

ALESSANDRO NOVA

## IL CRISTO *IN FORMA PIETATIS* DEL ROSSO FIORENTINO FRA DEVOZIONE E BELLEZZA \*

Il tema del convegno indica un parziale slittamento nei confronti della mostra organizzata da Giovanni Morello e Gerhard Wolf al Palazzo delle Esposizioni<sup>1</sup>: dal volto all'immagine di Cristo e pertanto anche al corpo, inteso sia nella sua connotazione sacramentale, come corpo eucaristico, sia nella sua concretezza fisica di corpo incarnato.

La tavola del Rosso Fiorentino oggi a Boston (tav. xv), eseguita a Roma fra la fine del 1526 e i primi mesi del 1527, ci pone di fronte a un corpo quasi intatto e di straordinaria bellezza cristiana<sup>2</sup>, il cui volto (fig. 1) — incorniciato da una folta capigliatura che scende fino alle spalle, da una barba rada e impreziosito da un paio di baffi elegantemente arricciati — si anima in una smorfia estatica: la contrazione di un lato della bocca espone infatti parte della dentatura, benché questo particolare sia poco visibile in una riproduzione. Il volto estatico e il corpo solcato da vene pulsanti in superficie, particolari che forniscono all'immagine qualità tattili d'inusuale verosimiglianza, sono inscindibili.

L'opera del Rosso è singolare a molti livelli: non solo da un punto di vista iconografico poiché Cristo, circondato da quattro angeli sontuosi, è colto nel momento in cui si sta risvegliando nella penombra del sepolcro, ma anche dal punto di vista di una più ampia cultura visiva — la sola ad interessarci in questa sede — poiché prima del Rosso nessun altro artista si era spinto a dipingere il corpo di Cristo totalmente nudo a grandezza naturale. La tavola è alta un metro e trentatré centimetri e se la figura si alzasse raggiungerebbe proporzioni imponenti.

Come si è giunti a tanto? Non si può dubitare per un solo istante della profonda religiosità del quadro e cos'altro dovrebbe comunicare un Cri-

---

\* Desidero ringraziare Daniela Bohde, Andrea de Marchi, Philine Helas e Gerhard Wolf per aver commentato una prima versione del saggio e per la loro amicizia.

<sup>1</sup> *Il volto di Cristo*, 2000.

<sup>2</sup> La bibliografia sull'opera del Rosso è cresciuta a dismisura. I contributi più importanti sono citati nelle note seguenti. Per le informazioni fondamentali sul dipinto si rimanda alla monografia di FRANKLIN 1994, pp. 139-148.

sto *in forma Pietatis* dipinto nella Roma del primo Cinquecento<sup>3</sup>? Ma qui non si è tanto interessati al *cosa* è rappresentato e per quali ragioni, bensì al *come*. In questa prospettiva mi sembra lecito ritenere che siano pochi gli spettatori pronti a reprimere serenamente l'inquietudine accesa da questa scena, un disagio in parte provocato dallo schiudersi delle labbra di Cristo in correlazione al gesto dell'angelo adolescente che riapre con la pressione delle dita la piaga nel costato. Naturalmente si deve distinguere fra la nostra percezione e quella degli uomini dell'età moderna, ma ci si deve anche chiedere quale cultura abbia alimentato la nascita di un'immagine devozionale così insolita, domandarsi se essa risultasse scomoda anche allora e non solo per noi oggi.

Messi di fronte a questo turbamento non possiamo far altro che reagire con il filtro teologico e le convenzioni della disciplina, vale a dire con la ricerca di testi e contesti a correzione di una prima lettura ad evidenza superficiale e con il ricorso a modelli culturalmente accettabili come l'imitazione dell'antico.

Che si tratti di un dipinto profondamente religioso lo prova la santa vita del presunto committente poiché Leonardo Tornabuoni divenne vescovo di Sansepolcro per volontà di Adriano VI interessato a favorire uomini pii e di tendenze riformiste<sup>4</sup>, lo prova la spiritualità dell'artista

<sup>3</sup> Per la delega del 29 settembre 1527 rilasciata dal pittore a un certo Lodovico Bruschi da Reggio autorizzato a recuperare la tavola lasciata a Roma a causa del Sacco e descritta dal Rosso stesso come "unum quadrum lignaminis, ornatum picturis, et in quo inest picta figura domini nostri Iesu Christi in forma Pietatis" si veda FRANKLIN 1989, pp. 822, 826-827, documento 5.

<sup>4</sup> Il committente dell'opera è stato sinora identificato con Leonardo di Lorenzo Tornabuoni, benché il Vasari nelle *Vite* tramandi la notizia di un Cristo morto sostenuto da due e non da quattro angeli: VASARI [1966-94, vol. IV, *testo*, p. 481]. Alcuni indizi sembrano confermare l'identità fra il quadro visto dal Vasari nella casa romana di Monsignor Della Casa, erede del Tornabuoni, o presso i suoi discendenti e la tavola ora a Boston, ma non sono sufficienti a provare con certezza assoluta che il dipinto oggi negli Stati Uniti venne commissionato dal vescovo, anche se questa resta l'ipotesi più probabile. Tuttavia non è ancora stato chiarito perché il committente non abbia portato il quadro con sé in Toscana se esso era veramente destinato a una cappella da lui fondata o alla sua devozione privata. A detta di CHASTEL 1983, p. 149, il vescovo si trovava a Roma durante il saccheggio. Se il dipinto gli fosse appartenuto avrebbe potuto portarlo con sé a Sansepolcro quando lasciò la città. Perché non lo ha fatto? La tavola è di dimensioni relativamente modeste, ma nei giorni tumultuosi del Sacco anche un oggetto piuttosto piccolo poteva risultare ingombrante. È inoltre possibile che la tavola non fosse finita. Eppure non è chiaro perché il Tornabuoni non abbia cercato di rientrare o di entrare in possesso del suo quadro *dopo* il Sacco. Se l'opera era stata veramente commissionata dal vescovo perché mai il Rosso non avrebbe dovuto utilizzare i suoi contatti romani? Perché delegare uno sconosciuto per trattare con le suore francescane di San Lorenzo in Panisperna dove l'artista aveva lasciato in deposito il dipinto? Non sarebbe stato più logico coinvolgere direttamente il potente prelado a cui l'opera

come ci assicurano gli studiosi più accreditati e lo prova la funzione devozionale della tavola, probabilmente una pala d'altare anche se non ne conosciamo la destinazione pubblica o privata.

Partendo da tali premesse ci si apre una strada pressoché obbligata: non ci chiederemo come il Rosso abbia elaborato l'idea di rappresentare un volto estatico e un corpo bello, pulsante e palpabile, bensì andremo alla ricerca di quale spiritualità sia espressa, riflessa o incanalata in quest'immagine.

L'iconografia non è del tutto chiara. Freedberg, sviluppando un'intuizione di Hartt, riteneva che il dipinto illustrasse il miracolo eucaristico della reale presenza di Cristo nell'ostia, il dogma<sup>5</sup>. Shearman, sottolineando la singolarità dell'impaginazione, negava invece che la posizione del corpo di Cristo seduto sull'altare potesse riferirsi al mistero della Transustanziazione poiché tutti i segni del sacrificio di Cristo, il sangue in particolare, sono assenti. Non si tratterebbe allora di un'*Imago pietatis*, bensì di un'interpretazione singolare del Cristo morto con gli angeli in cui l'attesa della Resurrezione vicina giocherebbe un ruolo più importante della connotazione sacrificale<sup>6</sup>. Bisogna aggiungere che Shearman scriveva prima del restauro e riteneva pertanto che i due ceri fossero accesi, simbolo di resurrezione, ma almeno uno di essi è in realtà spento o si sta spegnendo.

Gli studi più recenti hanno accolto una di queste proposte<sup>7</sup> e non è mancato chi abbia cercato di mediarle<sup>8</sup>, anche dopo la pubblicazione di

---

avrebbe dovuto in teoria appartenere? Se cerchiamo di trovare una risposta a queste domande la certezza del vescovo Tornabuoni quale committente del Cristo *in forma Pietatis* si dissolve. Sembra invece possibile che il Rosso intendesse farsi spedire la tavola a Sansepolcro perché avrebbe potuto venderla al vescovo, anche contando sul fatto che l'iconografia del dipinto si sposava per una fortunata coincidenza con il titolo della sua diocesi. Se queste considerazioni dovessero risultare veritiere si dovrebbe allora andare alla ricerca di un possibile committente alternativo al Tornabuoni, una personalità probabilmente deceduta nell'estate del 1527. Benché non sia riuscito a raccogliere prove indiscutibili a sostegno di questa ipotesi, un tale candidato esiste: secondo l'Eubel, il vescovo di Lucera Domenico de' Jacobacci, abile giureconsulto e teologo, venne eletto cardinale con il titolo di San Lorenzo in Panisperna il 6 luglio 1517; è vero che Jacobacci venne trasferito ad altra sede pochi giorni dopo, eppure BERTON 1857, col. 1099, ci informa che Jacobacci morì il 2 luglio 1527. Per una biografia del cardinale, uno dei protagonisti del V Concilio Lateranense, si veda KLOTZNER 1948.

<sup>5</sup> HARTT 1963, p. 231; FREEDBERG 1971, p. 131.

<sup>6</sup> SHEARMAN 1966, pp. 150-152.

<sup>7</sup> COSTAMAGNA 1996, riprende e sviluppa la via "teatina" indicata da Hartt. Anche TOWNSEND 1996, p. 35, interpreta il dipinto in chiave eucaristica: "Rosso's Dead Christ adheres to the iconography of the sacrament tabernacles by explicitly depicting a corporal vision of the Host between candle-bearing angels. The combination of visual elements and

un documento in cui l'artista descrive la sua opera come "unum quadrum lignaminis [...] in quo inest picta figura domini nostri Iesu Christi in forma Pietatis, cum quibusdam Angelis circumcircha dictam figuram"<sup>9</sup>, ciò che la storia dell'arte ha ribattezzato impropriamente *Engel-pietà*<sup>10</sup>. La connotazione funeraria è evidente, vista l'ambientazione sepolcrale e la presenza dei ceri, altrettanto plausibile quella eucaristica. Fuori discussione è invece il contegno degli angeli: non si disperano bensì gioiscono o comunque trepidano nell'attesa di un mistero glorioso; il Dio che si è fatto uomo nel corpo più bello che si possa immaginare si sta risvegliando dal torpore, garante della nostra redenzione.

Uno dei dettagli più spettacolari del dipinto è stato notato solo di recente da Alexander Nagel<sup>11</sup>. Sinora si pensava che i due ceri fossero accesi, mentre in realtà una corrente d'aria proveniente dalla sinistra li ha spenti da un istante, o almeno ha spento quello sulla destra, cosicché il fumo è ancora denso. Se prima l'oscurità era rischiarata soltanto dalle candele, ora il gruppo è illuminato dalla luce radente dell'alba poiché la grande pietra che bloccava l'ingresso del sepolcro è stata rotolata. L'iconografia della cosiddetta *Engel-pietà*, intesa in prevalenza come mistero, acquista pertanto il carattere di un episodio "storico". Fra poco giungerà Maria Maddalena<sup>12</sup>. Non si tratta di scegliere fra mistero e racconto; l'immagine del Rosso è al contempo simbolica e animata.

Ammesso di essere d'accordo su questi punti, ci si sforzerà di capire se non di spiegare la singolarità dell'immagine collocandola in un conte-

---

similarity in composition links Rosso's panel so closely to the sacrament tabernacles that it seems he must have intended this visual connection. Furthermore, if this connection was made, or even intended by the artist, it would establish the theme of the painting as a Eucharistic one. Were Rosso's painting to have been set up at an altar, it would have clarified this connection to the sacrament tabernacles and to the altar. Thus it is likely that this image was used to signify the true presence of Christ in the Eucharist, and probably was intended to function as a small altarpiece." Un'opinione condivisa da Marilyn Aronberg Lavin (comunicazione orale al convegno) che ringrazio per aver discusso con me questo problema. NAGEL 2000, pp. 155-156, è invece incline ad accettare l'interpretazione di Shearman pur mettendo in luce gli aspetti narrativi dell'immagine rossesca.

<sup>8</sup> STEFANIAK 1992.

<sup>9</sup> FRANKLIN 1989, p. 827.

<sup>10</sup> Tra i molti contributi al tema si vedano G. VON DER OSTEN, *Engel-pietà*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 1937sgg.*, vol. V, coll. 601-621 e SINDING-LARSEN 1974, pp. 99-119.

<sup>11</sup> NAGEL 2000, p. 156. Ma si veda anche TOWNSEND 1996, p. 38, nota 101.

<sup>12</sup> Quasi certamente non fu la committente della tavola del Rosso, ma val la pena di ricordare che la suora fiorentina e francescana a cui l'artista affidò il suo quadro prima del Sacco si chiamava Maria Maddalena: si veda FRANKLIN 1989, p. 827, documento 5.

sto storico-teologico e si andrà alla ricerca di fonti testuali i cui rimandi, tuttavia, non possono che rimanere generici a confronto dell'autonomia del linguaggio figurativo.

In questi ultimi anni il dipinto di Boston è stato studiato in diversi contesti possibili. Alcuni vi hanno visto assonanze con il *Trattato dell'amore di Gesù Cristo* del Savonarola<sup>13</sup>. Altri l'espressione più ortodossa della pietà Teatina con connotazioni antiluterane<sup>14</sup>. Altri ancora hanno interpretato l'immagine del Rosso nel contesto della teologia eucaristica di Tommaso de Vio Cajetan in risposta alle accuse di Zwingli<sup>15</sup>. Non meno convincenti sono poi gli argomenti di coloro che collocano il dipinto nell'ambiente degli "spirituali" intorno a Vittoria Colonna citando questo passo dal *Pianto della Marchesa di Pescara sopra la Passione di Cristo*: "la bruttezza de la morte era non solo bella nel bellissimo volto ma la fierezza se convertì in dolcezza grande, la oscurità in chiara luce"<sup>16</sup>. E si potrebbero aggiungere anche le riflessioni di O'Malley che nel suo post-scriptum al libro di Steinberg sulla sessualità di Cristo si chiedeva se lo slogan caro alla pietà francescana tardomedievale, *Nudum sequi nudum Christum*, ancora attuale all'inizio del Cinquecento, non potesse giustificare in parte il proliferare dell'iconografia del "Man of Sorrows" in epoca rinascimentale<sup>17</sup>.

C'è senz'altro del vero o del verosimile in queste proposte, ma qualsiasi tesi resterà al meglio ipotetica fino a quando non sapremo con certezza assoluta chi ha commissionato l'opera e a quale funzione era destinata. Di fronte a tanta abbondanza di riferimenti tornano tuttavia in mente i *monita* di Leo Steinberg contro una tendenza interpretativa da lui definita "textism" (a cui potremmo aggiungere un ormai altrettanto diffuso "contextualism") e una citazione dal libro sugli arazzi della Sistina di John Shearman: "The iconography of [Raphael's] tapestries has no positive tendency that can be isolated as Augustinian, Dominican or Franciscan" poiché le idee fondamentali circolavano ed erano di dominio comune<sup>18</sup>. Tradotto nei termini del nostro problema: perché non pensare che il Rosso abbia fatto da sé, finendo magari per realizzare un'opera involontariamente ambigua?

<sup>13</sup> FALCIANI 1996, pp. 272-273.

<sup>14</sup> COSTAMAGNA 1996.

<sup>15</sup> Stefaniak 1992.

<sup>16</sup> MUGNAINI 1996, p. 133.

<sup>17</sup> O'MALLEY 1983, p. 202.

<sup>18</sup> SHEARMAN 1972, p. 90.

Ai teologi il compito di fornire una risposta agli aspetti insoliti del dipinto. Evidenti restano i simboli della Passione, la spugna sulla punta della lancia spezzata, i tre chiodi e il mantello regale, l'*ostentatio vulnerum* quale segno del sacrificio per la nostra salvezza e il timore della morte trasfigurata nella bellezza del corpo nudo del Redentore, promessa di sicura redenzione.

Sono però altri i motivi più sensazionali della tavola, vale a dire la realtà palpitante di questo corpo nudo e il languore estatico del volto, troppo spesso relegati ai margini del discorso iconografico-teologico. Certamente i termini sensuale, erotico e persino androgino<sup>19</sup> ricorrono nelle analisi della tavola, ma solo Regina Stefaniak ha insistito sulla natura intensamente equivoca del dipinto, sulla costruzione segnatamente equivoca del corpo e sull'impatto straordinariamente erotico del quadro, per non parlare dei "phallic signs" e della presunta natura femminile del Cristo risorto.

Non sono convinto, tuttavia, che siano questi i termini adeguati a spiegare l'ambiguità dell'immagine. Propongo pertanto di muoverci in due direzioni: in primo luogo, anche se il termine *Engelpietà* è un'invenzione della storia dell'arte e anche se la tavola del Rosso rappresenta una singolarità iconografica, sarà utile confrontarla con immagini analoghe per sottolineare le qualità tattili del dipinto e per capire finalmente cosa renda inquieto lo spettatore moderno; in secondo luogo vorrei discutere in questo contesto i concetti di *bellezza* e di *decoro* che ci possono aiutare a definire i diversi livelli possibili di ricezione del dipinto da parte dei contemporanei del Rosso.

Per quanto concerne il primo punto, l'*Imago pietatis* affiancata da angeli è conosciuta in Italia almeno dall'inizio del Trecento (Giovanni Pisano)<sup>20</sup>, ma sembra essersi diffusa soprattutto a partire dal quarto decennio del Quattrocento (si pensi al prototipo donatelliano noto attraverso riproduzioni in stucco e terracotta come quella già al Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino ma purtroppo andata distrutta durante il secondo conflitto mondiale – fig. 2<sup>21</sup>) e con particolare intensità dalla metà del XV secolo anche perché il *Mantuae sanguis preciosus* divenne oggetto di culto rinnovato in occasione del convegno del 1459 convocato da Pio II

<sup>19</sup> STEFANIAK 1992, p. 715.

<sup>20</sup> Sull'iconografia dell'*Imago pietatis* restano fondamentali PANOFSKY 1927 e BELTING 1986, pp. 35-46, 191-210 e 215-220.

<sup>21</sup> DE MARCHI 1996(b), pp. 10-11 e 19, nota 35. Si veda inoltre DE MARCHI 1996(a), pp. 71-76.

per far fronte al pericolo turco<sup>22</sup>. Pertanto gli esempi si moltiplicarono nella seconda metà del Quattrocento, soprattutto nell'Italia settentrionale, da Crivelli a Bellini (fig. 3), da Antonello da Messina al Francia, anche se alcuni dipinti, come quelli del Francia nella Pinacoteca Nazionale di Bologna<sup>23</sup> o del Crivelli nella National Gallery di Londra<sup>24</sup>, non sono nati come immagini devozionali bensì come cimase di polittici.

La serie ci porta ai seguenti risultati: a prescindere dalla funzione delle immagini, il Cristo è sempre coperto da un perizoma o dal sudario, gli angeli sono quasi sempre fanciulli e anche quando sono adolescenti e vengono a diretto contatto con la pelle del Redentore, come nella tavola di Bellini oggi a Berlino, non toccano mai la ferita nel costato. La possono sfiorare con le dita, come nel prototipo donatelliano andato perso, oppure con le mani coperte da un panno, ma non riaprono la piaga come fa l'angelo androgino del Rosso.

Benché misuri soltanto 83 centimetri per 51, l'opera in un certo senso più vicina alla versione del pittore fiorentino è la tavola devozionale di Andrea Mantegna oggi a Copenaghen, forse eseguita nel nono decennio del Quattrocento (fig. 4)<sup>25</sup>. Come nel quadro di Boston la firma preziosa è posta in basso a destra, il corpo atletico di Cristo è rappresentato a figura intera seduto su un sarcofago e gli angeli sono decisamente adolescenti. Inoltre anche in questo caso ci troviamo di fronte a un compromesso fra immagine simbolica e "storia" poiché le Marie sulla sinistra si stanno recando al sepolcro. Tuttavia l'opera del Mantegna provoca un altro genere di inquietudine: benché uno degli angeli inginocchiati sul sarcofago sfiori con le mani la pelle del Redentore non si spinge fino a riaprire la piaga; il Cristo colto nel momento in cui sta riacquistando il suo fulgore si è già risvegliato; la sua smorfia denota il dolore patito e non l'estasi; inoltre è attivo e comanda l'attenzione del nostro sguardo cosicché non possiamo indugiare a piacere sul suo torace come invece possiamo fare con il Cristo del Rosso; l'alba si è levata e irrorà il paesaggio della sua luce dando alla scena un tono di fiducioso avvenire; ma soprattutto il Salvatore non è nudo. In ogni caso nessuno si è mai sognato di invocare concetti quali sensualità ed erotismo per l'immagine dolente creata dal Mantegna.

<sup>22</sup> HAUSER 2000, p. 455.

<sup>23</sup> EMILIANI – OBERHUBER 1988, p. XII; NEGRO – ROIO 1998, pp. 134-135.

<sup>24</sup> DAVIES 1986, pp. 153-156.

<sup>25</sup> Se l'opera del Mantegna risalisse al suo soggiorno romano e fosse restata in città, si potrebbe pensare che il Rosso avrebbe potuto persino conoscerla. In ogni caso il dipinto è ricordato per la prima volta nell'inventario del cardinale Silvio Valentini a Roma: si veda la scheda di K. CHRISTIANSEN, in *Andrea Mantegna*, 1992, p. 244.

Passando agli esempi toscani che il Rosso avrebbe potuto conoscere, come la pala del Signorelli in San Nicolò a Cortona (fig. 5) oppure la perduta *Pietà* Puccini di Andrea del Sarto (fig. 6), balzano agli occhi differenze sostanziali. Anche Signorelli ha rappresentato quattro angeli adolescenti ma perlopiù distanti dal corpo di Cristo<sup>26</sup>, mentre nella pala di Andrea del Sarto, in cui la versione italiana della *Engelpietà* si fondeva con il tipo d'oltralpe, la scena si svolgeva all'aperto, non all'interno del sepolcro bensì alla base del Calvario. Il sarcofago era assente.

Ricapitolando: le varianti iconografiche sono così numerose da chiedersi se la cosiddetta *Engelpietà* sia veramente esistita. I dipinti di Andrea del Sarto e del Mantegna sono anch'essi senza confronti diretti, ma solo nel caso del Rosso proviamo oggi disagio. Il nostro turbamento è provocato da almeno sei fattori:

- primo: solo qui il corpo muscoloso di Cristo è rappresentato in pittura a grandezza naturale nella più perfetta nudità;
- secondo: la massa di un corpo "reale" costretto in una superficie ridotta crea inoltre un senso di claustrofobia che trasmette l'impressione di trovarsi faccia a faccia con il Redentore all'interno del sepolcro e in uno spazio angusto;
- terzo: nessuno degli effigiati cerca il contatto con gli occhi del riguardante cosicché siamo liberi di osservare il corpo a nostro piacimento (in questo caso il disagio deriva dal fatto che l'immagine ci si offre passivamente senza opporre resistenza);
- quarto: gli angeli sono sì asessuati, ma vi è una differenza sostanziale fra i fanciulli di Donatello, Crivelli e Francia e gli adolescenti del Rosso;
- quinto: uno di essi non sfiora la pelle del Redentore ma palpa la ferita nel costato;
- sesto: il volto di Cristo emana un sospiro estatico<sup>27</sup>.

Come spiegare quest'inedita bellezza carnale? Il *locus classicus* per l'aspetto esteriore di Cristo è il salmo 45(44),3: *Speciosus forma prae filiis humanis*, "Tu sei bello, il più bello dei figli degli uomini: un fascino di grazia è diffuso sulle tue labbra"<sup>28</sup>, un modello ancora diffuso fra i teolo-

<sup>26</sup> SHEARMAN 1966, p. 152.

<sup>27</sup> I colori sontuosi della tavola potrebbero costituire un ulteriore elemento di imbarazzo. A questo proposito val la pena di ricordare un passo dell'Armenini: "i giudiciosi et esperti pittori, con l'usar certi loro abbigliamenti et avvertenze, pongono in modo le tinte, che i loro colori non son lascivi e rimangono belli e vivaci". Si veda ARMENINI [1988, p. 191].

<sup>28</sup> Si vedano WOLF 1991, p. 6 e BACCI 2000, p. 33.

gi intorno al 1500<sup>29</sup>. E l'elogio della bellezza del Redentore ritorna in un appunto di Albrecht Dürer steso solo qualche anno prima del dipinto del Rosso: "Perciò nello stesso modo in cui loro [Dürer si riferisce agli artisti greci lodati da Plinio] hanno assegnato la più bella forma umana al loro idolo Apollo, così noi vogliamo adoperare la stessa misura per Cristo Nostro Signore che è il più bello di tutto il mondo"<sup>30</sup>. Queste suggestioni restano tuttavia mute o incomplete se non prendiamo in esame la cultura visiva del tempo, ma un appello ai modelli michelangioteschi e dell'antico non sarà sufficiente se svilito a schema iconografico oppure a citazione formale. Le differenze sono infatti più importanti delle analogie.

Michelangelo resta un punto di riferimento indispensabile per la tavola del Rosso, ma il crocifisso per Santo Spirito, benché nudo, è isolato e soprattutto non è a grandezza naturale. Il Cristo della *Pietà* vaticana, spesso ricordato quale fonte formale dell'immagine rossesca, è coperto da un perizoma. Il *Cristo portato al sepolcro* (fig. 7), il solo vero precedente del dipinto del Rosso, è rimasto significativamente incompleto, ma soprattutto il corpo non mostra segni di violenza; mani e piedi sono infatti privi di piaghe. Sbaglia chi sostiene l'assenza di ferite visibili<sup>31</sup>, poiché una piccola lacerazione si apre all'altezza del costato, ma essa non è certo paragonabile al taglio quasi voluttuoso nella carne del Cristo dipinto dal Rosso Fiorentino.

Altri modelli michelangioteschi non sono sufficienti a illuminare le scelte del dipinto di Boston. Gli ignudi della volta Sistina, che sono stati a ragione indicati quali ispirazioni formali dell'invenzione rossesca, non rappresentano Cristo. Lo stesso dicasi dello schiavo morente. E il *Cristo risorto* della Minerva non è colto in uno stato di torpore bensì di vitale energia, il suo corpo eroico non si abbandona passivamente a una posa estatica ma incede in piena consapevolezza e autonomia.

Anche i richiami alla scultura antica, benché legittimi, servono in parte a mascherare l'inquietante singolarità dell'immagine rossesca. L'artista si sarà pure ispirato al letto di Policleteo, ma dalla scultura antica e da quella di Michelangelo ha assimilato soprattutto il desiderio della resa plastica del corpo. Per il Cristo del Rosso si sono spesi spesso i termini erotico e sensuale, ma sembra preferibile parlare piuttosto di un corpo

<sup>29</sup> Dürer *Schriftlicher Nachlass*, 1966, II, p. 104, nota 5.

<sup>30</sup> *ibid.*, p. 104: "Dann zw gleicher weis, wý sý dy schönsten gestalt eines menschen haben zw gemessen jrem abgot Abblo [Apollo], also wollen wýr dy selb mos prawchen zw Crýsto dem herren, der der schönste aller welt ist."

<sup>31</sup> NAGEL 2000, p. 93.

palpabile, soprattutto se lo paragoniamo al corpo rigidamente astratto di Michelangelo.

Palpabile è un termine rarissimo nelle *Vite* del Vasari. Lo usa solo cinque volte: due volte nei proemi alla prima e alla terza parte del suo libro, una volta per l'opera di uno scultore, un'altra volta per descrivere un corpo reale e infine per un dipinto del Rosso. Non è per caso che il termine svolga un ruolo di primo piano nella discussione sul paragone delle arti. Nel proemio alla prima edizione delle *Vite* scrive infatti il Vasari: "Allo scultore basta aver notizia delle vere forme e fattezze de' corpi solidi e palpabili e sottoposti in tutto al tatto, [...] mentre] al pittore è necessario non solo conoscere le forme di tutti i corpi retti e non retti, ma di tutti i trasparenti et impalpabili"<sup>32</sup>. Ed egli riutilizza il vocabolo nelle vite dello scultore Simone Mosca<sup>33</sup> e del pittore Rosso Fiorentino. Il passo nella vita del Rosso non si riferisce al Cristo morto *in forma Pietatis*, bensì al *Bacco* (fig. 8) un tempo nella Galleria di Fontainebleau, a noi noto attraverso una buona copia nel Musée d'histoire et d'art di Lussemburgo<sup>34</sup>, ma è significativo che il Vasari impieghi il termine per descrivere la realtà di un sontuoso corpo virile: "È il Bacco un giovinetto nudo tanto tenero, delicato e dolce, che par di carne veramente e palpabile, e più tosto vivo che dipinto"<sup>35</sup>.

La disposizione a scorrere di opere d'arte mettendo a confronto valori plastici e tattili con esperienze visive si era già imposta a partire dalla metà del Quattrocento<sup>36</sup> e venne assimilata nelle discussioni sul *paragone* dove la scultura era presentata come il veicolo naturale della rappresentazione erotica poiché il tatto era considerato il più voluttuoso dei sensi<sup>37</sup>. La qualità statuaria del corpo di Cristo dipinto dal Rosso

<sup>32</sup> VASARI [1966-94, vol. I, *testo*, pp. 19-20]. Il concetto viene ribadito nel proemio alla terza parte in lode di Michelangelo: "il divino Michelagnolo [...] supera e vince non solamente tutti costoro che hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi [...] e non solo nella pittura e ne' colori, sotto il qual genere si comprendono tutte le forme e tutti i corpi retti e non retti, palpabili et impalpabili, visibili e non visibili": *ibid.* [1966-94, vol. IV, *testo*, pp. 10-11].

<sup>33</sup> *ibid.* [1966-94, vol. V, *testo*, p. 337]: "si può dire che Simone solo (sia detto con pace degl'altri) abbia saputo cavar del marmo quella durezza che suol dar l'arte spesse volte alle sculture, e ridotte le sue cose con l'oprare dello scarpello a tal termine, ch'elle paiono palpabili e vere".

<sup>34</sup> Su quest'opera si vedano soprattutto BÉGUIN 1989, pp. 831-838 e COX-REARICK 1995, p. 275.

<sup>35</sup> VASARI [1966-94, vol. IV, *testo*, p. 487].

<sup>36</sup> Si veda a questo proposito PARDO 1993, p. 62.

<sup>37</sup> Come conferma l'*Explanatio* di Jodocus Badius Ascensius alla versione francese della *Stultifera navis* di Sebastian Brant: si veda NORDENFALK 1985, p. 13.

(non la sua completa nudità) e il gesto dell'angelo che palpa la ferita come metafora del tatto mi sembrano quindi indicare che ciò che noi percepiamo come sensuale fosse sentito in termini analoghi anche allora, pur nella diversità delle convenzioni. Se noi possiamo turbarci alla vista di un corpo troppo bello e completamente nudo in un contesto sacro, i contemporanei del Rosso, che nella celebrazione della bellezza modellata sui modelli antichi vedevano invece una possibile via verso la salvezza spirituale<sup>38</sup>, devono aver comunque afferrato le implicazioni delle qualità tattili dell'opera. Tuttavia solo agli angeli e ai santi è concesso toccare o abbracciare il corpo di Cristo. Per noi vige il divieto imposto alla Maddalena se non vogliamo correre il rischio di cadere nell'idolatria. Ma il Rosso Fiorentino è riuscito come pochi a rendere fisicamente presente il corpo di Cristo tematizzando al contempo la tensione fra tatto e vista in un'epoca in cui la seconda si stava affiancando al primo quale senso erotico privilegiato. Ed è pertanto legittimo domandarsi se il clima creato dal diffondersi di una nuova cultura laica dell'immagine non abbia contribuito in qualche modo, anche se indirettamente, a produrre un'atmosfera sensuale in ambito sacro.

Certamente non è lecito mescolare il sacro al profano, confondere la corporeità mondana con quella celeste e trasfigurata. Eppure i testi dell'epoca indicano la possibilità di malintesi non solo al livello più basso della ricezione ma anche nella sfera della produzione. Se Mario Equicola nella seconda parte del suo *Libro di natura d'amore*, pubblicato esattamente nel 1526, distingue fra la percezione del vero filosofo dedito alla contemplazione divina della bellezza e quella della gente prava e lasciva che non conosce i misteri della religione<sup>39</sup>, Erasmo condanna esplicitamente nel *Ciceronianus*, stampato nel 1528, gli artisti che rappresentano Cristo come se fosse un Apollo<sup>40</sup>.

Sul difficile rapporto fra bellezza e decoro, che sarà risolto in modo unilaterale dai trattatisti della Controriforma, resta esemplare la posizione del Vasari espressa nell'incipit alla vita dell'Angelico nell'edizione Torrentiniana:

Certamente chi lavora opere ecclesiastiche e sante doverrebbe egli ancora del continuo essere ecclesiastico e santo, perché si vede che quando elle sono operate da persone che poco credino e manco stimino la religione, fanno spesso cadere in mente appetiti disonesti e voglie lascive. [...] Ma io non vo'

<sup>38</sup> NAGEL 2000, pp. 90-112.

<sup>39</sup> EQUICOLA 1526 [1536]. Si veda anche BAROCCHI 1973, II, pp. 1613-1627.

<sup>40</sup> ERASMUS DA ROTTERDAM 1703 [1965, p. 123, coll. 991-992].

già che alcuni s'ingannino interpretando il devoto per goffo et inetto, come fanno certi che, veggendo pitture dove sia una figura o di femmina o di giovane un poco più vaga e più bella e più adorna d'ordinario, le pigliano e giudicano subito per lascive<sup>41</sup>.

Un concetto ripetuto in un passo meno noto della Giuntina e precisamente nella vita del veronese Caroto:

Fu Giovan Francesco molto arguto nelle risposte; onde si racconta ancora che essendogli una volta detto da un prete che troppo erano lascive le sue figure degl'altari, rispose: "Voi state fresco, se le cose dipinte vi commuovono: pensate come è da fidarsi di voi dove siano persone vive e palpabili"<sup>42</sup>

(Questo è il quinto passo delle *Vite* in cui il Vasari impiega il termine "palpabile"). Palpabile significa allora vero, reale e il biografo lo utilizza solo per descrivere qualità scultoree d'inusuale verisimiltudine e per un dipinto del Rosso Fiorentino.

Il Cristo vivo e palpabile del quadro di Boston non era certamente "lascivo" nel senso accordato a questo termine dalla lingua cinquecentesca, ma le parole di Erasmo e del Vasari indicano come una carnalità così prorompente avrebbe potuto essere fraintesa, almeno da coloro che giudicano con gli occhi corporei del volgo, per usare le parole di Leone Ebreo<sup>43</sup>.

Vorrei pertanto mediare fra due posizioni solo in apparenza inconciliabili: fra l'opinione di coloro che hanno voluto sottolineare l'ambigua sensualità di questo corpo<sup>44</sup> e coloro, i più, che si sono affidati unicamente al filtro teologico e a codici visivi culturalmente accettabili, vale a dire l'antico, rifiutandosi di riconoscere il carattere inquietante del dipinto. E a questo proposito si deve ribadire che le qualità tattili dell'immagine devono averla resa scomoda anche allora.

In realtà il quadro può essere letto a due livelli: come *consapevole* e ortodosso messaggio teologico del Dio fatto uomo per la nostra redenzione e come un'*inconsapevole* manifestazione di una tensione irrisolta fra un'utopia sacra alla ricerca di un compromesso con i modelli di una bellezza classica (la scultura antica) e le sollecitazioni inconsce di una nuova cultura laica dell'immagine (le stampe erotiche come la serie degli *Amori degli dei* iniziata dal Rosso nel tempo in cui si confrontava con il

<sup>41</sup> VASARI [1966-94, vol. III, *testo*, pp. 273-274].

<sup>42</sup> *ibid.* [1966-94, vol. IV, *testo*, p. 571].

<sup>43</sup> EBREO 1535 [1545]. Si veda anche BAROCCHI 1973, II, p. 1631.

<sup>44</sup> Oltre a FREEDBERG 1971, p. 131, si veda anche BAROLSKY 1978, p. 111.

tema della tavola di Boston)<sup>45</sup>. In altre parole, si deve distinguere fra produzione e ricezione. Se il Cristo *in forma Pietatis* è un'opera perfetta nell'esprimere una sublime fede cristiana, se il volto estatico del Redentore è nato per trasmettere *consapevolmente* l'amore spirituale di Gesù che si è sacrificato per l'umanità, la tavola resta tuttavia irrisolta al livello della ricezione perché porta in sé le tracce di un conflitto insanabile fra il desiderio di toccare per convincersi della verità rivelata (Tommaso) e il divieto di soddisfare una tale curiosità (la Maddalena), fra la vista di coloro che giudicano con gli occhi corporei (equivalente al tatto) e la visione di coloro che sono disposti a credere con gli occhi chiari che "veggono più oltre de li corporei"<sup>46</sup>. Come scrisse Erasmo nel *Ciceroniano* un anno dopo l'esecuzione del quadro ora a Boston: non è lecito dipingere Dio padre nei panni di Giove né Cristo come un Apollo "quia signa rebus non congruerent"<sup>47</sup>, poiché quei simulacri non corrisponderebbero alla persona significata. Che la via imboccata dal Rosso e dal suo committente non fosse percorribile è dimostrato dal fatto che, per quanto ne sappia, l'invenzione dell'artista non venne mai replicata.

---

<sup>45</sup> Sul mescolamento dei codici sacri e profani in questi anni si vedano anche le considerazioni di TALVACCHIA 1999, p. 143: nella serie degli *Amori* continuata da Perino del Vaga la scena di Venere e Adone è resa come una *Pietà* profana ed erotizzata.

<sup>46</sup> EBREO 1535 [1545] in BAROCCHI 1973, II, p. 1631.

<sup>47</sup> Citato da PANOFSKY 1969, p. 214, nota 35.

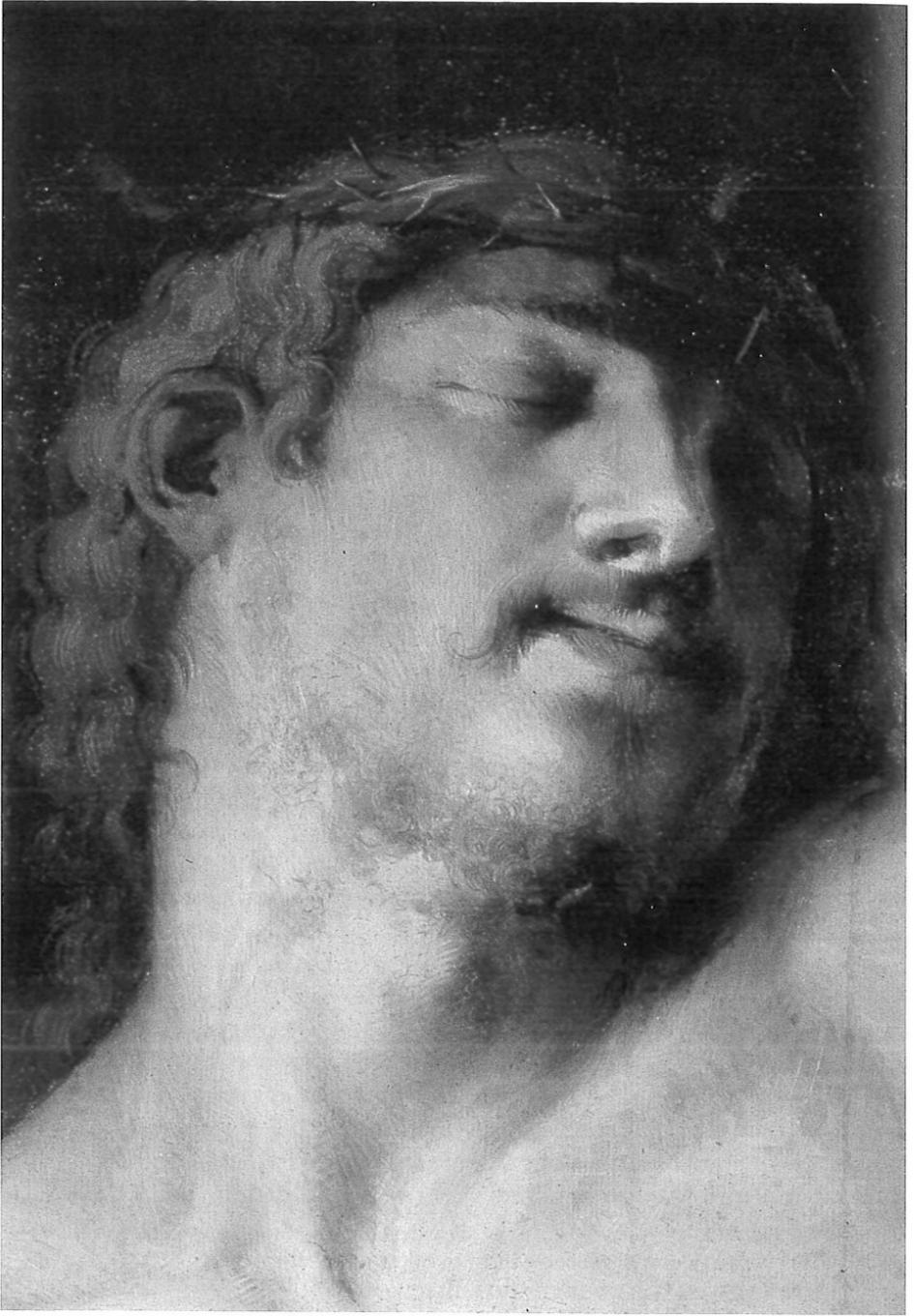


Fig. 1: Rosso Fiorentino, *Cristo in forma Pietatis*, particolare. Boston, Museum of Fine Arts.

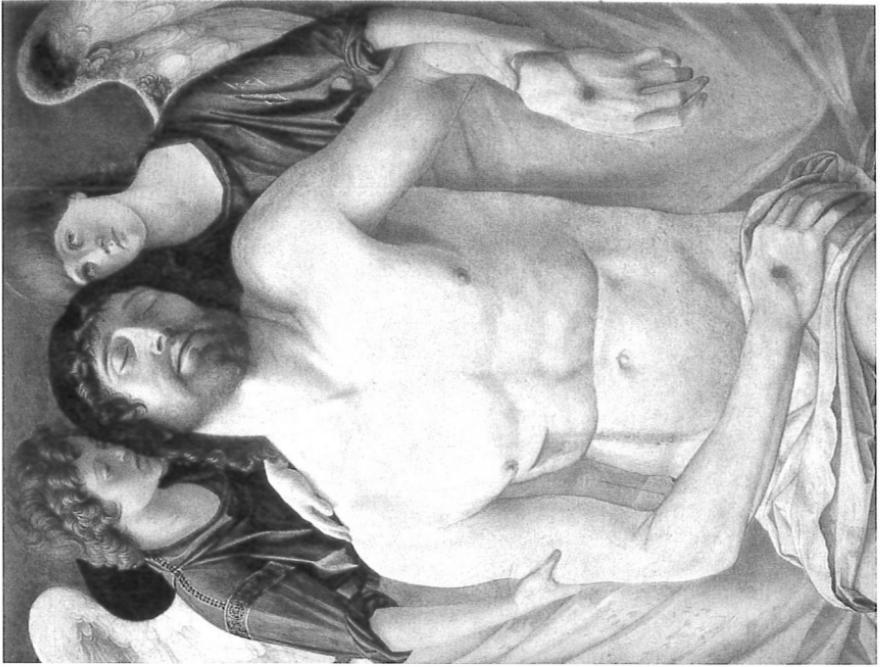


Fig. 3: Giovanni Bellini, *Cristo fra due angeli*. Berlino, Gemäldegalerie.



Fig. 2: Donatello, *Pietà*. Padova, Santo.

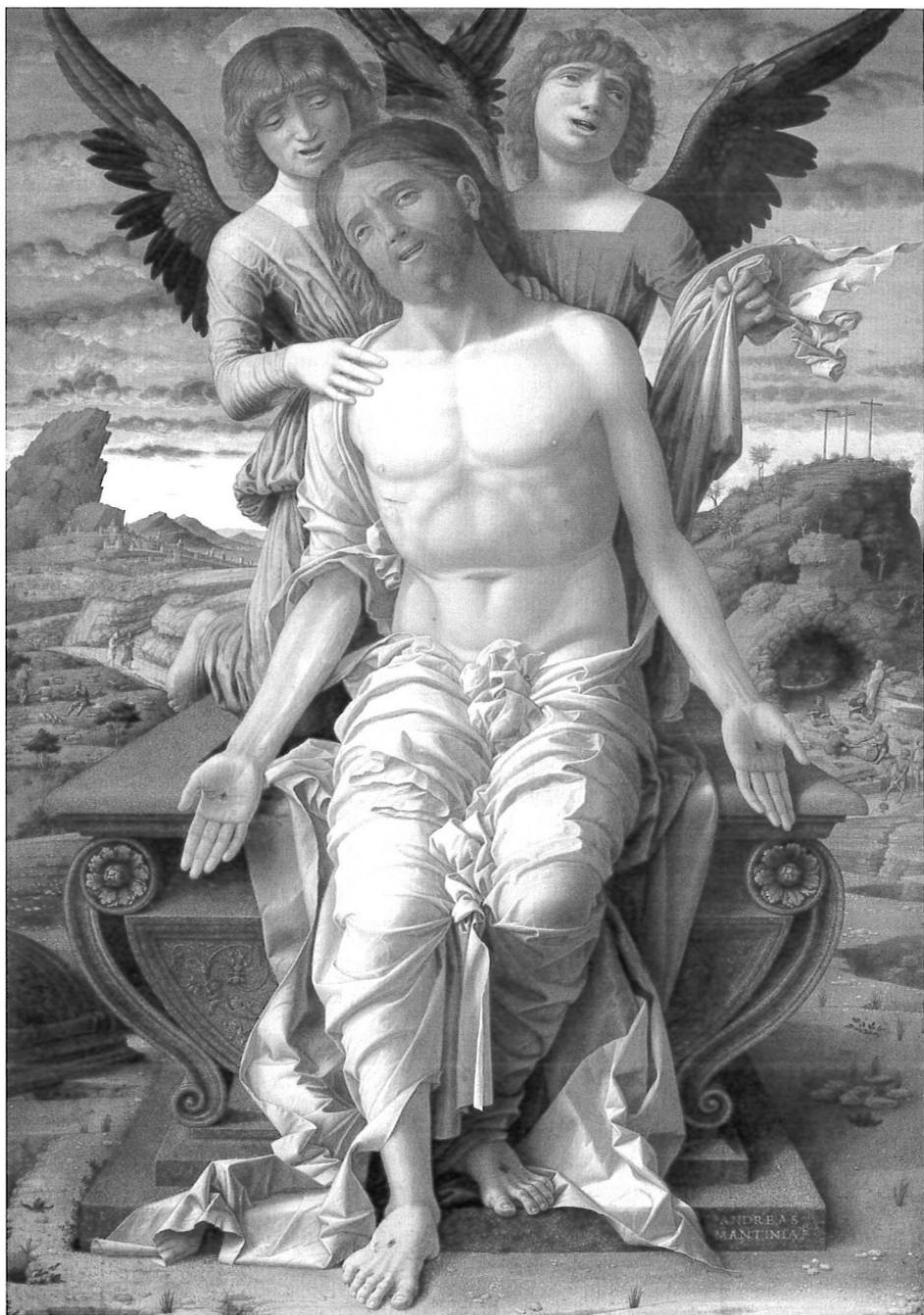


Fig. 4: Andrea Mantegna, *Cristo sostenuto da due angeli*. Copenhagen, Statens Museum for Kunst.



Fig. 5: Luca Signorelli, *Cristo morto, angeli e santi*. Cortona, S. Nicolò.



Fig. 6: Agostino Veneziano, *Pietà Puccini*  
(da Andrea del Sarto).



Fig. 8: *Bacco, Venere e Amore* (copia da Rosso Fiorentino). Città del Lussemburgo, Musée national d'histoire et d'art.



Fig. 7: Michelangelo, *Trasporto di Cristo al sepolcro*. Londra, National Gallery.



Tav. XV: Rosso Fiorentino, *Cristo in forma pietatis*. Boston, Museum of Fine Arts [Nova].