da più parti rinnegati in tempi di ricerca del nuovo e del diverso a tutti i costi ma oggi più che mai recuperati, a testimonianza della verità biblica che tutto ciò che è stato ritornerà[2].

Percorre i versetti dell'Ecclesiaste il senso della transitorietà del tutto. Ciò nonostante, "è straordinario – scrive M.Goldin presentando una mostra di PIERO GUCCIONE[3] – come la tensione verso un eterno da cui proveniamo, e verso il quale ugualmente andiamo, nasca dalla più umile quotidianità". Come può essere quella di un fiore. Non un fiore qualsiasi, ma un fiore d'ibisco che della terra di Sicilia, cui l'artista appartiene non solo fisicamente, trattiene in sè tutta la bellezza. E tutta la fragilità. Espressione, ad un tempo, della nostra superbia e della nostra piccolezza (pag. 53).

L'artista racconta liricamente il breve ciclo vitale del fiore, collocandolo, per contrasto, nell'eternità di un paesaggio palpitante di "bui di cenere" dagli effetti pittorici straordinari. Bui che rapiscono l'osservatore entro il silenzio e la solitudine, la stessa da cui viene sopraffatto anche un gigante come il Gattopardo quando sente prossima la fine sua e quella di un'intera condizione umana; bui che avvolgono l'ibisco come a proteggerlo, a separarlo dai contatti profanatori di altre realtà, che potrebbero illusoriamente distrarre l'uomo dalla sua meditazione sulla fragilità dell'esistenza, alla quale il fiore rimanda in questo appassionato inno alla natura.

E la pittura diventa esperienza profonda dell'anima, che rincorre l'eternità della vita nell'attimo fuggente del fiore.

> *"Egli ha fatto bella ogni cosa a suo tempo... senza però che gli uomini possano capire l'opera compiuta da Dio dal principio alla fine"* (3, 11).

È il senso del dipinto di ANTONIETTA SABATINI (pag. 63), che riprende il tema a lei carissimo del paesaggio per inscrivervi la sua profonda quanto umana riflessione sull'infinita miseria e nullità dell'uomo di fronte alla grandiosità del creato. È una riflessione pacata, quasi alleggerita entro una certezza incrollabile, senza urti, senza stridori, simile a quella di certi canti leopardiani in cui il poeta ha ormai decantato ogni sua rivolta.

Sullo sfondo, la vertiginosa incombenza della montagna, la vasta distesa dell'acqua, l'ampia circonferenza della luna: non sono che la cifra grafica di una sensazione profonda del creato che immerge il tutto in un'atmosfera lunare, indefinita e fluttuante, per costruire quel certo alone di mistero, proprio delle visioni che coinvolgono lo spirito.

I colori bui, che hanno in sè il fascino indefinito dell'ignoto, e il silenzio che avvolge il paesaggio, danno corpo a una visione cosmica entro cui perde i propri caratteristici contorni ogni elemento del creato, ad eccezione della figura femminile, che si delinea in primo piano con la forza plastica, la solennità statuaria del nudo fotografico di Weston, cui l'artista si rifà ma con il progetto di superare il plasticismo esteriore e giungere ad esprimere quell'interiorità che appartiene ad ogni visione indagata a fondo.

Sotto l'occhio pietoso dell'"eterna pellegrina del cielo", la disciplina della forma umana trattiene una sorta di leopardiana astrazione dalla vita e dal mondo in cerca di una risposta ai propri interrogativi. E questo nostro povero cuore, che generalmente tende ad aggrapparsi agli spettacoli ridenti del creato, nei "sovrumani silenzi" lunari riconosce la propria nullità e sa di non poter *"competere con chi è più forte di lui"* (6, 10).

Non è fortuito se, interpretando le parole di Qohelet, l'arte assume inflessioni leopardiane. Il poeta di Recanati riconosceva in Qohelet il "suo Salomone", specie quando sullo scetticismo prevaleva quello che egli stesso definiva il "senso dell'animo". Li divideva, tuttavia, l'impossibilità per il Leopardi di trovare in questa terra qualcosa in grado di alleviare la fatica del vivere, mentre Qohelet, l'apparente negatore del tutto, non cercava "l'ale da volar sulle nubi", convinto che l'uomo deve sulla terra mantener viva la speranza e impegnarsi per una felicità più alta e sicura.

## LA NATURA MORTA COME STRUMENTO DELLA "VANITAS"

Il tema della "vanitas" terrena, quello che Qohelet sintetizza nel *"tutto è venuto dalla polvere / e tutto ritorna nella polvere"* (3, 20), e che gli antichi rappresentavano nelle nature morte moraleggianti, ritorna, con immutata valenza, in alcune tele presenti in mostra, in cui l'accostamento degli oggetti, apparentemente casuale, s'interseca con la metafora generale della rappresentazione in un insistente richiamo alla caducità dell'esistere.

Ne sono esempio emblematico i dipinti di AURELIO BULZATTI (pag. 65), nei quali la funzione allegorica degli oggetti s'interseca con un virtuosismo artistico che attiene alla sfera della visionarietà, con quello sfondo di paesaggio immobile e senza tempo che trasmette il senso dell'irrealtà.

Se nel dettaglio mettono in guardia dal carattere fragile e transitorio delle cose terrene, nella collocazione su di un piano con valenza di altare, ricoperto di un drappo non a caso di colore rosso, costruiscono un apparato di offerta ad un'Entità trascendente, cui alludono in uguale misura gli idoli del passato e un'immagine sacra, mentre il fumo della candela che lentamente si consuma trasmette l'inconsistenza di ogni realtà terrena.

Con la razionalizzazione iconografica di età rinascimentale, la rappresentazione di natura morta era diventata sempre più un mezzo di esortazione a considerare la vanità delle cose terrene da parte di quanti erano impegnati a divulgare il messaggio cristiano.

A questo tipo di cultura si deve la ricomparsa del teschio entro la varietà degli oggetti uti-

lizzati, dal più umile al più prezioso, in funzione del loro significato simbolico. Dopo aver goduto di grande fortuna come strumento indispensabile alla "devotio moderna" del nord Europa, che di esso si era servito come di un terribile richiamo alla caducità della vita, il teschio, alludente al primo uomo, raffigurato ai piedi della croce da quando la morte fece il suo ingresso nel mondo con il peccato di Adamo, aveva visto declinare la propria fortuna con il formarsi del nuovo assetto sociale dominato dalla borghesia, e con il progressivo consolidarsi della fede luterana.

Ne era conseguito l'affievolimento della suggestione emblematica, fino al suo totale venir meno, oscurata dallo sfavillio delle tavole imbandite e dalla preziosità degli oggetti in cui si rispecchiava semplicemente il compiacimento del raggiunto benessere o, tutt'al più, la fugace quanto superficiale considerazione che nulla è eterno. Ben altra cosa rispetto all'esortazione cristiana del "memento mori". Fu compito della Controriforma ripristinare nella perfezione delle rappresentazioni un preciso messaggio, quello che nei versetti iniziali dell'Ecclesiaste suona come *"Vanità delle vanità. Tutto è vanità"* (1, 2).

Il teschio recuperò il suo antico prestigio ricomparendo, con insistente protagonismo, nei dipinti del tempo. Ad essi si rifà MAURO CHESSA (pag. 47), e in special modo alle rare nature morte del Guercino che, da uomo profondamente religioso, ripropose il teschio nel suo ruolo di "vanitas" per eccellenza, enfatizzandolo in tutta la sua crudezza o ingentilendolo nel contesto di una rappresentazione bucolica[4].

Secondo il modello antico, Chessa colloca il teschio entro armoniche composizioni di natura morta, suggestive per la loro portata universale legata all'intreccio di elementi naturalistici e moraleggianti. Se ne evince che anche il possesso delle cose della natura è mera illusione, in quanto il tempo ne deperisce bellezza e vitalità. In tale contesto il teschio, da pensiero macabro e doloroso di un lontano passato, diventa richiamo alla ricerca di valori che sopperiscano alla vanità del vivere.

Dal passato l'artista riprende anche il tema dello specchio, e lo contorna insidiosamente con elementi allusivi dello scorrere del tempo e del trionfo della morte sulla vita, sottraendolo alla sua tradizionale funzione di oggetto riflettente l'immagine dello spettatore, con ciò che ne consegue. Nello sdoppiamento della rappresentazione lo specchio diventa emblema della vanità della pittura, seducente verità della somiglianza che si offre al nostro sguardo.

"Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux", scriveva Pascal nei suoi *Pensieri*.

Un abile gioco pittorico di specchi può diventare qualcosa di più di una semplice dichiarazione d'illusione: può costituire, come nell'articolato dipinto di DANTE MAZZA (pag. 59), un originale mezzo di trasmissione di un pensiero morale a ciascun essere umano coinvolto, suo malgrado, nel generale clima di edonismo e di vanità di questo nostro tempo.

Dichiarazione d'illusione, si diceva, che qui diventa illusione della bellezza: quanto più il corpo riflesso appare bello, tanto più lascia presentire la sua realtà passeggera, fragile, sottomessa alla sua stessa corruzione; e illusione della verità: ogni specchio ne restituisce una porzione e lo spettatore, pirandellianamente, vede riflessa una propria verità, variante secondo l'illusione stessa che l'immagine specchiata restituisce al riguardante.

Su questo universo di illusioni risuona, come severo monito, il «Non giudicare» del titolo fondato nell'asserzione morale di Seneca, e ripreso nel gioco degli specchi, che vano è il giudicare, se i difetti degli altri sono anche dentro di noi.

Nel capitolo IV Qohelet affronta il tema della violenza.

> *"Ho poi considerato tutte le oppressioni che si commettono sotto il sole. Ecco il pianto degli oppressi che non hanno chi li consoli; da parte dei loro oppressori sta la violenza, mentre per essi non c'è chi li consoli"* (4, 1).

Alla drammatica verità che inonda la storia umana di continua violenza, sottraendola a ogni norma morale, si rifà il dipinto di CARLO MASTRONARDI. Il suo «Tempo delle lacrime» (pag. 55), costruito con la tensione consueta all'artista tra luce e materia da cui si origina la forma, è un perentorio richiamo alla realtà della guerra perennemente incombente, con le sue oppressioni e le sue lacrime, sull'umanità intera. Il riferimento, espresso con l'incisività del primo piano di uno strumento di morte che domina un simbolico vuoto, è alla guerra a sfondo religioso, che ripropone la circolarità, a volte paradossale, tra Dio, uomo e mondo.

Se tutte le azioni che si compiono sulla terra sono *"vanità e un inseguire il vento"* (4, 16), *la violenza* è il non-senso di un'esistenza pervasa da ingiusto dolore. Ancora una volta, non sfugge l'affinità tra lo spirito del "predicatore" e quello del Leopardi laddove il recanatese porta il suo Tasso, nel dialogo con il Genio familiare, alla conclusione estrema che "il vivere è di sua natura uno stato violento". Ma mentre il Leopardi si limita a guardare dentro di sè in un cupo raccoglimento, Qohelet dalla vanità terrena trae spunto per guardare al cielo.

Similmente, la croce che si delinea sulla tela di Mastronardi non è soltanto emblematica di lutti e lacrime, ma è esortazione a prendere coscienza della propria precarietà terrena e a cercare valori che la trascendano.

Nel capitolo V dell'Ecclesiaste si legge:

> *"Come è uscito nudo dal grembo di sua madre, così se ne andrà di nuovo come era venuto, e dalle sue fatiche non ricaverà nulla da portar con sè"* (5, 14).

Nel diffuso lirismo di una visione naturalistica, MARIO FALLANI ritaglia lo spazio per collocare il suo «Narciso» (pag. 61), in una travolgente ondata di verde su cui scorre, liquida, una luce gialla. L'uomo emerge in corsa dal folto della vegetazione, e nudo, in quanto emblema dell'essenza semplice e vera, per dirla con Panofsky. Porta con sè soltanto alcuni rami di foglie, destinati presto alla sua stessa fine.

Fallani coltiva il gusto per una materia pittorica preziosa, per una malinconia quasi letteraria, concentrandosi sulla figura. Ma il suo richiamo alla realtà lentamente cede alla sensazione d'infinito in cui sembra disciogliersi la rappresentazione.

Dal mito alla storia il passo è breve. GIANNI CACCIARINI rievoca nei suoi dipinti (pag. 61) un tempo remoto e lo accosta al tempo attuale, senza che tra i due, pur nella loro diversità, sia possibile operare una scelta.

Elena, la donna più bella dell'antica Grecia, causa di profonde passioni e di devastanti follie, dopo aver improntato di sè la storia, è riproposta ora sulla tela nell'attraente biancore di un calco in gesso contrastante con il nero ferroso di un ventilatore, prodotto della modernità dell'oggi.

Una luce "mentale", apparentemente fredda, conduce entro una particolare dimensione del tempo, dove tutto assume la stessa valenza in un gioco "americano" di piani, che privilegia a volte l'oggetto, a volte il ritratto. Alle ardite situazioni prospettiche, che rimandano alla radicata passione dell'artista per la cinematografia, collabora un drappo rosso che divide in

due la scena accentuandone l'alternanza. In essa convivono "miti" di tempi diversi ma "*non domandare: 'Come mai i tempi antichi erano migliori del presente?', poichè una tale domanda non è ispirata da saggezza*" (7, 10).

Lo stesso capitolo VII offre un altro interesante spunto: quello del valore che Qohelet attribuisce alla sapienza: "*Mi sono applicato di nuovo a conoscere e indagare e cercare la sapienza e il perchè delle cose*" (7, 25).

Dalla minuziosa complessità raffigurativa di SILVANO GILARDI (pag. 49), condotta con "fedeltà filologica" e fondata sul sapiente equilibrio compositivo dei simboli, emerge la sua perentoria interpretazione di temi quali la contrapposizione tra ragione e fede, l'ineluttabilità della morte, il declino della bellezza, l'angoscia del futuro, l'insidia della lussuria e del vizio, l'esistenza di violenze, di malattie, d'insane passioni, di cui si permea la realtà terrena, in alternanza con i simboli dell'ingegno, della scienza, dell'arte.

In un clima di "favolosa" trasfigurazione, l'artista ha tracciato gli spazi di un mondo intoccabile, quasi illusorio, contenitore dei diversi messaggi, di cui la particolare "sapienza" tecnica dell'artista rende possibile la lettura. Compito dell'osservatore è costruirne l'ordine, ricavarne il significato, ricomporne la sintassi per dare un senso alla propria vita, poichè solo la conoscenza "*rende il saggio più forte di dieci potenti che governano la città*" (7, 19).

## IL TRAMONTO DI OGNI ILLUSIONE

Il tema dello scorrere del tempo e del sopraggiungere della vecchiaia chiude l'Ecclesiaste con un'allegoria divenuta famosa. I versetti conclusivi, insieme lirici e drammatici, contemplano il tutto da un'angolazione estrema: quella dell'inesorabile consumersi della vita, che tinge il pensiero di malinconia. La stessa che si riflette sul ritmo lento della rappresentazione pittorica di OTTAVIO MAZZONIS, musicalmente fluida come la poesia di Paul Verlaine. La sua è «Malinconia» (pagg. 42-43) come coscienza del presente, coscienza di un tramonto che colora di sè l'atmosfera della rappresentazione. La giovane avvolta nel mantello scuro è l'espressione concreta di un bisogno del cuore: quello di significare in un'imagine sensibile l'astrazione della giovinezza, l'età delle illusioni, cui la mente torna non senza rimpianto. S'appoggia a lei teneramente l'uomo che ha sul volto i segni del tempo: sta nella sua solitudine spirituale, che non vuole essere orgoglio, ma senso del pudore che vieta di profanare i pensieri comunicandoli agli altri.

L'indefinito dell'interiorità e il finito della visione paesaggistica restituiscono l'esatta temperatura dei sentimenti espressi. Presente e passato, giovinezza e età matura danno vita a un amalgama vibrante di virile e d'ingenuo, di pacato e di commosso, di tenero e di solenne, cui contribuiscono i tratti idealizzati di un paesaggio consueto.

E mentre la ragione giudica tutto vanità, il cuore si aggrappa alla vita: è il perenne conflitto tra i bisogni dello spirito e le affermazioni crude dell'intelletto, rivelatore di una forte eredità cristiana nell'intimo sentimento dell'esistenza e nella consapevolezza della sua caducità.

Un altro risvolto del medesimo tema è nell'affascinante purezza della «Vanitas» (pag. 41), visione, come la precedente, carica d'inquietudine e di domande. Nella sovrapposizione della luminosa giovinezza all'oscura morte, è espressa tutta la precarietà della bellezza, impedimento quasi alla manifestazione della verità ultima, più profonda e cruda.

*"...la giovinezza e i capelli neri sono un soffio"* (11, 10), che l'artista interpreta con la sua pittura senza tempo, capace di suscitare emozioni forti insieme con un senso di sacralità, qualunque sia il soggetto rappresentato. È pittura coniugata al sentimento tutto interiore della vita.

Giunti al termine di questo significativo percorso pittorico, chi scrive non può esimersi dall'esprimere un pensiero conclusivo riconducibile, in qualche modo, all'illuminato saggio introduttivo di Gianfranco Ravasi laddove egli scrive: "Qohelet insegna che anche nella crisi, nel silenzio stesso di Dio, si può nascondere paradossalmente una sua presenza, una sua epifania segreta, una sua parola rivelatrice". La gran parte dei dipinti in mostra non illustra quella parola nè può descrivere quella presenza; analizza, passo dopo passo, il testo biblico portando sulla tela le diverse sfaccettature della condizione umana. Ed è proprio fornendo l'opportunità di meditare sul "fondamentale non-senso dell'esistere", che la pittura lascia, negli occhi e nella mente dell'osservatore, un'ansia di Assoluto per uscire dalla crisi di valori e dal decadimento morale del nostro tempo.

[1] Johan Huizinga, *L'Autunno del Medioevo*, Firenze 1966.
[2] Luciano Caprile, *Massimo Pulini. Nero d'avorio*, Ravenna 1992.
[3] Marco Goldin, *Il colore sublime*, in *Piero Guccione*, Milano 1989.
[4] Gian Francesco Barbieri, detto il Guercino, dipinse due nature morte: "Vanitas" ca. 1618-20 (Zurigo, coll. privata) e "Et in Arcadia ego" ca. 1618 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica).

# *Contemporanei ragionamenti plastici sul tema della* vanitas

Alfonso Panzetta

Il testo biblico di Qohelet, comunemente noto con il titolo greco «Ecclesiaste», affronta tutti i casi della vita umana – costantemente ed ansiosamente alla ricerca della sua più intima ragione ed essenza – concludendo sempre con il concetto potente e nel medesimo tempo spaventoso: "... *tutto è vanità e un inseguire il vento.*". La morale sottesa a tutta la composizione è certamente il rispetto della volontà di Dio intessuta ad un invito alla moderazione nell'uso delle cose terrene; proponendo la grazia divina, offerta dalla rivelazione cristiana, come unico e finale premio dell'ineludibile desiderio di felicità provato dagli uomini.

Essenzialmente svolto in campo pittorico, il tema della *vanitas* ha grande diffusione a partire dall'inizio del XVII secolo con almeno un importantissimo precedente di quasi un secolo prima. Se la «Maddalena» di Caravaggio, nella quale la bellezza della figura femminile, accostata ai gioielli ed al vaso di vetro, si propone come espressione del concetto di *vanitas vanitatum*, della vanità della bellezza e della giovinezza adorna di gioielli la cui durata è breve e fragile come un'ampolla, il suo più illustre precedente è da riconoscere nel «Ritratto di vecchia» di Giorgione, nel quale l'appassita figura reca in mano un cartiglio con la scritta "col tempo", monito evidente riguardante la transitorietà della giovinezza e della bellezza.

A parte questi esempi celebri, uniti a quelli prodotti in ambito fiammingo raffiguranti ricchi mercanti che contano il denaro, con il termine *vanitas*, normalmente si intende un particolare genere di natura morta nella quale la giustapposizione di taluni motivi evoca la vanità e la caducità delle cose di questo mondo. Fiori recisi, frutta che si decompone, teschi, cristalli e specchi, denaro e gioielli, pipe spente e polvere accumulatasi sugli strumenti musicali, svolgono la specifica tematica allegorica del *memento mori*, del "ricorda che devi morire".

Lo specifico tema della *vanitas*, nella scultura contemporanea ufficialmente non esiste – come del resto non esisteva in quella dei secoli precedenti – e la sua individuazione, se non proprio impossibile poteva essere perlomeno estremamente arbitraria e difficoltosa. Ma dato che, come recita il libro sacro, "... *tutto è vanità*", anzi, tutto ciò che riguarda l'uomo è espressione di vanità, anche in ambito plastico ci si è posti come obiettivo la possibilità di rintracciare e cogliere questa antica tematica in opere recenti, precedenti la progettazione dell'attuale mostra a tema. Se apparentemente poteva sembrare un semplice problema di approccio interpretativo, di allestimento di una lettura talvolta differente da quella comunemente fornita seguendo la riflessione sull'esistenza, le ansie e le passioni umane, è stato necessario però esser molto cauti per non stravolgere il reale significato di quelle opere rimanendo sempre nell'ambito della loro plausibile fruibilità. Proprio per questo motivo, prima di inserire nella sequenza dei lavori direttamente sollecitati agli artisti come speculazioni sul testo dell'«Ecclesiaste», quelli eseguiti autonomamente prima del 1999 (circa il 25% del totale), si è discusso con gli autori medesimi circa il significato di tali opere e la possibilità di estendere ed universalizzare il tema trattato, nel medesimo tempo dissipando il rischio di stridenti ed illegittime forzature interpretative. Così operando si è composto quel *fil rouge*, certamente originale ed inusuale, assolutamente in linea con le riflessioni che si stanno conducendo

nel nostro tempo, riverbero dell'incessante ricerca di valori e di spiritualità che caratterizza la cristianità contemporanea nel passaggio al nuovo millennio.

Nella sequenza delle sculture proposte, diversamente dai dipinti, pare di cogliere una maggiore e più articolata varietà di linguaggio, di volta in volta mediata da una sintassi artistica concettuale, poetica, ironica, narrativa o modernamente popolare. Espressione di una più ampia gamma di considerazioni che affrontano i temi antichi dell'esistenza umana, della quotidiana battaglia alla ricerca di una felicità che alleggerisca il peso di vivere.

Sul filo teso e vibrante dello straordinario testo biblico, densissimo di significati profondi ed universali, che hanno a che fare con tutto ciò che riguarda l'uomo ed il suo rapporto con le cose – dalla vita alla morte, dal piacere al dovere, dal sociale al privato, dalla coscienza alla scienza, dall'etica alla morale – gli scultori hanno eseguito opere davvero significative per qualità, ispirazione ed esecuzione, ciascuno fedele alle proprie specifiche caratteristiche artistiche.

Seguendo lo svolgersi dello scritto e punteggiandolo con le sculture esposte – quasi considerando queste le traduzioni per immagini dei concetti espressi, e in quanto tali accessibili anche a livelli diversi da quello proposto dalla parola scritta – si compone una sorta di "*Ecclesiaste pauperum*" che acquista il medesimo valore delle figurazioni che istoriavano le facciate delle chiese romaniche narrando il testo sacro e fissando il sapere popolare.

In questa sequenza d'arte, i primi ragionamenti plastici riguardano la vanità dell'apparenza:

*"Ho visto tutte le cose che si fanno sotto il sole*
*ed ecco tutto è vanità e un inseguire il vento."* (1, 14).

Su tale riflessione generale, due autori in particolare hanno riportato nel nostro tempo l'universalità del messaggio, entrambi, ma in maniera differente, riconoscendo nell'oggetto "televisione" e nel suo, troppo spesso, superficiale e vacuo messaggio, la quintessenza della *vanitas* contemporanea. Preceduto da una lunga elaborazione, totalmente indipendente dal progetto sotteso all'attuale esposizione e compresa tra il 1985 e il 2000, «Totem» (pag. 109), il lavoro di SANTO CINALLI compone una sequenza di televisori lignei sovrapposti che potrebbe amplificarsi all'infinito, senza per altro riuscire mai a formare una realtà accettabile e comprensibile con l'unione dei singoli frammenti d'immagine che compaiono su ciascuno. Sorta di divinità contemporanea, assurda, fuorviante, creatrice di visioni distorte dell'esistenza e spesso alienatrice di valori profondi, il televisore pare incarnare l'ostacolo isolatorio che impedisce la comunicazione diretta ed empatica tra i simili.

Ugualmente prendendo le mosse dalla televisione come simbolo di vacuità e precarietà, la «Vanitas» di MAURO MAZZALI, eseguita in gomma siliconica appositamente per questa mostra (pag. 103), compone un'immagine ancora più forte e negativa della precedente. Proposto come oggetto di consumo e rifiuto tra i rifiuti, come tale, l'elettrodomestico più diffuso del nostro tempo è circondato da porcherie di vario genere (stracci, bucce di banana, involucri usati, e quant'altro), immondizie di straordinaria evidenza plastica e qualità comunicativa che obbligano l'osservatore alla riflessione sulla transitorietà delle cose. Sul video, invece, a bassissimo rilievo, lo scultore focalizza il dipinto di Guercino «Et in Arcadia Ego», forse la più bella immagine della storia dell'arte sul tema del *memento mori*, sul "ricordati che devi morire". Ma con l'antagonismo proposto tra arte e televisione/rifiuto, Mazzali suggerisce anche l'idea che la prima possa essere l'unica depositaria di messaggi superiori e universali, ed in grado di contrastare gli effimeri contenuti della TV.

Sulla vanità delle apparenze, nello specifico riferita però alla multiforme poliedricità della

bellezza, ragiona anche il gruppo di GIANNI BUSSO, «À propos de Venus» (pag. 106), eseguito tra il 1996 e il 2000. L'opera, concettuale ed elegante, arricchita dalla naturale policromia dei materiali lapidei, si compone di cinque elementi. Le teste della Venere di Milo in nero d'Ormea, della Venere de' Medici in rosso di Verona, della Venere Italica di Canova in verzino di Frabosa e della Venere di Arles in alabastro dell'Iran, differenti nell'aspetto e nell'evidenza materica, ma assolutamente identiche nel riferire del concetto di bellezza ideale, si confrontano con la quinta testa in bianco di Carrara raffigurante Giuliana, la giovane compagna dello scultore, bellezza non ideale ma terrena, la cui transitorietà è vincolata ed eternata nel marmo.

Più evocativo è invece il discorso di ANTONIO CASELLI con le due «Figure» (pag. 115). Con il suo inequivocabile modellare solo apparentemente informale, nella realtà dettato da un rapporto quasi intimista con la materia, vivificata da tonali passaggi chiaroscurali sempre precisamente ragionati e graduati, lo scultore richiama idealmente "il maschile" e "il femminile", estendendo l'idea della vanità dell'apparenza alla specificità del genere. Per Caselli, vacua è la figura singola perché incompleta, mentre l'unione dei due elementi, maschile e femminile, è la completezza dell'Amore divino sulla Terra, simboleggiato, nell'allestimento, dalla cornice che circonda le due essenziali personificazioni. Ma questa unione, nel medesimo tempo induce altresì alla riflessione sui vantaggi della vita associata, indicati più avanti nel testo sacro (4, 9-12).

«Il Potere» (pag. 97), del bolognese ADRIANO AVANZOLINI è un'opera fortemente caricata di un simbolismo quasi ascetico, condotta con un linguaggio formale tecnicamente scarnificato, che trova la sua più forte amplificazione nell'utilizzo di materiali poveri come il legno e la rete metallica.

> "*Sono divenuto grande, più potente di tutti i miei predecessori*
> *in Gerusalemme, pur conservando la mia sapienza.*
> [...] *Ho considerato tutte le opere fatte dalle mie mani*
> *e tutta la fatica che avevo durato a farle:*
> *ecco, tutto mi è apparso vanità e un inseguire il vento:*
> *non c'è alcun vantaggio sotto il sole.*
> [...] *Allo stesso modo muoiono il saggio e lo stolto.*" (2, 9. 11. 16).

La vanità del potere temporale e della saggezza di fronte alla terminale dipartita sono rese dall'artista con la claustrale essenzialità di pochi e ragionati elementi: un piccolo ed instabile trono in cima ad una scala precaria sulla quale figura una spada. Parchi motivi sui quali sarebbe troppo semplicistico e limitativo allestire un'interpretazione che riferisca solamente della difficoltà nel raggiungere il potere e sulla sua transitorietà e precarietà. Dalla riflessione su questi semplici elementi (la scala, la spada che diviene croce, il trono) – ma anche su alcuni altri che qui non compaiono – si è snodata tutta la produzione recente di Avanzolini che acquisisce così il valore di una particolarissima semiografia, dipanando una matassa intimamente vincolata alla semiotica e fortemente intessuta con il simbolo. E allora il senso dell'opera pare completamente ribaltarsi. La scala non è più l'allegoria del percorso violento (la spada) condotto nel raggiungimento del Potere, emblematizzato dal trono (vuoto perché chi lo raggiunge lo occuperà solamente per un tempo determinato). La scala, il *klimax* dei greci, sintetizza l'ancestrale problema del rapporto fra terra e cielo, fra umano e divino, simbolo di ascensione ad una dimensione trascendente, dove ciascun gradino corrisponde ad una precisa gradazione di esercizi spirituali successivi. In quest'ottica allora, la spada diviene croce con tutti gli impli-

citi significati della cristianità, ma nel medesimo tempo essa diviene simbolo di emanazione e diffusione, raccoglimento e ricapitolazione, esplicitando il mistero del centro. Se il trono poi, pare essere il simulacro del potere temporale per eccellenza, in questa seconda interpretazione, che riconverte completamente la prima, esso acquisisce l'altro suo universale significato, quello di sostegno della manifestazione della grandezza divina.

Certamente non nato come ragionamento sui temi della transitorietà delle cose terrene, bensì come profonda ed accorata denuncia sociale, ma divenuto col tempo forse il più significativo affresco delle vanità dell'uomo con puntuali riferimenti a personaggi del nostro Novecento, è il grande bronzo de «La Questione» di ENZO SCIAVOLINO, eseguito negli anni 1973-1976 (pag. 81). Mutuata dalla tradizionale iconografia dell'Ultima Cena, la corale composizione raduna un singolare convito di eccellenti personaggi del nostro tempo intorno al lungo tavolo imbandito con pochi ed esemplari oggetti, straordinaria natura morta di grande forza evocativa che essa stessa ragiona sulla vacuità delle ideologie e delle cose terrene. Simulacri del potere economico, politico, scientifico ed intellettuale: Agnelli, Marx, Mao, Freud, Buttitta, ma anche Gramsci, Di Vittorio, Vittorini e Guttuso paiono interrogati sull'essenza dell'esistere, sul perché e sull'utilità, dall'Uomo che alza il dito verso l'alto. Tutti, indistintamente, invitati a rispondere delle loro futili e macroscopiche presunzioni pubbliche e private, a fronte del superiore ed imperscrutabile disegno del quale è partecipe l'Umanità tutta, idealmente richiamata dalle grandi figure poste sulla sinistra. La composizione risulta un grande percorso, lineare ma labirintico allo stesso tempo, culminante nella sedia angosciantemente vuota dell'estrema destra, originale e moderno *memento mori*, che muta pare recitare i versi di Qohelet:

"[...] *né del saggio, né dello stolto resterà un ricordo duraturo*
*e nei giorni futuri tutto sarà dimenticato.*
*Allo stesso modo muoiono il saggio e lo stolto.*
[...] *Ogni cosa infatti è vanità e un inseguire il vento.*" (2, 16-17)
"[...] *Dio giudicherà il giusto e l'empio,*
*perché c'è un tempo per ogni cosa e per ogni azione.*" (3, 17).

Il passo dell'"Ecclesiaste" che maggiormente ha suggestionato gli scultori invitati è quello riguardante "il tempo delle cose", introdotto dalla frase:

"*Per ogni cosa c'è il suo momento,*
*il suo tempo per ogni faccenda sotto il cielo.*" (3, 1),

e seguito dalla serie di antitesi dei versi 2-8, concernenti i sentimenti e le azioni. L'espediente retorico dell'antitesi non mira tanto a mettere in risalto la variabilità delle azioni umane, quanto la ineluttabilità della volontà che le regge: ogni cosa ha il suo "momento", stabilito prima del suo effettuarsi, ed anche il suo "tempo" di durata, ambedue fissati da Dio. Se tale è l'ordinamento del mondo, all'uomo non resta che conformarsi, poiché non può modificare nulla di quanto stabilito dalla volontà divina.

L'implicito concetto dell'immutabilità delle cose, stabilita da Dio, nel fluire del tempo, traspare come fondamento delle opere «... nel tempo che trascorre» (pag. 79) di FIRENZE POGGI e «Vanitas» (pag. 93) di NICOLA ZAMBONI, entrambe realizzate appositamente per questa mostra. Formalmente robusta e potente, con riferimenti all'opera di Moore, Wotruba e Niezvestny, la terracotta di Poggi dipana il suo contenuto nella sintesi di due elementi opposti – negativo e positivo, ruderi-distruzione e madre col bambino – che compenetrandosi la com-

pongono. Tutte le antitesi proposte nel testo biblico sono nell'opera contemplate, richiamando quella circolarità di pensiero che ha come sola via d'uscita l'Amore, il moto più potente che l'uomo può provare e coltivare, il Bene come sentimento radicale e disinteressato, l'unico che lo avvicina alla natura divina e simboleggiato dall'abbraccio della madre per il proprio figlio. Allo stesso modo, l'immutabilità delle cose espressa nel pensiero:

*"Ciò che è, già è stato; ciò che sarà già è;*
*Dio ricerca ciò che è già passato."* (3, 15),

ma con il senso di una circolarità perenne ed irrevocabile, è il fondamento del lavoro proposto invece da Nicola Zamboni, raffigurante un albero ed un tavolo in rame intorno ai quali le foglie morte e le pagine del libro appoggiato al piano si confondono e si mescolano. Il fascinoso narratore bolognese, ricco di quella poesia diretta e comprensibile ai più, parla così della ciclica alternanza delle stagioni, del fluire del tempo, eterno rispetto al determinato numero delle pagine del libro della vita.

Sulla medesima lunghezza d'onda si colloca anche il bronzo «Ogni cosa ha il suo tempo...» (pag. 99), di VITO QUAGLIOTTI. In un contesto abile ed immaginoso che formalmente suggerisce l'idea dei quattro elementi terreni (fuoco, aria, acqua e terra), il frammento di architettura invece individua il concetto della soglia, del limite di passaggio ad una dimensione altra, meta ultima, ma non definitiva, verso la quale ugualmente progrediscono sia l'uomo e la donna e sia il bambino inteso come frutto della loro unione, ma che, nel suo essere simbolo di amore costruttivo, apre alla speranza nell'Amore divino come quinto e superiore elemento.

Ancora la transitorietà dell'esistenza umana è il ragionamento sotteso ai due singolari lavori di VANNETTA CAVALLOTTI, «Vanitas I» e «Vanitas II» (pagg. 87 e 89), strettamente correlati tra loro poiché rispettivamente riguardanti gli universali temi della Morte e della Resurrezione. Con la prassi che originalmente contraddistingue la scultrice, che accosta materiali differenti e tradizionalmente inusuali come le resine poliestere, lo stucco, il ferro e il tessuto, alternandoli nell'uso dell'impronta del proprio corpo, di parti realmente modellate e di altre recuperate sul filo di un attualissimo e concettuale *ready made*, le due opere si potenziano anche attraverso la loro specifica fisicità, funzionale al messaggio allestito. Pesantissima, greve, massiccia e terrena la prima, con quei legni arsi e tormentati, comunica tutto l'opprimente e schiacciante peso di una conclusione stabilita a priori, ma anche tutta l'ansia insita nell'eterna questione sul perché e sul dopo, nella figura resa evidente dal tormento delle mani al ventre e dal viso rivolto verso l'alto. Per significativo contrasto invece, la seconda è leggerissima, quasi soffiata, semplice nella scelta di un unico materiale che nel suo candore lascia affiorare l'immagine simile ad una Sindone tridimensionale, eterea e vittoriosa come una *Nike* greca carica ta dei valori della cristianità.

Sempre riferita al capitolo sul tempo delle cose, ma mirata al tema della sorte dell'uomo, è la seconda opera di VITO QUAGLIOTTI, «Per questo muoiono gli uomini...» (pag. 101), che muove da un preciso passo di Qohelet:

*"Infatti la sorte degli uomini e quella delle bestie è la stessa;*
*come muoiono queste muoiono quelli; c'è un solo soffio vitale per tutti.*
*Non esiste superiorità dell'uomo rispetto alle bestie,*
*perché tutto è vanità.*
*Tutti sono diretti verso la medesima dimora:*
*tutto è venuto dalla polvere e tutto ritorna nella polvere."* (3, 19-20).

Con il realismo esistenziale che contrassegna il plastico narrare di Quagliotti, il grande ed impegnativo bronzo riassume e squaderna tutti gli elementi simbolici efficaci per il proprio racconto incentrato sulle apparenze della vita, sulla sofferenza nella transitorietà che diviene, ad un solo tempo, *Anima* e *Stupor Mundi*. E allora il bucranio dell'animale morto, emblema esso stesso della morte quale limite dell'umana conoscenza, sovrintende alla soglia, a quella linea di definitiva demarcazione attraversata da tutti gli esseri viventi, individuata nel quadrato di una cornice. Verso quell'irrevocabile ed ultima azione sono dirette sia la figura femminile ingioiellata, che idealmente richiama la *vanitas* barocca, sia quella maschile che con le redini comunica la vacua ed illusoria convinzione di dominare le cose e gli eventi. Ma, tutta profondamente e intimamente umana, la speranza di una nuova vita è rievocata dall'uccello che reca nel becco un minuscolo seme.

Con il legno «Meglio essere in due che uno solo...» (pag. 83), GIOVANNI BLANDINO affrontava già nel 1995 il tema dei mali e dei beni della società, o meglio dei vantaggi della vita associata, che compare nell'"Ecclesiaste":

*"Meglio essere in due che uno solo,*
*perché due hanno un miglior compenso nella fatica.*
*Infatti, se vengono a cadere, l'uno rialza l'altro.*
*Guai invece a chi è solo:*
*se cade, non ha nessuno che lo rialzi."* (4, 9-10).

Genuino maestro della scultura in legno, materia dalla quale scaturisce finezze plastiche notevoli per qualità e senso della forma, lo scultore siciliano propone due figure che, nel loro compenetrarsi, rendono visibile il concetto di necessario mutuo soccorso espresso nel testo sacro.

«L'avaro» (pag. 75) di ILARIO FIORAVANTI invece, affronta con semplicità, ma con grande *verve* narrativa ed espressiva, il tema dell'ottusa e gretta brama di ricchezza ammonita nel testo di Qohelet:

*"Chi ama il denaro mai si sazia di denaro*
*e chi ama la ricchezza non ne trae profitto. Anche questo è vanità.*
[...] *Dolce è il sonno del lavoratore,*
*poco o molto che mangi;*
*ma la sazietà del ricco non lo lascia dormire."* (5, 9-11).

Codificata da un gran numero di "avari" presenti nella storia della pittura soprattutto fiamminga a partire dal XVII secolo, arcigna e ricurva nell'azione di contare monete dall'aspetto lurido e untuoso, la livida figura di Fioravanti è la quintessenza della negazione della spiritualità trascendente e rimanda alla mente la letteraria figura di Mazzarò della novella verghiana "La roba".

Insieme all'implicita riflessione sulla vanità della bontà/saggezza a fronte della chiamata ultima, già presente nella parte riguardante la vanità dei piaceri e sintetizzata nel passo: "*Allo stesso modo muoiono il saggio e lo stolto*" (2, 16), l'«Angelo misterioso» (pag. 91) di SERGIO ZANNI pare riferire anche della morale dell'equilibrio, imperniata sul messaggio che invita, nel bene e nel male, ad evitare ogni eccesso:

*"Non esser troppo scrupoloso né saggio oltre misura.*
*Perché vuoi rovinarti ?*
*Non esser troppo malvagio e non essere stolto.*
*Perché vuoi morire innanzi tempo ?"* (7, 16-17).

Quelle di Zanni sono immagini che vivono in un mondo nel quale interagiscono suggestioni metafisiche, visionarie e surreali, con altre più legate alla sfera dell'onirico e del simbolico. Con un taglio tipicamente ironico, ed in un clima di assoluta sospensione temporale, l'artista destabilizza e strania l'osservatore sollecitando uno stupore che a tratti si colora di inquietudine. E allora, la grande figura eseguita appositamente per la mostra, corazzata di pesanti indumenti, s'aggira con passo determinato e malinconico recando sulle spalle, a guisa di zaino, due angeliche ali, fardello di "bontà" da usare "all'occorrenza".

Il tema dell'amore fisico, fine a se stesso, carnale e sensuale, prima che motore di elevazione verso una dimensione trascendente, è stato svolto da SILVANA DE MICHELIS nell'opera «L'uomo preso dalla donna tutta lacci...» in tela di lino e metallo (pag. 111). Frutto della ricerca, sia formale che tecnica, condotta negli ultimi anni dall'artista cuneese ed esposta ora al pubblico per la prima volta, l'opera si riferisce ad un preciso passo:

> "*Trovo che amara più della morte è la donna,*
> *la quale è tutta lacci: una rete il suo cuore, catene le sue braccia.*
> *Chi è gradito a Dio la sfugge ma il peccatore ne resta preso.*" (7, 26).

L'assoluta fedeltà al testo è evidente, ma il risultato proposto è da considerare tra i più originali e straordinari di tutta la sezione scultura per la particolare levità dell'opera. Eseguite in lino caricato di resine ed amidi naturali, le due figure avvinghiate, modellate d'aria e di fibre, sono come alito leggerissimo e fragile che accentua il senso di transitorietà e vanità dell'abbraccio erotico.

Nel medesimo tema dell'amore, inteso come volontà di possesso fisico, si colloca il «Iokanaan j'ai baisè ta bouche» di GIANNI BUSSO, opera eseguita appositamente per quest'evento nei marmi verzino e nero di Frabosa e legno (pag. 105). Lo spunto di partenza per questo lavoro elegantissimo e colto, è dato dalla riflessione sulla tragica vicenda biblica di Salomè e San Giovanni Battista. La furia erotica della figlia di Erodiade, danzante come una mènade, è superbamente tradotta nel marmo e sintetizzata nel frammentario torso che si staglia su un basamento ligneo simulante un instabile cartone. L'idea di precarietà che ne deriva è assolutamente funzionale ed amplificatrice del senso effimero di quella bramosia che ha avuto come risultato il sacrificio del Battista, la cui testa, realizzata nel marmo di un nero definitivo, è offerta ai piedi della composizione. Nell'opera, certamente una delle più riuscite tra quelle eseguite dallo scultore negli ultimi anni, eccezionalmente convivono suggestioni tratte da motivi della statuaria romantica ottocentesca italiana, coniugati al gusto suo tipico per la destabilizzazione della percezione sensoriale di scoperta matrice concettuale, che in questo caso acquista altresì valore di monito sulla vanità dell'apparenza.

Tra quelle che riferiscono del tema dell'amore, dell'amore carnale senza il cuore, dell'edonismo del piacere fine a se stesso, l'opera che maggiormente rappresenta il senso assoluto della *vanitas* riportato al nostro contemporaneo è certamente il gruppo fittile de «Le Putaske» di ILARIO FIORAVANTI, composto da otto esponenti del più antico mestiere dell'uomo, eseguite nel 1997 molto prima che nascesse l'idea di allestire l'attuale mostra a tema (pag. 76). Da popolare visione contemporanea, la scena organizzata dall'artista, con il suo sentire tipico oscillante tra l'ironico ed il graffiante, ma sempre con una compartecipazione profondamente cristiana, si eleva a comporre uno straordinario ed inusuale "compianto" laico che invita a riflettere su valori più alti come il rispetto e la dignità dei nostri simili, e dove alla piccola «Elade», adolescente oltraggiata e con le mani al volto, tocca il ruolo sacrificale riservato al

Cristo nei compianti sacri. Ma oltre a ragionare sull'amore mercificato sulle strade – riconducendo così nell'attualità il tema del piacere transitorio e vacuo – il gruppo di Fioravanti, nell'allestimento bolognese dentro la basilica di Santo Stefano che conserva l'edicola del Santo Sepolcro, acquista anche il valore d'importante memoria storica, dimenticata da un quarto di secolo, ma strettamente vincolata al luogo sacro. Una memoria rispolverata da Emanuele Cortesi in un articolo dedicato al Santo Sepolcro, nel quale riporta l'antico gesto della ricognizione del Sepolcro di Cristo, ripetuto dalle Maddalene per otto lunghi secoli:

> *"...Ma c'era un altro avvenimento annuale che vivacizzava le fredde pietre: la mattina della Domenica di Pasqua quando iniziava il chiarore dell'alba si poteva assistere ad un gesto, per certi aspetti e per anime sensibili, sconcertante. Gruppi di donne, con il viso coperto, vestite di nero, aspettavano l'apertura della Chiesa e quindi in ginocchio, strascicavano sull'impiantito fino all'apertura del Sepolcro. Silenziosamente, una alla volta, entravano dentro la tomba, spiegavano un foglio con una sconosciuta preghiera e quindi uscivano. Questa silenziosa processione, orante e mesta, durava circa due ore fino ad esaurimento. Ci si può chiedere: 'a quale confraternita, o congregazione appartenevano? e perché tale riservatezza?' A nessuna confraternita o altro. Erano le prostitute della città [...] che una volta l'anno, identificandosi con Maria Maddalena andavano a fare anche loro l'omaggio di fede e di amore a Cristo risorto. La preghiera è rimasta sconosciuta. Sono solo riuscito a saperne approssimativamente il contenuto, circa 25 anni fa, una Domenica mattina di Pasqua, non più alle ore 4-5, ma verso le ore 9, quando un'ultima, vecchia e appassita ospite di certe case, discretamente ripeté l'annuale rito di penitenza e di fede. Mi fece tenerezza, intuii e timidamente iniziai a parlare. Chiesi di conoscere la preghiera. Con cortesia e fermezza non mi fu fatto vedere niente. Il foglietto rimase nella borsetta, ma mi fu accennato il contenuto. Esso diceva pressappoco così: 'Signore Gesù, come Maria Maddalena sono qui a trovarti, tu Risorto perdonaci anche se sappiamo che domani torneremo a peccare. Come Maria Maddalena ti vogliamo bene. Non permettere che andiamo all'inferno, ma salvaci'. Mi si strinse il cuore vedendo questa vecchia signora che prona, strisciando, con il fiatone, entrava per l'ennesima volta dentro il Sepolcro di Cristo e per l'ennesima volta dichiarava la sua sconfitta. Solo Dio conosce il cuore degli uomini!"* (*L'edicola del Sepolcro*, in «Le Sette Chiese», anno I, n. 3, 1995-1996, pp. 32-33).

E proprio a «Maddalena» (pag. 113), è ispirata la grande terracotta di EMANUELE DE REGGI, dedicata alla figura che meglio di ogni altra incarna differenti temi della *vanitas* come la vanità dell'amore terreno, la transitorietà della giovinezza e della bellezza adorna di gioielli... (e il rimando è automatico alla «Maddalena» dipinta da Caravaggio). Con la sua tipica vena artistica, che attinge ad atmosfere oniriche e profondamente poetiche, De Reggi esegue una monumentale personificazione femminile, imponente, trasognata e fiera ad un tempo, preziosissima nel rutilante caleidoscopio dei colori delle paste vitree che ricoprono la sontuosa veste, trionfante nel sollevare al cielo una lancia in bronzo in apparente atteggiamento di vittoria. Ma la vittoria terrena dei sensi, che Maddalena pare celebrare con tanta esuberante presenza, è minata nel profondo dell'anima dal dubbio, che si insinua e traluce nell'inquietudine quasi sorpresa del volto.

Il senso della lotta eterna, sterile, inutile e transitoria, che contrappone all'infinito uomo a uomo, è magistralmente espresso da MAURIZIO BONORA nell'opera «Costretti ad una vana guerra» (pag. 85). Nel lavoro dello scultore ferrarese, dove l'elemento visionario e surrealmente enigmatico si fonde indissolubilmente a invenzioni formali originalissime, due figure impie-

trite, raggelate e senza tempo, si affrontano in una singolar tenzone che si svolge al vertice di un monolito inquietante e terribile, intorno al quale paiono categoricamente risuonare le parole di Qohelet:

"*Infatti, per ogni cosa vi è tempo e giudizio*
*e il male dell'uomo ricade gravemente su chi lo fa.*
*Questi ignora che cosa accadrà: chi mai può indicargli come avverrà?*
*Nessun uomo è padrone del suo soffio vitale tanto da trattenerlo,*
*né alcuno ha potere sul giorno della sua morte,*
*né c'è scampo dalla lotta; l'iniquità non salva colui che la compie.*
*Tutto questo ho visto riflettendo su ogni azione*
*che si compie sotto il sole,*
*quando l'uomo domina sull'altro uomo, a proprio danno.*" (8, 6-9).

Quella di Bonora pare una millenaria stratificazione dall'aspetto tellurico, pervasa dall'aura di un'angosciata temporaneità del combattere e dell'esistere, sedimentazione di ossa inevitabilmente divenute roccia sorda, cieca e muta, e monito ad abbandonare le armi, di qualsiasi foggia e natura, "*... prima che... ritorni la polvere alla terra, com'era prima, e lo spirito torni a Dio che lo ha dato.*" (12, 6-7).

Il vacuo affannarsi dell'uomo nelle proprie attività, con l'illusoria presunzione di "creare" qualche cosa di duraturo sulla terra, è l'argomento suggerito da Adriano Avanzolini con la terracotta «Io creo» (pag. 95).

"*La mattina semina il tuo seme e la sera non dar riposo alle tue mani,*
*perché non sai qual lavoro riuscirà,*
*se questo o quello o se saranno buoni tutt'e due.*
[...] *tutto ciò che accade è vanità.*" (11, 6. 8).

Le mani che impastano febbrilmente e senza posa la materia informe – umani emblemi di operosità – fungono da fragile appoggio su cui grava una semisfera istoriata di simboli universali richiamante il creato.

Dal preciso tema della giovinezza prende infine le mosse l'ultima opera della sequenza allestita in questa singolare rassegna.

"*Sta' lieto, o giovane, nella tua giovinezza,*
*e si rallegri il tuo cuore nei giorni della tua gioventù.*
[...] *Caccia la malinconia dal tuo cuore,*
*allontana dal tuo corpo il dolore,*
*perché la giovinezza e i capelli neri sono un soffio.*" (11, 9-10).

Gabriele Garbolino Rù, con il bronzo «Il soffio» (pag. 117), parte proprio dal testo di Qohelet e materializza una frammentaria figura di adolescente nella cui semplicissima posa, anelante verso l'alto, è coniugato sia il concetto di giovinezza come condizione assolutamente fugace e transitoria, sia quello più definitivo del "*... prima che... lo spirito torni a Dio che lo ha dato.*" (12, 6-7), che pervade tutto il capitolo successivo dedicato alla vecchiaia. Quest'opera, dall'evidenza e dal controllo formale che ricordano e aggiornano l'antica statuaria egizia, è certamente da considerare un riuscitissimo brano d'autentica scultura, nella quale forma e contenuto si sovrappongono in un risultato tangibile e importante per il futuro percorso di questo giovanissimo artista.

# *Adriano Avanzolini*

Nasce a Bologna il 28 dicembre 1945, si diploma all'Istituto d'Arte e nel 1967 consegue il diploma all'Accademia di Belle Arti, con Umberto Mastroianni. Nel 1969 tiene la sua prima personale a Vicenza, presso la Galleria "Il Cenacolo". Ha iniziando modellando calchi di gesso, ispirato dall'artista pop George Segal. Nel 1970 tiene una personale al Palazzo del Turismo di San Marino, nel 1972 alla Galleria Linea 70 di Verona, nel 1974 alla Galleria Due Torri di Bologna, dove tornerà anche l'anno seguente. Dal 1978 é segnalato nel catalogo Bolaffi-Scultura. Dal 1977 al 1980 fa parte del Gruppo dei Celebranti, riconoscendo in Franco Solmi la guida critica; nel 1981 fonda il gruppo "Pittura a tre facce", con Giovanni Mondula e Silvano Chinni. Con questi gruppi organizza diverse mostre in Italia. Nel 1986 espone al Grand Palais di Parigi e nel 1988 al Musèe des Augustin de Toulose. Nel 1989 viene invitato da Marilena Pasquali ad una riflessione sul tema "Luce Nera" intesa come interiorità nascosta. Nel 1990 tiene una personale a Ginevra, alla Galleria Fishlin. Dal 1989 l'artista, riflettendo sui primi lavori, si concentra sulla simbologia e sui significati metaforici, cogliendo nella croce quello più universale. Queste riflessioni si concretizzano nel 1992 con la mostra "Incroci" allestita a Mirandola (Mo). Nel 1993 partecipa alla I Biennale d'Arte Contemporanea di Bologna e nel 1995 alla Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Grosseto. Nel 1996 partecipa alla collettiva "Linea della Ricerca Artistica dal 1965 al 1995" allestita a Villa delle Rose di Bologna e alla personale "Strutture iniziatiche" all'Istituto di Cultura G. Cini di Ferrara, con testi di Roberto Pasini. Nel 1999 partecipa alla rassegna "Natura morta (con frutta)" al Museo Sandro Parmeggiani di Renazzo (Fe), curata da Maria Censi, e alla "Rassegna Internazionale di Scultura con tema" a Palazzo Medosi Fracassati di Budrio (Bo). Sue opere sono conservate in numerose Gallerie d'Arte italiane; ha realizzato il Monumento ai caduti di Monghidoro (Bo) e il Monumento a Papa G. Paolo I° per la Chiesa Arcidiaconale di Agordo. Nel 2000 partecipa al III Simposio-Atelier di Scultura Contemporanea di Ostellato (Fe), realizzando un'opera monumentale per il Parco delle Vallette e prende parte alla collettiva di Migliarino (Fe) "Sei scultori contemporanei" curata da Alfonso Panzetta. Nello stesso anno partecipa alla collettiva "Quando le stelle incontrano il cielo" di Ostellato (Fe). (*P.V.*)

ADRIANO AVANZOLINI
«Io creo», 2000
Terracotta, 88 x 88 x h. 82 cm.

Adriano Avanzolini
«Il Potere», 2000
Legno e rete metallica, 110 x
60 x h. 300 cm.

*Pittura*

Aurelio C.
Aurelio Bulzatti
Gianni Cacciarini
Mauro Chessa
Mario Fallani
Silvano Gilardi
Piero Guccione
Pietro Lenzini
Carlo Mastronardi
Dante Mazza
Ottavio Mazzonis
Franco Polizzi
Massimo Pulini
Antonietta Sabatini

*Scultura*

Adriano Avanzolini
Giovanni Blandino
Maurizio Bonora
Gianni Busso
Antonio Caselli
Vannetta Cavallotti
Santo Cinalli
Silvana De Michelis
Emanuele De Reggi
Ilario Fioravanti
Gabriele Garbolino Rù
Mauro Mazzali
Firenze Poggi
Vito Quagliotti
Enzo Sciavolino
Nicola Zamboni
Sergio Zanni

re ſuo, quo l
præterit, & g
in æternum ſt
ad locum ſuu
* gyrat per M
lonem: luſtra
ſpiritus, & in
nia flumina in
dundat: ad locu
uertuntur, vt