

Rosso Fiorentino

La discesa del Cristo morto dalla croce

La discesa di Cristo morto dalla croce è opera di Giovanni Battista e Jacopo detto il Rosso Fiorentino (1495-1540), (olio su tavola centinata cm 341 x 201. Volterra. Pinacoteca Civica ed è firmata e datata: RUBEUS / FLO. FAC / AS MDXXI (Fig. 1).

Dipinta per la Cappella trecentesca della Compagnia della Croce di Giorno (annessa alla Chiesa di San Francesco), la tavola fu portata nella Cappella di San Carlo in Cattedrale nel 1788, e da lì agli inizi del Novecento, nella Pinacoteca Civica.

Le opere pittoriche pervenute del Rosso non sono molte, e questa certamente è tra quelle capitali: fu eseguita dopo una breve permanenza del Rosso a Piombino, in una fase di alta concentrazione, che gli permise di esprimere tutte le sue qualità originali, col maturare in linguaggio individuale la cultura fattasi su Andrea del Sarto, Fra' Bartolomeo, Leonardo, Michelangelo e Dürer. Anche a lui è stata apposta l'etichetta estensiva di «manierista», malgrado l'avvertimento del Vasari che «con pochi maestri volle stare all'arte, avendo una sua opinione contraria alla maniera di quelli», e rivendicando «la maniera gagliarda e di grandezza più degli altri leggiadra e meravigliosa», che egli professava forse polemicamente.

La critica più recente ha rilevato piuttosto la elaborata distribuzione degli elementi strutturali, prescindendo spesso dalla componente cromatica, integrale invece alla composizione stessa del dipinto. Lo speciale cromatismo è stato meno considerato, nella scia della tradizione che attribuisce al disegno fiorentino un carattere di razionalità costruttiva, contro il colorismo veneto imputato di tradurre la vita dei sensi.

Conviene iniziare col valore del cromatismo rossiano. Potrebbe bastare, per intenderne la vitale importanza, il confronto di una riproduzione dell'opera in bianco e nero con una a colori, per rendersi conto del ruolo essenziale e originale che ha il colore nella distribuzione e qualificazione dei piani.

Nello studio a lapis per la figura del S. Giovanni è chiara la volontà del pittore di distinguere e scalare i livelli del grigio, quali si tradurranno in corrispondenti intonazioni cromatiche nel dipinto.

Nella realizzazione pittorica di questa figura v'è la dichiarazione non teorica, di fatto categorica, che la luce violenta divora ogni colore, che la penombra conserva il colore e che l'ombra, con efficacia stereometrica, si accresce d'intensità cromatica, se non addirittura non tramuta il colore nel suo «complementare», come è osservabile in altre figure della tavola. Già nel disegno osserviamo un programma di selezione chiaroscurale volta a delimitare i campi di colore, col modo «sfaccettato» caratteristico del Rosso.



Nella Maria, riguardante da sinistra, sono confermati i termini della ricerca: lo scialle - aggiunto, si noti, direttamente sulla tavola, su un abbozzo che prevedeva in una prima stesura la sola veste con cintura - ripropone l'effetto di incandescenza delle parti colpite dalla luce, mentre il resto in penombra è ottenuto con lame cromatiche di varia intensità. Nel volto il bianco assoluto, che investe la fronte e profila il naso, passa a un rosato delle guance, per concludersi, primo gioco di cangiamento svolto su colori complementari, in un'ombra di tonalità verde (il verdaccio di fondo della tradizione cenniniana, e così frequente nell'affresco fiorentino).

Il getto luminoso radente la scena, più insolito che innaturale, proviene da destra e pare generato da una sorgente laterale e prossima a chi guarda: accende ed imbeve di biancori gli abiti e le carni, mentre crea riverberi, penombre ed ombre intrise di colore selezionato nelle varie tonalità nello «sfaccettato». È un uso dell'illuminazione che non è collegabile ad una generica sensibilità cromatica (come vuole la critica diffusa sul «manierismo»), ma concreta l'originale elaborazione artistica. Il Vasari ha notato «l'artificio di sbattimenti d'ombre», non l'interferenza luminosa e cromatica sulle forme, costante qualificativa dell'opera del Rosso. Lo stesso impegno di selezione cromatica presentano i panneggi bianchi del famiglio che abbranca le gambe del Cristo, il perizoma di questo, e soprattutto la veste della Maddalena che si getta ai piedi dell'Addolorata, una rubescente saetta diagonale, che anima tutta la scena, grazie alla sua dirompente forza che esalta e intensifica per drammaticità la funzione che aveva nel Medioevo la pozza di sangue ai piedi della croce.

Questa figura «chiave» è composta, stereometricamente, in modo quasi elementare, per consentire il virare del rosato al carminio al rosso aranciato, fino ad un rosso carico steso a decise pennellate. Si può ribadire col Briganti che il Rosso «gradina la forma nel progressivo sfaccettarsi dei piani in una sorta di violentazione cubista ... ossessione di angoli, di spigoli, di scheggiature che riducono le figure a sigle essenziali, a disumane parvenze cristalline».

La Maddalena avvia anche la composizione delle figure coll'innescare la voluta verticale percorrendo la quale si giunge alle ginocchia del Cristo attraverso il gruppo delle Marie, in tangenza della scala a sinistra (coadiuvati dal gesto di colui che afferra le gambe del Deposto). A questa grande falcatura a sinistra corrisponde, per quanto meno nettamente, una simmetrica voluta sulla destra che richiude in basso la composizione con un sigillo costituito dalla figura di San Giovanni.

L'opera non è divisa in due settori separati, ma distinti, le due parti sono collegate: si può seguire una direttrice che in spessore muove dalla testa del San Giovanni, ne percorre tutta la figura fino a terra per poi scattare saettante in diagonale verso l'alto a sinistra; l'accelerazione della visione vera l'alto è esaltata dal rosso della veste della Maddalena.

Potremmo individuare questa direttrice l'inizio di uno schema a ruota visto di sghembo (il busto reclinato del discepolo colpirebbe la ruota perpendicolarmente nel centro), costruita all'interno del quadro fra le due scale poggiate su un piano arretrato e rialzato, una anteriormente ai montante della croce e l'altra dietro.

Si prosegue la visione nella parte superiore guidati dal famiglio che uncina le gambe del Cristo per giungere nel cuore di un prisma cavo intorno al quale si articolano vorticosamente le membra dei personaggi e del Deposto, il cui corpo si anima nell'ingranaggio di questa «macchina» lucidamente formata dalle articolazioni dei corpi, dalle loro tensioni, dalle loro scalate collocazioni.

Essenziale a questi effetti dinamici appare il raffinato gioco delle opposizioni cromatiche (e non solo in grazia del disegno) che conferiscono vibrazione, animazione e concitazione alla scena nella sua definita profondità.

L'artista è giunto alla massima intensità espressiva alternando ombre profonde colorate ad un candeggiante bagliore. Egli ha osservato direttamente, proprio in area volterrana, gli effetti che la luce produce su alcuni alabastri, quelli delle urne etrusche. nelle loro riflessioni e diffusioni opalescenti, nonché l'impeto emotivo di una sbazzatura scultorea fatta di pochi gesti taglienti e netti, in un materiale dolce come l'alabastro; in particolare la Maddalena ci appare come una figura di sbizzo di quel materiale, intrisa di vivido color cinabro. Nella sua prima attività il Rosso (scrive sempre il Vasari, per lui attendibile informatore) non amò l'affresco. Amò certamente la tempera e forse anche l'encausto della pittura parietale romana ed etrusca, in cui potè vedere qualche esempio del virare del colore del cinabro dal rosso al verdastro.

Vi sono altri originali effetti cromatici.

A partire dall'alto è accentuata l'opposizione tra l'accostamento del verde del manto del Nicodemo col rosso «complementare» del suo abito; lo stesso turbante che contrasta con quel rosso diventa nelle parti in ombra color cinabro. Nel portatore di destra, sulla tunichetta blu contrasta il «complementare» aranciato della fuscaccia, e infine nel portatore in alto a sinistra (dal profilo di un mostro infernale etrusco) è il viraggio in un'ombra verde, cromaticamente complementare, dell'abito rosso, la cui fuscaccia è a sua volta scomposta nei colori componenti il verde: il giallo in luce, l'azzurro in ombra. Non è casuale, ma sistematica la scelta cromatica della complementarità, che si estende a tutta la figurazione, croce e scale comprese, con l'opposizione della tonalità generale di rosso aranciato al fondo di un blu intenso (schiarentesi verso l'orizzonte), colore «complementare» dell'aranciato.

La Deposizione volterrana del Rosso è il caso forse più eminente e suggestivo di un'elaborazione pittorica che ha affinità ma non coincidenza con quella del Pontormo. La critica recente (Kusenberg, Becherucci, Barocchi ed altri) ha constatato l'accensione coloristica, l'exasperazione luminosa sulla forma plastica sfaccettata e cristallina e ha percepito in qualche caso la variazione dei colori, accostandola al cromatismo di Michelangelo che le fonti talora indicano col termine di cangiante.

Questo termine, non bene chiarito sebbene descriva una realtà oggettiva, è stato spiegato anche storicamente da C. L. Raghianti: «il cangiante non è altro che la colorazione derivata dalla scoperta di Leonardo dei "colori dell'arco" [baleno]», cioè della scomposizione cromatica del prisma. Michelangiolo già nel Tondo Doni, ma largamente nella prima parte della Cappella Sistina (1511), e specialmente nelle lunette (recentemente ripulite riportandole alla redazione originale», cfr. "Critica d'Arte", 1985, n. 6, p. 70) ha adottato la colorazione emersa dall'osservazione scientifica che ha anticipato di tanto tempo i rapporti tra pittura ed analisi ottica dei colori del periodo del «post-impressionismo».

Ma nel Rosso non solo ci sono episodi di cangiante (inteso come graduale variare di un colore in un altro nello stesso campo) ma ci sono soprattutto opposizioni cromatiche di colori complementari. E ciò presuppone l'aver anche verificato quali sono i colori fondamentali e quelli composti elementari, né più e né meno di come si è venuti a precisare nell'Ottocento (il rosso «complementare» del verde, il giallo del violetto, l'azzurro dell'arancione).

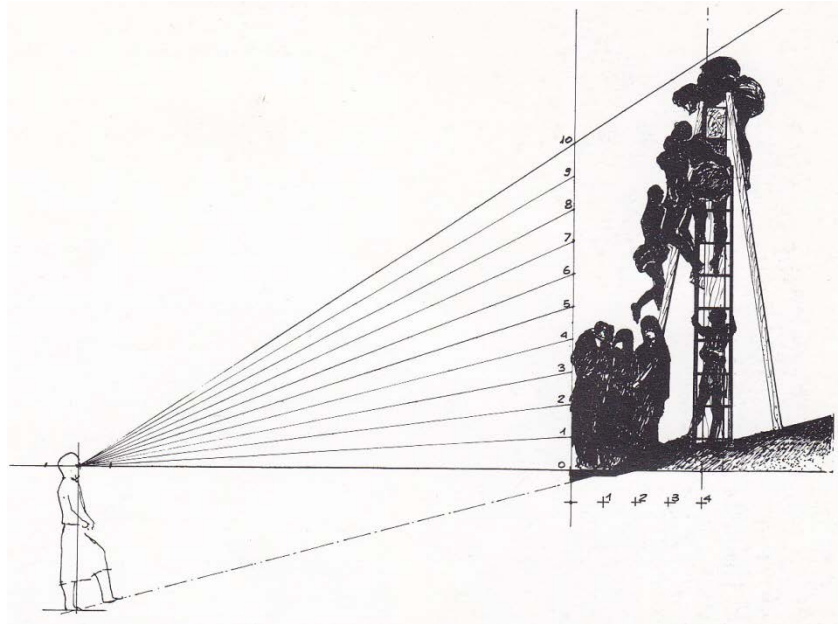
L'effetto delle complementarità, di cui ben si scorgono i precedenti nel cangiante di Michelangelo, viene introdotto qui in termini estremi con risultati di drammaticità e di alta potenza visionaria. La luce inoltre,

abbacinante come un lampo elettrico, definisce i colori in stereometrie e volumi di una animazione che ha pochi paragoni nella storia dell'arte.

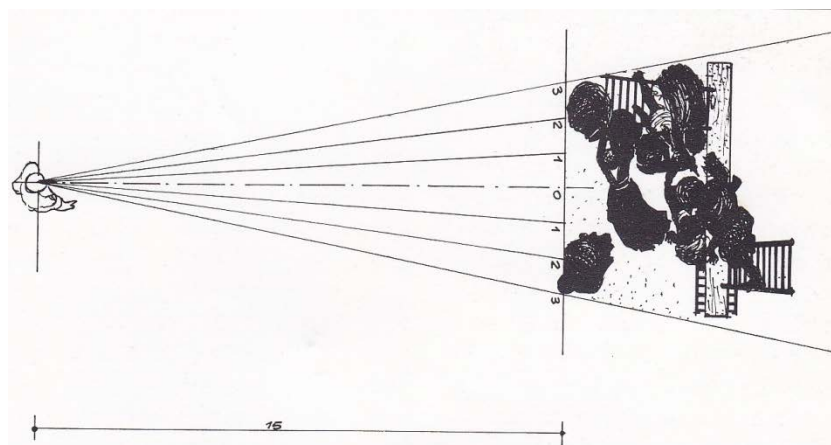
Determinante del risultato finale è la saldatura tra dibattito cromatico-luminoso e composizione, sia nella distribuzione frontale ritmica che nell'impianto architettonico generale: tutti aspetti di una complessità eccezionale in una sintesi di chiarezza semplificatrice cercata ed ottenuta per avere l'effetto di una dominante suggestione

Analisi grafica

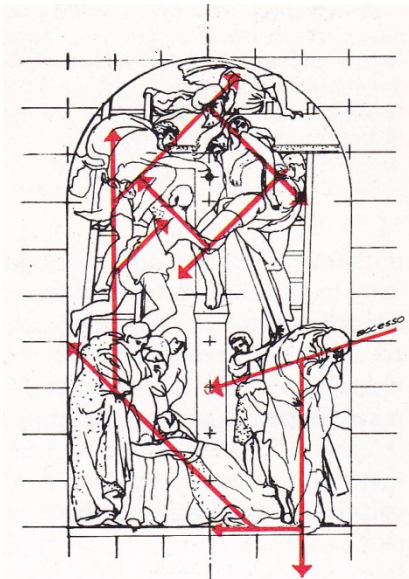
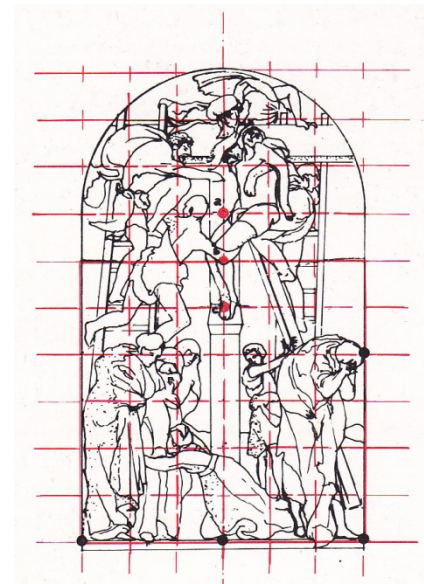
1. Vista laterale, ricostruzione prospettica secondo l'osservazione dei particolari: la Madonna e la Maria riguardante, su piani scalati in profondità, impostando i piedi sul medesimo livello, segno che l'orizzonte coincide con la linea di terra come nella Trinità di Masaccio. Il terreno poi sale in prossimità della croce, come indica il livello del ragazzo che regge la scala. Lontanissimi stanno alcuni armigeri su una collina. La distanza dell'osservatore del quadro è di 15 moduli (modulo = sesta parte della base). Le figure, osservatore compreso, sono alte 5 moduli (nella vista è escluso il S. Giovanni che avrebbe coperto le Marie).



2 Vista dall'alto, pianta: le Marie disposte sulla diagonale da sinistra al centro per 4 moduli di profondità; il S. Giovanni ricurvo stabilisce una diagonale convergente al centro. Non è ostentata alcuna indicazione geometrico-prospettica: gli estremi del traverso della croce sono stati lasciati indefiniti, come l'orizzonte nascosto dal paesaggio collinare, quindi non individuabile immediatamente.



3. L'analisi rileva un rapporto base-altezza di 6/10. Lo spartito ha corrispondenze singolari: il centro (a) dell'arco che delimita la tavola superiormente; il punto (b) medio del lato anteriore del quadrato 6x6 costruito sulla base, coincidente col gomito del depositore che abbranca le ginocchia del Cristo; il punto (c) elevato di 5 moduli sulla base a metà altezza del quadro, che coincide col chiodo che fissa i piedi.



4 Proposta descrittiva dell'andamento spezzato della composizione e del sistema delle principali forze impulsive che lo sottendono. Si può seguire la direttrice che muove dalla testa del San Giovanni, ne percorre tutta la figura fino a terra per poi scattare con una diagonale verso l'alto a sinistra. L'opera non risulta distinta in due settori, superiore ed inferiore, anzi le due parti sono collegate dalla figura che uncina le gambe del Cristo. Si conferma così l'esaltazione dinamica riconosciuta nel trattamento cromatico. Il Rosso - dice il Vasari - «era nel disegno fiero e fondato con leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti».