

LEZIONE 5

I GRANDI CICLI PITTORICI: L'ESPRESSIONE DI AZIONI.

I PRIMI ARTISTI TRECENTESCHI

IL CRISTO DEL RINASCIMENTO: I CARATTERI DELLA FIGURA DEL CRISTO LE SCELTE PERSONALI ALLA RICERCA DELLA ESPRESSIONE DI EMOZIONI

I cicli pittorici

Il processo fondamentale della cultura del XIII secolo è fondato sulla trasformazione della finalità della ricerca artistica che, come dice Argan, da “*presentazione di immagini*” si trasforma in “*rappresentazione di azioni*”, dove dunque l’intera composizione viene concepita secondo il parametro della mobilità reciproca dei vari personaggi, per la quale invisibili linee di forza e di relazione connettono le pose di essi: dalla composizione basata su rapporti geometrici e spazi di superficie da occupare, si passa ad una struttura dinamica nella quale ogni figura vive ed esprime il proprio stato d’animo nel modo con cui si pone in rapporto alle altre o allo spazio che la circonda: l’osservatore quindi ripercorre questi rapporti visivi in una lettura dinamica che dà la sensazione del racconto. E’ la pittura (più che la scultura) che si presta alla raffigurazione di tematiche narrative: nascono allora i “cicli pittorici”. L’immagine rappresentata dovette dunque abbandonare la convenzionalità iconica e stilistica bizantina per tentare espressioni nelle quali, attraverso l’uso efficace di linee e colori, venissero suscitate emozioni, sentimenti ed interessi morali .

I CICLI PITTORICI nascono con una motivazione didascalica: si trattava di rendere “illustrate” le letture evangeliche, in un periodo in cui la gente più umile aveva ritrovato la consuetudine a volgersi alla vita religiosa come pratica essenziale della vita umana, nella quale si calava il mistero divino partecipando ai problemi dell’uomo contemporaneo: le invasioni barbariche, le guerre, le carestie, la paura dell’Anno Mille avevano inconsciamente ma lentamente indirizzato l’animo umano alla analisi interiore della coscienza cristiana, mentre l’esempio di San Francesco aveva dimostrato che l’umiltà e la povertà sono fonte di salvezza.

Una motivazione funzionale della nascita e del successo dei cicli pittorici era legata alla scoperta di poter realizzare l’arredo dello spazio architettonico, come avevano fatto a suo tempo i mosaici bizantini e ravennati, ma questa volta utilizzando una tecnica materiale più immediata e pertanto più espressiva: lo spazio funzionale del grande edificio della cattedrale romanica, realizzato con una padronanza totale dello strumento tecnico e spaziale, fu abbellito, spiritualizzato e fornito di un ulteriore finalità sociale, applicando alle pareti l’illustrazione del Vangelo: il “verbo” prendeva forma e colore materializzandosi e trovando opportuna collocazione in quelle superfici murarie che superavano il loro semplice aspetto di strutture architettoniche per rivestire il ruolo di vere pagine di fede cristiana.

La fondamentale caratteristica innovativa del ciclo pittorico è la celebrazione del personaggio nella sua dimensione “temporale”, cioè nella sua capacità di partecipare alla vita corrente degli uomini, come protagonista attuale: il fatto illustrato sembra potersi ripetere sempre e dovunque, dimostrandone così la verità e la realtà come appartenente al nostro mondo; perciò il protagonista diventa personaggio eterno, punto di riferimento anche nei suoi privatissimi atteggiamenti assunti e descritti nei vari episodi, ed il dogma di fede appare universale, poichè convalidato come conclusione di un evento.

Proprio lo sviluppo del tema iconografico della Passione di Cristo porta ad immaginare le altre scene evangeliche, con una raffigurazione del Salvatore più mobile, che la pittura romanica porta agli estremi della sua scala dimensionale, compresa tra le pareti della chiesa e i rotoli degli “exultet”. Più rare le rappresentazioni del Salvatore su tavola, sospette di presentarsi al culto idolatrico.



La figura del Cristo entra a far parte dei cicli pittorici come illustrazione di tutta la sua vicenda: spesso assistiamo al ripetersi, anche più di una volta nello stesso riquadro e comunque senza soluzione di continuità tra le scene, della sua immagine che così assume un valore universale in quanto trascendente il fatto contingente relativo alla singola scena.



Ma immagini di Cristo non appaiono solo negli affreschi o nei cicli musivi, ma anche sui portali o sugli architravi delle cattedrali, cosicché il Vangelo è spiegato sulle pareti del presbiterio, in

immagini poste in sequenza per indicare, attraverso il loro accostamento simultaneo, le molteplici apparizioni di Gesù, e superare così la concezione univoca della natura sofferente del Cristo. Ed è significativa la necessità di raffigurare le scene della storia terrena di Gesù quasi contemporaneamente sia in opere scultoree (architravi e timpani di portali) che negli affreschi all'interno delle cattedrali: in quest'ultimo caso assumono particolare importanza i seguenti fattori artistici:



- le scene devono essere lette in un continuum spazio – temporale che trova una sua collocazione naturale nella struttura architettonica: dal punto di vista strettamente percettivo, poiché le scene si trovano una accanto all'altra, quindi in stretto contatto tra loro, esse possono, anzi devono, essere lette confrontandosi costantemente; si realizza in tal modo una unità temporale tra fatti storicamente anche lontani tra loro che spinge l'osservatore ad una interpretazione didascalica delle azioni, e la figura del protagonista trova la sua iterazione iconografica così evidente da assurgere a verità fisica perenne: E' chiaro infatti che l'osservatore tende a cercare e riconoscere in ogni scena la figura già apparsa nella scena precedente, e nel riconoscerlo "in azione" finisce per attribuirgli la valenza di certezza storica : da qui scaturisce di conseguenza l'accettazione del messaggio catechetico evangelico;



Ravenna – S.Apollinare Nuovo



Venezia – S. Marco

- per la prima volta il Personaggio viene rappresentato attraverso una molteplice raffigurazione della stessa immagine in vari atteggiamenti che rispecchiano le azioni evangeliche diverse che Egli sta compiendo, e rivelano i particolari aspetti del messaggio cristiano; ma inevitabilmente l'artista, concentrando volta per volta nell'immagine di Gesù un sentimento prevalente, riesce alla fine a fornire all'osservatore una sommatoria di caratteri della sua figura che assume un aspetto spirituale arricchito di innumerevoli sfaccettature;
- accanto alle scene oramai tradizionali di cui Cristo è il protagonista, vengono rappresentate anche scene mai affrontate prima e quindi inusuali: l'artista è certo della loro comprensione perché gli schemi ed il personaggio sono gli stessi di tutte le altre vicende del ciclo pittorico: questa caratteristica si può definire come "*attrazione della novità iconografica*";
- infine il mondo terreno è avvolto da una luce di semplicità e di amore di provenienza divina: le scene sono ricche di un loro sentimento interiore ed abbandonano la trattazione ieratica e distaccata delle tradizionali immagini di Cristo del mondo altomedievale: sembra che l'essenza del messaggio nuovo di San Francesco sia contenuto in tali nuove tipologie iconografiche.

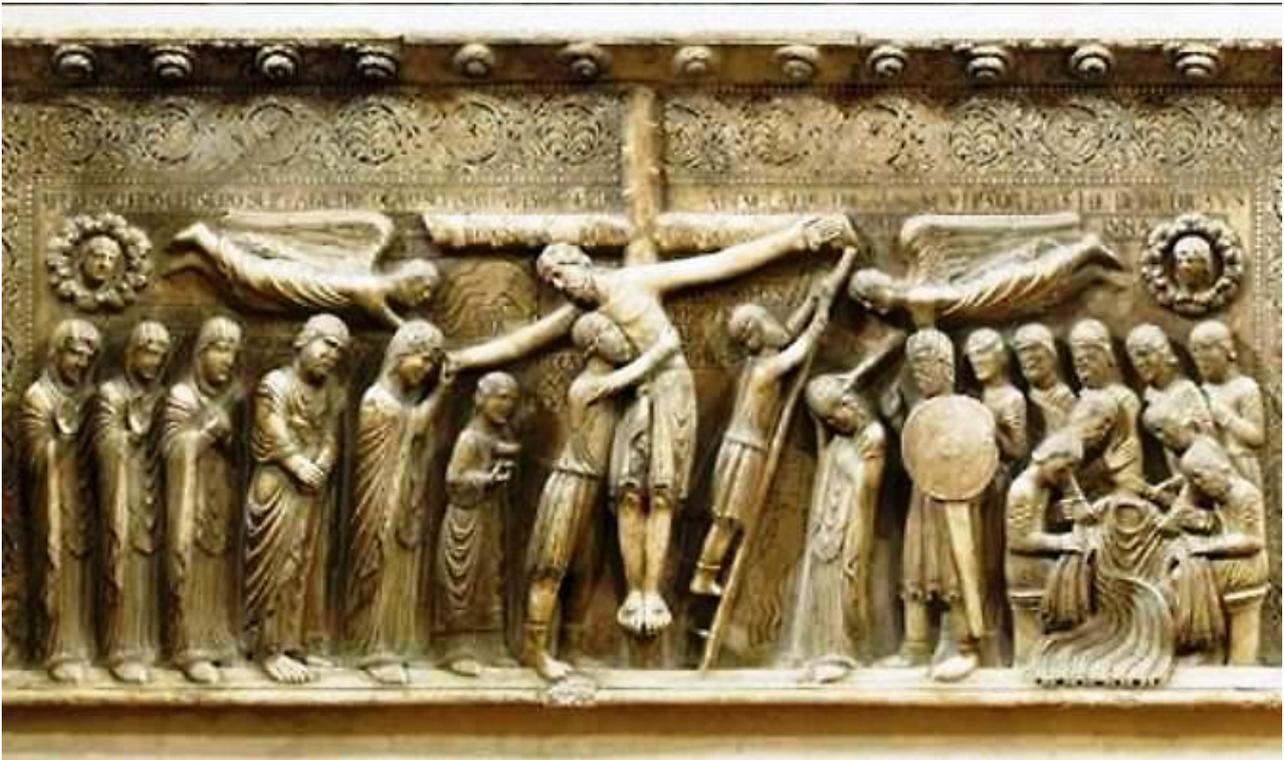
DUCCIO DA BUONINSEGNA nel 1310 completava la sua famosa pala della *Maestà di Siena*, ora al Museo dell'Opera del Duomo: in tutte le scene che accompagnano le figure principali delle due facciate, il Cristo è raffigurato con le stesse caratteristiche fisionomiche: ciò determina una riconoscibilità immediata ed una connessione tra le varie scene poste in successione.



Ducci da Buoninsegna – La Maestà di Siena

I primi artisti

Contemporaneamente alla grande diffusione dell'immagine di Cristo della Croce dipinta i primi importanti scultori trattano la figura di Gesù con particolare attenzione: **BENEDETTO ANTELANI** è lo scultore con il quale inizia la storia dell'arte figurativa italiana del XIII secolo: nel 1178 realizza la *Deposizione* del Duomo di Parma nella quale compone figure ad altorilievo su di una superficie liscia di sfondo, e sfrutta la composizione in modo che l'attenzione si soffermi sull'abbraccio di Nicodemo al corpo di Cristo, che sembra ancora vivo in quel lento, quasi autonomo staccarsi dalla croce che gli aveva tenute fisse, per così tanto tempo, quelle sue lunghe braccia: tutta la scena riflette una straordinaria calma e rassegnazione; il tormento, il dolore e la ribellione vengono concentrati nella tunica, vero oggetto animato che in basso a destra i soldati si stanno litigando, e che sembra scossa da uno spirito vitale potente tanto che le mani dei soldati sembrano doverla trattenere a forza.

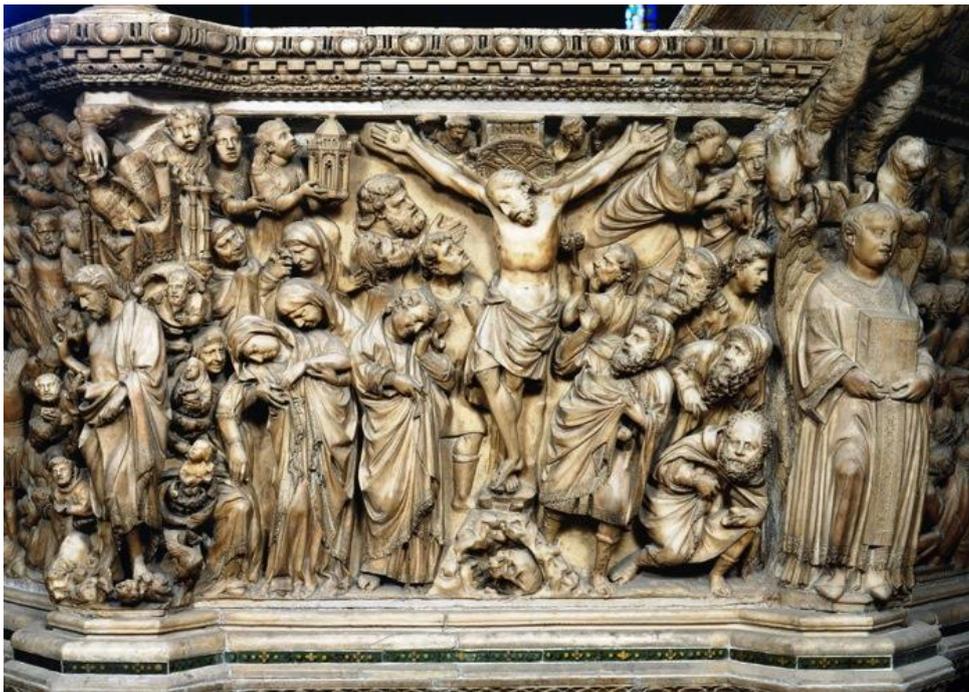


Secondo l'iconografia classica d'origine barbarica la composizione è basata sulla iterazione ritmica delle figure simmetricamente orientate verso la croce centrale dalla quale pende il gigantesco corpo di Cristo, che con le braccia aperte sembra ripetere l'estensione massima dei bracci della croce stessa. La figura di Nicodemo che accorre a sostenere il peso del corpo finisce per abbracciarlo, in un gesto spontaneo che caratterizza anche le altre figure: pochi accenni sono sufficienti a dare vitalità umana ed un certo spirito popolare ai personaggi, pur sinteticamente rappresentati: per esempio l'angelo di destra che corre a far chinare il capo al soldato che ha lasciato cadere il suo vessillo profano spezzato, mentre subito sotto il braccio del Cristo, dall'altro lato un angelo porta il calice ed il simbolo crociato.

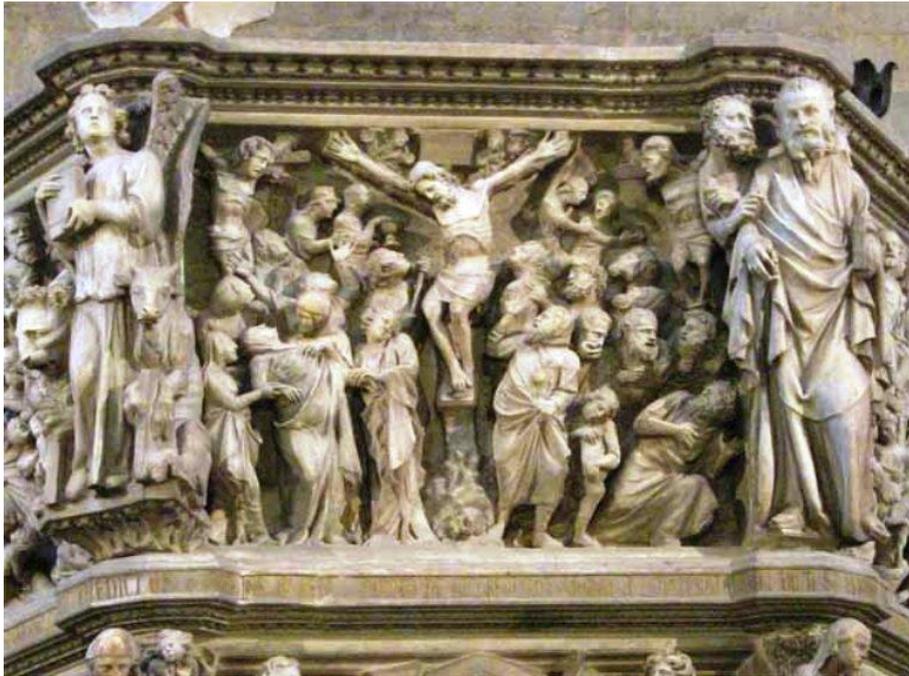
L'interpretazione dell'atmosfera religiosa ha oramai contagiato le raffigurazioni cristiane che la figura di Gesù contribuisce a rendere più umanizzate e sante allo stesso tempo, richiamo alla vita quotidiana, e alla verità evangelica. Lo stesso effetto di "distacco" dalla croce si incontra negli artisti che eseguirono le due crocifissioni in legno dipinto della Cattedrale di Volterra e nel Duomo di Tivoli, nelle quali è messo in evidenza l'attimo carico di pietà per il sacrificio compiuto ma anche di compassione del Cristo verso di noi: Egli scende, quasi da solo, dalla croce, atteggiando le mani in un abbraccio fraterno che ci fa ancora più pesare la nostra responsabilità di non aver potuto o voluto fare nulla per mutare il suo destino di passione.



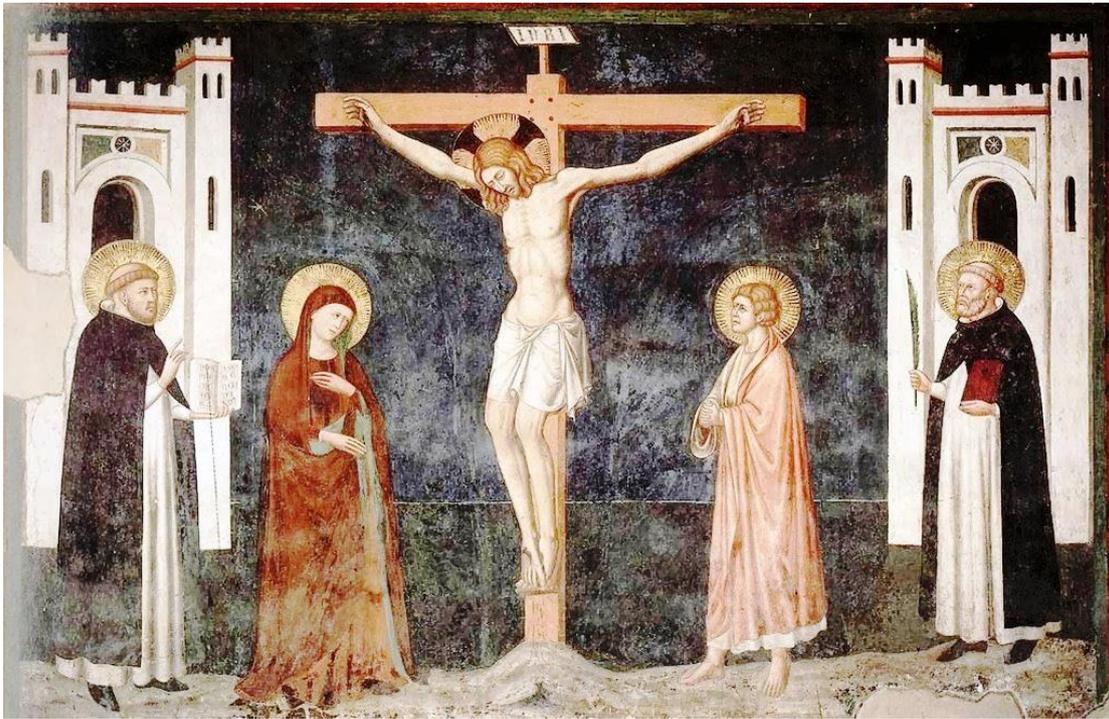
La scultura, diversamente dalla pittura, tende a rappresentare le figure in modo umanistico, precludendo alla grande rivoluzione giottesca. Infatti NICOLA PISANO nel 1260 realizza il *Pulpito* del Battistero di Pisa, (sei lati di cui uno aperto per l'accesso del celebrante, e gli altri con cinque pannelli a bassorilievo raffiguranti *Natività*, *Adorazione dei Magi*, *Presentazione al tempio*, *Crocifissione* e *Giudizio Universale*) nel quale le figure richiamano la tecnica dei sarcofagi classici romani pur fornendo all'espressione di esse una intensità quasi rinascimentale. Tra le varie scene spiccano quelle relative alla vita terrena del Cristo, che forniscono all'osservatore, una richiamo visivo immediato all'omelia del celebrante; in esse il Salvatore rivela la sua forza di protagonista di una storia cristiana che appare strettamente connessa a quella romana. Nel *Pulpito* del Battistero di Siena Nicola inoltre sfrutta drammaticamente l'esperienza e la tecnica degli scultori romani antichi per presentarci la figura di Gesù nel suo aspetto di verità storica, che si trasforma in guida verso la salvezza: il suo dramma è testimonianza della sua grandezza, che diventa attuale nel tempo.



Nel pergamo della Cattedrale di S.Andrea a Pistoia GIOVANNI PISANO nel 1314 affronta la stessa tematica del padre Nicola, ma riesce a portare la figura di Gesù al colmo della intensità drammatica: il Cristo crocifisso non ha più le braccia aperte in un abbraccio pietoso verso le altre figure che da sotto lo osservano attonite, impostando così un'atmosfera di grandezza gloriosa, ma invece le ha tirate lungo il legno della croce che allo scopo viene addirittura immaginata con i bracci inclinati, ad aumentare la sensazione di crudeltà dello strumento del martirio, e ripetono la posizione dolorosa delle braccia di Gesù, il petto è scarno ed il corpo sofferente, con i piedi sovrapposti inchiodati, sì che tutta la figura sembra soffrire le conseguenze del disumano martirio. Il volto disfatto sembra chiedere da bere mentre tutte le figure attorno si ritraggono lasciando spazio vuoto attorno alla figura del Cristo, che rimane solo, nel suo grido di dolore.



Nella immagine del Cristo nel *Giudizio Finale* a S. Cecilia in Trastevere PIETRO CAVALLINI (1293), mentre segue la tradizione bizantina nel concepire una perfetta frontalità della figura, si impegna in una ricerca innovativa nella trattazione cromatica e nel gioco delle ombre. Il Cristo in trono ci mostra le piaghe, di cui quella del costato appare da uno squarcio nella tunica, che sembra sottolineare la crudezza della ferita sanguinante: la lancia è dunque penetrata nel costato perforando l'abito. Il volto richiama lo schema iconico bizantino, basando la sua attendibilità sull'immediata riconoscibilità fisionomica, ma lo sguardo serio è rivolto a sinistra, e lo sfumato della carnagione e le ombreggiature che sottolineano la torsione del collo appartengono già alla nuova figurazione trecentesca occidentale. Nella *Crocifissione* di S. Domenico Maggiore a Napoli (1308) l'artista conferisce alla scena una valenza testimoniale di fede al di fuori della storia: sono infatti aggiunti (come poi farà anche Andrea del Castagno un secolo e mezzo dopo) due santi domenicani: il corpo del Cristo, dall'impostazione simile a quella del futuro Crocifisso di Rimini di Giotto, produce una sensazione dolorosa ottenuta con una attenta trattazione della scarna anatomia del torace, e nella drammatica espressione del volto dalla curvatura della semiaperta, e dagli occhi socchiusi.



Napoli – Chiesa di S. Domenico Maggiore: Pietro Cavallini – La Crocifissione

Nella *Cappella degli Scrovegni* a Padova (1306) GIOTTO rappresenta per primo la figura del Cristo nella sua umanità così pura e concreta, così chiara ed evidente nelle scene di immediata comprensione ed assoluta riconoscibilità, da esprimere di conseguenza contemporaneamente anche la sua natura divina. In questo modo l'artista vuole dimostrare la provenienza umana del soprannaturale, così che in ciascuno di noi alberga con tanta profondità e verità lo spirito divino da essere leggibile attraverso la visione dei volti dell'uomo, splendidamente raffigurati nell'intensità degli sguardi e nel "visibile parlare" dantesco.

Giotto è il primo artista che estende la raffigurazione del Cristo non soltanto alle immagini tradizionali, ma ad episodi nuovi della sua vita terrena, applicando nel migliore dei modi la capacità di affrontare gli episodi di una vita piena di santità che aveva collaudato negli affreschi delle storie di S. Francesco ad Assisi. Così, oltre ad inaugurare l'interpretazione soggettiva del testo sacro fin dalla scelta della scena, approfondisce l'indagine sul riflesso esteriore dei sentimenti: essi infatti non possono che testimoniare ancora una volta la presenza di una anima in grado di rendere il corpo partecipe del tempo e dello spazio (della storia e della natura), nei cui valori eterni si configurano le immagini dei personaggi.

Ma come fare per esprimere esplicitamente la passione che coinvolge l'animo umano? Giotto, ancora sprovvisto di una tecnica sufficientemente avanzata in grado di rendere evidenti e comprensibili le sfumature dei sentimenti, e per certi versi ancora legato alle tecniche di rappresentazioni gotiche, intuisce che i movimenti dei corpi sono in grado di rivelare il contenuto morale del personaggio: nasce quindi lo studio prima e la rappresentazione poi dell'atteggiamento delle figure. Tale studio del movimento implica di conseguenza una attenta analisi della composizione delle varie figure, di come cioè esse vadano ad occupare spazi in rapporto tra loro, affinché non soltanto dal gesto del singolo personaggio, ma dalla correlazione di quelli di tutte le figure venga accresciuto il bagaglio emozionale della scena: e a tale organizzazione globale si sottomette anche il paesaggio che così partecipa all'atmosfera mistica.

Giotto per primo vuole costantemente sottolineare l'impossibilità dell'ambiente ad essere estraneo all'azione che in esso si svolge: così lo scarno sfondo assume quasi tratti fisionomici di un gigantesco volto, le rocce si atteggiavano ad espressioni pregnanti, le architetture aprono gli spazi come ad esprimere parole e la natura vegetale vibra e sussurra sentimenti umani: tutto dunque non fa che accrescere il valore espressivo della figura del protagonista. Il risultato è che Cristo sembra un inedito spirituale anche per l'arte, tanto è forte il calore persuasivo degli affreschi. La sua

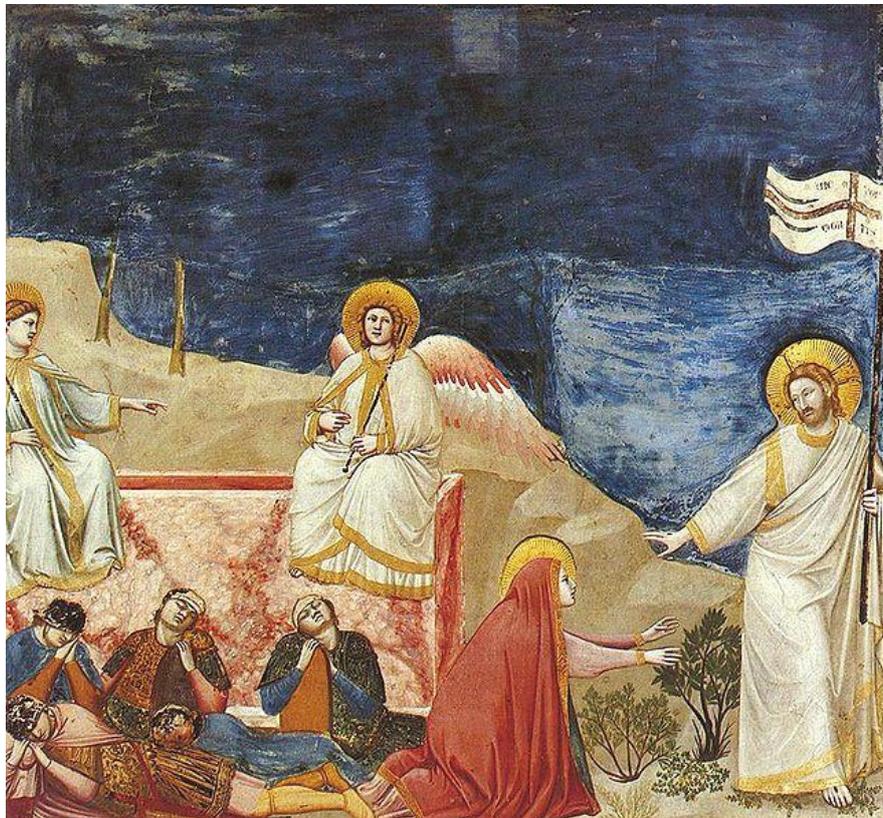
figura è affrontata abbandonando oramai del tutto l'aspetto iconico monumentale del mondo orientale, e l'artista scava nella personalità dell'uomo per scoprire il contenuto sentimentale del personaggio e dell'azione: essa non ha più bisogno della violenza disumana dell'urlo per attirare l'attenzione sul dramma illustrato: e così per la prima volta una serie di sentimenti, veri ed umani, traspaiono dal volto dolce e misurato del Cristo, concentrati soprattutto negli occhi composti in sguardi intensi e carichi di certezza e verità religiosa.



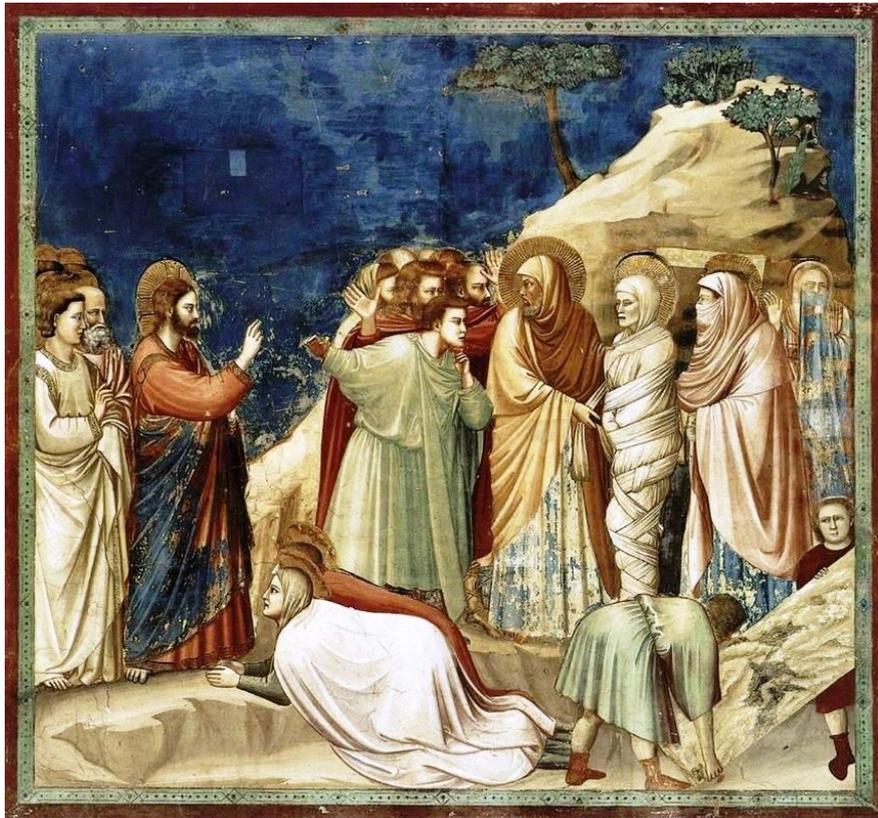
Fuga in Egitto



Il bacio di Giuda

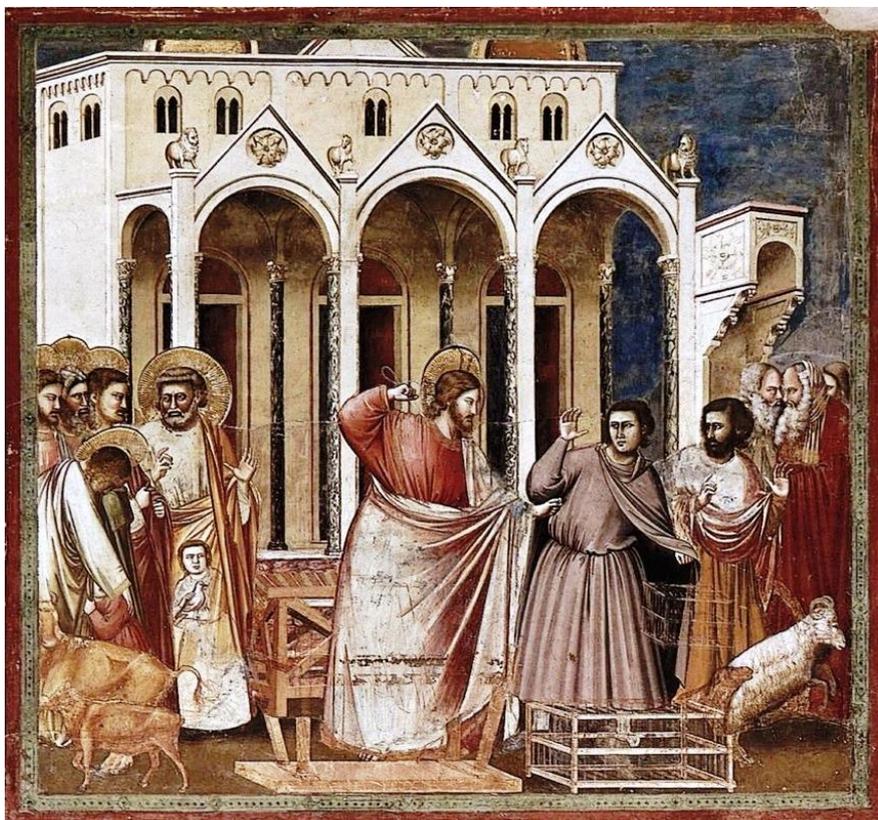


Il Noli me tangere

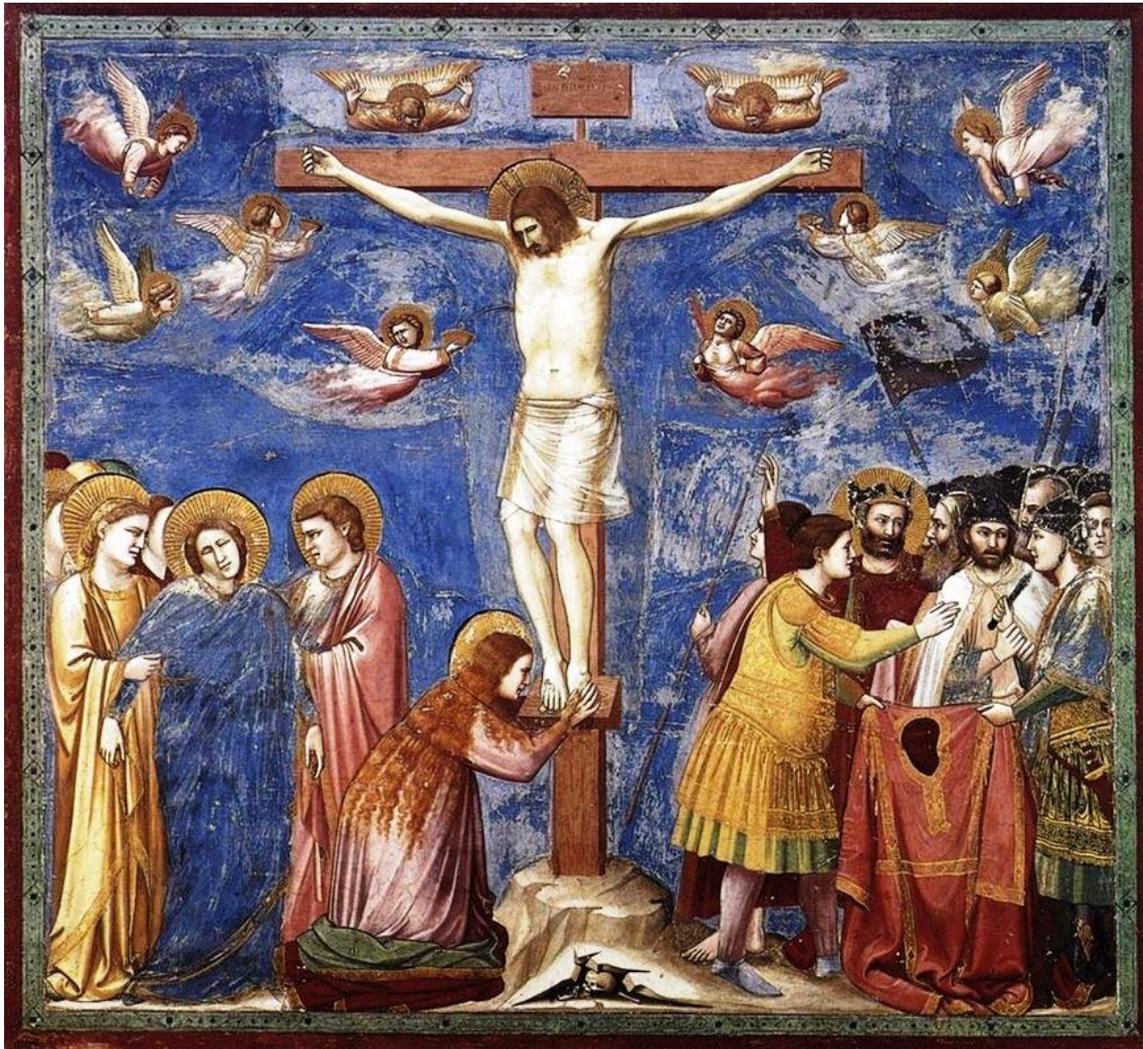


Lazzaro

Le figure femminili sulla destra tengono ancora il volto mascherato dal velo per non sentire l'odore del corpo di Lazzaro appena resuscitato; il sacerdote al centro urla lo stupore del miracolo e i discepoli allargano le braccia in gesto di meraviglia: l'effetto del miracolo si scopre nelle figure prostrate ai piedi di Gesù.



Gesù scaccia i mercanti dal Tempio



La Crocifissione

Giotto promuove dunque un grande cambiamento, scegliendo la raffigurazione di un Cristo “moribondo”, accompagnato dalle altre figure composte in una sorta di “raggruppamento drammatico”, testimonianza della preferenza per una illustrazione dell’aspetto psicologico ed umano piuttosto che di quello dogmatico e simbolico..

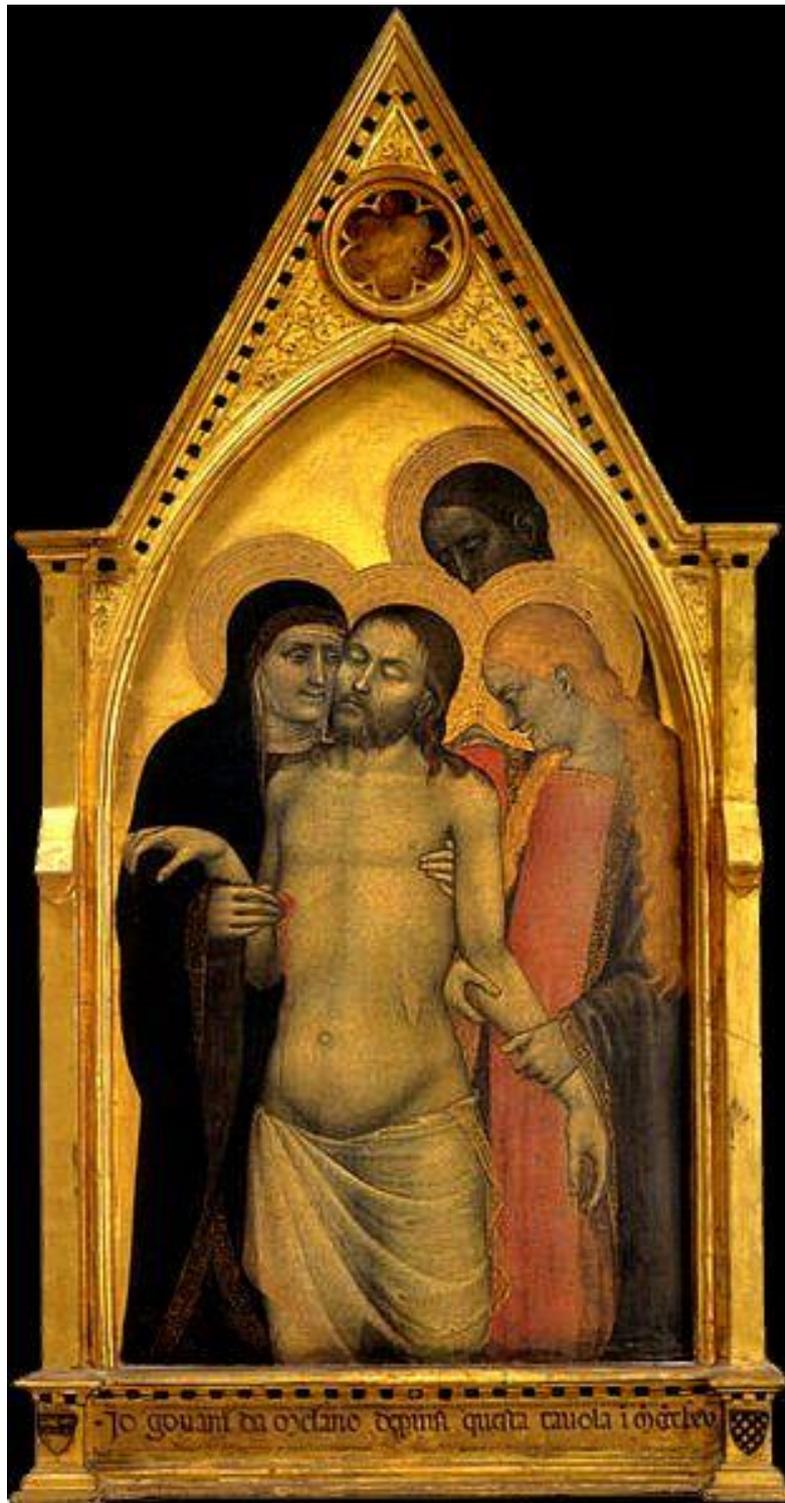
All’interno della composizione si sviluppano un nuovo elemento iconografico (lo svenimento della Vergine, come descritto nei Vangeli Apocrifi), e due nuove soluzioni compositive (la rottura della vecchia simmetria ottenuta associando la figura di Giovanni a quella della Vergine a sinistra: entrambe le figure, che prima volgevano lo sguardo all’osservatore, e con gesto fermo e sicuro indicavano il Cristo, ora assumono un atteggiamento addolorato, espressione voluta che invita all’imitazione l’osservatore. L’aggiunta sempre più pronunciata di figure di contorno, cavalieri, saggi, santi, non legate alla narrazione dell’episodio ma immaginate dall’artista) permette all’artista, partendo dalla riconosciuta santità della figura principale, di collocare personaggi a lui contemporanei in una condizione di privilegio iconografico.

La posizione forzata giustificata dall’insieme delle forze di spinta o di sostegno che agiscono sul corpo del Cristo della *Deposizione dalla Croce* di PIETRO LORENZETTI (1330 ca.) nella Basilica inferiore di S. Francesco ad Assisi (Nicodemo e Giovanni lo staccano dalla croce, mentre un’altra figura sta estraendo l’ultimo chiodo dai piedi) produce un risultato di profonda sofferenza, nella percezione della condizione mortale del suo corpo in completo stato di abbandono. La posizione dimessa del corpo di Gesù costringe in un certo senso le figure che lo accompagnano a

distribuirsi nello spazio, seguendo la linea spezzata della figura nuda. Appare evidente il richiamo alla tecnica giottesca della raffigurazione del dolore nei volti ottenuta mutando l'inclinazione delle sopracciglia che segnano la fronte aggrottata ed uno sguardo più acuto.



Nella tavola della *Pietà dell'Accademia* di GIOVANNI DA MILANO (1365) sono chiari i riferimenti all'arte bizantina: nel fondo oro, nei ricami degli orli dei mantelli, nei cerchi sovrapposti dei nimbi dorati, così come sono riferimenti all'arte trecentesca l'atteggiamento dei personaggi minori. Eppure la composizione esplode nella sua novità da leggere come verità dogmatica: Cristo morto, eretto e sostenuto dalla Madonna e dalla Maddalena, si mostra ancora vivo, prova della eternità dello spirito e del sacrificio che preannuncia la resurrezione. Così dunque, in una posizione del corpo esanime che non può che essere provocato dallo spirito eterno, nel dolce accostamento del volto della Madre e del Figlio, le dita della Madonna, per un caso fortuito (o voluto?) si trovano a sfiorare la piaga del costato, a testimoniare inequivocabilmente il sacrificio compiuto. Riconosciamo l'espressione forzata del dolore nei volti delle due donne, ma la figura del Cristo morto (morente, addormentato, o pronto al risveglio?) ci fornisce una sorta di tranquillità emotiva: la pietà dunque sembra essere quella di Cristo verso la Madre e la Maddalena, o verso di noi, piuttosto che la nostra nei suoi confronti: le palpebre e le labbra dischiuse, così come un certo elegante equilibrio nella posizione del corpo ci convincono: non è finita, è solo un momento: è il tempo, denso di spiritualità, necessario affinché nel suo corpo si raccolga l'immensa forza della sua divinità universale.



LEZIONE 6

Il Cristo del Rinascimento: i caratteri della figura di Gesù

Dopo la parentesi del Gotico Internazionale, il Quattrocento si apre nella certezza che Dio si è incarnato vivendo nel mondo una storia che sarà modello di quella dell'uomo. Essa è una storia antica che si innesta e trova motivazione e forza in quella romana, creando così la indispensabile continuità logica tra il mondo classico ed il mondo cristiano.

Dal XV secolo il Crocifisso assume un ruolo altamente spirituale e religioso: il Dio incarnato redime i peccatori partecipando alla loro vita terrena: ci mostra la sua umanità sofferente e reale come la più vera e per questo più intensa perché innescata sul confronto tra la nostra visione e quella dell'artista, costruito sul muto dialogo tra i nostri sentimenti e quelli dell'autore.

La figura del Cristo subisce allora lentamente la trasformazione che lo porta a lasciare quel ruolo di testimonianza fulgida ed irraggiungibile dell'essenza divina e quell'aspetto ieratico e formalmente perfetto tipico del mondo trecentesco, per divenire ora la rappresentazione del Dio-uomo, più santo nei suoi sentimenti proprio per aver vissuto la sua passione terrena: allora il Bimbo della Maestà della Madonna si trasforma nel figlio dall'atteggiamento dolce e spontaneo, amoroso o scherzoso, tipico delle scene familiari, stigmatizzando in tal modo l'universalità anche dei sentimenti più semplici.

Dal Quattrocento in poi la figura del Cristo delle scene evangeliche assume caratteristiche particolari a causa del nuovo ruolo che l'arte dell'epoca attribuisce alla concezione del tempo e dello spazio: infatti, per la nuova concezione dello spazio, la figura del Cristo non è più indipendente da quella degli altri personaggi, che in qualche modo contribuiscono a determinare "l'atmosfera" che farà da sfondo alla figura del Cristo, accentuandone il valore emotivo e corroborandone l'aspetto esteriore; inoltre l'ambiente diventa un "personaggio" che partecipa all'azione, ed influenza il valore sentimentale e spirituale della figura del Maestro.

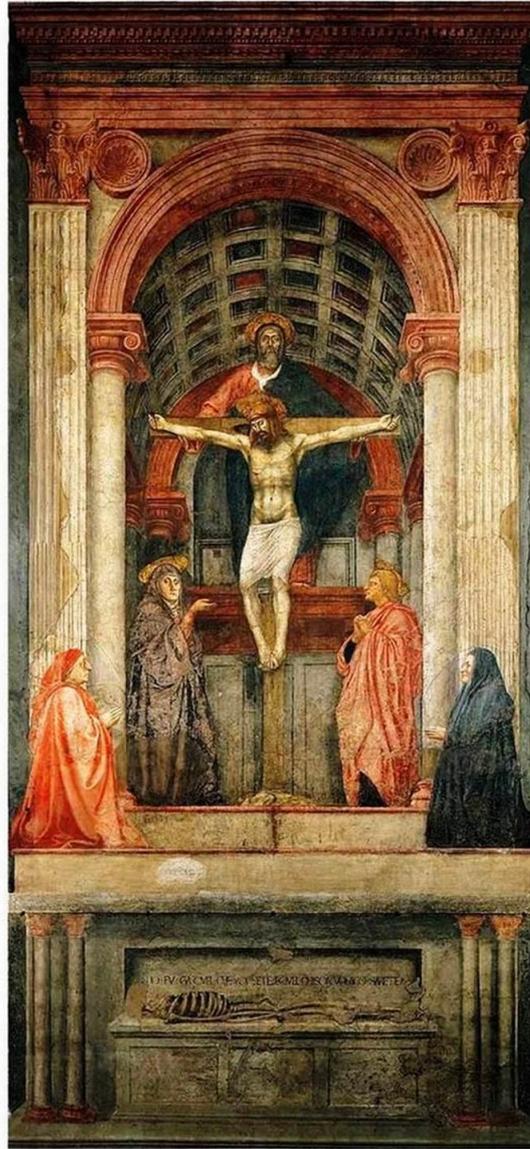
Per quanto riguarda la concezione del "tempo" invece il significato spirituale della figura del Cristo spesso gli viene assicurato dal modo in cui l'azione rappresentata (il battesimo, il sacrificio eucaristico, ecc.) fornisce all'immagine di Cristo il superiore valore di istituzione dogmatica, mentre l'umanità gli deriva dalla storicità della scena evangelica ampiamente documentata.

In particolare nella tematica della Crocifissione il Cristo è analizzato nel suo aspetto fisico, sia per come esso risulta segnato dal dolore, sia per come ci appare la nudità del suo corpo, condizione di per sé vergognosa e indifesa: ne scaturisce una visione ancora più drammatica perché il nudo, antico simbolo classico di bellezza, salute, purezza, bontà e santità, viene reinterpretato dolorosamente secondo la nuova concezione cristiana.

MASACCIO è il pittore del Quattrocento che in maniera più palese prende spunto dall'arte di Giotto, sia nel modo di rappresentare le scene della vita del Cristo (vedi Il Tributo della Cappella Brancacci alla Chiesa del Carmine a Firenze), sia nel rappresentare il Crocifisso, come quello realizzato nel 1426 per lo smembrato *Polittico di Pisa*, ora a Capodimonte, e quello della Chiesa di S. Maria Novella terminato nel 1428.

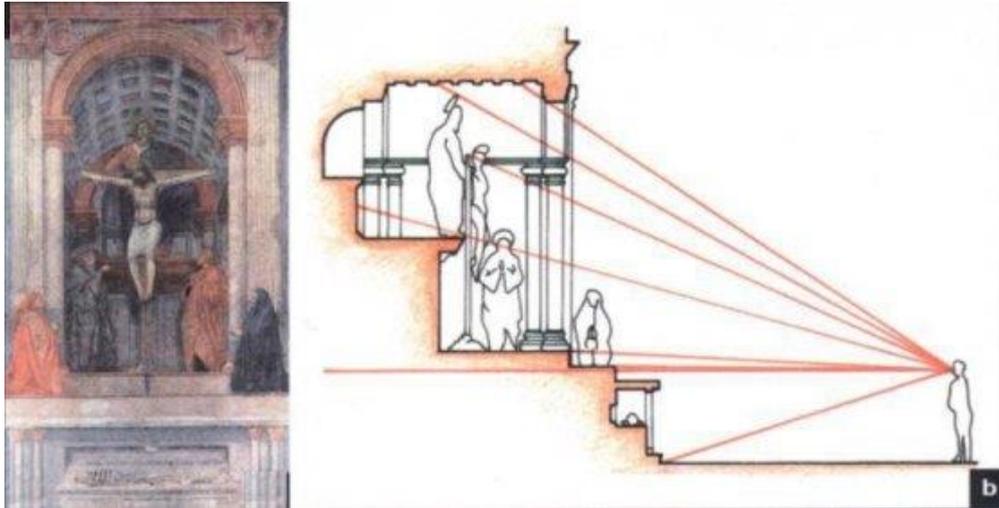
Nonostante ci siano solo tre anni tra le due opere, si nota la maturazione profonda sia della tecnica pittorica che della composizione. Nella prima crocifissione il fondo oro, che a prima vista richiama le tavole trecentesche, spiritualizza e rende eterno l'attimo rappresentato, e viene utilizzato dall'artista per creare un effetto di splendido e passionale contrasto, visto che le figure sono invece trattate con abbondante corposità e con notevole sensibilità coloristica: il corpo del Cristo, fortemente chiaroscurato, è espresso solidamente nella sua umanità, scagliato verso di noi nella tragica posizione del martirio: i personaggi ai piedi della croce mostrano tre aspetti diversi del dolore: la figura della Maddalena, coraggiosamente immaginata di schiena in primo piano in basso, i cui capelli dorati quasi moltiplicano la brillantezza del rosso vivo del mantello, compie un gesto esplosivo che sembra essere predetto dall'atteggiamento della Madonna e da quello di Giovanni, compressi nel loro dolore inarrestabile ma più interiore. Il corpo del Cristo, raffigurato attraverso un netto chiaroscuro, quale mai più l'artista poi raggiunse, preferendo sfumare in toni

bruni ed opachi, forse più riflessivi (tecnica che rappresenta il complesso delle luci dipinte, usando il giallo oro e il bianco per raffigurare i colori della materia che colpita dalla luce ne rivela i raggi stessi), è colpito da una luce radente da sinistra che mette in evidenza ancor più il nudo scarno e possente, mentre le ingenuità pittoriche (la testa troppo infossata nel collo ed il tentativo di rappresentare il ginocchio della gamba sinistra del Cristo aggettante verso l'osservatore) contribuiscono inconsciamente, pur nella loro irregolarità formale, a fornire una intensa carica passionale, nella quale la sofferenza si traduce (come nella lettura del corpo della Sindone) nella dolorosa constatazione della umanità divina. La figura di Gesù china il capo verso la Maddalena, mentre i suoi piedi occupano il varco spaziale lasciato dalle braccia distese, mettendo in risalto la distorsione dolorosa della gamba. Il Cristo qui è l'immagine del dogma cristiano, credibile perché procede dalla concretezza delle cose e della natura, e in tal modo compreso dall'uomo sia nella sua verità che nella sua santità.



Il Cristo dell'affresco della *Trinità a S. Maria Novella*, anch'esso inserito in una composizione dogmatica, trasferisce nella eternità della storia dell'uomo la pura verità rivelata: il suo corpo sostenuto dall'Eterno e mostrato nel suo aspetto sacrificale, sottolineato dal gesto della Madonna, si colloca come protagonista di un perfetto spazio architettonico brunelleschiano, uscendo dal fondo per presentarsi all'orlo della possente nicchia, ai piedi della quale, un gradino più in basso, i due parenti del frate domenicano Benedetto di Lenzo, committente dell'affresco, sono celebrati nel loro pio atteggiamento. Il colore più sfumato della carne non nuoce al forte chiaroscuro ed alla

profonda ombra di sfondo che proietta ancora una volta il corpo del Redentore verso l'osservatore, emergendo dallo spazio che si materializza nel forte scorcio della volta a cassettoni. La finta cappella, realizzata con un impianto prospettico stupefacente, finalizzato per la prima volta a dare l'illusione dell'esistenza di una reale architettura, viene presa a pretesto per rendere credibile tutto ciò che in essa appare: la stessa iconografia di Dio Padre, che sorregge egli stesso la croce, rimanda ad un preciso modello affermatosi nella pittura fiorentina verso la fine del XIV secolo in una serie di raffigurazioni note come il Sedile della Misericordia o Trono di Grazia: a conferma del nostro destino ineluttabile e della concretezza del messaggio affidato all'immagine, ai piedi della cappella il Masaccio introduce il "memento mori" di uno scheletro.



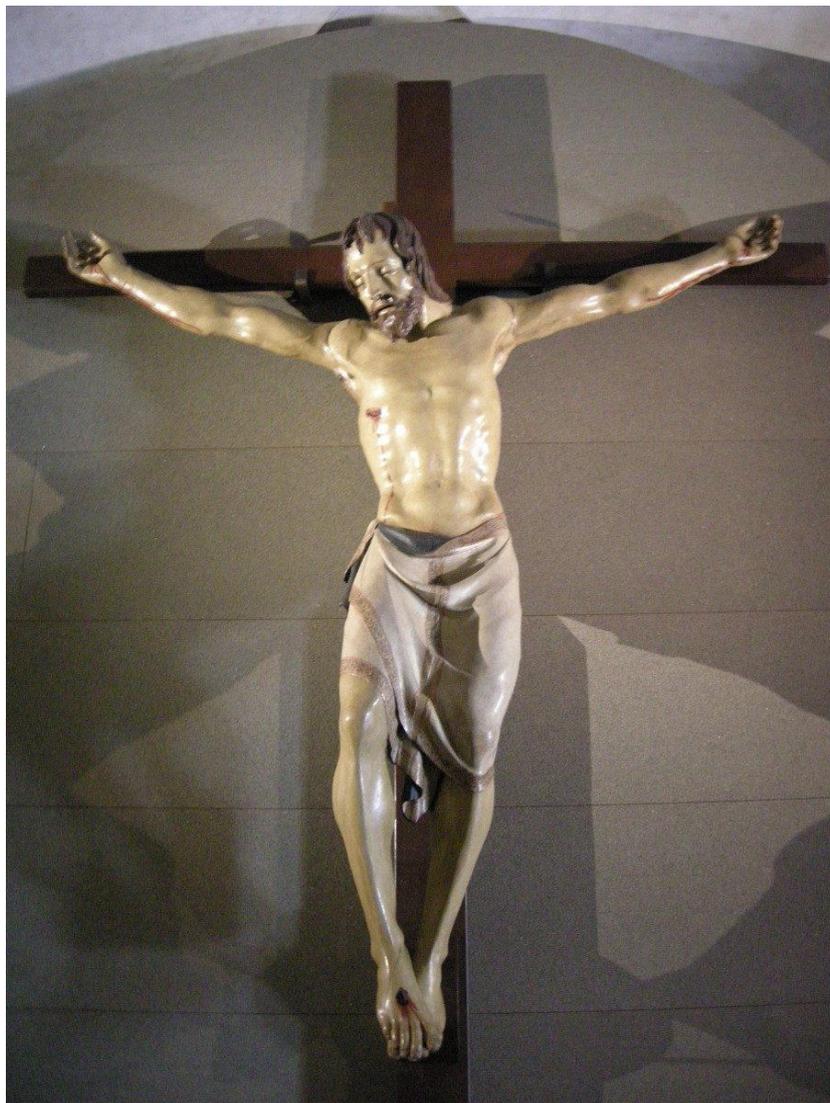
Ricordiamo che la cosiddetta "finta architettura" o "falsa prospettiva" dipinta, non è soltanto una abile rappresentazione prospettica di elementi architettonici su di una superficie, ma costituisce il proseguimento ideale oltre il limite del muro del vero spazio antistante nel quale l'osservatore si trova: solo così l'illusione è totale, in quanto lo spazio prosegue *nel* quadro: lo stesso accade nei contemporanei "tromp l'oeil".



Nella scena del *Tributo* della Cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine a Firenze (1425) la figura del Cristo sembra ritrovare la sua natura divina nella simultaneità miracolosa degli eventi, raccontati contestualmente e di cui fanno parte personaggi che si ripetono più volte (San Pietro ed il Gabelliere), ricomposti dal gesto sicuro del Cristo, ferma testimonianza dell'esplicito significato morale del fatto: una divina certezza emana dallo splendido volto sereno, sorprendentemente curato, la cui bellezza umana si rivela nella sua verità: la barba non lunga, l'espressione decisa

nell'ordine perentorio, i capelli all'indietro che lasciano libero il collo colpito dal raggio luminoso, gli occhi color nocciola nei quali si intravede la pupilla che dirige lo sguardo verso Pietro, anticipazione di un messaggio al futuro capo della Chiesa, destinato a trattare in sua vece col mondo e con gli uomini. Attorno al gesto del Cristo ripetuto da Pietro (come spesso accade anche in altre scene) ed alla figura del gabelliere di spalle che anima lo spazio, i volti degli Apostoli distribuiti in un cerchio immobile, quasi giottesco, tutti sulla stessa linea, incrociano gli sguardi turbati come altrettanti testimoni del valore morale e storico dell'evento.

Tre secoli più tardi Caravaggio, nella *Vocazione di San Matteo* a San Luigi dei Francesi, avrebbe riproposto quello straordinario gesto-richiamo del Cristo, ancora una volta sottolineato dalla presenza vitale della figura di Pietro.



L'immagine del Cristo crocifisso di DONATELLO a S. Croce a Firenze (1408) è riflesso di quel particolare sentimento popolare tendente a prediligere l'aspetto realistico e drammatico del corpo di Gesù, che diviene così il simbolo del processo di santificazione dell'uomo comune attraverso la sopportazione del dolore: nonostante le imperfette proporzioni del corpo (le braccia più lunghe delle gambe), è il volto affaticato proteso verso l'osservatore che contribuisce a rendere tutto più credibile, più accettabile e più vicino a noi: il tormento del Cristo infatti non si manifesta solo nel momento del supplizio, ma è affrontato durante tutto il corso della vita, e si rivela in quella rude anatomia di un corpo vissuto.



La scelta dell'uso della materia "povera" (il legno) permise all'artista di applicare una tecnica di modellato più rapida, quasi "espressionista", nella quale la luce, colpendo la superficie, fornisce al corpo divino un aspetto meno perfetto e quindi più terreno. BRUNELLESCHI criticò l'opera di Donatello, rimproverandogli "di aver messo in croce un contadino" e lo invitò a vedere il suo Crocifisso ligneo (oggi a S. Maria Novella), nel quale sembra trasferire le armoniche proporzioni architettoniche, raffigurando il corpo composto quasi in sereno distacco dalle sofferte contingenze della vita umana: l'artista ricerca una materializzazione luminosa sulla superficie scolpita in grado di fornire vita e spirito alla materia proprio per come essa viene colpita, quasi "attraversata" dalla luce. Dunque l'influsso statico ed imponente dell'opera scultorea classica è qui ampiamente superato proprio nel richiamo evidente alle impostazioni pittoriche forse più giottesche che masacesche.

La voce della più alta spiritualità iconografica dopo Cimabue è quella del BEATO ANGELICO: egli colloca la rivelazione dogmatica del Cristo nella teologia ufficiale di S. Tommaso, *poiché l'arte, come forma di esperienza religiosa, tendendo alla verità non può che dirigersi alla conoscenza di Dio.* (v. Argan, op. cit.)

Il frate domenicano fa parte, con pari dignità, sia della schiera dei nuovi artisti del Quattrocento, sia di quegli uomini di fede che applicavano i principi della vita religiosa alla vita quotidiana. La spiritualità della devozione richiedeva la massima partecipazione alla vita del Cristo, così egli inserisce nella raffigurazione degli episodi della passione la figura di un domenicano in meditazione o in preghiera. Dunque per lui l'arte è il modo più concreto di realizzare ad uno stesso tempo un atto di fede e una visione di verità eterna, cioè un processo spirituale e materiale assieme che rende giustizia allo spirito divino che trova spazio nei personaggi e nelle cose del mondo rappresentati; si celebrano così costantemente le qualità estetiche rivelatrici della bellezza del creato e testimonianza della presenza divina.

Tutte le conquiste formali della fine del Trecento e della prima metà del Quattrocento, assimilate e fatte proprie dall'Angelico, vengono utilizzate a prova dell'esistenza di una entità soprannaturale che fa nascere l'ispirazione artistica, e che permette la realizzazione percettibile di immagini in forme perfette, secondo meccanismi superiori che ci legano a Dio: la sola presenza di determinati colori, di forme pure e la possibilità di produrre composizioni così organicamente compiute, è paragonabile alla presenza nella storia e nel creato della santa figura del Cristo, della cui immagine umana si è perennemente alla ricerca.

Essa, della quale realizza più di una versione inserita in varie tematiche evangeliche o dogmatiche, viene tenacemente vista come la figura chiave che travalica il campo compositivo affrontato, per assurgere a verità eterna e presente nel nostro quotidiano, una vera idea di Dio che si concretizza in personaggio proprio per mezzo della volontà dell'artista religioso di porre essa come strumento di preghiera o come una icona rinascimentale che assume un valore incancellabile. *“L'Angelico ha sempre dato al Cristo la compostezza, la bellezza, la grazia senza sentimentalismo, tanto che la sua apologia del Cristo si direbbe quasi un atto mistico”* (Fallani, op.cit. p.15).



La grandiosa figura del Salvator Mundi nella *Trasfigurazione del Convento di San Marco* a Firenze (1438) occupa il centro della composizione: nel suo moto ampio e controllato, che in qualche modo ripete il gesto della crocifissione, la figura assume una grandezza ed una importanza regale, sottolineata nella sua santità dal candido colore della veste, classicamente poggiata sulla

spalla, alla maniera degli imperatori romani, e circondata dalla mandorla di luce bianca. Lo splendore della luce diffusa si trasmette come sensazione riflessa ai nostri occhi, attraverso l'osservazione della reazione che hanno le altre figure rappresentate: i tre apostoli, tutti compresi nella metà inferiore dell'affresco, in ginocchio ai piedi della roccia che definisce il livello di santità superiore, esprimono con i loro gesti la reazione spontanea di chi non può sostenere a lungo lo sguardo di tale visione; santi domenicani si affacciano dai bordi mentre delle figure dei profeti che accompagnarono il Cristo sul monte Tabor appaiono solo le due teste, essendo i loro corpi rimasti offuscati dalla luce travolgente. Il volto di Cristo ci ricorda quello dell'Eterno, ed è simbolo di fede inestinguibile: assimilabile al Santo Volto del Mandilion (o del Cristo Achirpita, cioè "non fatto da mano umana") nei suoi tratti somatici riconosciamo una specie di organica centralità espressa nella partizione del nimbo, della barba, delle due ciocche di capelli sulle spalle, e delle due ai lati della barba. A tale figura guardarono gli artisti successivi ogni qual volta dovettero esprimere la divinità della figura di Gesù.

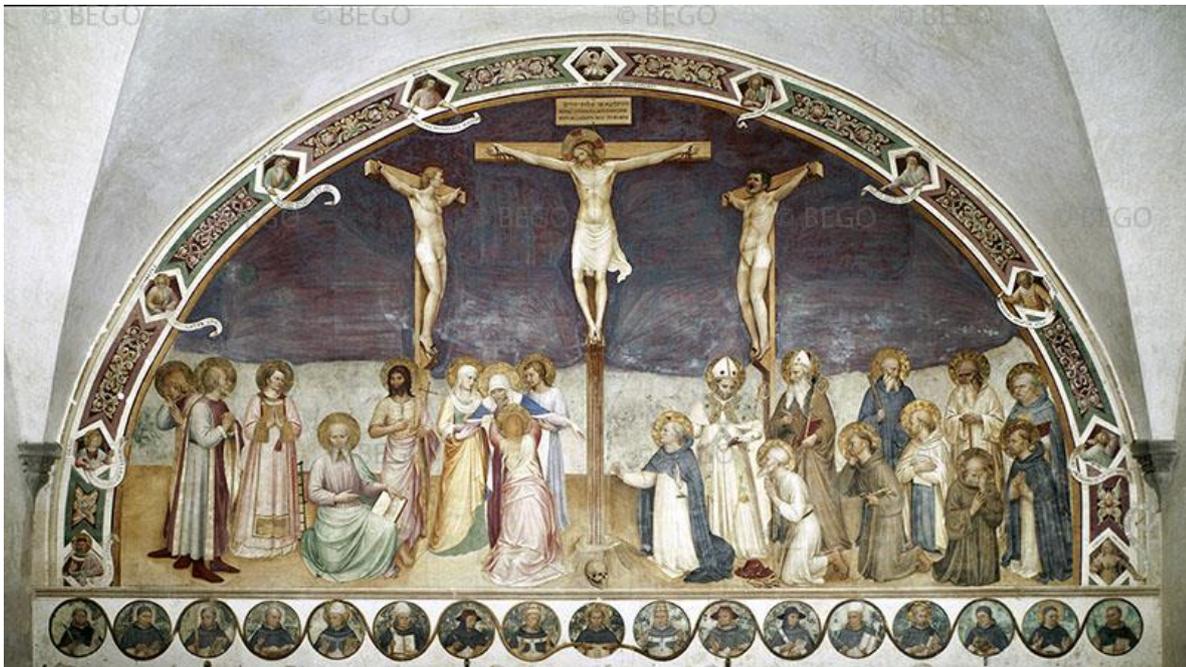


Nella tavola della *Deposizione dalla croce* al Museo di San Marco, eseguita verso il 1440, tutto tende a chiarificare la santità di Cristo e del suo sacrificio: non c'è personaggio che manifesti dolore o sofferenza, anzi in ognuno prevale un diffuso senso di certezza della sacralità dell'azione posta a metà tra il rituale e il celebrativo, che sembra seguire movimenti prefissati che concludono la vita terrena del Salvatore, nella certezza che tutto contribuirà a fissarne per sempre la sua realtà divina in terra. La Madonna, sapientemente circondata come fosse una icona, dal lino del sudario, sembra invitare alla preghiera, mentre gli angeli, l'azzurro del cielo, il paesaggio di sfondo celebrano già la "rinascita" dello splendido corpo dolcemente depresso, come fosse una preziosissima reliquia rivelatrice del dogma divino, da cinque personaggi, per essere conservato dalle sante bende che le pie donne porgono sotto lo sguardo triste e dolce della Madre.

Il gruppo femminile sulla sinistra è composto da personaggi con o senza nimbo, a dimostrare che l'atteggiamento pio e premuroso non è solo caratteristica di santi, ma può esserlo anche di gente comune. E lo stesso avviene per le cinque figure che si apprestano a deporre il corpo dalla croce, tra le quali spicca in primo piano il bell'angelo scalzo dalla tunica celeste, le cui fitte pieghe

regolari contrastano con le rosse tracce lineari e parallele del sangue di Gesù colato sul legno della croce.

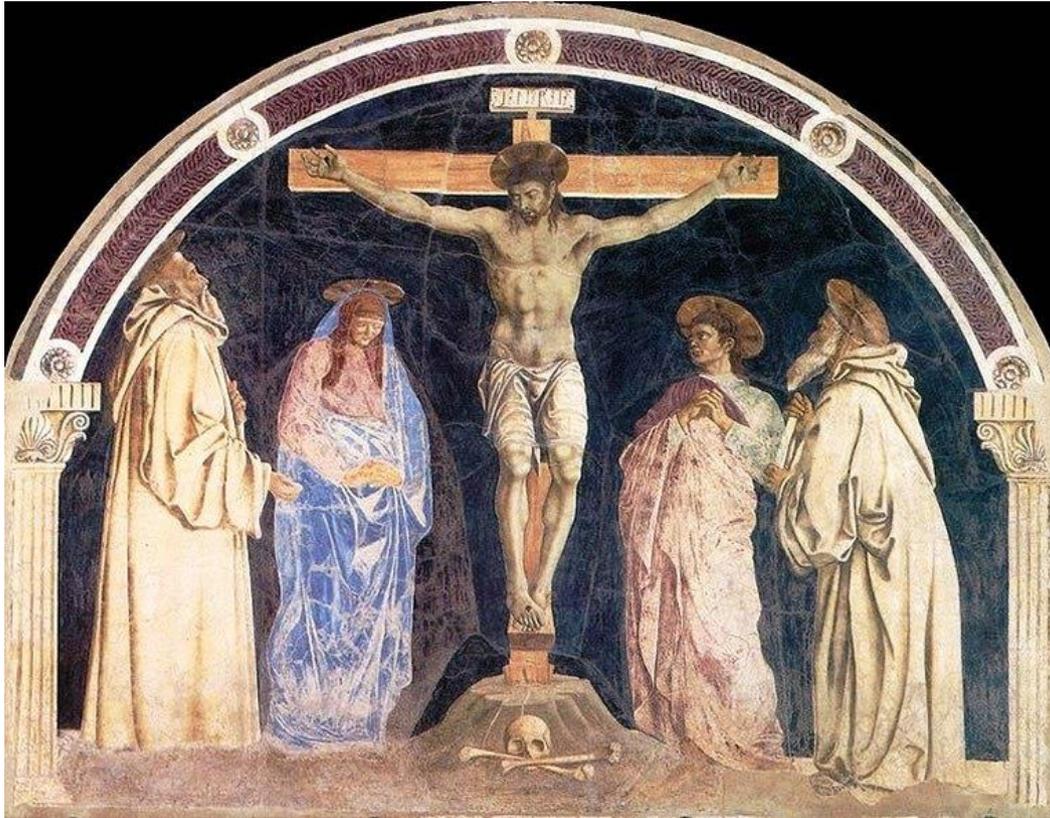
In questa composizione ogni personaggio ed ogni elemento è ben collocato nello spazio: esso viene così a trovarsi definito attraverso l'ubicazione delle figure sovrapposte. Per giunta la cinta muraria della città sullo sfondo si muove in profondità a sinistra e prosegue a destra oltre la croce in primo piano. L'intera superficie del quadro è poi proporzionalmente divisa in tre scomparti, corrispondenti ai tre archi acuti della cornice: l'Angelico colloca sapientemente negli spazi così individuati i gruppi di figure e la natura dello sfondo, in modo così chiaro e semplice che l'occhio non percepisce più i due peducci di separazione dei tre archi. Ogni nimbo dorato è lavorato in modo così raffinato e diverso che la luce si rifrange su di essi provocando un effetto di radiosa luminescenza. *“Nel sorriso della natura la scena del compianto assume un timbro squisitamente elegiaco”*. Non ci stupisce la sicurezza dell'artista nell'impostare prospetticamente alcune figure, come quella situata in alto sulla scala o il giovane beato inginocchiato in primo piano sulla destra: il pittore del Rinascimento ha saputo trovare un accordo tra l'antica tecnica di rappresentazione spaziale e le conquiste volumetriche della sua epoca, con una operazione tutta personale di recupero della spiritualità del colorismo tardo gotico, del quale sa cogliere gli aspetti più limpidi, utilizzandolo per quella ricerca dei toni e dei particolari naturalistici del paesaggio che ritroveremo poi più tardi nel Perugino e in Leonardo.



Del resto anche l'affresco raffigurante la Crocifissione nella Sala Capitolare del Convento di San Marco (1442) ci propone una prospettiva delle croci dei due ladroni, che lascia stupefatti per la maestria con la quale l'artista ottiene l'effetto di profondità, e che proietta per contrasto la figura centrale del Cristo in primo piano. Il corpo di Gesù, dall'anatomia perfetta e dal limpido volto, ci rammenta la ricerca plastica del crocifisso brunelleschiano.

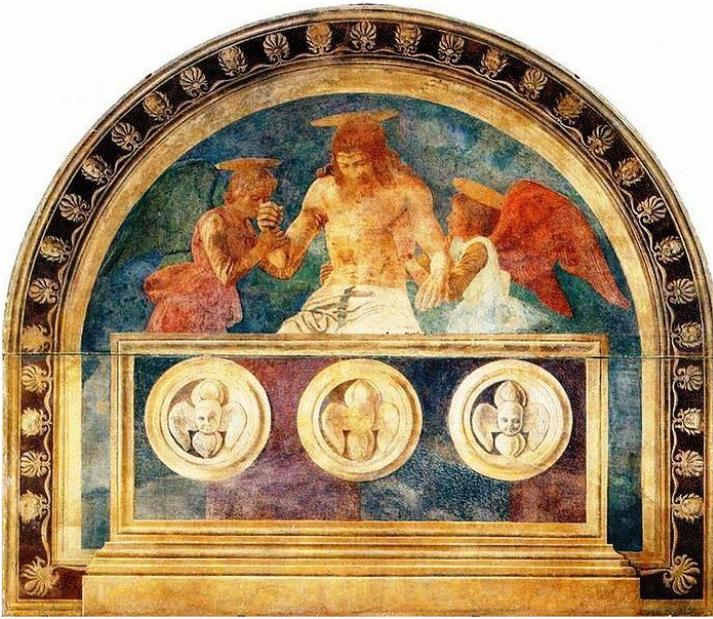
Prima del 1450 il tema della "Pietà" era visto più come "Presentazione del Sacro Corpo di Gesù", e riassume in sé il bagaglio dogmatico, il significato spirituale e la testimonianza storica del sacrificio: il corpo in attesa della sepoltura, posto sul bordo del sarcofago aperto e pronto ad accoglierlo, è sostenuto e quasi aiutato nell'atto di coricarsi nel sepolcro, dalla Madre e da Giovanni o da altri personaggi, e sempre in posizione eretta, vera reliquia divina esposta alla nostra vista, e prova certa della permanenza di uno spirito interno che permette al corpo di rimanere ancora in equilibrio, riflesso della stanchezza della sofferenza e rivelatore di ciò che resta dell'estremo sacrificio. Dopo il 1450 tutti i personaggi vengono eliminati tranne quello della Madonna, allo scopo di esaltare il sentimento pietoso che nasce dal rapporto tra la madre ed il

figlio morto: è questo un tema di provenienza nordica che, assimilato rapidamente nel centro Italia, spinge l'artista a dedicarsi alla trattazione del nudo del corpo di Gesù, al fine di cogliere in esso la bellezza segno della divinità.



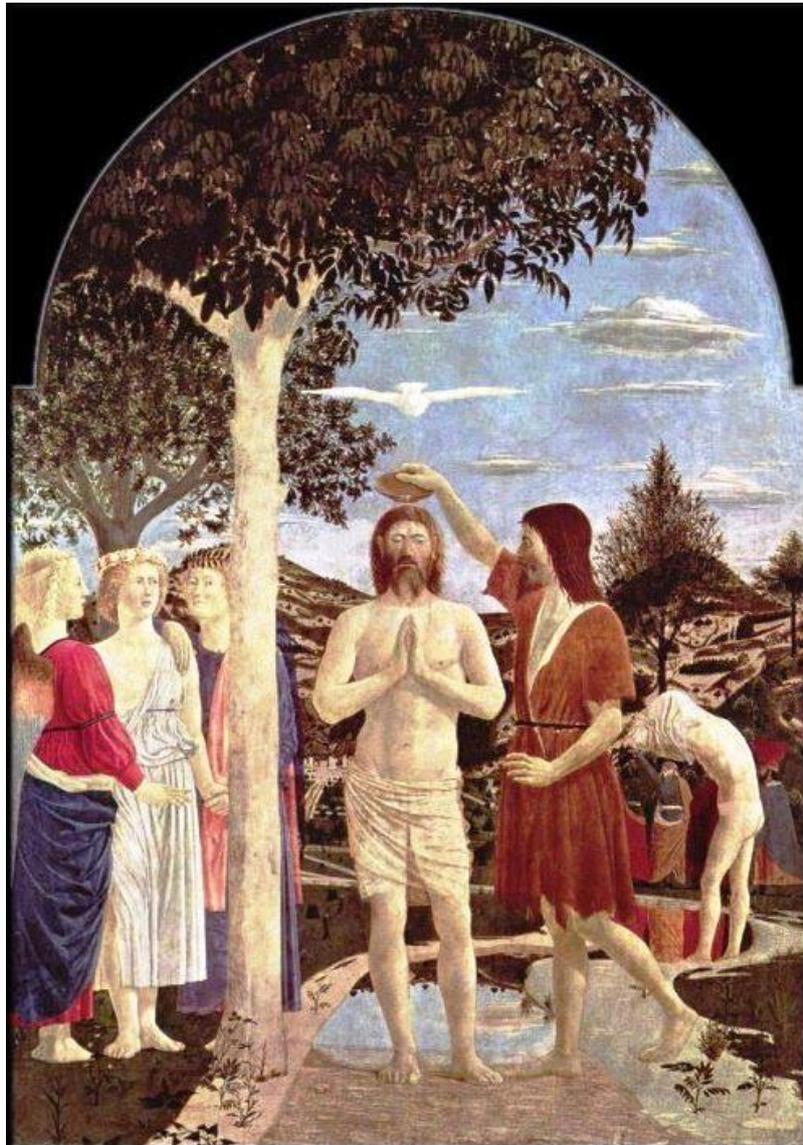
Negli affreschi del *Refettorio del Convento di S. Apollonia* a Firenze, ANDREA DEL CASTAGNO (1419-57) celebra l'umanità del Cristo nella sua dimensione storica: Egli deve rivestire un aspetto che sia segno della sua santità proprio in quanto collocata nello spazio temporale della vita dell'uomo, il quale a sua volta viene percepito come presente e testimone partecipe degli eventi della storia di Gesù: la figura, nella sua rappresentazione spiccatamente umana e realistica, trova tuttavia spazio per definirsi nella sua giusta dimensione divina, e costituire prova della partecipazione del soprannaturale agli eventi umani.

Il tema ora è triplice: la *Crocifissione*, la *Deposizione*, la *Resurrezione* (1450): nelle prime due la figura di Gesù ha lo stesso aspetto, e la sua vicenda ci appare come un fatto storico nel quale rimane quasi avvolta ed invischiata: dal fondo scurissimo della *Crocifissione* emergono il corpo di Gesù, la Madre e Giovanni e due frati in primo piano: l'effetto sull'osservatore è l'immediata presa di coscienza della realtà umana del Cristo esposta nella sua evidenza, sottolineata dalla partecipazione al fatto delle altre quattro figure; nella *Deposizione* il corpo quasi abbandonato ad un sonno momentaneo, in attesa dell'ormai prossimo certo risveglio, si lascia sorreggere dai due angeli, dalla mesta espressione rassegnata di accettazione dell'ineffabile destino: l'artista si preoccupa di mettere in rilievo l'accorta devozione con la quale accompagnano lentamente il santo corpo nel sarcofago, sulla superficie del quale tre teste di cherubini in finto bassorilievo ricordano i tre giorni da attendere prima della gioia della resurrezione.



Nell'ultimo affresco muta l'aspetto del Cristo: Egli diviene una splendida figura giovanile, dallo sguardo fermo e dritto verso di noi, a richiamarci alla nuova vita, resa certa e sicura dal risveglio della natura di sfondo, ove appaiono le rigogliose chiome degli alberi: il gesto ampio benedicente e il sudario atteggiato a toga classica sulla spalla sinistra fanno di Lui un condottiero vittorioso, che indica il cielo, sentiero obbligato verso la salvezza, e del quale Egli è l'unica guida, sotto il vessillo crociato simbolo della vittoria della Fede sulla morte dello spirito.

PIERO DELLA FRANCESCA (1420-92) vede nella immagine di Cristo la rivelazione di due verità coincidenti: quella del dogma e quella dell'intelletto. Ad esse corrispondono gli elementi della ricerca artistica quattrocentesca: lo spazio oggettivo, empirico, che produce la veduta, e lo spazio soggettivo teorico, che produce la visione: verità e spazio si danno reciproca conferma, rivelandosi nelle immagini come realtà provate: l'esistenza dello spazio teorico conferma quella del dogma dello spirito, l'esistenza e la forma dello spazio oggettivo testimonia la verità della ragione umana.



Il Cristo del *Battesimo* della National Gallery (1440-46) non riflette ansia o tensione religiosa, perché costituisce il simbolo della verità rivelata: a tal fine infatti è predisposta tutta la composizione artistica. L'impostazione prospettica, che questa volta non ha bisogno di architetture, è ottenuta mediante la giustapposizione delle dimensioni decrescenti delle figure umane e degli alberi. La sagoma del Cristo costituisce essa stessa l'asse principale dell'opera, sottolineato dal volo planato della colomba, che stende le due ali come i piatti di una bilancia spirituale, dalla ciotola, dal volto iconico di Gesù, dalle mani specularmente accostate in preghiera e dal limite interno della sua gamba destra. La presenza del terzo essere trinitario, l'Eterno, è supposta nel cielo, dietro le ricche fronde dell'albero la cui chioma riempie la mezzaluna superiore del quadro.

E' dunque la posizione centrale del Cristo, tra il fusto dell'albero da una parte e la figura di Giovanni dall'altra, a costituire contemporaneamente certezza spaziale e rivelata, mentre l'atmosfera sacrale dell'evento si allarga fino a comprendere le figure degli angeli, pronti ad assistere il proprio Signore, e la cui strana indifferenza sottolinea la tranquillità derivante dalla certezza della presenza divina; il neofita in secondo piano sulla destra, impegnato a sfilarsi la tunica, è pronto a confermare la validità del rito. Ma l'immagine del cielo, della chioma dell'albero, della collina, degli abiti colorati dei personaggi di sfondo, riflessi sullo specchio d'acqua, ci suggeriscono la presenza di un altro asse compositivo, questa volta orizzontale e terreno, che va ad incrociare quello verticale mistico più o meno in corrispondenza del ventre di Gesù.

La saldezza della posizione del corpo del Cristo, che mostra una leggera ponderazione sulla gamba destra, anticipa l'eroismo formale di figure intrepide come il David di Michelangelo. Le sue perfette proporzioni anatomiche, il panno cinto sui fianchi, dalla trasparenza purissima che Piero sembra abbia copiato dal crocifisso di S. Maria Novella di Giotto, e la limpidezza della luce diffusa e limpida che colpisce il corpo di Gesù, dopo aver volutamente avvolto l'intera composizione, sottolineano la bellezza divina delle forme esteriori attraverso le quali il protagonista ci appare rivelandosi nella sacralità del momento, così che le parole dell'Eterno ("mio Figlio prediletto") sembrano assumere concretezza nell'immagine del Cristo. Il suo volto ricorda quello della Sindone, mentre le gocce d'acqua che dai capelli scendono sulla fronte sembrano quasi già alludere a quell'effetto drammatico che leggeremo sul suo volto in croce.

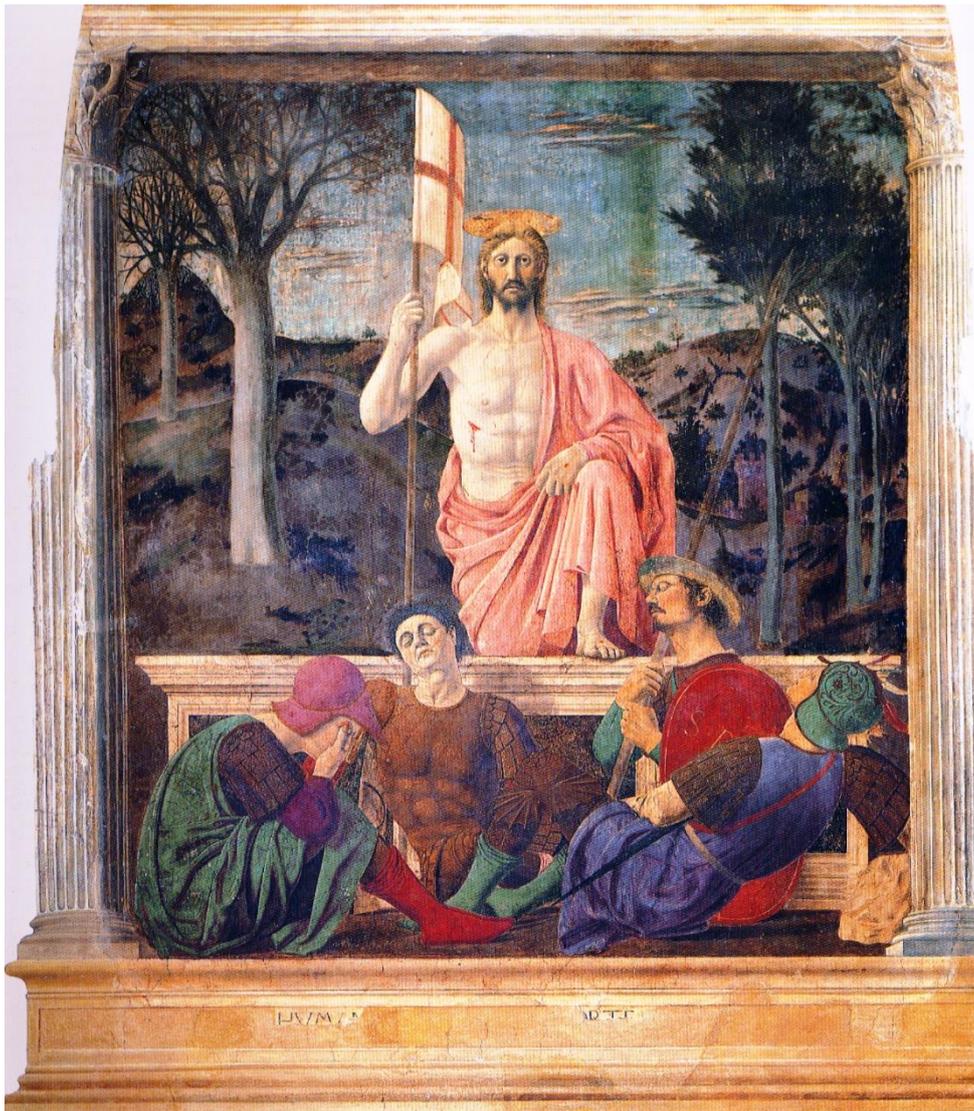


Nella *Flagellazione di Urbino* (1447) Piero raffigura tre personaggi in primo piano, riferendosi alla congiura del 1444 nella quale morì Oddantonio da Montefeltro, rappresentato al centro tra i suoi due cattivi consiglieri, cui evidentemente l'artista attribuisce il fallimento e la conseguente rovina del giovane principe: quindi essi lo stanno idealmente "flagellando" così come fecero i carnefici con Gesù: e ciò spiega perché la scena sacra sia dipinta su di un piano distinto e lontano. Ma la composizione è fondata su regole geometrico-prospettiche di grande rigore: infatti Piero questa volta si serve dell'asse centrale per dividere il quadro in due parti, che divengono quasi due composizioni autonome. Tuttavia la prospettiva unica ci mostra la rappresentazione di un unico spazio, del quale la parte sinistra occupa il fondo, e rappresenta la memoria perenne, la morale storica che si ripete ancora oggi, e la parte destra, proiettata in primo piano, ricorda all'osservatore la sua verità documentaria: in Piero il dato della tradizione si può così trasformare nell'elemento determinante di una visione completamente nuova.

Le figure di Pilato, dei tre carnefici e di Cristo legato alla colonna classica sulla quale è posta una statuina pagana, sono perfettamente inserite in uno vuoto cubico, sottolineato dalle architetture orizzontali e verticali che ne definiscono gli spigoli spaziali: i tre personaggi a destra invece occupano un piano-quadro collocato anche temporalmente in uno spazio a noi più vicino: e la figura barbata, con il copricapo nero, poggia col piede sulla stessa fascia del pavimento sulla quale insistono le quattro colonne classiche, ravvicinate a tal punto che si sovrappongono l'una all'altra,

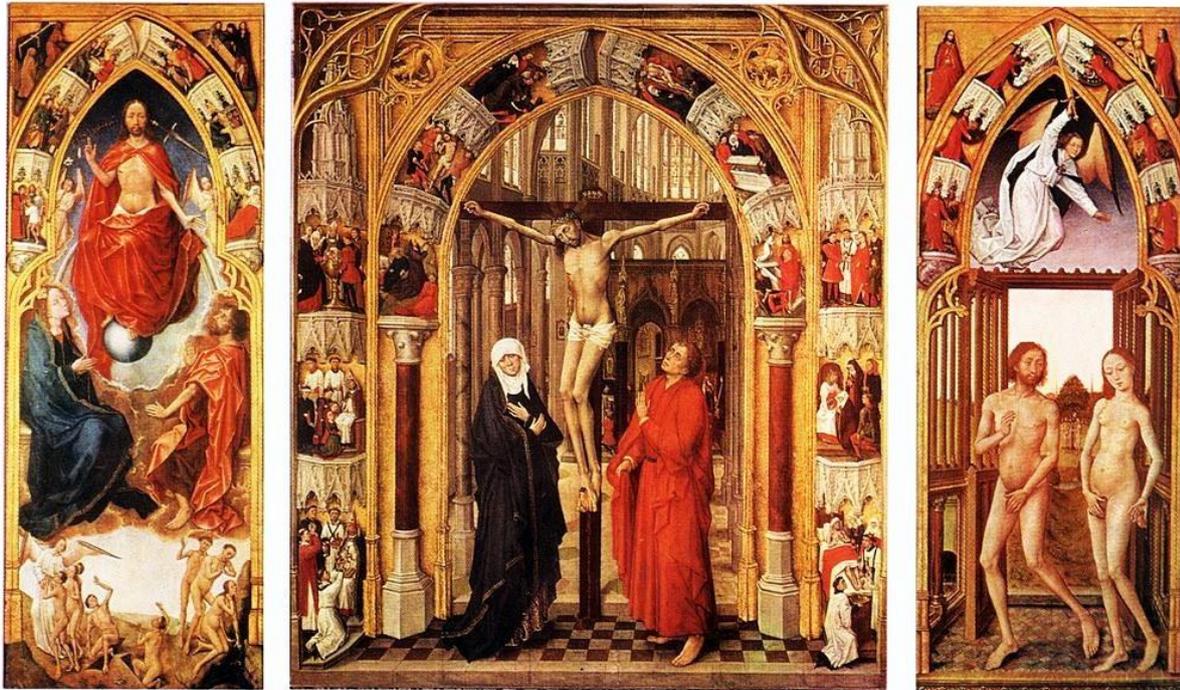
in una prospettiva a cannocchiale che collega all'istante il sacro evento passato a quello presente, altrettanto pervaso da segreti moti dell'animo.

Ma se la pesante porta di sfondo dietro al Cristo è chiusa per sempre, quella alle spalle del personaggio seduto è aperta e lascia intravedere una misteriosa scala con balaustra che conduce al piano superiore, verso un'altra incognita spaziale. Tutto è una illustrazione della verità immanente protagonista quotidiana della nostra vita, come mostrano le figure in primo piano che sembrano parlare d'altro, indifferenti a quanto avviene-è avvenuto alle loro spalle: ed invece i loro sguardi, persi nel vuoto, ci mostrano che il discorso è fermo, i loro gesti interrotti, ed essi sono in ascolto di ciò che accade in un altro spazio, in un altro tempo: la loro vita non sarà più la stessa, pervasa da quell'atmosfera di partecipazione, di triste consapevolezza della realtà dell'accaduto, che ritorna e si trasforma in azioni nel presente: insomma Cristo ci ha cambiati, la sua presenza, la sua vicenda terrena è inserita nel nostro intelletto e nel nostro cuore per sempre.

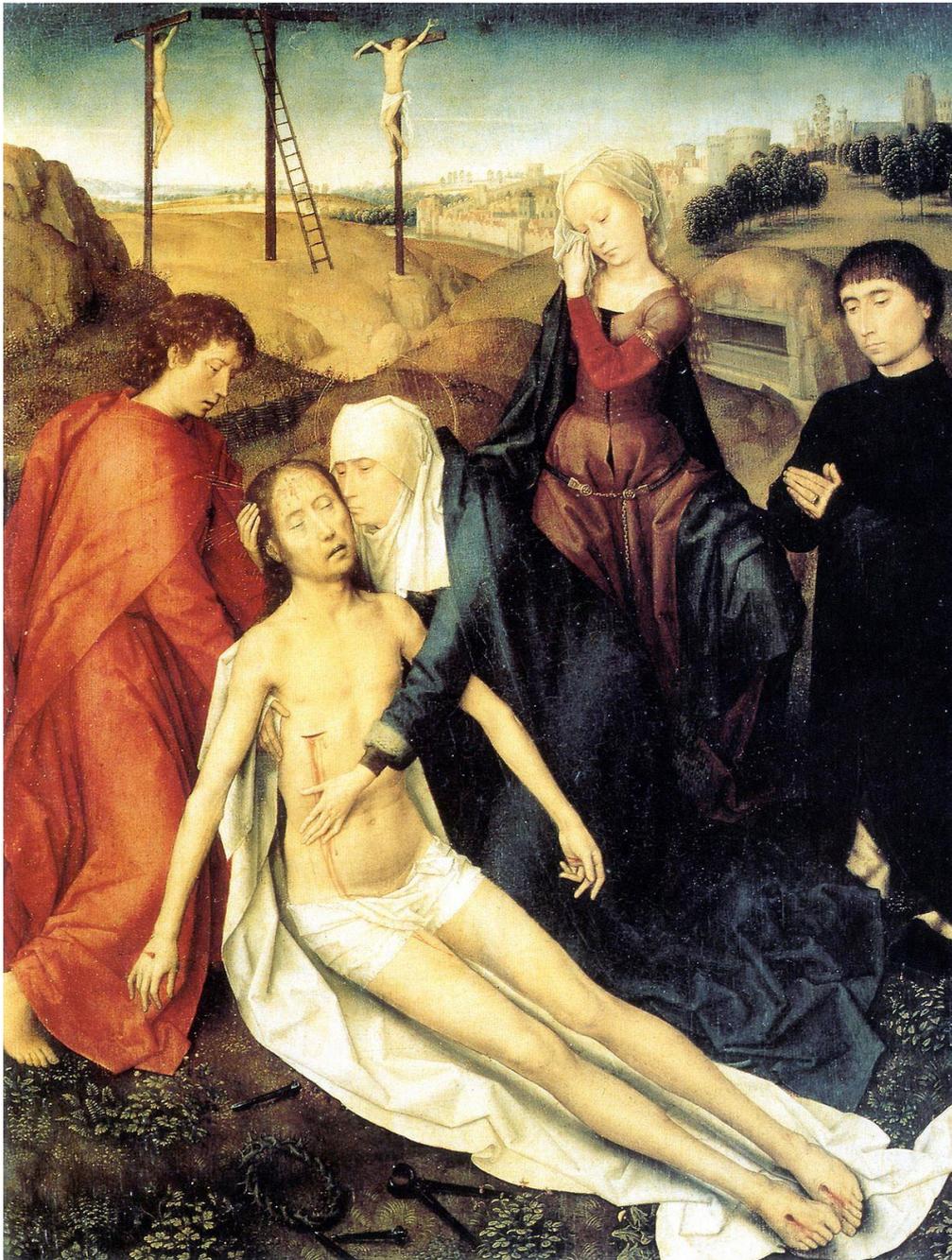


Nella Pinacoteca comunale di Borgo Sansepolcro è conservata la Resurrezione di Piero della Francesca, nella quale, come in Andrea del Castagno, la figura del Cristo è padrone dell'intera composizione, centro ottico ed asse portante dell'intero spazio pittorico: il suo moto separa il paesaggio di sfondo in due zone: una arida e remota, con i rami spogli degli alberi che contrastano con la luce del tramonto oltre la collina marcata, l'altra a destra fiorente, viva e vigile nella trasparenza della luce dell'alba: il tempo trascorso tra l'inverno e la primavera della natura definisce la rinascita. Gesù è colto nel momento in cui esce dal suo sarcofago, poggiando la gamba sinistra sull'orlo di marmo e sostenendosi con la mano destra all'asta del vessillo vittorioso: il suo corpo nudo e ferito assume un aspetto eroico, sottolineato dal mantello rosso che lo avvolge come

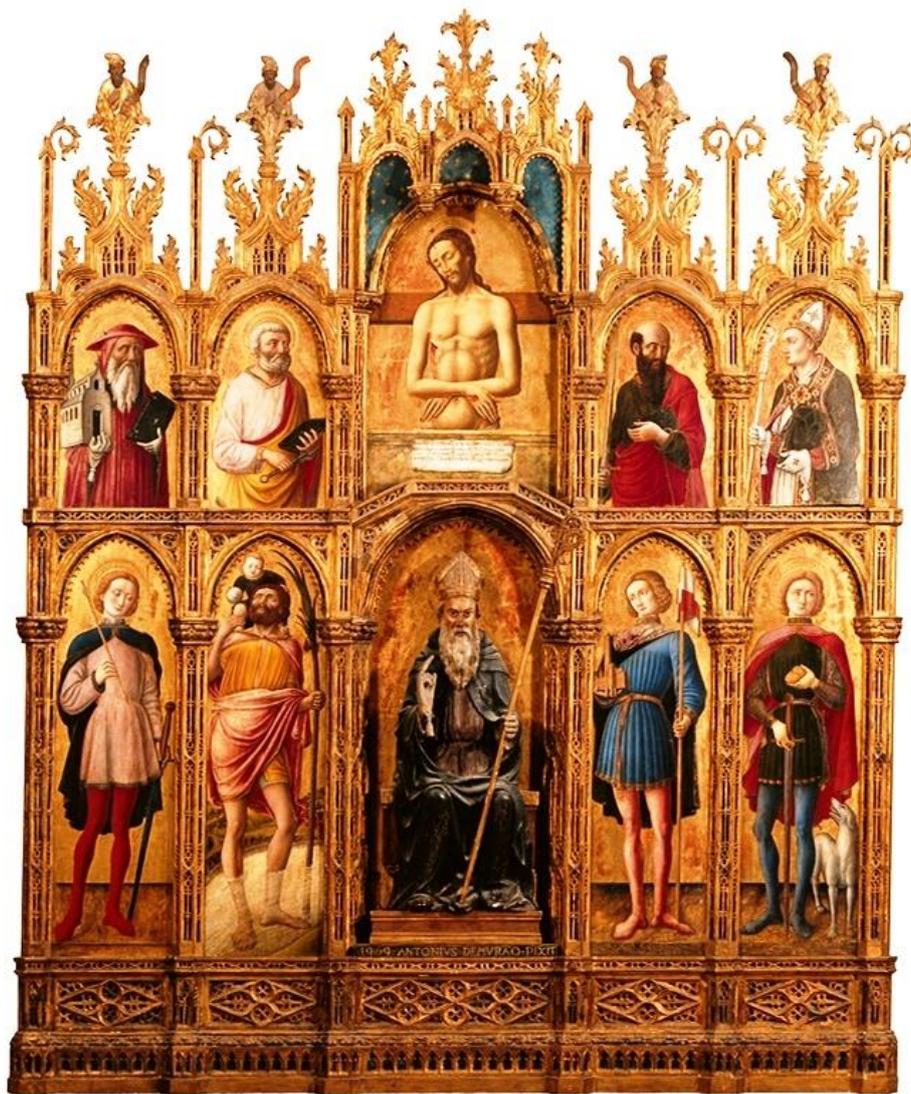
una toga: Egli attribuisce così un tempo ed un luogo preciso al fatto accaduto, mentre la sua saldezza contrasta ancor più con le figure scomposte dei soldati addormentati ai piedi del sepolcro, dei quali quello che appoggia il capo all'asta che regge Gesù è il ritratto dell'autore: la forza bruta ha ceduto sconfitta dalla forza della divinità: il volto del Cristo, ancora nel suo aspetto iconico, fissa il suo sguardo dagli acuti occhi neri verso di noi, mostrando con la movenza del corpo la ferma volontà di condurci, se accettiamo, sulla strada della salvezza eterna.



Gli artisti fiamminghi hanno esaltato l'aspetto emblematico delle immagini sacre d'epoca romanica e gotica, rappresentando la fede in arte attraverso simboli e complesse interpretazioni. Dunque la figura del Cristo assume un valore emblematico divenendo archetipo di concetti morali oltre che dogmatici, fornendo all'osservatore e al fedele istantanee informazioni globali sul significato dell'intera opera: ecco dunque per esempio che nel pannello della *Redenzione* (1455) ora al Prado, ROGER VAN DER WEIDEN oltrepassa la dimensione storico-narrativa della scena per raggiungere il valore paradigmatico della Redenzione, ottenuta, secondo l'artista, attraverso il sacrificio volontario come momento conclusivo della Passione, menzionata nelle piccole scene disposte lungo gli imbotti dell'arco del portale di ingresso, e rinnovata dal sacerdote nella celebrazione della Messa sull'altare: Cristo crocifisso ci attende sulla soglia della sua Chiesa, rendendo sacro il luogo e ammonendo il fedele che si appresta al rito liturgico: in tal modo sottolinea il significato e il valore alla struttura organica della Chiesa e finalizza la Messa sull'altare in grado di rendere attuale con tutti i suoi benefici, la realtà del Golgota.



Nella *Pietà* della Galleria Doria a Roma, HANS MEMLING (1439- 1494) raffigura il Cristo morto in un atteggiamento addolorato e sofferto, con le piaghe evidenziate dalle lunghe striature lasciate dal sangue sgorgato, e con chiodi, tenaglie e corona di spine a terra in primo piano. Le quattro figure che lo assistono non hanno espressioni addolorate ma solo tristi: il giovane Giovanni e la Madre accorrono il corpo di Gesù, presentato come prova inconfutabile del suo estremo e definitivo donarsi per la nostra salvezza, la Maddalena e il fedele in preghiera sulla destra riflettono l'atteggiamento che unisce la compassione alla preghiera. Più drammatiche invece sono le piccole figure dei ladroni crocifissi , che tentano di divincolarsi sulla croce. Sul lato opposto del fondo, al di sopra del loculo del sepolcro che aspetta aperto, una città silenziosa sembra ignorare l'evento tragico, mentre sul giardino la cui vegetazione richiama le piantine del primissimo piano, poggiano le gambe dritte ed inerti di un Cristo colto nella rigidità silenziosa della morte, e la cui forma è sottolineata dal sudario bianco



Il corpo di Cristo viene spesso raffigurato a mezzo busto (*Imago pietatis*) per aggiungere spiritualità e venerabilità anche alle complesse macchine compositive che hanno come protagonisti santi e beati, per rendere più convincente la santità delle figure: ad esempio nel *Polittico di S. Antonio Abate* alla Pinacoteca Vaticana (1464) di ANTONIO VIVARINI (1418-76), in una nicchia al di sopra del santo, il corpo di Cristo è offerto alla venerazione come santa reliquia, così da rendere sacro l'intero oggetto artistico: Gesù non appare più crocifisso, ma mostra il busto nudo, con le braccia incrociate, il capo leggermente inclinato, gli occhi chiusi, le piaghe del costato e delle mani copiosamente sanguinanti, e con la croce sullo sfondo; viene così colto il passaggio tra la sofferenza e la Resurrezione, nell'atteggiamento che è la prova certa della sua unitaria natura divina ed umana, santificato nella morte, martire volontario, frutto dell'amore per noi, suscitando un profondo sentimento di rispetto e di dolcezza nella percezione della sua perfetta sembianza invocata.

Dalla valutazione dell'aderenza alla realtà di un'opera in funzione della sua finitezza, nasce la differenza esistente tra pittura e scultura: l'una simbolica, contenutistica e quindi più spirituale, la seconda più vera, materiale, legata alla espressione della forma. E' per questo che nel XV secolo in Italia, sulla scia di Donatello, le opere scultoree continuano a sviluppare una tecnica sempre più raffinata che si riallaccia al mondo classico, sostenute dalla motivazione religiosa rinascimentale tendente all'espressione del contenuto morale della forma: dunque non solo amore per la natura, per gli involucri umani che sono rappresentati perfetti, ma anche ricerca dei sentimenti espressi nei moti dell'animo riflessi sui volti, nei gesti e negli atteggiamenti.



Per esempio nell'immagine di Cristo della scena dell'Incredulità di San Tommaso di ANDREA DEL VERROCCHIO (1467-83) collocata in una nicchia esterna di Orsammichele a Firenze, il santo è posto quasi al bordo della via, mentre il Maestro grandeggia nella penombra della nicchia, microcosmo divino, colto nel suo gesto oratorio che appare il vero riflesso dei suoi pensieri: il volto è accuratamente plasmato, segno della bellezza dello spirito presente nel corpo, mentre il suo sentimento è espresso non soltanto nel viso o nel gesto delle mani, ma anche nell'intenso modellato delle pieghe dei vestiti e del mantello, che qui non tanto rivela l'abilità tecnica dell'artista, quanto costituisce un elemento a prima vista superficiale ed inanimato, ma in realtà legato alla forma del corpo che riveste, e che assicura l'esistenza di un contenuto vitale al di sotto di esso. L'aspetto interiore dell'animo del personaggio si arricchisce allora attraverso l'evidenza delle forme corporee viste come espressione di uno spirito e perciò di un particolare stato d'animo. Lo spirito dunque può influenzare la forma rendendosi così "leggibile" agli occhi attraverso il suo imprimere la configurazione superficiale dell'oggetto artistico.



Nel *Battesimo di Cristo* (1472-75) conservato agli Uffizi, il Verrocchio realizza una figura più giovane ma dall'espressione più intensa. L'opera, eseguita con la collaborazione parziale del giovane Leonardo da Vinci, ha una impostazione classica, la stessa sulla quale Piero della Francesca, nell'analoga scena conservata alla National Gallery, aveva fondato la sua manifestazione della rivelazione divina.

La composizione è qui notevolmente elaborata, tanto che ogni personaggio viene raffigurato in un atteggiamento più vivace, a partire dagli angeli inginocchiati al Cristo, dalla carnagione olivastra e dal perizoma di stoffa dal disegno orientaleggiante, che allude ad un ben preciso modello terreno; la sua figura sembra ruotare di tre quarti, mentre quella del Battista, dal volto contadino, viene colta nel momento dell'azione. E' confermata la diversità della posizione delle due figure, riscontrata anche in altre composizioni dello stesso tema (v, Piero della Francesca): Gesù, saldamente poggiato sulla gamba destra, scarica il peso della sinistra, leggermente piegata, quasi in atteggiamento di remissiva attesa: Giovanni invece è colto in un moto rapido, di chi sopraggiunge tutto teso all'atto che istituzionalizza il sacramento, sacralizzato dalla presenza ravvicinata della colomba e delle mani dell'Eterno. La natura, come fosse un reale personaggio, partecipa alla scena costituendone il supporto fondamentale: le rocce, gli alberi, la trasparenza dell'acqua e quella del paesaggio di sfondo, colto nella brillante e cristallina luce del tramonto, il piccolo volatile che spaventato dalla presenza della colomba corre a rifugiarsi nella macchia, tutto sembra definito dalla purezza dello spirito che pregna l'atmosfera, e a sua volta sembra precisare e rendere ancor più sacro il gesto di Giovanni.



SANDRO BOTTICELLI (1445-1510), allievo del Verrocchio, alla cui bottega conoscerà Leonardo, è considerato l'ultimo dei grandi artisti quattrocenteschi (così come Leonardo è il primo grande genio del Cinquecento): egli, da puro esteta, va alla ricerca del bello ideale come espressione di un sentimento ed aspirazione al trascendente, trasferendo così in questa ricerca il suo concetto morale e religioso: catturare la bella forma significa per lui raggiungere l'espressione di una purezza interiore la cui presenza non sappiamo giustificare, se non ammettendo l'esistenza di una Entità Suprema che infonde essenza divina nei corpi, trasformandoli in forma pura.

Il problema sta nel fatto che tutte le bellezze realizzate dal Botticelli assumono un aspetto ideale, cioè non corrispondente ad un reale modello terreno. Rappresentano una sintesi, realizzata nell'animo dell'artista, di una somma di immagini terrene delle quali ha colto solo gli aspetti più illuminati e splendidi. Il bello dunque è una forma della mente, una idea che ci facciamo ma della cui esistenza non siamo assolutamente certi: i personaggi assumono i caratteri di una bella illusione, nella quale finisce inesorabilmente per precipitare anche l'idea del divino e la fede in una realtà trascendente.

La crisi religiosa, per altro già latente nel fondo del suo temperamento malinconico ed introspettivo, avvalorata dalla predicazione, dalla condanna e dalla morte sul rogo del Savonarola, ebbe un riflesso immediato nelle sue opere, specialmente nella *Deposizione* della Pinacoteca di Monaco (1490): i personaggi chini verso il Cristo esanime accentuano la drammatica ostentazione del bel corpo nudo offerto in sacrificio, il quale, riverso sulle ginocchia della Madre, mostra il suo splendore di perfetta bellezza divina: è Dio in quanto è Bello. Ad esso si avvicinano le figure storicamente presenti alla passione: la Madonna, nell'atto dello svenimento, sta per abbandonare la presa cosicché il corpo del Figlio tende a scivolarle via, Giovanni interviene a trattenerlo con la destra mentre con la sinistra carezza il capo della Madre, le due Marie (Maddalena e Maria di Cleofa) inginocchiate ai due lati sembrano già in adorazione del santo corpo. Al gruppo si uniscono tre santi, Gerolamo, Paolo e Pietro sulla destra, dagli sguardi tristi e consapevoli, emananti saggezza ed impegno nella loro futura missione in Cristo; ma la loro presenza fornisce alla composizione un valore simbolico: i pilastri della futura Chiesa assistono al momento nel quale la Madonna (la Chiesa Madre) cede sotto il peso dell'angoscia per la morte del Figlio (la

Chiesa Nascente) e, pur non partecipando all'azione di Giovanni e delle Marie che aiutano la Madre svenuta, sono la prova della prosecuzione del cammino della nuova Fede.

In una soluzione senza precedenti il volto giovane di Gesù viene accostato al profilo di Maria di Cleofa, fondendosi con esso, mentre nei volti degli altri personaggi sono impressi i vari aspetti del dolore. I colori dei mantelli e delle tuniche, pur essendo tutti differenti tra loro, compongono un insieme di forte valore luministico, contrastante con la chiarezza del corpo nudo in primo piano, che rispecchia l'esaltazione del sentimento umano ed una profonda ansia religiosa. Il sacrificio del Cristo, raffigurato come il giovane figlio immolato per la salvezza del mondo, ci appare più crudo perché la bellezza formale raggiunta dal corpo è così alta da essere assunta come l'ideale sia della materia che dello spirito divino. Lo sfondo buio ed angoscioso della grotta del sepolcro rappresenta il nulla che ci aspetta: la volontà divina rimane per noi uomini oscura come il destino: *“ Il Botticelli... nel ridurre gli uomini a burattini agitati da una mano invisibile, dolorosamente anticipa le istanze spirituali che di lì a pochi anni saranno clamorosamente enunciate ad Augusta da Martin Lutero “* (Argan, op. cit. p. 248).