

## Scene della vita di Cristo negli affreschi di Santa Maria in Bressanoro

Questa analisi del ciclo delle «Storie della vita di Cristo» di Santa Maria in Bressanoro a Castelleone, non è finalizzata alla ricerca di un'attribuzione o di una datazione. Intende invece indagare le influenze storico-artistiche, il rapporto e la fedeltà tra l'immagine e la Parola, e tutto ciò che nel tempo, o per influenza degli Apocrifi o per devozione popolare, si è interposto fra la lezione dei Vangeli e la sua rappresentazione. Essendo una lettura complessivamente nuova, rimandiamo solo a quei lavori che, pur spaziando sugli aspetti generali della storia di questa Chiesa, presentano una qualche attinenza con la nostra ricerca.

Il ciclo di Santa Maria in Bressanoro, nel quale interagiscono matrice greca, influenza toscana e devozione francescana, è composto da ventinove affreschi, la maggior parte dei quali centrati sulla Passione di Cristo, in ossequio allo spirito dell'Osservanza che li ha ispirati. Sommando poi le immagini dei quattro evangelisti, si ottiene il numero "trentatré", gli anni di Cristo, la cui imitazione è il fine principale di tutto il progetto pittorico.<sup>1</sup>

Sulla Rivista "Leo de supra Serio" sono precedentemente apparsi i testi d'analisi dei primi affreschi: "L'Annunciazione del Signore", "La Natività", "L'Adorazione dei Magi", "La Strage degli Innocenti" (N. 2, dic. 2008, pp. 255-275); "Il Battesimo di Gesù", "Le Tentazioni nel deserto", "La resurrezione di Lazzaro" (N. 3, mag. 2009, pp. 215-227).

Il testo del Nuovo Testamento da cui si citano i passi, è il Nuovo Testamento Interlineare, Greco Latino Italiano, a cura di P. G. Beretta (Cinisello Balsamo, San Paolo, 1998).

## L'INGRESSO IN GERUSALEMME<sup>2</sup>

### Il testo

L'ingresso di Gesù in Gerusalemme è testimoniato da tutti e quattro gli Evangelisti. Si riporta pertanto solo la testimonianza di Matteo: le diversità saranno precisate nel corso dell'esame dell'immagine.

Le citazioni dei testi dei quattro Evangelisti sono riprese da: PIERGIORGIO BERETTA (a cura di), *Nuovo testamento Interlineare. Greco Latino Italiano*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1998.

*Quando, arrivati nelle vicinanze di Gerusalemme, giunsero in vista di Bètfrage, alle falde del monte Oliveto, Gesù mandò due discepoli dicendo loro: "Andate nel villaggio che si trova davanti a voi, e subito troverete un'asina legata, con il suo puledro. Scioglietela e portatela a me. Se qualcuno vi dice qualcosa, rispondete: «Il Signore ne ha bisogno, ma subito li rimanderà. Questo è accaduto affinché si adempisse quanto fu annunciato dal profeta che dice: Dite alla figlia di Sion: / Ecco, il tuo re viene a te / mite, seduto su un'asina / e su un puledro, figlio di bestia da soma.»" I discepoli andarono e fecero come aveva ordinato loro Gesù. Condussero quindi l'asina con il puledro, su cui posero le vesti ed egli vi si pose a sedere. Ora, la folla, numerosissima, stese le proprie vesti sulla strada; altri tagliavano rami dagli alberi e li spargevano lungo la via. La folla che andava innanzi e quella che veniva dietro gridavano: «Osanna al Figlio di Davide! / Benedetto colui che viene nel nome del Signore! / Osanna nel più alto dei cieli!» Quando egli entrò in Gerusalemme, si sconvolse tutta la città e ci si chiedeva: «Chi è costui?» Le folle rispondevano: «È il profeta Gesù, da Nazaret di Galilea».*

(Matteo, 21, 1-9)

Matteo, Marco, Luca concordano nella citazione di Bètfrage; Marco e Luca specificano la vicinanza della località con Betania, che si trova nei pressi del monte degli Ulivi. L'esatta posizione di Bètfrage (in aramaico "casa dei fichi acerbi") è tuttora imprecisata. Betania invece era un villaggio sulla parte bassa del pendio

1 Angelo Lacchini, "Invito a un'altra modalità di lettura del ciclo pittorico di Santa Maria in Bressanoro", in "Leo de supra Serio", Anno II, N. 2, dicembre 2008, p. 257.

2 "È una «ascesa» innanzitutto nel senso geografico: il Mare di Galilea è situato a 200 metri circa sotto il livello del mare, l'altezza media di Gerusalemme è di 760 metri al di sopra di tale livello." JOSEPH RATZINGER, BENEDETTO XVI, *Gesù di Nazaret, Seconda parte*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2011, p. 11.



orientale del monte degli Ulivi a circa 3 km a est di Gerusalemme.<sup>3</sup> Qui Gesù aveva fatto visita ai suoi amici Marta, Maria, Lazzaro (Luca, 10, 38), aveva resuscitato Lazzaro (Giovanni, 11), era stato invitato nella casa di Simone il lebbroso (Matteo, 26; Marco, 14, 3; Luca, 7, 36). Gesù, con i suoi discepoli, sta giungendo

3 Il monte degli Ulivi era così chiamato perché favorevole all'olivocultura (una zona del monte era definita "Getsemani", cioè "frantoio"). La tradizione rabbinica voleva che il ramo d'ulivo fosse stato portato dalla colomba a Noè da questo monte, risparmiato dal diluvio universale. Della lunghezza di qualche km, dell'altezza di circa 70 m, era il baluardo naturale a guardia di Gerusalemme, mentre Bètfrage presidiava il centro del monte. A Bètfrage terminava la strada proveniente da Gerico; da Gerico stava appunto giungendo Gesù.

da Gerico, dalla valle del Giordano, dove aveva ricevuto il Battesimo. Il senso è chiaro: dal luogo del Battesimo, dell'acqua della prima purificazione, al luogo del sacrificio, del sangue e acqua della seconda purificazione. Gesù, giunto di fronte al villaggio, manda in avanscoperta due discepoli a prelevare un'asina legata con il suo puledro (Matteo scrive: *Asinam alligatam et pullum*”; Marco parla solo di un “*pullum*”, di un puledro e Luca di un “*pullum asinae*” sul quale “nessuno si era mai seduto”; Giovanni di un asinello “*asellum*”). Quanto al significato di quell'animale, S. Agostino legge, in esso, il popolo del Gentili che non aveva ancora ricevuto la legge del Signore. S. Ambrogio legge invece, nell'asina, il simbolo di Eva, origine del peccato, e nel puledro la totalità del popolo dei Gentili. Spiega l'affermazione che nessuno si fosse mai seduto sul dorso dell'animale, col fatto che, prima di Cristo, nessuno aveva chiamato alla Chiesa i popoli delle nazioni. In quell'animale non domato, indocile e restio, “duro di collo”, come scrive Papini<sup>4</sup>, è sicuramente rappresentato quel popolo che nessun monarca seppe domare e che, in quel momento, schiavo di stranieri, ma recalcitrante e ribelle, era stretto dalla corda romana intorno alla fortezza Antonia. È opinione comune che Gesù abbia voluto, come cavalcatura, un'asina in segno di umiltà e di mansuetudine, ma, sempre secondo Papini, “s'è dimenticato che gli asini, nella gioventù dei tempi e della forza, non erano i remissivi somieri del giorno d'oggi, ossi stanchi in pelle straziata, malraddotti da tanti più secoli di schiavitù, adibiti solamente a portare ceste e sacchi su per i sassi dell'erte cattive. L'asino antico era animale fiero e guerriero; bello e gagliardo da quanto il cavallo, degno d'esser sacrificato alle divinità. Omero di paragoni se n'intendeva e non volle deprimere Aiace il forzuto, il superbissimo Aiace, quando gli venne fatto d'assomigliarlo al somaro”<sup>5</sup>. Nella mitologia classica, l'asino era inseparabile compagno di Sileno, maestro di Bacco, famoso per l'ebbrezza ma anche per la saggezza e le facoltà divinatorie. Infine, nelle rappresentazioni drammatiche e collettive che caratterizzavano le festività natalizie, nei secc. XII-XIII, all'asino si riservò sempre una presenza importante, in virtù della tradizione del presepio, che si andava diffondendo, e per aver salvato la Sacra Famiglia nella fuga in Egitto.

Secondo Benedetto XVI<sup>6</sup>, nel tema dell'asino preso a prestito, è presente “il tema della regalità”. Inoltre “Gesù rivendica il diritto regale della requisizione di mezzi di trasporto. (...) Anche il fatto che si tratti di un animale, sul quale non è ancora salito nessuno, rimanda a un diritto regale. Soprattutto, però, c'è un'allusione a quelle parole veterotestamentarie che danno all'intero svolgimento il suo significato più profondo. (...) Anche lo stendere i mantelli ha una sua tradizione nella regalità di Israele (cfr 2 Re 9, 13). Ciò che i discepoli fanno è un gesto di intro-

4 GIOVANNI PAPINI, *Storia di Cristo*, Firenze, Vallecchi, 1921, p. 359.

5 *Ibidem*, p. 358.

6 BENEDETTO XVI, *op. cit.*, pp.13-16.

nizzazione nella tradizione della regalità davidica e così nella speranza messianica, che da questa tradizione si è sviluppata. I pellegrini, che insieme a Gesù sono venuti a Gerusalemme, si lasciano contagiare dall'entusiasmo dei discepoli; stendono ora i loro mantelli sulla strada sulla quale Egli avanza. Tagliano rami dagli alberi e gridano parole del *Salmo* 118 – parole di preghiera della liturgia dei pellegrini di Israele – che sulle loro labbra diventano una proclamazione messianica”. L'ingresso in Gerusalemme viene raffigurato fin dall'epoca paleocristiana (nelle Grotte Vaticane è conservato il sarcofago di Giunio Basso, risalente al 359 d.C., che descrive la scena con realismo e vivacità eccezionali). “Alcune processioni rappresentavano l'ingresso di Cristo, soprattutto nel mondo carolingio (Metz, Saint-Riquier) e in epoca romanica (Cambrai). L'entrata divenne il paradigma degli ingressi reali e principeschi.”<sup>7</sup> Infatti, nell'antico Oriente, dei e re cavalcavano su asini : nella profezia di Zaccaria (9, 9-10) si legge: “Tripudia assai, figlia di Sion, / grida di gioia, figlia di Gerusalemme. / Ecco a te viene il tuo re: / egli è giusto e vittorioso, / è umile e cavalca un asino, / un puledro, figlio d'asina. / Sopprimerò i carri da Efraim / e i cavalli da Gerusalemme.” Più che una un'immagine analogica o simbolica dei trionfi dei sovrani, l'ingresso in Gerusalemme di Cristo è piuttosto da leggere come momento complementare dell'imminente salita al Calvario: nei due frangenti, Gesù reca i segni di una regalità rovesciata, destinata a mutare la storia dell'umanità.

L'affresco di Santa Maria riprende, semplifica senza sviluppare, i tre prototipi che hanno ispirato tale immagine nel XIV e XV sec. : il Giotto degli Scrovegni (1304-1306) , la Maestà di Duccio (1308-1311), il Lorenzetti della Basilica Inferiore di San Francesco (1335-1336).

Partendo dalla sinistra dell'immagine: ai discepoli mandati da Gesù in cerca dell'asina (i due hanno già svolto il loro compito), si aggiunge il profilo di un terzo, ma il suo inserimento nel racconto appare forzato. L'autore si è reso conto, forse troppo tardi, del poco spazio rimanente dietro la figura del Cristo, mentre tutti i modelli vedono i dodici ammassarsi dopo la cavalcatura. Si può pensare che questo terzo apostolo sia stato inserito come semplice citazione, oppure per rendere simmetrica l'immagine complessiva, bilanciando le tre figure sulla destra. I modi dei tre apostoli, le loro posture richiamano espressamente il Lorenzetti, specialmente per l'atteggiamento del primo apostolo (Pietro?) che funge da nostro interlocutore, trasmettendoci lo stupore per quanto sta avvenendo di inaspettato e inatteso. Gesù è rappresentato di profilo e con gesto benedicente come in tutti i modelli ma, nel nostro affresco, con la sinistra regge la cavezza dell'asino (una legatura molto semplice, ben diversa dalle complesse briglie e finimenti dei cavalli della crocifissione): è un particolare ispirato a realismo, presente solo in Giotto.

7 AA.VV., *Dizionario Enciclopedico del Medio Evo*, vol. 2, Roma, Città Nuova, 1998, p. 954.

L'asina, senza il suo puledro (come in Giotto, non in Duccio e in Lorenzetti) è raffigurata in atteggiamento non dimesso, orecchie dritte e occhi scrutanti ciò che sta capitando davanti.

I tre giovani a destra hanno il compito di rappresentare la folla che stendeva i mantelli e spargeva rami sulla strada.<sup>8</sup> Matteo parla di “*plurima turba*”, Marco di “*multi*”, Luca di “*turbae*”, Giovanni di “*turba multa*”. I giovani sono, in genere, più intraprendenti e quindi sono i primi ad andare incontro a Cristo e stendere i loro mantelli<sup>9</sup>. Il particolare del primo giovane che stende la sua veste rossa sotto gli zoccoli dell'asina e degli altri due che reggono rametti d'ulivo sono una diretta citazione di Duccio. Ma questi tre giovani, incaricati dal pittore di esprimere il concetto dell'accoglienza, rappresentano un unicum nel nostro ciclo pittorico e meritano una segnalazione particolare. Il primo stende il suo mantello e “togliersi il mantello è principio di spogliamento, principio di quella nudità ch'è desiderio di confessione e morte della falsa vergogna. Nudità del corpo, promessa della nudità veritiera dello spirito. Volontà d'amore nella suprema elemosina: dare quel che abbiamo indosso. «Se uno ti chiede la tunica e tu dagli anche il mantello»”.<sup>10</sup> Sappiamo che le vesti nelle Scritture indicano le Virtù. Gli altri due agitano rami d'ulivo in segno di pace. In realtà nessuno dei quattro Evangelisti parla di “rami d'ulivo” come invece vuole la tradizione della Domenica delle Palme. L'ulivo è una pianta che non ama la potatura, perché fruttifica sui rami nati l'anno precedente. Credo appunto che questo sia il senso dell' “uomo vecchio” sacrificato, nella Pasqua, al “nuovo”. I tre giovani sono quindi l'avanguardia di una folla festante, sottintesa nel nostro affresco, ma presente in tutti gli altri modelli.

Il maestro di Santa Maria ha probabilmente tracciato la figura di Gesù a cavalcioni dell'asina, occupando troppo spazio, ma privilegiando la centralità del Cristo. La linea dell'orizzonte è molto alta come nella maggioranza degli affreschi del nostro ciclo; l'impostazione generale della prospettiva sembrerebbe rimandare al testo di Matteo (“Quando fu vicino alla discesa del monte degli Ulivi, tutta la folla...”) soprattutto per la coincidenza della posizione della gente rispetto alla discesa che porta in città. La strada porta da Bètfrage (località più vicina a Gerusalemme) , il cui profilo si intravede in alto a sinistra, al di sopra dei tre discepoli, alla Città santa. Questa si staglia con il suo profilo medioevale, dall'aspetto turrato

8 Il simbolo della palma, che si mescola e si unisce al simbolo dell'ulivo, rimanda alla mitologia classica. La palma, offerta come segno di vittoria e mostrata come emblema di trionfo, si inserisce nella leggenda sulle origini di Roma. Ovidio racconta che Rea Silvia, poco prima del parto, avrebbe visto in sogno i gemelli Romolo e Remo sotto forma di palme maestose con i rami protesi verso il cielo. Il cristianesimo abbinò la palma al martirio, come vittoria sulla morte.

9 BENEDETTO XVI (*op.cit.*, pp. 18-19) fa notare come alla folla festante non appartenessero i cittadini di Gerusalemme, ma coloro che accompagnavano Gesù e come questa folla non fosse la stessa “che avrebbe chiesto la sua crocifissione”.

10 GIOVANNI PAPINI, *op. cit.*, p. 359.

e murato, quasi minaccioso, oltre il crinale del monte che impedisce la vista delle porte d'ingresso (solo nella salita al Calvario avremo la vista, netta, di una porta). È la parte sinistra di Gerusalemme, così come apparirà, con una certa coerenza, nel grande affresco della crocifissione.

Tra le due città, sullo sfondo, si alzano due alberi a due chiome, che richiamano espressamente gli alberi presenti nei grandi archetipi citati. Ma sia in Giotto, come in Lorenzetti e in Duccio, sugli alberi si sono arrampicati due giovani che stanno strappando rami per il passaggio di Cristo<sup>11</sup>. Nel nostro affresco, gli alberi tagliano l'orizzonte a metà: diventano due testimoni silenziosi, simboli di una realtà che affonda le radici nella terra (è la gloria terrena che la folla offre al Cristo) e alza le chiome al cielo (il regno di Dio non è di questo mondo).

## LA LAVANDA DEI PIEDI

### Il testo

*Prima della festa di Pasqua, sapendo Gesù che era venuta la sua ora per passare da questo mondo al padre, avendo amato i suoi che erano nel mondo, li amò fino alla fine. Durante la cena, quando il diavolo aveva già posto in animo a Giuda di Simone Iscariota di tradirlo, sapendo che il Padre aveva messo tutto nelle sue mani e che da Dio era uscito e a Dio ritornava, si alzò da tavola, depose il mantello e, preso un panno, se ne cinse. Versò quindi dell'acqua nel catino e incominciò a lavare i piedi dei discepoli e ad asciugarli con il panno del quale si era cinto. Arriva dunque a Simone Pietro. Gli dice: "Signore, tu mi lavi i piedi?" Gli rispose Gesù: "Ciò che io ti faccio, tu ora non lo sai; lo comprenderai in seguito". Gli dice Pietro: "Non mi laverai i piedi. No, mai!" Gli rispose Gesù: "Se io non ti lavo, non avrai parte con me". Gli dice Simone Pietro: "Signore, non solo i miei piedi, ma anche le mani ed il capo". Gli dice Gesù: "Chi ha fatto il bagno non ha bisogno di lavarsi se non i piedi, ed è tutto mondo; e voi siete puri, ma non tutti". Sapeva infatti chi stava per tradirlo; per questo disse: "Non tutti siete puri".*

(Giovanni, 13, 1-11)

Pietro e Giovanni (Luca, 22, 1-23) sono stati mandati a cercare una stanza per la Pasqua. Marco conferma la missione dei due, ma ne tace i nomi. Gli apostoli hanno trovato, secondo le indicazioni scrupolose e particolareggiate di Gesù, un uomo che portava una brocca d'acqua, al quale chiedono una stanza ben arredata e posta al piano superiore. Un uomo che portava un'anfora d'acqua è di per sé

11 "Or, la folla, numerosissima, stese le proprie vesti sulla strada; altri tagliavano rami dagli alberi e li spargevano lungo la via." (Matteo, 21, 8). "Allora molti stesero i loro mantelli sulla strada e altri fronde verdi, tagliate nei campi." (Marco, 11, 8). Giovanni parla di *ramos palmarum*.



un'indicazione particolare, perché sappiamo essere, questo, un incarico prevalentemente, se non esclusivamente, femminile. "L'uomo con la brocca" è una di quelle figure misteriosamente prescelte da Cristo nelle pieghe della storia, tra i tanti che quel giovedì prima della Pasqua dovevano salire dalla fonte di Siloè: con lui non è necessaria alcuna spiegazione, sono sufficienti queste parole: "Il maestro ti manda a dire: il mio tempo è vicino".<sup>12</sup>

12 "Andarono i discepoli, trovarono l'uomo colla mezzina, entrarono nella casa, parlarono col padrone e li prepararono il necessario per la cena: l'agnello allo spiedo, i pani rotondi senza lievito, l'erbe amare, la salsa rossa, il vino del ringraziamento, l'acqua calda. Nella stanza disposero i lettucci e i guanciali attorno alla tavola e sulla tavola distesero la bella tovaglia bianca e sulla tovaglia posarono i pochi piatti, i candelieri, il boccale pien di vino, e la coppa, una coppa sola, dove tutti avrebbero appoggiato le labbra. Non dimenticarono nulla: i due erano pratici di questi apparecchiamenti." GIOVANNI PAPINI, *op.cit.*, p. 424.

La lavanda dei piedi, episodio narrato soltanto nel Vangelo di Giovanni, è però presente quasi sistematicamente in tutti i cicli che narrano la Passione del Cristo. Non poteva mancare in Santa Maria, in quanto l'episodio (l'atto del lavare i piedi era riservato ai servi o agli schiavi) è un esplicito invito all'umiltà e all'umiliazione, virtù irrinunciabili per chi intenda seguire l'esempio di san Francesco e le indicazioni della regola francescana. Ed è anche un incitamento all'*imitatio Christi*, perché il Vangelo così continua: "Quando ebbe lavato loro i piedi, riprese il suo mantello, si rimise a sedere e disse loro: «Capite che cosa vi ho fatto? Voi mi chiamate maestro e Signore e dite bene, perché lo sono. Se dunque io, il Signore e il maestro, vi ho lavato i piedi, anche voi dovete lavarvi i piedi gli uni gli altri. Infatti vi ho dato un esempio, affinché anche voi facciate come io ho fatto a voi»". (Giovanni, 13, 12-15)

La scena, nel nostro affresco, è ben raccontata e segue fedelmente il testo giovanneo. L'attenzione narrativa è concentrata sul breve ma serrato dialogo di Cristo con Pietro, intorno ai quali fanno corona gli apostoli in animata discussione e addossati senza la rigida gerarchia dei posti dell'ultima cena. Gesù è in ginocchio, si è tolto il mantello e si è cinto i fianchi con un bianco grembiule. Il capo di Gesù, leggermente reclinato in avanti, è il centro geometrico, non prospettico del dipinto: Cristo e Pietro, gli apostoli, lo sfondo formano tre piani divisi ma non separati, uniti fra loro dall'animazione un poco concitata di tutta la scena. Gesù è in ginocchio davanti a Pietro che si è denudato la gamba destra fino al ginocchio. L'apostolo ha appena avanzato le sue rimostranze: "Non mi laverai i piedi. No, mai!" E Cristo, di rimando: "Se io non ti lavo, non avrai parte con me".<sup>13</sup> Questa è la "premessa" nota al lettore dell'affresco; la scena prende via da questo punto: Pietro sta dicendo: "Signore, non solo i miei piedi, ma anche le mani ed il capo". L'apostolo infatti, nell'affresco, sta indicando il proprio capo con la mano destra e allunga la gamba per immergerla decisamente nella bacinella semicolma d'acqua. L'apostolo sulla sinistra, con un gesto che dà vivacità alla scena, sta denudandosi una gamba per l'abluzione.

Sul piano tecnico se, come in altre immagini del ciclo, si possono notare imprecisioni di prospettiva (soprattutto nella parte alta, a sinistra, del pur bel soffitto a cassettoni), possiamo affermare come, in questa "lavanda dei piedi", la specializzazione narrativa abbia raggiunto buoni livelli. L'utilizzo dello spazio nella parte destra dell'affresco deve infatti fare i conti con la presenza del pennacchio. L'angolo retto invade la scena, ma non la penalizza: il penultimo apostolo viene un poco

13 "Inizialmente Pietro non vuole lasciarsi lavare i piedi da Gesù. Ciò contrasta con la sua idea della relazione tra maestro e discepolo, contrasta con la sua immaginazione del Messia, che egli ha individuato in Gesù. La sua resistenza contro la lavanda dei piedi ha in fondo lo stesso significato che la sua obiezione contro l'annuncio che Gesù fa della sua passione dopo la professione presso Cesarea di Filippo: «Dio te ne scampi – aveva detto allora – questo non ti accadrà mai» (Mt 16,22)". BENEDETTO XVI, *op. cit.*, p. 83.

schacciato all'interno dello spazio narrativo, il sedile (ben disegnato secondo un gusto classico-rinascimentale) viene allungato e il corpo di Pietro spostato all'interno della stanza, posizionato in primo piano a chiudere il semicerchio intorno al maestro. I visi di Gesù e dell'apostolo (essendo il primo in ginocchio, il secondo seduto) vengono a trovarsi di fronte uno all'altro: formano la base di un triangolo che si chiude con il viso dell'apostolo in alto, che spiega e commenta, anche per noi, ciò che sta avvenendo. Tutti e tre i personaggi hanno una mano alzata e un'altra abbassata: le sei mani, protagoniste dello spazio centrale della scena, rimandano, nella mimesi gestuale, a un "dialogo" di natura neoplatonica. Il manto di Pietro, in primissimo piano, quasi penzolante fuori dello spazio narrativo, presenta un pannello morbido e un colore suadente.

L'insieme della scena richiama espressamente il Giotto degli Scrovegni, anzi, possiamo affermare come il nostro affresco ne sia indiretta imitazione. In particolare:

- la posizione dei personaggi nello spazio interno è identica.
- La figura di Pietro, i pochi capelli a corona intorno al cranio, il gesto, il colore del mantello sono uguali.
- Il discepolo a sinistra, che si sta denudando la gamba, è quasi copia della figura giottesca.
- Il bacile dell'acqua ha forma pressoché identica.

Possiamo già individuare con sicurezza i lineamenti di alcuni apostoli che, per coerenza figurativa, verranno riproposti nelle successive immagini.

- La figura di Pietro è fondamentale. Nell'episodio della "resurrezione di Lazzaro" abbiamo visto che al primo degli apostoli è riservata una posizione e un ruolo centrali. È a lui che viene affidato dall'artista l'incarico di garante del miracolo di Cristo. Posto quasi fuori dallo spazio scenico, con lo sguardo diretto allo spettatore, la mano alzata in segno di garanzia, Pietro è il testimone oculare della scena e, nello stesso tempo, svolge, in quello spazio del metateatro che è il margine dell'affresco, il ruolo confermativo-attanziale voluto dal maestro nei riguardi del pubblico dei fedeli. Nell'"Entrata in Gerusalemme", Pietro è posto immediatamente dopo Cristo; anzi, con un gesto che indica protezione, poggia la sua mano sull'asina quasi a voler tranquillizzare l'animale per la ressa della folla, affinché non succeda nulla di spiacevole o di pericoloso al Maestro. Nella "Lavanda dei piedi", Pietro è ancora il protagonista assoluto della scena. I suoi gesti sono espliciti e traducono perfettamente le parole, prima di disappunto, poi di totale e incondizionata obbedienza a Gesù. Si potrebbe affermare che l'artista l'abbia scelto come deuteragonista di Cristo nell'interlocuzione con i fedeli.
- Identificabili, già in queste prime scene, Andrea, fratello di Pietro, e gli altri due fratelli Giacomo e Giovanni (nella "Lavanda dei piedi", Andrea è posto

di fronte al fratello Pietro; in secondo piano, gli altri due fratelli, l'imberbe Giovanni e, accanto, il fratello Giacomo).

- Le gerarchie, che vedremo rispettate anche nella prossima immagine dell' "Ultima cena", riflettono esattamente i tempi dei vangeli di Matteo (4, 18-22), di Marco (1, 16-20) e Luca (5, 1-11): sono questi i primi quattro discepoli, in ordine di chiamata, che Gesù invita al suo seguito e sono loro a comparire per primi nel racconto di Santa Maria. Un Vangelo raccontato anche là dove non è direttamente raffigurato: una *Biblia pauperum* davvero completa.

## L'ULTIMA CENA

### I testi

*Venuta la sera, era a mensa con i Dodici. E mentre mangiavano disse: "In verità vi dico: uno di voi mi tradirà". Ed essi, profondamente addolorati, cominciarono a dirgli l'uno dopo l'altro: "Sono forse io, Signore?" Ed egli: "Colui che ha messo la mano con me nel piatto, questi mi tradirà. Sì, il Figlio dell'uomo se ne va, come sta scritto di lui; ma guai a quell'uomo dal quale il Figlio dell'uomo è tradito! Sarebbe stato meglio per quell'uomo se non fosse mai nato". Giuda il traditore domandò: "Sono forse io, Rabbi?" Gli dice: "Tu l'hai detto!".*

(Matteo, 26, 20-25)

*Mentre erano a tavola e mangiavano, Gesù disse: "In verità vi dico: uno di voi, che mangia con me, mi tradirà". Allora incominciarono a rattristarsi e a domandargli, uno per uno: "Sono forse io?" Ma egli rispose loro: "È uno del Dodici, che intinge con me la mano nel piatto. Sì, il Figlio dell'uomo se ne va, come sta scritto di lui. Guai, però, a quell'uomo dal quale il Figlio dell'uomo è tradito! Meglio per quell'uomo se non fosse mai nato!"*

(Marco, 14, 18-21)

*"Ma ecco, la mano di colui che mi tradisce è con me, sulla mensa. Il Figlio dell'uomo parte, secondo quanto è stato decretato; ma guai a quell'uomo per mezzo del quale egli è tradito". Allora essi cominciarono a chiedersi chi di essi avrebbe fatto ciò.*

(Luca, 22, 21-23)

*Detto questo, Gesù fu turbato interiormente e attestò: "In verità, in verità vi dico: uno di voi mi tradirà". I discepoli si guardavano gli uni gli altri, non sapendo di chi parlasse. Uno dei discepoli, quello che Gesù amava, stava adagiato accanto a Gesù. Simone Pietro gli fa cenno di chiedergli chi fosse quello di cui parlava. Egli, chinatosi sul petto di Gesù, gli dice: "Signore, chi è?". Gesù risponde: "È quello a cui porgerò il boccone che sto per intingere". E intinto il boccone, lo prende e lo porge a Giuda di Simone Iscariota.*

(Giovanni, 13, 21-26)



L'affresco si sofferma sul momento in cui Gesù svela il tradimento di uno dei suoi (seguirà, nel ciclo, "Il bacio dell'Iscriota", per cui potremmo definire le due scene contigue come "Il ciclo di Giuda"). La vicenda del tradimento doveva essere considerata, dall'anima francescana, come uno degli snodi più importanti della catechesi: ad essa il nostro artista ha deciso di dedicare due immagini così perentoriamente accusatorie, preferendola all'istituzione dell'Eucarestia e al malinconico addio agli apostoli.

Dopo la lavanda dei piedi, il gruppo si ricompone per celebrare la Pasqua. I tredici sono disposti intorno a una tavola quadrata, ricoperta da una bella tovaglia

bianca (gli Evangelisti concordano nella definizione di un ambiente ricercato: una grande stanza posta al primo piano, con tappeti, cuscini e divani) sulla quale spiccano, posti in modo simmetrico, due bottiglie, due bicchieri per lato e pani (senza lievito). L'ambiente richiama l'immagine di un triclinio romano, e obbliga l'artista ad ammassare i personaggi su tre lati secondo un sistema "chiuso", rispetto a quello interamente aperto, come si ricorda, nelle celebri "cene" di Andrea del Castagno e di Leonardo<sup>14</sup>. È un'immagine ispirata a forte teatralità (dalla quale non sono esenti le influenze dei *Misteri* medioevali): l'artista ha deciso di farci assistere all'episodio, sgombrando il lato della tavola più vicino all'osservazione, costruendo la scena attraverso una prospettiva semplice ma efficace, diversa dai modelli precedentemente citati. Sappiamo che Giotto giunse in Lombardia nel 1335 chiamato da Azzone Visconti: pur avanti negli anni ma circondato da molti alunni, la sua influenza agì come levito del linguaggio artistico locale, soprattutto per la particolare adesione alla realtà da parte dell'anima padana. E anche quando le immagini di Santa Maria non richiamano espressamente il magistero giottesco (totalmente differente è appunto l'impostazione di questa "Ultima cena" da quella degli Scrovegni), ne sono in qualche modo una citazione indiretta. Infatti il percorso della pittura padana può essere datato con l'arrivo a Rimini del giovane Giotto: è appunto nella "cena" dell'abbazia della Pomposa (affresco datato poco prima della metà del sec. XIV e opera di maestranze bolognesi), che troviamo un riferimento alla nostra "Ultima cena". A Pomposa, la tavola è rotonda e il punto d'osservazione (come nel nostro affresco) si alza per consentire la descrizione dell'intera scena: Gesù occupa il posto più onorifico e Giovanni siede alla sua sinistra, mentre in Santa Maria Giovanni è seduto secondo alla destra. Molto simili sono le suppellettili, addirittura identica la forma del bacile (cui attingere per un'agape comune o forse solo per lavarsi le mani) posto al centro della tavola. La postura di Giovanni, ripresa da tutti gli artisti, è attestata proprio dal suo Vangelo: "Uno dei discepoli, quello che Gesù amava, stava adagiato accanto a Gesù. Simone Pietro gli fa cenno di chiedergli chi fosse quello di cui parlava. Egli, chinatosi sul petto di Gesù, gli dice: «Signore, chi è?». Gesù risponde: «È quello a cui porgerò il boccone che sto per intingere». E intinto il boccone, lo prende e lo porge a Giuda di Simone Iscariota". (Giovanni, 13, 23-26). Nel nostro affresco la posizione di Giovanni è resa graficamente in modo innaturale, ma si avvicina all'idea del testo giovanneo. L'apostolo è come dormiente sulla tavola e appoggia

14 "Per la comprensione di questo testo bisogna anzitutto tener conto del fatto che per la cena pasquale era prescritto lo stare adagiati a tavola. (...) il braccio sinistro serviva a sostenere il corpo; quello destro era libero per essere usato. Il discepolo alla destra di Gesù aveva quindi il suo capo immediatamente davanti a Gesù, e si poteva conseguentemente dire che era adagiato presso il suo petto. Ovviamente era in grado di parlare in confidenza con Gesù, ma il suo non era il posto d'onore più alto; questo era situato a sinistra dell'ospitante." BENEDETTO XVI, *op. cit.*, p. 79.

la guancia alla mano (simile, in questo, all'immagine della Maestà di Duccio). Non disturba più di tanto l'incongruenza per cui l'apostolo è descritto come se non avesse ancora parlato a Gesù, mentre il racconto dell'affresco dà questo per avvenuto, ma spesso la narrazione dei cicli pittorici riunisce aristotelicamente *in unum* avvenimenti cronologicamente distanziati. Infatti Gesù, nel nostro affresco, sta già indicando, con la mano destra, il traditore. Per tradizione, Giuda era posto abbastanza vicino al Maestro; potrebbe essere il terzo alla destra di Gesù, subito dopo Giovanni. Ma sul sedile, in corrispondenza degli ultimi due discepoli, appare una borsa bianca che sembrerebbe indicare, nel proprietario, il traditore<sup>15</sup>. Poi, Pietro è seduto alla sinistra di Cristo e da quella posizione pare impossibile abbia potuto suggerire a Giovanni la domanda per il Maestro. I quattro apostoli che abbiamo riconosciuto nei precedenti quadri (Pietro, Andrea, Giacomo e Giovanni) sono ancora vicino a Cristo, in posizione privilegiata rispetto agli altri, ma l'ordine non è del tutto corretto, senza che questo disturbi o alteri il riflesso del testo evangelico<sup>16</sup>. Sono soprattutto loro infatti che animano la discussione seguita alle parole di Gesù: la gestualità, espressiva anche se non concitata, rivela il vero stato d'animo degli apostoli sorpresi dalla rivelazione inattesa del loro Maestro. Il secondo protagonista della vicenda è l'ambiente e, soprattutto, la tavola. La mensa è uno scenario importante e frequente nella docenza di Gesù. In Luca (7, 34) si legge: "È venuto il Figlio dell'uomo, che mangia e beve, e voi dite «Ecco un mangione e un beone, amico dei pubblicani e dei peccatori»". Questo è però l'ultimo pasto di Gesù con i suoi e assume i toni commoventi dell'addio. Il discorso d'addio era un genere noto alla Letteratura antica; riportiamo, per questo, il discorso d'addio di Paolo agli anziani della Chiesa di Efeso, nel quale possiamo riconoscere le stesse strutture del discorso di Cristo:

15 Giuda, sempre secondo il Vangelo di Giovanni, amministrava la cassa comune, sottraendo di nascosto anche le offerte. Forse proveniva da Kerijot in Giudea, dunque è forse l'unico apostolo non galileo. Suo padre si chiamava Simone; abbiamo notizie della sua disonestà e avversione per lo spreco: critica infatti la Maddalena perché unge Gesù con nardo prezioso. Nei *Vangeli* e negli *Atti degli Apostoli* la sua figura, rispetto alla tradizione popolare, non è nettamente delineata. Giovanni sembra quasi ipotizzare che Gesù affidasse intenzionalmente a Giuda il compito di tradirlo. Ma neppure i motivi del tradimento sono del tutto chiari. È possibile che Giuda abbia compiuto il suo gesto non tanto per avidità (motivo avallato dai Padri della Chiesa), quanto per le conseguenze politiche dell'essenza messianica di Gesù. E poi, fra gli Apostoli, c'era un esattore, Matteo, al quale, quasi per diritto e logica, sarebbe spettato di tenere i denari della piccola comunità. "Giovanni non ci dà alcuna interpretazione psicologica dell'agire di Giuda; l'unico punto di riferimento che ci offre è l'accento al fatto che Giuda, come tesoriere del gruppo dei discepoli, avrebbe sottratto il loro denaro". BENEDETTO XVI, *op. cit.*, p. 81.

16 Il problema dell'esatta individuazione dell'immagine non è questione legata solo alla coerenza narrativa del ciclo. Nel vangelo lucano, dopo l'istituzione dell'Eucarestia e lo svelamento del tradimento, sorge infatti una discussione sulla gerarchia interna al gruppo. "Sorse anche una discussione, chi di loro poteva essere considerato il più grande" (Luca, 22, 24).

“Voi sapete come fin dal primo giorno in cui io arrivai nella provincia d’Asia mi sono sempre comportato con voi, servendo il Signore in ogni genere di umiliazione, nelle lacrime e tra le prove che le insidie dei Giudei mi hanno procurato. Nulla di ciò che vi potesse giovare io ho mai trascurato di predicarvi e insegnarvi in pubblico e nelle case. Ho scongiurato Giudei e Greci di convertirsi a Dio e di credere nel Signore nostro Gesù. Ora ecco che, avvinto dallo Spirito, sto andando a Gerusalemme, non sapendo ciò che colà mi potrà succedere. Soltanto so che lo Spirito Santo di città in città mi avverte che mi attendono catene e tribolazioni. Ma non do alcun valore alla mia vita purché io termini la mia corsa e il ministero che ho ricevuto dal Signore Gesù, di rendere testimonianza al vangelo della Grazia di Dio. Ed ecco, ora so che non vedrete più il mio volto, voi tutti tra i quali sono passato annunciando il regno. Perciò vi attesto oggi che, se qualcuno si perdesse, la responsabilità non cadrà su di me. Mai infatti mi sono sottratto dall’annunciarvi tutta la volontà di Dio. Vegliate su voi stessi e su tutto il gregge in mezzo al quale lo Spirito Santo vi ha stabiliti come sorveglianti, per pascere la chiesa di Dio, che si è acquistata col sangue del suo proprio Figlio. So che dopo la mia partenza si introdurranno fra voi lupi rapaci, che non risparmiarono il gregge. Perfino in mezzo a voi sorgeranno alcuni a insegnare dottrine perverse per attirare discepoli dietro di sé. Perciò vegliate, ricordandovi che per tre anni notte e giorno non ho cessato di ammonire, piangendo, ciascuno di voi. E ora vi affido a Dio e alla parola della sua grazia, che può edificare e dare l’eredità con tutti i santificati. Non ho mai desiderato né argento né oro né vesti di nessuno. Voi sapete che alle necessità mie e di quelli che erano con me hanno provveduto queste mie mani. In ogni occasione vi ho dimostrato che così, lavorando, occorre prendersi cura dei deboli, memori della parola del Signore Gesù che disse: «Vi è più gioia nel dare che nel ricevere»”.

La consapevolezza della fine spinge Gesù a impartire le ultime, decisive direttive ai discepoli, mentre il tradimento di Giuda è costantemente sottolineato come il tradimento dell’amicizia: “uno di voi”, “colui che mangia con me”, “uno dei dodici”, “colui che intinge con me il pane nel piatto”. Questi sono i sentimenti che il frescante ha voluto esprimere nel volto di un Gesù che non guarda nessuno dei suoi apostoli, ma fissa lo sguardo negli occhi dello spettatore che è chiamato ad assistere alla scena. È uno sguardo gonfio di commozione fino alle lacrime, che ci commuove ancora, anche se la resa artistica non è elevata.

## NELL’ORTO DEGLI ULIVI

### I testi<sup>17</sup>

*Giunto Gesù con loro nel campo chiamato Getsèmani, dice ai discepoli: “Fermatevi qui, mentre io vado là a pregare”. Presi con sé Pietro e i due figli di Zebedeo, cominciò a provare tristezza e angoscia. Quindi dice loro: “Triste è l’anima mia fino alla morte: rimanete qui e vegliate con me”. E, scostatosi un poco, cadde con la faccia a terra e pregava dicendo: “Padre mio, se è possibile passi da me questo calice. Però non come voglio io, ma come vuoi tu”. Quindi ritorna dai discepoli e, trovatili addormentati, dice a Pietro: “Così non siete stati capaci di vegliare per una sola ora con me? Vegliate e pregate, affinché non entriate in tentazione. Sì, lo spirito è pronto, ma la carne è debole”. Si allontanò per una seconda volta e pregò dicendo: “Padre mio, se esso non può passare senza che io lo beva, si compia la tua volontà!”. Ritornato di nuovo, li trovò addormentati: i loro occhi, infatti, erano affaticati. Lasciatili, se ne andò di nuovo e per la terza volta pregò ripetendo le stesse parole. Quindi viene dai discepoli e dice loro: “Dormite ormai e riposare. Ecco, è vicina l’ora in cui il Figlio dell’uomo sarà consegnato nelle mani degli empi. Alzatevi, andiamo! Ecco, colui che mi tradisce è vicino”.*

(Matteo, 26, 36-46)

*Frattanto giungono in un podere chiamato Getsèmani. Dice ai suoi discepoli: “Sedetevi qui, mentre io prego”. Quindi, presi con sé Pietro, Giacomo e Giovanni, incominciò a essere preso da terrore e spavento. Perciò disse loro: “L’anima mia è triste fino alla morte. Rimanete qui e vegliate!”. Quindi, portatosi un po’ più avanti, si gettò a terra e pregava che, se fosse possibile, passasse da lui quell’ora. Diceva: “Abbà, Padre! Tutto è possibile a te. Allontana da me questo calice! Tuttavia non ciò che io voglio, ma quello che tu vuoi”. Tornato indietro, li trova addormentati. Perciò dice a Pietro: “Simone, dormi? Non hai avuto la forza di vegliare una sola ora? Vegliate e pregate, affinché non entriate in tentazione. Certo, lo spirito è pronto; la carne, però, è debole”. Allontanatosi di nuovo, pregò ripetendo le stesse parole. Poi di nuovo tornò e li trovò addormentati. I loro occhi, infatti, erano appesantiti e non sapevano che cosa rispondergli. Torna ancora una terza volta e dice loro: “Continuate a dormire e vi riposare? Basta! È giunta l’ora: ecco, il Figlio dell’uomo è consegnato nelle mani dei peccatori. Alzatevi, andiamo! Ecco: chi mi tradisce è vicino”.*

(Marco, 14, 32-42)

17 “Della preghiera sul Monte degli ulivi (...) abbiamo cinque relazioni: innanzitutto le tre dei Vangeli sinottici (...); s’aggiunge un breve testo nel *Vangelo di Giovanni*, inserito però da Giovanni nella raccolta dei discorsi tenuti nel tempio la «Domenica delle Palme» (...) e infine un testo della *Lettera agli Ebrei*, basato su una tradizione particolare”. BENEDETTO XVI, *op. cit.*, p. 172.





*Uscito, se ne andò, secondo il suo solito, al monte degli Ulivi; lo seguirono anche i discepoli. Giunto sul luogo, disse loro: “Pregate per non cadere in tentazione”. Poi si allontanò da loro quasi un tiro di sasso e, inginocchiatosi, pregava: “Padre, se vuoi, allontana da me questo calice. Però non sia fatta la mia, ma la tua volontà”. Gli apparve allora un angelo dal cielo a confortarlo. In preda all’angoscia, pregava più intensamente; e il suo sudore divenne come gocce di sangue che cadevano a terra. Poi, alzatosi dalla preghiera, andò dai discepoli e li trovò addormentati, a motivo della tristezza. Disse loro: “Perché dormite? Alzatevi e pregate per non cadere in tentazione”.*  
(Luca, 22, 39-46)

La presenza dei tre apostoli addormentati in basso a sinistra segnala che il nostro artista ha seguito i testi di Matteo (“*adsumpto Petro et duobus filiis Zebedaei*”) e di Marco (“*adsumit Petrum et Iacobum et Ioannem secum*”). Sono gli stessi apostoli

che hanno assistito alla Trasfigurazione; nel nostro affresco sono ben descritti e riconoscibili: San Giovanni alla nostra sinistra, San Pietro nel mezzo, San Giacomo appoggiato a San Pietro rappresentato in modo pressoché identico al San Giuseppe della Natività. Ma mentre il sonno di San Giuseppe è indotto da Dio, il sonno dei tre apostoli è un colpevole abbandono alla stanchezza. La condanna dell’artista è però mite: si nota che gli apostoli hanno cercato di stare svegli come Gesù ha ordinato ( i loro corpi non sono sdraiati o seduti, ma in diverso modo inginocchiati): la debolezza della carne ha umanamente preso il sopravvento sulla loro pur buona volontà. Giovanni e Pietro si reggono il capo con la destra in un estremo tentativo di stare desti, Giacomo ha tutte e due le mani abbandonate e il capo flesso sulla spalla di Pietro.

Per quanto riguarda la presenza dell’angelo in alto a destra, l’artista segue il Vangelo di Luca (“*apparuit autem illi angelus de caelo confortans eum*”): né Matteo né Marco parlano infatti della presenza di angeli. Ma la supplica di Cristo in preghiera è riportata da tutti gli evangelisti; in particolare le parole (“*Transfer calice istum a me*”) hanno suggerito all’artista di mettere nelle mani dell’angelo un grande calice. La forma dei calici medioevali derivava da quella dei due principali tipi di vasi da bere antichi: il bicchiere, o coppa alta stretta, e la ciotola, la cui coppa bassa e svasata era munita di due anse. Nel XII sec. le forme dei calici sembrano conformarsi il più delle volte a un tipo caratterizzato da una coppa approssimativamente emisferica – con o senza manici -, da un nodo sferico più o meno appiattito, e da un piede tronco-conico dalla linea concava, modello forse derivato da esemplari bizantini. Nel XII sec. si assiste a una evoluzione della forma dei calici: la coppa si accorcia fino a divenire 1/3 o 1/4 di sfera e il nodo è spesso ornato da un motivo a losanghe. Alla fine del XIII sec. apparve, dapprima in Italia, un tipo nuovo, caratterizzato soprattutto dalla forma della coppa allargata a corolla, mentre il nodo è spesso munito di borchie e il contorno del piede è spesso polilobato. Fu nel XIV sec. che la coppa assunse una forma meno svasata e di maggiore profondità, “a tulipano”; e questa è la forma del calice che qui vediamo offerto dall’angelo a Cristo.

Gesù occupa la parte centrale dell’affresco: la posizione funge di raccordo fra i tre discepoli in basso a sinistra e l’angelo in lato a destra. È in ginocchio e prega a mani giunte<sup>18</sup>: questo gli conferisce un’aria di commossa umanità e di dolente

18 I Vangeli di Matteo e Marco raccontano di un Gesù che prega col volto rivolto a terra; il Vangelo lucano tramanda invece un Gesù in ginocchio. La prima posizione “esprime l’estrema sottomissione alla volontà di Dio, il più radicale abbandono a Lui; una posizione che la liturgia occidentale prevede ancora al Venerdì Santo e nella Professione monastica come anche nell’ordinazione diaconale e in quella presbiteriale ed episcopale.” La seconda è inserita dall’evangelista “nel contesto della storia della preghiera cristiana: Stefano, durante la lapidazione, piega le ginocchia e prega”. *Ibidem*, pp. 173-174.

tristezza, mescolata all'indecisione di restare legato alla terra, rinunciando alla Passione, oppure di salire al cielo, ma andando incontro al patibolo della croce. La distanza dai discepoli è approssimata, ma accettabile: Matteo scrive: "scostatosi un poco", Marco "portatosi un po' più avanti", Luca "si allontanò da loro quasi un tiro di sasso". Purtroppo l'affresco appare molto ammalorato e sul viso di Cristo non è possibile individuare le possibili tracce di sudore e di sangue, segno anticipatorio di quel sangue e di quell'acqua che usciranno dal costato, al colpo di lancia.

Non si può affermare quante volte Gesù abbia già invitato i suoi discepoli a essere desti e pregare. La presenza dell'angelo ci guida al testo lucano, che però non conferma la ripetizione dell'invito da parte di Gesù. Esempio, a questo proposito, è la soluzione adottata da Duccio nella sua "Maestà". L'artista divide la scena in tre parti: in primo piano pone gli otto apostoli che Gesù lascia, secondo Matteo e Marco, appartati: sono lì per pregare, ma dormono alla grossa. Poi i tre scelti, distaccati dagli altri, sono rappresentati sonnolenti (Giovanni non riesce neppure a tenere aperti gli occhi): Gesù è davanti a loro, li rimprovera e li invita alla preghiera. Infine, sulla sinistra, ancora Gesù, da solo, prega a mani aperte: all'estremità dell'immagine, in alto a destra, si nota la piccola mano dell'angelo, una semplice citazione del vangelo lucano. Duccio ha così reso "cinematograficamente" l'azione, dividendola in tre sequenze che vanno lette da sinistra a destra, e che raccontano, nel loro divenire, tutto il racconto dei vangeli. La preghiera del Cristo raffigurato da Duccio è la preghiera bellissima riportata dal Vangelo di Giovanni<sup>19</sup>, mentre la preghiera del Cristo del nostro affresco è quella implorativa

19 Così parlò Gesù e, levati gli occhi al cielo, disse: "Padre, l'ora è venuta. Glorifica il Figlio tuo affinché il Figlio glorifichi te. Tu gli hai dato potere su ogni carne, perché dia la vita eterna a tutti coloro che gli hai dato. Questa è la vita eterna: che conoscano te, l'unico vero Dio, e colui che hai mandato, Gesù Cristo. Io ti ho glorificato sulla terra, compiendo l'opera che mi hai dato da fare. Ora, Padre, glorificami davanti a te, con la gloria che io avevo presso di te prima che il mondo fosse. Ho manifestato il tuo nome agli uomini che mi hai dato dal mondo. Erano tuoi e li hai dati a me, e hanno osservato la tua parola. Ora essi sanno che tutto quanto mi hai dato viene da te, perché le parole che tu mi hai dato io le ho date a loro ed essi le hanno accolte e sanno veramente che sono uscito da te e hanno creduto che tu mi hai mandato. Io prego per loro; non prego per il mondo, ma per coloro che tu mi hai dato, perché sono tuoi. Tutto ciò che è mio è tuo e quello che è tuo è mio, e io sono stato glorificato in loro. Io non sono più nel mondo, ma essi sono nel mondo, mentre io vengo a te. Padre santo, conservali nel tuo nome che mi hai dato, affinché siano uno come noi. Quando ero con loro, io li ho conservati nel tuo nome che mi hai dato e li ho custoditi e nessuno di loro si è perduto, eccetto il figlio della perdizione, affinché si adempisse la scrittura. Ora vengo a te e queste cose dico mentre sono nel mondo, affinché abbiano in loro la mia gioia in pienezza. Io ho dato loro la tua parola e il mondo li ha odiati, perché non sono del mondo come io non sono del mondo. Non ti chiedo che li tolga dal mondo, ma che li preservi dal maligno. Essi non sono del mondo, come io non sono del mondo. Consacrali nella verità. La tua parola è verità. Come tu mi hai mandato nel mondo, anch'io li ho mandati nel mondo. Per loro consacro me stesso, perché siano anch'essi consacrati nella verità (...). GIOVANNI, 17, 1-19.

a riguardo dell'imminente passione.

Il nostro artista ha suddiviso lo spazio con una siepe. Di qui:

- in primo piano gli apostoli dormienti su un prato ricco di varie qualità d'erbe.
- In secondo piano, Gesù orante e l'angelo con il calice.

Di là<sup>20</sup>:

- La collina con sparsi ulivi.
- L'orizzonte e il cielo di un colore di ghiaccio, che allude all'imminente tradimento.

Per Gesù il monte degli Ulivi era il luogo della preghiera notturna. Luca ci informa (21, 37-38) che Gesù "durante il giorno insegnava nel tempio, di notte usciva e pernottava all'aperto sul monte degli Ulivi". Il Getsemani (in ebraico Gat-she-mani, alla lettera "pressoio per l'olio") era un podere popolato di ulivi e munito del rispettivo frantoio che, con tutta probabilità, serviva per ogni proprietario della contrada. Era situato ai piedi del monte degli Ulivi, verso la valle del Cedron (in ebraico "nero", dall'acqua scura o dal buio del burrone nel quale scorreva).

In Matteo è definito "villa", in Marco "praedium", in Giovanni "hortus", in Luca semplicemente "mons olivarum": quattro scelte latine diverse per il greco "corion" in Matteo e Marco, "oros" in Luca, "chèpos" in Giovanni. E Giovanni si rivela, come sempre, molto colto, perché la sua scelta rimanda al greco dell'*Odissea* (4, 737), dove il termine indica, con sufficiente precisione, un giardino ricco di piante.

## IL BACIO DI GIUDA

### I testi

*Stava ancora parlando, quando Giuda, uno dei Dodici, sopraggiunse; insieme a lui v'era molta folla che, munita di spade e di bastoni, era stata inviata dai sommi sacerdoti e dagli anziani del popolo. Il traditore aveva dato loro questo segno dicendo: "Quello che io bacerò è lui: prendetelo". Subito si diresse verso Gesù e gli disse: "Salve, Rabbi!" E lo baciò. E Gesù a lui: "Amico, perché sei qui?" Allora gli altri, avvicinatissimi a Gesù, gli misero le mani addosso e si impadronirono di lui. Ed ecco, uno di quelli che erano con Gesù, messa mano alla spada, la sfoderò e colpì un servo del sommo sacerdote, amputandogli l'orecchio. Allora dice a lui Gesù: "Rimetti la spada al suo posto, poiché tutti quelli che mettono mano alla spada, di spada periranno. O credi che io non possa pregare il Padre mio, che mi darebbe subito più di dodici legioni di angeli?"*

(Matteo, 26, 47-53)

20 Per quanto riguarda la struttura della staccionata, rimando a quanto ho scritto riguardo all'immagine della "Natività": A. LACCHINI, "La natività", in "Leo de supra Serio", Anno II, n. 2, Castelleone, Edizioni Biblioteca-Museo, dic. 2008, p. 266.



*Nello stesso momento, mentre ancora parlava, giunge Giuda, uno dei Dodici, e con lui una grande turba con spade e bastoni, mandata dai capi dei sacerdoti, dagli scribi e dagli anziani. Il traditore aveva loro dato un segno: “Colui che bacerò, è lui. Afferratelo e portatelo via con attenzione”. Appena giunto, subito gli si avvicinò dicendogli: “Maestro!” e lo baciava ripetutamente. Quelli, allora, gli misero le mani addosso e lo arrestarono. Uno dei presenti, sguainata la spada, colpì il servo del sommo sacerdote e gli staccò l’orecchio.*

(Marco, 14, 43-47)

*Mentre ancora parlava, ecco una turba di gente; li precedeva quello dei Dodici che si chiamava Giuda. Si avvicinò a Gesù per baciare. Gesù gli disse: “Giuda, con un bacio tradisci il Figlio dell’uomo?”. Quelli che erano con lui, vedendo ciò che stava per accadere, dissero: “Signore, dobbiamo usare la spada?” E uno di loro colpì il servo del sommo sacerdote e gli staccò l’orecchio destro.*

(Luca, 22, 47-50)

*Detto questo, Gesù uscì con i suoi discepoli al di là del torrente Cedron dove c’era un orto, e li entrò con i suoi discepoli. Anche Giuda, che lo stava tradendo, conosceva il posto, perché molte volte Gesù vi si era riunito con i suoi discepoli. Giuda, dunque, presa la coorte e dai sacerdoti-capi e dai farisei delle guardie, vi si reca con lanterne, fiaccole e armi. Gesù, sapendo tutto ciò che stava per accadergli, si fece avanti e disse loro: “Chi cercate?” Gli risposero: “Gesù il Nazareno”. Dice loro: “Sono io”. Stava con loro anche Giuda che lo tradiva. (...) Allora Simone Pietro, che aveva una spada, la sfoderò e colpì il servo del sommo sacerdote e gli mozzò l’orecchio destro; quel servo si chiamava Malco.*

(Giovanni, 18, 1-10)

Anche questo episodio è attestato dai quattro Vangeli; è presente nella maggior parte dei cicli della Passione soprattutto perché forte di una carica emotiva, in grado di trasformare direttamente l’implicita condanna del gesto di Giuda in una incrollabile fedeltà a Cristo. Tutti e quattro gli Evangelisti assicurano che la cattura di Gesù avvenne per opera di un numero impressionante di uomini armati. Luca parla di “*turba*”, Marco e Matteo di “*multa turba*”, Giovanni addirittura di “*coorte*”. Al di là del dato numerico, si deve osservare la discordanza di Giovanni rispetto agli altri testi: ad arrestare Gesù, secondo Giovanni, sarebbero stati mandati, molto credibilmente e seguendo le procedure legali, anche e soprattutto soldati romani e non soltanto, come si desume dagli altri vangeli, servi o soldati israeliti. Giuda fa da guida a una “*coorte*”, oltre che a guardie fornite dai sacerdoti, e a muovere una coorte non poteva essere che l’ordine dell’autorità romana. Il dato che si desume in modo certo, è la supposta pericolosità del catturato, ritenuto probabilmente dai romani uno zelota in grado di scatenare una rivolta armata. Il governatore romano doveva rispondere di persona all’Imperatore Tiberio di eventuali disordini di quella terra sempre così turbolenta, sempre così riottosa alla dominazione romana. Pilato, però, quando si troverà davanti Gesù, riconoscerà implicitamente di essersi sbagliato, malvolentieri permetterà la condanna a morte, e solo per paura di una delazione dei sacerdoti a Tiberio circa una sua insufficiente capacità di governo. Ma non possiamo seguire l’affermazione giovannea alla lettera, perché nel I sec., la legione era composta da sei mila uomini circa a piedi e settecento a cavallo: la “*coorte*”, decima parte della legione appiedata, contava quindi seicento uomini: un’enormità rispetto all’atto da eseguire. Ma a partire dal I sec. a C., e questa è la traccia esatta, si era sviluppata un’estensione nel significato del termine: “*coorte*” aveva finito per designare il seguito di amici e conoscenti personali di cui il governatore di una provincia si attorniava. L’arresto di Gesù, fu tutt’e due le cose: un’operazione condotta militarmente, secondo le regole prescritte, dalla guardia armata personale di Pilato, e un’azione un poco caotica della teocrazia giudaica. A confermare il primo dato il testo giovanneo, dopo “*coorte*”,

usa il termine “*tribunus*” (in greco “*chiliarcos*”), l’ufficiale addetto al comando di una coorte. È inoltre singolare la presenza di altri termini del linguaggio militare: oltre a “*cohors*” e a “*tribunus*”, si leggono “*armis*”, “*gladium*” (col quale Pietro stacca l’orecchio del servo), “*fustibus*” e, non ultime, le “*duodecim legiones angelorum*” citate da Cristo nel testo di Matteo. “Dodici legioni” è un’iperbole, trattandosi di una forza d’urto sufficiente a controllare il Mediterraneo; forse il numero va interpretato e letto in modo simmetrico al numero degli apostoli.

Anche la reazione violenta di un apostolo è attestata dai quattro evangelisti, ma è solo Giovanni a fare il nome di Pietro. Pietro non trova la spada a caso, ma la porta al fianco perché la sfodera e la usa in modo appropriato, in quanto il gladio era arma non solo di punta, (va ricordato il passo lucano<sup>21</sup> in cui il vecchio Simeone profetizza a Maria che una spada, un “*gladius*”, le trafiggerà l’anima), ma anche di taglio.

Nel nostro affresco, Giuda bacia Gesù fissandolo negli occhi e attirandolo a sé con il braccio sinistro, cercando di mascherare il tradimento con una gestualità cordiale e affettuosa. Gesù invece non guarda negli occhi Giuda e abbassa lo sguardo colmo di tristezza. Non c’è nessun rancore nell’atteggiamento di Cristo, solo una profondissima mestizia che si esprime da una parte in rassegnata accettazione, dall’altra in un amore incondizionato per l’umanità: con la mano destra, Cristo compie ancora un miracolo guarendo il servo Malco, ferito da Pietro. Sulla sinistra, Pietro (ritratto coerentemente come nelle precedenti immagini) ha appena staccato l’orecchio al servo Malco: l’apostolo agisce con forza perché ha scaraventato a terra il giovane servo e lo tiene fermo con le ginocchia. Non so dire se il taglio dell’orecchio avesse un significato particolare oppure sia stato il risultato di una zuffa violenta. Certamente questo gesto non sarebbe stato possibile con un soldato romano della guardia di Pilato. Solo Giovanni, sottolinea anche Sant’Agostino, riferisce il nome di questo servo del Sommo Sacerdote<sup>22</sup>, così come soltanto Luca riferisce della sua guarigione. Diverse azioni ( il bacio di Giuda, il ferimento del servo, la guarigione operata da Gesù, l’arresto) sono espresse ancora “*in unum*”, secondo il meccanismo del racconto aristotelicamente obbediente alle unità di tempo, luogo e azione. Lo schema del nostro affresco si riferisce maggiormente alla tradizione bizantina, più che alle novità dell’arte di Giotto o di Duccio. Un termine di confronto, sorprendente per le analogie che offre, è il mosaico di Monreale (XII sec.), prototipo di una tradizione che ha suggerito lo schema del racconto. Analizziamo le parti che le due rappresentazioni condividono:

- la centralità e la disposizione dei corpi di Gesù e Giuda: il secondo entra in scena da destra, bacia Gesù stringendolo con la sinistra, perché sia ben chiaro alle guardie la persona da arrestare.

21 “(...) *et tuam ipsius animam pertransibit gladius*”. Luca, 2, 35.

22 Il nome del servo è Malco: secondo S. Agostino, vuol dire “colui che regnerà”.

- Gesù allontana il viso da quello del traditore, ma per allungare la destra e guarire il servo colpito da Pietro.
- In basso a sinistra lo scontro Pietro-Malco è concepito come una zuffa violenta, convulsa, ma del tutto inutile viste le forze in campo. L’arma usata dall’apostolo, nelle due immagini, assomiglia di più a un coltellaccio che a una spada. Possiamo pensare che sarebbe stato sconveniente ritrarre Pietro armato di gladio: la tradizione pittorica ha voluto così progettare lo scontro dei due come qualcosa di casuale, diverso dall’impronta un poco più “militare” suggerita da Giovanni.

Non comuni:

- nel mosaico di Monreale (episodio del vangelo di Marco, non presente nel nostro affresco) si racconta del giovane che viene afferrato, ma che riesce a fuggire lasciando le vesti per terra. Si pensa possa trattarsi della “firma” dello stesso evangelista.
- Nel nostro affresco (e questa è una citazione unica rispetto a tutti i modelli citati, testimonianza di un’attenzione particolare del frescante ai testi della Passione), sopra il capo di Gesù si alza una mano che stringe una corda. In Giovanni si legge: “Allora la coorte e le guardie dei Giudei presero Gesù e lo legarono”.<sup>23</sup>
- Vanno notate le due torce accese nell’irta selva delle picche e delle lance (la forma delle armi è quattrocentesca, non romana), un particolare che richiama espressamente la “Maestà” di Duccio.

Infine è interessante notare come l’artista abbia progettato, e poi cancellato, il nimbo che avrebbe dovuto circondare il capo di Giuda (ne rimane traccia solo sul braccio del soldato che alza la corda): un errore più che un “pentimento”.

La concitazione di tutta la scena è sottolineata dalla freddezza (che è esplicita condanna) delle figure dei sacerdoti, ripresi di profilo, che, a destra e a sinistra, aprono e chiudono la scena. Queste sono le figure sulle quali pesa maggiormente, assieme a Giuda, la condanna dell’artista: è una condanna psicologica, perché la gestualità di questi personaggi è improntata a ipocrisia e suggerita dal calcolo. Tramano, ma non si sporcano le mani: la violenza la lasciano ai soldati che, nel nostro affresco, eseguono gli ordini secondo modi abitualmente rudi: hanno individuato il prigioniero e si interrogano sul da farsi, ma la loro espressione non è subdola né calcolata, come invece è quella dei sacerdoti ebrei.

23 “*Cohors ergo et tribunus et ministri Iudaeorum comprehenderunt Iesum et ligaverunt eum.*” GIOVANNI, 18, 12.