

Corpo Mistico

Tra carne e spirito nell'iconografia del Nord Europa



Tra il XVI e il XVII secolo, l'Europa settentrionale attraversa una profonda trasformazione culturale, spirituale e politica. La Riforma protestante, le guerre di religione, la Controriforma cattolica e l'emergere di nuove visioni scientifiche e filosofiche riplasmano radicalmente la coscienza dell'uomo moderno. In questo contesto teso e ambivalente, l'arte fiamminga non solo riflette, ma spesso

amplifica la tensione tra materia e spirito, tra il corpo visibile e l'anima invisibile.

La mostra *Corpo Mistico* -pensata come un'evoluzione del precedente progetto "Sacro e Profano"- si colloca in questo crocevia culturale, esplorando l'iconografia del corpo nell'arte fiamminga del Cinquecento e Seicento. Qui il corpo non è mai neutro: è strumento di redenzione o di perdizione, è superficie estetica e profondità simbolica, è carne vulnerabile e talvolta carne desiderata. È soprattutto sede di una contraddizione: quella tra la dimensione spirituale dell'uomo e la sua realtà sensuale, tra l'anelito alla salvezza e l'attrazione per il piacere, per l'eccesso, per il mondo.

I soggetti religiosi più ricorrenti – come l'Adorazione dei Magi, la Deposizione di Cristo o le figure dei santi martiri – mettono in scena un corpo sacralizzato, spesso ferito, reso oggetto di contemplazione devota. Ma al contempo, la pittura nordica indulge in rappresentazioni intense e ambigue: la bellezza asessuata di un Angelo, la sensualità tragica di Giuditta con la testa di Oloferne, le coppie "male assortite" che giocano sul contrasto tra giovinezza e vecchiaia, desiderio e denaro, carne e potere.

Questi dipinti non si limitano a illustrare storie: mettono in scena delle idee, dei conflitti morali, degli interrogativi sull'identità umana. In una società in cui l'anima è costantemente interrogata – dal pulpito come dalla piazza – il corpo diventa un campo di battaglia: non solo per il peccato, ma anche per la redenzione. La pittura fiamminga rivela così una straordinaria capacità di oscillare tra l'ascesi e l'erotismo, tra la compostezza formale e l'ironia corrosiva. *Corpo Mistico* invita quindi a una lettura stratificata delle opere esposte: come manifestazioni estetiche, ma anche come finestre aperte sulla psicologia, sulla teologia e sull'antropologia di un'epoca in bilico. Attraverso la carne dipinta, lo sguardo moderno può ancora oggi interrogarsi su che cosa significhi abitare un corpo, desiderarlo, temerlo, glorificarlo.

La rassegna è, quindi, l'occasione perfetta per presentare -per la prima volta al pubblico italiano- l'eccezionale "*Lamentazione*".

Quest'opera straordinaria, realizzata dal rarissimo **Maestro delle Ore Collins** (di lui sopravvivono solo tre dipinti al mondo) – uno dei più enigmatici e raffinati allievi di Jan van Eyck – costituisce il fulcro della mostra *Corpo Mistico*. Non solo per il suo valore storico e materiale – è infatti la più grande pergamena dipinta conservatasi fino a oggi – ma per la densità emotiva, simbolica e visiva che incarna con stupefacente forza.

Al centro della composizione, il corpo di Cristo, appena deposto dalla croce, viene sorretto da un gruppo compatto e teatralmente disposto di figure dolenti: la Vergine, San Giovanni, le pie donne e Nicodemo. Il corpo, scolpito con delicata sensualità e levigata umanità, assume una torsione quasi innaturale,

come piegato dal dolore del mondo e al tempo stesso sospeso in un gesto di silenziosa offerta. La curva accentuata del busto e la caduta morbida delle membra non solo evocano una corporeità piena e vulnerabile, ma richiamano quella *gratia* stilistica ereditata dal suo maestro van Eyck, di cui qui si colgono precisi rimandi: nell'intaglio delle aureole, nella cura per i panneggi sontuosi, nella miniaturizzazione illusionistica dei dettagli.

Il paesaggio alle spalle del gruppo è forse l'elemento più sorprendente dell'opera. Per la prima volta nella storia della pittura, compare una veduta riconoscibile della città di Bruges, con la sua celebre torre campanaria della chiesa di Nostra Signora. Non è solo sfondo, ma memoria topografica e spirituale insieme: la Gerusalemme biblica si sovrappone alla Bruges contemporanea, trasportando il sacro nel tempo presente e rendendo la passione di Cristo un evento prossimo, familiare, incarnato nella città reale.

Ma è nella resa delle emozioni che l'opera si fa davvero rivoluzionaria. Il Maestro delle Ore Collins, nella scia dei Primitivi Fiamminghi, rompe con la ieraticità del passato medievale: i volti sono turbati, i gesti intensi, la sofferenza diventa palpabile, umana, vicina. Il dolore non è astratto, ma filtrato attraverso il corpo, e la sacralità si intreccia con la più profonda empatia sensibile.

Questa tensione tra la carne e lo spirito, tra la bellezza formale e il dolore reale, è il cuore dell'opera e della nostra mostra. Qui il "corpo mistico" di Cristo non è solo oggetto di culto: è figura centrale di una nuova antropologia pittorica, che guarda all'uomo come essere diviso, struggente, ma irriducibilmente incarnato.



Anche un gesto semplice come quello di un abbraccio può essere narrato in maniera totalmente differente. Ad esempio, il pittore tedesco **Heinrich Steiner**, esponente dell'arte rinnovata dalla Riforma Protestante, rappresenta il momento d'unione in quella che viene definita "*La Coppia Male Assortita*".

L'argomento ebbe una fortuna strepitosa presso i collezionisti europei del '500, che vi ravvisarono una summa -al tempo stesso comica e moralistica- delle principali riflessioni intellettuali dell'epoca, in chiave anti-classica ed anti-umanistica con accezioni misantropiche e pessimiste: non l'esaltazione dell'Uomo come centro positivo dell'Universo, ma piuttosto sentina di ogni grettezza e bassezza.

La tematica, inoltre, trovò terreno ancor più fertile nella neonata cultura protestante, dove erotismo di stampo anti-cattolico e ossessione per il genere femminile crearono una vera e propria casistica di opere aventi come soggetto il potere (e la supremazia) delle donne sull'uomo.

In un primo piano cinematografico, una giovane donna dalla pelle algida e liscia come la porcellana sorride lasciva ad un vecchio rugoso e sdentato. Lei elegante e piena di gioielli, che non le impediscono di esibire due seni dai capezzoli turgidi e rosati. Lui ricco e impellicciato, mentre agguanta con entrambe le mani la giovane. In un gesto quasi inconscio, quest'ultima allunga la mano sinistra come ad attendere un obolo, mentre con l'altra cinge suadente il volto libidinoso del vecchio. Guancia a guancia, il contrasto di colori e forme non potrebbe essere più stridente.

Ma è la terza figura a caricare di ulteriore significato l'opera: un giovane monaco strabico che suona il flauto.

Altri esempi di opere simili possono confermare l'accezione allegorica -e quasi esoterica- che questi dipinti sovente portavano con sé, alludendo alla presenza diabolica ed al ruolo della donna, quasi vero e proprio araldo del Demonio. Lo spirito di queste composizioni è ambiguo, in bilico tra gusto dell'erotico e morboso interesse per l'occulto, con quella curiosità che oggi -in maniera non dissimile- la società ha destinato alla cinematografia di genere erotico e horror.

Secondo la mentalità ancora medievale, lo strabismo era considerato un carattere negativo, proprio della presenza diabolica. La credenza derivava dall'episodio in cui Gesù Cristo guarisce l'Indemoniato, descritto come colpito da convulsioni e strabismo. Dall'esegesi medievale in poi, epilessia e strabismo furono identificati come attribuiti del diavolo e della possessione diabolica, così come tutto ciò che era deforme e asimmetrico. Non è raro, dunque, trovare stampe tedesche dell'epoca (e svariati dipinti) in cui le figure negative, come ad esempio gli aguzzini di Cristo durante la passione oppure Erode quando ordina la Strage degli Innocenti, sono raffigurate strabiche.

Il voler rappresentare un giovane monaco, poi, è un'ulteriore scelta anti-papale, in piena linea con la cultura luterana, che proprio attraverso l'arte figurativa puntava a diffondere le proprie tesi in sfavore del clero.

Così, il monaco che suona il flauto (simbolo sessuale) può essere interpretato come il Diavolo, che accompagna la scena e indica allo spettatore il tono con cui osservare il tutto. La luce dell'alba (o forse il tramonto?) incornicia la locanda oltre il ponte, alle soglie del bosco, in cui la lussuria dell'uno e l'avidità dell'altra possono trovare soddisfazione, o forse l'hanno già trovata: poco importa, lo spettacolo di "pessima umanità" che si offre ai nostri occhi è comunque evidente, in bilico tra riso grottesco e monito per la follia del genere umano, in cui pare facile cadere più di quanto si pensi.

Agli antipodi di questa concezione, non vi può essere abbraccio migliore di quello tra Gesù e la Madonna nella natività, come si può apprezzare nella *"Adorazione dei Magi"* di **Joris Fraet**.

Particolarmente ricca di ricercate simbologie, accompagnate da un livello qualitativo museale e quel peculiare amore per i significati nascosti, il dipinto mostra proprio al centro della scena la Madonna che sorregge con delicatezza il Bambin Gesù, a sua volta proteso quasi ad abbracciare uno dei Re Magi in ginocchio davanti a lui. Così, se i doni dei Magi sono notoriamente allusioni simboliche (Oro, metallo dei re; Incenso per i riti religiosi; Mirra, il profumo con il quale si preparano i corpi dei defunti, allusione alla futura passione di Cristo), l'albero che sta prodigiosamente rifiorendo al centro della scena è allusione alla rinascita/resurrezione che Cristo porterà nel mondo, mentre lo strano pozzo che si apre in primo piano è il così detto "antro della nascita", la famosa grotta in cui Maria avrebbe partorito e che sarebbe stata nei sotterranei di un tempio abbandonato, utilizzato come stalla da alcuni pastori (e che crea la nota confusione nel presepe: capanna o grotta? Entrambe le cose!).



Una bellezza profana per un soggetto sacro, è invece la chiave di lettura per il *"San Michele"* del pittore spagnolo noto come **Il Maestro di San Nicolàs**. Le figure degli angeli hanno da sempre stimolato la fantasia dei pittori, perchè capaci di coniugare elementi estetici sia maschili che femminili, lasciando libero il campo all'immaginazione dell'artista stesso.



Così, una certa delicatezza sensuale che potrebbe far apparire come femminile la figura, si accompagna con un gesto guerresco e la presenza di un'armatura di trasognata bellezza, capace di rivaleggiare con la letteratura" fantasy contemporanea. Il capo delle milizie celesti, annienta con la lancia il Demonio ai suoi piedi, sorridendo con serena impassibilità per la vittoria certa.

Ed è così che forma e spirito si sono tradotti in un legame armonioso e chiaro: lo schema anatomico scelto, che fa comporre i movimenti dell'Arcangelo in un moto di rotazione, accentuato dalle maniche smeraldine, il semplice gesto con cui la lancia viene tenuta in mano, brandendola con dita eleganti, disposte in un gesto superiore. Il vestito presenta l'originale commistione dell'armatura indossata sopra l'abito liturgico, con una strettissima lorica

incrostata di perle, rubini, zaffiri, smeraldi e diamanti, cinto fino alla sottile vita, dove un capestro, composto da sonagli d'oro e da una croce greca, tiene ferma la candida tunica.

Eppure, la stessa creatura può trovare una rappresentazione diametralmente opposta: nell'"*Annuncio a Sant'Anna*", il **Maestro dell'Adorazione di Anversa** rappresenta un episodio raramente raffigurato nella pittura occidentale: l'annuncio della futura nascita di Maria a sua madre Sant'Anna.

La scena, profondamente radicata nella tradizione apocrifa, ci mostra un momento di rivelazione e trasformazione, dove il divino irrompe nella materia attraverso un corpo che, nella sua vecchiezza e consunzione, sembra quanto di più lontano dalla promessa di una nuova vita.

Sant'Anna è raffigurata seduta a terra, il corpo avvolto in pieghe spesse, quasi pesanti, che ne amplificano l'età e la stanchezza fisica. Il volto scavato, le mani segnate, la posa rigida: tutto in lei parla di una carne provata, di un corpo che si avvicina alla soglia del tempo, non della nascita. Ma è proprio in questo corpo apparentemente esaurito che si innesta la speranza del futuro, il seme dell'Immacolata.

A contrasto assoluto, l'angelo dell'annuncio appare come una creatura priva di peso, quasi indifferente alla materia. Le ali vaporose, i panneggi impalpabili, il volto androgino e privo di connotazione sessuale evidente: questa figura eterea è

la negazione stessa della carne, è spirito incarnato solo per necessità narrativa, presenza che sfida le leggi della fisica come della biologia. Non sorprende che il pittore abbia scelto un rosa diafano e sfumato per i suoi abiti, che sembrano evaporare nella luce, a sottolineare la natura non-umana dell'apparizione.

Il dialogo tra i due personaggi è silenzioso ma intenso. Lo spazio architettonico, articolato e minuzioso, amplifica la distanza tra i mondi: l'angelo proviene da un loggiato sospeso, quasi irreale, mentre Anna è radicata nel suolo, seduta sul nudo terreno, accanto a un libro aperto – segno della sua pietà e del suo sapere.



Questa scena, più che narrare un evento, incarna una tensione metafisica tra lo spirituale e il carnale, tra la promessa dell'Incarnazione e la realtà concreta della carne umana, fragile e destinata alla morte. Il corpo di Anna è corporeità al limite, e per questo fertile; l'angelo è presenza liminale, messaggero che non appartiene a questo mondo.



Nel contesto della mostra *Corpo Mistico*, quest'opera solleva interrogativi profondi sull'origine, sulla maternità e sull'incontro tra la dimensione celeste e quella biologica. È un quadro che mette in crisi la materia, e proprio per questo la rende visibile come luogo del mistero.

A questo contrappunto segue una digressione in forma di trittico, in cui corpi umani, sacri o violati, diventano veicoli di senso. Il *San Sebastiano* e il *San Cristoforo* del **Maestro di Sigmaringen** mettono in scena due tipologie di santità incarnata. Sebastiano,

trafitto da frecce, è offerto come un martire che espone con orgoglio una bellezza quasi pagana, rinascimentale, languida e sensuale: un corpo esposto, ma non vinto. Cristoforo, invece, è schiacciato dal peso simbolico del Bambino Gesù che porta sulle spalle, una rappresentazione drammatica e tenera insieme del mistero della fede: la forza fisica dell'uomo si piega sotto il peso spirituale dell'Incarnazione.

Al centro di questa tensione tra spiritualità e corporeità si colloca la figura algida e potente di *“Giuditta con la testa di Oloferne”*, opera firmata di **Frans Floris**. Qui, la violenza è gelidamente rituale. Giuditta non mostra orrore, ma consapevolezza: è bella, severa, distante. La sua sensualità non è vezzo, ma potere. Il corpo dell'uomo decapitato si contrappone alla compostezza della donna, in un ribaltamento delle dinamiche erotico-sacrali che riecheggia il mito classico ma lo piega a una lettura moderna, quasi psicanalitica.

Infine, come una cesura meditativa, lo *“studio di insetti”* di **Jan van Kessel** propone un ribaltamento prospettico: dalla carne al carapace, dal sangue al microscopico. In quest'ultimo sguardo, la materia non è più né martire né strumento di potere, ma pura bellezza formale, ordine e perfezione naturale, come se il divino si fosse ritirato nella precisione biologica, nel dettaglio entomologico, sublimando la carne nel disegno della Creazione stessa.

