

L'immagine dell'uomo del Rinascimento e della Riforma (*)

1. « La Chiesa » - Affresco. Firenze, Santa Maria Novella.

Sul frontone del XIII secolo, che è il secolo classico della Chiesa medioevale, sta scritto come dichiarazione di fede, e più ancora come pretesa della Chiesa, la parola « unitas », unità. La Chiesa, come universalità in sè conclusa, rappresenta il tentativo di comprendere in una armonica visione unitaria, tutti i contrasti della vita, i contrasti del potere politico ed ecclesiastico, del cielo e della terra, dell'uomo e di Dio. E' importante conoscere il punto esatto d'impostazione, per cui la dissonanza diventa una sinfonia, le parti divergenti diventano una totalità. Nella Summa Teologica, San Tommaso pone i fondamenti di questo processo; nella Divina Commedia, Dante dà a questa idea raffigurazione poetica (nonostante il suo ghibellinismo); costruendo un Duomo, si cerca di creare una immagine simbolica nello spazio. Ciò che forse mostra nel modo più evidente questa affermazione e questa pretesa della Chiesa medioevale, è l'affresco « La Chiesa » di Santa Maria Novella a Firenze. In un altro affresco, « L'Insegnamento della Chiesa », era rappresentata la gerarchia spirituale degli antichi filosofi, dei patriarchi, profeti, apostoli e padri della Chiesa, fino alla sommità raggiunta

(*) Queste pagine contengono l'essenziale di una conversazione tenuta nell'aprile scorso a Roma presso la Facoltà Teologica Valdese dal Prof. O. Thulin della Evangelische Akademie e del Reformationsgeschichtliches Museum di Wittenberg. Riproduciamo le raffigurazioni più significative e più tipiche dell'« immagine dell'uomo del Rinascimento e della Riforma »: Colleoni, il condottiero; Fugger, il banchiere; Leone X, il pontefice rinascimentale; Michelangelo, l'artista, espressione tormentata di ciò che fu la Riforma in Italia, (Tav. I); Lutero, il riformatore, che predica Cristo crocifisso (Tav. II); Erasmo, lo studioso che s'informa ma non s'impegna; Melantone, l'umanista al servizio della causa della Riforma; Federico III di Sassonia, il principe riformato (Tav. III); i quattro apostoli, tipi di credenti che esprimono il realismo della nuova fede; Ignazio, il controriformatore (Tav. IV).

con Tommaso d'Aquino. L'affresco « La Chiesa » mostra in modo ancora più popolare l'unità ideale del mondo celeste e del mondo terreno nella forma di vita della Chiesa che li abbraccia entrambi; la Chiesa, combatte gli eretici (monaci domenicani e i domini-canes), conduce il fedele passo passo per mezzo di rette dottrine attraverso l'edificio terreno della Chiesa fino alla porta del cielo dove Pietro ha abbassato il ponte levatoio per accoglierli nel coro dei beati che si raccoglie intorno al Cristo in trono.

2. *Rappresentazione di danza macabra - Xilografia.*

Verso il 1500 questa immagine dell'unità e dell'armonico equilibrio dei poteri, è da tempo distrutta. Potenze più grandi degli imperatori e dei Papi, della Chiesa e del potere terreno, hanno abbattuto i loro rappresentanti: la morte, le epidemie appaiono come un destino neutrale e cieco, appaiono (come già nell'antichità) più grandi che gli ordinamenti divini o umani.

3. *Dürer - Cavalieri dell'Apocalisse.*

L'Apocalisse assume una immensa attualità contemporanea. Nelle xilografie di Dürer si rispecchia l'esperienza del tempo, propria della fine del Medioevo: cioè di essere alla fine di un'epoca, forse alla spaventosa fine del mondo; ma in ogni caso, sotto il potere di forze di cui non si sa se siano unicamente sataniche e demoniache oppure se dietro ad esse ancora governi Dio. E' vero che un angelo che sovrasta i cavalieri accenna a questo; ma rimane dominante l'impressione sconvolgente di questo quadro che non esprime più l'armonia così idealmente bella del vecchio quadro della « Chiesa ».

4. *Cavaliere di Bamberg - Scultura.*

In questa statua rappresentante un cavaliere, il rappresentante della potenza e forza terrena è raffigurato presso il pilastro interno di un Duomo. Con ciò, certamente, egli vuole subordinarsi ad un più vasto ordinamento divino. Anche la potenza mondana, in sè autonoma, riceve la sua suprema giustificazione soltanto da Dio. Anche gli imperatori medioevali, nella lotta contro la pretesa al potere assoluto della Chiesa romana, non avevano mai rinunciato a questo riferimento.

5. *Colleoni - Monumento.*

Quanto è diverso il monumento del rappresentante del potere mondano, militare, nel Rinascimento! Il monumento a Colleoni stà fuori, nella piazza, senza che si tenti di subordinarlo a legami superiori; cavallo e uomo sono pieni dell'orgogliosa autocoscienza di una mondanità senza fratture.

6. *Cavaliere di Bamberg - Testa.*

Bisogna confrontare fra di loro le teste di questi due cavalieri. Anche questo cavaliere di Bamberg possiede il potere come sovrano in tempo di pace, come giudice supremo, il quale ha da sottoscrivere dei giudizi capitali, come generale in guerra, la cui spada significa mille morti. Eppure, questo volto non è fatto in vista di un fine vicino che prevalga. Gli occhi guardano lontano, a un fine lontano, per l'attuazione di un Regno che non è solamente di questo mondo. Forse egli ha partecipato all'esercito di cavalieri occidentali partito per liberare la Terra Santa. In qualche maniera dietro a questo volto, nobilitato e dall'alta impronta, sta scritto che gli toccava di cavalcare e di lottare perchè la terra diventasse paese di Dio.

7. *Testa di Colleoni.*

Quanto è diverso il Colleoni: egli non conosce legami, è un ribelle nella sfera dell'Io che adesso diventa il metro supremo. Il potere vale ora come fine supremo in questo mondo; il potere di un esercito di soldati di ventura condotto da lui, e perciò anche mercenario in questo mondo. Il diritto, la giustizia, a mala pena vengono ancora riconosciuti come superiori.

8. *Machiavelli.*

Il Machiavelli è stato forse colui che ha osservato e rappresentato nel modo più freddo l'atteggiamento di quest'uomo che ha una nuova legge autonoma e non ha legami, che si presenta nudo e senza freni, come in una eruzione vulcanica, in determinati tipi umani del Rinascimento. Il Machiavelli domandava spassionatamente: quale è l'uomo che nella vita ha veramente il maggiore successo nella lotta per il potere? E trovò che tale era colui che con la massima assenza di riguardi, senza alcun legame superiore, impegna tutti i mezzi per la lotta vitale per raggiungere questo potere unicamente terreno: anche il veleno, anche il tradimento. Qui il fine già giustifica i mezzi; qui il diritto è già relativizzato, perchè colui che ha il potere, li adopera secondo la propria volontà, o addirittura li crea « ex novo » in modo corrispondente ai suoi bisogni.

9. *Cesare Borgia.*

Il Machiavelli trovò realizzato visibilmente dinanzi ai contemporanei questo tipo del Principe in Cesare Borgia. Per il Machiavelli ancora esiste come scopo una idea superiore: cioè l'unità d'Italia. Ma tutti i mezzi e le vie, le astuzie e le violenze di questa personalità del Borgia, non meno affascinante che diffondente il panico intorno a sè, sono considerati giustificati dal fine proposto ormai solamente in modo intramondano, dello Stato e dei potentati.

10. *Giacomo Fugger.*

Siamo tentati di fare un raffronto tra l'immagine del grande mercante di Augusta e un'immagine dell'epoca della repubblica romana. Un modo di pensare freddo e realistico, una visione sobria della realtà, la quale si ritrova ottimamente in questo mondo e comprende che nel denaro e nel capitale si è formato un foco magico. Il capitale del banchiere, che si accumula con processo autonomo, è diventato una grande potenza politica. Il banchiere costituisce, mediante il denaro con cui corrompe principi elettori e futuri imperatori, i quali ricorrono ai suoi prestiti, e con cui finanzia le guerre, un ago della bilancia su cui si misura perfino la suprema potenza dell'imperatore e del papa. Nello stesso tempo, anche dietro al Fugger, c'è ancora l'ethos di un'alta e suprema finalità per l'idea dell'impero occidentale, come anche il sentimento di avere degli obblighi di fronte ai poveri, a coloro che sono privi di capitale, per i quali costruisce un gruppo di abitazioni con intenti sociali.

11. *Xilografia - Imperatore-Papa.*

Dopo tutto ciò, non ci fa più meraviglia questa xilografia, la quale, al pari di molte altre, passava nel popolo di mano in mano. Anche queste supreme idee e potenze, papato e impero, che nel medioevo avevano una insuperata dignità, sono da lungo tempo relativizzate. Già Walter von der Vogelweide lamentava nel medioevo: « Siamo divisi in due » e non sappiamo a chi appartenga la nostra ubbidienza suprema. Probabilmente, dice il popolo davanti a questa xilografia, ad ambedue preme solamente il potere terreno: oggi è il Papa a stare in alto sopra la ruota della fortuna della vita, e ha spezzato lo scettro dell'imperatore; domani, forse, le cose saranno capovolte.

Le grandi idee, impero-papato, hanno perduto la loro suprema credibilità, come realizzazioni del potere divino sulla terra; anch'esse, al pari di tante altre cose della visione del mondo medioevale, in apparenza in sè conchiuso, sono diventate problematiche. Si sente che, per la Chiesa come per il mondo, debbono essere trovati dei fondamenti nuovi e più profondi.

12. *Carlo V, di Amberger.*

In Carlo V, l'idea medioevale dell'impero non era ancora affatto relativizzata. Al contrario: attraverso la educazione borgognone-spagnola, era stato formato a questa idea, alla quale però non corrispondeva più la realtà dei sorgenti stati nazionali, e neppure la fede degli uomini nell'autorità, fede da tempo vacillante. Il lato profondamente tragico della situazione è che egli concepì anche le aspirazioni più intime della Riforma solo negativamente come una illecita ribellione, spingendo perciò la Riforma verso l'opposizione.

13. *Giulio II.*

E' l'uomo del Rinascimento nelle massime sue dimensioni, sulla cattedra di Pietro. Non nel senso sfrenato di Alessandro VI, ma nell'energia di una volontà che sa dominarsi, come il disegno di Burgkmayrs lo fa intendere, intorno al mento, alla bocca e agli occhi mirante a un fine positivo. Abbia pure il mondo una legge autonoma, abbia pure validità il metro intramondano: ma allora la Chiesa, nella sua visibilità, deve essere più grandemente e potentemente rappresentativa di ogni regalità e di ogni imperialità. Sia pure il potere esteriore il mezzo della realizzazione; ma allora la Chiesa di Dio deve avere sulla terra la corte più potente: lo Stato della Chiesa deve essere fattore e fondamento di potere politico-statale, la nuova Chiesa di San Pietro deve essere la sede più potente della terra, il centro della civiltà del vicario di Dio in terra.

14. *Leone X - Disegno di Sebastiano (del) Piombo - Raffaello?*

I disegni originali creati in un primo momento dagli artisti, come schizzo di un quadro, nella raffigurazione di getto della persona ritrattata, offrono spesso una immediatezza che poi nel quadro non viene più raggiunta. Questa immediatezza può essere troppo realistica e dare una visione in profondità di cui la persona rappresentata preferirebbe non « permettere la pubblicazione ». Il Papa de' Medici, in contrasto con Giulio II, stà dalla parte dell'uomo del Rinascimento, che vuole partecipare alla bella umanità e ai piaceri artistici e terreni della vita. Egli non prende sul serio le preoccupazioni di Lutero, che considera come « beghe fratesche »; e ha immediatamente a portata di mano il mezzo da tempo sperimentato, cioè la scomunica.

15. *Leone X, di Raffaello.*

Così doveva essere il ritratto ufficiale, il Papa veduto come il nobile rappresentante del mondo colto del Rinascimento e dell'Umanesimo: insieme con amici appartenenti a questo mondo spirituale egli ha in quel momento osservato un prezioso manoscritto antico con illustrazioni a colori, godendo le finezze del testo e delle illustrazioni. Ancora ha in mano la lente di ingrandimento; ancora tutti i visi sono tesi verso la conversazione appena interrotta. Si tende a mettere in evidenza il Papato come corte ideale anche per il mondo del sapere e dell'arte: Leone amava circondarsi festosamente di poeti e artisti.

16. *Lorenzo il Magnifico.*

Di fronte agl'interessi piuttosto rappresentativi di Leone X, sembra che qui si possa sentire che lo spirito di ciò che si chiamava Umanesimo abbia afferrato in modo autentico e profondo Lorenzo il Magnifico. Lorenzo siede in atteggiamento meditabondo; la pietra tombale antica, le anfore e le maschere, evocano lo spirito della risorta antichità e della

sua immagine dell'uomo. Ma più ancora dello stesso Lorenzo, ci induce a riflettere la maschera posta accanto allo stesso volto. Deve essere una domanda rivolta a lui stesso, che cosa egli sia, persona, maschera? Nel latino classico la maschera si chiamava « persona ». Che si fosse capito un qualche cosa del mistero dell'« humanum »: che cioè la voce di Dio (« personans ») è quella che dell'uomo fa l'uomo, fa la persona? In ogni caso, è qui rappresentato un volto nobile, colmo della ricerca dello spirito di autentica umanità.

17. *Trionfo della scienza.*

Gli ambienti umanistici erano dominati in larga misura da una fede ottimistica nella forza del sapere, da una fiducia idealistica nella insegnabilità di questa scienza del bello e del buono, e nella sua conseguente forza di attuazione. Simbolo di questa religiosità della persona colta è diventato il libro. Il « trionfo » rappresenta la vittoria del libro, e, in esso, la vittoria di questo sapere e la vera umanità, come la sapienza dell'antichità la insegnava già prima del cristianesimo. Dopo questa vittoria in una guerra spirituale, verrà un'epoca di pace. Reuchlin, come rappresentante dei dotti umanisti, tiene nelle mani questo segno di vittoria; gli altri professori portano i rami di palma in luogo delle spade guerresche; gli studenti spargono fiori sulla via. Era difficile rappresentare con più forza l'ottimismo dell'immagine umanistica dell'uomo.

18. *Erasmus, di Holbein.*

E' probabilmente il massimo rappresentante di questa sfera culturale, la quale rivendicava a sè un vasto diritto di critica sulle condizioni tradizionali, e non per ultimo, sulla Chiesa: per sè e per la cerchia esoterica di coloro che portavano nomi latinizzati e grecizzati. Holbein ha saputo rappresentare magistralmente la intelligenza, la chiarezza del pensiero, la superiore ironia riguardo alla stoltezza dell'umano comune. Eppure a questa testa manca la suprema, intima forza della solidarietà col fratello in Cristo nel peccato o nella persecuzione, per dargli asilo quando venga richiesto non « sapere », ma « amore ». Alla immagine umanistica dell'uomo, manca la suprema conoscenza dell'uomo, priva di illusioni, la quale conduce al disopra del tipo ideale del savio, alle fonti reali della forza, dell'aiuto fraterno, quando abbiamo trovato nella volontà vincolata in Dio la vera libertà dell'agire.

19. *Raffaello, autoritratto.*

Alla immagine dell'uomo propria dell'Umanesimo, corrisponde una immagine simile nell'apparente armonico equilibrio: l'ideale di bellezza del Rinascimento. Non sarebbe possibile che il bello e il buono costituissero un'unità, non siano che due lati della stessa figura? Che il bene si possa attuare senza frattura nello sviluppo armonico, purchè ci sia il vero sapere e l'uomo, quale essere naturale, tenda verso il suo profondo

archetipo? Già i greci avevano avuto una sola parola per esprimere il bello e il buono. Raffaello è probabilmente colui al quale in quel tempo fu dato da natura il massimo di tale forza artistica di rappresentazione; tutte le sue opere sembrano portare in sè qualche cosa di questa armonia prestabilita della creazione, come egli stesso nel proprio autoritratto.

20. *Stanza della Segnatura, di Raffaello.*

Raffaello non ha avuto occhio per le dure lotte di potenza, niente affatto belle, che succedono nel mondo e nell'uomo. Sotto le sue mani nasce equilibrio, armonia, bellezza di ordinamenti ben regolati. Così dipinge senza esitazione ciò che gli viene commesso: che Dio in tutti i campi della vita si è mostrato dalla parte del suo vicario papale in terra; che il diritto, l'arte, la filosofia, la storia, si riuniscono in un accordo di cielo e terra, di Dio e uomo nel miracolo del corpo di Cristo nella mano del sacerdote; sempre attraverso il Papa, come divino mediatore sulla terra.

Quale meraviglioso ornamento per le pareti del palazzo del governo della Chiesa nelle stanze del Vaticano! Ma nello stesso tempo quale spirito del Rinascimento in queste trionfali dimostrazioni di potenza per i successori di Pietro e per la forma terrena della Chiesa!

21. *Michelangelo.*

Quest'uomo è provato e segnato dalla sofferenza, non solo esteriormente, per il naso rotto fin dalla giovinezza ad opera di invidiosi compagni scultori. L'esperienza riguardante il Savonarola nella sua giovinezza fiorentina, lo ha profondamente sconvolto nei riguardi del problema: quale è la vera Chiesa? Quale è la vera immagine dell'uomo dinanzi a Dio? Venne chiamato alla corte del Papa che fece bruciare Savonarola, e doveva magnificare con la sua arte la potenza di Roma. Una lunga vita colma di speranze deluse di riforma, di intrighi di artisti, di colleghi invidiosi, di poca felicità nell'amicizia di anime affini, di un eccesso di lavoro fino all'ora della morte, è segnata in questo volto grande, nobile, provato dal dolore, con i segni della Passione.

22. *Mosè, di Michelangelo.*

Michelangelo avrebbe avuto, come pochi altri, per doti e attitudini, la possibilità di diventare uno straordinario uomo del Rinascimento, in sè stesso e nella sua opera artistica. Lo si può intravedere nella figura di Mosè, la quale fu intuire la grandezza del monumento sepolcrale, superdimensionale, desiderato da Giulio II. Ma più ancora si può cogliere come egli abbia domato, in sè e nella sua opera, questo pericolo. Egli ha rappresentato Mosè non come conduttore eroico del popolo di Dio, così come il Papa vedeva sè stesso; ma nel momento dell'ira, quando deve da parte di Dio andare contro il popolo, il quale danza intorno

al vitello d'oro, non appena egli lo ha lasciato solo per poco tempo. I muscoli delle braccia e delle gambe sono tesi, la mano afferra la barba, e le tavole della legge stanno per essere sfraccellate.

23. *Michelangelo, il cosiddetto « schiavo morente ».*

Forse, i vari cosiddetti « schiavi », conservati per lo più come torsi, sono quelli che rappresentano meglio la lotta di Michelangelo per il problema perenne, fondamentale dell'uomo nei suoi vari atteggiamenti fisici e spirituali, nella libertà e nella schiavitù. Sarebbe meglio chiamare questo giovane del Louvre, in tutta la rinata bellezza dell'antichità, lo « svegliantesi »: non si può separare il risveglio fisico e quello spirituale e intellettuale in questo stato di transizione dall'assopimento allo stato non ancora del tutto desto. Forse, una parola di Agostino dà un'interpretazione particolarmente profonda proprio a questo stato intermedio, del già voler essere sveglio, ma del permanere ancora nel bel mondo del sogno, della illusione, del « come se »: l'uomo risponde alla voce di Dio, che lo desta, con la indolente voce di colui che si sveglia: « lasciami sognare un altro po' così ».

24. *Adamo, dalla « Creazione », di Michelangelo.*

Michelangelo ha rappresentato sul soffitto della Cappella Sistina, con tre modificazioni della medesima testa, le varie possibilità dell'essere uomo. Ciò nel quadro del tema fondamentale: « l'uomo dinanzi a Dio », che egli aveva prescelto di fronte a Giulio II, che aveva chiesto a lui (come a Raffaello) dei quadri magnificanti il papato e che alla fine, insoddisfatto, era andato in collera. Ancora non toccato dal dissidio e dal dolore del mondo, Adamo guarda con aperta dedizione verso Dio Padre: egli rappresenta un aspetto della creazione primordiale, piuttosto che già l'uomo nella libertà della propria decisione.

25. *Adamo, dalla « Cacciata dal Paradiso », di Michelangelo.*

Questo volto di Adamo nella « Cacciata dal Paradiso » è come trasformato. Dio ha attuato il suo esperimento, cioè l'uomo. Ma già la libertà di questa creatura, creata a sua immagine, è male usata col dubbio e la disobbedienza. L'uomo è diviso, inquieto, incerto, incalzato; e porta nel viso i segni corrispondenti al suo stato interiore.

26. *Testa di Isaia, di Michelangelo.*

Ma Dio sta dalla parte della sua creatura, anche se sempre torna a cadere. Solo una cosa l'uomo deve fare: riconoscere che Dio sta sopra e di fronte a lui, che deve ascoltare la Sua parola, che non perde nulla della sua dignità nel riconoscere che Dio è il suo Signore, che anzi solo così ottiene la nobiltà della sua condizione di uomo. Così come in questo viso pervaso dal fremito del dolore, tutto attesta la disponibilità, lo stare in ascolto, la visione interiore, in risposta alla sua Parola. Così

TAV. I



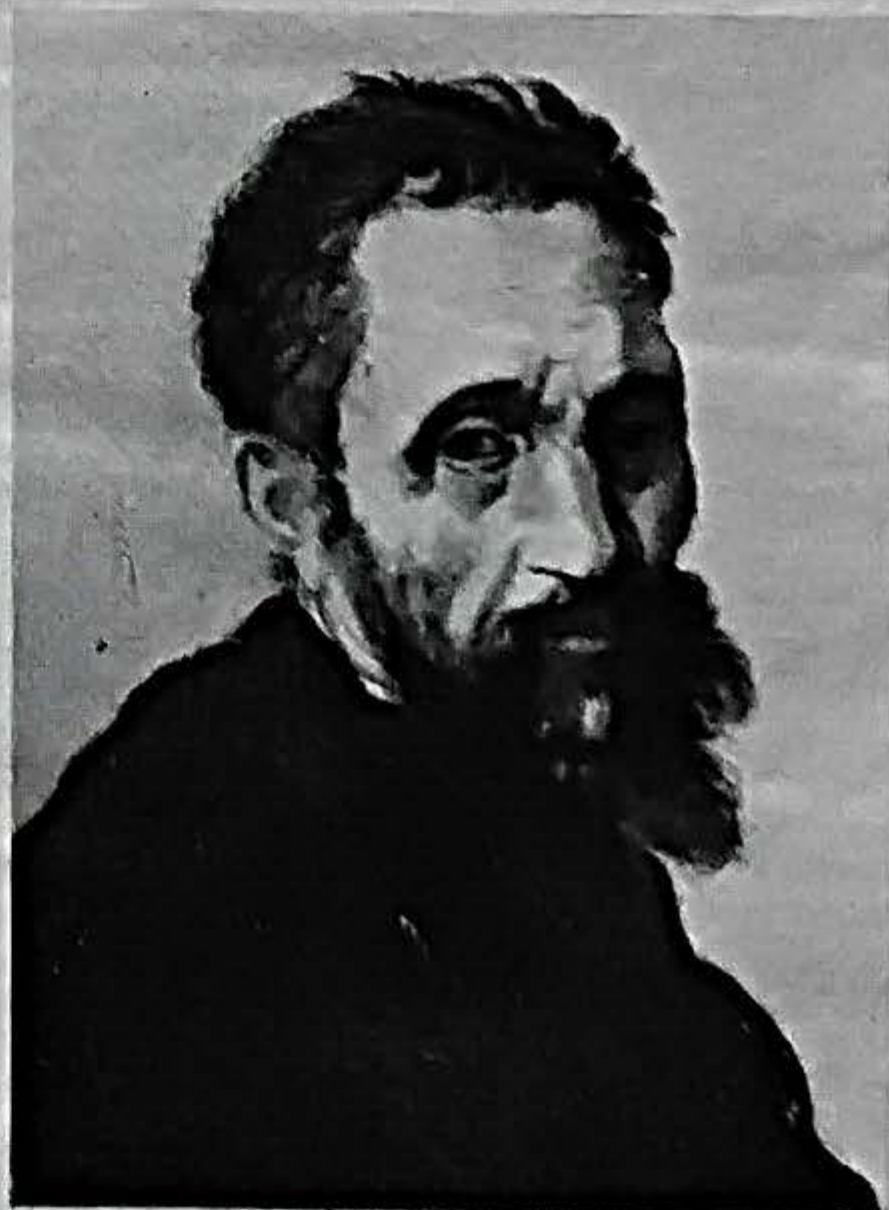
Testa di Colleoni



Iacobus Fugger



Leone X — Disegno di Sebastiano del Plombo

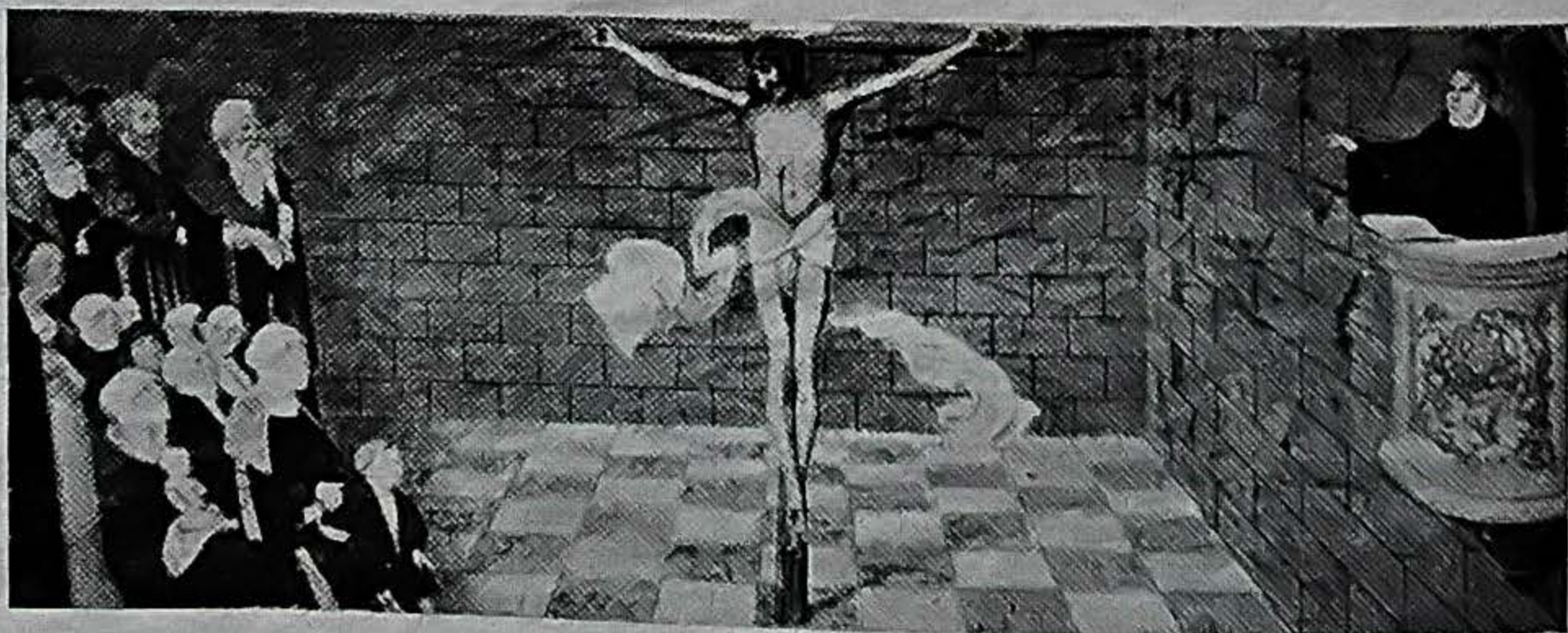


Michelangelo — Autoritratto

TAV. II



Lutero di L. Cranach



*Lutero predica il Cristo crocifisso
Predella dell'altare di L. Cranach a Wittenberg*

TAV. III



Erasmus di Holbein



Melantone di Dürer



Federico il Saggio



Quattro apostoli di Dürer



Ignazio di Loyola

dovrebbe essere l'immagine dell'uomo, così sarebbe di nuovo giusto e santo.

27. *Pietà, di Michelangelo (Palazzo Barberini).*

E' profondamente significativo che Michelangelo negli ultimi anni e mesi della vita si affaticasse in modo particolare intorno alla immagine dell'« uomo ». Egli pone dinanzi ai nostri occhi Cristo nella sua estrema umanità: il morto Signore, che viene deposto dalla Croce, al pari di ogni altro morto, e viene tenuto dinanzi ai nostri occhi come un'accusa: « ecco ciò che voi uomini avete fatto di Dio, quando camminava in mezzo a voi; nella vostra esistenza di chiesa terrena trionfante siete a lui più vicini, oppure fuggite dinanzi a lui? ». Per il grande maestro del Rinascimento, l'enigma uomo, in ultima analisi, si risolve soltanto nel contemplare il morire del Figliuol dell'Uomo; il « per noi » dà significato a questo morire solamente se noi, con le mani vuote ma aperte, gli portiamo noi stessi.

28. *La testa di Cristo crocifisso, di Langenberg.*

A Nord delle Alpi il tema « uomo » non è stato portato fino alle ultime conseguenze, anche al di là del cristianesimo, come nel Rinascimento italiano. La libertà cercò di rado una tale radicale indipendenza, come la incontriamo in Italia in alcuni di questi prototipi del forte uomo moderno indipendente. Lutero scrive il suo trattato « Della libertà del cristiano ». L'estrema incertezza della esistenza dell'uomo e di tutti i rapporti della vita cerca di raggiungere nuova certezza e tranquillità nel seguire con nuova coscienza Cristo e nel rivivere col corpo e con l'anima la sua passione. La Riforma sorge in mezzo a questa estrema condensazione di tutte le prospettive medioevali sino allora seguite. La immagine di Cristo intorno al 1500 porta i segni dell'estremo sconvolgimento interiore, nel tentativo di raggiungere una certezza che rappresenti un superamento della croce del Signore. In centinaia di chiese di campagna si possono trovare di queste rappresentazioni realistiche del Crocifisso.

29. *Il grande miserabile (Krakau, altare di Maria), di Veit Stoss.*

Gli artisti appaiono come moderni profondi psicologi, che hanno percorso l'essere umano in tutte le sue altezza e profondità. Veit Stoss riesce qui a rendere visibile, in modo terribilmente espressivo, la disperazione, il lamento, il crollo e l'impossibilità di scampo in questi occhi sbarrati e nelle mani contorte.

30. *L'angelo Gabriele (S. Lorenzo, Norimberga), di Veit Stoss.*

Egli però riesce anche, come Michelangelo nel suo Isaia, a rappresentare le superiori possibilità che possono essere date all'essere umano, come è il caso per il giovane nelle sembianze di un angelo, come mes-

saggero di Dio. Le grandi dita, il gesto oratorio della mano, la bocca aperta, che annuncia il messaggio di Dio, mostrano come l'ubbidienza, la disponibilità, nell'angelo come nell'uomo credente, possono ricostituire la nobiltà perduta del volto.

31. *S. Leonardo.*

Le teste degli apostoli e dei santi negli anni della Riforma, lasciano supporre che allora tutto un popolo era pronto ad accettare di nuovo il messaggio di salvezza della Bibbia a cuore aperto. Si cominciava a distogliere l'attenzione dagli allettamenti del potere e della magnificenza trionfante e d'altra parte si cominciava a gustare il silenzio raccolto della meditazione e della preghiera, a trovare in una vita umana ed ecclesiastica vissuta nella povertà e nell'umiltà, nella sofferenza e nella morte, il segreto preambolo della resurrezione e della gloria.

32. *Adamo, di Riemenschneider.*

Sempre però negli uomini vive, allora come oggi, il desiderio: non potrebbe, non dovrebbe rivivere in noi l'immagine pura e immacolata dell'uomo, che noi portiamo con profonda nostalgia in noi, perchè sappiamo che Dio ha voluto così? L'Adamo di Riemenschneider rappresenta con rara bellezza questa immagine nascosta. Sempre affiora questa immagine di Adamo prima del peccato originale presso gli artisti come tipo.

33. *L'apostolo Filippo, di Riemenschneider (Rothenburg).*

La stessa testa di Adamo ritorna trasformata nell'apostolo Filippo dell'altare di sangue di Rothenburg. L'uomo si ritrova diverso dall'immagine della sua nostalgia. Ma egli può ritrovare, o meglio trovare Cristo, nel quale possiamo riconquistare l'immagine primitiva. L'apostolo ha vissuto con lui, ha udito le sue parole, ha veduto le sue opere ed ora il pane è spezzato sul tavolo e le parole sulla necessità della sofferenza e della morte in vista della resurrezione sono dette. L'apostolo già intuisce qualche cosa di questo significato, che ora è ancora oscuro. La conoscenza della notte della vita, ma anche del potere purificante della sofferenza, ha reso la testa di Adamo più seria e più provata dal dolore. Questa è la nuova « bellezza » del volto umano, contrapposta all'ideale di bellezza classico.

34. *Syrlin - Autoritratto (Ulm).*

Allora apparivano i primi autoritratti degli artisti, non solo fra altre figure di un quadro, ma al di fuori di ogni rapporto in un isolamento senza riguardi e senza illusioni, così come l'artista si vede nello specchio. Sono delle figure tormentate che trasportano la storia sacra nel presente immediato.

35. *Grünewald - Autoritratto.*

Il maestro dell'altare di Isenheim ha seguito questa via della passione di Cristo fino alla estrema profondità. Il suo dipingere non vuole raffigurare esteriormente, ma mostrare la via lungo la quale Dio divenne uomo e passò per noi attraverso la morte, per portarci dalla schiavitù nel mondo della risurrezione. Il pittore ha il pennello pronto in mano, il suo sguardo è rivolto verso l'alto come in attesa, che gli venga aperta una cortina, affinché possa descrivere bene questa via del Signore. Sicuramente Grünewald per questo perse il favore del ricco protettore, il cardinale Albrecht, perchè spiritualmente ed anche esteriormente dovette seguire la via della Riforma.

36. *Dürer - Autoritratto.*

In una visione di sè stesso senza riguardi, che noi conosciamo anche dal suo diario, Dürer ha cercato nell'autoritratto di veder chiaro in sè stesso. Egli una volta disse che il volto umano è il grande compito dell'artista, ma il compito più grande ancora è di rappresentare il volto di Cristo. In questo autogiudizio senza illusione egli è in particolar modo il riformatore tra gli artisti; egli è molto grato a Lutero che lo ha aiutato da così tanti bisogni interiori e profondamente commosso, quando gli perviene la notizia falsa della morte di Lutero dopo il Reichstag di Worm.

37. *Il cardinale Albrecht, di Dürer.*

Ma anche a Nord delle Alpi vivevano veri uomini del Rinascimento su troni principeschi: così il cardinale Albrecht di Mainz, che curava nella sua corte la cultura, l'arte e la società gaudente, non meno di Leone X. Nonostante un'aperta comprensione per i problemi della Riforma, che incontrò in Lutero, egli però si spaventò delle conseguenze, che una sua adesione avrebbe portato nella sua vita.

38. *Enrico VIII, di Holbein.*

Nel modo più brutale qui effettivamente ci troviamo di fronte ad uno di questi uomini senza freni del Rinascimento: Enrico VIII di Inghilterra. E' tipico dell'epoca e dell'uomo farsi dipingere in questo modo libero, nella propria fiera consapevolezza di sè stesso e della propria potenza senza scrupoli, come avvenne qui tramite Holbein. Quello che Enrico chiamò Riforma, aveva solo motivazioni private.

39. *Federico il Saggio, tomba a Wittenberg.*

Se però un principe si fa ritrarre in questo modo, inginocchiato, senza berretto o elmo, con le mani giunte, allora si sente, che qui è stato fatto un passo oltre le possibilità dell'uomo rinascimentale: un nuovo autentico impegno è stato cercato e trovato dopo aver messo da parte

e in contrapposizione a Hutten il rifiuto della tentazione di instaurare la nuova libertà con la forza. Lutero respinge questa tentazione di Hutten, il cui motto era: « Bisogna finalmente picchiare », respinge anche l'offerta dei suoi amici della nobiltà di inaugurare una lotta armata: « Con la Parola si è cominciato, con la Parola si deve giungere al compimento » è la decisione di Lutero, la Bibbia è il suo segno e non la spada.

44. *Giovane studente, di Dürer.*

Avrebbe potuto appartenere alla « jeunesse dorée » di Norimberga e godere la vita in libertà, ma il suo occhio tradisce la ricerca della migliore gioventù di allora: trovare « la vita », non una vita qualsiasi. Una simile gioventù si raccoglie a migliaia ai piedi di Lutero a Wittenberg da tutti i paesi di Europa.

45. *Melantone, incisione di Dürer.*

Il grande rappresentante dell'Umanesimo ha fatto il passo decisivo oltre il mondo culturale fine a sè stesso e anche oltre l'atteggiamento neutrale nei confronti delle grandi decisioni della vita: il più grande umanista accanto a Erasmo diventa a Wittenberg volontariamente il secondo accanto a Lutero, e, cosa ugualmente grande, impara a riconoscere la sua immagine umanistica dell'uomo quale premessa alla decisione effettiva dell'uomo di fronte a Dio. L'immagine dell'uomo della Riforma diventa la sua meta, e il sapere e la cultura si sottomettono a questo supremo impegno della vita.

46. *Carlostadio.*

Vi sarebbe da meravigliarsi se anche sul terreno della Riforma non fossero stati rappresentati degli uomini di tipo entusiasta ed esaltato, in un'epoca nella quale l'Io umano si installava fermamente nel mondo intero con gioia di scopritore. L'immediatezza dell'esperienza doveva oltrepassare anche il nuovo vincolo della Riforma alla Bibbia e alla passata « Heilsgeschichte »; la nuova libertà doveva eliminare vecchi legami a oggetti di venerazione, come immagini o altari. Di nuovo Lutero deve accennare al mistero dell'unità dialettica tra legge e evangelo, tra libertà e servizio, tra fede e amore.

47. *Tommaso Müntzer.*

Questo fronte di sinistra della spiritualità cristiana, della pretesa ad una nuova autorità profetica, al di là della Bibbia, si ritrova più accentuato in Tommaso Müntzer. Questa consapevolezza di essere mandati come martello Dio, spada di Gedeone, si arroga il diritto di realizzare la nuova libertà con la forza, di considerarsi esecutore di vendetta verso gli « infedeli », e di mettersi alla testa dell'esercito dei contadini.

48. *Quattro apostoli, di Dürer.*

L'atteggiamento di Lutero, sobriamente realistico, che però deriva da un realismo credente, è dimostrato dai 4 apostoli di Dürer, che egli regalò ai consiglieri di Norimberga per la loro sala di riunione. Ferma-mente con i piedi sulla terra, senza aureola, ma però segnati dagli attributi degli apostoli, questi uomini sembrano essere tipi della nuova umanità, realisti del moderno mondo in arrivo, non in qualche modo estatici, esaltati. Ma si sente in loro che la « realtà » che essi indicano con realismo, non è solo quella fotografabile, misurabile con strumenti, ma che dietro a questa realtà essi hanno a che fare con la realtà del regno di Dio.

49. *La tomba di Lutero.*

Vi sarebbe da meravigliarsi se la tomba di Lutero fosse stata una costruzione trionfale di misura imponente. La guerra di Smalcalda, che scoppiò subito dopo la sua morte, impedì perfino il trasposto della progettata lapide di copertura in bronzo nella Sassonia ormai perduta a Wittenberg. Solo la forma della lapide si trova da due generazioni colà e sulla tomba stessa è messa una semplice piastra con i dati della vita. La realizzazione del regno di Dio per la Riforma non è possibile nei quadri di una chiesa di tipo trionfante. Anche la Chiesa si trova sotto il giudizio di Dio, non costituisce una sorta di presenza di Dio di cui si possa disporre o una forma rappresentativa del governo di Dio sulla terra. Diventa presenza sempre rinnovata nella fede della Comunità.

50. *Tomba di Ignazio, Chiesa del Gesù, Roma.*

Quale contrasto! Nella grandiosa costruzione della tomba Ignazio va verso il cielo portato dagli angeli in trionfo. Forme simboliche precipitano le forze eretiche nella voragine, compresi i libri con i nomi di Lutero e Calvino. Un'immagine della chiesa trionfante nello stile barocco dei gesuiti, la compagnia del Signore che marcia con bandiere di vittoria per sottomettere tutto alla sua chiesa papale romana.

51. *Ignazio di Loyola.*

Volontà di ferro, pensiero freddo, supera tutti i pericoli interiori del pensiero, della volontà, del sentimento in vista della completa ubbidienza sotto la guida terrestre della chiesa del Papa. La testa ha ora la sua grandezza nell'acquisita direttiva della vita, giacchè nello spazio e nel tempo già si realizza il supremo impegno di una ubbidienza chiaramente organizzata dell'Ordine verso le autorità della Chiesa; egli però

è esposto al grave rischio spirituale di assimilare e confondere le cose ultime con le penultime.

52. *Altare di Wittenberg, di Cranach.*

L'espressione più monumentale e nello stesso tempo più popolare dell'immagine dell'uomo propria della Riforma è rappresentata dai grandi altari di Cranach, che si trovano a Wittenberg, Schneeberg, Weimar, Nordhausen, Dessau, Kemberg. La parte anteriore dell'altare di Wittenberg mostra in modo espressivo che il fondamento della Chiesa è la Parola di Dio, che ha trovato forma in Cristo. Questo fondamento è rappresentato in modo visibile (*Verbum visibile*) nel battesimo, nella Santa Cena, e nell'assoluzione della confessione, che ha una struttura sacramentale. Questo è evidente nei tre quadri superiori, nei quali a sinistra battezza Melantone, a destra Bugenhagen proclama la Parola della remissione dei peccati, mentre Lutero nella sembianze di Junker Jörg prende il calice nella schiera dei discepoli. Sotto, sulla famosa Predella di Wittenberg, vediamo la Parola udibile (*Verbum audibile*): Lutero si trova sul pulpito predicando e indica con la destra — come Giovanni Battista — il Signore crocifisso, mentre a sinistra la comunità in ascolto guarda verso Cristo.

53. *Predella dell'altare di Cranach a Wittenberg.*

Lutero ha permesso volentieri questo gesto nel quadro. Così come il Battista egli voleva solo indicare in Cristo la pietra angolare e basolare per la Chiesa e per i singoli cristiani. Nel retto predicare e nel retto ascoltare questo messaggio, si forma continuamente una Chiesa fedele, quale corpo di Cristo sulla terra.

54. *Altare di Cranach a Dessau.*

Già allora da Roma si era rinfacciato alla Chiesa della Riforma di essersi estromessa dalla tradizione nella sua separazione da Roma. Questo quadro di altare vuole controbattere un tale rimprovero con la confessione della comunione col Signore nella Santa Cena, nella quale si rinnova e si continua la primitiva cellula apostolica della comunità in una fedele tradizione. Se noi rifiutiamo il falso sviluppo della « tradizione », dicono i Riformatori, lo facciamo per attingere alle fonti primitive, per celebrare la Cena in presenza del Signore, come una volta facevano gli apostoli. Questo è il senso del quadro, se qui i riformatori di Wittenberg (Lutero, Melantone, Bugenhagen, Justus Jonas, ecc.) sono rappresentati alla tavola della comunione con Cristo; non si tratta di una ingenua raffigurazione della antica pittura tedesca.

55. *Altare di Cranach a Weimar.*

Luca Cranach il Vecchio ha incominciato a dipingere questo altare prima della sua morte lasciandolo come eredità e confessione a suo figlio, Luca Cranach il Giovane, che lo ha condotto a termine. L'allegoria popolare, che Cranach progettò già nel 1528 in collaborazione con Lutero, dell'uomo che si decide davanti a Dio, dell'uomo tra legge e evangelo, è alla base di questo quadro centrale dell'altare. Nello sfondo Adamo, il nudo Adamo, l'uomo, viene cacciato dalla morte, dalla forza del peccato, dal diavolo e dalla legge, verso fiamme divampanti, e in primo piano Giovanni Battista indica allo stesso Adamo nudo, all'uomo, Cristo, il quale con la croce e la risurrezione ha appunto vinto queste forze, cosicchè noi nel seguirlo possiamo essere animati da una consolante fiducia. Cranach ha rappresentato sè stesso in questo tipo di uomo tra Giovanni Battista e Lutero, che entrambi col dito accennano Giovanni direttamente a Cristo, Lutero alla Bibbia, dove oggi si incontra Cristo.

56. *Particolare dell'altare di Weimar.*

Come gli apostoli di Dürer anche Cranach e Lutero figurano su questo quadro come rappresentanti della nuova umanità, moderna e realistica, senza pathos, senza estasi, senza esaltazione. Stanno coi piedi sulla terra, che però non è la loro patria. Il significato del dito teso di Giovanni e Lutero, è ripreso nella figura di Cranach, che con le mani giunte e il getto simbolico di sangue dalla ferita del fianco di Cristo, esprime volontà di udire il messaggio e di vivere conformemente ad esso. Questo « per noi » di tutta la vita, la morte e la resurrezione di Cristo, ha per tutti un valore personale, perciò anche per Lucas Cranach, perciò anche per noi.

Qui abbiamo — come già in Dürer — un realismo credente come immagine dell'uomo della Riforma: questa immagine realistica mantiene il suo valore attuale anche per noi oggi.

*Estratti dalla Rivista "Protestantesimo",
Anno X - N. 2 - Aprile-Giugno 1955*