

Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*

Il *Battesimo di Cristo* rappresenta un punto di arrivo delle ricerche di Piero della Francesca sulle **proporzioni armoniche** e sulla luce.

Il dipinto è stato realizzato, tra il 1440 e il 1445, per i monaci camaldolesi di Borgo San Sepolcro in memoria di Ambrogio Traversari, priore dell'Ordine e umanista di spicco nel convento fiorentino di Santa *Maria degli Angeli*, morto nel 1439. Egli aveva operato per la riconciliazione tra Chiesa cristiana d'Oriente e d'Occidente, e durante il *Concilio di Firenze* del 1439 aveva svolto un ruolo di rilievo nel difendere e sostenere la tesi della Chiesa romana in merito alla Trinità di Dio.

Sullo sfondo si riconosce il paesaggio collinare del borgo, allusione al prestigio del Traversari e all'omaggio a lui rivolto dalla città. Anche il fiume sul quale Cristo riceve il battesimo non rappresenta il Giordano ma il Tevere, che proprio in quella parte dell'Appennino ha la sua sorgente.

Il dipinto occupava in origine la parte centrale di un trittico, completato intorno al 1465 da Matteo di Giovanni, anch'egli originario di Borgo San Sepolcro.

La tavola, conservata nella cattedrale cittadina, venne smembrata nel 1857 e la parte centrale venduta a un collezionista inglese.

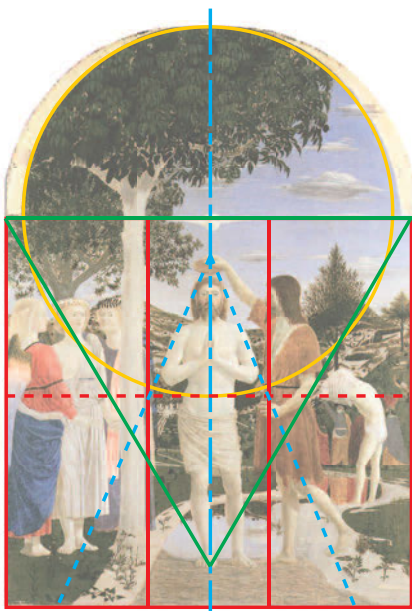
L'ordine immutabile della geometria

La tavola è composta da una forma pressoché quadrata sormontata da una semicircolare.

Sull'asse verticale si trova la figura di Cristo, ma ciò non irrigidisce la composizione entro uno schema simmetrico; l'albero a sinistra, anzi, possiede un peso visivo maggiore rispetto alla parte centrale e svolge un ruolo dominante. Esso divide la composizione in parti che hanno tra loro un **rapporto aureo**, ovvero il rapporto geometrico-proporzionale che fin dall'antichità è stato considerato come massima espressione armonica.

Piero della Francesca,
Battesimo di Cristo, 1445 ca.
Tempera su tavola, 167x116 cm.
Londra, National Gallery.

Sotto: Schema compositivo.



Lo schema compositivo basato sul rapporto aureo ritorna nelle opere di Piero: da esso si genera un ordine non immediatamente riconoscibile, ma che dona all'immagine un carattere di equilibrio e di pacata solennità.

All'interno della tavola le figure si dispongono in modo da assecondare le forme geometriche di base: una semicirconferenza simmetrica al margine superiore è riconoscibile nel braccio di Giovanni, prosegue lungo l'inguine di Cristo e nelle braccia degli angeli, mentre la colomba ne segna il centro. I colori sono disposti per corrispondenze: evitando ancora una volta lo schematismo delle simmetrie, essi si distribuiscono in modo calcolato, alludendo alla varietà del mondo visibile.

Ogni elemento, sia esso figura principale o dettaglio descrittivo, è riferito all'insieme con una tale chiarezza da apparirci, persino, irreali. Le figure hanno un aspetto statuario, modellate da una luce quasi zenitale che le tornisce producendo un chiaroscuro netto e quasi annulla le ombre portate.

Simile a una colonna è la figura di Cristo, così come l'albero che, in questo modo, ne ribadisce la stabilità; la fissità del suo volto comunica un'essenza sovrumana.

Questo perfetto **bilanciamento tra le parti e l'atmosfera sospesa** che ne deriva alludono a una perfezione che va oltre gli aspetti concreti del reale: comprendiamo, quindi, il motivo per cui i volti degli angeli sono simili tra loro, anche se un guizzo espressivo appena visibile li distingue dal carattere di impassibile distacco di Cristo e di Giovanni.

Si può notare un'analogia tra il volto dell'angelo al centro e il *San Giuliano* di Sansepolcro o il *Profeta con cartiglio* di Arezzo: ciò esemplifica la tendenza di Piero a utilizzare pochi tipi fisionomici, adattandoli indifferentemente a uomini o a figure sacre. Trent'anni dopo, nel suo trattato sulla prospettiva, l'artista esplicherà l'idea di un unico **prototipo ideale** per il volto umano. Così la sua pittura, che dal primo Rinascimento fiorentino aveva preso le mosse, perde l'eroismo drammatico di Masaccio e di Andrea del Castagno, per farsi armonia matematica. Si osservino le figure di Piero della Francesca specchiate nel corso d'acqua: tra i primi esempi del genere, esse si rivelano non tanto come ricchezza descrittiva, quanto come esercizio compositivo volto a fissare anche gli elementi accidentali e illusori entro un disegno compiuto.

Il rigore prospettico e le leggi della visione

Il paesaggio risente di **influssi fiamminghi** nella cura per ogni dettaglio, vicino o lontano, rappresentato per mezzo di una luce cristallina che diffonde cromie chiarissime. Ma la distanza dei colli e della cittadina, la profondità del cielo, sono resi attraverso l'applicazione della logica prospettica al paesaggio naturale, con l'esatto dimensionamento proporzionale delle figure in profondità.

L'interesse di Piero per la pittura fiamminga era emerso già nella fase di formazione presso Domenico Veneziano; non a caso questi, nel tondo con l'*Adorazione dei Magi*, aveva introdotto elementi descrittivi di grande esattezza (castelli, greggi, selvaggina, arbusti) entro un paesaggio dilatato da una veduta aerea e da velature atmosferiche. Anch'egli, come il suo discepolo, aveva cercato di andare oltre la pura percezione, per comprendere le leggi che regolano la visione.

L'allegoria trinitaria

Nel *Battesimo di Cristo* ricorrono, in modo non sempre manifesto, allusioni al mistero teologico della Trinità di Dio. Si può riferire ad esso la **ricorrenza del numero tre**, che regola le misure della tavola e la disposizione di alcuni elementi al suo interno, come l'albero e San Giovanni che la tripartiscono verticalmente.

La linea orizzontale individuata dalle ali della colomba corrisponde alla base di un triangolo equilatero rovesciato, il cui vertice coincide con il piede destro di Cristo e il cui centro si trova in corrispondenza delle sue mani giunte.

I tre angeli, estranei all'iconografia del battesimo, indossano abiti in cui ricorrono i colori bianco, rosso e blu, simboli trinitari; sono legati da gesti reciproci delle mani, che la critica ha interpretato come allusione all'unità tra la Chiesa greca e quella latina, per il conseguimento della quale si era rivolta l'opera teologica e diplomatica del Traversari. Il palmo abbassato dell'angelo a sinistra, poi, è un antico simbolo di concordia.

Nella parte destra del dipinto, il giovane che si spoglia richiama il precedente di Masaccio del *Battesimo dei neofiti* nella *Cappella Brancacci*, mentre un poco più lontano i personaggi vestiti con foggia orientale alludono probabilmente ai dignitari bizantini giunti a Firenze nel 1439 al seguito dell'imperatore d'Oriente Giovanni Paleologo, per partecipare al Concilio tra le due Chiese. In quell'anno, le strade della città erano state attraversate da cortei con personaggi abbigliati in vesti sontuose e raffinate, accompagnati da splendidi animali e uccelli dal piumaggio variopinto. L'evento restò a lungo nell'immaginazione collettiva, entrando a far parte del mondo figurativo degli artisti, talvolta come allusione storica, spesso come nota di esotismo e di costume.



Masaccio,
Battesimo dei neofiti, 1425-1426.
Affresco. Firenze, *Cappella Brancacci*. Particolare.