

La raffigurazione del Chrystus Frasobliwy del Cristo che seduto pensa con tristezza nell'arte popolare polacca

Origini e contenuti

E' molto diffusa in Polonia nelle raffigurazioni dell'arte popolare (con prevalenza su altre tematiche come quella della Pietà, della Madonna, della Madre, della coppia di sposi, di Adamo ed Eva, di santi e personaggi della vita quotidiana del popolo) quella del cosiddetto *Chrystus Frasobliwy*¹. Si tratta di un'immagine in cui si presenta Cristo in perizoma seduto su un sasso o su un pezzo di tronco, coronato di spine: il braccio destro appoggia il gomito sul ginocchio destro mentre la mano dà sostegno alla testa con adesione alla guancia destra, il braccio sinistro è appoggiato sulla gamba sinistra con la mano sul ginocchio. L'intensità espressiva di questa raffigurazione, soprattutto nel volto, spesso aiutata dalla policromia, è di una particolare efficacia. Si tratta di un canone

¹ Zygmunt Gloger, *Encyklopedia staropolska*, II, Warszawa 1989 [Przedruk fotooffsetowy wydania z 1900-1903], 168: 'Frasobliwy. Od słowa niemieckiego *fressen-gryźć*, utworzyli Polacy wyrazy: frasować, frasobliwy, frasowny czyli stroskany, zmartwiony, bolesny....Strykowski powiada że...Chrystusa zaś zadumanego, siedzącego z głową na dłoni wspartą, nazywano *frasobliwym* i przedstawiano często w tej postaci na figurach przydrożnych. Były to zwykle rzeźby z drzewa bez wartości artystycznej, zdarzały się jednak niekiedy, lubo rzadko, roboty poprawne. Np. w rodzinnych stronach piszącego, we wsi kościelnej Płonka w Tykocińskim, znajdowały się na dwóch krańcach tej wioski na słupach dębowych parę sążni wysokich, na jednym Matka Boska z Dzieciątkiem na ręku, a na drugim, jak lud miejscowy nazywał, *Pan Jezus Frasobliwy*. Były to roboty snycerskie wysokiej wartości, niewiadomego, ale zapewne miejscowego artysty z wieku zeszłego pochodzące. Postawione bez daszków i nie zaopatrzone pokryciem do ostatnich czasów uleż musiały zupełnemu zniszczeniu. (Traduco) Frasobliwy. Dalla parola tedesca *fressen-mordere* i Polacchi formarono le espressioni: frasować, frasobliwy, frasowny, cioè afflitto, dolente, triste...Strykowski racconta del Cristo pensoso.. che siede con la testa appoggiata al palmo della mano, chiamato *frasobliwy* e rappresentato spesso in questa posizione nelle immagini collocate lungo le strade. Si trattava di normali statue di legno senza alcun valore artistico ma a volte, anche se raramente erano, fatte bene. Ad esempio in un villaggio dalle parti della mia famiglia [siamo verso Białystok, verso i confini orientali della Polonia] si trovavano alle sue estremità su due colonne di quercia alte due tese, su una la Madre di Dio col bambino in braccio, sull'altra, secondo il nome che gli abitanti del luogo gli davano, *il Signore Gesù Frasobliwy*. Erano sculture di ottima arte di un tempo passato di uno sconosciuto artista del posto. Queste sculture stavano allo scoperto senza alcuna protezione fino agli ultimi tempi così da non poter evitare la completa distruzione.

fisso ben documentato dagli esempi del *Christus Frasobliwy* in un saggio di Tadeusz Dobrzeński dove su 72 figure ben 68 seguono le indicazioni da me date. Ci possono essere varianti: si aggiunge un teschio, a volte ridotto a sfera, sotto il piede destro o tra gomito e ginocchio destro, a ricordo del Monte Calvario; il braccio appoggiato può essere quello sinistro e non quello destro, le gambe dal ginocchio ai piedi possono essere distaccate o unite, il braccio che si appoggia con la mano al ginocchio può essere in posizione più libera con la mano scendente un po' discosta dal ginocchio. L'atteggiamento del Cristo seduto può avere un commento in Beda (*Homeliae: homelia XX*: 'seduto insegnava loro (sedens docebat eos)': 'lo stare seduto del Signore vuole far pensare all'umiltà della sua Incarnazione' ('sessio Domini humilitatem incarnationis eius insinuat', *PL 94,106*). Il Cristo seduto è espressione di profonda umanità secondo un'indicazione² di Geremia (*Jr Treni [Lamentazioni] 3,28*), 'Siederà costui solitario e resterà in silenzio' ('sedebit solitarius et tacebit') riferibile appunto al Cristo che siederà in solitudine e tacerà, dopo aver rivolto a Dio il suo lamento: (*Jr 15, 17-18*) 'Non mi sono seduto per divertirmi nelle brigate dei bontemponi, ma spinto dalla tua mano sedevo solitario perché mi avevi riempito di sdegno; perché il mio dolore è senza fine e la mia piaga incurabile non vuol guarire? (Non sedi in concilio ludentium et gloriatus sum a facie manus tuae, solus sdebam, quoniam comminatione replesti me. Quare factus est dolor meus perpetuus et plaga mea desperabilis renuit curari?'. Cristo è presentato come il pensatore triste, secondo il significato del termine polacco *frasobliwy*. Non è certo il Cristo raffigurato in *Der Schmerzensmann* del centro Europa, travolto dal tormento e dalla sofferenza come nella *Piccola Passione* del Dürer (1509-1511) dove il canone figurativo è ben diverso: il Cristo, abbandonato al peso del dolore, ha le gambe che si riuniscono a livello dei piedi, il braccio sinistro abbandonato tra le gambe mentre la mano destra sulla fronte sostiene la testa la quale però con la sua aureola indica essere Cristo il Dion Salvatore. Il Cristo *Frasobliwy* è invece uomo tra gli uomini, nella penserosa angoscia ben descritta nei Vangeli con riferimento al Getsemani dove sentiamo Gesù dire (*Mt 26,38*): 'Una tristezza mortale mi opprime' ('Tristis est anima mea usque ad mortem'); (*Mt 26,41*) 'La volontà è pronta ma la debolezza è grande' ('Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma'. (*Mr 14,34*) Egli 'cominciò a sentire paura ed angoscia e ...disse...: la mia anima è triste fino alla morte' ('coepit pavere et taedere, et ait: Tristis est anima mea usque ad mortem'). E in quel momento di profonda tensione Gesù (*Lc 22,44*) 'in

² Il testo latino della Bibbia è tratto dalla Vulgata mentre la traduzione italiana è tratta dalla Bibbia di Gerusalemme.

preda all'angoscia pregava più intensamente il suo sudore diventò come gocce di sangue che cadevano a terra' ('et factus in agonia prolixius orabat , et factus est sudor eius sicut guttae sanguinis decurrentis in terram').

Per me il Cristo *Frasobliwy* è carico di tutta questa tormentata paura propria dell'uomo nei momenti del suo maggior annientamento. E quale migliore espressione di questo uomo annientato che non l'uomo del campo di sterminio tedesco di Auschwitz? E con felice intuizione le migliaia di sacerdoti vittime dei campi di sterminio tedeschi nell'ultima guerra son ricordati nella Chiesa di Santa Maria di Danzica in Polonia appunto con un efficace Cristo *Frasobliwy*. Infatti non c'è altro luogo in cui l'uomo sia stato in tanta misura e in simile profondità maggiormente distrutto, ridotto all'animalità. E fu proprio a ricordo di quei campi che salì al cielo il grido di uno scrittore ebreo: „E tu Dio dov'eri ad Auschwitz?". Questo grido fa eco a quello di Cristo in croce (*Mt 27,46*): 'Dio mio, Dio mio, perchè mi hai abbandonato? ('Deus meus, Deus meus ut quid dereliquisti me?'). E un altro Cristo *Frasobliwy*, in certo modo simbolo di tutta l'umanità, oppressa nel corso dell'ultima guerra e del dopoguerra, è stato opportunamente collocato nella zona-cortile della chiesa di S. Stanislao Kostka di Varsavia non lontano dalla tomba di una di queste vittime, del sacerdote Jerzy Popieluszko (morto per mano della Milizia del Regime comunista il 19 ottobre 1984).

De Vigny a suo tempo seppe cogliere la più radicale umanizzazione del Cristo, che io ora colloco nel *Frasobliwy*, quando lo rappresentò solo di fronte al Dubbio e al Male:

Cristo si sente complice del Padre nell'averli immessi sulla Terra, si tormenta e alla fine si rassegna nell'accettarli. Così il Dubbio continuerà a bruciare le intelligenze e il Male continuerà a mordere i cuori. La presentazione di De Vigny alquanto dissacrante è utile introduzione all'ideologia popolare creatrice del Cristo *Frasobliwy* che affonda le sue origini nei tempi dell'arte tardo gotica e del primo pensiero postmedievale per continuare a svilupparsi nel barocco.

Storicamente l'immagine del Cristo pensoso e triste appare nel Centro-Europa verso la fine del Trecento, in Olanda e in Germania. E' il momento in cui si diffonde, con il *Neoagostinismo* e con la *Devotio moderna*, la concezione del Cristo fratello e amico³. Nel Quattrocento e nel Cinquecento la raffigurazione del Cristo meditabondo appare in Polonia: ne possiamo rintracciare i punti di prima diffusione nella Slesia e nel Nord polacco: pur parlando di sole coincidenze, risulta che il Cristo

³ Leggasi in queston Sito il testo dedicato alla Fratellanza di Cristo.

(s'intende secondo la documentazione relativamente scarsa rimastaci) appare quando in Slesia o nel Nord-ovest polacco (Pomerania) si ha una nuova forza espansiva colonizzatrice tedesca tra cui risulta operante quel movimento riformatore sociale e religioso che ebbe carattere europeo quale fu il Valdismo, mirabile nella sua rinascenza culturale del Quattrocento-Cinquecento che seppe offrire allora uno stupendo Manuale di catechesi e di alta etica cristiana, il *Tresor e lume de fe*⁴. Nel Cinquecento l'espansione in Polonia (sempre nella limitata documentazione di poche raffigurazioni) coincide con l'affermazione della Riforma, della dissidenza cristiana fuori della Riforma e fuori della Chiesa Cattolica. Tutti i Riformatori, come è noto, hanno centrato la loro nozione di Dio nell'amore, e il Cristo *Frasobliwy* è la miglior espressione di questo impegno. E la Polonia del tempo di questa apparizione del Cristo era particolarmente protestante: secondo gli studi di Romano Ruggeri tra il 1562 e il 1563 circa 600 delle 3.600 parrocchie erano in mano protestante. Dal 1562 al 1565 furono eletti marescialli della Dieta soltanto i nobili riformati. Risulterebbe che sotto il regno di Sigismondo II Augusto i dissidenti giunsero fino al 60-70% dei deputati dei Palatinati di Poznan, Cracovia, Sandomierz e Lublino. La composizione del Senato, dal punto di vista confessionale, risultava nel 1572 di 58 senatori cattolici contro 59 protestanti.

Le radici della raffigurazione del Cristo pensante nella sofferenza, che non possono non addentrarsi in questo *humus* di rinnovamento etico e teologico cristiano dal Trecento al Seicento attestano parimenti un'origine popolare come prova lo stesso nome *frasobliwy* coniato in seno al linguaggio popolare e non a quello dotto. Inoltre non si ha in genere una statua del Cristo *frasobliwy* legata a miracoli o anche solo a culto liturgico. Esso, il nostro Cristo *Frasobliwy*, almeno fino al Seicento accompagna il contadino polacco nelle vicissitudini dei suoi tormenti, soffocato e dominato dai nobili, sfruttato dai piccoli usurai e dai collettori di imposte, dominato in questa o quella parte da truppe di occupazione⁵. Tutto fa capire che si tratti di una rappresentazione di devozione popolare in cerca di conforto e di redenzione sociale e politica, fuori del culto ufficiale e soprattutto senza interferenze della religione dotta. Nel

⁴ Questo magnifico Catechismo fondato sugli elementi essenziali del cristianesimo al di sopra di ogni fede confessionale è stato presentato in traduzione dal valdese in lingua italiana da Romolo Cegna nei due volumi: *Fede ed etica valdese nel Quattrocento, La penitenza valdese*.

⁵ Si leggano in qualsiasi buon manuale di Storia europea moderna le pagine dedicate alle spartizioni della Polonia della fine del Settecento operate da Prussia, Austria e Russia, spartizioni in atto fino alla conclusione della prima Guerra Mondiale nel 1918 [ma il suo posto tra il popolo polacco il Cristo *Frasobliwy* lo tenne ancora dal 1939 al 1990: spietata occupazione tedesca seguita dal pesante regime sovietico-comunista].

Cristo uomo si cerca la partecipazione e comprensione del proprio dolore, della propria tragedia che può essere del singolo individuo o della famiglia o del villaggio o dell'intera nazione.

Una splendida eccezione a quanto ho detto si ha con il culto ufficiale del Cristo *Frasobliwy* nel Settecento nell'unico caso della Chiesa del Santo Spirito di Sandomierz. La statua tardogotica del Trecento, con la parte inferiore del corpo protetta da un finto drappo di metallo del Seicento, è circondata da *ex voto* segni dei quattro secoli di culto. Tuttavia, nonostante la profonda connessione del popolo polacco con la figura tipica del Cristo, non risulta che si sia organizzata una propria liturgia ecclesiastica come è avvenuto e avviene nel caso dei vari aspetti della manifestazione umana e divina di Gesù (come quella di Cristo Re o del Sacro Cuore). Si ha solo una lenta diffusione verso oriente e nel sud del Cristo, per lo più collocato, con uso accertato dal Seicento in poi, in cappelle lungo le strade o in particolare all'entrata e all'uscita del Villaggio. Nelle semplici e povere dimore dei contadini ma anche nelle accoglienti case dei benestanti si formano preghiere a versetti in cui appare il tema del Cristo *Frasobliwy*. Non si resta tuttavia sempre negli spazi della religione popolare. L'immagine nella seconda metà dell'Ottocento assume un preciso significato sociale e politico profondamente polacco e in tutta la Polonia tale immagine si diffonde con numerosissime rappresentazioni di arte popolare. Nel 1863 si ha l'insurrezione polacca antirussa e le statuette del Cristo *Frasobliwy*, come per incanto, vengono prodotte ovunque da artigiani e artisti del popolo, soprattutto nelle campagne: L'Uomo-Dio che ha lasciato quasi la sua divinità per partecipare all'angoscia dell'uomo, diventa simbolo ed espressione del contadino polacco ovunque oppresso. Nasce in quel tempo il racconto-leggenda del Cristo apparso in testa ai drappelli dei Polacchi insorti, come simbolo dell'unità e indipendenza della patria. Da allora l'arte popolare polacca e anche quella dell'Accademia hanno continuato a presentare il Cristo *Frasobliwy* con tendenze a ripetere vecchi motivi o a trovare nuove interpretazioni (tipiche in tal senso sono le espressioni dei Cristi pensati da ammalati di mente) o di umanizzazione a livello popolare o di laicizzazione o di adattamento ai tempi (come il Cristo in pantalone e giacca) o al sentimento religioso come con l'apposizione al Cristo di corona e scettro (Cristo Re). C'è pure il Cristo caricatura umana o la sua raffigurazione con enormi baffi e con qualche altra indicazione che fa pensare necessariamente a un nuovo Cristo *Frasobliwy* degli anni Ottanta quale poteva essere Lech Wałęsa.

L'acquisizione alla cultura polacca del Cristo *frasobliwy* può essere

considerato come momento di uscita dal persistente paganesimo⁶ delle campagne certamente legate fin oltre l'inizio del secondo millennio al culto dello *spiritus* o *genius loci* di questi villaggi sparsi nelle immense foreste della grande pianura cui subentra anche nella collocazione rituale sull'albero d'entrata nell'abitato la forma cristiana che poteva essere solo quella dell'uomo della sofferenza proposto dal Cristianesimo ormai dominante (sia pur da pochi secoli) nella comunità cittadina, vale a dire quella della figura 'nuova' del Cristo pensoso sofferente seduto sulla cima del Calvario. Tuttavia anche questo frutto dalle esigenze di una religione popolare trovava ricchi suggerimenti di conferma nella solenne letteratura devozionale e teologica prodotta dall'ultimo Medio Evo che si inserisce in Umanesimo e Rinascimento.

Tra il Francescanesimo radicale della dissidenza, quello degli Spirituali, incontriamo Ubertino da Casale che nel 1305 sotto l'influsso di San Bonaventura scrive il suo *Arbor vitae crucifixae Jesu Christi*. Per fortunata e significativa coincidenza in questo campione della rigida povertà francescana, non estraneo all'eredità gioachimita dell'attesa dei nuovi tempi ormai imminenti quando regnerà nella pace mondiale lo Spirito di Dio, troviamo un primo accenno all'iconografia del Cristo *Frasobliwy*: Cristo, come narrano i Vangeli, è avviato al Calvario sotto il peso della Croce. (*Jo 19,17-18*) Le guardie 'presero Gesù ed egli, portando la croce si avviò verso il luogo del Cranio, detto in ebraico Gòlgota dove lo crocifissero' ('Susceperunt autem Iesum et eduxerunt. Et baiulans sibi crucem exivit in eum qui dicitur Calvariae locum, hebraice autem Golgotha, ubi crucifixerunt eum'). In Matteo, Marco e Luca si parla di una sosta lungo la strada per il Calvario: si costringe un certo Simone Cireneo a prendere la croce e a portarla dietro a Gesù (*Mt 27,32*: 'hunc angariaverunt ut tolleret crucem eius'; *Mc 15,21*: 'Et angariaverunt praetereuntem quempiam, Simonem Cyrenaeum venientem de villa ...ut tolleret crucem eius': *Lc 23,26* : Et cum ducerent eum, apprehenderunt Simonem quendam Cyraeneum venientem de villa et imposuerunt illi crucem portare post Iesum'). A questo punto Ubertino, riferendosi a a un

⁶ Pur considerando il 966, anno del battesimo del principe polacco Mieszko, come inizio del Cristianesimo in Polonia, dobbiamo tener presente che si tratta allora della cristianizzazione di alcune regioni della Polonia dove però cambia praticamente solo la vita esterna religiosa del popolo, del resto soggetto a Vescovi e a Dignitari per lo più tedeschi che non conoscevano gli usi locali e nemmeno la lingua. Nelle altre estese parti della Polonia ancora 'a lungo non ci incontriamo col Cristianesimo' (Buone informazioni si hanno a proposito in: Autori vari sotto la redazione di Jerzy Kłoczowski, *Chrześcijaństwo w Polsce*, Lublin 1980 , primi quattro Capitoli. La Storia insegna che almeno per le zone slave ci sono volute due o tre secoli dall'inizio della cristianizzazione perché essa amalgamasse tutta la vita sociale e culturale del popolo e si estendesse in pieno nel Contado: cf. Jerzy Kłoczowski, *Europa słowiańska w XIV-XV wieku*, Warszawa 1984, passim.

racconto da lui trovato in qualche Biblioteca, raffigura Gesù che si ferma spossato e siede su un sasso⁷. E' allora che i soldati impongono a Simone che passa di lì per caso di portare la croce, non certo, come annota il noto agostiniano del Trecento Simone da Cascia, per un senso di pietà, ma per essere sicuri di poterlo vedere morire più tardi sulla croce. Significativa in proposito è l'osservazione di Ludolfo di Sassonia sempre del Trecento che motiva il gesto dei soldati con il fine di mostrare Gesù stanco e ammalato così che non potesse egli essere creduto Figlio di Dio. E' attribuita quindi proprio ai persecutori la miglior intuizione dell'essenza del *Frasobliwy*: uomo spogliato della divinità, oppresso, stanco, carico di tutti i nostri malanni e delle nostre miserie. La tradizione indicava nel Medio Evo il luogo in cui Cristo sedette, detto anche *Carcer Christi*, non lontano dal punto della Crocifissione. Lo ricorda nel suo trattato sulla *Passione di Cristo* il Maestro dell'Università di Praga degli ultimi decenni del Trecento Enrico di San Gallo: era tra l'altro tedesco e il suo trattato fu tradotto dal latino in tutti i dialetti tedeschi, certamente conosciuto dai Maestri Tedeschi di Dresda [di Drazna] ospiti in parte del primo ventennio del Quattrocento della *Natio*

⁷ Ubertino da Casale (1259-1329), *Arbor vitae crucifixae Jesu Christi, impressus Venetiis per Andream de Bonettis*, 12 mar. 1485 [ed. on line Bibliotheca de Catalunya 2011], Liber IV cap.XI f. 147r (libera traduzione) 'Gesù si era indebolito non poco per la notte passata in veglia nel Getsemani e per le angosce e preoccupazioni e fatiche sofferte in quella ultima settimana; ora si era aggiunto ad esse il peso della croce caricato su quelle tenere spalle e Gesù si era ormai fatto debole senza più forze. Ed ecco che in queste condizione egli vede sua Madre.

Come ciò sia avvenuto l'ho letto in un antico Racconto degno di fede quando fu che Maria Madre di Gesù in un incrocio vide il Figlio che portava sulle spalle la Croce che sarebbe stata strumento del suo supplizio. Questo Racconto ci narra come ciò sia capitato. La Madre di Gesù era presente quando Gesù fu condannato e fu esposto al popolo da Pilato coronato di spine e deriso per il vestito di porpora che portava. Quando la condanna a morte di Gesù fu confermata, Maria Madre si trovò tra il tumulto del popolo vociante che seguiva Gesù condotto alla croce; Maria decise allora di prendere un'altra strada più breve per poter arrivare prima di Gesù nel punto in cui sarebbe stato crocifisso nel timore di non poter assistere al momento doloroso della morte di suo Figlio con cui avrebbe voluto tanto essere coronata di spine e crocifissa. A un incrocio delle due strade Maria vide il volto del Figlio carico delle ansie del suo cuore e della sofferenza del duro peso della croce e svenne. Gesù la vide, col cuore tutto pieno di pietà per la Madre, tutto dolorante per la croce che portava; egli come Dio avrebbe potuto occultare alla Madre il suo dolore che tuttavia volle manifestare per unire la Madre alla sua sofferenza. Si dice che fu allora che Gesù con segni ben chiari di un immenso dolore, col volto pallido, angosciato e tutto ferito, si sedette su un sasso che si trovava sul ciglio della strada, esacerbato e sofferente. Quei malvagi che lo portavano a morte, vedendo che gli erano venute meno le forze, costrinsero il noto Simone Cireneo che sopraggiungeva dalla campagna a portare la sua croce. A conclusione di questa Storia il Racconto dice che a memoria di quel fatto in quel luogo fu costruita una Chiesa in onore della Vergine Maria che si chiama Santa Maria dello Spasimo dove in un punto preciso si mostrava il sasso dove Cristo si sarebbe seduto al venir meno delle sue forze.

Qui non intendo io affermare che tutto quello che c'è in questo racconto sia vero, d'altra parte non si deve avere alcun dubbio di questo fatto anche se i Vangeli non ne hanno scritto; sappiamo che ci sono state molte, anzi moltissime circostanze che accrebbero il dolore di Cristo e molte manifestazioni del dolore di Maria Madre; gli Evangelisti ebbero cura di trasmettere il ricordo degli avvenimenti più importanti della Passione e della Morte di Cristo e hanno lasciato tutto il resto al devoto pensiero della nostra mente ispirata da Dio'.

Bohemica dell'Università di Praga nel suo Collegio della Rosa Nera: attivi con la loro Scuola, essi furono impegnati in studio, insegnamento, azione e predicazione per la Riforma della Chiesa fondata sulla valorizzazione delle genuine tradizioni evangeliche soffocate allora da secoli di da abusi e false religiosità, per un ritorno ai comportamenti della Chiesa Primitiva. Uno di loro Nicola di Drazna scriverà righe di intensa emozione sul Fratello Cristo, sull'amico Cristo, su questo Dio la cui umanità e tragica sofferenza era stata non sempre ben valutata nella teologia medievale e nella devozione popolare, sull'imitazione di questo Cristo che è anima del movimento della *Devotio moderna* e che trova il suo motto in quelle semplici parole *Ogni azione di Cristo è nostro insegnamento* (Omnis Actio Christi nostra est instructio), disseminate nelle autentiche opere dell'Ussitismo boemo del primo Quattrocento⁸.

Il luogo su cui Cristo sedette sul sasso prima di giungere al Calvario è ricordato da Antonio di Cremona nel 1327 e un secolo dopo da Giovanni „Poloner" nel 1422. Già nel secolo XII Giovanni di Würzburg ricorda quel luogo indicandone la ipotetica posizione ma data la possibilità che fosse altrove, come alcuni dicevano a Gerusalemme. Col procedere del tempo la tradizione precisa l'immagine del Cristo che siede sul Calvario (e di qui quel teschio affidato al Cristo in alcune raffigurazioni a ricordare appunto quel luogo che nella leggenda o tradizione era la tomba del primo uomo Adamo): Cristo siede in attesa che la Croce sia innalzata, siede su un sasso ma può anche sedersi sull'estremità della croce mentre i soldati si dedicano ai primi preparativi. Tuttavia a parte continuano iconografia e letteratura che pongono Cristo in sosta sofferente e pensosa prima che raggiungesse il luogo della Crocifissione. Fondamentale in tal indirizzo è il contenuto delle *Rozmyślanie Dominikańskie* degli inizi del Cinquecento in cui un Monaco Vittorino narra la passione di Cristo introducendo in forma poetica i lamenti della Madonna. L'immagine del Cristo *Frasobliwy* emerge dalla patetica narrazione: ‘sedette il Signore di tutto il mondo tremante sul sasso e appoggiava la testa sulla mano’. In una successiva *Passione (Rozmyślanie męki Pana Naszego Jezusa Krystusa)* edita a Cracovia nel 1594 si legge di Gesù: ‘E appena lo portarono in quel luogo, lo fecero sedere su un sasso. Egli sedette appoggiando la testa alla mano: e guardava a quella croce che gli avevano preparato e si mise a versare lacrime’. Qui siamo sul Calvario e Cristo insolitamente piange. E' un dato di fatto che nei Vangeli Gesù conserva un atteggiamento

⁸ Leggansi in questo Sito le pagine dedicate al Fratello Cristo e al tema ‘Actio Christi nostra est instructio’.

piuttosto fuori della legge delle nostre comuni emozioni. Due volte vediamo Cristo piangere, su Gerusalemme che sarà distrutta (*Luca 19,41*) e sull'amico Lazzaro morto (*Giovanni 11,34*). Non risulta che abbia qualche volta riso. Un momento di sentimento di particolare amore che lo legava a Giovanni si manifesta nell'Ultima Cena quando il discepolo prediletto si appoggia al petto di Gesù (*Giovanni 13,23 e 25*: 'Erat ergo recumbens unus ex discipulis eius in sinu Iesu, quem diligebat Iesus...Itaque cum recubisset ille supra pectus Iesu...'). L'ira è evidente nel momento in cui Gesù caccia dal tempio venditori e cambiavalute (*Giovanni 2,14-17*: 'Et cum fecisset quasi flagellum de funiculis, omnes eiecit de templo...'). Non sono questi gli aspetti del Cristo *Frasobliwy* che trova i suoi atteggiamenti solo nei profondi turbamenti già ricordati a cui l'Uomo Cristo va qualche volta soggetto e che egli stesso confessa, come all'inizio si è visto: (*Mt 26,38; Mc 14,34*: siamo nell'Orto degli ulivi); 'Ora l'anima mia è turbata'; 'la mia anima è triste fino alla morte'. Lo stesso Giovanni sottolinea il turbamento di Cristo quando egli rivela nell'ultima cena appena ricordata che sarà tradito da uno dei discepoli: (*Io 13,21*) 'Gesù si commosse profondamente' (Iesus turbatus est spiritu'). Nel Cristo *Frasobliwy* entra questo muto profondo turbamento che viene dalla sua preoccupazione per tutto il male che c'è nel mondo, male sostanziale quasi all'esistenza dell'umanità, quasi una necessità storica, come già sopra aveva indicato De Vigny per il Gesù del Getsemani. Tanta preoccupazione divora il volto del *Frasobliwy* fino a farne a volte una caricatura dolente dell'uomo triste. Ma non si nega la speranza dei nuovi tempi. Il Cristo *Frasobliwy* venuto dai fermenti riformistici ed escatologici di un'Europa che lasciava il Medio Evo per il suo travagliato cammino verso l'unità dei popoli può ora presentarsi con il messaggio di un pensoso uomo europeo che dalla sua nota condizione di *Frasobliwy* si avvia verso il rinnovamento sociale ed economico.

Varsavia, 4 febbraio 1990 [Monza, riveduto nel maggio 2013] **Romolo Cegna**

P.S. Per questi miei pensieri ho tenuto conto degli studi sul Cristo *frasobliwy* dei seguenti autori che indico in ordine alfabetico: Tadeusz Dobrzeński, Karol Iwanicki, Halina Olędzka, Ksawery Piwocki, Zygmunt Kruszelnicki, Anna Kunczyńska, Tadeusz Seweryn.

Vedansi bibliografie: a cura di Anna Kunczyńska-Iracka in *Polska Sztuka Ludowa*, 34 (1980), nn. 3-4, 143-152; a cura di Tadeusz Dobrzeński in *Biuletyn Historii Sztuki*, 30 (1968), n. 3, 279-299.

Questo saggio sul Cristo Frasobliwy fu pensato e scritto per la Mostra della scultura popolare polacca (Collezione di Romolo Cegna) presso il Museo Etnografico di Varsavia in occasione del saluto-addio dello stesso Romolo Cegna alla fine del suo servizio di Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Varsavia e di Addetto Culturale all'Ambasciata d'Italia di Varsavia. Per esigenze di piena documentazione critica e storica si pubblicano i testi editi assieme al mio saggio nel 1990 [Postazione e Prefazione furono allora tradotte in italiano da Paolo Gesumunno: con attuale revisione da parte di Romolo Cegna]:

- 1) *Postfazione* di eccezionale valore critico dell'allora Conservatore presso il Museo Etnografico di Varsavia Halina Olędzka;
- 2) *Nota storica* di Romolo Cegna sul suo soggiorno in Polonia nel 1971-1990;
- 3) *Prefazione* di saluto di Janina Skrzyńska allora Vice Direttore del Museo Etnografico di Varsavia.

Monza 8 maggio 2013

Romolo Cegna

1) Prefazione

*Tante chiese,
tanti altari,
tante volte crocifisso,
e le notti, sempre quelle, sempre
presenti.
Atterrito dal dilagare di Dio
Mi vorrei nascondere, vorrei fuggire
per la nostra strada nel polverio
con la statuetta contadina.*

Splendidi versi tratti da „La Pietà" di Kazimierz Wierzynski, splendidi come le cose che sa dire e scrivere sulle „pietà", sui crocifissi e sui „santi" dell'arte popolare il professor Romolo Cegna. Quanta sensibilità occorre per cogliere in una materia scolpita, oltre ai pregi artistici, oltre alle modalità in cui la materia è plasmata, la dimensione più intima del suo artefice, la sfera delle sue credenze, opinioni, rappresentazioni di Dio e del mondo, che sovente corrisponde alla sfera delle aspirazioni e dei sogni più reconditi. Non v'è opera d'arte che non contenga tale messaggio sull'Uomo, ma non a tutti è dato decifrarlo. Il professor Cegna, da umanista e filosofo oltre che collezionista, è attratto appunto dalla dimensione più profondamente insita nell'intimità dell'Uomo, e la solca con disinvoltura, sensibilità e precisione inaudite.

Il Museo Etnografico di Varsavia è onorato di aver potuto per lunghi anni collaborare con il professor Cegna incontrando sempre il suo interessamento, la sua comprensione, la sua simpatia.

Siamo altresì orgogliosi che abbia scelto proprio il nostro Museo per presentare la raccolta d'arte popolare tesaurizzata nel corso del suo soggiorno in Polonia. Quasi un ventennio di collaborazione con il professor Cegna! Confidiamo che voglia per sempre rimanerci Amico

Warszawa 4 lutego 1994.

Janina Skrzyriska
Vice Direttore
del
Museo Etnografico di Varsavia

2) Nota storica

L' 11 novembre 1971 giungevo da Praga alla Stazione Główna di Varsavia (ora Museo) per iniziare il mio triennio di servizio [che sarebbe diventato quasi un ventennio nei disegni della Provvidenza] presso l'Istituto Italiano di Cultura, allora semplice Biblioteca italiana con sede in ul. Nowowiejska, 6. Era una giornata, ricordo, piena di freddo e di nuvole che appesantivano il grigiore di una capitale colta nel pieno pomeriggio di una insolita tristezza: quel giorno per gli anonimi frettolosi abitanti era la ricorrenza della indipendenza polacca del 1918 legata al nome di Pilsudski, tanto osteggiata dalle autorità del tempo.

Alle soglie della pensione, dopo quasi diciannove anni di lavoro in Polonia, come Direttore di Istituto e come Addetto Culturale presso l'Ambasciata d'Italia mi congedo da collaboratori, amici, conoscenti non con un cocktail, ma offrendo una Mostra in omaggio all'arte popolare polacca e in particolare alla figura del Cristo *Frasobliwy*, mostra organizzata dal Museo Etnografico di Varsavia con gli oggetti da me raccolti nelle mie peregrinazioni..

Non deve meravigliare l'immagine del Cristo che pensa con tristezza nel paesaggio culturale delle mie ricerche scientifiche. Non sono partito dalle mie terre piemontesi prima nel 1965 per Praga, poi nel 1971 per Varsavia per una carriera presso Istituti o Ambasciate. E' stato il mio interessamento per i movimenti della protesta religiosa e sociale del Medio Evo che mi ha portato sulle tracce degli antichi Maestri e Apostoli valdesi che partivano dalle Valli delle Alpi Cozie per la ricerca e il conforto dei Fratelli nella fede in Austria, Boemia, Slesia, Brandeburgo, Pomerania. Questo magico itinerario verso il quale fui avviato dall'indimenticabile Raoul Manselli coi severi studi e il lavoro come Assistente alla cattedra di Storia Medievale presso l'Università di Torino ora si conclude con l'esaltazione della scoperta di questa figura, oggi tipicamente polacca, del Cristo *Frasobliwy* che io sento essere nata dal fervido movimento escatologico e riformatore fedele ai primi ideali del cristianesimo evangelico realizzato dalla Chiesa Primitiva.

La tematica del Cristo che pensa con tristezza, sia pure nel contesto dell'arte popolare polacca, si inserisce nella serie delle mie pubblicazioni (libri, articoli, saggi, recensioni) con cui ho illustrato il riformismo radicale medievale connesso con Valdismo, Ussitismo, Taborismo, in parte oggetto di corsi che ho tenuto presso l'Istituto Storico dell'Università di Varsavia. Durante lo *stato di guerra* dichiarato dal Regime ho tra l'altro illustrata a lezione la dissidenza medievale opportunamente motivata e lodata, con implicito riferimento al movimento di Solidarność [a cui fui vicino anche se con minimi aiuti: libri procurati a chi era relegato nei Campi di concentramento; corrispondenza dal Campo portata in segreto a destinazione. *Nota aggiunta*].

Ora in queste ultimissimi tempi ho assistito ai nuovi tempi di Praga, Città alla quale dedicavo nel 1977 un' edizione critica presso l'Accademia polacca delle Scienze dell'opera del Riformatore Nicola di Drazna utlizzando le sue parole: che 'presto venisse quella benedetta ora in cui la meretrice apocalittica sarebbe stata denudata". Quest'ora è venuta. Con angoscia avevo visto a Praga nel 1968 l'arrivo dei carri armati

sovietici e ora finalmente assisto all'eliminazione del comunismo totalitario. Il mio grande amico František Šmahel, obbligato per alcuni anni dal Regime Comunista che gli aveva tolto la Cattedra al servizio di tranviere, ritorna all'Istituto Storico dell'Accademia delle Scienze di Praga da cui era stato cacciato e vi assume a pieno diritto la carica di Direttore.

Sono grato alla Direzione del Museo Etnografico che ha voluto offrirmi questa eccezionale occasione di un arrivederci con la Mostra a suo tempo proposta dal Direttore Krzysztof Makulski, che mi fu grande amico per lunghi anni, da lui confermata ancora appena prima della prematura morte. Con me parte per un itinerario europeo il Cristo *Frasoblizy* che vorrei presentare fuori della Polonia come simbolo di questo popolo che, pur chiuso nella sua pensosa a volte tragica sofferenza, fino ad oggi nessun totalitarismo di destra o di sinistra ha saputo cancellare. [Sarò grato alle Istituzioni che vorranno organizzare in idonea sede la Mostra del Cristo *Frasobliwy* e eventualmente anche una Sezione permanente Museale a lui dedicata. *Nota aggiunta nel maggio 2013*]

Varsavia 4 febbraio 1990

Romolo Cegna

3) Postfazione

La Collezione di sculture di circa 400 pezzi di Romolo Cegna creata in quasi diciannove anni di permanenza in Polonia ha una connotazione speciale. Ecco perchè al momento di stabilire come intitolare la presente mostra Romolo Cegna ha immediatamente scartato la formula „collezione di scultura popolare" propostagli. All'origine sussisteva la seduzione esercitata dal motivo del Cristo Frasobliwy ma non incontriamo alcuna pretesa di completezza o rappresentatività assoluta sia per quanto riguarda la tematica sia in relazione alle maggiori individualità artistiche, alle varianti regionali, e al fattore della tipicità della creazione estetica o artigianale. La collezione di Romolo Cegna non è una raccolta improntata all'osservanza dei canoni dello „stile popolare", tematica alla quale la letteratura specializzata polacca dedica da tempo ampio spazio.

In questa Collezione risalta la propensione dell'Organizzatore per quel motivo-simbolo che presiede al rapporto con la forma stessa delle opere. Quando si pensi però alla sua specializzazione del suo creatore, Storia delle religioni [nota aggiunta: *recte* Storia del Cristianesimo medievale] viene spontaneo mettere in rapporto i suoi interessi (che manifesta anche come Collezionista) colla sfera dell'Ermeneutica, intesa nell'accezione di Mircea Eliade: "Ermeneutica è la ricerca del significato o dei significati di un'idea o di un fenomeno religioso nel tempo. Se si può semplicemente affrontare la storia delle varie forme di espressione religiosa, Ermeneutica è scavare sempre più a fondo nel loro significato e la definisco creativa per due ragioni; in primo luogo lo è per lo stesso Ermeneuta. Lo sforzo prodotto per leggere la rivelazione immanente ad ogni creazione religiosa, a rituali, a simboli, a miti, a sembianze del divino, per coglierne il senso, le funzioni, la finalità, arricchisce la mente e l'esistenza di chi segua quella straordinaria linea di condotta...L'ermeneutica è creativa anche sotto un altro profilo: porta alla luce valori impercettibili sul piano dell'esperienza diretta". (Si confrontino dello stesso autore *L'esperienza del labirinto*, in *Polska Sztuka Ludowa* 1988 nr 3 p. 167 e i lavori di altri ricercatori dedicati in quel numero al simbolo).

Qui sopra la dissertazione di Romolo Cegna, bellissima e toccante, pregnante contributo alla comprensione del *Frasobliwy*, ci trasporta in altre regioni ancora. L'aver ricordato Alfred de Vigny, un grande del Romanticismo, il padre del poema simbolico nella cui forma impersonale si cela la sentimentalità più personale, prefigura funzioni più larghe e poliedriche per il simbolo. Sono senz'altro molteplici le motivazioni per cui Romolo Cegna torna alla dottrina di questo pensatore [sul cui pensiero e sulla cui poesia sostenne a suo tempo una tesi di laurea all'Università di Pavia], alla poetica dei suoi testi subordinata agli schemi intellettuali.

Considerato lo spessore delle questioni intorno alle quali si muove il creatore della raccolta, soprattutto Autore del saggio qui pubblicato, considerati i problemi del senso filosofico del male che egli affronta, la presenza del mio testo può essere giustificata unicamente con la preoccupazione di non venir meno alle consuetudini della scienza museale che impongono di non tralasciare

le nozioni di base.

La collezione di Romolo Cegna è frutto di acquisti effettuati nei ritagli di tempo libero a Varsavia ed in altre città; le più toccate sono Cracovia, Danzica, Poznań, Zakopane e Nowy Sącz. Oltre ai negozi della „Cepelia" e della „Veritas", alle gallerie della Cooperativa Artisti „Plastyka", Romolo Cegna ha frequentato il noto mercato coperto in Cracovia detto Sukiennice dove ci si può imbattere in figure sacre (i cosiddetti *Świątki* o *Santi*) anche di notevole interesse. Una o due sono state le puntate nelle campagne ove egli è riuscito ad acquistare sculture direttamente dagli artisti locali.

Il repertorio così delineatosi assume i contorni di involontario documento rappresentativo della situazione della scultura popolare, soprattutto non quella delle Mostre, delle Gallerie, dei Musei, ma quella che più conta constatabile nel quotidiano poiché si è così più vicini alla verità riflesso dei gusti popolari di autori e fruitori, una verità di cui cercheremmo vanamente riscontro nella documentazione degli Istituti Scientifici e dei Musei. Questa collezione infatti annovera lavori di estrema bellezza, di notevole livello artistico o di particolare importanza per la cultura popolare nella sua tradizionale accezione.

Vi è ancora un aspetto che rende per noi utile e significativo l'interesse di Romolo Cegna per la scultura popolare del Cristo *Frasobliwy*. Alludo alle esitazioni di Storici dell'arte, di Etnografi, di tutti coloro che hanno avuto modo di prendere parte attiva al processo di riattivazione della scultura popolare polacca e di coloro cui è stato demandato il compito di documentarlo, innanzitutto dei Museologi.

I dilemmi intorno all'opportunità di rinverdire tradizioni iconografiche estinte, caratteristiche della scultura popolare d'altri tempi, perdono in qualche modo fondamento. Le sculture in serie del Cristo *Frasobliwy* persino là ove gli autori non ebbero mai modo di osservarne la rappresentazione nelle proprie terre d'origine devastate da guerre e occupazioni straniere, sono di fatto una concezione nuova di quella tematica. È retorico chiedersi quanto sia congeniale ai nuovi autori popolari e ai loro fruitori che la rappresentazione in sé del *Frasobliwy*, non è più popolare data l'universalità della sua simbologia e della sua viva tradizione nella cultura polacca dinanzi al diffondersi della pubblica religiosità che si manifesta nei nostri tempi. La passione di Romolo Cegna in qualche modo nobilita questa continuità del motivo del *Frasobliwy* nella scultura polacca detta popolare, ma anche in quella spontanea, in quella amatoriale e nella corrente sempre più forte della stilizzazione. E' ovvio che anche per le sculture del *Frasobliwy* la questione essenziale concerne il livello artistico, ma questo è un problema di ordine generale che investe tutta la produzione degli autodidatti contemporanei, nota anche come arte non professionale.

La scultura popolare polacca, considerata accanto a quella slovena e quella lituana, è tra le più ricche d'Europa e ha rappresentato un fenomeno di proporzioni vastissime, collegato alla diffusa usanza generale di innalzare croci ed edicole rustiche lungo le strade e di ornare di statue gli altarini domestici, una forma di culto che avrebbe assunto una valenza specifica all'epoca della Controriforma. Se è vero che le attestazioni più antiche risalgono al secolo XIII, numerosi e sostanziosi indizi attinenti al ruolo e all'ubicazione delle edicole parlano di legami con le tradizioni precristiane.

Le edicole erano situate il più delle volte ai crocicchi, alle entrate dei villaggi, in

prossimità di ponti e guadi e a volte anche nelle recinzioni domestiche. Vi venivano collocate statuette di Santi protettori a seconda delle prestazioni desiderate. Ssn Giovanni Nepomuceno vegliava sugli attraversamenti dei fiumi e salvaguardava dalle inondazioni. San Floriano proteggeva dagli incendi e San Rocco dai malanni. I Crocifissi e Maria Madre di Dio comparivano spesso nei luoghi più insicuri, infestati dagli spiriti maligni. Fra le rappresentazioni più significative e tipiche nella tradizione della scultura popolare polacca si annovera questa notissima del Cristo *Frasobliwy*. Si presume che le statuette del *Frasobliwy* fossero diffuse in tutto il paese, non solo nelle chiese, ma anche in nelle campagne nelle edicole rustiche lungo le strade fin dal Cinquecento (cfr. Anna Kuczyńska, in *Polska Sztuka Ludowa* 1988 nr. 3 p.184).

Tolte alcune diversità locali, la scultura popolare polacca si presenta omogenea su scala nazionale tanto nell'ambito funzionale che in quello delle connotazioni formali. La diversificazione evidente sul piano iconografico consegue dalle varianti locali di culto, ma è determinata innanzitutto dalla personalità degli artisti e dalle tradizioni.

La sfera dei contatti con Dio e coi Santi si esauriva il più delle volte nelle faccende terrene, connesse al vivere quotidiano. I Santi delle case e delle edicole contadine non sono immagine del Divino così come s'è rivelato agli uomini", ma rappresentano il Divino fatto a immagine e somiglianza dell'uomo, in particolare del contadino polacco Su una statuetta ottocentesca del *Frasobliwy* è stata rinvenuta la scritta: 'Sono come Tu mi hai fatto, Signore, Ti ho raffigurato come meglio ho potuto.

La scultura popolare tradizionale cominciò a scomparire all'inizio del nostro secolo ventesimo, per essere poi rimpiazzata, alla vigilia della seconda guerra mondiale, dalle figure in gesso, più di rado da sculture realistiche di corretta fattura tecnica, improntate ad un unico modello di forma iconografica. Dopo il 1945 risultavano censiti pochissimi scultori popolari. La svolta del 1956 segnò la riapertura all'arte non legata ai precetti del realismo socialista e mise in luce l'esistenza di un folto gruppo di scultori popolari di vecchio stampo e della loro arte tradizionale nel contenuto e nella forma. Vista la congiuntura favorevole, molti talenti di estrazione contadina hanno cominciato a praticare la scultura. Il numero degli artisti autodidatti quotati arriva oggi a 100, mentre sono 300 quelli minori, ma pur sempre registrati come *Scultori popolari*. Tutti hanno lavorato e lavorano per fruitori estranei al proprio ambiente. Una funzione importantissima che solo oggi riconosciamo pienamente assolsero nel dopoguerra i concorsi nelle varie discipline dell'arte popolare tra cui è la scultura. I provvedimenti governativi considerati all'inizio strumenti della politica culturale, gradualmente presero la forma di autentico mecenatismo nei confronti dell'arte popolare e *naïve*: essi consentivano di assicurare il livello di conservazione della cultura popolare tradizionale, facevano emergere talenti, insegnavano ad apprezzare quell'arte così spesso bollata come retaggio di un passato di miseria, di ignoranza, di sfruttamento. Sempre più spesso tuttavia si rilevava come i concorsi a soggetto nuovo (da quello sociale a quello religioso e di costume), richiedendo nella maggior parte dei casi l'adozione dell'attualità del momento narrativo, violassero la coscienza dell'autore e frantumassero ataviche strutture del pensiero artistico.

Un altro fenomeno rimarchevole nel panorama della scultura popolare polacca

è il sorgere di *centri* cui fanno capo gruppi numericamente consistenti di artisti residenti in una stessa zona, in un certo villaggio o in più villaggi contigui. La loro formazione dipende non poco da un iniziatore creativo. Il fenomeno viene ridotto alla seguente formula: il *Centro* è uguale all'iniziatore singolo più un gruppo di imitatori. Ai lavori di un artista di solito dotato e affermato si rifanno alcuni debuttanti. Quindi col passare degli anni si consolida un gruppo dedito costantemente alla scultura. I più ambiziosi tentano di apportare qualcosa di proprio alla schema in voga.

Un Centro dei primi in ordine di tempo, operante dal 1958, è quello Centro „Sierpc" (Masovia settentrionale, Voivodato di Płock) al quale hanno fatto capo 40 scultori. Ancora di recente era considerato il più attivo.

Il secondo per importanza è il Centro „Łuków" (Podlachia sud-occidentale, Voivodato di Siedlce). Sono trascorsi 25 anni da quando su questo terreno tradizionalmente avaro di talenti comparvero i primi scultori. A cimentarsi nella scultura furono indotti dai successi degli artisti del Centro „Sierpc" con i quali erano entrati in contatto per caso con un matrimonio. La coincidenza di nomi conferma nella circostanza il peso dei vincoli familiari.

Il Centro „Paszyn" (Polonia sud-orientale, Voivodato di Nowy Sącz), formatosi intorno al 1965 e raggruppante nel 1976 37 scultori, è considerato un fenomeno pedagogico-sociale più che artistico. Nel 1957 in un piccolo e arretrato villaggio era arrivato un prete che mai avrebbe sospettato che il suo interesse per l'arte avrebbe indotto diversi suoi parrocchiani a cimentarsi nel campo.

Il più giovane, il Centro „Kutno" (Polonia centrale, Voivodato di Płock), è un Centro in una città. Raggruppa giovani con un diploma tecnico-professionale (tornitori, addetti alle bonifiche, parrucchieri) che cominciarono a scolpire nel 1975, certamente anche per l'influsso benefico emanato dai due centri dislocati nelle vicinanze tra cui quello „Sierpc". L'arte del Centro „Kutno" è definita spesso „stilizzazione", il che non pare esattissimo dal momento che tutti gli artisti che vi operano sono autodidatti con un livello minimo di conoscenza dell'antica arte della scultura. La stilistica formale da essi assunta s'è prodotta in maniera intuitiva.

La scultura contemporanea detta „popolare" non rappresenta un fenomeno omogeneo. Accanto agli scultori di origine contadina, ma operanti esclusivamente per fruitori di città e preoccupati di rendere i propri lavori il più possibile in linea con la tradizione, esiste un filone creativo che muove da un bisogno interiore, definito come „arte naive", ovvero „scultura dei primitivi contemporanei". E un'arte spontanea e, quel che conta, la sua forma prende corpo prescindendo da qualsiasi condizionamento. Di solito la sua tecnica è impacciata, tuttavia la sua forma è individuale ed autonoma. I suoi artisti sono di estrazione sociale varia, provenendo da un ambiente, quello contadino, di cui spesso passa inosservata la sua complessa natura. La loro arte, non rientrando nella cultura integrata del rispettivo gruppo, operante pur sempre nel chiuso di certe convenzioni, rimane comunque un'arte di „diversi", facenti uso di una forma individuale di enunciato in cui trovano espressione i problemi personali, interiori. E questa indipendenza dagli stili e dai canoni che sancisce la differenza rispetto all'arte „amatoriale".

Quest'ultima — anche nel suo aspetto scultoreo — muove dal fascino per la

grande arte, normalmente accademica, ma in tempi recenti sempre più spesso anche popolare: malgrado l'impegno, meritevole di rispetto e ammirazione, malgrado la perizia tecnica, quella „amatoriale" è un'arte che „splende di luce riflessa".

L'espressione e il senso dell'arte popolare e della scultura in special modo non vanno cercati nel soggetto delle opere, nel loro strato letterario, ma nella comunicatività immediata della forma. Lo sconvolgimento formale e cromatico rispetto alla riproduzione lineare della realtà, ovvero allo stesso modello, assumono il significato di simboli plastici del pensiero e dell'emotività dell'artista. Nuovi valori insiti nelle strutture straordinariamente diversificate, autonome e sperimentali della scultura popolare determinano il clima dell'opera e vi evidenziano complessi contenuti psicologici.

L'interpretazione di questi contenuti spetterebbe a buon diritto allo studioso, ma il senso è intellegibile a chiunque proprio in virtù di quella suggestività della forma, della sua specifica struttura, capace di dar risposta a molteplici interrogativi. L'eminente storico e teorico d'arte Ksawery Piwocki ha così precisato il suo punto di vista nel dibattito intorno alla sostanza dei valori dell'arte popolare: „...l'opera d'arte dev'essere complessa, polivalente, semanticamente stratificata. Solo così è in grado di superare la prova del tempo, solo così ha la possibilità di rigenerazione interpretativa". E da tale prova la vecchie sculture popolari escono vittoriose.

Il fenomeno dello sviluppo della cosiddetta scultura popolare contemporanea (con un rimaneggiamento interno del soggetto sacro e l'immissione di una tematica profana del tutto nuova e variata) continua a suscitare giudizi controversi incentrati sulla questione della sua natura popolare o meno, sulla sua autenticità e non solo nella sfera delle motivazioni artistiche o delle funzioni, ma soprattutto in quella della forma. I canoni del cosiddetto „stile popolare" conclamati fino a non molto tempo fa, vale a dire la statica delle inquadrature, la sinteticità e la semplicità della forma, l'anaturalismo, la propensione al ritmato e al geometrico (tutte cose attribuibili a vasti settori dell'arte), qui, ancorché ricorrenti, non costituiscono un distintivo inconfondibile. Con una tematica che è sempre più diversificata, una forma sempre più individualizzata (che scaturisce fra l'altro dal filone introspettivo tanto apprezzato da autori e fruitori), questa scultura contemporanea diversa, nuova, è a nostro modo di sentire „popolare".

Essa reca con sé altresì un complesso contenutistico particolarmente pregevole sullo sfondo di una coscienza ecologica che sta crescendo in rapporto al degrado dell'ambiente naturale. Le sue opere sono recepite come momenti di congiunzione dell'uomo con la natura, con il contenuto delle rappresentazioni che si fonde alla struttura del legno, al ritmo dei fusti e delle nervature. Anche nella scultura popolare sono stati rintracciati i valori che contrassegnavano l'arte di epoche lontane. Nella modellatura dei blocchi, nei modi di elaborare i piani, nell'espressività della materia si sono cercate la ruvida essenzialità e la severa armonia. Si è ceduto all'eloquenza dei tratti archetipici, universalizzanti, della loro forma che dovevano dar corpo a visioni annidate diffusamente nel nostro subconscio.

Un importante fattore di ulteriore sviluppo della scultura popolare viene rintracciato nella moda prodottasi negli anni Sessanta e perdurante tuttora, delle sculture tradizionali in legno come elemento decorativo negli appartamenti

delle grandi città.

Col tramonto della Postavanguardia in Polonia (come del resto nell' Europa occidentale) si fece sempre più tangibile il bisogno di segni universalmente intellegibili in cui ciascuno potesse riconoscersi, un tipo di esigenza usata anche per spiegare le tendenze storiosofiche e mistiche della plastica ufficiale, evidenziatesi nel formarsi di un nuovo simbolismo. La scultura popolare polacca, con la sua lapidarietà formale, con la ricerca dei sottintesi, non a caso ha conosciuto una riscoperta e non soltanto da parte del fruitore nazionale. In questo periodo è alla base di considerevoli raccolte private di rinomanza mondiale ed è stata scoperta nei suoi pregi e nella sua originalità da persone abituate all'arte dell'occidente europeo.

Per concludere indico qualche notizia nel dettaglio sulla collezione di Romolo Cegna, sul soggetto dei lavori che ne fanno parte, sui rispettivi autori, sulle varianti dei tipi scultorei.

Per più della metà delle statuette si tratta di rappresentazioni del *Frasobliwy*. Gli altri soggetti sacri sono la Madonna con Bambino (7 pezzi), la Pietà (4), la Capanna di Betlemme (5), la Sacra Famiglia (2), S. Francesco (5), altri Santi (2), la Fuga in Egitto (1), Adamo ed Eva (9), altri (3).

I soggetti profani (52 pezzi) corrispondono a tipiche figure della vita quotidiana delle campagne: gli sposi (12), volatili e balocchi (13). La tematica storica è rappresentata da un completo di scacchi con Cavalieri delle Milizie del Re Polacco Jagiello da una parte e con Cavalieri dell'Ordine Teutonico dall'altra [a ricordo della nota Battaglia di Grunwald del 15 luglio 1410 vinta dall'Esercito Polacco che comprendeva truppe del Regno Boemo e della Lituania: non vi è accanto al Grande Maestro (Mistrz) dei Cavalieri Teutonici una Donna come Regina essendo egli un Ecclesiastico Superiore di un Ordine Religioso Cavalleresco; a suo fianco quindi sarà non una Regina ma il Grande Commendatore (Komtur)].

Fatta eccezione per due pezzi in ceramica ed uno in bronzo tutte le sculture sono in legno.

Della collezione fanno anche parte 8 pitture su vetro tematicamente legate ai soggetti scultorei; esse raffigurano tra l'altro il *Frasobliwy*, la Madonna col Bambino, Adamo ed Eva.

Autori delle sculture sono artisti popolari, dilettanti, artigiani e plastici. Gli artisti popolari, 25 in tutto, rientrano in svariati tipologie operative. Accanto ai lavori di artisti cosiddetti „individuali" troviamo quelli di vari centri di scultura.

Nel novero degli autori „individuali" le personalità più interessanti sono Józef Piłat junior, Stanisław Lipiec, Tadeusz Żak, Feliks Maik, Stanisław Majewski, Aleksander Kucharski, Antoni Baran, Mieczysław Żegliński e Bronisław Bednarz.

I centri di Scultura non sono rappresentati tutti in pari misura. Il repertorio più consistente proviene dal Centro Łuków. Dieci lavori sono opera di Marian Adamski, dei figli di questi Adam e Zenon, di Ryszard Sęk, di Bolesław Suska, di Marian Łubianka, di Andrzej Wydra, di Mieczysław Zawadzki ed Bronisław Chojęta che sono i più pregevoli.

Il Centro „Paszyn" è presente con due autori, Anna Padół e Zenon Głód. Dal Centro „Sierpc" provengono i lavori di Henry Wierzchowski e Roman Miklaszewski.

Pregi artistici particolari denota la scultura in ceramica del Frasnobliwy di Stefan Sowiński, del noto Centro vasaio di Chałupki, nella regione di Kielce.

Una sezione a parte nella collezione di Romolo Cegna è rappresentata dalle stilizzazioni. Le più numerose sono opere di artisti autodidatti o diplomati in Accademia.

Di straordinaria bellezza sono i 7 lavori dei fratelli Henryk e Eugeniusz Zegadło, e della moglie del primo Stefania. Il loro padre Adam, noto scultore popolare, cominciò a lavorare con ispirazione proprio del figlio maggiore Henryk che aveva studiato per cinque anni all'Accademia delle Belle Arti di Varsavia. All'autenticità mista a primitivismo delle sculture del padre, i figli fanno subentrare la perizia tecnica e la consapevole attribuzione di tratti „popolari” ai propri lavori.

Per il resto si tratta di sculture eseguite principalmente a fini commerciali e, nel caso dei dilettanti, commisurate più alle possibilità tecniche che al talento. Generalmente accettabili sono esse tuttavia prodotte in serie con sfruttamento della congiuntura ancora favorevole e sulla scorta di modelli, intesi più o meno correttamente, della scultura popolare antica. Talora per conseguire un effetto di originalità si adottano nuove soluzioni, per esempio quella del Cristo *Frasnobiwy* nei panni di un montanaro (góral), o di altre di cui parla Romolo Cegna.

Un nutrito gruppo di sculture è costituito da lavori eseguiti in laboratorio dai Diplomati di scuole artigiane per i quali il problema fondamentale sta nell'imitare il meglio possibile i modelli loro proposti. Comunque i lavori di artisti plastici nella collezione di Romolo Cegna sono sculture in cui traspare il loro intento di ispirarsi ai capolavori popolari e di affrontare creativamente i loro aspetti più pregevoli.

Halina Olędzka

Conservatore presso il Museo Etnografico Statale di Varsavia nel 1990.

Tadeusz Seweryn (vedi bibliografie: a cura di Anna Kunczyńska-Iracka in *Polska Sztuka Ludowa*, 34 (1980), n. 3-4, pp. 143-152; a cura di Tadeusz Dobrzeński in *Biuletyn Historii Sztuki*, 30(1968), n. 3, pp. 279-299).



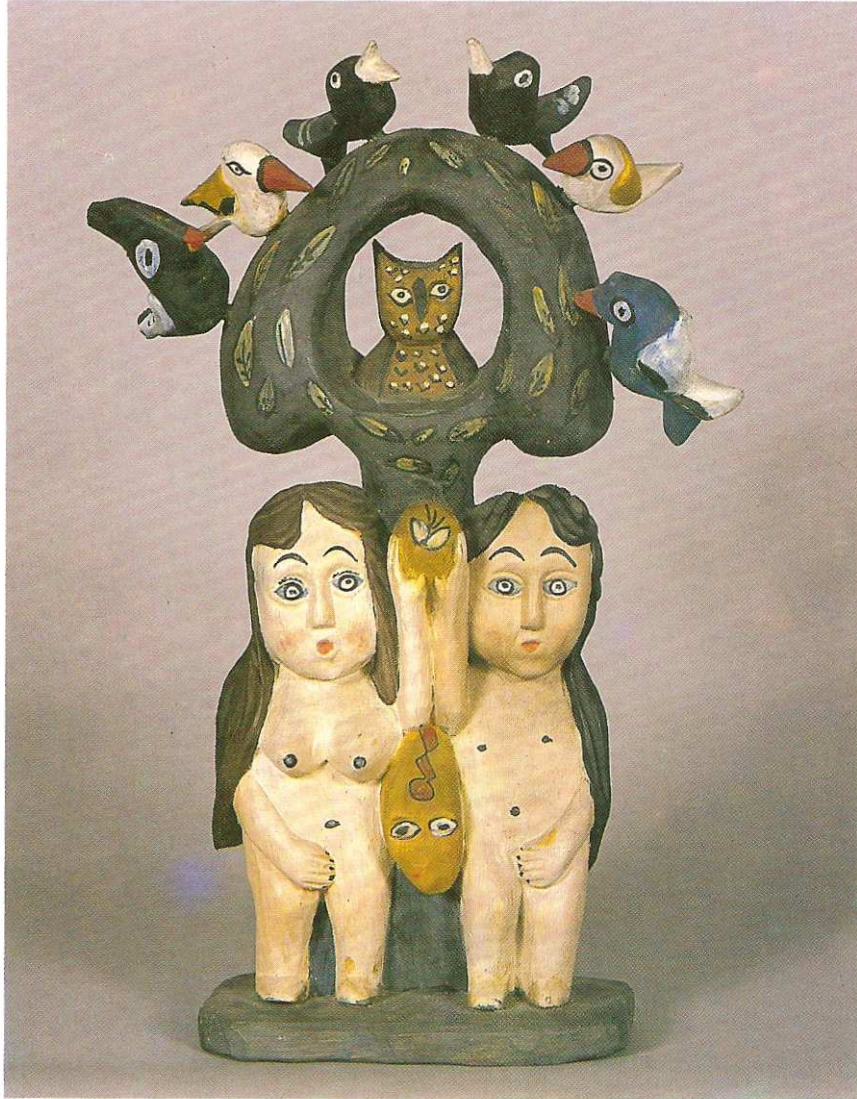
Marek Żak, La Pietà, 1978, h. 35,5 cm.



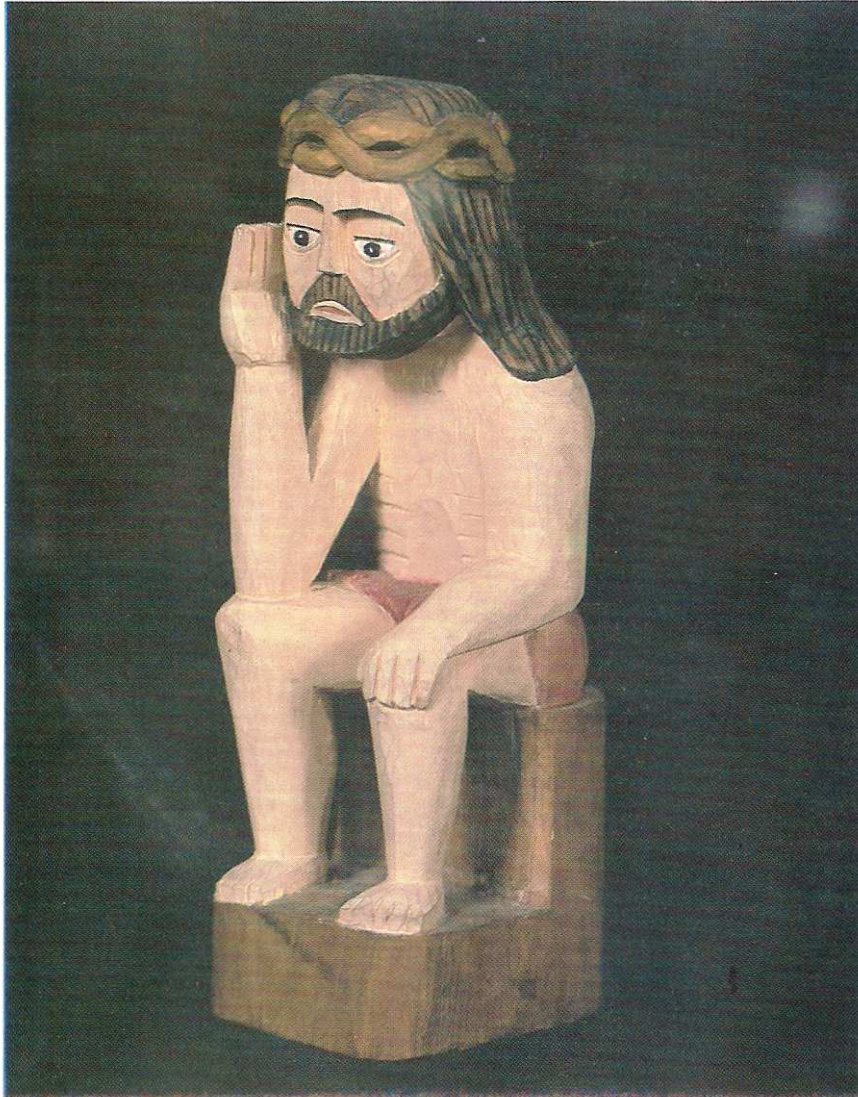
Adam Wydra, II „Frasobliwy“, 1979, h. 21 cm.



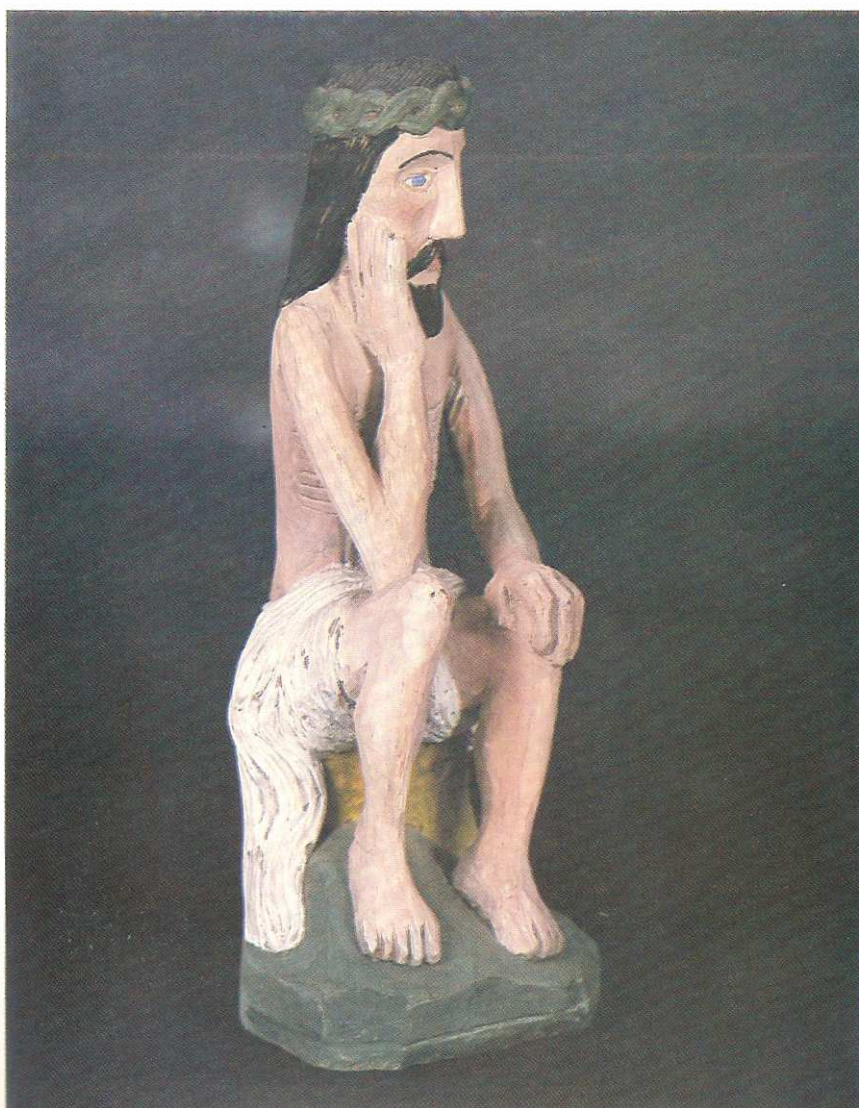
Eugeniusz Zegadło, Il gatto, 1977, h. 32 cm.



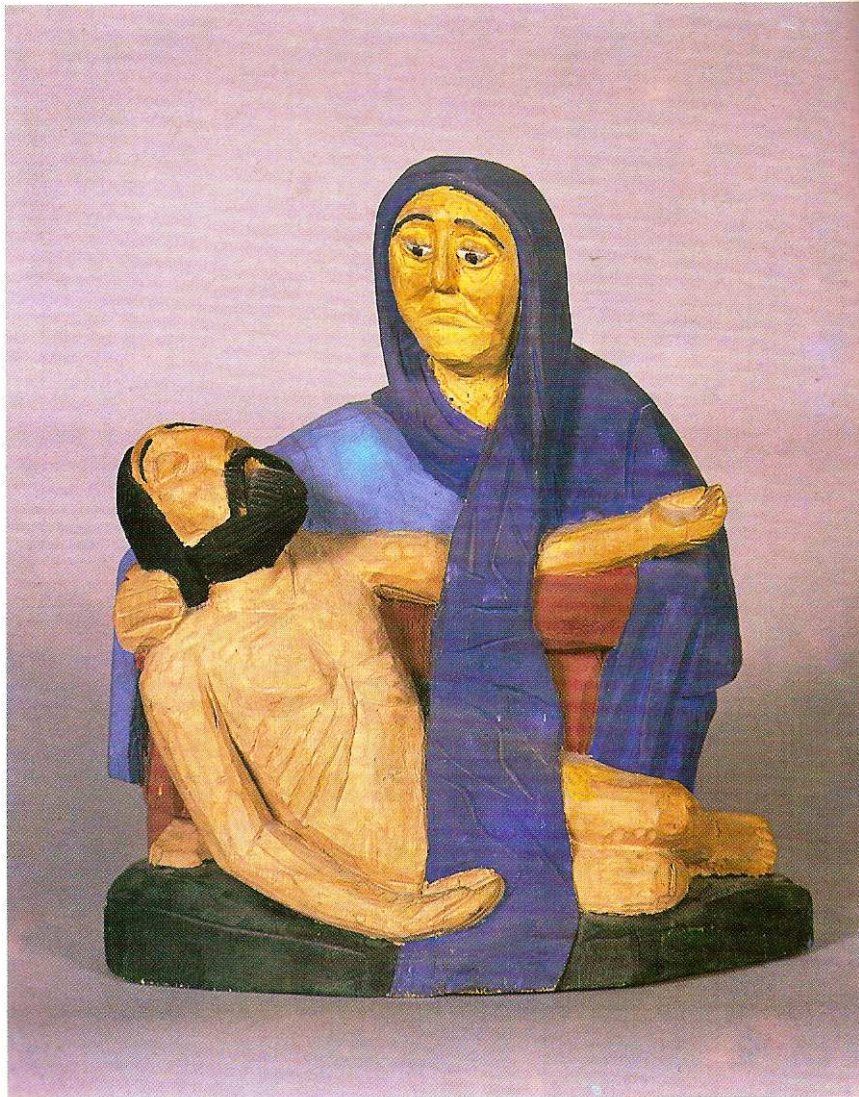
Eugeniusz Zegadło, Adamo ed Eva, 1977, h. 59,5 cm.



Jan Kawecki. II „Frasobliwy”, 1989, h. 37,5 cm.



Tadeusz Kacalak, II „Frasobliwy“, ca. 1988, h. 23 cm.



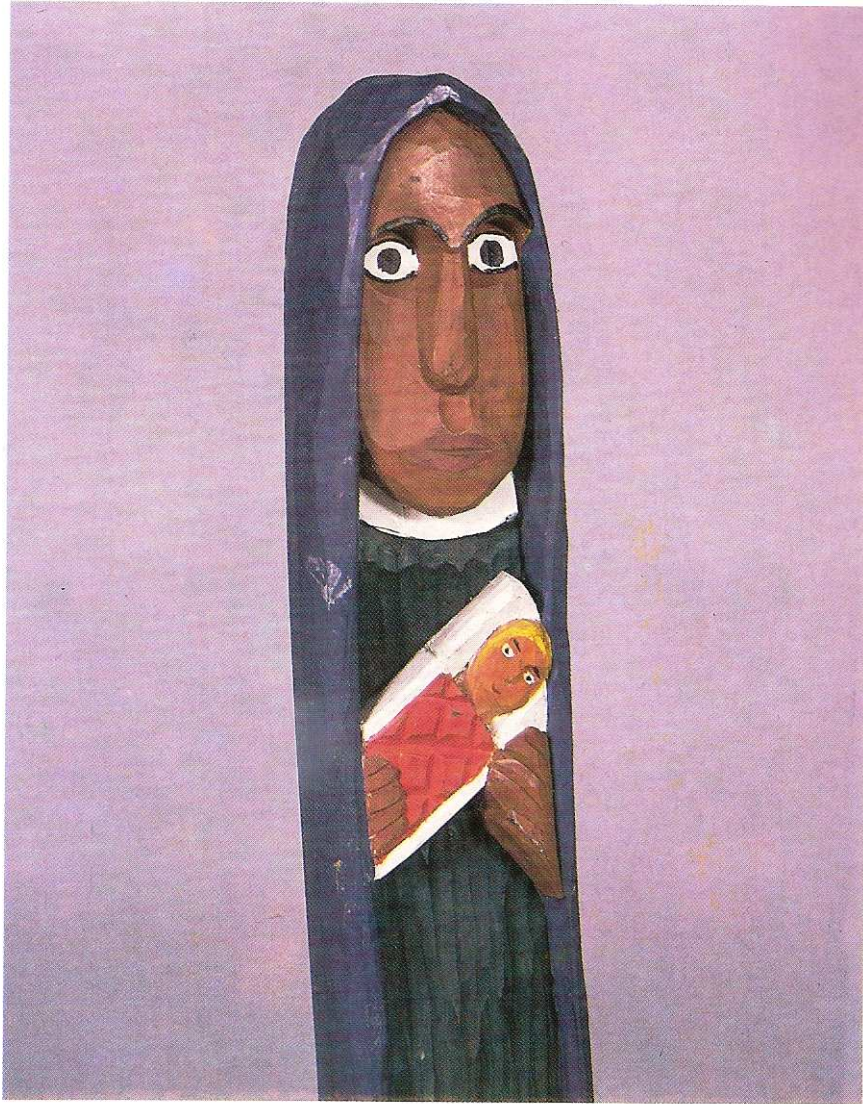
Jan Gwardyś, La Pietà, senza data, h. 37 cm.



Stefania Zegadło, II „Frasobliwy“, 1977, h. 40 cm.



Mieczysław Tofil, II „Frasobliwy“, 1979, h. 34 cm.



Jan Jarczyński, Madonna col Bambino, 1975, h. 93. cm.



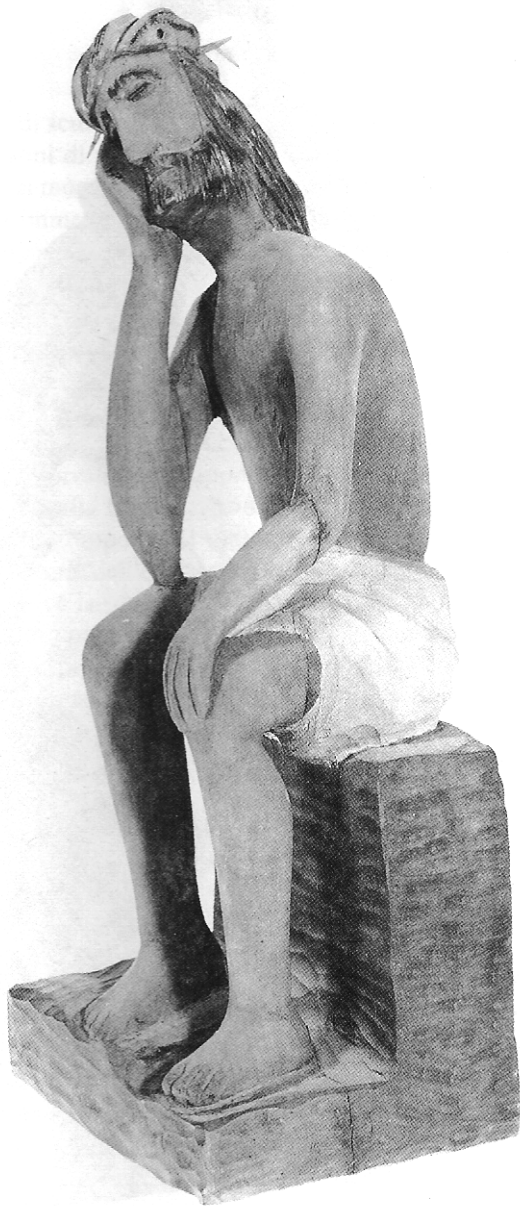
Bolesław Suska, Il gatto, 1989, h. 28 cm.



Stanisław Szandera, Frasobliwy, 1978 r., wys. 31,5 cm



Eugenio Zegadto, Gli sposi, 1977, h. 39,5 cm.



Jerzy Woźniak, II „Frasobliwy“, 1982, h. 32,5 cm.



Henryk Wierzbowski, II „Frasobliwy“, 1989, h. 29 cm.