

A dieci anni dalla morte di William Congdon

# «Io dipingo Cristo crocifisso nella mia carne»

di MICHAEL JOHN ZIELINSKI\*

Il 15 aprile di dieci anni fa moriva all'età di ottantasei anni il pittore americano William Congdon, esponente della Scuola di New York nel cui ambito aveva mosso i suoi primi passi, tra il 1948 e il 1949, insieme con Mark Rothko, Barnett Newman e Jackson Pollock. Pochi mesi dopo la sua morte, usciva un volume, *Il Sabato della storia*, in cui le immagini e le riflessioni dell'artista erano accostate alle meditazioni sul Venerdì e sul Sabato Santo dell'allora cardinale Joseph Ratzinger. Questo evento dice molto sulla vicenda davvero singolare di questo artista, convertitosi al cattolicesimo ad Assisi nel 1959 e da allora vissuto in un discreto ma operoso ritiro — dal 1980 il suo studio-abitazione era collocato accanto a un monastero benedettino nella Bassa lombarda. Congdon, in effetti, ha condiviso con tanti artisti della sua generazione una forte tensione religiosa e spirituale, ma questa, nel suo caso,

ha raggiunto un livello di coscienza difficilmente verificabile nel panorama artistico del secondo Novecento.

Già prima della conversione, la sua pittura è come magnetizzata dal sacro, come testimoniano le sue immagini di città e di monumenta, tra cui spiccano le strepitose vedute della basilica marciana di Venezia — siamo nei primi anni Cinquanta — sorta di icone, nelle quali la pittura di Congdon pare voler rivestire il sacro di uno splendente abito nuziale. La chiesa-sposa in questa prima grande stagione della sua pittura è davvero inizio e nello stesso tempo meta di una ricerca che in lui ha un carattere profondamente emotivo, non in termini sentimentalistici, ma, appunto, della e-mozione, della uscita di sé, di un esodo permanente che lo porterà a peregrinare, anche in senso fisico, per le strade del mondo, con una tensione a tratti davvero titanica.

«Io gravitavo verso i luoghi per storia e per tradizione carichi di significato — dice l'artista stesso in una sua conferenza del 1987 — e così dipingevo il carico di memoria di questi luoghi (...) Mi tuffai nei simboli redentivi di altri

popoli, mi impadronivo di quei templi per possederli, quasi nell'illusione che, nel possedere le religioni di altri, potessi esonerarmi dall'arrendermi ad una».

Quindi, la ricerca inesausta di un uomo che cerca Dio. Non a caso, già a partire dalla metà degli anni Cinquanta, gli scritti di sant'Agostino sono per lui la compagnia più assidua. E il corso successivo della sua vita si configura come una serie di tappe o di svolte — con-versioni — che via via approfondiscono e sviluppano le intuizioni degli inizi.

La conversione nel 1959 lo porta a cimentarsi con i temi della liturgia. Poi, soprattutto con la figura del Cristo crocifisso, per un arco di tempo che copre quasi vent'anni. Sono immagini che, se sconvolgono l'iconografia tradizionale, non lo fanno per gusto di originalità, ma per una profonda partecipazione al dramma della Croce: «Io non dipingo il Crocifisso — scrive ancora Congdon — ma Cristo crocifisso nella mia carne». Come ha scritto Enzo Bianchi: «Congdon non ha sostato sotto la croce o davanti alla croce, ma si è sentito certamente attraverso il crocifisso appeso alla croce: è salito in Cristo sulla croce! *Ecce homo* e la Croce: fatti uno».

E in tutto ciò egli rimane profondamente umile, riconoscendo che le sue immagini mai po-

trebbero entrare nello spazio della chiesa come servizio alla liturgia. La sua arte, senza esser "del" mondo, al mondo rimane così consegnata, destinata. I suoi dipinti non sono icone, ma, come ha suggerito Massimo Cacciari in un suo saggio su Congdon, «analogia dell'icona», quasi sua immagine rovesciata: «Quella di Congdon non è perciò icona, ma la più "perfetta" analogia dell'icona che un pittore del nostro "tempo del bisogno" possa immaginare».

Analogia dell'icona, quindi, ove il fondo oro della gloria è sostituito dal quel fondo nero che fa da supporto a quasi tutti i dipinti del pittore americano. Ecco perché i suoi ultimi Crocifissi sono in fondo una rappresentazio-

ne del Sabato santo — cioè di ciò che per definizione non potrebbe essere rappresentato. E tutta la sua pittura vive in un certo senso nello spazio di questo Sabato, di questa tenebra da cui sta per scattare la luce. Del resto, in tutta la sua lunga vicenda umana e artistica, Congdon ha saputo guardare negli angoli più bui della storia così come della sua vita personale, ma perché sostenuto dalla grazia di una speranza. Come ben scrisse Maritain, egli fu un uomo ferito, vulnerabile «di fronte a tutti gli strali spirituali, non solo quelli provenienti dalle angustie di questo mondo e dalla bellezza che ferisce i nostri sensi, ma anche dagli strali delle sfere ultraterrene».

La sua pittura, il suo gesto portano tutti i segni di un tormento febbrile, eppure ciò che lo sottende è la volontà di restaurare un'armonia, un ordine. Ed è quanto si documenta nella sua ultima stagione, dal 1979 alla morte. Ma perché ciò avvenisse era davvero necessario che egli si radicasse nella realtà sacramentale della Chiesa. È qui che davvero, come ha osservato Olivier Clément, «si iscrivono, nel destino del pittore, quei luoghi privilegiati della comunione dei santi che si chiamano Assisi e Subiaco. Assisi: non più la città sulle acque, ma la città ri-nata dalle acque battesimali (...) Subiaco: non più il sole nero nella luce captiva e smorta della febbre, ma la luna chiara in un mondo pacificato della notte fidente (...) riflesso del sole cristico, la luna, simbolo della chiesa per i primi cristiani». All'importanza dell'incontro con la spiritualità benedettina accenna anche Timothy Verdon, quando, a proposito dei notturni sublacensi di Congdon, cita un brano della *Vita di san Benedetto* di Gregorio Magno, che riferisce di una visione di luce notturna da cui il santo fu investito negli ultimi anni della sua vita. E certamente non è un caso che, come si è accennato, dopo i soggiorni a Subiaco negli anni Sessanta e Settanta, Congdon abbia scelto di vivere l'ultima stagione sua vita accanto a un monastero benedettino nella Bassa milanese. L'equilibrio profondo dell'*ora et labora*, non ha potuto non infondere nella sua ultima

pittura una inaspettata serenità, una capacità di aderire alle scansioni oggettive del cielo, della terra e dei campi, ritrovando davvero una misura e un ordine che non lasciano più intendere un antagonismo tra l'oggetto e il soggetto, ma quella dimensione nuziale, sponsale già intuita come segno nelle opere degli inizi.

Ora, come scrive ancora Clément,

«il gesto della mano prolungata dalla spatola non è più gesto di superbia demiurgica, è gesto nuziale che ritrova, sposa, trascrive il gesto creatore di Dio (...) Le ultime pitture di Congdon, quelle della Bassa milanese, sono a un tempo straordinariamente forti e straordinariamente pacificate (e pacificanti): tutta l'ampiezza, tutta la gioia della terra offerta al cielo». La materia

non è più tormentata, ma lasciata levitare e trasfigurarsi in luce, in colore-luce, senza cessare di esser quello che è, materia, terra e campo.

Dopo dieci anni, la memoria di questo grande pittore rimane più che mai viva, ancora da esplorare nel ricco corpus della sua pittura e dei suoi scritti.

*\*Vice-Presidente della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa*

*Analogia rovesciata dell'icona ove il fondo oro della gloria e della luce increata è sostituito dal fondo nero del Sabato santo*



*William Congdon  
«Crocifisso 2»  
(dalla serie delle «Icone del sabato», 1960)*

