



Congge





William Congdon: analogia dell'icona

Massimo Cacciari

La materia

25

All'origine è il *fondamento*. Il primo significato simbolico non sta nel colore o nel segno, ma nella dura, opaca, intransitabile materia che li sostiene. E che in questo fondamento, appunto, e non mero supporto tecnico, anche, in qualche modo, li "produce".

Non è in potere dell'artista «cambiare la metafisica essenziale di una superficie» (Florenskij): la scelta del legno (come, negli anni Quaranta, anche di alluminio, piombo, vetro) ha per Congdon portata metafisica e soltanto sulla scorta di Florenskij possiamo appieno comprenderlo. «Immobile, dura, non compiacente è la superficie di un muro o d'una tavola» (Florenskij): essa fronteggia la mano, si sottrae al suo arbitrio, ne rivela un limite invalicabile. Essa testimonia di un Altro, che nessuna libertà creativa può "superare". L'immagine che si disegna su tale superficie già di per sé non può più valere come "proiezione", espressione dell'io. Il pittore che giunge "ai ferri corti" con essa, sa di non potersi più "autodeterminare", sa di dover ascoltare-obbedire una legge che lo trascende. Egli apparterrà all'immagine che ne nasce, e mai quell'immagine a lui.

Dalla legge di questo limite, di questo confine, nasce l'opera di Congdon. Mentre la tela «elastica o compiacente, elasticamente compiacente, ondulante» (Florenskij) si piega ai "diritti" della mano, ne "accoglie" le intenzioni, ne segue i ritmi senza produrre ostacoli, la tavola è tutta *scandalo*. La tela rimanda al "cogito" come all'unico fondamento, e in esso si dimentica. La tavola evoca il mistero della provenienza di ogni gesto e di ogni pensiero. Sulla tela segni e colori possono liberamente "discorrere". La tavola arresta, trattiene: ogni movimento si interrompe *contro* la sua superficie. La tela invita a un movimento che "galleggia" sulla superficie. La tavola ne evoca un altro, una direzione che vorrebbe penetrarla, attraversarla. Sulla tela si esprime il mondo di Montaigne: «Non descrivo l'essere; descrivo il passaggio da un'età all'altra o, come dice il popolo, di sette in sette anni, ma di giorno in giorno, di minuto in minuto». Sulla tavola, all'opposto, si esprime la consistenza metafisica del mondo. Un tempo cronologico è quello della tela; aionico quello della tavola.

Di qui, vale ripeterlo, deve avere inizio ogni effettiva comprensione dell'opera di Congdon: dal valore simbolico dei suoi "materiali"; tutta la sua concezione ne è anche stilisticamente conforme. La dura legge delle sue superfici *vere* richiederebbe lo studio di un altro Florenskij. Poiché qui, ben prima della sua conversione, Congdon incontra il problema della pittura di icone. E la massima vicinanza è immediatamente lontananza estrema. Quando, sulla tavola dell'icona, iniziano ad apparire le Persone, essa è già luce, è già luogo aperto all'epifania. Lo sfondo dell'icona di Congdon è sempre, invece, notturno. All'origine è la Notte, che a squarci soltanto può aprirsi, per illuminazioni improvvise che somigliano a ferite, per graffi fulminei. Nella Notte, che è unico "fondamento", irrompono imprevedibili e *gratuiti* balèni e grazie a essi soltanto qualcosa c'è dato vedere.

Quella di Congdon non è perciò icona ma la più "perfetta" analogia dell'icona che un pittore del nostro "tempo di bisogno" possa immaginare. La tavola nera *ricosce* immediatamente la propria miseria rispetto all'icona. Ma, nonostante ciò, la sua *consistenza* è quella dell'icona e i suoi colori son nostalgia per i balèni di luce di quest'ultima. Ma quali colori? Colori che la tavola





26 «detta» non i colori «succulenti» (Florenskij), i colori sensuali e obbedienti al tocco, della pittura su tela, i colori delle grandi polifonie sulla distesa delle tele. Ma colori che proprio da quella notte della tavola emergono a fatica. E grondano notte da ogni fibra: colori-carbone, colori-sabbia, grumi di colore. Il pittore vi si arresta come di fronte allo “scandalo” della superficie: avverte con paura che mai *da solo* potrà estrarne una luce. Colori che provengono dai vulcani di Santorini, dai fanghi calpestati dell’India, dalla voragine del Colosseo. È necessario “percorrerli”, questi colori, come Leon Battista Alberti diceva che occorre affrontare la vita: «colle mani e co’ piedi, con tutti e’ nervi, con ogni industria e consiglio» ma anche, avrebbe subito aggiunto Congdon, con amore per la loro provenienza, con speranza per le loro possibili luci.

E finalmente, su questa tavola, attraverso questi colori che appartengono alla sua metafisica essenza, è concepibile soltanto questo gesto, che trafigge, che ferisce, *agonista* con la “materia”, un gesto che ogni volta *fa segno* all’alterità impenetrabile del suo fondamento. Il segno non si dispone su di esso, ma lo incide. È un percorso, una ferita *della* tavola, non un’espressione che vi si aggiunge. Il pittore riconosce in essa le proprie stesse ferite, che, quindi, è come lo precedessero, lo trascendessero, assumessero anch’esse metafisica consistenza. Così incise, incise da sempre sul sempre della tavola, esse non sono più momento o passaggio, *non possono più passare*. Non sono più impressione, non manifestano più ordini psicologici, ma assumono la stessa inalterabilità del proprio fondamento. Così è e sarà *East River*, così sta *Destroyed City*. Quel segno raggela, eppure da quel segno sempre scaturisce la notte del fondamento.

E questa notte è tutta animata da un amore *ek-statico* per le figure e i paesaggi, per ogni *creatura*. Da questo *eros* nascono le terre e le acque e i loro incroci – nascono le architetture veneziane, sempre colte sull’orlo dell’estremo: Venezia è *extrema ripa*, la cui bellezza è insieme, indissolubilmente, tramonto e aurora (e proprio da questa *ambiguità* di Venezia risulterà, io credo, alla fine insostenibile per Congdon: Venezia, infatti, è il luogo sommo della *indecisione*). L’amore del fondamento oscuro si trasfigura in viaggi, in *esodi* innumeri. Mai *vana curiositas*, che tutto afferra e travolge in sé, per cui tutto diviene equivalente. I volti che Congdon incontra e accoglie *stanno* sul fondamento di cui abbiamo parlato, e con la sua stessa forza: non fenomeni, che l’occhio e la mente dell’artista dipingono secondo le proprie prospettive, ma realtà che si impongono, eventi indiscutibili, luoghi eterni dell’anima.

Il viaggio

In tali termini Congdon interpreta e rivive quello che io credo sia il segreto più profondo della grande arte contemporanea: la formidabile carica anti-idolatrice. Far-vuoto di ogni elemento psichico, *odiare* la propria psiche, trasformarsi in pura apertura, luogo in cui liberamente gioca l’evento: questa è la “follia” di tale espressione artistica, o, più precisamente, lo *spirituale* di quest’arte. Il *pneuma*, infatti, soffiava dove vuole, non secondo le attese e le prospettive dell’*artista*; l’*artista* non è che la finestra attraverso cui esso irrompe, il luogo sempre “pronto” al suo apparire. In questo luogo, l’*artista cancella* tutte le forme che ne possano ostacolare l’evento, che lo possano confondere. Egli custodisce *sgombra* la possibilità dell’*adventus*. L’*artista* non è colui che *fa* l’immagine, la presenza, ma colui che l’accoglie, che ne





rende lode. I pensieri, ma, prima ancora le opere di Congdon sono martellati da questa idea: il quadro vive della vita dell'Altro; la vita dell'Altro fa il quadro; le presenze del quadro non sono "oggetti", ma doni; l'artista non è chi dipinge, ma lo specchio dell'Altro che in lui dipinge. Complesso di idee che sembra rimandare a una dimensione semplicemente religiosa, e che invece evoca problematiche essenziali dell'esperienza pittorica del Novecento nella sua "violenza" anti-naturalistica e anti-psicologica. È il luogo spirituale, non semplicemente lo spazio figurativo del Rinascimento che quest'arte rivoluziona: l'ordine rappresentativo-prospettico è in crisi perché ne è in crisi il fondamento, il *cogito*. A partire dall'occhio della mente la realtà si disponeva come *mio fenomeno*. Ora, invece, io penso in quanto *sono pensato*. Dipingo in quanto sono dipinto. E dunque il pensiero è creatura insieme a tutte le altre, integralmente versato nel multiverso delle creature, su cui l'*artista* non può avanzare nessun privilegio. Partecipa al loro ritmo, ne è elemento, diviene con esse.

27

Non potrei definire più propriamente questo movimento dell'arte contemporanea se non col termine di *kenosis*. La stessa *conversio* di Congdon già vive al suo interno. La sua fede è tutt'uno con la sua pittura, poiché la sua pittura mostra, fin dalle prime prove, il carattere esodale di quella fede: far esodo da se stessi, lottare per liberarsi dall'ultima e più resistente radice: quella del sé. La pittura diviene sacrificio del sé. La dura tavola è icona di altare.

Non comprende nulla di ciò, neppure dal punto di vista più epidermicamente stilistico, chi interpreta, allora, gli anni Cinquanta di Congdon come la narrazione di interminabili viaggi alla ricerca dell'io perduto. Erranze, romantiche *Wanderungen*, da cui, poi, Congdon si "salverebbe" colpito finalmente lungo una delle sue tante vie. È solo l'esodo da sé che in queste esperienze, invece, interessa. Ciò che Congdon tenta e ritenta è *perdersi*: annichilire nella realtà che lo affronta. A volte, in questo viaggio, può capitare che una presenza gli appaia ancora come specchio di sé e sono, allora, le opere meno alte. Ma le fornaci di Santorini o del Colosseo, le impronte disumanate del Sahara, i dirupi di Positano, quella chiesa del Santo aggrappata all'orlo del monte di Assisi – e soprattutto le immagini (che, non a caso, ritorneranno anche più tardi) dell'India – ebbene, questi volti, queste Persone esprimono le stazioni di un dolentissimo, eppur sempre sobrio e disincantato, esodo da sé. Soltanto attraverso di esse, perdendosi nella loro obiettiva potenza, Congdon sentiva di potersi ritrovare, trasfigurato.

L'India, «avviluppata come una matassa di vene e di tumori, di parassiti e di fiori» (Manganelli), sarà sempre, tra tutte le immagini di Congdon, l'icona dell'Altro. «In tutta l'India vedrete mostri», «In India il mostro è a casa» (Manganelli): tropicali consunzioni lo generano e divorano per le strade, nelle stazioni delle grandi città, negli spazi sacri dei templi. Questi orrori, questi gemiti, questa universale agonia hanno rappresentato davvero per Congdon (e parafrasiamo ancora da Manganelli) il culmine del suo *esperimento* con l'Altro. Questo, a mio avviso, l'incontro che, più ancora di quello con Venezia, gli rinnova l'occhio. A Venezia l'Altro era il *topos* immaginario di una *oekumene* perduta, di un oriente-occidente indiviso. In India diviene il dramma irrevocabile del darsi della creatura, prepotente rispetto a tutti i nostri linguaggi. Il miracolo tremendo che l'essere è, esiste, e che noi ne siamo parlati e pensati. L'irrevocabilità dell'incarnazione. Qui il viaggio di congedo – che è *kenosis* – si compie. E con intima necessità a esso s'intreccia l'icona del Crocefisso.





- 28 Comprendiamo, allora, anche perché Congdon non avrebbe mai potuto essere un pittore “astratto”. Quello dell’astrazione non equivale che al momento dell’esodo, alla radicale revoca in dubbio del sé. Ma quest’opera di liberazione, questa “costruzione” dell’aperto, che “guarisce” da ogni accidentalità psicologica, questo esercizio di spoliazione, evoca l’immagine, la presenza *realissima* che dona sé, gratuitamente e imprevedibilmente. Grande astrazione e massimo realismo sono due volti della stessa dimensione, sistole e diastole dello stesso esodo.

Il Crocefisso

Dall’esplosione, dunque, dalla New York esplosa della fine degli anni Quaranta, Congdon è “destinato” al Crocefisso lungo le impronte del deserto, i “mostri” indiani, gli avvoltoi morenti del Guatemala. La Croce è la calamita di tutte queste forme: invisibile, prima, essa *de-cide* dell’opera e della vita di Congdon, nel momento stesso in cui se ne compie la *metanoia*, la *conversio*. Ma è l’opposto della Croce di un Mondrian, gnosi, universale aritologia; la Croce di Congdon è «dolore diventato corpo». Tutto il dolore che Congdon aveva conosciuto nel suo viaggio *via* da sé, ecco s’incarna. Tutte le maledizioni, i peccati, le agonie si concentrano in quel punto.

Cur deus homo? Questa l’interrogazione incessante di Congdon. È forse l’interrogazione dell’arte figurativa dell’Europa o Cristianità, che ha per questo nel Crocefisso il suo *topos* più estremo. Perché Dio assume questo volto disfatto? Patisce questa morte maledetta? Perché si fa uno squarcio? Perché contraddice se stesso fino a tal punto? Holbein aveva disegnato ai margini del suo esemplare dell’*Encomion moriae* di Erasmo un Cristo con il berretto dei folli ... Non è follia volersi incarnare? Di fronte a questo mistero si ergono i Crocefissi dei Cranach, le Passioni di un Grünewald, il Cristo deriso di Bosch e il Calvario di Bruegel, il grande Crocefisso del Velásquez, col capo reclino, il volto coperto dai capelli (come nel Crocefisso 2 di Congdon), la cattura del Cristo di Goya e ancora Ensor, Rouault. Ma tra tutte queste immagini la più affine a quelle di Congdon a me pare il Cristo crocefisso disegnato da San Juan de la Cruz: uno scheletrico squarcio, colto dall’alto, dal culmine dell’abbandono.

Poiché questa è l’icona dei Cristo che Congdon patisce: quella del radicale abbandono. Di più: egli non dipinge un’immagine, ma il *grido* dell’abbandono. Quella creatura, i cui tratti vanno disfacendosi, il cui dolore *de-lira* dai limiti della sua carne, per trasformarsi in dolore del corpo del mondo – quella creatura non chiede *se* è stata abbandonata, ma perché lo è stata. Perché un abisso si spalanca tra quel corpo appeso e la *Maiestas domini*? Congdon ha visto un “buco” nel suo Crocefisso: un abisso, appunto. Ormai, non si dà più figura, non si intuisce più distinzione: il Crocefisso non sembra indicare altro che l’abisso che divide. Questo vuoto è l’unico “oggetto” del quadro. Eppure quale forza straordinaria si sprigiona proprio da questa icona dell’abisso che ci separa dalla *Maiestas divina*? Come può questo grido che letteralmente suona di disperazione, apparire come atto di fede, di speranza, di amore? Osservando la stessa struttura compositiva dei Crocefissi di Congdon è questo il dramma che sorprende e sconvolge: tutto vi sembra precipitare, la tessitura cromatica è lacerata *catastroficamente* – eppure, *proprio questo* parla di *anastasis*, proprio lo sprofondare nel “buco” di questo «dolore diventato corpo» parla di resurrezione.





Cur deus homo? Nessuno potrebbe reintegrare la ferita della nostra natura se non Dio. Troppo grande è l'abisso che quella ferita ha aperto perché una potenza umana possa salvare. E questo abisso deve far vedere il pittore del Crocefisso. Ma, a un tempo (e proprio come un grande MA a me suonano i Crocefissi di Congdon), solo un uomo, una creatura così ferita, *deve voler* accogliere la possibile salvezza, l'*ad-ventus* imprevedibile. Solo un uomo *deve voler* bere il calice fino all'ultima feccia. E solo un Dio *può* salvare. Ecco il nodo che deve potersi mostrare in un'immagine sola.

Congdon *vede*: un «corpo di morte», perfettamente abbandonato, la cui ferita consiste appunto nella perfetta separazione della *Maiestas domini* – ma un «corpo di morte» che *obbedisce*, e obbedisce *ex sua potestate*, non per cieco destino, non per astratta fatalità, alla volontà che gli chiede di bere il proprio calice – ma un «corpo di morte» che liberamente obbedendo a questa volontà, la rende tutt'uno con la sua. E perciò nell'istante stesso del suo perfetto abbandono è la stessa *Maiestas domini*. Il corpo risorto non è altro dal Crocefisso. Il Risorto mostra le proprie ferite per testimoniare se stesso. Il corpo risorto è lo stesso corpo martorizzato.

Ci si potrà interrogare se un simile sguardo possa esserci donato. Se non sarà destino scindere, spezzare il simbolo, e vedere, da una parte, null'altro che le piaghe e l'abbandono, e, dall'altra, null'altro che la resurrezione e il trionfo. È grande dramma teologico – ma, io credo, anche il grande dramma dell'espressione artistica europea, che ha sempre raggiunto il proprio culmine quando ha saputo “incarnare” il divino, rivelarlo come *questo* volto, in tutta la sua fatica di vivere e in tutto il suo terrore di morte. E non si tratta affatto di panteismo, né dei “*deus sive natura*”. Se riflettiamo, in entrambi i casi un'immaginazione figurativa è impossibile. L'aspetto fisico, mortale delle cose ne risulterebbe a priori superato. *Questo* volto non sarebbe che apparenza. Ma il Crocefisso non è affatto apparenza. Né la sua morte è una finzione, un “inganno”. E del divino in quanto tale *ab-solutus* dal volto della cosa sofferente, dello *Jesus patibilis*, mai potrà esservi parola o segno o colore. Viceversa, se questo volto che soffre fosse “autonomo” nella sua immanenza, *solo* nella sua sofferenza, ugualmente diverrebbe superflua ogni rappresentazione – poiché ogni rappresentazione non potrebbe se non “imitarlo”. La rappresentazione è essenziale *soltanto* se un “nuovo sguardo” vede l'abbandono, vede la stessa separazione come il simbolo più alto – vede, insomma, la *realissima* morte di Dio come unica possibile promessa di *anastasis*. E infatti le religioni del Libro che non si “appendono” alla morte di Dio, non possono “giustamente” in alcun modo “immaginarlo”, e cioè porlo-in-vero-immagini.

Il Crocefisso di Congdon *reclama* questa meditazione, io credo che essa costituisca il senso dell'opera e della vita di Congdon. Al culmine dell'abbandono egli ha ascoltato la Voce che chiama dal suo deserto, il grido del deriso, del folle, dell'abbandonato, del torturato si trasfigura, allora, in grido d'amore. Quando Padre e Figlio sono *Uno* più intensamente ed essenzialmente che nel grido dell'abbandono? Allora, infatti, pur *realmente* abbandonato alla sua volontà, il Figlio ama così perfettamente il Padre, che non si vede, da obbedirgli, da compiere il suo sacrificio. La paradossale icona del Crocefisso, al centro della pittura meditante di Congdon, rivela qui il suo segreto: è icona d'amore: poiché questo davvero si ama, l'Inattingibile; allora davvero si ama, allorché liberamente cerchiamo ciò che mai potremo possedere. Allora la “gratuità” del nostro gesto incontra, fa-simbolo con, la Grazia imprevedibile del dono. E un MA vittorioso *de-cide* la catena delle morti.

