**L’ALBERO DELLA VITA – Mimmo di Marzio**

Pier Paolo Pasolini, commentando la simbologia di quello che sarebbe stato riconosciuto come uno dei suoi capolavori cinematografici – *La Ricotta* – un giorno disse: “La storia della Passione per me è la più grande che sia mai accaduta, e i testi che la raccontano sono i più sublimi che siano mai stati scritti”. Destò un certo stupore e, tanto per cambiare anche un po’ di scandalo, il fatto che un grande ancorchè controverso autore come Pasolini, dichiaratamente laico e convinto marxista, potesse esplicitare la sua fame di spiritualità attraverso un’iconografia “sacra”, declinata ne *La Ricotta* e ancor più nel successivo *Vangelo secondo Matteo* con la grammatica pittorica dei grandi maestri del Rinascimento. Per il poeta di Casarsa, del resto, il tema religioso e la stessa figura del Cristo furono legati a doppio filo con la ricerca di una “vera” spiritualità che, lontanissimo dall’alone della mitizzazione (in questo ebbe forti similitudini con Caravaggio) porgesse all’uomo contemporaneo delle domande, anziché delle risposte.

Non è un caso che, al netto dei continui e dichiarati riferimenti alla pittura, i suoi personaggi popolari e anticonvenzionali – pensiamo al Gesù camuso e ispanico o al proletario Stracci interprete di se stesso nel buon ladrone affamato – abbiano rappresentato quella che fu definita proprio dagli ambienti cattolici più illuminati la più grande rivoluzione cinematografico-religiosa, così lontana dagli stereotipi della filmografia “di genere”. Nel secondo Novecento – come evidenzia lo storico Marco Bona Castellotti – Pasolini fu l’”artista” che più di tutti è riuscito attraverso il tema religioso a parlare una lingua universale con un’opera di pittura e letteratura, una raccolta di icone in movimento attraverso cui filtra “un sentimento del sacro abbagliante ma mai retorico, con sequenze di parole, di letture, silenzi, primi piani, paesaggi infiniti e brulli”.

Federico Guida, con il progetto *Arbor*, si inserisce brillantemente in un filone di ricerca che - tra pittura, filosofia e scultura – vede in questi tempi anche l’arte contemporanea esplorare il tema del sacro che, come giustamente ha osservato il docente antropologo Ivan Bargna, non ricerca mai il “religioso”, quanto il trascendente nella forma del numinoso, sotto il segno dell’impuro, della violenza e contaminazione, dell’erotismo e della sofferenza, del sangue e delle feci. In molti casi, dice, “il religioso appare sotto il segno della trasgressione, della blasfemia e della provocazione”. Tra gli esempi più eclatanti, ecco “opere scandalo” come *Immersion* (Piss Christ) di Andrea Serrano (1987), *La rana crocifissa* di Martin Kippenberger (Prima i piedi 1990), *The Holy Virgin* Mary di Chris Ofili (1996) in cui la pittura a olio è combinata con sterco d’elefante e collage di immagini pornografiche, *La nona ora* di Maurizio Cattelan (1999), *Resurrection* di Damien Hirst (1998-2003), scultura che mostra uno scheletro umano crocifisso. Il Cristianesimo – osserva Bargna - continua però a offrire un’iconografia, un immaginario e un simbolismo culturalmente radicati e dalla facile risonanza mediatica. Se infatti sarebbe riduttivo liquidare queste opere famose come vuote provocazioni, sarebbe però sbagliato caricarle di reconditi significati. “In realtà si tratta di dispositivi diversamente attivati a seconda dei contesti, degli attori e spettatori coinvolti; possono esplicitamente evocare il religioso senza prendere valenze sacrali, oppure assumerle nel trasferimento da un luogo profano a uno consacrato”.  Non era esattamente ciò a cui aveva pensato Paolo VI quando, nella sua lettera agli artisti del 1964, si scusava per il fatto che la Chiesa avesse imposto loro il “canone dell’imitazione” e un’oleografia che ne imbrigliava la creatività, affermando che l’artista è simile al credente nel cercare di “carpire dal cielo dello spirito i suoi tesori e rivestirli di parole, di colore, di forme, di accessibilità”.

Guida, nella sua ricerca, fa un percorso in qualche modo inverso, partendo dalla materia e dal senso di un oggetto carico di fortissime valenze simboliche non solo religiose, quale è la croce, per un viaggio attraverso i significati che in tutte le culture (anche quella iniziatica) rappresentano il percorso ascensionale dell’uomo verso la Verità, verso l’Assoluto.  In principio c’è la forma, elemento da cui l’artista si basa, forte di un bagaglio personale che poggia le sue fondamenta sulla rivisitazione del classicismo e sull’analisi dei grandi maestri europei. Anche in questo caso può essere interessante un raffronto tra la ricerca di Guida e quella di Pasolini, che alla grande pittura rinascimentale fu intimamente legato e che fu musa formale e sostanziale della sua cinematografia. Secondo “PPP”, che sagomava le sue sequenze filmiche con citazioni figurative ispirate a Piero della Francesca (ma il suo pittore preferito era il più realista Masaccio), “la pittura ha avuto un’enorme importanza in questi duemila anni ed è anzi il maggior elemento della tradizione cristologica”.

Per Guida, prima ancora che nella metafisica dei personaggi, la citazione primaria risiede nell’oggetto stesso della croce, la croce latina sagomata medioevale che incarna pietre miliari della storia dell’arte, come le due crocifissioni di Cimabue a Santa Croce e di Giotto a Santa Maria Novella. Rispetto al cinema di Pasolini, le citazioni pittoriche di Guida spaziano dalla pittura fiamminga di Rembrandt, Van Dyck e Van Eyck fino a quelle di ispirazione manierista e rinascimentale (Lotto, Pontormo, Botticelli, Piero della Francesca).
L’aspetto forse però più interessante della sua ricerca sta nel viaggio simbolistico che dà luogo al titolo della mostra, *Arbor*, un percorso che ha forti connessioni con l’intero universo polisemantico che caratterizzò l’arte medievale, in cui il tema religioso era spesso pretestuoso e metaforico di altri messaggi. Più terreni e a volte esoterici. "L'uomo medievale – scriveva Umberto Eco - vive effettivamente in un mondo popolato da significati, rimandi, sovrasensi, manifestazioni di Dio nelle cose, in una natura in cui il leone non era solo un leone, una noce non era solo una noce, un ippogrifo era reale come un leone, perché come quello era segno, esistenzialmente trascurabile, di una verità superiore".
*Arbor*, sostantivo latino femminile radice di Albero, è un’immagine che a livello biblico, mitologico e alchemico rappresenta l’albero della vita, ovvero l’albero della conoscenza che, ancor prima del Cristianesimo, è strettamente legato al simbolo della croce. La sua origine mitica deriva dalla pianta che Dio fa crescere nel giardino dell’Eden. Ma l’albero della vita compare anche nell’Epopea di Gilgamesh, nella mitologia egiziana, nella mitologia indiana (con il cosidetto Soma , nome dell’elisir che dona immortalità) , nella tradizione buddista, nella mitologia cinese. L’albero della vita, presso molte culture, esprime il collegamento delle tre dimensioni spazio-esistenziali fondamentali: il mondo degli inferi (le radici sottoterra), la terra-mondo umano-naturale (il tronco) e il cielo (la chioma che si innalza e si apre verso l’alto). Ancor prima che cristologica, la croce è un simbolo associato all’idea della vita: le due braccia che si incontrano, come risoluzione dialettica di due opposti - maschile e femminile, yin e yang - hanno una valenza di sintesi, di misura, di mediazione e di comunicazione. Allo stesso tempo la croce è l’incontro di quattro rette che si intersecano in un Centro; anche qui gli elementi simbolici sono molteplici in tutte le culture, in particolare in quella iniziatica dove il centro rappresenta l’Uomo e le quattro rette, che coincidono anche con i quattro punti cardinali, incarnano gli elementi che compongono terra-aria-acqua-fuoco; ma anche corpo-mente-anima-spirito.
Questi aspetti filosofico-antropologici sono a mio avviso fondamentali per comprendere il progetto di Guida, germinato nel 2018 in concomitanza (e probabilmente in conseguenza) di un evento che lo ha coinvolto personalmente e che solo per un miracolo non ha avuto conseguenze tragiche. Alcuni degli elementi che compongono le otto croci presenti in questa mostra (attenzione all’otto: è il multiplo di quattro, è il numero che comprende i quattro angoli della croce ed è universalmente considerato il numero dell’equilibrio cosmico) sono riferiti a quell’evento e, simbolicamente, vogliono rappresentare la via della *gnosi*, la via della croce: ovvero, il cammino che l’uomo nato dalla natura deve percorrere per giungere alla realizzazione dello scopo della vita, ricongiungersi al Centro di sé stesso e al Divino.

Per analizzare il significato di queste sculture pittoriche, può risultare utile cominciare dalla prima croce, che l’artista rivestì interamente di cuoio, materiale ispirato alla pelliccia di una carogna animale in cui l’artista si era imbattuto durante un’escursione notturna sulle montagne della Val d’Aosta; quella visione coincise con un incidente in cui l’artista perse i sensi e per poco la vita, e che poi, simbolicamente, associò all’installazione di una croce ispirata al capolavoro cristologico di Giotto presente nella Basilica di Santa Maria Novella a Firenze. L’utilizzo della pelle come supporto alla pittura non può non riportare alla mente la vicenda dello “sciamano” Joseph Beuys che diede valenza artistica al feltro e al grasso, gli stessi materiali con cui venne curato e salvato dai tartari a seguito del suo incidente aereo in Russia. Questa prima croce offre già una degna chiave di lettura per le opere successive. In essa, come nelle altre installazioni, l’artista sviluppa un percorso fortemente concettuale che si snoda attraverso il principio di verticalità, simbolo dell’evoluzione spirituale e di trasfigurazione a partire dall’elemento primordiale dell’origine del mondo; e di orizzontalità, principio che incarna la *vanitas* e la caducità della condizione terrena.
Nella prima croce, la figura centrale è un Cristo risorto, stilisticamente ispirato al barocco spagnolo ma in cui è presente un rebus tipico della pittura di Lorenzo Lotto, in questo caso una figura demoniaca, con orecchino a forma di… croce che cerca di arrestare l’ascensione all’immortalità. Nei due pannelli, quello alla base e quello all’apice della croce, sono rappresentate due immagini cosmogoniche, una Gea Madre Terra e la nebulosa Elica conosciuta più comunemente come l'Occhio di Dio. Sulle due braccia orizzontali della croce, scorre il ciclo della vita, quello della nascita, delle passioni terrene e della morte. La dialettica e l’antitesi delle due dimensioni, quella terrena e quella trascendentale, sono presenti in tutte le otto opere in cui gli elementi figurativi si alternano alla simbologia cristologica ma anche a quella iniziatica, nell’ottica di ciò che nel linguaggio alchemico viene definito il Grande Ricongiungimento, ovvero l’unificazione finale dell’anima con le forze immutabili, eternamente creative, che si riflette inequivocabilmente nelle parole del Cristo: “Io e il Padre siamo una cosa sola”.

Tra questi simboli figura in un pannello il “monogramma di Cristo” o *Chi Rho*, simbolo che si compone di due grandi lettere sovrapposte, la 'X' e la 'P'. Esse corrispondono, rispettivamente, alla lettera greca 'χ' ('chi', che si legge *kh*, aspirata) e 'ρ' ('rho', che si legge *r*); ai suoi lati sono presenti altre due lettere, una 'α' ed un 'ω', alfa ed omega, prima ed ultima lettera dell’alfabeto greco, usate come simbolo del principio e della fine. Ovvero il principio e la fine del mondo, quello terreno.

Anche la figura del Salvatore, sulle otto croci, viene rappresentato con stilemi diversi nelle fasi evangeliche, dalla Passione alla Pietà alla trasfigurazione, in un crescendo di intensità in cui a prevalere è sempre l’interazione con l’elemento semantico: ora la “pruta”, moneta biblica di Pilato sinonimo di tradimento, ora un triangolo di ispirazione massonica, ora un’eclissi di sole,  richiamo alla dimensione meditativa e trascendente dell'universo, ora l’immancabile presenza del teschio, associato all’idea della morte ma che per gli Amerindiani è legato al concetto del grande **Cerchio dell'Esistenza che** tutto in sé contiene e in esso tutto torna.

Di forte intensità emotiva è la croce che presenta due pannelli: sul primo è raffigurato un feto umano ancora in utero e sul secondo, quello centrale, un neonato ricoperto di sangue e placenta, con ancora attaccato il cordone ombelicale. Il dittico è emblematico poiché rappresenta metaforicamente l’intero ciclo della vita, e del labile confine con la morte, qui evocata dalla postura anomala del neonato che appare in deposizione. La sua presenza sulla croce è spiazzante e non può evitare riferimenti al Bambinello, simbolo cristiano di colui che mette insieme le parti, ma anche all’archetipo del figlio che incarna la sintesi miracolosa di due realtà opposte ed apparentemente inconciliabili. Questa “coniunctio” viene riassunta nella lettera di san Paolo agli Efesini, le cui parole hanno non poche analogie con il linguaggio iniziatico: “Voi che un tempo eravate lontani, siete diventati vicini grazie al sangue di Cristo; Egli infatti è la nostra pace, colui che di due ha fatto una cosa sola”.
Nel progetto di Guida, proprio come nella cinematografia di Pasolini, la sceneggiatura non passa attraverso l’idealizzazione del sacro ma vuole cristallizzare il riferimento realistico, semplice, “idealizzato come quello dell’eroe di un romanzo popolare nel senso in cui lo intendeva Gramsci”. In questa chiave, emergono inquadrature di personaggi come Maria Maddalena, figura centrale di una delle croci, che nel suo realismo può rimandare alla giovinetta calabrese che interpreta Maria nel “Vangelo secondo Matteo”; così come, su un’altra tavola, il Cristo tumefatto che si erge nel mistero escatologico della resurrezione ha la stessa forza tragica del Cristo affilato e poco misericordioso del “Vangelo” di Pasolini, nero di capelli e così somigliante a un crocifisso di El Greco, lontano anni luce dall’iconografia ecclesiastica e anche dall’immagine radiosa della cinematografia americana.