

LEGNO E SANGUE

Raffaele Casciaro

La metamorfosi dell'essere umano in un vegetale percorre la letteratura antica prima di approdare al XIII canto dell'*Inferno*. Oltre al virgiliano Polidoro, occorre almeno ricordare Ciparysso, Narciso, Filemone e Bauci, Clizia e Attis. La trasformazione è la punizione per un divieto infranto o per un eccesso, ma può essere anche un'estrema difesa per scongiurare una condizione non voluta, come nel caso di Dafne o di Lotis.

Per Polidoro e il suo corrispettivo medioevale e cristiano Pier delle Vigne, il passaggio dallo stato umano a quello vegetale ha la caratteristica di mantenere del primo il sangue e la voce. L'aspetto di pianta nasconde, intrappola la natura originaria dell'essere umano condannato. Il sangue è da sempre collegato al sacrificio, come tale è frutto di sofferenza ma è propiziatorio e, per i Cristiani, redime. Per i due personaggi di Virgilio e di Dante la condizione invece è definitiva, non prevede nessun riscatto né il passaggio ad uno stato migliore.

All'*Inferno* il sangue non è salvifico e il legno non è il *lignum vitae*, quello della Croce, sulla quale il sangue versato da Cristo diventa la linfa della vita eterna¹. Su questa metafora si basa la raffigurazione, specie in ambito francescano, della Croce come *arbor vitae*, da cui si dipartono rami o tralci spesso in forma di cartigli su cui sono appesi clipei con figure di santi, i fiori e i frutti generati appunto dal sangue-linfa². Secondo un tipico contrappasso cristiano, la morte del giusto prelude alla vita eterna, il martirio si trasforma in gloria.

¹ Il *Lignum vitae*, un trattatello che forniva in forma schematica e per uso mnemonico una sintesi della vita, passione e glorificazione di Cristo, fu scritto da Bonaventura da Bagnoregio (San Bonaventura) intorno al 1260 e più volte tradotto in immagini nel corso del Trecento. Si veda: F. COLALUCCI, *Bonventura da Bagnoregio, Santo*, in *Enciclopedia dell'arte medioevale*, vol. III, 1992, pp. 620-621.

² Il tema dell'*arbor vitae* viene sviluppato da Ubertino da Casale e si riflette in molte raffigurazioni in ambito francescano. Si veda: G.L. POTESTÀ, *San Bonaventura nell' Arbor Vitae Crucifixae Iesu di Ubertino da Casale*, in *San Bonaventura maestro di vita francescana e di sapienza cristiana. Atti del Congresso internazionale per il VII centenario di San Bonaventura da Bagnoregio*, (Roma, Pontificia Facoltà Teologica S. Bonaventura, 19-26 settembre 1974), Roma, 1976, pp. 187-196.

La leggenda della vera croce, raccolta da Jacopo Da Varazze, ci racconta che il legno su cui fu inchiodato Gesù proveniva da un albero nato da un seme posato nella bocca di Adamo³. Si può dire che l'albero si era nutrito del corpo del Progenitore, il quale da un altro albero aveva raccolto il frutto proibito.

Basterebbero queste premesse per comprendere che il legno nudo, cioè esibito come tale, non mero supporto, nell'iconografia cristiana è in sé e per sé portatore di significato. Nel caso della Croce, il legno non è raffigurato, non rappresenta ma è se stesso, con tutto il carico di rimandi che i testi sacri e la devozione gli hanno attribuito. Per numerose ragioni, non solo pratiche, anche la figura di Cristo crocifisso è quasi sempre di legno, come se la metafora del *lignum vitae* si trasferisse a colui che l'ha originata: Cristo è vita, come il legno al quale ha ridato vita col suo sangue.

Si va oltre la semplice metafora corpo umano-albero quando il processo artistico trasforma il legno in figura umana, quando un tronco diventa un corpo. Qui si mette a fuoco il nucleo centrale di questo discorso: in che modo il legno si presta alla raffigurazione del corpo umano e come ne può condizionare o influenzare la resa? Connessa a queste domande ne sorge una terza: al di là del Crocifisso, il legno si presta meglio di altri materiali a dare forma al dolore?

Si può già rispondere affermando che la questione non può essere affrontata in modo deterministico: dato un materiale, il suo utilizzo artistico non comporta automatismi ma è sempre frutto di una dialettica, nella quale l'aspetto originale della materia può essere assecondato o sfidato, esibito o camuffato. L'arte è essenzialmente una metamorfosi, modifica la materia o quantomeno la sua percezione. Però in questa dialettica la materia non è un elemento soltanto passivo, cede o si oppone in vari modi e a vari gradi alla forza che vuole modificarla. Non si può qui non richiamare Henri Focillon: «le materie comportano un certo destino o, se si vuole, una certa vocazione formale. Esse hanno una consistenza, un colore, una grana. Sono forme (...) e per ciò stesso, chiamano, limitano o sviluppano la vita delle forme dell'arte. Sono scelte, non soltanto per la comodità del lavoro (...) ma anche perché si prestano ad un trattamento particolare, perché danno certi effetti»⁴.

³ Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di A. VITALE BROVARONE, L. VITALE BROVARONE, Torino, Einaudi, 1995. Il capitolo *L'Invenzione della croce* è alle pp. 380-388.

⁴ H. FOCILLON, *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1987 (ed. or. *Vie des Formes*, Paris 1943), pp. 52-53.

Nell'uso del legno in arte, la dialettica tra le sue potenzialità e la trasformazione che gli imprime l'artista ha toccato gli estremi della pura esibizione della sua consistenza materiale e del suo totale occultamento. Se la tarsia lignea, soprattutto nel Rinascimento, si compone accostando legni diversi non dipinti, che suggeriscono alla mente immagini laddove gli occhi non vedono altro che legno, la scultura lignea è spesso completamente ricoperta dalla pittura, anzi trova, storicamente, la sua principale ragion d'essere nel suo prestarsi alla policromia. Tornando alla metamorfosi, nella statua dipinta il legno prende l'aspetto di qualcosa'altro grazie al colore, sembra riprendere vita per il naturalismo che gli conferisce la policromia.

L'essere stato materiale vivo dà al legno la valenza simbolica di cui abbiamo parlato, ma fornisce anche un supporto non inerte ai materiali della policromia: gesso, colla, colori, bolo, foglie metalliche si distendono sul legno come una pelle, lo decorano, lo proteggono ma ne devono anche assecondare i movimenti e interagiscono con la sua superficie porosa. La decorazione policroma sulla scultura lignea è efficace quanto la pittura su tavola: con nessun altro supporto scultoreo l'effetto finale è altrettanto naturalistico.

Il Cattolicesimo ha ampiamente utilizzato il legno dipinto per la devozione, attraverso di esso ha reso immanenti le figure celesti, che si affacciano ai fedeli dalle nicchie delle chiese e si muovono tra la folla nelle processioni, momento tipico della loro funzione, previsto durante la loro esecuzione. Scultura e pittura mescolate suscitano la riprovazione delle accademie, ma la loro unione continua ad essere praticata, perfino nella Firenze post vasariana⁵. In Spagna, dove la *madera* dipinta non è stata sostanzialmente mai declassata, si parla di un «darse la mano» quando le due arti si fondono in un'unica opera⁶. Plasticità e colore ab-

⁵ C. GIOMETTI, *Sculture in legno di età barocca a Firenze: ricerche preliminari e qualche riflessione*, in *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, a cura di L. MAGNANI e D. SANGUINETI, Genova, Genova University Press 2018, pp. 519-531.

⁶ Fu Antonio Palomino, pittore e trattatista spagnolo del sec. XVIII, ad esaltare il risultato dell'incontro tra scultura e pittura a proposito di un *Cristo del perdón* scolpito da Manuel Pereira e dipinto da Francisco Camilo: «Que así la pintura como la escultura, dándose las manos, componen un prodigioso espectáculo» (A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica*, vol. III, *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, p. 379). L'espressione usata da Palomino ha fornito il titolo per la magnifica mostra *Darse la mano* tenutasi al Museo del

binati possono enfatizzare l'espressione dei sentimenti, accentuare i moti del corpo e dell'animo e la loro unione trova nel legno uno dei migliori e più usati supporti, da sempre. Il dolore non è, ovviamente, l'unico sentimento che ha trovato questi veicoli di espressione, ma tra tutti i soggetti artistici realizzati in legno dipinto quelli relativi alla Passione di Cristo sono tra i più frequenti. La ragione sta proprio nel rafforzamento espressivo dato dall'unione delle due arti, efficacissimo laddove si deve suscitare la commozione.

Abbiamo finora parlato principalmente del legno come strumento e supporto e quindi parte di un processo al termine del quale risulta celato. La sua natura può trasparire e, certamente, è tutt'altro che ininfluyente nell'aspetto finale, ma non si rivela nella sua essenza. Se consideriamo invece il legno non dipinto, siamo di fronte a una rinuncia in termini di allettamento visivo, ma questa sottrazione comporta un approccio più rigoroso. Nei Compianti e nei Calvari non dipinti il dramma cambia registro, diventa più somnesso, un dolore meno esteriorizzato. Qui il legno non arricchito diventa congeniale ad una dimensione più spirituale e intellettuale, come avviene con la rinuncia alla policromia di grandi scultori in legno quali il tedesco Tilman Riemenschneider⁷, nel clima dell'incipiente riforma protestante, o il lombardo Giovan Angelo Del Maino nella fase culminante della sua carriera, verso il 1530⁸.

Prado. Si veda: M. ARIAS MARTÍNEZ, *Darse la mano. Escultura y color en el siglo de oro*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 19 nov. 2024 – 2 marzo 2025), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2024.

⁷ Sul passaggio dalla policromia alla monocromia (o di una policromia di gamma ridotta) di Riemenschneider, uno dei più noti e celebrati scultori in legno della Germania tra Quattro e Cinquecento, si veda: M. MARINCOLA, *The Surfaces of Riemenschneider*, in *Tilman Riemenschneider: Master Sculptor of the Late Middle Ages*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 3 ottobre 1999 - 9 gennaio 2000; New York, Metropolitan Museum of Art, 7 febbraio – 14 maggio 2000), a cura di J. CHAPUIS, New Haven e London, Yale University Press, 1999, pp. 99-116.

⁸ In generale, sulla predilezione cinquecentesca per la scultura monocroma, valgono ancora le considerazioni contenute in: M. COLLARETA, *Le immagini e l'arte. Riflessioni sulla scultura dipinta nelle fonti letterarie*, in *Scultura lignea (Lucca 1200-1425)*, catalogo della mostra (Lucca, Villa Guinigi, 16 dicembre 1995 – 30 giugno 1996), a cura di C. BARACCHINI; Firenze: Centro Di, 1995, pp. 1-8, alle pp. 5-7. Nello Specifico delle opere monocrome di Giovan Angelo Del Maino (e del fratello Tiburzio) si veda: D. GASPAROTTO, scheda n. III.18 in *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), a cura di G. ROMANO e C. SALSÌ, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 210-213, a p. 210.

Le opere realizzate in questa occasione sul tema del *Perché mi scerpi* insistono prevalentemente sulla possibilità di rappresentare la sofferenza del corpo umano attraverso le forme contorte, scabre e tormentate del legno, trovando eloquenti equivalenze visive. Qui ci interessa la ricorrenza di questa analogia nella storia dell'arte. Senza nessuna intenzione di assolutizzare il tema e senza lo spazio per poterne illustrare lo sviluppo, possiamo però soffermarci su qualche caso significativo.

La *Maddalena* di Donatello è ottenuta da un unico tronco di legno, che sembra ancora racchiuderla⁹. La pelle invecchiata e abbronzata e i lunghi capelli incolti che la ricoprono sembrano cortecce, sebbene nel valutarne l'aspetto attuale occorra considerare anche l'abrasione della foglia oro applicata parzialmente sulla capigliatura. In realtà quello che l'occhio vede non è il legno, poiché gran parte della superficie è ricoperta di stucco, ma la resa scabra e rugosa sembra un'emanazione del tronco, un'altra corteccia. Complice anche l'azione corrosiva del tempo, ma soprattutto per l'evidente richiamo visivo ad un vecchio albero, l'opera esalta drammaticamente le potenzialità espressive del legno, anche laddove non è fatta solo di legno.

Nel *Cristo morto* di Carmine Lantriceni nella chiesa della Congrega dei Turchini di Procida¹⁰, molto meno famoso della versione marmorea di Giuseppe Sanmartino, si trovano le qualità che distinguono una scultura lignea policroma e ne enfatizzano la funzione. Nel celebre *Cristo velato* della Cappella Sansevero, lo scultore in marmo ha modulato il volume delicatamente e ha prodotto l'effetto stupefacente della trasparenza con la pura "forza di levare" applicata alla compatta massa bianca. Lantriceni ha invece creato un ossimorico dinamismo del corpo morto, esaltato dal drammatico trattamento pittorico nel contrasto tra la pelle livida e il sangue delle ferite. Anche nella loro percezione odierna, le due opere fanno leva l'una su un apprezzamento estetico, l'altra su un coinvolgimento emotivo; la prima è considerata ormai anche dai media come

⁹ M. MASI, *La Maddalena penitente di Donatello: Materiale, tecnica e restauro*, in «OPD Restauro» n. 25 (2013), pp. 45-68. Si veda anche: G.B. FIDANZA, *Donatello's Maria Magdalena. Technik und Theologie einer Hozfigur*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», LXII, (2014), pp. 127-144.

¹⁰ Sul *Cristo morto* di Lantriceni si veda: S. DE MIERI, *Splendori di un'isola. Opere d'arte nelle chiese di Procida dal XIV al XIX secolo*, Portici, Edizioni Fioranna, 2016, pp. 337-353.

uno dei capolavori dell'arte italiana, la seconda è nota quasi solo in loco e come opera puramente devozionale.

La considerazione riduttiva della funzione devozionale ai fini dell'arte è concetto accademico, applicato specialmente alla scultura in legno, che secondo Vasari non raggiunge gli esiti di "morbidezza e carnosità" degli altri materiali ma è funzionale alle esigenze della "cristiana religione, attesoché infiniti maestri hanno fatto molti crocifissi e diverse figure ancora"¹¹. Si prefigurava nelle sue parole, anche se in modo non del tutto consapevole, una distinzione filosofica tra le finalità dell'arte e quelle didattiche e religiose, in modo analogo a quanto avveniva nelle accademie con la separazione delle discipline pittoriche da quelle scultoree. Un'esigenza di categorizzare che viaggia in direzione opposta a quella delle sculture devozionali.

Nel *Cristo morto* di Procida il sangue dipinto si immagina emanato dal corpo ligneo. La combinazione legno-sangue dell'arbusto virgiliano e dantesco si ritrova su un piano diverso nella finzione artistica del Lantriceni.

Con l'ultimo esempio facciamo un salto audacissimo e approdiamo a Giuseppe Penone. Il nesso con il nostro discorso è costituito dall'albero, il tema che pervade l'opera dell'artista nato nel 1947. *Alberi in versi* è titolo della mostra che Penone ha dedicato a Dante¹², nella quale l'albero emerge come figura fondativa della sua ricerca, archetipo primario della scultura e insieme organismo vivente, la cui struttura e crescita rimandano analogicamente al corpo umano, come nei casi storici di cui abbiamo parlato, ma esplorando nuovi percorsi. Il regno vegetale si configura così come luogo privilegiato di una riflessione sul rapporto ambivalente tra interno ed esterno, pieno e vuoto, positivo e negativo, umano e naturale, secondo una tensione che attraversa la pratica artistica e trova corrispondenze nella visione cosmologica e simbolica della *Commedia*. In questo contesto, il principio dell'"inverso" assume un valore centrale, trovando riscontro sia nella dimensione poetica del verso — inteso come movimento di ritorno e di rovesciamento — sia nelle procedure operative

¹¹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. BELLOSI e A. ROSSI, Torino, Einaudi, 1986, (Firenze, Torrentino, 1550), p. 56.

¹² *Giuseppe Penone. Alberi in versi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 6 luglio – 3 ottobre 2021), a cura di G. MARANIELLO, C. OSSOLA, R. PINTUS, Firenze, Giunti, 2021.

adottate da Penone. Tecniche quali il calco e l'impronta, fondate sull'esperienza del contatto, attivano un processo di reciproca trasmissione tra corpi e materie eterogenee, in cui la forma nasce dall'aderenza e dalla relazione. Ne scaturisce una scultura che, come il verso dantesco, si genera per stratificazione e corrispondenza, rendendo visibile l'intreccio profondo tra natura, linguaggio e memoria.



Fig. 1. Donatello, *Maddalena*, 1453-55ca., legno e stucco dipinti e dorati, cm 185 x 51 x 45, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (foto dell'autore).



Fig. 2. Carmine Lantriceni, *Cristo morto*, 1728, legno dipinto, Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino (foto Aniello Intartaglia).



Fig. 3. Giuseppe Penone, *Alberi*, foto dalla mostra *Alberi in versi* (Firenze, Galleria degli Uffizi, luglio-ottobre 2021).